****وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

جمالية التشكيل البصري في رسومية الشعر العربي قراءة تأويلية في قصيدة "بلقيس لنزار قباني

إعداد الطالبتين:

- وردة سماعلي
- إيمان ساكـــــر

إشراف الأستاذ:

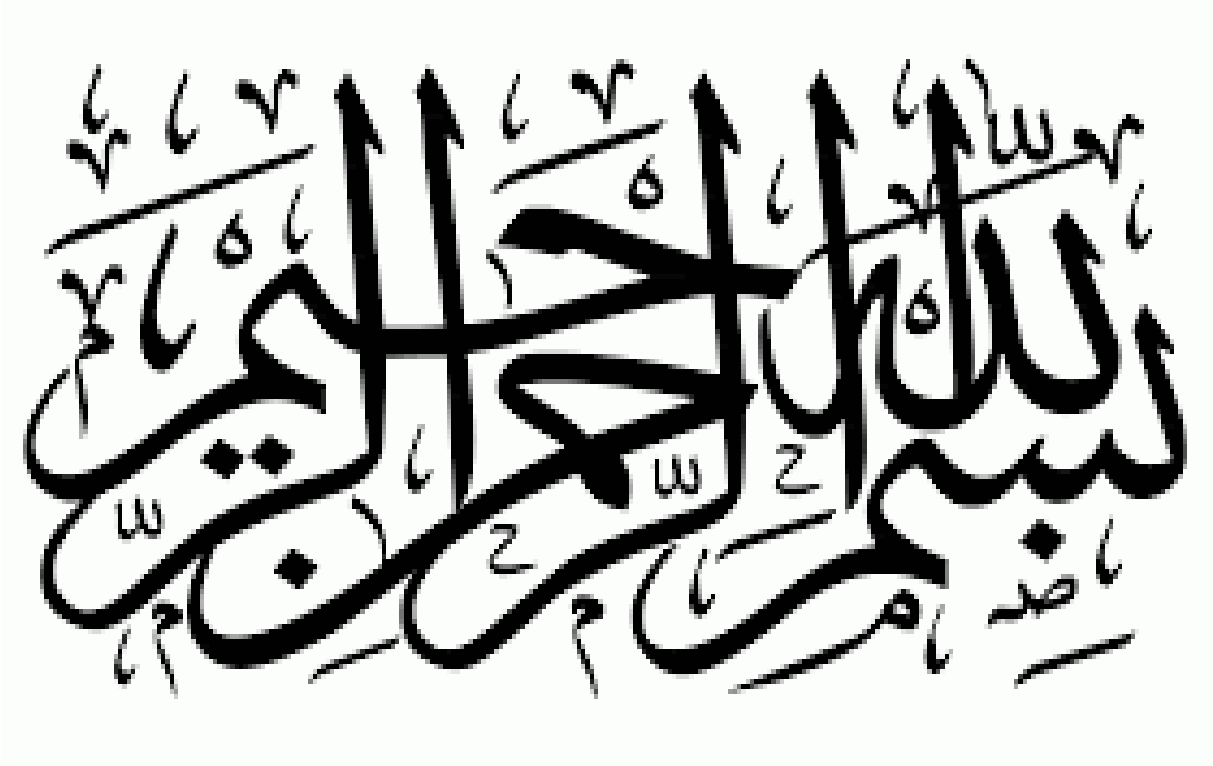
قاسمية الهاشمي

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
		جامعة العربي التبسي	رئيســــــــا
قاسمية الهامشي		جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
		جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020-2021

جامعة العربي التبسي - تبسة
Université Larbi Tebessi - Tebessa


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ هَـٰذَا ٱلْقُرْءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِۦ لَمِنَ ٱلْغَـٰفِلِينَ ﴿٣﴾﴾

صدق الله العظيم

[يوسف/03]

شكر وعرفان

الشكر لله الذي وفقنا وأعاننا والحمد لله الذي يسر لنا أمورنا سبحانه نعم المرشد والمعين.

إلى أستاذنا المشرف الدكتور "الهاشمي قاسمية" جزيل الشكل والامتنان على حسن التوجيه والنصح والثقة التي منحها إياها، وإلى كل من مد لنا يد العون من أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها.

والشكر موصول إلى كل من أعاننا ولو بكلمة طيبة.

إهداء

إلى كل من أمنا بعلمه عقل غيره، وأهدى بالجواب الصحيح حيرة سائليه

فأظهر بسماحته تواضع العلماء وبرحمته سماحة العارفين والشكر لله

أهدي ثمرة هذا العمل إلى من أوصاني بهم الرحمن إحسانا في قوله: ﴿وأخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا﴾.

إلى ذلك العظيم الذي طرز قلبي ومهجتي وحياتي بالمعاني النبيلة التي تنبض سحرا وبرهانا في الوجود، أبي الغالي رحمه الله

إلى الزهرة التي تنبعث أحيانا من بين الصخور، وهذا هو بصيص الأمل في الليالي المظلمة والتي يعجز الإنسان عن التعبير والقلم عن الكتابة، فلو مكثت العمر كله أجمع كلمات العالم لشكرك فلن يكفيني عمري ولا كلماتي إليك أنت يا بعثة كياني وحافظة عهدي ومطية سهدي وباكية أحزاني وسعيدة أفراحي أمي "سماعلي عيدة".

إلى كل إخوتي ذكور وإناث أهدي لكم عملي المتواضع وثمرة مشواري الجامعي.

إلى كل من علمني حرفا أو آية وإلى كل من علمني درسا في الحياة وأملا في النجاة من كل مصائب الدنيا.

وفي الأخير لكم مني جميعا كل المحبة والتقدير والشكر.

سماعلي وردة

إهداء

إلى التي قال في حقها صلوات الله عليه وسلم أمك ثم أمك ثم أمك

إلى العطاء الذي لا ينضب... إلى نبع الحنان والحياة

إلى التي سقتني لبن المحبة... إلى الشمعة التي تثير حياتي

إلى التي تشقى لتسعدني وتتعب لتريحني وتسهر لنومي

إلى التي لا تعرف الملل ولا المنجر... إلى والدتي الغالية التي لولاها لما وصلت لهذه اللحظة بالذات.

إلى التي ألبستني ثوب الإرادة والمنافسة والتحدي وأهدتني شراع الأمل والسعادة "عويمر يمينة"

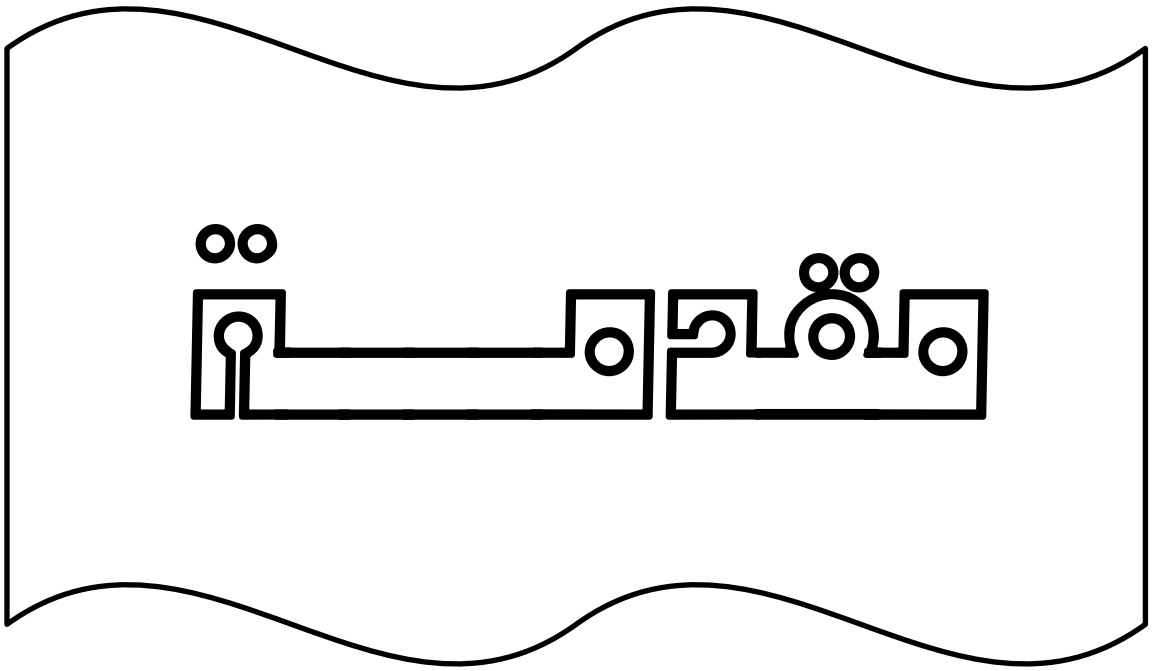
إلى زوجي الغالي حركاتي شمس الدين الذي كان صديق دربي ومشوار التعليمي، فله من جزيل الشكر والعرفان والإخلاص.

أهدي لكم عملي المتواضع وثمرة مشواري الجامعي

وفي الأخير لكم مني جميعا كل المحبة والتقدير والشكر والعرفان

والله الموفق المستعان

ساكر إيمان



يعد الأدب أحد أشكال التعبير الإنساني عن مجمل عواطف الإنسان وأفكاره وخواطره وهواجسه بأرقى الأساليب الكتابية التي تتنوع من النثر المنظوم إلى الشعر الموزون لتفتح للإنسان أبواب القدرة للتعبير عما لا يمكن أن يعبر عنه بأسلوب آخر، كما تعد الصورة من أهم العناصر الفنية التي تؤثر في العمل الأدبي وتسهم في تحسين هيئته الجمالية، فكانت محل اهتمام لدى النقاد والأدباء من حيث مفهومها ودلالاتها، من أجل إدراك قيمتها المؤثرة في أي فن من فنون الأدب.

فالدارس للصورة يجد نفسه دارسا لأهم عناصر التجربة الفنية، بل لعناصرها جميعا من فكر وعاطفة وحقيقة وخيال، ولغة وموسيقى واسلوب، فالصورة طريقة تفكير وطريقة عرض وتعبير.

ومن السمات الجوهرية التي وسمت الخطابات الأدبية قديما وحديثا ظاهرة التداخل بين الفنون المكتوبة والبصرية والموسيقية، كما هو شأن الأجناس الأدبية، ولقد لعبت الصورة البصرية دورا في ترسيخ فاعلية الخطاب الأدبي للاضطلاع بهدفه النبيل في الدعوة إلى الحق والخير والجمال بصورة تفرز أهمية تآزر الفنون خدمة لهذه الغاية، إن عملية التلاقح التي أجراها الشاعر العربي بين الصورة والكلمة عززت مكانة الشعر في المخيال الشعبي، وكرست مقولة أن الشعر فن الرسم بالكلمات، مما ساهم في إفراز محاولات تحديثية بصرية فتحت الجسد الشعري على عوالم كونية عجائبية أبهرت المتلقي ما تكتنزه من جمالية الدمج وروح مغامرة البحث في دهاليز الخطاب لاقتفاء أثر الدلالات في النصوص عامة والشعر بصفة خاصة.

وسنحاول في بحثنا التطرق إلى ظاهرة التشكيل البصري من خلال قصيدة "بلقيس" للشاعر السوري المعاصر "نزار قباني" لتكون موضوع بحثنا الموسوم بـــ: **جمالية التشكيل البصري في رسومية المشهد الشعري العربي –قراءة تأويلية في قصيدة**

"**بلقيس**" **لنزار قباني**، وقد دفعنا لاختيار هذا الموضوع أسباب متنوعة منها ما هو ذاتي وما هو موضوعي، ومن الأسباب نذكر:

- جدية وأهمية هذا الموضوع على مستوى الساحة الأدبية والنقدية.
- كذلك يعتبر بنية مفتوحة تجمع فيها معارف متنوعة ورواسب مختلف كونها تنتمي إلى الشعر المعاصر.

وقد وقع اختيارنا لهذه القصيدة بالتحديد لملائمتها وخدمتها لموضوع بحثنا.

وقد سعينا من خلال هذه الدراسة إلى الإجابة عن جملة من التساؤلات التي شكلت إشكالية بحثنا هذا وتمثلت فيما يلي:

- ما مفهوم التشكيل البصري؟ وهل يمكن تلقي النص الشعري بصريا؟
- كيف ساهم التشكيل البصري في انتاج الدلالة في القصيدة؟

وفيما يخص المنهج المتبع، فاعتمدنا على استراتيجية القراءة الوصفية بآلياتها الموضوعية.

ومن أهم الدراسات السابقة حول هذا الموضوع:

- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني.
- قصيدة "بلقيس" لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة وجمالية التلقي لحفيظة زين.

وقد أسفرنا بحثنا عن خطة متكونة من: مقدمة، فصلين وخاتمة، الفصل الأول الذي عنوناه بـــ "**التشكيل البصري في الخطاب الشعري العربي**"، أدرجنا فيه أربعة عناصر وهي:

1-التشكيل البصري مصطلحا ومفهوما.

2-دور التمثيلات البصرية في ترسيخ تفاصيل الصورة الشعرية.

3-مساءلة الغرافيمات العربية القديمة والحديثة.

4-سؤال التأويل في سيميائية الخطاب الشعري المعاصر.

أما الفصل الثاني المعنون بـــ "**جمالية التشكيل البصري في قصيدة بلقيس لنزار قباني**" وفيه تطرقنا إلى:

1-تجليات الغرافيمات البصرية في قصدية بلقيس.

2-الاشتغال السيميائي للعلامة البصرية.

3-الجسد الشعري كتاب مفتوح على التأويل.

4-نص القصيدة بين جدلية الحضور والغياب.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدناها في بحثنا نذكر:

- كتاب "جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر" للكاتب "كلود عبيد".
- كتاب "الصورة في الشعر العربي" لصاحبه "علي البطل".
- كتاب "القصيدة التشكيلية في الشعر العربي" لمحمد نجيب التلاوي.
- كتاب " اللغة واللون" لصاحبه "أحمد مختار".

وكأي بحث أكاديمي لا يخلو من صعوبات وعراقيل فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات والتي تمثلت في:

- قلة المراجع المختصة في تحليل القصيدة، إلى جانب قلة الدراسات السابقة التي قد تساعدنا في إزالة بعض مواضع اللبس والغموض في القصيدة.

ثم أنهينا بحثنا بمجموعة من النتائج أهمها:

- التشكيل البصري مظهر حداثي للشعر المكرس للنص الكتابي في القصيدة العربية.
- التشكيل البصري أضاف بعدا بصريا جماليا للنص الشعري.

وفي هذا المقام نتوجه بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف "قاسمية الهاشمي" الذي أمدنا بزاده العلمي ولم يبخل علينا بنصائحه السديدة التي كانت خير عونا لنا.

الفصل الأول:

التشكيل البصري في خطاب الشعر العربي الحديث والمعاصر

تمهيد:

لقد هيمنت الشفوية على المتلقي العربي وأحاسيسه منذ القديم، واستمرت مع تقدم العصور، دون القدرة على الخروج من قيدها، حتى أصبح المتلقي يقم الشعر عبر المقاييس الشعرية القديمة، دون النظر في التحولات الاجتماعية التي طرأت مع مختلف الميادين الحياتية المعاصرة، والتي أولت أهمية كبيرة المدركات الحسية وأعطت قيمة للصورة البصرية دون غيرها وذلك تماشيا مع روح العصر، وهذا التطور أصبح الفضاء(الشكل الطباعي) مهارة وأداة مهمة من أدوات الشاعر، حيث لاقت اهتماما من طرف النقاد والأدباء، ذلك أن الشعر قد تحول من مستوى الشفاوية إلى مستوى الرؤية البصرية بالدعوة إلى استصالة العين والدعوة إلى تقريب المتلقي من النص الشعري بأعمال الفكر وخاطبه حاسة الرؤية لديه فأصبح هناك «**إشراك البصر مع السمع والعقل في فهم المتكامل للنص الشعري وجمع للغة والصورة في تكوين عمل أدبي**» [1].

– والشاعر الذي يستخدم الصورة البصرية في شعره كرمز تعبيري «يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة»[2].

– وهذا كله يدخل ضمن أعمال المدركات الحسية، والمخزون الأدبي للشاعر وقدرته على مخاطبة المتلقي بصورة بصرية، فاعتماد «القصيدة التشكيلية على البصر كوسيلة أولية للإدراك وكان (جريماس) محقا في المطالبة بدراسة العلاقة غير اللغوية في القصيدة وجاء

1– محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة جيجل، الجزائر، ص: 541.

2– كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، د م، مكتبة مدبوليا، ط 1، سنة 1997، ص: 12.

(رومان جاكبسون) لنسب العلامات غير اللغوية في القصيدة إلى علم الـــدلالات العـــام، فالصورة هي علامة بصرية توحي وترمز وتولد المعاني»[1].

– والتلقي للقصيدة يبدأ من الصورة الكلية للتشكيل عبر الرؤية البصرية، وهذه الصـــورة ستحرك بالتبعية الطبقات الإرادية المحفزة لخيال المتلقي، ومن ثم ستحرك الرؤية التفكير وهي خاصية جديرة بإعلانها كمكسب مبكر (...) إن المعاني الشعرية ســـتحرك بـــدورها التخييل والتفكير وإثارة الانفعالات بالتشكيل الشعري في إثارة جوهر نفس المتلقي، عندئذ سيكون أول رد فعل للقوة المفكرة هو التأمل أو غلبت المحسوسات التشكيلية في الـــنص عن الحواس»[2].

1– مفهوم التشكيل البصري:

1–1–لغة:

ويعرفه «ابن منظور» في معجمه، لسان العرب:

أ– **التشكيل:** مشتق من الجذر اللغوي "شكل" و«الشكل بالفتح الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول و (...) الشكل المثل، (...) والمشاكلة، الموافقة، والتشاكل مثلـــه (...)، وشـــكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة (...) وقوله شكلت المرأة شعرها فظفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وشمال، ثم شدت به سائل دوائبها (...) والشكل غـــنج المـــرأة وغزلها وحن دلها»[3]. وجاء على صيغة مبالغة التشكيل للفعل الثلاثي (شـــكل) وتجمـــع المعاجم اللغوية أن هذا الفعل متصل بالجانب التصويري والتمثيلي.

1– محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 3، سنة 2006 ، ص 113.

2– المرجع السابق، ص 134.

3– ابن منظور: لسان العرب، مج أ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، سنة 2005، ص 119.

ب- البصري: وهو عنده «ابن أثير: في أسماء الله تعالى البصيرة هو الذي يشاهد الأشياء كلها ظاهرها وخافيها (...) وقيل البصر حاسة الرؤية، ابن سيدة: البصر حسن العين والجمع أبصار، بصره بصرا وبصارة، وأبصره وتبصره، ينظر إليه هل يبصره.

قال» السيبويه: بصر صار مبصرا، وأبصره إذا أخره بالذي وقعت عين عليه (...) وأبصرت الشيء، الشيء رأيته وبصاره نظر معه إلى الشيء»[1].

- **أما التشكيل البصري في معجم لسان العرب:** من مادة شكل (ش.ك.ل)، والشكل أشكال، وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه والشاكلة: الناحية والطريقة والجديلة وشاكلة الإنسان، شكله وناحيته وطريقته وفي التنزيل العزيز «**قل كل يعمل على شاكلته**» الإسراء الآية 84، أي على طريقته ومذهبه، قال الأخفش: على شاكلته أي على ناحيته وجهته وخلفيته ... وهذا الطريق ذو شواكل أي تتشعب منه طرق جماعة، ومنه يتخذ التشكيل معاني المشابهة والموافقة والطريقة والناحية إضافة إلى معاني أخرى نجدها أكثر قيمة وأبلغ معنى، ويظهر ذلك في قوله: وشكل شيء: صورته المحسوسة وشكله: صوره، وأشكل الأمر: التبسي، وأمور أشكال: ملتبسة وتشكل العنب أينع بعضه، وشكل الكتاب، يشكله شكلا وأشكله، أعجبه ... شكلت الكتاب أشكله فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب وأعجمت الكتاب إذا أنقطته»[2].

وقد جاء في معجم "اللغة العربية المعاصرة" أن التشكيل البصري ارتبط بمعنى التخييل والإدراك وتكوين الشيء والغموض واللبس والجمع بين المختلفين كاللونين مثلا، إضافة إلى معاني الوضوح وإزالة الإبهام والجمال كجمال ضفائر شعر المرأة)، وكلها معاني تشير إلى تكوين الشيء ليتخذ هيئة أو صورة معينة ذات صفات ومميزات وهذه المعاني نجدها تقريبا في كل المعاجم القديمة ومعجم لسان العرب خير نموذج لها.

1- ابن منظور: لسان العرب، مج 3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 4، سنة 2005، ص 93.

2- المرجع نفسه، ص: 356-357-359.

أما المعجمون العرب المحدثون: يؤولون إلى المادة اللغوية القديمة فيعرفونها في مسارات جديدة، يذلعون عليها روح العصر وتصوراته في فهم دلالات الألفاظ وتوجيهها نحو شكل الفنان الشيء: صورة عالجه بغية إعطاء شكل معين (...) تشكيلة مفرد، اسم مؤنث منسوب إلى تشكيل الفنون التشكيلية: فنون تصور الأشياء وتمثلها: كالرسم والتصوير والنحب والهندسة المعمارية»[1].

أما محمد النويجي فقد عرفه في معجمه «المفصل في الأدب» بأنه القدرة على التشكيل بأشكال متعددة ومن معناها ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة المعمارية لقدرة المواد التي يستخدمونها على التشكيل المرغوب»[2].

وبناء على ما سبق نعتقد أن مصطلح التشكيل البصري ارتباط ارتباطا وثيقا بالجانب التصويري والتمثيلي كالفنون التشكيلية التي تعتمد على حاسة البصر بالدرجة الأولى، وتسعى إلى تكريس ثقافة التواصل تجعل الذات المتلقية في حوار وتفاعل مع هذا الخطاب الذي يتصارع، داخله الغموض والوضوح والخيال والحقيقة والجمال وفك الشفرة للوصول إلى المعنى المخفي وراء كل تشكيل حيث يشكل هيئة الصورة التي تكشف فيها حاسة البصر بشكل انفعالي.

* ويعرفه جبور عبد النور: المعجم الأدبي: «إن للخيال دورا فعالا في بعث وخلق التجربة الإبداعية لدى الفنان أو شاعر أو غير ذلك إذ به تستحضر الصورة المرغوب في تشكيلها، ومن ثمة إخراجها إلى الوجود والواقع فالشيء الذي يبدعه الفنان ناتج عن رحلة المخيلة وهي رحلة بين الاحتجاب والانكشاف وبين الواقع والمثال، وبين التصور المتخيل والوجود الماثل، يقوم الخيال بتجسيمها وتشخصيها وتمثيلها على نحو بعينه تشكيلا، يترجم

1- أحمد مختار عمر: معجم اللغة المعاصرة، مج 01، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 2008، ص 07.

2- حمد النونجي: معجم المفصل في الأدب، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1992، ص 192.

الرؤية الإبداعية التخيلية لدى الذات المبدعة، فالتشكيل إذا وليد الخيال والتصور، والتصور فنيا استحضارا ذهني أو خيالي ناتج عن انفعال حسي خارجي أو داخلي»[1].

أما الكسندر أليوت آفاق النص، أن التشكيل البصري ارتباط بمعاني التصوير والتمثيل وما يضيفه المبدع من قدرات وعمليات وأفكار وأفعال وكيفيات، ومواد وتقنيات تقوم بها الملكات الداخلية مدفوعة بهذه العوامل للسيطرة على موضع الرؤيا غير المرئي، وتشكيله بطريقة "استيطيقية" من وضع إلى وضع، ومن هيئة إلى هيئة ومن وجود إلى وجود حتى يكون في متناول الوعي والإدراك والشعور، ليكون هذا الأثر الفني في الأخير إعلانا عن ولادة اللامرئي»[2].

ومن خلال تعريف جبور عبد النور أرى أن جبور عبد النور والكسندر اليوث، أن للتشكيل البصري دورا كبيرا في بعث وخلق التجربة الإبداعية لدى الفنان أو الشاعر باستحضار الصورة ناتجة عن رحلة المخيلة وتأثر الذات بمحفز ما، وتنفعل معه فترغب في التعبير عن أفكار وأفعال تقوم بها الملكات الداخلية وهذه الرغبة يشكلها الخيال بأدوات وتقنيات بحيث تتحول الغيبيات فيها إلى أشياء منظورة والجوهر إلى هيئة وغير المرئي إلى مرئي.

2-1- **اصطلاحا:** ومن المفهوم اللغوي نتطرق إلى المفهوم الاصطلاحي حيث أن التشكيل البصري عند محمد نجيب التلاوي ظاهرة قديمة في شعرنا العربي فلقد «وجدت محاولات فردية لم يكتب لها الانتشار حتى كانت الموشحة ثم محاولات التشكيل الشعري العربي سقوط العباسي خاصة عند الفاطميين، ورجال الطرق الصوفية»[3].

1- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1984، ص 69.

2- ألكسندر اليوث، آفاق النص: تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، سنة 1982، ص 103.

3- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 20.

ومع الانتقال الشعري من النموذج لتقليدي إلى الشعر الحر والنثري، صاحب هـذه التغيرات الحاصلة على مستوى الشكل تغيرات على مستوى التسمية، وكانت عبارة عـن إرهاصات قديمة لظهور التشكيل البصري، فهناك ما يسمى بالشعر الهندسي وهـو جـاء مصاحب كما وجد من «**أشـكال هندسـية كالـدائرة والمثلـث والمربـع، والخماسـي والمعين**»[1].

وهناك من يرى أن هذه التسمية غير صحيحة، ومعبرة لأن أشكال القصيدة القديمة كانـت على شكل المشجرات والمخلعات كما أطلقت تسمية أخرى، الشعر المرسوم وخاصة عند الفاطميين، وهناك من يطلق مسمى القصيدة البصرية التي «يسستعيض بالتعبير، بالصورة عند مبدأ التعبير بالصورة اللفظية»[2].

يتبين أن التشكيل البصري في كتاب كلود عبد "جمالية الصورة" أنه يقـوم علـى الخيال هذا النشاط الذهني المؤثر الذي يتجل في أعلى مستوياته في الصورة، فهو الـذي يستحضر المواد الخام للصورة، وينتقى منها الجزئيات التـي سـتكون الصـورة علـى مستويين هما.

– مستوى العين المجردة (البصر)، وهي الرؤية العادية المباشرة للأشياء ومستوى عـين الخيال (البصيرة) وهو «النشاط الذهني، فتظهر هذه العناصر في هيئة كلية متميزة، بعـد أن يكون نسقها الخيال»[3].

– كما تميز مصطلح التشكيل البصري في معناه اللغوي بعدة خصائص منهـا التصـور، والتمثل والنظام، والصيرورة والإيحاء والجمال وغيرها من مميزات التي تتخـذها هيئـة

1– المرجع السابق، ص 23.

2– المرجع نفسه، ص 27.

3– كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2010، ط 1، ص 99.

الصورة التي ينشأها المبدع بغرض التأثير، وبعث الحيـــاة والوجـــود والجمـــال، أي أن المصطلح حصر في دلالته البصرية المخطة، فما بالنا، إذا أسندنا إليه صـــفة البصـــري، وأصبح التشكيل البصري، فهذا يجعلها مختصة بالجمال البصري فقـــط، دون غيـــره أي يتحدد القالب والوظيفة التي ستخضع لها عملية التشكيل، بشكل عميق ومضبط خاصة إذا قمنا أيضا ينقل هذا المصطلح من مجال الفنون إلى مجال الإبداع الأدبي، فيصبح التشكيل البصري في الأدب هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء كانت الرؤية على مستوى البصر (العين المجردة)، أم على مستوى البصيرة (عين) الخيال وبالتالي نجد أن هنـــاك علاقـــة وطيدة بين مفهومي التشكيل والتشكيل البصري من حيث الاهتمام بالصـــورة البصـــرية للشيء وما تحمله من معاني الجمال والخيال والانفعال وهي دلالات ارتبطـــت بـــالفنون التشكيلية، كالرسم وغيها والإبداع الأدبي وشعره ونثره ولهذا وجدت العلاقة بين الشـــعر والفنون في الرسم واشاعر على درجة من التقارب والالتصاق»[1].

حيث يعمد كلاهما إلى خلق تجربته الإبداعية وإخراجها إلى الوجود، من الخفاء إلى التجلي مضيفان إلى عملهما الإبداعي حقائق الجمال، أي أنهما يلتقيان في غايـــة واحـــدة وهي غاية التأثير سواء عبر ما تتفاعل به العين، أو ما تتلقاه العاطفة، وقد بـــين "صـــلاح عبد الصبور"، تموقع التشكيل بين الشعر والتصوير بقوله: «القصيدة التي تفتقد التشـــكيل والكثير من مبررات وجودها ولعلى إدراكي لفكرة التشكيل، لم ينبع من قراءتـــي للشـــعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير ولعلى عبارة الشعر مثل التصوير»[2].

* وجاء في كتاب فريدريش نيتشه إن التشكيل البصري في الشعر هـــو تلـــك الظـــاهرة الجمالية والفنية التي يفرزها النص الإبداعي من خلال تعالق واشـــتباك ثنائيـــة البصـــر والبصيرة القائمة على عنصري المشاهدة والانفعال، هذا الأخير الذي أصبح يشكل بصريا

1- المرجع السابق، ص 09.

2- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مج 3، دار العودة، بيروت، لبناه، ط 2، سنة 1988م، ص 31.

لتعويض سمات الأداء الشفهي الذي انتصرت عليه الثقافة الكتابية الراهنة، وهـــي ثقافـــة مرئية بالدرجة الأولى إذا غيرت من الأدب وجعلت الملفوظ فيه ملموسا، تستنطقه الحواس وتخرجه الانفعالات من الرتابة والثبوت والوصفية إلى الصيرورة والتحول، فتمتلك اللغة رغبته التحرر والتفرد، وهو ما وصفه نيتشه Nietysheبقوله: «إن الأشياء هي التي تسعى إلينا ما نحه نفسها للتحول إلى رموز تهزع الأشياء كلها إلى خطبك منحنتة زلفى تتملقـــك لأنها تبتغي أن تسافر فوق كتفيك على صهوة كل رمز تمضي إلى كل حقيقة هنـــا تنفـــتح أمامك حروف الوجود وخزئان الكلمة كل كيان يريد أن يصير حرفا، وكل صيرورة تريد أن تتعلم الكلام بواسطتك»[1].

* نستنتج من خلال المفهوم اللغوي والاصطلاحي أن التشكيل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث على أساس التحليل وتفكيك الشفرات المخفية تمكـــن مـــن دراسة شكل العلاقات كمعطى ثابت بل بوصفه صيغا متحولة، تنتظم وتشتغل على نحـــو يسهم في إنتاج الدلالة.

– فالبصر جزء مهم في التشكيل البصري يدعو به المتلقي ليس إلى فعل القراءة فقط إنما إلى أعمال الحواس والتبصر، فالتشكل البصري هو الرمز الـــدال علـــى كامـــل الفنـــون التشكيلية التي تعبر عن أحاسيس الداخلية للفنان أو الشاعر، ولا يمكن للمتلقي أن يســـتكنه النص ويغور في داخله ما لم يتمثل كليه صورته (الطباعية).

1– فريديريش نيتشه: هكذا تكلم زراد شت، كتاب للجميع، ولغير أحد، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، بغداد، ط 1، سنة 2007، ص 18.

المبحث الثاني: دور التمثيلات البصرية في ترسيخ تفاصيل الصورة الشعرية

جاء في كتاب كلود عبيد "جمالية الصورة"، أن التمثيلات البصرية والفن التشكيلي والشعر، مظهر من مظاهر النشاط النفسي الإنسان يصدران عن الملكة الإدراكية فهناك رابط وثيق بينهما، فالرسم والشاعر على درجة من التقارب والالتصاق، بحيث يتشابهان في الكثير من الأشياء من ناحية المجال النفسي (...) التي يفترض وجودها لدى الفنان المبدع في إعادة تشكيل الواقع، إن الفن هو فعل الانفصال بالذات الإنسانية عن باقي عناصر الحياة والطبيعة وبين حركة الفعل الإبداعي باعتباره إعادة إنشاء خلق وصياغة جمالية للكائن أو الشيء أو الظاهرة أو الفكرة، والإنسان لا يستطيع صياغة تصوراته للعالم، إلا بتحويلها إلى رموز بمعنى الانتقال من الصورة إلى علامة لهذه الصورة.

إن كل تمثل فني للعالم سواء كان ذلك رسما، شعرا، أو موسيقى ... إلخ تمثل وعاء الفنان بشكل لغوي بداءة كتب أو أديب الرومانطيقية (...) في فكر الفنان والإنسان يلجأ بالتعبير بوصفه يفضي إلى التخلص من لحظة تتراكم فيها الأحاسيس والمشاعر والأفكار والمعاناة على نفسه فيلقى بها على كامل اللغة أو الصورة أو الحركة بحدوث ترابط كبير بين الفنون التشكيلية والفنون التمثيلية»[1].

وقد حد التصنيف التقليدي للفنون بماهي مظاهر سيكولوجية مفعمة بالثقافات المختلفة معتقدا أن الدافع التكويني في الفنون اللاقولية لا يمكن فهمه إلا عندما ندرك أن الفرق العامل السمعي والعامل البصري هو فرق سطحي (...) المتباينة إلى الفعالية المباشرة والمدى والأهمية التي تنسب إلى ما يكون بين الفنون المختلفة من تأثير وتداخل

1- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص 9-10.

وتغلغل متبادل حيث شغلت العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، والشعراء والنقاد والرسامين أكثر بكثير من العلاقة بين الشعر وباقي الفنون»[1].

* يقول أرسطو أن الفن ميل للتمثيل والعرض محفور في جبلة الإنسان، إضافة إلى ميل آخر التمتع بهذا التمثيل، يجب أن يكون هناك أولا تمثيل للواقع، ولكن صورة هذا الواقع لا يجب أن تكون مجرد نسخ أو انعكاس له يجب صياغة أشكال «مشغولة بعناية، التي وإن شابهته تتمايز عنه بأنها نتيجة جهد يلقي (...) لأنها جميلة أو مشغولة بعناية المتعة التي نشعر بها إزاء عرض الواقع بأشكال تصويرية أو موسيقية أو شعرية ناتجة عن ابتعادها عن الواقع المادي وتسمح برؤية (بمعرفة) الشكل الخالي الصافي للشيء المعروض (...) ومنذ ذلك الحين أصبح عامة الجمهور يعتقدون أن الوظيفة الرئيسية للفن التمثيل البصري، وأصبح تصور الفنان في ذهن الناس ذلك الشخص الذي لديه القدرة على محاكاة الواقع (...) بما يجري بالحياة، ويبلغ الفن ذروته في نظرهم إذا استطاع أن يوهمنا أنه واقع، ومن أبرز الفنون التشكيلية في مجال التمثيل البصري، السيرجو شوارينولدز الذي يقول: «إن جمال الفن وعظمته ينحصران في قدرته على تجاوز جميع الصور الفردية والعادات المحلية، وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات»[2].

بناء على ما سبق نعتقد أن التمثيل البصري هو رمز ومحاكاة الواقع للحياة الاجتماعية أو السياسية أو النفسية والثقافية موجود داخل الإنسان منذ نشأته نشعر به من أشكال تصويرية أو موسيقية وكذلك حضارية في مختلف البلاد العربية أو الأوروبية وربطه بالشعر والحالة الرومانسية التي يعيشها الشاعر أو الفنان حيث يشترك فيه خاصية المحاكاة أو التمثيل لتوصيل الصورة الكامل إلى ذهن الإنسان أو القارئ (المتلقي) للتكوين والبناء ومن الطبيعي أن تقوم بين الفنون علاقة متبادلة دقيقة ورهيفة لتبين صورة التمثيل البصري.

1- المرجع السابق، ص 11.

2- المرجع نفسه، ص 12-13.

أ- الألوان:

ظل ميدان اللون، زمنا مديدا ساحة معارك فلسفية عملية متأججة وعلى الرغم من حماية عملية متواضعة وغارات الفن الحديث الملغمة، يقدم الآن نفسه كمقطع غارق اكتظت أماكنه بتحات الجلاميد وبمواد مهجورة، إلى جانب طبقات متحجرة ونباتات عضوية تطل من قوقها كتل أقامتها الثقافتان، ارتباط بمواد اللون منذ أرسطو وحتى ديكارت، وصولا إلى التنويريين الذين جاءوا بنظام منفتح من إيحاءات ومدركات، العديد من عقد الخطاب الفلسفي: على سبيل المثال، عن الأصل، وكيف والحس والتفسير والحقيقة ... إلا أن كل فيلسوف كقول غوته.

- عندما يسمح حديثا عن الألوان يرى الأحمر، ودوما ما ظهر اللون كتفسير بدئي للظواهر وغاب في الآن عينه كتقليد مليء، الخطاب التفسيري الحاسم، وتستدعي الحوارات المتلونة بعض الحقائق القريبة من الأشياء إلا أن تلوين الحوارات ينجم عنه منذ السفسطائيين خلق صورة متقلبة وإيحاءات خارجة على القياس بغية تعزيز الاعتقاد ببعض حقائق بدلا من أخرى»[1].

أما كلود عبيد تحدث عن الألوان بقوله «أنها احتلت منزلة مميزة منذ القدم فكانت الأساس لكل الأعمال الفنية التي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها، عبر بواسطتها عن انفعالاته وقيمه، فأكسبها دلالات معينة وجعلها رموزا متنوعة، تنوع الأمة وأماله الحياة والموت، الأمل والخيبة، الحزن والفرح والهزيمة والنصر، النور والظلام، والرحمة والقسوة، الرضاء والغضب ... وقد استخدمت الألوان منذ عصور ما قبل التاريخ استخدمها المصري -على سبيل المثال- لرسم ما يقوم به من عمل يومي، كما استخدمها لتسجيل نصوصه الدينية، وهكذا من البدايات كان لها بعدان إحداهما ديني والآخر دنيوي،

1- مانليوبروزاتين: قصة الألوان، تر: السنوسي استيته، مر: نجم بوفاضل، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط 1، سنة 2018، ص 22-23.

إضافة إلى بعدها الجمال الملازم، واليوم لا تزال الألوان تحتفظ بمنزلتها المميزة، هذا إذ لم تكن هذه المنزلة قد تضاعفت عشرات المرات بفعل التطورات التقنية، وتقدم الفن المرئي والصورة، فالصورة التي تعتمد اللون أساسا قد غزت العديد من المجالات»[1].

كما ورد "اللون" أيضا في القرآن الكريم، العديد من الآيات التي تحمل لفظ اللوم أو الألوان نذكر على سبيل المثال قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا ۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴿٢٧﴾ وَمِنَ ٱلنَّاسِ وَٱلدَّوَآبِّ وَٱلْأَنْعَٰمِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهُۥ كَذَٰلِكَ ۗ إِنَّمَا يَخْشَى ٱللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ ٱلْعُلَمَٰٓؤُا۟ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ ﴿٢٨﴾﴾ سورة فاطر الآية 27–28.

ويقول كذلك ﴿أُو۟لَٰٓئِكَ لَهُمْ جَنَّٰتُ عَدْنٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهِمُ ٱلْأَنْهَٰرُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِـِٔينَ فِيهَا عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ ۚ نِعْمَ ٱلثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴿٣١﴾ ﴾ سورة الكهف الآية 31.

إن الألوان تفضي جمالا وسحرا يسهم بشكل كبير في زيادة رونق العمل الفني وتألقه فضلا عن أبعاده المختلفة التي تثري مادة المبدع كاتبا كان أو شاعرا أو رساما فأضفوا إليها الجمال والمتعة كما أن «للون القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان فإن لديه القدرة على الكشف يرتبط بمفهومات معينة ويمتلك دلالات خاصة».

1–أ– دلالة الألوان الأزرق القاتم: مرتبط بالظلام يدل على الخمول والكسل والهدوء والراحة وهو في التراث مرتبط بالطاعة والولاء، وبالتضرع والابتهال والتأمل والتفكير

1– كلود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها، رمزيتها ودلالتها، مر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 2013، ص 9–10.

والأزرق الفاتح: يعكس الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل»[1].

2- **الأصفر:** لصلته بالبياض وضوء النهار ارتبط بالتحفز والتهيؤ للنشاط الذي يثيره أقل تأكدا ويفقد التماسك والتخطيط.

3- **الرمادي:** خال من إثارة أو اتجاه نفسي، فهو لون محايد، أشبه بمنطقة منزوعة السلاح أو أرض خلاء لا صاحب لها.

4- **الأحمر:** يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم والغزو، وهو في التراث مرتبط دائما بالفراج القوي وبالشجاعة والثأر وبالافتنان والضغينة يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكل انواع الشهوة»[2].

5- **الأخضر:** يرتبط بمعاني الدفاع والحافظة على النفس، فهو إلى السلبية أقرب منه إلى الإيجابية كما أنه يمثل التجدد والنمو والأيام الحافلة للشبان الأغرار، أنه لون الطبيعة الخصبة.

6- **البنفسجي:** يرتبط بحدة الإدراك والحساسية النفسية وبالمثالية كما يوحي بالأسى والاستسلام، وهو كرمز ديني يوحي ببراءة القديسين، ولونه مزيجا من الأحمر والأزرق فهو يوحد أثار اللونين، ويجمع بين الموضوعي والذاتي.

7- **الأبيض:** رمز الطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل «نعم» في مقابل «لا» الموجودة في الأسود أنه الصفحة البيضاء التي ستكتب عليها القصة، إنه أحد الطرفين المتقابلين، إنه يمثل البداية في مقابل النهاية والألف في مقابل الياء.

1- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، كلية دار العلوم جامعة القاهرة، دار النشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، سنة 1982، ط 2، سنة 1997، د ت، ص 183.

2- المرجع نفسه، ص 184.

8- **الأسود:** رمز الحزن والألم والموت، كما أنه يمز الخوف من المجهول والميل إلى التكلم ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء.

9- **البني:** يقل فيه النشاط الضاغط في الأحمر، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءا، فهو إذن يفقد الدفع الخلاق الواسع، والقوة الفعالة المؤثرة للأحمر، نشاطه ليس استيجابيا متعلقا بالحواس[1].

كن القول من خلال ما سبق أن اللون سلاحا يخفق قلوب الكتاب ومؤرخي الأحداث والشعراء في رسم عدة قراضيمات بصرية متنوعة تختلف حسب دلالة كل لون، حيث تبهم الأبصار وصف للإثارة البالغة وإعطاء كل لون يرمز ويدل على شيء أو صورة معينة مرتبطة بمعاني كثيرة ظاهرة أمام عين القارئ.

ب- العنوان: يعد العنوان المدخل الرئيسي للنص، وهو صورة مصغرة تختزل محتويات النص بشكل مطابق وغير مطابق في غالب الأحيان، أي أن عناوين النصوص غالبا ما ترد مراوغة للقارئ وخصوصا الكتابات المعاصرة عموما والتي تدخل في نطاق الخطابات الشعرية المعاصرة على وجه التحديد، إذ يصعب القبض عليها بحكم أنها عناوين سريالية مخالفة لنصوصها تتطلب جهدا قرائيا مضاعفا لتأويلها والحفر في طبقاتها، ونظرا لهذه فإن أغلب القراء ينخدعون لمثل هذه العناوين الرنانة دون وعي بقيمتها الجمالية التي تكون مفتقدة وفارغة منها في معظم الأحيان، من حيث المعنى وبهذا «**فأن يكون الكتاب أغرى من عنوان، أحسن من أن يكون العنوان أغرى من كتابه**».

وبالرغم من هذا يبقى العنوان بمثابة النص الموازي الذي يتم الولوج عن طريقة إلى بنية النص وملامسة أبعاده المختلفة، كما أنه «**... يعد سؤالا إشكاليا بتكفل النص بالإجابة عنه**».

1- المرجع السابق، ص: 185-186.

على ضوء هذا الاستدلال يمكن النظر إلى عتبة العنوان كخطاب يرسم ملامح النص بشكل مكثف لا يمكن القارئ من المرور إلى أغواء المتن النصي بصورة مباشرة، وذلك أنه خطاب غي بريء يلمح أكثر مم يصرح، وهذا ما يتطلب من القارئ التزود بثقافة قرائية واسعة لتحقيق الخيال وتخييل الحقيقة ولعل إشكالية العنوان تتجلى من خلال بنيته التركيبية في الغالب، أي أنه قد يرد في بنية غير مألوفة –مخادعة– للقارئ وذلك أنها لا تمتد في النص، أي أنها وظفت بغرض نفعي لاستمالة القراء ودعوتهم للإقبال على اقتناء هذا النوع من الكتب (عناوين ذات بعد إشهاري وتجاري)، هذا من جهة ومن جهة أخرى قد يرد العنوان في شكل استفهام يحمل تأويلات عديدة وفي هذا المجال تنفتح شهية القارئ للظفر بإيحاءاته التي يتولى النص بشرحها والإجابة عنها، فمثل هذه العناوين الغامضة غير قادرة على مد جسور دلالية مع المتن النصي، وهذا بالرغم من وجود العلاقة الجدلية بين العنوان والنص والتي تزداد تعقيدا وتشويقا كلما بعدت العلامة بينهما، حيث تتجلى لعبة الخفاء والتجلي، الوجود والعدم، وهذا ما يعمل على استدراج القارئ وحمله على التفاعل مع النص بغية حدوث فعل الاستجابة، وفي هذا المقام يقول ليسنغ LESSING «ينبغي أن لا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمة»[1].

ج– علامات الترقيم:

علامات تتخلل الكتابة، لتساعد على تفصيلها، وتنظيمها تنظيما يعين القارئ على فهمها حيث يتصل اتصالا وثيقا بالرسم الإملائي، فكلاهما عنصر أساسي من عناصر التعبير الكتاب الواضح السليم وكما يختلف المعنى باختلاف بعض الكلمات، كذلك

1– عامر بن أمحمد: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، (رسالة دكتوراه)، تخصص: اللغة العربية وآدابها، إشراف: لخضر بركة، جامعة الجلالي إلياس، سيدي بلعباس، الجزائر، سنة 2015–2016، ص 219–220.

يضطرب المعنى إذا أسى استعمال إحدى علامات الترقيم، بأن وضعت في غير موضعها، أو حلت محل غيرها (...) ولأهمية علامات الترقيم حرص علماء اللغات على استخدامها، مع شيء من الاختلاف أو التقارب بين صورها ومواضع استعمالها في مختلف اللغات»[1].

اشتغل الخطاب الشعري العربي المعاصر على علامات الترقيم بكونها، رموز بصرية بحيث وظفها لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي، وذلك بمحاولة شحنها بدلالات ووظائف جديدة، تجعلها مفارقة للمألوف من دلالتها ووظائفها المعتادة، هذه العلامة أو الرموز البصرية تم الاتفاق عليها من أجل تنظيم الكلام وتسهيل فهمه، والمراد بعلامات الترقيم أنها «وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف وتيسير عملية الفهم والإفهام» لأن هذه العلامات البصرية تساعد القارئ إذ تمنحه زمنا للتنفس، كما أنها تساعد أيضا العين بأن تأخذ راحتها زمنا معينا عند متابعة قراءة الكلمات وبالتالي فهذه العلامات البصرية (علامات الترقيم) ليست علامات زائدة يمكن الاستغناء عنها وإنما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسان التدريجي من ثقافة الأذن والصوت إلى ثقافة العين والكتاب يبدو أن علامات الترقيم ضرورة تواصلية اقتضتها مرحلة الكتابة، أي مرحلة الثقافة البصرية، فهي جزء لا يتجزأ من الكتابة نفسها، وذلك أنها تساهم في تكوين الدلالة، لأن علامات الترقيم هي «دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة ...» [2].

د- البياض البصري (البياضات): يوظف البياض في الخطاب الشعري المعاصر بكونه نصا موازي داخل النص المكتوب، إذ يجد القارئ نفسه وفق هذه التقنية أمام نصين نص

1- أحمد محمد أبو بكر: القواعد الذهنية في الإملاء والترقيم، وزارة الإعلام بأبها كلية: إعداد المعلمين بأبها، ط 1، (د.ت)، ص 48-49.

2- عامر بن أمحمد: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، ص 175-180.

حاضر في الكتابة ونص غائب في البياض، وإزاء هذه اللعبة الفنية بين السواد والبياض تحدد كفاءة المتلقي (القارئ) في ملاحقة دلالة النص الموزع بين الكلام والصمت، فإذا كان السواد يعبر بالكلمات في نص الخطاب فإن البياض يعبر بالصمت، وعليه فالبياض لم يعد فراغا كما عهدناه في القصيدة العمودية الكلاسيكية، بل أصبح في تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة عنصرا من عناصر النص البصري لإنتاج الدلالة، لأن البياض في هذا الإطار هو لغة تتكلم وتثير القارئ للباحث في دلالة ذلك الصمت الناطق، حيث إن مساحة البياض هي «إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي» وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص.

لقد أصبح البياض في الخطاب الشعري العربي المعاصر لغة لها دلالتها في سياق النص، حيث أصبح المبدع (الشاعر) يعبر من خلال الصمت أو الفراغ عن حساسيته حداثته، مانحا لنصه بعدين هما: البعد السمعي والبعد البصري، وذلك وفق هندسته طباعية متعددة الأشكال، وهذا ما جعل النصوص المنجزة على الأنماط من التشكيلات البصرية تكون مفتوحة ومتعددة الدلالات، ذات منحى بصري وقرائي في الآن نفسه»[1]. ولعل لعبة البياض تتمظهر في أشكال متعددة ممارسة نوعا من الاستفزاز على القارئ الذي لم يألف هذه الأشكال الكتابية الجديدة حيث إنها إمكان طباعي أو فضائي حر يستهدف خرق المألوف البصري، الذي ركن إليه القارئ في تقبله للنص الشعري التقليدي ويتم تنفيذ هذا الإمكان بتوفير انتشار تشكيلي منوع على مساحة الورقة يسهم في توزيع الدلالة بين السواد والبياض»[2].

هـ- الخط: إن الخط ظاهرة من مظاهر التشكيل البصري، الذي يميز الخطاب الشعري العربي المعاصر، هذه التقنية الفنية هي بمثابة عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي

1- عامر بن أحمد: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، ص: 169.
2- المرجع نفسه، ص 170.

للمفردات الشعرية، وقد وظفها الشعراء في كتاباتهم الشعرية المعاصرة، بهدف إعطاء المتلقي (القارئ) صورة حقيقية للواقع والأحداث اليومية، كما أن هذه التقنية تعد «تعبير عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة»[1].

يبدو أن ظاهرة الخط في الخطاب الشعري المعاصر تكشف عن الشكل الصياغي الجديد لنص الخطاب كما أنها ظاهرة إبداعية خارقة للمألوف مثيرة للدهشة، تحاول أن تجسد قدراتها التأثيرية، بصريا في المتلقي، وذلك بإبراز قيمها البصرية في الصورة الشعرية دالة من حيث المظهر والملامح، ومن حيث المضمون والدلالة، إضافة إلى هذا تعد هذه التقنية ملمحا تعبيريا «يكشف عن فعل داخلي حتى يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتشكيل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب».

تعكس هذه التقنية الكتابية (الخط) مدى الانسجام بين حركة نفسية الذات وصورة الكتابة، أي أن تمزيق الكلمة في النص دلالة على تمزق النفس داخل الذات المبدعة ولتوضيح هذه الحالة يعمد كثير من الشعراء المعاصرين إلى تجسيد هذه المعاناة شكلا وصوتا، وذلك حتى يتمكن القارئ من استيعاب فكرة الموضوع ودلالته بصورة واقعية كأنه يعايشها في يومياته، هذا الشكل من الكتابة الشعرية (الخط) لا يؤثر في السامع بقدر ما يؤثر في القارئ لأن «إيجاد هذا النوع من الكتابة موجه إلى القارئ دون السامع، إذ لم يعد الأداء الشعري مقتصرا على حاسته السمع بل تعداها إلى الإمتاع البصري مكرسا بذلك عدوى الفنون التشكيلية ويحاول استثمار تقنيات الفنون التشكيلية، وذلك بالتعبير عن الأحداث بصورة تجسد المعنى في لوحة بصرية تستدعي الجمع بين المشاهدة والقراءة لفهم المعنى وبلوغ الدلالة»[2].

1- المرجع السابق، ص 176-177.

2- المرجع نفسه، ص 178.

و- السطر الشعري: أصبح النص من خلال هيئة الطباعية يركز جهده لخلق شعرية بصرية، إذ أن الشاعر المعاصر لم يعد همه الجانب السمعي من القصيدة بقدر ما يهمه الجانب البصري منها، وذلك تماشيا مع ثقافة العصر -ثقافة الصورة- التي تستدعي الملاحظة قبل القراءة عند محاولة مقاربة القصيدة واستخلاص دلالتها، ومن أنواع هذه النماذج الشعرية التي اعتمدت تقنية التشكيلات البصرية للأسطر الشعرية الطباعية ما أنجزه «محمود درويش» من نصوص في ديوانه تحت ما سمي بالطول السطري المتساوي، والطول السطري المتفاوت، والاتجاه السطري المختلف.

أ- الطول السطري المتساوي: ويقصد به الأسطر الشعرية المتساوية من حيث التركيب والإيقاع ومن أمثلة ذلك النص الشعري المعنون بـ: «مطر ناعم خريف بعيد» لمحمود درويش والذي يقول:

مطرنا عم في خريف بعيد

والعصافير زرقاء ... زرقاء

مطر ناعم في خريف غريب

والشبابيك بيضاء ... بيضاء

مطر ناعم في خريف حزين

والمواعيد خضراء ... خضراء

مطر ناعم في خريف بعيد

والعصافير زرقاء ... زرقاء[1].

1- محمود درويش: الديوان، ج 1، دار العودة بيروت، ط 10، 1983، ص 258.

ب- الطول السطري المتفاوت: ويعني به ذلك التفاوت للأسطر الشعرية الموازية لتفاوت الموجة الشعرية المتدفقة عبر كل سطر شعري، وبهذا تكون المسافة السطرية غير متكافئة من حيث الابتداء والانتهاء، ومن أمثلة ذلك ما قدمه الشاعر "سعدي يوسف" تحت عنوان "عبور الوادي الكبير" إذ يقول:

بعدنا عن النخل

هاهي شمس القرى تمنح النخل غابا من الريش أحمر

اهي شمس القرى تمنح النخل غابا

وهاهي شمس القرى

هاهي ...

هاهي ...

ها ...

هي ... [1].

ج- الاتجاه السطري المختلف: «يراد بالاتجاه السطري المختلف تغير اتجاه السطر الشعري وفق اتجاهات مختلفة بغرض توليد دلالات بصرية معينة، وذلك لتغير اتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار، بإدخال كلمات من لغات أجنبية، ولعل الدافع الذي جعل الشعراء المعاصرين يدمجون مفردات أجنبية في تراكيبهم الشعرية اهتمامهم بعلوم اللغة والترجمة وغيرها، لكن إذا كانت كل لغة تخلف فضاءها المكاني فلماذا لجأ هؤلاء الشعراء إلى إدخال كلمات أجنبية؟ وللاقتراب من هذا التساؤل، والنظر في إمكانية الإجابة

1- سعدي يوسف الأعمال الشعرية، ج 1، دار المدى، دمشق، د ط، 2003، ص 162.

عنه نورد ما قاله «جيرار جينيت» (g.GENETTE) في هذا المجال لعله يلامس الجواب «نادرا ما يرى المرء كلمة بشكل أكيد كما يراها من الخارج أي من المكان الذي يكون فيه –وبكلمات أخرى– من أرض أجنبية».

لعل هذا الدمج للكلمات الأجنبية حسب رؤية جيرار جينيت قد لا يكون معمقا لدلالة النص بقدر ما يكون مزخرفا له، ومن أمثلة هذا التوظيف –تقنية اتجاه الكتابة– نص لفدوى طوقان عنوانه «كواليس الليل والنهار» إذ تقول فيه:

يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي

الحمراء

صونيها أيتها العذراء

الجند على بابي ويلاه

حتى ... تخلى عني حتى ...

خبئ رأسك!

خبئ صوتك!

وبتو عبس طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء

Open the door!

Ouvre la porte

افتح آت ديليت!

افتح باب!

وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم»[1].

1– أنظر: عامر بن محمد: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي، إلى التشكي البصري، ص 204–205–206.

المبحث الثالث: مساءلة الغرا فيمات العربية القديمة و الحديثة.

مصطلح الصورة بين القديم و الحديث:

عرف مصطلح الصور اهتماما كبيرا من قبل البلاغيين و النقاد القدامى و المحدثين، إذ اختلفوا بشأن أصالة مصطلح الصورة وتحديد دلالاته في تراثنا النقدي و البلاغي، غير ان هناك من قال بأن « مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي»[1]، في حين نرى غيره +يقول أنه يمكن أن تنشأ الصورة من العدم لذلك قال ابن طباطبا : « و أعلم ان العرب أودعت اشعارها من الاوصاف و التشبيهات و الحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها وهم اهل وبر: صحونهم البوادي و سقوفهم السماء، فليست تعدو اوصافهم ما رأوه منها و فيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها: من شتاء و ربيع وصيف، وخريف، ومن ماء ، و هواء ونار ، وجبل /.../ وكل متولد من الوقت نشوئه، وفي حال نموه إلى حال انتهائه»[2]

و هنالك من جمع بين هذا و ذاك فقال « قد لا نجد المصطلح، بهذه الصيغة الحديثة. في التراث البلاغي و النقدي عند العرب و لكن المشاكل و القضايا التي يثيرها المصطلح الحديث و يطرحها موجودة في التراث و إن اختلفت طريقة العرض و التناول، أو تميزت جوانب التركيز و درجات الإهتمام»[3] من خلال ما ذكرنا يبدو أن فكرة التصوير موجودة منذ القديم، إلا أنها انحصرت ضمن الإطار البلاغي هذا ما جعلها لا

1- أحمد علي الفلاحي: الصورة في الشعر العربي، دار غيدا للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013 م، ص11.

2- ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتح: عباس عبد الستار، مر، نعيم زرزور دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط2، 2005، ص16، 17.

3- جابر عصفور: الصور الفنية في التراث النقدي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص07.

تتفق اتفاقا كليا مع مفهومها ضمن النظرية الحديثة، التي توسع فيها مفهوم الصور الشعرية و تعدد بتعدد قولها و مجلاتها المعرفية.

الصورة في الشعر العربي القديم:

لا يخلو الشعر العربي القديم من ضروب التصوير المختلفة القائمة على أشكال البيان المعروفة، فالعائد إلى هذا الإرث الشعري يجد عديد من الصور التي تأسر القارئ و السامع، ولا تخرج عما أسلفنا من الضروب المجاز التي قررها النقاد القدامى كالتشبيه و الاستعارة و الكناية و المجاز.

فإذا عدنا إلى تشبيهات الجاهليين و أبنية صورهم الفنية، وجدنا انهم كثيرا ما كانوا يستخدمون مفردات «الدمى و التماثيل» في تصوير جمال النساء. معبرين عن نصاعتهن او نعومتهن او جسامتهن من خلال تشبيههن مثل الدمى التي كانت غالبا ما تصنع من المرمر او العاج، و تنحت مؤزرة مكشوفة البطن

يقول الأعشى:

كدميـــــــــة محرابهـــــــــا بمـــذهب فـــي المرمـــر مـــائر[1]

كما التقط الشاعر صورا حسية من البيئة المحيطة، و أعمل مخيلته فيها، فأفرزت المكانية التي ينتمي إليها فنا الرسم و النحت، صورا للديار و الاطلال عند الجاهلين.

قفا نبك مـــن ذكـــرى حبيـــب و منـــزل بسقط اللـــوى بـــين الـــدخول فحومـــل[2]

1- الاعشى: ديوان، تح: محمد أحمد قاسم، المكتب الاسلامي، بيروت لبنان، ط1, 2012، ص 258.

2- أمرئ القيس: الديوان، تح: محمد ابو الفضل، إبراهيم، دار المعارف، مصر (د.ط) ،ص 15.

و من أبرز اللوحات التشكيلة الشعرية الجاهلية ّ، لوحات تصوير الحيوان الذي ارتبط وجودهم بوجودهم، فهذا جواد امرئ القيس في حركته الدائبة إقباله و إدباره يجعل الصورة الشعرية تضج بالحركة و الصوة:

مكـــر مفـــر مقبـــل مـــدبر معـــا كجلمود صـــخر حطّـــه الســـيل مـــن عـــل[1]

أما العصر الاموي، «فقد حفل بأشكال جديدة و متميزة من الاهتمامات الفنية مما أثر على الأساليب التشكيلية البنائية للأبيات الشعرية، وقد سعى الفنانون إلى اشكال جديدة تتلاءم وحضارة زاهية، تحتاج إلى مظاهر خارجية بهية، ومن العوامل التي ساعدت أيضا على الإهتمام بالفن أن الامويين لم يقيموا حسابا للتحريم الديني بشكل مطلق، فقد امتلأت قصورهم ودورهم بالمنحوتات و الرسوم المشخصة منها وغير المشخصة مما غير نظرة الفنانين والأدباء إزاء الفن عموما و أثر في تشكيل الصورة الشعرية بشكل عميق، وإن بقيت القصائد إلى حد ما محتفظة بالعناصر الشكلية الخارجية من أوزان وإيقاعات موسيقية»[2]

فعلى سبيل« تحول التشكيل الفني للصورة الشعرية المطروحة في موضوع الحب و الصحراء من تشكيل حسي يقوم على محاكات العناصر الحسية المتعلقة بهما إلى تشكيل فني يرسم اللوحة و المشهد بأسلوب تفاني متطور يعتمد على تشكيل اللوحة فنيا من خلال رؤية واضحة لزاوية الالتقاط ، ووضعها في إطار محدد، و ربط عناصرها بعد تنظيمها ربطا متقنا»[3]

1- المرجع السابق، ص 19.

2- أنظر: وجدان المقداد: الشعر العباسي و الفن التشكيلي، الهيئة العامة سورية للكتابة، دمشق، (د.ط)، 2011، ص66-67.

3- المرجع نفسه، ص 68.

فهذا ذو الرمة من الشعراء المصورين في العصر الاموي الذي حفلت صورتهم بالفن وأبنيته و أثاره، إنه شعر الحب و الصحراء، رسم فيهما أجمل اللوحات والصور، وعالجها بطرق جعلته يقدم لوحات تعبر عن براعة شاعر عاشق للأنثى و الصحراء على سواء.

فمن لوحاته في الحب قوله:

إذا حـــان منهـــا بعـــد منـــي تعـــرض لنـــــا حـــــنّ قلـــــب بالصـــــبابة مولـــــع
ومـــا يرجـــع الزمـــان الـــذي مضـــى ومـــا للفتـــى فـــي دمنـــة الـــدار مجـــزع
عشـــية مـــالي حيلـــة غيـــر أننـــي بلقـــط الحصـــى والخـــط فـــي الأرض مولـــع[1]

أما الغزل الذي تناوله الأمويين، فكان غزلا ماديا كما يقول عمر بن أبي ربيعة معتمدا على التصوير الفني الحسي:

أبرزوهـــا مثـــل المهـــاة تهـــادى بـــين خمـــس كواعـــب أتـــراب
وهـــى مكنونـــة تحيـــر منهـــا فـــي أديـــم الخـــدين مـــاء الشـــباب
دميـــة عنـــد راهـــب ذي اجتهـــاد صـــوروها فـــي جانـــب المحـــراب[2]

أما في المرحلة العباسية، فقد ظهرت موضوعات شعرية جديدة و تشكيلات بنائية للصور الشعرية، وبالتالي تغير حتمي في دلالاتها على الذات الاجتماعية، وبرزت الذات الفردية اكثر، و ارتفع صوتها من خلال قصائد أظهرت مشاكلها و معاناتها، ومن خلال

1- ذو الرمة: الديوان. شرح: أبو نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تح: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط.2، 1982،ص 720-722.

2- ابن أبي ربيعة عمر: الديوان، تقديم: قدري مايو، عالم الكتب، بيروت، ط.1 1997، ص107.

ذلك يمكن تأويل ميل بعض الشعراء إلى الزهد، أو التزامهم الاجتماعي و السياسي، أو جنوحهم، إلى حياة الخلاعة والمجون والتغني بها ، مما أسبغ على الصور الشعرية لونا نفسيا جديدا دفع الشاعر إلى البحث عن توفير غني فني أكثر لتلبية حاجة النفس الانسانية، وعلى اعتبار أن التشكيلات الفنية المتعددة، و القصائد الشعرية هي وحدها التي تلبي هذا الغرض على تنوع وسائلها البلاغية و الإيقاعية و البديعية، فقد ظهر الإقبال الشديد على توظيفها بروح جديدة في البنيات الشعرية للقصائد، فتجد بعض الشعراء اللذين انظموا إلى بلاطات السلطة و توجهوا بشعرهم، إلى نخبة فرضت ذوقها عليهم، يقدمون بمهارة صورا لتمردهم على هذه الظروف من خلال تمجيد ذواتهم طموحا منهم إلى تكريمها، وعشق حريتها»[1] من هؤلاء بشار بن برد الذي افتخر بالعمى الذي اصابه فقال:

إذا ولـــد المولـــود اعمـــى وجدتـــه و جـــدك اهـــدى مـــن بصـــير و احـــولا
عميـــت جنينـــا و الـــذكاء مـــن العمـــى فجئـــت عجيـــب الظـــن للعلـــم معقـــلا[2]

أما المتنبي الذي حفل شعره بهذه الصورة فيقول:

أنا الـــذي نظـــر الاعمـــر إلـــى أدبـــي وأســـمعت كلمـــاتي مـــن بـــه صـــمم
أنـــام مـــلء جفـــوني عـــن شـــواردها و يســـهر الخلـــق جراهـــا و يختصـــم
غيـــري بـــأكثر هـــذا النـــاس ينخـــدع إن قـــاتلو جبنـــوا وأحـــدثوا شـــجعوا[3]

1- أنظر : وجدان المقداد: الشعر العباسي و الفن التشكيلي، ص82 ، 83 ، 84

2- بشار ابن برد: الديوان، تح : محمد الطاهر بن عاشور ، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر ، القاهرة ، 1957، ص 136.

3- أبو الطيب المتنبي،: الديوان، شرح: أبي البقاء العكبري، دار المعرفة: بيروت، ص367.

و إذا اردنا ان نلمس الصورة في شعر الأندلسيين وجب علينا ان نسمعهم في «ذكر بلادهم الجميلة ووصف مفاتنها، أطيارها و أشجارها، قصورها، و حدائقها... وما إلى ذلك من أسباب عمرانها» [1] وما كان شعرهم إلا ألوان متمازجة أنيقة من خضرة الأشجار و حمرة الاثمار، وبياض الحباب، و صفرة الشمس، و ذهب الأصيل و لجين الماء وزرقة السماء.

وما كان شعرهم إلا نسيم الروضة الفيحك، و أريج الأزهار البيضاء و عبق الورد الحمراء.

« كان للطبيعة في نفس الشاعر الرقيق المرهف الحرائر، وكان للطبيعة في جميع أغراضه التي قال فيها الشاعر و الأبواب التي طرقها ذكر. فالطبيعة ألف الحميم و توأم روحه، كيف لا و هي مهبط وحيه، فإلى ظلالها يسكن و بين محاسنها يهيم ، و بين مباهجها يقظي أعذب أوقاته مع الحبيب أو في ارتشاق الخمر. ولذلك فلطبيعة ذكريات في قلبه وللطبيعة انطباعات في حسه، ولذلك فهو يذكرها دائما و يظل يلتفت إلى ماضي أوقاته بين أحضانها بحنين عذب و كم يتمنى لو تعود تلك الايام ثانيةّ، فلا غر و ان يكون للطبيعة في نفسه مكان رفيع ولا غر وأن يضل الأندلس ذلك الصقع الجميل الذي له الطف أثر و أجمل و وقع في نفوس أبنائه مائلا لا عين الاندلسي أينما حل وأينما سار فهي قلبه وكعبته»[2].

طرق الشعراء الأندلسيون باب الوصف لنقل صور بلادهم الرائعة ومشاهدها الفاتنة ورياضها الوافرة و مياهها الجارية، « وقد أستطاع الوصف بما سخر له الشعراء من

1- جميلة شحاد الخوري : الطبيعة في الشعر الاندلسي، رسالة قدمت إلى كلية الآداب في جامعة بيروت الأمريكية لنيل أستاذ في العلوم، الجامعة الامريكية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1942، ص25.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وسائل ان يكون خير شاهد و أفضل ناقل للصورة الطبيعية و الأندلسية.»[1] فالشاعر الأندلسي يمزج بين الطبيعة وألوانها و حالته النفسية، و جمال الأندلس من الموضوعات التي ألفت لها العديد من القصائد والدواوين. « الامر الذي يجعلنا كالآخذين من بستان زهرة في اختيارنا لنماذج من شعر الطبيعة عند ابن الزقاق. يقول ابن الزقاق:

أرض منمنمـــــة وظـــــل سجســـــج وصـــبا بأنفـــاس الربـــى تتـــأرجح

وحـــدائق زرق النطـــاف تـــرق فـــي وجنـــــاتهن شـــــقائق و بنفســـــج

فالمـــاء مصـــقول الأديـــم مفضـــفض و الـــروض مطلـــول النســـيم مـــدبج

صـــيغت ازاهيـــره دنـــانيرا بهـــا فتـــرى دنـــانيرا النضـــار تبهـــرج

قـــم نصـــطحبها و النجـــوم جـــوارح والصـــبح فـــي أعقابهـــا متـــبلج

إن وفرة مصادر الالوان في تشكيل الصورة تحقق للشاعر استخداما أفضل للون في التعبير ، فضلا عن أنها تظهر قدرته على التعامل مع اللون و يشكل صورته بعناية ووضوح، وقد جمع إبن الزقاق في هذه القصيدة عددا من الالوان ليرسم لنا منظرا يشتد إلى رؤيته أغلب المتلقين، و يحدد طبيعة الفضاء الذي تقع فيه الصورة و بينه بـــ "ظل سجسج" فيعكس لنا من خلاله تعدد لون الفضاء الذي يرسم به لوحته، إذ سيكون في منطقة الظل قليل من الإضاءة يفوح رومانسية و هدوءا في حين يشتد في الأخرى الضوء لتعود الألوان زاهية نقية »[2]

الصورة في الشعر العربي الحديث:

1- صالح ويس: الصورة اللونية في الشعر الاندلسي ، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، عمان، الاردن، ط1 ، 2012م، ص93.

2- المرجع نفسه، ص94.

إن اهم ما نستهل به الحديث عن ماهية الصورة الحديثة هو قول عز الدين إسماعيل : «الصورة الحديثة كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء أخر»[1] أي دوما هناك دافع أو عامل يسهم في تجسيد الصورة داخل العمل الأدبي

لم تعد الصورة في الشعر العربي الحديث قاصرة عل الجانب البلاغي فقط بل اتسع مفهومها، وامتد إلى الجانب الشعوري الوجداني «إن حتمية التطور في العصر المعيش هي التي فرضت ظاهرة التشكيل البصري في الشعر، وهي ظاهرة تؤدي دورها في إنتاج دلالة النص، ذلك ما يقوله الصفراني، أما ما يؤدي إليه قوله هذا: إن التشكيل البصري في الشعر يساير واقع الحياة المعاصر التي تهتم بجانب المادة و المدركات الحسية، و يتضمن كل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النص، و يحيل إلى أهمية المبصرات في إنتاج دلالة النص الشعري...، فاختلاف التشكيل من النص إلى أخر حسب مضمونه و حالة كل نص يجعله جزءا أساسيا من النص بحيث يصبح المعطى الكتابي البصري مولد للمعنى الشعري.»[2]

فالشاعر المعاصر ابتكر لنفسه أسلوبا جديدا للتعبير عن رؤاه وأفكاره بعدما تبين له أن الصورة السمعية لم تعد قادرة على تبليغ رسالته، فلجأ، إلى البصرية في محاولة منه لمغازلة المتلقي وإقحامه في النص الشعري

أصبح الشاعر المعاصر ينزع إلى إثارة مواطن الجمال لدى القارئ و العزف على أوتارها، باعتماده على تشكيل صورة بصرية مكثفة مليئة بالإيحاءات عانية بالدلالات، فالنص الشعري المعاصر يستمد جماليته من سمات فنية بصرية بالدرجة الأولى.

1- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ط) ، ص96.

2- فهد مرسي محمد البقمي: ظاهرة التشكيل البصري في الشعر بين النظرية و التطبيق: تجربة الناقد محمد الصفراني أنموذجا ، المجلة العلمية لكلية التربية،ع3،(د.ت)، جامعة الباجة، المملكة السعودية، ص175.

حيث بوأ الشعراء المعاصرون حاسة "البصر" مكانة مركزية في قراءة الأشياء و تذوقها و استحضارها في مساحات قصائدهم، حتى تماهى المرئي باللغة، و الذهني بالمحسوس، وذلك في ظل إنجازات القرن العشرين و ما يحمله من قيم معرفية و ذهنية و تكنولوجية، و لعل أكبر هذه الإنجازات الصور وطغيان الثقافة البصرية»[1]

أي التركيز على ثقافة العين، حيث أن السامع لم يعد عنصرا أساسيا في الكتابة، حل القارئ محله، و أصبحت الكتابة لا تخاطب السامع، إنما دورها تطرح نص للقارئ يشاهده و يتأمل فيه. يبدو أن فكرة التشكيل التي صاحبت شعر الحداثة تعد بمثابة الانزياح عن الشكل القديم الذي كان يلزم المبدع مسبقا كيف يقول، و بالتالي فهذا الخروج عن المعيار الجبري ليس رفضا للشكل في حد ذاته كشكل و لكن رفض لسلطته التي منعت التجريب والاستثمار في هذا الشكل الذي فجرته الحداثة فيما بعد ليصبح أشكالا و بهذا يكون ابتكار الأشكال الجديدة ناتجا عن مفهوم الشكل المفتوح و ليس الشكل المغلق وأن يكون الفنان عموما والشاعر على وجه الخصوص متمتعا بحريته في ممارسة العملية الابداعية ليس بشكل اعتباطي و لكن بشكل منطقي استلاما لمبدأ الفن الذي يؤمن بالجدة والفرادة

وعلى هذا الاساس دخل الابداع هذه المرحلة التجريبية مع ثقافة التشكيل البصري تماشيا و معطيات الحياة المعاصرة –حياة الصور– التي تولي عناية لكل ما هو مادي محسوس يمكن مشاهدته و تحليله في فضاء النص كأيقونة او علامة بصرية توازي ما هو لغوي بهدف توفير الدلالة بشكل سريع و اقتصادي ،هذا التشكيل البصري ينهض على خلق الجديد و صنع الفرادة في العمل الفني لأن «مهمة الفن لا تنحصر في تقليد الطبيعي

1– مخناش بشير: "التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر نزار قباني أنموذجا" مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع27، 2019، جامعة قالمة، قالمة، الجزائر، ص:355.

او محاكاة الأشكال أو إبداع مجموعة من النماذج الأصلية بحيث يتجلى في العمل الفني طابع شخصي يجيء مميزا عن كل ما عداه»[1]

و استكمالا للحديث في هذا المجال فإن الحداثة الشعرية في الخطاب الشعري المعاصر حاولت أن تصنع هذه المفارقة ، الفنية ، وذلك أنها استطاعت أن تستثمر الثابت(الشكل) في خلق شكل غير ثابت عن طريق التشكيل البصري، و بالتالي صار المعيار هو «الأشكل هو الشكل وهذا بهدف ضمان مساحة واسعة لممارسة الإبداع على مستوى فضاء الكتابة، هذه المساحة الواسعة تترجم الحرية في التعبير و التشكيل لأنه «لما كان الشكل هو الذي يعكس أثر النشاط الفني شكلا، فمن هنا يمكن اعتبار غاية الفن هي التشكيل"»[2]

إن ظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث قد شاعت إلى درجة لافتة للانتباه وقد أخذ بها في الخمسينيات و الستينيات بشكل واضح، و بالغ بعضهم في استخدامها إلى الحد الذي جعل بعضهم يعد أن القصيدة الحديثة شكلا قبل كل شيء، كما أشار بعض الدارسين إلى أن مدرستي السريالية والدادية قد أسهمتا في هذه الظاهرة، لأنهما يميلان إلى إستغلال طاقة التشكيل البصري للتعبير عن مذهبيهما، وخصوصا في لعبة السواد والبياض والنقط على الورق، ولذلك فإن اللغة الشعرية ببعديها اللفظي والرمزي لم تعد وحدها محور الإهتمام إنما باتت أشكالها تجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقاتها بعمار الصفحة محط إهتمام الباحثين»[3] فالحداثة الشعرية في الشعر المعاصر تفرض علينا دراسة ظاهرة التشكيل البصري على وفق المستجدات «فرغم وجود الظاهرة

1- عامر نب أحمد: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، (رسالة دكتوراه)، تخصص: اللغة العربية وآدابها، إشراف: لخضر بركة، جامعة الجلالي، سيدي بلعباس، الجزائر، 2015-2016 م، ص 165.

2- المرجع نفسه، ص164.

3- فهد مرسي محمد اليقين: ظاهرة التشكيل البصري في الشعر بين النظرية والتطبيق: تجربة الناقد محمد الصفراني أنموذجا، المجلة العلمية لكلية التربية، ص173.

في الشعر القديم إلا أنها لم ترق إلى ما هي عليه الأن، حيث ظلت محافظة على الشكل الكتابي التقليدي حتى و لو تم تشكيله فإنه ظل ثابت في: المرحلة الفضائية للنص الشعري العربي منذ أقدم نموذج للاشتغال حتى التجارب المتأخرة نسبيا للتختيم والتشجير عند الشعراء المعاصرين و الأندلسيين و المغاربة»[1]

إن التشكيل البصري في صورته المكتملة و الحداثية الحريرية و التجريبية في الشعر العربي بدأ مع الشعر الحر في قصيدة النثر فشعر التفعيلة تمرد على شكل القالب وفتح مجال الحرية التشكيلية، خاصة مع القصيدة المدورة و الطابع المكاني المادي للشكل ودوره في التنوع وكذلك الأداء الكتابي الذي أضحى جزءا من النسيج الدلالي للنص الشعري بعد الإنتقال من الشكل إلى التشكيل»[2].

فالتشكيل البصري في صورته الحالية و التي نعتبرها مكتملة لان أليا تها جاءت بعد مسار طويل من تطور القصيدة العربية الحديثة و المعاصرة هو حصيلة هذا التطور: «فنظريات دي سوسيرFERDINAND DE SASSURE ورولان بارت ROULAND BARTHES فيما يخص الدلالة غير اللغوية، كان لها أكبر تأثير لا لفتات الشعراء والنقاد إلى الصفحة و النظر إليه كجزء من القصيدة و استخدام علامات الترقيم LA Pnctuation مما تقدم، ومن خلال كرونولوجياCRONOLOGI الظاهرة التشكيلية والتأريخ لها في الشعر العربي يظهر لنا سبق الشعراء العرب للتشكيل من الجانب الجمالي، حيث كلها تشكيلات طابعها زخرفي فني جمالي، لا تنطلق من المضمون في البعد البصري للشعر، والمنطلق أساسا من المنضمون، الخادم للدلالة، فإن الغرب هم اللذين سبقوا إلى تطبيقه وانتقل للشعر العربي عن طريق احتكاك الشعراء العرب بالشعراء الغربيين والتأثر بأعمالهم نظريا و تطبيقيا، وخاصة نهلهم من العرب في إطار مقتضيات

1- محمد الماركي: الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، 1991، ص175-176.

2- المرجع نفسه، ص175-176.

الحداثة و عليه فإن الشكل البصري وإن جاء نتيجة التقاء الثقافتين التشكيليتين البصريتين العربية والغربية وحتى لا نجحف الموروث العربي في هذا المجال حقه»[1].

هذه مجموعة من القصائد التي طبق فيها الشعراء المفهوم البصري وتقنية الصورة، نأخذ قصيدة عبد الوهاب البياتي (المغنى و القمر)،يقول البياتي:

رأيته يلعب بالقلوب

رأيته يموت

قميصه ملطخ بالتوت

وخنجر في قلبه

وخيط عنكبوت

يلتف حول نايه المحطم الصموت

وقمر أخضر في عيونه

يغيب عبر شرفات الليل والبيوت

وهو على قارعة الطريق في سكينة يموت[2]

كذلك قول عز الدين المناصرة:

طفت المدائن: بعضهم قذف القصائد

من عيون الشعر

1- عبد الواحد لؤلؤة و أخرون: الشعر و متغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،د.ط،1986،ص144.

2- عبد الوهاب البياتي: الاعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط-1، 1972، ص: 154.

يرثي والدي

والأخرون تنكروا:" اذهب و ربك قاتلا"[1]

هي صورة تعكس مدى تخلي عن القضية الفلسطينية، تقرن بصورة سيدنا موسى عليه السلام وتخلي قومه عنه

كما نرى الشاعر نزار قباني يرسم صور ترى أكثر مما تسمع في قصيدته "قارئة الفنجان" التي تحول فيها الشاعر إلى رسام ماهر، حيث أجاد الضرب بريشة الكلمات، لرسم لوحة بصرية يمكن تصنيفها في فن الرسم أكثر منها في الشعر إذ قال:

جلست. والخوف بعينيها

تتأمل فنجاني المقلوب

قالت. يا ولدي .لا تحزن

فالحب عليك هو المكتوب

يا ولدي قد مات شهيدا..

من مات على دين المحبوب

.....

بحياتك يا ولدي، امرأة

عيناها سبحان المعبود

فمها... مرسوم كالعنقود

1- عز الدين مناصرة: الاعمال الشعرية ، الجزء الأول، دار المجد لاوي للنشر و التوزيع، الأردن،ط-1، د.ت،ص89

ضحكتها موسيقى وورود

لكن سماءك ممطرة

وطريقك مسدود.... مسدود

فحبيبة قلبك..... يا ولدي

نائمة ...في قصر مرصود

والقصر كبير...يا ولدي

وكلاب تحرسه وجنود

وأميرة قلبك نائمة

من يدخل حجرتها مفقود[1]

ويكبر هوس الرسم عند هذا اشاعر، حتى تصور أن شعره هو ورشة للرسم والرسامين، وذلك عندما تسائل قائلا:

هل هذه الكلمات شغل يدي؟

إني أشك بكل ما حولي

بدفاتري

بأصابعي

بنزيف ألواني

هل هذه اللوحات من عملي؟

1- نزار قباني: الاعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار القباني،ج7، بيروت، لبنان، ص648 ،649.

أم أنها لمصور ثاني؟[1]

وقصيدة أخرى يعلن نزار قباني أنه يمارس الكتابة "بالبصر" و يتذوق الأشياء والصور بالعين، لينضج التراسل عنده، وتتبوأ حضارة البصر مركز الريادة في أشعاره:

كلام يدك

كلام طويل طويل

فهل تسمحين لعيني

بتسجيل الكلام الجميل؟

.....

يداك يغتسلان بدمعي

فها تسمحين لاذني بشرب دموع الصهيل؟

.....

ومنذ أن رأيت يديك الملوكتين

تعدان لي القهوة في الصباح

تعملت

كيف يكون احترام النخيل[2]

1- نزار القباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج5، ص 648-649.

2- المصدر نفسه، ص432.

المبحث الرابع: سؤال التأويل في سيميائية الخطاب الشعري المعاصر

إن الخطابات الشعرية المعاصرة من المسائل الصعبة و المعقدة التي تؤرق القارئ في عملية فهمها، فالنص الحديث يختلف عن النصوص القديمة باستخدامه للغة مراوغة إيجابية تتطلب من القارئ فك شفرتها ورموزها وهذا ما جعل النقاد العرب يستعينون بمناهج نقدية غربية للاستفادة من جملة الآليات التي تساعدهم في تحليل هذا النوع من الخطابات و من هذه المناهج النقدية المنهج السميائي الذي يسعي بالدرجة الأولى إلى البحث عن الدلالة و المعنى الخفي داخل هذه الخطابات الشعرية المعاصرة.

«لكي نقرأ قصيدة ينبغي لنا أن نعرف مورثها النوعي (أي ما يسميه جيرار جينيت: جامع النص Architxt وعددا من مناهج ذلك النوع، لابد أن نكون ماهرين في فرز عناصر النص السردية، الدرامية، الخطابية، الشخصية) الغائبة بسب الطبيعة الجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري»[1]

ويشير هذا الجانب ، إذا أجمعنا بينهما، إلى المقدمة الكبرى في أي دراسة سيميائية للشعر، وهي أن القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، و يتطلب مشاركة فعالة من قارئ ماهر قادر على تأويله. أما النصوص الاخرى ليست بحاجة إلى ان تكون أجزاء من مورث أقرته الثقافة " الرفيعة" فقد لا تزيد عن كونها مأخوذة من المورث الشعبي، كما ستوضح لنا قصيدة قصيرة من قصائد "مروان" عنوانها "حين تنتهي الحرب"

حين تنتهي الحرب

سنتباهى بالطبع أن الهواء

سيطيب للتنفس أخيرا

1- روبر تشولز: السيميائية و التأويل، تر: سعيد الفانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص77.

والماء سيروق لسمك السالمون

وسيهاجر صمت السموات أكثر اكتمالا

سيعقد الموتى أن الاحياء يستحقونها

وستعرف من نحن

وسنتطوع جميعا مرة أخرى[1]

هذه القصيدة من قصائد الستينيات. وقد يفسرها المرء بالإحالة إلى حرب "فيتنام" غير أن هذا التأويل ليس سمة ضرورية من سمات تأويلها. بل أن ما يكسب أهمية أكبر بكثير فيما يخص طريقة توصيل المعلومات فيها، هي أغنية شعبية كان يتغنى بها الجنود والبحارة في حروب عديدة (وقد غنيتها بنفسي في عدة موانئ بدءا من ميناء "نيو بورت" new port في غرب بريطانيا ، حتى ميناء "يوكوسوكا" Yokosuka في اليبان خلال العمليات البوليسية [الأمريكية]* أملا بالتسريح من الخدمة العسكرية "ويبدأ على النحو الاتي:"حين تنتهي الحرب سنتبرع جميعا مرة أخرى" وهذه الأزمة تكرر مرارا ثم تنتهي ب "نريد بحق الجحيم" و"في حجرة خنزير نريد" تعتمد الاغنية الشعبية على لازمة ساخرة بسيطة "سنطوع مرة أخرى" تستمر حتى البيت الأخير)»[2].

فنحن في واقع الأمر، لا ندرك أي شكل مباشر، « فالإدراك و التذكير يقتضيان استحضار "خطاطة سابقة" (نموذج الإدراكي أو البنية الإدراكية "أو "سنن التعرف") تثوي

1-أنظر : المرجع السابق: ص78

*- بدأت الحرب الكورية حربا أهلية في شبه الجزيرة الكورية بين عامين 1950-1953 كانت شبه الجزيرة الكورية مقسمة إلى جزئيين شمالي و جنوبي، الجزء الشمالي تحت الاتحاد السوفياتي، الجزء الجنوبي خاضع لسيطرة لجنة الامم المتحدة المؤقتة لكوريا لقيام الولايات المتحدة ، كانت بداية الحرب الأهلية في 25 يونيو1950 عندما هاجمت كوريا الشمالية كوريا الجنوبية وتوسع نطاق الحرب عندما دخلت الامم المتحدة ثم الصين أطرافا في الصراع ، تم الصراع عندما تم التوصل إلى اتفاق وقف إطلاق النار في 27 يوليو 1953.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

داخلها مجموع النسخ التي تلتقطها العين وتنشي بها ضمن عالم يعج بالأشكال و الصور والألوان. وهذا له ما يبرره هو أولويات الإدراك ذاتها فعالم الأشياء لا يلج إلى الذاكرة على شكل "الأشياء" معزولة لا رابط بينها، بل يتسلل إليها عبر النماذج المنظمة لهذه الأشياء في أقسام متباينة»[1]

فعلى الرغم من أن ما نراه هو شيء مخصوص فعلي واقعي إلا ان ما يتسرب إلى الذهن هو فكرة عن الشيء و ليس الشيء ذاته.

استنادا إلى هذا التصور الخاص بالإدراك « يمكن القول إن التسنين الذي يحكم عالم العلامات الأيقونة هو نفس التسنين الذي يحكم التجربة الإنسانية ككل: فكل محاولة لإدراك وتحديد كنه ومضمون علامة أيقونة ما تقتضي إلماما بمعرفة سابقة مفتوحة على عوالم متعددة ، ويعود الأمر إلى سببين:

1- إن ما تدركه العين هو علامة لا موضوعات معزولة، و العالم تسكنه العلامات و ليس خزانا للأشياء.

2- إن العلامة الإيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي إستحضار التجربة الثقافية كشرط أولي بممكنات التدليل»[2].

استنادا إلى هذا « فإن قراءة الواقعة البصرية (الصورة في حالتنا) وفهمها يستدعيان سننا سابقا يتم عبره التأويل و التدليل وكما سيتضح ذلك من خلال تحديدنا للدلال الأيقوني، فإن إنتاج دلالة ما عبر الصورة لا يعود إلى ما يثريه الدال داخلها من

1- سعيد بتكراد: السيمائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، دار الحوار للنشر، سورية،ط3، 2012، ص119

2- المرجع نفسه، الصفحة120.

تشابه مع ما يحيل عليه، بل يعود الأمر إلى امتلاك سنن يتم فيه و عبره توليد كل الدلالات الممكنة»[1]

«إن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب و التنوع و تستند من أجل بناء نصوصها، إلى مكونين:

1- ما يعود إلى العلامة الأيقونية.

2-ما يعود إلى العلامة التشكيلية.

فالصور يستند، من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة ...)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست من الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثث هذه الطبيعة و يتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التشكيلي والخطوط و الألوان والتركيب ما يعود على الطريقة التي يتم من خلالها إعداد المساحة المؤهلة لإستقبال الإنفعلات الإنسانية مجسدة في الأشكال و الأشياء و الكائنات»[2]

«إن المضمون او المضامين الدلالية للصورة هي: نتائج تركيب يجمع بين ما تنتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو الأشياء...) وبين ما تنتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكال من صنع الإنسان و تصرفه في العناصر الطبيعية، وما راكمه من تجارب أودعها أثاثه و ثيابه و معماره و ألوانه وأشكاله وخطوطه و تعد الصورة من هذه الزاوية، ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالاته إستنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنهما متكاملان في الوجود: فكما أن

1- سعيد بنكراد: السيمائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، ص121.

2- المرجع نفسه، ص133.

العلامة الأيقونية تشير إلى تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية إلى إنتاج دلالة ما، فإن العلامة التشكيلية لا تشتغل بإعتبارها كذلك إلا في حدود تأويلها ككيان حامل لدلالات»[1].

إن تأويل الصورة، مثل كل تأويل« يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال ما يعطي بشكل مباشر و لا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون إستعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة، و ظبط العلاقات التي تنسج بينها ضمن نص الصورة»[2]

إن مجمل الدلالات التي تثيرها الصورة من خلال بعديها الأيقوني و التشكيلي ليست وليدة مادة مضمونية دالة من تلقاء ذاتها و ليست وليدة معاني قارة و مثبتة في أشكال لا تتغير إنها أبعاد أنتروبولوجية.

«مشتقة من الوجود الإنساني ذاته فهي لذلك ليست سابقة على الممارسة و جزء منها، إنها مرتبطة بخطاب إنساني يجنح إلى منح الظواهر الطبيعية أبعادا دلالية تتجاوز الأبعاد المادية الوظيفية. ولهذا فالألوان و الأشكال و الخطوط تتسرب إلى الصورة محملة بدلالتها السابقة، فالأحمر في الصورة موجود بإعتبار دلالته السابقة لا بإعتبار وجوده المادي كلون ضمن ألوان أخرى، وكذلك الأمر مع الأخضر و الأزرق و الأبيض..... وما يصدق على الألوان يصدق على الخط، فلكل خط دلالته، فبعض الخطوط يشير إلى الهدوء و الصلابة و الحسم في حين تشير بعض الخطوط إلى الأنوثة و اللاتوازن و النعومة واللطف كما يوجد خطوط تشير إلى العنف و الحسم و اللاتردد»[3]

وقد إرتبط مصطلح التأويل أكثر بالشعر، « نظرا لما له من وقع خاص في نفسية المتلقي، لان هذا الاخير يميل بطبعه إلى التعبير المجازي، لا يجذبه الكلام العادي لأنه واضح وجلي يبحث عن الغموض حتى يفسر، ويشرح، و يعدل، و يصحح، فطبيعة فن

1- سعيد بتكراد: السيمائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، ص134

2- المرجع نفسه، ص 134.

3- المرجع نفسه، ص 151.

الشعر أعقد بكثير من فن النثر، لأنه يحتاج إلى مقومات خاصة من وزن وقافية، وقدرة تصويرية قد لا تتوافر في فن النثر، ولهاذا يعد من أشهر الفنون الأدبية و أقدمها، وأكثرها ذيوعا و إنتشارا نظرا لما يتضمنه من تحويلات و تغيرات و معايير تضبطه على المستوى الفني فهو يحتاج إلى نوع من الصنعة.

الفصل التطبيقي

تجليات الغرافيمات البصرية في قصيدة بلقيس.

أولا العنوان:

يعد العنوان من أهم أنواع التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، إذ يمثل بنية أساسية في القصيدة الشعرية المعاصرة لما يحمله من دلالات و مفاتيح يلج من خلالها القارئ إلى العالم النصي، و في هذا الصدد يقول محمد مفتاح: «إن العنوان يقدم لنا معنوية كبرى لضبط إنسجام النص و فهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى و يعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو إن صحت المشابهة- بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه»[1]

إن القارئ لعنوان قصيدة "بلقيس"، يجد نفسه أمام العديد من الأسئلة كون أن العنوان جاء مفردة مجردة من الفضائين الزماني و المكاني فالعنوان بهذا الإختيار المعتمد من طرف الشاعر يدخل المتلقي مباشرة في نطاق النسق الفكري الخاص بالشاعر، فيضعنا هذا الإختصار للعنوان أمام تكيف دلالي يستفز القارئ ويجبره على محاولة فهم النص وتفسيره و تأويله كي يخرج من الغموض الذي وضعه فيه العنوان، فقد حاول نزار قباني من خلال عنوان قصيدة "بلقيس" أن يجعلنا في حيرة نتساءل عن هذه المرأة و صفاتها وعلاقتها بالشاعر؟ وفجر فينا فورا عملية التأويل و رسم صورة لهذه المرأة، وفجر ما كان ساكنا في وعينا من حصولة ثقافية، نبدأ معها فورا عملية التأويل ورسم صور لهذه المرأة.

1- محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص72.

ثانيا: رسومية اللون

أصبح اللون بنية أساسية لدى الشعراء المحدثين في تشكيل القصيدة الشعرية لما يمنحه للنص الشعري من دلالات جديدة ولما يحمله اللون أيضا من صور جمالية تثير اهتمام القارئ، وقد وظف شعراء كثيرون اللغة اللونية و اهتموا بها وفق رؤيتهم، ولعل من أبرزهم نزار قباني الذي يعد من أوائل الشعراء الذين اقتحموا باب الألوان بشكل غير عفوي و هذا يعود لموهبته الشعرية واطلاعه الواسع وكذلك لتأثره بالطبيعة السورية الخلابة، فقد أجاد صناعة لوحاته و بخاصة في كتاباته السياسية و منها قصيدة "بلقيس" التي رسم فيها نزار قباني عالمه معتمدا على الألوان التي صور لنا من خلالها انفعالاته وخوالجه النفسية، فيقول:

يـــــا نينـــــوى الخضـــــراء غجريتـــــــي الشـــــــقراء[1]

من خلال هذا النداء الغير حقيقي يصور لنا الشاعر جمال حبيبته ، فنادى بلقيس بنينوى الخضراء وهو رمز لجمالها و تفاؤلها و عطائها فقد وجه نداءه إلى عناصر الطبيعة العراقية التي شهدت على حبه، و شاركته عشقه و عاشت سعادته.

وينادي الفجرية لأنها زمن السفر و الترحال الذي ميز "بلقيس" في رحيلها مع الشاعر ومن خلال لفظة "الشقراء" يتبادر إلى ذهن القارئ العديد من الصور الحسن والجمال الذي تتمتع به زوجة الشاعر كبياض بشرتها و لون شعرها الذهبي.

و وصف اللون الأخضر أيضا في هذا البيت الشعري يقول:

إن زروعك الخضراء

مازالت على الحيطان باكية[2]

1- نزار قباني: قصيدة بلقيس، منشورات نزار القباني، بيروت، لبنان، ط6، 199،ص4.

2- المصدر نفسه، ص23.

وظف الشاعر في هذا البيت المعجم البياتي المعادل للجمال و الحب و الصدق ، وقد شخص الشاعر (الزروع) حينما جعلها (باكية) و البكاء صفة معنوية من صفات الإنسان و كأنه يريد أن يتأكد من السيطرة على القارئ و إندماج أفقه مع أفق النص وكسب ثقته «في هذا المقطع تعطل لوظيفة جفاف النبات و السبب هو رفض الشاعر تصديق موت "بلقيس" و رفض العيش في واقع العراق. فالتعطل نتيجة نتيجة الثبات في ذهن الشاعر و تمسكه باللحظة الحية في خياله، إذ يرى أنه لابد لزمن "نزار" أن يتوقف مادام يأبى أن يسير إلى الأمام و لا يريد إلا التراجع إلى حقيقة مرفوضة هي القتل لذا يختار الشاعر لحظة من الزمن و يوقفه فيها و هي لحظات سعادته المفقودة»[1] كما إستغل نزار تقنية الألوان في وصف حبيبته "بلقيس" وضبط عدسته على محاسنها و راح يرسم الصور تلو الاخرى من أبلغ الأمثلة على هذا الوصف قوله:

حتى العيون الخضر

يأكلها العرب[2]

يتضح من خلال هذا المشهد أن الشاعر ربط فعل القتل بالعرب، حيث قتلوا كل ما هو جميل حتى عيون حبيبته الخضراء الجميلة مما جعله ييأس و يستسلم، ليبدأ في ممارسة الهروب من الواقع من المواجهة كما نرى وجود اللون الأزرق في قصيدة "بلقيس" في قالب تصويري مألوف لا غموض فيه و لا تعقيد و هذا من أجل تقريب الصورة للقارئ حيث يقول نزار قباني و هو يتساءل:

1-أنظر حفيظة زين: قصيدة بلقيس "لنزار قباني" دراسة في ضوء نظرية القراءة و جماليات التلقي، (رسالة ماجيستير) تخصص: أدب عربي إشراف: بشير إبرير ، جامعة محمد خيذر بسكرة،2004-2005 ، ص120.

2- المصدر السابق، ص53.

اين الزجاجة(الغيرلان)؟

و الولاعة الزرقاء[1]

هنا انقطع نزار عن حاضره و عاد إلى فترة حياته مع زوجته "بلقيس" ليكشف لنا احساسه بفقد حبيبته "بلقيس" و رغبته في ممارسة طقوس العشق معها في الماضي من خلال السؤال عن كل الجزيئات التي تذكره بها و يوظفها كأنها أيقونات معادلة للعشق ، كما نستطيع القول أن توظيف نزار للون الأزرق دال على الحب الخاص به و ظل نزار قباني يستدعي صورة حبيبته "بلقيس" الغائبة جسديا و الحاضرة فقط في ذاكرته قائلا:

(ومن المرايا تطلعين...من الخواتم تطلعين...من القصيدة

من الشموع...من الكؤوس...من النبيذ الأرجواني).

حتى ملاقط شعرك الذهبي

تغمرني، كعادتها، بأمطار الحنان[2]

اتخذ نزار المجاز ألية لتشكيل هذه اللوحة الجميلة، معبرا من خلالها على مدى حزنه وآلامه و هو يرى أشياء زوجته مركزا على أدق التفاصيل، مما يشير في ذهن المتلقي الإعجاب و الدهشة و متعة الإحساس.

ثالثا: علامات الترقيم:

إن علامات الترقيم أحد الوسائل اللغوية التي باتت مجالا رحبا عند الكثير من الشعراء المعاصرين، ذلك أن علامات الترقيم تظهر سر الحوار الداخلي للنفس الإنسانية الشاعرة.

1- المصدر السابق، ص38.

2- المصدر نفسه، ص34.

«وقد لعبت علامات الترقيم المختلفة على تطعيم النص بدلالات متعددة ووظائف جديدة و إنحرفت –في الغالب– عن دلالاتها المعروفة فأدت وظيفتين شكلية و دلالية ، في بعض الأحيان أدت و وظيفة صوتية من حيث كونها تساعد على قراءة المكتوب حسب نطقه شفهيا، ومن هنا كان اهتمام الشاعر المعاصر بتشكيل قصيدته كبيرا على مستوى المفردة التي تم تحريكها عبر فراغ الصفحة وعلى مستوى السطر الشعري، وكذلك عبر تفتيت المفردة، إلى وحدات صوتية وإنتهاء بالشكل الهندسي الخارجي للقصيدة أو للمقطع الشعري، وقد جاء ذلك متمما للمضمون الذي عبرت عنه القصائد»[1] وقد إعتمد الشاعر في قصيدته "بلقيس" مجموعة من علامات الترقيم أهمها :

أ/ **الإستفهام:** « تنوعت أدوات الإستفهام في ديوان "بلقيس" وكذلك تنوعت الجمل المستخدمة مع الأداة بحسب ما يقتضيه الموقف والنص، وبما يؤدي إلى تعميق الصورة وإيضاح الفكرة وإثارة المتلقي وربطه بالنص وتفاعله معه، فتارة نجد الشاعر يستخدم حرفي الإستفهام (الهمزة و هل) و أخرى يستخدم الأسماء مثل من وما و كيف ومتى... وغيرها من الأسماء»[2]

فقد إتخد نزار قباني من الإستفهام أسلوبا في التعبير عما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس متنوعة فكان الأسلوب الإستفهامي الملاذ القادر على استيعابها و تبين من خلال الدراسة أن أسلوب الإستفهام في قصيدة "بلقيس" يخرج إلى معاني مجازية كثيرة منها:

السخرية و التهكم و الإنكار و التوبيخ.... و هذه الأساليب كانت منبثقة من نفس الشاعر بفرض الترويح عن النفس و كذلك بهدف رسم صورة في ذهن المتلقي، حيث يقول:

1– علاء الدين علي ناصر: "دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث" مجلة مقاليد، ع13، ديسمبر 2017، جامعة البعث، حمص، سوريا، ص 99

2– ذكرى يحي القبيلي: "دلالات الإستفهام في شعر المقالح ديوان بلقيس نموذجا"، مجلة الباحث الجامعي، ع22، سبتمبر 2009، كلية اللغات بجامعة صنعاء اليمن، ص106–107

هل من أمة في الأرض

إلا نحن... تغتال القصيدة؟[1]

يحمل السطرات صورة جمالية ساهم المجاز في تشكيلها، كما نرى تناقص بين علامات الإستفهام التي توحي بالجهل و عدم المعرفة و بين الإجابة يحملها السطر الثاني، مما يحدث إرتباكا لدى القارئ ليعيد النظر في دلالة الإستفهام الذي قد ذهب إلى أنه ليس إستفهاما حقيقيا، بل هو إستنكار لما يحدث في الأمة العربية من إرتكاب الجريمة في حق الذات و حق الجمال . ثم يأتي السؤال أيضا في قول الشاعر:

أية أمة عربية تلك التي تغتال أصوات البلابل

أين السمو أل؟ و المهلهل؟ و الغطاريف الأوائل؟

فهل البطولة كذبة عربية؟

أم مثلنا التاريخ الكاذب؟[2]

لقد فقد الشاعر الثقة في كل ما له علاقة بالعرب، فقاتل بلقيس هو نفسه قاتل القصيدة، وهو نفسه الأمة العربية، فمن خلال هذه الأبيات يصور لنا الشاعر حالة الأمة العربية و حالة شعبها الذي فقد الثقة في قادته حتى أصبح من الصعب الفرز بين الإنسان الصالح و الإنسان الطالح. وهو ما يترجمه نزار في سؤال الحيرة و الضياع:

كيف يفرق الإنسان ما بين الحدائق و المزابل؟[3]

ثم يأتي السؤال أيضا في المقطع التاسعّ:

1- نزار قباني: قصيدة بلقيس، ص01.

2- المصدر السابق، ص5-6.

3-المصدر نفسه، ص15

هل تعرفون حبيبتي بلقيس؟

فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام.[1]

«يطرح الشاعر سؤلا يوجهه لنا مباشرة. ويلفت توجيه السؤال إلى المخاطب مباشرة إنتباه القارئ، ويجبره على الإجابة أو الإستماع إليها من أخر، ولا يريد "نزار" من خلال سؤاله إجابة لأنه سبق و عرف ب"بلقيس" إنما يريد أن تؤكد عجز الأمة العربية عن معرفة الحقائق ويتهمها بالتحريف و التعتيم، كما يريد من خلال طرح سؤاله تقرير حقيقة "بلقيس" و تأكيدها، و كأنه يأخذ على عاتقه مسؤولية تطهير التاريخ و تصحيحه وتنقيته من الأكاذيب و الأباطيل من خلال الإجابة التي قدمها: (فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام كانت مزيجا بين القطيفة و الرخام، كان البنفسج بين عينيها ينام ولا ينام). كما إستعمل في إجابته ألفاظا تدل على الديمومة و مقاومة الزمن مهما طال (الغرام، القطيفة، الرخام البنفسج) ليؤكد حقيقة بلقيس لن تتبدل و ان تنمحي فهل باقية و يانعة و متحدية (بقاء الغرام، و يناعة الرخام، و تحدي البنفسج).»[2]

و يأتي السؤال أيضا في الأبيات التالية:

لا أدري ماذا أقول؟

هل تقرعين الباب بعد دقائق؟

هل تخلعين المعطف الشتوي؟

هل تأتين باسمة ...و ناضرة...و مشرقة كأزهار الحقول؟[3]

1- المصدر السابق، ص17

2- حفيظة زين: قصيدة "بلقيس" لنزار القباني دراسة في ضوء القراءة و جمالية التلقي، (رسالة ماجستير)، تخصص: أدب عربي، إشراف: بشير إبرير، جامعة محمد خيذر، بسكرة، 2004-2005، ص143.

3- نزار القباني قصيدة بلقيس، ص21-22.

يصور لنا الشاعر من خلال هذه الأسئلة شدة إشتياقه و لهفته و حرقته على حبيبته، حيث نشاهد لوحات يعرضها الشاعر علينا واحدة تلوى الأخرى، محدثا بتجاورها صدمة فنية، تحاول رسم صور حيرت و ضياع نزار أثناء الفقد. ثم يقول:

فكيف هربت يا بلقيس؟

فمن الذي سيوزع الأقداح...أيتها الزرافة؟

ومن الذي نقل الفرات لبيتنا... وورود دجلة و الرصافة؟[1]

فحول هذه الأسئلة المجازية هو إعطاء صورة عن حالة الشاعر النفسية بعد فجيعة الفقد و الموت –رحيل بلقيس– فلا نتصور أن نزار يجهل حقيقة إختفاء زوجته "بلقيس" لكنه يسأل نفسه حرقة و إفتقادا لزوجته حبيبته، ثم يأتي السؤال في المقطع الثاني عشر فيقول الشاعر:

بلقيس كيف تركتنا في الريح نرجف مثل أوراق الشجر؟

أتراك ما فكرت بي؟

و أنا الذي يحتاج حبك مثل "زينب" و"عمر".[2]

توسع هذه الأسئلة جو الفقد و الحزن و الألم، فالحبيب و الزوج و الأولاد كلهم يعانون الضياع و الفقدان. ويعود الشاعر و يطرح مجموعة من الأسئلة في مقام واحد(اين زجاجة الغيرلان؟ أين الولاعة الزرقاء؟ أين سيجارة الكنت؟ أين الهاشمي مغنيا... فوق القوام المهرجان؟)[3]

1- المصدر السابق، ص 26-27

2- المصدر نفسه، ص30

3- المصدر نفسه، ص 38

يتسأل نزار عن كل الأشياء التي لازمت لحظات عشقه مع بلقيس، فيستر مع الذاكرة ويصور كل مشاهد الحب التي عاشها مع حبيبته في الماضي. و يأتي الأسلوب الإستفهامي في أخر القصيدة فيقول الشاعر:

ماذا سأكتب عن الرحيل مليكتي؟[1]

من خلال هذا السؤال يصور لنا الشاعر لحظة تتويج بلقيس ملكة على عرش قلبه، كما يؤكد لنا بأن لا شعر ولا كتابة بعد رحيل حبيبته بلقيس. ثم يعود الشاعر يطرح الأسئلة من جديد فيقول:

هل قتل النساء هواية عربية

أم أننا في الأصل، محترفو جريمة؟[2]

يريد نزار أن يقول بأن الجريمة في الأمة العربية قتلت الشعر وإغتصبت الكلمات، وسجنت الأقلام عندما هدمت الكيان العربي و قضت على كل شيء جميل.

و يكتظ هذا المقطع بمواقع الإستفهام كثيرة حيث يقول الشاعر:

هل يولد الشعراء من رحم الشقاء؟

وهل القصيدة طعنة

في القلب...ليس لها شفاء؟

أم انني وحدي الذي

عيناه تحضران تاريخ البكاء؟[3]

1- المصدر السابق، ص 40

2- المصدر نفسه، ص 55

3- المصدر نفسه، ص 59

يبين إستفهامات متتالية افصحت عن مونولوج داخلي، عند الشاعر بسبب الهموم و الفموم التي تكالبت عليه إثر رحيل بلقيس عنه. كما تتضح أيضا بنيات إستفهام في هذا المقطع حيث يقول الشاعر:

ماذا يقول الشعر يا بلقيس

في هذا الزمان؟

ماذا يقول الشعر؟

في العصر الشعوبي[1]

يمكن تأويل الاستفهام بالشكلي فقط، أي لا يريد الشاعر من خلاله إلا تصوير حقائق معينة، كما يمكن أن تكون هذه الاستراتيجية في عدم وجود إجابة، قصدية من الشاعر، كي يستحضر ذهن القارئ و يترك المتلقي يبحث في حيثيتة الدلالة إذ يجعل منه متابعا جيدا كما يترك له المجال لتأويل النص.

سأقول في التحقيق:

أن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل

وأقول في التحقيق:

أن القائد الموهوب أصبح كالمقاول..

وأقول:

إن حكاية الإشعاع أسخف نكتت قيلت..

فنحن قبيلة بين القبائل.[2]

1- المصدر السابق، ص 72.

2- نزار لقباني: قصيدة بلقيس، ص 09.

سأقول في التحقيق:

إني أعرف الأسماء...و الأشياء...و السجناء

و الشهداء...الفقراء...و المستضعفين

و أقول : أن عفافنا عهر..

و تقوانا قذارة..

وأقول: إن نضالنا كذب

و أن لا فرق...

ما بين السياسة و الدعارة[1]!!

حيث يحضر القارئ لما سيصوره من مشاهد واقع الحياة العربية وما تعانيه من كذب وخداع يمتد ليشمل كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية...، كما أراد الشاعر أن يخبر القارئ أن المعلومات اللاحقة بعد النقطتان الرأسيتان تفصيل المذكور أيضا.

ج/ نقطة الحذف: «تمثل نقطة الحذف جانب مهما في الكتابة التشكيلية للخطاب الشعري المعاصر، و قد يلجأ إليه الشاعر بهدف لفت الإنتباه المتلقي (القارئ) إلى الجزء المحذوف من النص الخطاب و الذي كان حقه بعلامة من ظاهرة على المساحة المكتوبة»[2]

و من الأمثلة التي وجدنا فيها نقط حذف نورد هذا المقطع الشعري:

(شكرا لكم ...شكرا لكم، فحبيبتي قتلت...وصار بوسعكم، وقصيدتي أغتيلت...،بلقيس...، يا نينوى الخضراء...، قتلوك يا بلقيس...أيه أمة عربية تللك التي...تغتال أصوات

1- المصدر السابق: ص50- 51.

2- أنظر عامر بن أحمد: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيلي السمعي، إلى البصري، ص 186.

البلابل، هل يا ترى...هذا هو التاريخ...يا بلقيس،...بلقيس أيتها الشهيدة...و القصيدة... والمطهرة النقية، سبأ تفتش عن مليكتها...فردي للجماهير التحية).

وظّف الشاعر نقط الحذف للدلالة على شيء محذوف معلوم لدى القارئ من خلال ثقافته ومرجعياته السابقة، أو ربما للتعريف بهوية المفقود، كما يمكن تأويلها بالسب والشتم للتهرب من ذكر لفظ معيب محرج للكاتب، أما نقط الحذف التي وظفها نزار في أواخر الأسطر الشعرية فيمكن تأويلها أن للسطر الشعري بقية في الأسطر التي تليه، وعلى القارئ ألا يقف في نهاية السطر الشعري المنتهي بنقطتين سوى وقفة خفيفة دون إنقطاع النفس أو تسكين آخر كلمة فيه، واصلا إياه بما بعده حتى تنتهي الأسطر.

د/النقطتان الرأسيتان: استخدم الشاعر هذا النوع من العلامات الترقيم في الأبيات الشعرية الأتية:

سأقول في التحقيق:

إن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل

و أقول في التحقيق:

إن القائد الموهوب أصبح مقاولا..

وأقول:

إن حكاية الإشعاع، أسخف نكتة قيلت..

فنحن قبيلة بين القبائل

هذا هو التاريخ...يا بلقيس ..[1]

1- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص09-10.

وظف الشاعر النقطتان الرأسيتان في المواضع التي تقضي ذلك، حيث كانت بعد القول مباشرة بهدف الإنابة و الإيجاز للقارئ، و المراد كذلك من هذه العلامة البصرية أنها تنوب عن النبرات الصوتية، فتسجل تسجيلا بصريا بفعل الكتابة.

هـ/ الفاصلة: هي علامة سيميوطيقية تحيل على الفضاء الفاصل كما تدل على التنوع والتعدد و الإختلاف. وهي بمثابة نقطة غير مكتملة على المستوى الأيقوني و البصري، أي إنها تعبير عن الفضاء شبه مفتوح، وليس مفتوح مغلقا تماما كما هو حال فضاء النقطة.[1]

ومن الأبيات التي وظف فيها الشاعر الفاصلة كعلامة بصرية ما يلي: سأقول، يا قمري، عن العرب العجائب[2]

وظف نزار قباني الفاصلة في هذه الجملة حتى يتمكن القارئ من أخذ نفسا للإستراتجية «كما إستطاع أن يسجل علامة من علامات الأداء الشفوي التي تستدعي قطع النفس عند هذه الفاصلة، وهو يوازي قطع القراءة عند قراءة المكتوب، أي أن هناك إنابة أو تمثيل للعلامة الشفوية عند الأداء بالعلامة البصرية عند القراءة»[3]

البياض: « تعد الكتاب بالبياض، أو الحبر السري كما إصطلحت عليها بعض الدراسات النقدية ومن أبرز سمات النص الشعري الحداثيين المنفتح على لا محدودية الشكل والخارج عن أية وصاية سلطوية مسبقة حيث عمد الشعراء المعاصرون إلى تحطيم التقاليد البصرية التي إعتادها القارئ و خلخلة الإطمئنان الذي زرعته في نفسه القصائد

1- جميل حمداوي: سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة، تاريخ الإطلاع 2021/04/21 الساعة 14:08 https://www.almothaqaf.com

2- المرجع السابق، ص7.

3- أنظر عامر بن أحمد: الخطاب الشعري العربي المعاصر من الشكل السمعي، إلى التشكيل البصري، ص191-192.

التقليدية القائمة على ملئ بياض الصفحة، بأنى جنحوا نحو الصمت، وتوظيف البياض بتحميله دلالات إضافية سكتت اللغة المكتوبة عن البوح بها»[1]

من خلال قراءة قصيدة "بلقيس" هناك مفارقة في كيفية تشكيل البياض لدى الشاعر نزار قباني على خلاف بعض الشعراء المعاصرين، فهو لا يعتمد ترك سطور منقطة، فهو يعتمد على البياض المحدد بالنقاط داخل الأسطر الشعرية و أحانا يعتمد على البياض الغير محدود.

و التوضيح من خلال المثالين الآتين:

شكرا لكم...

شكرا لكم...

فحبيبتي قلت...وصار بوسعكم

أن تشربوا كأسا على قبر الشهيد

و قصيدتي أغتيلت...

وهل من أمة في الأرض

إلا نحن نغتال القصيدة؟[2]

ومن خلال هذه الأسطر نلاحظ أن نزار قباني لم يشتغل ببياض داخل القصيدة بالمد النقطي بين السطور الشعرية، و إنما إعتمد على النقاط بين الكلمات و في أخر الأسطر الشعرية فأصبح السواد هو المسيطر على البياض.

1-زهير بولفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رأي، المجلد 11، العدد 40، السنة الحادية عشر شباط، كلية الأداب و اللغات، جامعة قسنطينة1، الجزائر، 2015، ص202.

2- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص1.

و بالمقابل نجد السواد يحكم جزءا بسيطا مقارنة بالبياض و مثال ذلك المقطع الآتي:

قتلوك يا بلقيس...

أية أمة عربية...

تلك التي

تغتال أصوات البلابل؟[1]

الملاحظ من خلال هذا المقطع أن "نزار" إتخذ وسط الصفحة و ترك البياض ينتشر من اليمين و اليسار وفي أعلى وأسفل الصفحة وهذا يعني أنه منحه مجال أكبر للقارئ لإكمال الدلالة التي يراها مناسبة عن طريق التصور والتأويل.

الخط: كتبت قصيدة بلقيس ببنط الرقعةّ، فهو من أنواع الخطوط العربية الجميلة في نظمها الحسنة وتركيب حروفها فهو أحد الخطوط العربية، التي ابتكرها الأتراك العثمانيون، وسبب تسميته يرجّع إلى أنه يكتب على رقعة من الجلد و هو من الخطوط المعتادة التي تكتب في معظم الدول العربية وهو خط المراسلات أو خط التدوين في الدواوين أو خط المكاتب أو خط المعاملات يمتاز بالسرعة فإذا أردنا أن نكتب شيئا بسرعة نكتب بخط الرقعة، و لأنه يحمل صفات السرعة في الأداء فلا تركيب فيه ولا تشكيل و لا تذويق ولا زخارف إضافية، لا يبدو جميلا بكثرة التشكيل و لا يشكل إلا عند الضرورة كتشكيل الآيات القرآنية[2].

1- المصدر السابق، ص5

2- تسنيم هنداوي: تعريف عام بخصائص خط الرقعة، تاريخ الإطلاع 2021/04/21، الساعة 21:49
https//t1art.wordpress.com

جماليات خط الرقعة:

يتميز بقصر حروفه و توازي خطوطه المنتصبة مع ميل أسفلها نحو اليمين و ميل خطوطه الأفقية نحو الأسفل، كما تتجلى فيه أسس العمل الفني من إيقاعات ناتجة عن تقوسات المتبادلة و إنتظام خطوطه المنتصبة و المتباين بين ما فيه من تدوير أو تقوس وزوايا قائمة كما نجد فيه أيضا التناسب بين حروفه و الفراغات الناتجة عن ايصالها بين ارتفاعات وانخفاضات وأطوال حروفه المفردة والمركبة كذلك ترى التركيب لحروفه وكلماته التي نشاهدها من خلال التسطير العام، إضافة إلى ما يتجلى فيه من الرصانة والمتانة وقسوة الترابط وغلظ حروفه والإحساس بثقلها مما يشعرنا باستقرارها وتوازنها[1].

1- طاهر جعفر الأغا: المرشد في التعليم خط الرقعة، دار بدر للطباعة والنشر، الرياض، (د.ط)،1440 ه، ص 15

الاشتغال السيميائي للعلامة البصرية

الرمز الأدبي: وظف الشاعر نزار القباني الرمز الأدبي في الأعمال الأدبية دعوة حرة للمتلقي كي يكشف بنفسه كل الايحاءات اكتشافا يتفاوت فيه الناس بمقدار التأويل لأن الرمز الأدبي الوسيلة الناجعة لتحقيق الغايات الفنية والجمالية يحتاج إلى قارئ يفك الشفرة ويحدد الدلالة ويصور الصورة الجمالية للبيت الشعري في القصيدة، وإعطاء المعنى.

* يبدأ الشاعر قصيدته بالتهكم والهجاء لمن كان السبب وراء موت زوجته وكل ذلك يتوصل إليه من خلال رثائه لزوجته حيث يقول متهكما: شكرا لكم ... شكرا لكم ... وتوجيه خطابه إلى بلقيس المرأة المعادل الموضوعي لتاريخ العراق الطويل إلى السلطات والأنظمة العربية» [1].إعطاء صورة رمزية على الحاكم المتسلط الظالم من حيث وضعنا الشاعر أمام جريمة غامضة فتعمق شعور الفقد ... وقد سيطر فعل القتل على المقطع الأول ليتعداه إلى كامل جسد القصيدة التي تتمحور في قتل حبيبة الشاعر ومعاناته لفراقها ليتموضع الشاعر في جدلية (الموت والحياة) التي طالما رافقت الانسانية وتوجيه غضبه إلى الأمة في خسارة بلقيس الوطن، الأم، الزوجة، الحبيبة، الرفيقة والصديقة، فالشاعر يشكر القاتل على قتل حبيبته بدل أن يستنكر وينتقم، فيلتقي الشكر والسعادة من خلال التقاء الشرب مع القتل والاغتيال لأن الشكر ليس شكر بل احتقار وذم، فهو يشكر الأخر تهكما ليحمله المسؤولية والذنب في قتل مادي للحبيبة بلقيس، وقتل معنوي للقصيدة.

شكرا لكم ...

شكرا لكم ...

فحبيبتي قتلت ... وصار بوسكم

1- ربي عبد الرضا عبد الرزاق التميمي، قصيدة بلقيس لنزار القباني دراسة تحليلية، العدد 44، جامعة ديالي، كلية التربية، الأصمعي، مجلة ديالي، سنة 2010، ص 5.

أن تشربو كاسا على قبرة الشهيدة

وقصيدتي أغتيلت

وهل من أمة في الأرض

إلا نحن ... نغتال القصيدة؟» [1].

وظف الشاعر رموز من التراث الراسخ في ذهن المتلقي الذي لم يألف مثل هذه الدلالات في صور مختلفة مما عبر عليها في قصيدته بالذم والنكران لقتل حبيبته والوجع الذي ينتابه حيث استخدم فيها حرف النداء (يا) لنداء البعيد لإعطاء صورة رمزية دالة على فقد كل ما كان بقلبه الحزني والمناداة لسماع صوته من خلال خطابه الموجه.

بلقيس ... يا وجعي ...ويا وجع القصيدة حيث تلمسها الأنامل

هل يا ترى

من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل»[2].

وهنا نرى أن الاستعارة تمنح الصورة كثافة وحيوية وديناميةبما يلقيه الفعل في ذهن المتلقي فيرسم صورة فقد لا تراها العين في الحقيقة كما في هذه الصورة أية أمة عربية تلك التي تغتال أصوات البلابل في هذه الصورة تظهر البلابل في هيئة شخص مطارد تبحث عنه يد المنون لتغتاله والتشخيص هنا يكون بتشخيص (أصوات البلابل) وتقدمها على هيئة رجل وهذا هو الشاعر فهو يربط بين ما هو وأثمن شيء في البلابل وهي أصواتها التي اغتيلت، وبين أثمن شيء لديه زوجته (بلقيس) وقصيدته التي اغتيلت باغتيال زوجته وكذلك البلابل تموت بموت أصواتها، ومن الاستعارة قوله قبائل أكلت

1- نزار القباني: قصيدة بلقيس، منشورات نزار القباني، بيروت، لبنان، ط6، سنة 1998، ص 1.

2- المصدر السابق، ص 3.

قبائل وثعالب قتلت ثعالب ... الخ، فقبائل لا تأكل وإنما الإنسان الذي ينتمي إلى القبيلة هو الذي يأكل حيث حول الشاعر القبيلة كحالة غريزته إلى كائن حي يمارس الأكل بواسطة التجسيم الذي تحقق بإسناد الأكل إليه كما يكرر في مقام توضيح الحال الذي تعيشه الأمة العربية على الفناء والزوال»[1].

قتلوك يا بلقيس ..

أية أمةٍ عربيةٍ

تلك التي تغتال أصوات البلابل؟

أين السموأل ؟

والمهلهل ؟

والغظاريف الأوائل ؟

فقبائلٌ أكلت قبائل ..

وثعالبٌ قتلت ثعالب ..

وعناكبٌ قتلت عناكب ..» [2].

تمثل شعرية نزار القباني في قصيدة بلقيس استحضار حقيقا لوجود الرمز الأدبي حيث نبت قصيدة بلقيس على رمز محوري، وهو المرأة لعرض قضية الأمة العربية على توصيل ما يريده الشاعر وفق مقتضيات تجربته الشعرية وانتقاله في رحلة من الكتابة على مقتل زوجته بين الشظية والشظية، جاء إلحاح الشاعر على تأكيده دلالة الموت والاغتيال واستمراريتها في وقت ما تكون فيه الأمة بحاجة للنهوض والحركة من خلال أبيات القصيدة:

1- ربي عبد الرضا، عبد الرزاق، التميمي: قصيدة بلقيس لنزار قباني، ص 18.

2- المصدر السابق، ص 5-6.

حيث الكتابة رحلة

بين الشظية والشظية

حيث اغتيال فراشة في حقلها .... صار القضية ... »[1].

فالشاعر في هذا النوع من الصور يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشر معين له دلالته وقيمته الشعورية، أو أنه يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطيع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر»[2].

هل تعرفون حبيبتي بلقيس ؟

فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام

كانت مزيجاً رائعاً

بين القطيفة والرخام ..

كان البنفسج بين عينيها

ينام ولا ينام .. »[3].

يحيلنا الشاعر في هذه الصورة إلى التمزق الداخلي الذي لا زال يحاصره بالذكريات، حين تعرض لعمليتي الذبح والجلد، من طرف التفاصيل والدقائق والثواني، ونبضت بنبض روح الشاعر المجروحة، جرح الغياب وحضور الذكرى، فكان يرى الأشياء والناس والأفعال على نحو متجدد، وعلى هيئة غير مألوفة وروح الشاعر تحلق لتجاوز العلاقات المنطقية حيث رسم الشاعر كل ذكرياته مع بلقيس قصة أن القصة رمز أدبي من خلال مقطع القصيدة: **بلقيس....**

1- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص: 16.

2- ربي عبد الرضاء عبد الرزاق التميمي: قصيدة بلقيس لنزار القباني، ص 19.

3- المصدر السابق، ص: 17.

«تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا...

وتجلدني الدقائق والثواني...

فكل دبوس صغير قصة...

ولكل عقد من عقودك قصتان»[1].

فقد ذكر الشاعر في هذا المقطع أن كل شيء مات ولم يكتمل بعد رحيل بلقيس واستقبال وبعد ترك المكان لفقدان الحياة كما رمز للشعر الذي فقد وصف حبيبته ولم تكتمل كلمات الوصف لجمالها، وإعطاء الصورة الكلية بعد السكون الذي ساد الحياة ولم يجب عن الكلمات الناقصة التي ترمز إلى الحياة التي فقدتها بلقيس.

البحر في بيروت ...

بعد رحيل عينيك استقال ..

والشعر ... يسأل عن قصيدته

التي لم تكتمل كلماتها ...

ولا أحد ... يجيب على السؤال»[2].

اتخذ الشاعر بؤرة تتكثف فيها ذكريات الحبيبة المقتولة من الحزن الذي ساد في حياته مما ترك أثر في نفسه الممزقة، بتعبيره على الحزن الذي يعصر مهجته كالبرتقالة مما لم يترك له الحزن التعبير بالكلمات وورطة اللغة التي تطلع صورة الحبيبة هما يأتي بعده، والذي يعمق وجودها من عوامل الحيرة والقلق والتوتر والتعذيب من حيث لا يدري كيف يبدأ كتابه الرسالة وتوصيل صوته.

الحزن يا بلقيس..

يعصر مهجتي كالبرتقالة..

1- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص 33.

2- المصدر نفسه، ص: 46.

الآن .. أعرف مأزق الكلمات

أعرف ورطة اللغة المحالة..

وأنا الذي اخترع الرسائل..

لست أدري .. كيف أبتدئ الرسالة »[1].

جاءت قصيدة بلقيس مرتبطة بالواقع المعيشي للشاعر داخل الوطن التي تؤديه القصيدة في تجسيد قضايا الإنسان العربي وفراره من الوطن كالطير الذي يهاجر من مكان إلى مكان ومن بيئة لبيئة لحفاظ على حياته دون ذكر الشاعر السبب حيث رأى الشاعر أن الأشياء الجميلة جميعها ضد العرب المستهان الصامت عن الظلم والحق وتسجيل أو كتابة حرف لدفاع عن الوطنية ضد العرب الخائن.

حتّى الطيورُ تفرُّ من وطني..

و لا أدري السَّبَبْ..

حتى الكواكبُ .. والمراكبُ .. والسُّحُبْ

حتى الدفاترُ .. والكُتُبْ..

وجميعُ أشياء الجمالِ..

جميعُها .. ضِدِّ العَرَبْ..» [2].

رغم عمق الجرح وشناعة الجريمة التي قامت بها الأمة العربية في نفسها وتركت اليهود مسيطر إلا أن الشاعر لم ييأس، رغم شدة حزنه وألمه لم تغب مقاومته ولم تسكت، صرخاته وبقي يلاحق (عار العرب)، عله بمسح هذا العار ولو بالكلمة، عله يوقظ النائمين ويدفع اليائسين «حيث اعتبر تعطل وظيفة الكتابة الوجه الآخر لتعطل وظيفتـــه القـــراءة

1- المصدر السابق، ص: 47.

2- المصدر نفسه، ص: 54.

فنحن نقرأ الواقع لنكتب، ونقرأ الحب لنكتب، ونقرأ القصائد لنكتب، ونقرأ التاريخ لنكتب، لكن لماذا نقرا بعدما تعطلت الكتابة؟

لذلك دلالة على تعطيل دور المثقفين والعلماء، وصناع الحياة القلب النابض للأمـــة فقضت الجريمة عليهم لما قضت على ألسنتهم وأقلامهم لسكون والسكوت على الحق»[1].

أخذوك أيتها الحبيبة من يدي

أخذوا القصيدة من فمي

أخذوا الكتابة ... والقراءة ...

والطفولة ... والأماني»[2].

يأمل الشاعر نزار القباني يوما ما ستظل الأجيال تسأل عن جمال بلقيس التي ترمز إلى جمال الوطن وتاريخه وقرأت العشاق لقصتها رغم جرح الأمة العربية.

ستظل أجيال من الأطفال

تسأل عن ضفائرك الطويلة

وتظل أجيال من العشاق تقرأ عنك

أيتها المعلمة الأصيلة»[3].

الرمز التاريخي: إن الرمز التاريخي صورة دلالية معينة ليس مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية مثلا فدلالة البطولة في قائد معين رمز النصر في كسب معركة، إن التاريخ ليس وصفا لحقبة زمنية من جهة نظر معاصر لها للتأويلات المختلفة التي حققت للشاعر في التعبير عن بعض

1- زين حفيظة: قراءة في قصيدة بلقيس لنزار قباني: تيمة (الفقد/الموت)، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، سنة 2018، التوقيت 2020/09/13، الساعة: 10:21 http///dspace.univ.msila.dz

2- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص 74.

3- المصدر نفسه، ص 78.

جوانب تجربته، وليضفي عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري الذي يمنحها لونا من خلال العراقة»[1].

* يظهر التعالق النصي في هذه الأسطر الشعرية، بين شخصية بلقيس والنص التاريخي الغائب دون ذكر التفاصيل المتعلقة بها، لكن اعتمد الشاعر على إشارات دلالية استمد منها إشاعات حضارة سبأ بمجدها، قوة ملكها، بحكامتها بلقيس، فاستحضر أبعادها التاريخية والحضارية التي لا تقف عند الزمن الماضي، بل تنعتق منه لتعانق الزمن الراهن، إن التداخل بين النصين، حوار بين التجربة الشاعرية والحضارة العربية، وامتصاص للثراء الدلالي للموروث التاريخي للتأكيد على قضية الشاعر الفكرية والوجودية»[2].

بلقيس ...

كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل

بلقيس ...

كانت أطول النخلات في أرض العراق

كانت إذا تمشي

ترافقها طواويس

وتتبعها أيائل ...» [3].

ان استخدام الشاعر الرموز بمختلف أنواعها تكون عدة صورة، حاجة فنية بإعادة تشكيلها واستنطاق دلالاتها واستعمالها في القصيدة تواصل مع الثقافة الإنسانية وإحياء

1- علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في العصر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، سنة 1978م، ص 120.

2- زهيرة بنيني: مظاهر التشكيل الفني في قصيدة بلقيس للشاعر نزار القباني، قسم اللغة العربية وأدبها، مجلة الأدب والعلوم الإنسانية، ع 7، جامعة الحاج لخضر، باتنة، سنة 2011، ص 22.

3- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص 02.

التاريخ واستحضار الشاعر نزار قباني لهذه الرموز لم يكن اعتباطيا، ولم ترد تلك التناصات مجانيا، وإنما تضافرت مجتمعة لتشكل الدلالة العامة في النص متجاوزة في بذلك مجرد الاقتباس والتضمين والاستشهاد[1]، حيث وجدت في القرآن الكريم في سورة النمل قال تعالى: ﴿ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِۦ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍۭ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ﴿٢٢﴾ إِنِّى وَجَدتُّ ٱمْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَىْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ﴿٢٣﴾ ﴾ **سورة النمل الآية 22 و23 .**

بلقيس

أيتها الشهيدة ... والقصيدة

والمطهرة النقية ...

سبأ تفتس عن مليكتها

فردي للجماهير التحية ...» [2].

وظف الشاعر الرموز بصور تاريخية تتلاقى في رحابها الدلالات وتتولد عبر مسارها المعاني، فيستحضر يا نينوى وغجريتي استحضارا واعيا لتحمل أبعاد التجربة لأن تعامل الشاعر نزار قباني مع حساسية التاريخ، يتم عبر الغرز الجدلي للوقائع والاختيار والتشويه المعتمد، عندئذ لا تتبقى الواقعة التاريخية كما هي، أي تتحول الواقعة التاريخية لأن هذا التحول والغرز الجدلي هما ما يميز الشعر عن التاريخ ودرجات الهضم والامتصاص هي التي تتحدد سيطرة الشاعر على حساسية التاريخ»[3].

يا نينوى الخضراء

ياغجريتي الشقراء

1- زهيرة بيني: مظاهر التشكيل الفني في قصيدة بلقيس للشاعر نزار القباني، ص 22-24.

2- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص 11.

3- المرجع السابق، ص 23.

يا أمواج دجلة

تلبس في الربيع بساقيها

أحلى الخلاخل»[1].

لقد اكتسب الشاعر الشعرية نوعا ما البعد التاريخي والحضاري وحقق طاقات إيحائية باستحضار عدة رموز وصور «وهذه المعاني هي أهم المعاني التي تركزت عليها القصيدة، والملاحظ أن نزار ومن خلال ندائه لزوجه يناديها من باب التمجيد والتعظيم، فهو يخلع عليها صفات قد لا نجدها عند أي امرأة يفرط في صفات المنادى، ولكنه لا يخرج عن واقعه المؤلم وربما كان توالى النداءات صورة للحالة التي يعيشها الشاعر، فيجعل النداء متنفسا لشكواه ومعاناته، فالملاحظ أن الخطاب تملؤه النداءات الانفعالية، التي ربما وصلت حد الشبع عند الشاعر وأن اغلب النداءات التي تكون في مستهل المقاطع بعد ذكره لاسم زوجته والغاية من هذه شدة انتباه القارئ وتعظيمه لشخصية زوجته»[2].

يا أعظم الملكات

يا امرأة تجسد كل أمجاد العصور السومرية

بلقيس ...

يا عصفورتي الأحلى ...

ويا أيقونتي الأغلى

ويا دمعا تناثر فوق خد المجدلية[*]» [3]

1- المصدر السابق، ص 4.

2-ربي عبد الرضا عبد الرزاق التميمي: قصيدة بلقيس، لنزار القباني، ص 12 .

***- المجدلية:** هي المرأة العذراء النقية المطهرة القديسة العظيمة أو مريم العذراء أم المسيح ولدته دون أن يمسها بشر، وذكرها القرآن الكريم على أنها صديقة ومن أشرف نساء العالمين في سورة آل عمران.

3- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص 12.

ومن هذه الأسطر الشعرية يبين فيها الشاعر نزار القباني صورة الظلـــم والمـــوت حيث طرح فيها سؤال على ظلمه لنقل أمجاد الوطن إلى ضفاف الأعظميـــة ذكـــر فيهـــا بيروت التي تقتل كل واحد منا في صمت وتعذيب وترهيب والبحث عن ضـــحية أخـــرى دون مراعاة الشعور النفسية وحالة الواقع الذي نعيشه.

أترى ظلمتك إذ نقلتك

ذات يوم ... من ضفاف الأعظمية

بيروت ... تقتل كل يوم واحدا منا ...

وتبحث كل يوم عن ضحية»[1].

إن المجتمع العربي القديم يرفض المرأة رفضا بدائيا، ونعود إلى نزار لنجده يهجو المجتمع العربي الحديث ويصفه بالعودة إلى الوراء إلى عصور الظلام والتـــوحش إلـــى عصر واد البنات ودفن الزوجات وهن على قيد الحياة، فهذه كانت مشكلة الإنسان العربي وقضيته الوحيدة إذا ما بشر بأنثى، فهو يصور ما وصلت إليه حال العرب بعد رجـــوعهم إلى عصور البربرية»[2].

ها نحن ... يا بلقيس ...

ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية ...

ها نحن ندخل في التوحش ..

والتخلف ... والبشاعة ... والوضاعة ...

1- المصدر السابق، ص 13.

2- ربي عبد الرضا عبد الرزاق التميمي: قصيدة بلقيس لزار القباني، ص 32.

ندخل مرة أخرى ... عصر البربرية ...» [1].

يعود الشاعر نزار القباني في هذه الصورة ليوجه خطابه إلى العرب شاكيا من القضاء والقدر الذي جعل العربي يغتال العربي وجعل العربي يتصف بصفة الوحشية التي لا تقيم فرقا بين النساء والرجال، فهل حقا العربي يتصف بهذه الوحشية، ولا نبعد كثيرا عن نزار لنصل إلى ما نعيشه اليوم، فإن كان نزار قد استطاع أن يوصل ما حل بزوجته من جراء تفجير السفارة فشكا وهجا الفتى العربي الذي لا يمكن أن نقول أنه (لبنانيا) فمن سينقل ما يحل بالشعب العراقي الذي يستيقظ كل صباح ليسمع عدد الضحايا التي تسفك دماؤها على الأرض من جراء تفجير سيارة مفخخة وعبوة ناسفة، ومن المسؤول عن كل ذلك؟ فنزار أدرك الحقيقة قبل أن ندركها ونطق بها قبل أن نحس بها ونعيش آلامها التي عاشها نزار»[2].

إن قضاءنا العربي أن يغتالنا عربٌ..

ويأكل لحمنا عربٌ..

ويبقر بطننا عربٌ..

ويفتح قبرنا عربٌ..

فكيف نفر من هذا القضاء ؟

فالخنجر العربي .. ليس يقيم فرقاً

بين أعناق الرجال..

وبين أعناق النساء..

بلقيس:

إن هم فجروك .. فعندنا

1- المصدر السابق، ص 15.

2- ربي عبد الرضا عبد الرزاق التميمي: قصيدة بلقيس لنزار القباني، ص 33.

كل الجنائز تبتدي في كربلاء..

وتنتهي في كربلاء [1]».

أدى هذا التكاثف والانتشار لفعل القتل إلى محاصرة حياة الشاعر مما جعله ييأس ويستسلم، ليبدأ في ممارسة الهروب من الواقع ومن المواجهة، ويبدأ في ممارسة الخجل والمقاطعة فأحرق كتاباته ودفاتره لما أشعل النار في أنامله ليقطع كل علاقة مع تاريخه ويتبرأ منه مثلما فعل في العديد من قصائده وإعطائها الصورة المعبرة على ذلك»[2].

لن أقرأ التاريخ بعد اليوم

إن أصابعي اشتعلت..

وأثوابي تغطيها الدماء..

ها نحن ندخل عصرنا الحجري

نرجع كل يومٍ ، ألف عامٍ للوراء ..» [3].

جاء الشاعر نزار القباني بالذم واللوم على العرب والحكام وإعطاء صورة الموت لا لبلقيس والنصر للعرب ولكل ظالم مستبد بكل تاريخ العرب

هل موت بلقيس ..

هل النصر الوحيد

بكل تاريخ العرب»[4].

أصبح الشاعر يكذب التاريخ ويشكك فيه ويرفضه، فكل معرفة تأتي من الماضي مرفوضة إلى ما يحتويه التاريخ والموروث من عار على حد تعبير الشاعر، ولازمت هذه

1- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص 43-44.

2- زين حفيظة: قراءة في قصيدة بلقيس لنزار القباني، ص 08.

3- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص 45.

4- المصدر نفسه، ص 66.

النزعة نزار منذ بدايات حياته حيث إنه يرفض كل ما هو موروث ويحاول التخلص منه فيقول: إني منذ طفولتي كنت أجد متعة كبرى في التصادم مع التاريخ والخرافة»[1].

فهل البطولة كذبة عربية؟

أم مثلنا التاريخ كاذب؟»[2].

فهو يكذب كل ما ذكر عن الشجاعة العربي وبطولته ويعد من ذلك من خلال أسلوب الاستفهام وكأنه يريد جوابا لتأكيد ما يقوله.

الرمز السياسي: هو من الرموز المستخدمة للتعبير وظفها الشاعر نزار القباني في قصيدة بلقيس كرمز لصورة تعكس الواقع السياسي وارتباطها بالفتوحات الإسلامية أو الحروب القديمة وأبطالها الذين لهم إنجازات سياسية وعسكرية عظيمة رمز له بالرمز للهزيمة والانكسار وضياع الأوطان والاستهتار العربي رمز له في صورة الجرح الذي يندمل وسيظل ينزف وذكراه ستظل راسخة في تاريخ العرب لن ينسوها مهما حاولوا النسيان.

يبدو أن الشاعر يبين في هذه الصورة الجمالية أنه يهدد بالهجاء ويخوف خصومه بفضحهم بين الأمم فكان هجاءه قاس وتهديدا ربما يفعل فعل مر أكثر ما تفعله الرصاصة أو السيف حيث نراه يقول:

سأقول في التحقيق:

إن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل

وأقول في التحقيق:

إن القائد موهوب أصبح كالمقاول»[3].

1- المرجع السابق، ص 14.

2- المصدر نفسه، ص 7.

3- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص 9.

إن التسلل إلى خيال الشاعر وحده أفضى للقول بأن (بلقيس) هذه المـــرة تشـــرب أنهار العراق، إذ يتكفل السياق الشعري برفض رمزي الذي يفسره محتواه وإشارته مـــا يكون عن التعلل (بالشاي العراقي، والفرات ودجلة والرصافة) ولكنه تعلل بكنـــة القاتـــل الذي لم يدرك المقتول وإذ لم تتفق هذه التداخلات الشعرية مع التداخلات السياسية التـــي تكشفت عن اتخاذ لبنان مكانا لتجهيز الجناح العسكري لينقد فيما بعد قائمة أعمال تخريبية ويشع القتل والفوضى في العراق ويكون وراء التحريض على دوائر الحكومة وســـرقة محتوياتها وتخريبها.

بلقيس

هذا موعد الشاي العراقي المعطر .. والمعتق كالسلافة ..
فمن الذي سيوزع الأقداح .. أيتها الزرافة ؟
ومن الذي نقل الفرات لبيتنا ..
وورود دجلة والرصافة ؟
بلقيس ..
إن الحزن يثقبني ..
وبيروت التي قتلتك .. لا تدري جريمتها
وبيروت التي عشقتك ..
تجهل أنها قتلت عشيقتها .. وأطفأت القمر ..» [1].

وظف الشاعر شخصية أبي لهب في صورة سياسية ترمز إلى الشخصية التراثيـــة حيث وظفها توظيفا دلاليا، لأنه رمز إلى شخصية أبي لهب رمز الاستبداد والجهـــل فـــي عصر الجاهلية لكن يتماهى الزمن الماضي في الزمن الحاضر ليمر الشـــاعر ويتجاهـــل

1- المصدر السابق، ص 27-28.

لحظة الحدث المأساوي الذي يعانيه والحزن المرير بحثا عن زمن ضائع في شخصيته وهكذا تكتسب تجربة الشاعر البعد الحضاري والسياسي.

سأقولُ في التحقيق:

كيف غزالتي ماتت بسيفِ أبي لهب

كُلّ اللّصوصِ منَ الخليجِ إلى المُحيط

يُدمِّرُونَ ... ويُحرقون

وينهبونَ ... ويَرتشون

ويَعْتَدُونَ على النساءِ.. كما يُرِيدُ أبو لَهَبْ..

كُلُّ الكِلابِ مُوَظَّفُونَ..يأكُلُونَ..ويَسْكَرُونَ..

على حسابِ أبي لَهَبْ..

لا قَمْحَةٌ في الأرض..تَنْبُتُ دونَ رأي أبي لَهَبْ

لا طفلَ يُوْلَدُ عندنا إلا وزارتْ أُمُّهُ يوماً..

فِراشَ أبي لَهَبْ...!!

لا سِجْنَ يُفْتَحُ.. دونَ رأي أبي لَهَبْ..

لا رأسَ يُقْطَعُ دونَ أَمْر أبي لَهَبْ.. » [1].

يبدو في قصيدة بلقيس أن نزار شاعر قضية سياسية حيث ذكر فيها عدة صور مختلفة يبين فيها الجانب القضائي السياسي على معرفة الأنظمة الحكومية أنه يعرف الأشياء والأسماء والسجناء والمستضعفين مجسدا جو الفقد والفجيعة التي يعانيها ليصرح بأن المقتول هو زوجته وحبيبته وأن القاتل «السياف» مما يدل على أن القاتل متمرس ومتمكن على عملية القتل وأن بلقيس الضحية الوحيدة والأولى.

1- المصدر السابق، ص 60-61-62-63.

سَأَقُولُ في التحقيق.

إنّي أعرفُ الأسماءَ.. والأشياءَ.. والسُّجَنَاءَ.

والشهداءَ.. والفُقَرَاءَ.. والمُسْتَضْعَفِينْ.

وأقولُ إنّي أعرفُ السيَّافَ قاتِلَ زوجتي..

ووجوهَ كُلِّ المُخْبِرِينْ.. »[1].

إن النظام السياسي دفعه إلى توجيه سهام النقد والهجاء إلى أولئك المسؤولين عن هذا التردي في كل مجالات الحياة العامة وهجاء الساسة من جهة غير مباشرة أو دون ذكرهم صراحة محتميا بالنبرة الغاضبة، ربما كونهم عن الساسة، مما جعله يحترز أذاهم، ثم يقول على سبيل الاستهزاء والسخرية محمل رجال الدولة مسؤولية ما حل في فلسطين لأنها مازالت تحت سيطرة الكيان الصهيوني وأنهم لم يحرروا زيتونة ورد من حقوقهم المغصوبة حتى ليمونة...» [2].

لو أنهم حملوا إلينا ...

من فلسطين الحزينة ... نجمة ... أو برتقالة ...

لو أنهم حملوا إلينا من شواطئ غزة

حجرا صغيرا أو محاره ...

لو أنهم من ربع قرن حرروا

زيتونة

1- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص 50.

2- ربي رضا عبد الرزاق التميمي: قصيدة بلقيس لنزار القباني، ص 34.

أو أرجعوا ليمونة ومحو عن التاريخ عاره» [1]. فقوله الأخير يشير إلى سوء النظام السياسي وترديه إلى درجة أنه يقارن بالدعارة التي هي أحطت درجات المجتمع والتي ترمي كل تعاليم الدين وراء ظهرها:

وأقول إن عفافنا عهر

وتقوانا قذارة ...

وأقول إن نضالنا كذب

وأن لا فرق

بين السياسة والدعارة !!»[2].

الرمز الديني: يعني بالتراث الديني هنا القرآن الكريم الذي كان معينا زاخرا عتيا بالدلالات الإنسانية والفنية ويدخل قصص الأنبياء المستمد من القرآن الكريم لأن هذا القصص الخالد في ذاكرة الأمة العربية الإسلامية مصدر من مصادر الصورة الشعرية، وقد تجي الصورة مزيجا فهنيا تلتقي فيه أحداث التاريخ الحديث وقصص القرآن كقصة سيدنا سليمان عليه السلام مع بلقيس والهدهد وقصة سيدنا يوسف ...الخ»[3].

* وظف الشاعر الرمز الديني في عدة صور كل صورة تختلف عن الأخرى بصورة معينة ودلالة إيحائية معبرة التي ترمي كل تعاليم الدين والإسلام في المجتمع العربي والخروج عن المذهب والدين وقول الحق أثناء التحقيق.

1- المصدر السابق، ص 68-70.

2- المصدر نفسه، ص 51.

3- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار العرب الإسلامي، ط 1 سنة 1985، ط02، 2006 (د.م)، 1925-1975، صص 585-586.

سأقول في التحقيق

إني قد عرفت القاتلين

وأقول: إن زماننا العربي مختص بذبح الياسمين

وبقتل كل الأنبياء ... وقتل كل المرسلين ...» [1].

وقفت تعبيرات نزار قباني في كلمات فيروز عينيها وخاتم عرسها والشعر الذي يجري كأنهار بمثابة كتابات عن هذه المشاهدات في حزبي الدعوة الإسلامية والغرب الإسلامي العراقي عبر تمثل سياسي طائفي وكل ما سواها خروج عن المذهب والدين ما يستدعي الانتباه حول إشارات المتمثلة (بالسطو، والأنبياء الكاذبين) فلم يعد الأنبياء أصحاب رسالة لأنهم زوروا الأخبار المحمولة والبشرى التي جاءوا من أجلها فيما سيقول الشاعر في التحقيق:

سَأَقُولُ في التحقيق: كيفَ أميرتي اغْتُصِبَتْ

وكيفَ تقاسَمُوا فَيْرُوزَ عَيْنَيْهَا وخاتَمَ عُرْسِهَا

وأقولُ كيفَ تقاسَمُوا الشّعْرَ الذي يجري كأنهارِ الذّهَبْ

سَأَقُولُ في التحقيق: كيفَ سَطَوْا على آيات مُصْحَفِهَا الشريفِ

وأضرمُوا فيه اللّهَبْ سَأَقُولُ كيفَ اسْتَنْزَفُوا دَمَهَا

وكيفَ اسْتَمْلَكُوا فَمَهَا فما تركُوا به وَرْدَاً، ولا تركُوا عِنَبْ

الأنبياءُ الكاذبُونَ ... يُقَرْفِصُونَ ...

ويَرْكَبُونَ على الشعوبِ ولا رِسَالَةْ ...» [2].

1- نزار القباني: قصيدة بلقيس، ص 52.

2- المصدر نفسه، ص 64-65-67.

يعالج الشاعر قضية العرب فرمز لها بصور دلالية معبرة عن الجمال الإسلامي ومن جهة أخرى تدرس قضية الصراع بين الكفر والإسلام (إنها فلسطين، معاناة وألم وجرح الأمة العربية المسلمة، فالعرب ينامون عن مهمتهم الحقيقية ويتغافلون عنها، وهي التمكين للدين الإسلامي في الأرض وحماية كل بقعة إسلامية والدفاع عن دياناتهم ليذهبوا إلى قتل أنفسهم وقتل كل الكلمات التي توحي روح المسؤولية فيهم والتحمل حيث يصل الشاعر إلى اليأس والحزن والموت النفسي الكلي، يستسلم ولم يبق له إلا الدعاء، نامي بحفظ الله أيتها الجميلة»[1].

ويأمل الشاعر بأن تظهر الحقيقة، واستخدام الرموز لتكوين صورة فنية بإعادة تشكيلها واستنطاق دلالاتها لم يكن اعتباطيا، ولم ترد تلك التناصات، وإنما تضافرت مجتمعة في تشكيل الدلالة العامة في النص متجاوزة بذلك مجرد الاقتباس والتضمين والاستشهاد، وجدت في القرآن الكريم قال الله تعالى: ﴿ٱلۡأَعۡرَابُ أَشَدُّ كُفۡرٗا وَنِفَاقٗا وَأَجۡدَرُ أَلَّا يَعۡلَمُواْ حُدُودَ مَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ عَلَىٰ رَسُولِهِۦۗ وَٱللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٞ ٩٧﴾ [التوبة/97].

يأس الشاعر واستسلم إلى درجة العجز عن مواصلة التمني ويبدو ذلك من خلال تقطع وتقاطع حروف العبارة الأخيرة من القصيدة:

سيعرفُ الأعرابُ يوماً...

أَنّهُمْ قَتَلُوا الرسُولَةْ ..

قَتَلُوا الرسُولَةْ

ق .. ت .. ل .. و .. ا

ال .. ر .. س .. و .. ل .. ة .» [2].

1- نزار القباني، قصيدة بلقيس، ص 77.

2- المصدر نفسه، ص 79.

الرمز الطبيعي: إن استخدام الرمز الطبيعي بما يحمله من جدة دلالية لأنه عادة تعبيرا عن واقع يعيشه الشاعر ووسيلة يهدف إليها لتصوير مشاعره النفسية، كانت الطبيعة ولا زالت مصدر إلهام الشعراء والفنانين ومنعهم الذي لا يجف وتختلف من شاعر إلى آخر وفي مفهومها من قصد إلى آخر لأن الإنسان جزء من الطبيعة لا يستطيع أن ينسلخ عنها أو يتجاهلها والشاعر فنان يعيش حياته في هذه الطبيعة ليأخذ منها ليمنح الحياة صورة ملائمة لمخيلته وعواطفه وخلجاته العامة فالطبيعة مستثمرة من قبل الشعراء إذ هي مسخرة لإيصال أفكارهم التي يريدونها وإنما يخلق من خلاله عملية بين ذاته والطبيعة يشكل الرمز الطبيعي أهم عاصر التصوير الرمزي، يبرز رؤية الشاعر خاصة اتجاه الوجود»[1].

ومن هذا الجانب التصويري استعمل نزار القباني فعل الأمر لطلب على وجه الاستعلاء والالزام حيث نلاحظ صيغة التوسل والخضوع واضحة ومباشرة لا تحتاج إلى تأويل وظف فيها رمز الطبيعة الدالة على صورة الجمال لبلقيس

بلقيس

لا تتغيبي عني

فإن الشمس بعدك

لا تضيء على السواحل ... »[2].

جاء الشاعر نزار قباني بطرح أسئلة مختلفة مكون فيها صور رمزية لجمال المرأة زوجته بلقيس يسألها بأنه ينتظر رجوعها بدقات الباب وخلع معطف الشتاء الموصوف

1- يوسفي سوهيلة: الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في الشكل، خليل حاوي أنموذجا (رسالة دكتوراه)، تخصص: اللغة العربية وأدابها، إشراف: الأحمر الحاج الجيلالي إلياس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، الجزائر، سنة 2017-2018، ص 86.

2- نزار القباني، قصيدة بلقيس، ص 8.

بالحزن والكآبة والظلمة راسمة على وجهها الابتسامة والنظارة كأنها ورود الحدائق حيث استعمل صيغة التكرار. **(هل)**

هل تقرعينَ البابَ بعد دقائقٍ؟

هل تخلعينَ المعطفَ الشّتَوِيِّ؟

هل تأتينَ باسمةً....

وناضرةً ...

ومُشْرِقَةً كأزهارِ الحُقُولْ؟» [1].

يرسم الشاعر نزار القباني عالمه الحزين والمخيف بتصوير مشهد الرحيل والفراق بألفاظ دالة ومعبرة بأدق التفاصيل على التلاشي والترك، إن صراع الشاعر مع الوحـــدة والضياع والقلق والتوتر أخرج اللغة من بساطتها والكلمات عن كونها، ذات معنى محـــدد متعارف عليه إلى رحاب أوسع تتلاقى وتجتمع فيه الدلالات الإيحائية لتكون لغة وكـــلام حزنه وقلق وخوف لا توحي إلا بالاغتراب ولا توصل إلا إلى الوحدة والموت الفاني.

«بلقيس،

كيفَ تركتِنا في الريح

نرجِفُ مثلَ أوراق الشّجَرْ؟

وتركتِنا –نحنُ الثلاثةَ– ضائعينَ كريشةٍ

تحتَ المَطَرْ

أتُرَاكِ ما فكرتي بي؟

1– المصدر السابق، ص 22.

وأنا الذي يحتاجُ حبّكِ ... مثلَ زينبَ أو عُمَرْ» [1].

يرسم الشاعر صورة مبينا لنا فيها القلق والتوتر مندفعا إلى السؤال كيف أخذت أيامي، وألغيت الحدائق تتولد اللغة من الوجه والقلق والتوتر الذاتي تخرج الكلمات من أعماق الشاعر بضربات قوية تمزق فيها الأنا الداخلي فكانت شحنات لتوليد المعنى المقصود بحيث يقول:

«بلقيسُ

كيف أخذتِ أيّامي ... وأحلامي...

وألغيتِ الحدائقَ والفُصُولْ»[2].

أوضح الشاعر رؤيته ويبني عالما من الصور الطبيعية وعالما من الجماليات اللامتناهية والوجع الذي يسكنه فانطلق من الذات المجروحة وعانق العالم الخارجي بكل متناقضاته حاملا بذلك الهم والوجع الداخلي والخارجي تستشعره الذات من آلام الذكرى وفجائع الفقد وهو يرثي زوجته ووطنه بالهجاء.

«بلقيس .. يا بلقيس ..

لو تدرينَ ما وَجَعُ المكانِ ....

في كُلِّ ركنٍ .... أنتِ حائمةٌ كعصفورٍ ....

وعابقةٌ كغابةِ بَيْلَسَانِ....» [3].

1- المصدر السابق، ص 30.

2- المصدر نفسه، ص 25.

3- المصدر نفسه، ص 36.

اعتمد الشاعر على مجموعة من الاستعارات والتشبيهات ليعبر عن جراحه ومأساته وحياته في أدق التفاصيل يكشف لنا عن طبيعة ما وصراعه مع الذكريات المليئة بالأحزان والظلمة والوحدة وفراقه حبيبته وصديقته وزوجته بلقيس الغائبة عن أنظاره فيقول:

ما زلتُ أدفعُ من دمي

أعلى جَزَاءْ

كي أُسْعِدَ الدُّنْيَا....ولكنّ السَّمَاءْ

شاءَتْ بأنْ أبقى وحيداً مثلَ أوراق الشتاءْ» [1].

الرمز الأسطوري: من أهم مظاهر الشعر المعاصر، فقد تفطن الشعراء المعاصرون إلى هذا المعين الزاخر بالرمز المليء بالإيحاء ودعى النقاد لدراستها بأنه لا بد من أن يرتبط الشعر بالأسطورة فهي الرمز الذي يجسد البشرية، وذلك لأن الذي يتكلم بالصور البدائية، فيما يقول يونج إنما يتكلم بألف لسان، ويرفع الفكرة التي يعبر عنها فوق مستوى الشيء الوقتي العابر ويضعها في مستوى ماهو أبدي خالد ويجعل ما يبدو أنه تعبير فردي تعبير جماعيا» [2].

قام الشاعر نزار القباني برسم صورة أسطورية رامزة للخيال الذهني المعبرة عن جمال الصورة استمر في تصوير تجربته الشعرية عبر نوع آخر من الرسم والتشكيل، صور للمعاناة مقترنة بالخيال الاسترجاعي والاستذكار ورجوع إلى الماضي المؤلم والفقد للحبيبة برسم صورة قائمة على نوع آخر من الحيوية التصويرية ليصل القارئ إلى المعنى الدلالي الحقيقي المتمثل في حادث اغتيال زوجة الشاعر بلقيس واستدعى نزار القباني بعد مقتلها ذاكرة للماضي.

1- المصدر السابق، ص 58.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 574.

«بلقيسُ ...

يا عِطْرَاً بذاكرتي ... ويا قبراً يسافرُ في الغمامْ ....

قتلوك، في بيروتَ، مثلَ أيِّ غزالةٍ

من بعدما قَتَلُوا الكلامْ ....

بلقيسُ ...

ليستْ هذهِ مرثيّةً

لكنْ ...

على العَرَبِ السلامْ» [1].

وظف الشاعر نزار قباني الرمز الأسطوري في صورة خيالية حيث عمد على تبيين الجمال المخفي والحب لزوجته وحرقته عليها لم تنطفئ ولم يستطيع الخروج أو الابتعاد عن ذكراها جعلت له الحزن والأسى الكبير بجروح عميقة لا يشعر بها أحد غيره على الفراق والموت وعلى الذكرى الجميلة الراسخة بقلبه لا يغيرها قاتل وأنظمة حكومية باقية راسخة في الذهن والقلب يقول: عابرة على خياله موجودة في كل مكان وزمان:

«بلقيسُ ...

إنّ زُرُوعَكِ الخضراءَ ...

ما زالتْ على الحيطانِ باكيةً ....

وَوَجْهَكِ لم يزلْ مُتَنَقِّلاً ...

بينَ المرايا والستائرْ

1- نزار القباني، قصيدة بلقيس، ص 18-19.

حتى سجارتُكِ التي أشعلتِها ...

لم تنطفئْ ...

ودخانُهَا ..

ما زالَ يرفضُ أن يسافرْ» [1].

تعد الصورة الشعرية ركنا من أركان البناء الشعري اعتمد فيها الشاعر على توظيف النداء والاستفهام ونقل صورة البكاء والحزن واللوم على بلقيس وطريقة رحيلها في سكون وصمت دون رؤيتها ومسك يدها وتوديعها بين لنا مدى حرج قلبه على رحيل فراق رفيقته وصديقته وحبيبته المفقودة وبقائه وحيدا في دنيا الحزن والفقد.

بلقيس ...

بلقيس ...

يا بلقيس

كل غمامة تبكي عليك ..

فمن ترى يبكي عليا ...

بلقيس ... كيف رحلت صامتة

ولم تضعي يديك على يديا؟»[2].

لقد راد الشاعر أن يصور الجمال الذي أمتلكته بلقيس بوصفها صفات لا تملكها امرأة سواها فرمز لها بعدة رموز غاية في الدقة والتفاصيل حيث أشار لها بالكنز والرمح، النجم مليئة بالصورة المعبرة التي تصور الحياة زاهية نشيطة بوجود بلقيس

1- المصدر السابق، ص 23-24.

2- نزار القباني، قصيدة بلقيس، ص 29.

فالقارئ قد يسرح ويتوه مع الشاعر في عوالم بلقيس الخيالية، فأراد أن يخبرنا بشخصـــية زوجته وحبيبته والملكة الشهيدة يقول:

«بلقيس ...

يا كَنْزَاً خُرَافيّاً ...

ويا رُمْحَاً عِرَاقيّاً ...

وغابَةَ خَيْزُرَانْ ...

يا مَنْ تحدّيتِ النجُومَ ترفُّعاً...

مِنْ أينَ جئتِ بكلِّ هذا العُنْفُوانْ؟» [1].

أراد من ذلك أن يقول أن بلقيس لا يمكن أن تفارقه، فهي باقية في حياته رغم رحيلها إلا أنها تركت أثار كبيرة وذكرى خالدة تفوح على الشاعر وتعوضه وحدته وحزنه وبؤسه بعد رحيلها حيث يستذكرها ويراها في كل الأشياء الموجودة والمحيطة به:

ومن المرايا تطلعين ...

من الخواتم تطلعين ...

من القصيدة تطلعين ...

من الشموع ...

من الكؤوس ...

من النبيذ الأرجواني ...» [2].

1- المصدر السابق، ص 31.

2- نزار القباني، قصيدة بلقيس، ص 35.

قام الشاعر بتشبيه بلقيس بالدمع بلقيس بالدمع وذلك من خلال ندائه لها مباشرة لكنه حذف المشبه بلقيس وصرح بالمشبه به يا دمعا الذي حل مكان المشبه بلقيس والتركيز على من قتلوا زوجته ومعرفتهم قتلوا فيه كل الحياة الجميلة وإعطاء للقارئ صورة رمزية ذو دلالات معينة وفك الشفرات المخفية وراء اسم بلقيس للعدو الغائب.

«بلقيس... يا بلقيس ....

يا دَمْعًا يُنَقِّطُ فوق أهداب الكَمَانِ ...

عَلّمْتُ مَنْ قتلوكِ أسرارَ الهوى

لكنّهُمْ قبلَ انتهاءِ الشّوْطِ

قد قَتَلُوا حِصَاني»[1].

وفي هذا القول تبين لنا أن بلقيس كان لها دور كبير في حياة الشاعر نزار القباني على المستويين المستوى الأسري والأدبي وإظهار حقيقة العدو المستعمر، فقد منحت بلقيس لنزار كل ما يحتاجه من حنان مفقود واستقرار وجمال ساحر وحب باهر كما أن لها دور في مساره (مسيرته) الشعرية وهي كلمة السر في معظم قصائده.

1- نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص 75.

المبحث الثالث: الجسد الشعري كتاب مفتوح على التأويل

إن معظم الاتجاهات النقدية الحديثة تجمع على إيلاء القارئ دورا كبيرا في إعطاء العمل الإبداعي الذي يقرؤه معنى بعينه، حتى صار النص بنية خاضعة لقوة الذات التي تؤوله، وهو بهذا المعنى مفتوح دائما على جميع التأويلات المستمرة والمتغيرة مع كل قراءة، لهذا اكتسب القارئ مع هذه الاتجاهات ونظرياتها دورا إيجابيا نشطا، معبرا عن قيمته وأهميته بدلا من دوره السلبي الذي كان يجعله مجرد مستهلك، لقد أصبح القارئ منتجا وبيانا تفيض في قراءته المعاني، وأصبح صاحب النص طرفا غائبا لا يحضرنا ذكره إلا في سياقات خاصة، وما دامت معاني النص متعددة بتعدد قرائه فإنه من الصعب إن لم يكن من المستحيل القبض على المعنى الذي قصده الكاتب، فإن تشييد معنى النص يتطلب من المتلقي استراتيجية تأويلية تمليها إشارات المتن، وبالتالي يصير الضفر بالمعنى أشبه بالعثور على ذات القارئ عبر استدعاءات المعطل والمكسور في لحظة القراءة، ما دام زمن التلقي هو زمن ولادة المعنى وانتاجه بهذا المعنى تتمثل مقولة "أيزر" «لا يصبح النص حقيقة، إلا إذا قرئ»[1].

يتضح من خلال ما سبق أن القصيدة العربية الحديثة هي نتاج تصور فاعل للعالم، وأن اللغة لم تعد تقتصر على ذلك المكتوب الذي هو أصلا عبارة عن أصوات مكتوبة، بل أصبحت اللغة مفتوحة على احتمالات عديدة ما جعل منها لغة تأويل، وهذا ما نشاهده في قصيدة "بلقيس"، حيث رسم نزار قباني بالكلمات شعر المرأة والقضية العربية، فرفض بعض المسلمات وثار على الجمود الذي يعيشه الشارع العربي متجاوزا عمر الانحطاط منخرطا في عصر جديد هو عصر الحداثة بكل ما يشتغله من رفض وتمرد ورغبة في التغيير.

1- ذندوقة فوزية، التأويل وتعدد المعنى، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جانفي 2009، الموقع الإلكتروني: http://niv-biskra.dz

إن ولوجنا إلى عالم قصيدة بلقيس وتتبع مساراتها الدلالية، بحث في أقاصيها عن الأسرار الجمالية المستنبطة وآليات التشكيل البصري فيها من خلال تعمقنا في نص القصيدة ومحاولة انتاج دلالاتها وتوليد معانيها، إذ يحتل التأويل مكانة بارزة في تعاملنا مع نص القصيدة، وهذا أنموذج للتأويل في قصيدة "بلقيس"، يقول نزار قباني:

شكرا لكم..

شكرا لكم.. [1].

ترى لمن هذا الشكر؟ هل يقصد الشاعر قاتل بلقيس، أم يقصد شخصا آخر، كأن يكون هذا الشخص حاكما عربيا خاص قضايا الأمة العربية، وبهذا يكون هذا الشكر غير حقيقي أراد به نزار السب والشتم والذم واللوم، فتغيرت دلالة لفظ الشكر من الإيجابية إلى السلبية، إن الشاعر لم يفصح ولم تظهر القصدية من النص، وبذلك تتشعب التأويلات دون إيجاد دليل قاطع للتأويل الصحيح.

غابت الأمة العربية المسلمة وحلت مكانها أمة يهودية كافرة في قناع عربي

ويظهر التأويل أيضا في هذا المقطع، حيث يقول الشاعر:

لو أنهم حملوا إلينا

من فلسطين الحزينة

نجمة أو برتقالة

ومحو التاريخ عاره

1- نزار قباني: قصيدة بلقيس، ص 01.

لشكرت من قتلوك يا بلقيس[1].

هل يريد الشاعر من خلال هذه الأبيات التذكير بحالة فلسطين؟ أم أنه يصور لنا حالة اشتياقه لفلسطين وتمنيه لقائها؟ أم «أنه يتحول القتل إلى فعل إيجابي يستحق الشكر، لكن لو نصر فلسطين وقتل من قتلوا فلسطين ولطخوا تاريخ العرب، فليتها تحولت ثنائية (فاعل/ مفعول) إلى (عرب، يهود، بدل أن تبقى (عرب/ عرب)، لقد حدث خطأ في المفعول به) المستهدف، فبدل "بلقيس" كان يجب استهداف قاتل (فلسطين) وتطهير أرضها من الدنس اليهودي وتحرير شواطئها ونزع الأربطة عن أفواه مآذنها والغبار عن نجوم سمائها، وتنقيح تاريخ قدسها، لكن للأسف حدث خطأ فادح، خطأ دمر النفوس وقتل الأجساد:

لكنهم تركوا فلسطين

ليغتالوا غزالة»[2].

أية أمة عربية، تلك التي تغتال أصوات البلابل؟

أين السموأل؟

والمهلهل؟

والغطاريف الأوائل؟[3].

1- المصدر السابق، ص 68-71.

2- زين حفيظة: قصيدة "بلقيس" لنزار قباني، دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي، ص 116.

3- نزار قباني: قصيدة بلقيس، ص 06.

هل يتساءل الشاعر عن هؤلاء الشعراء؟ أم أنه أراد أن يقول أن قاتل "بلقيس" هو نفسه قاتل السموأل والمهلهل؟ هو نفسه قاتل القصيدة العربية؟

سأقول في التحقيق:

عن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل[1].

هل أراد "نزار" أن يبدأ بالاعتراف عن كل واقع الحياة العربية؟ أم أنه أراد أن يصور لنا كل مشاهد الخداع والصدق والنفاق التي تعانيه الأمة العربية، حيث يتهم الأبرياء ويبرئ المتهمين.

ومن مواطن التأويل أيضا الأبيات الآتية:

والموت.. في فنجان قهوتنا..

وفي مفتاح شقتنا..

وفي أزهار شرفتنا..

وفي ورق الجرائد

والحروف الأبجدية... [2].

هل يقصد الشاعر بالقتل في شقتنا وشرفتنا، وورق الجرائد والحروف الأبجدية قتل العالم العربي كله؟ القتل في الصباح في فنجان قهوتنا والقتل في كل ما هو جميل (القتل في أزهار شرفتنا)، وكذلك قتل الإعلام والطبقة المثقفة (القتل في ورق الجرائد)، والقتل في الكتابة والقصيدة العربية (والحروف الأبجدية، أم أنه أراد يقول أنه بعد قتل بلقيس أصبح يتعرض لخطر الموت، وتبقى التساؤلات متعددة.

1- المصدر السابق، ص 09.

2- المصدر نفسه، ص 14.

وفي مواطن التأويل الأخرى الأبيات الآتية:

بلقيس..

أيتها الشهيدة.. والقصيدة

والمطهرة النقية

سبأ تفتش عن مليكتها[1].

صور لنا الشاعر زوجته "بلقيس" في مرتبة الشهادة ووصفها بالمطهرة النقية، فهل أراد الشاعر من خلال هذا التصوير الرفع من شأن زوجته إلى درجة الملوكية، أم أنه أراد أن يقول أن طريقة قتل "بلقيس" جعلتها في مرتبة الشهداء، أما في قوله: سبأ تفتش عن مليكتها، فهنا مرجعية دينية تحيلنا إلى قصة (بلقيس) ملكة سبأ.

ومن مواطن التأويل الأخرى الأبيات الآتية:

يا نينوى الخضراء..

يا غجريتي الشقراء..

يا أمواج دجلة.. [2].

هل أن الشاعر يذكر مدينة نينوى الجميلة ويحن إليها؟ أم أنه يذكر حبيبته "بلقيس" ويتشوق إليها وهي في قبرها؟ أم أن ذكر نينوى الخضراء وأمواج دجلة عاملان مفجران بالآلام والحزن من جراء الفقد الذي يعانيه نزار في حياته.

فمن الذي سيوزع الأقداح.. أيتها الزرافة؟

1- المصدر السابق، ص 11.

2- المصدر نفسه، ص 04.

ومن الذي نقل الفرات لبيتنا... [1].

إن الشاعر نفسه لا يستطيع الإجابة عن هذه الأسئلة، هو الحنين إلى الماضي؟ إلى تلك الأشياء التي تمثل الماضي، الأقداح، الفرات، الورود.

هل يحن الشاعر إلى زوجته، أم أصبح بيته مصدر لدمار نفسه؟ لا يستطيع المتلقي أن يقبض على معنى محدد، فيفسح المجال للتأويلات.

ومن مواطن التأويل أيضا يقول الشاعر:

سأقول في التحقيق:

كيف غزالتي ماتت بسيف أبي لهب

كل اللصوص من الخليج إلى المحيط..

يدمرون... ويحرقون

.....

كما يريد أبو لهب[2].

هل يقصد الشاعر بعبارة "أبو لهب" الكفر الذي حل بالأمة العربية لأن أبو لهب هو عدو الإسلام؟ أم أنه يتحدث عن معاناة محمد صلى الله عليه وسلم؟ لأن أبو لهب عدو محمد والإسلام، أم أنه وظف "أبو لهب" وأراد به الشخصية التي تملك النفوذ ولابد للعرب أن يستشيروا هذا الشخص في كل شاردة وواردة؟ أم أنه أراد أن يقول للعرب أن اليهود تسري في أمتنا.

1- المصدر السابق، ص 27.

2- المصدر نفسه، ص 60.

ومن مواطن التأويل الأبيات الأخيرة في القصيدة حيث يقول الشاعر:

قتلوا الرسوله

ق.. ت.. ل.. و..ا

الـــ.. ر.. س..و ..ل ..ه[1].

هذا التقطيع لكلمة الرسولة «يجعل القارئ يدور في جملة احتمالات منها أنها دلالة على تعب الشاعر ويأسه، أو أنها دلالة على انتهاء الأمل في الحياة، وتفرق وتشتت كل الموجودات بعد موت "بلقيس"»[2].

مما سبق يمكننا القول أنه مهما تكن المحاولة في إيجاد مرجعيات التأويل، إلا أن تلك المرجعيات لا تكون ثابتة، لذلك تكون الإحالات التأويلية متعددة حسب كل قارئ ومرجعياته الثقافية والفنية.

وكذلك نلاحظ أن النص الشعري أصبح منفتحا بسبب انفلات المفهوم وشيوعه في حقول معرفية مختلفة منها: الاجتماعية والسياسية والدينية...الخ.

1- المصدر السابق، ص 79.

2- زين حفيظة: قصيدة "بلقيس" لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي، ص 216.

المبحث الرابع: نص قصيدة بلقيس لنزار قباني بين جدلية الحضور والغياب

نجح الشاعر نزار قباني في رسم صورة الخطوط الأولى لشخصية بلقيس والذي نستطيع أن نقول أنه برع في ذلك الوصف.

كما تميز نزار قباني بفهم العلاقة الجدلية القائمة بين ثنائية الحضور والغياب في جسد القصيدة الشعرية باعتبار الحضور سمة مرئية والغياب له ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة وهو المدلول الذي يظهر بوضوح مع فعل القراءة المستمرة والحوار مع المتلقي ويعتمد الفكر عامة وفكرة الحضور والغياب[1].

يتوسل الشعر بعامة، والحديث منه بخاصة بالرمز واللمح والإيحاء، عوضا عن الشرح والتصريح والإبلاغ والنثر، وعليه فإن قراءة الشعر يجب أن تكتفي بقراءة مستواه الظاهر **(الدال)** وإنما تتعداه إلى البحث عن المستوى العميق **(المدلول)**، لتصل إلى **(الدلالة)**، ولذا فنحن مطالبون اليوم أكثر من أي وقت مضى، وبخاصة أننا نشهد تطور النظريات النقدية الحديثة، وما يصاحبها من اتساع في نظرية المعرفة بمحاولة استثمار **(الدال/ الحاضر)** لإحضار **(المدلول/ الغائب)** وأن نتجاوز المقول بحثا عن السكوت عنه، لتكتمل الرؤية النقدية باستحضارها قطبي الإشارة للذين عبرت عنهما اللسانيات الحديثة بـــ **(الدال والمدلول)**، وعبر عنهما عبد القاهر الجرجاني بـــ **المعنى ومعنى المعنى**، وهذه القراءة محاولة للإفادة من تلك الجهود التنظيرية المتعلقة باستراتيجية النص الغائب وتطبيقها على النص الشعر لنزار قباني "**بلقيس**" ومن ثمة تحديد إجرائي أو منهجي لابد منه في هذه الدراسة تتحدث عن (أنا الشاعر) ونحن نقصد بالطبع (أنا الشعر) وهي أنا اجتماعية وأحيانا إنسانية، ومن ثم فإننا حين نقول الشاعر لا نقصد نزار قباني بل نقصد

1- إيمان عجيان، جمعة السناني: الحضور والغياب وتجلياتهما في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة رسالة المشرق، العدد 229، ص 03.

(أنا الشعر) التي تنبجس عنه منظومة القصيدة، إن أنا الشاعر ليست أكثر من نموذج فني أو رمزي تطرح الحالة الإنسانية، فهنا يتجاوز حالة المحاكاة الفوتوغرافية للواقع[1].

وقد شهد مفهوم **(الدال/ المدلول)** تطورا آخر ولقي دفعة جديدة على يدي كل من رولان بارث وجاك لاكان، اللذين رفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وذهبا إلى أن الإشارات **(تعوم)** سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعا **(دوالا)** وهي تمثل حالة **(حضور)** في حين يمثل المدلول حالة **(غياب)**، لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضار إلى دنيا الإشارة، وعلامات التأليف تتحرك (أفقيا) وتعتمد على التجاوز بين الوحدات المؤلفة وهذه علاقات (حضور) لأنها علاقات تأليف واضحة في سياقها وسط الجملة، أما الاختيار فهي علاقات (غياب)، وهي ذات طبيعة (إيحائية) تقوم على إمكانية الاستبدال على محور عمودي، وإذا كان المدلول أو المعنى الغائب أو البنية العميقة يمثل حالة (غياب)، فإن إحضاره إلى عالم الإشارة يتاح إلى قارئ أو المتلقي يقظ مثقف يستطيع تأسيس العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول لإحضار الدلالة، وذلك كله يعتمد على الوجود اللفظي الذي يؤسس قيمة الكلمة وخطورتها، ويجعل الكلمة ذات قيمة ثنائية حضور وغياب[2].

يقول حازم القرطاجني: معلم دال على طرق المعرفة بأنحاء وجود المعاني... فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك

1- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، قسم اللغة العربية وأدبها، جامعة اليرموك، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الجزائر، ص 53.

2- المرجع نفسه، ص 58.

الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ[1].

في ضوء هذه الخلفية المعرفية نحاول قراءة قصيدة **نزار قباني** "بلقيس" باحثين عن علائق الغياب والحضور فيها، محاولين إحضارها إلى عالم الإشارة، وبعد فما هو النص الغائب الذي نبحث عنه؟ إنه النص أو المدلول الذي لم يذكره نص نزار قباني، ولكنه يتضمنه ويوحي به تلك الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النص الحاضر لإعادة بنائه وترتيبه وتركيبه على وفق الإشارات التاريخية والتراثية والاجتماعية والسياسية والدينية والأسطورية والأدبية والطبيعية[2].

1- نص قصيدة بلقيس لنزار قباني بين الحضور والغياب:

تمثل الأسطر الشعرية في قصيدة بلقيس لنزار قباني الوضع النفسي الصعب والمؤلم للشاعر الذي يعيش تحت الاحتلال منقطعا عن محيطه العربي، فإذا كان النص الحاضر يجسد تلك العلاقة بين عاشق ومعشوق، فإن النص **الغائب** الذي حاول استحضاره، إن ظاهر القصيدة علاقة حب بين رجل وامرأة نفترض فنيا أنه **(نزار)** على وفق فهمنا للنموذج الفني ويحيل مرجعيا إلى **(العراق)** وامرأة **(بلقيس)** وهي رمز فني وما اصطناع الرمز هنا وعدم التصريح إلا تعبير عن موقف فكري واضح ورؤية لا يشوبها شائبة حتى وإن بدت القصيدة في مفرداتها وتراكيبها وعلاقتها مرتبطة بالحياة (الحضور) لقد جاءت القصيدة مفتوحة قصة ونهاية، فرموزها الفنية تخبر وتشير أكثر من تعين[3].

1- المرجع السابق، ص 60.

2- المرجع نفسه، ص 61.

3- المرجع نفسه، ص 72.

ولعل مشروعية البحث عن نصها الغائب وهو المدلول في القصيدة تصبح أمرا لا مناص منه ما دام الشاعر يتعامل مع رموز فنية قابلة لعدد لا يحصى من القراءات، حيث يقول الشاعر في جدلية الحضور (الدال) مقتل بلقيس والغياب (المدلول) إلى الأنظمة الحكومية بتوجيه خطاب إليهم بالذم واللوم على فقد حبيبته بلقيس:

شكرا لكم... شكرا لكم

فحبيبتي قتلت... وصار بوسعكم

أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة

وقصيدتي أغتيلت..

وهل من أمة في الأرض...

إلا نحن نغتال القصيدة؟[1].

سواء أكانت بلقيس امرأة حقيقية من لحم وشحم ودم لقيها الشاعر فأحبها وتعلقها، أم كانت رمزا فنيا، أم كانت امرأة ثم تحولت إلى رمز فني أو قناع حمله الشاعر، فإن ذلك لا يغير من حقيقة فهمنا للقصيدة الرمز والدلالة والرسالة والموقف، إن (بلقيس" هي المعادل الموضوعي والفني للحلم الصهيوني المتطلع إلى إسكات العرب، حيث تظهر ثنائية الدال والمدلول للإثبات، فيرى الشاعر أن علاقة الغياب هي علاقة الترميز والمعنى، أما علاقة الحضور فهي علاقة شكلية وبناء وهو ما نراه يتجلى في القصيدة:

قتلوك يا بلقيس..

آية أمة عربية..

1- نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص 01.

تلك التي تغتال أصوات البلابل؟

يا أعظم الملكات..

يا امرأة تجسد كل أمجاد العصور السومرية[1].

ومن هنا نرى أن الحضور (الدال) يمنح الصورة كثافة رمزية وخيالية بما يلقيه الغياب المدلول في ذهن المتلقي، فيرسم صورة مخفية وراء كل دال حاضر في القصيدة، كما يرمز في توضيح الحال الذي تعيشه الأمة العربية على الفناء والزوال والافتراق والموت قائلا:

أين السموأل؟

والمهلهل؟

والعضاريف الأوائل؟

فقبائل أكلت قبائل..

وثعالب قتلت ثعالب..

وعناكب قتلت عناكب.. [2].

يعود الشاعر نزار قباني في هذه الصورة بالرمز إلى العرب وإيصال صوته وما حل بزوجته، فرمز لها بالحاضر **الدال** ورمز للغياب **المدلول** من جراء تفجير السفارة وقتل بلقيس إلى الأنظمة الحكومية، فشكا وهجا ألمه وحرقة فراق حبيبته.

بلقيس..

1- المصدر السابق، ص 05-12.

2- المصدر نفسه، ص 06.

إن هم فجروك.. فعندنا

كل الجنائز تتبدى في كربلاء..

وتنتهي في كربلاء.. [1].

وإذا كان استحضار الرموز الدالة على الحاضر (الدال) في مستوى الحضور **الزجاجة (الغيرلان) والولاعة الزرقاء وسجادة...الخ**، فإنه في المستوى الثاني المدلول (مستوى الغياب) لأن النص الغائب يطل برأسه بين هذه المعالم الدلالية التي تجمع بين الشيء ومدلوله، أو الشيء وضده فنرى دلالات هذا المقطع في إطار المعاناة التي جسدها الشاعر الهروب والفراق ومعنويا في عدم حضور الشعر ليكون له عونا على المعاناة، فالحضور وتتوزع على مستويين حضوري (دال) وغيابي (مدلول).

بلقيس..

أين زجاجة (الغيرلان)؟

والولاعة الزرقاء..

أين سجاة الـــ (كنت) التي ما فارقت شفتيك؟

أين (الهاشمي) مغنيا..

فوق القوام المهرجان.. [2].

لقد ظهرت بلقيس في صور مختلفة وأحيانا متناقضة في القصيدة أحيانا تظهر في حياة الشاعر وأحيانا تظهر غائبة، ومن هنا ينتقل **الدال بالمدلول** من مستوى دلالة المطابقة إلى مستوى دلالة الإيحاء ناتج عن علاقة ليست بين رجل وامرأة فحسب، ولا

1- نزرا قباني، قصيدة بلقيس، ص 44.

2- المصدر نفسه، ص 38.

بين نزار وبلقيس، وإنما بين العراق واليهود، حيث وظف الدال بموت الغزالة بلقيس والمدلول شخصية أبي لهب التي تمثل الحاكم المستبد الظالم، والأنظمة الحكومية توظيفا دلاليا ليمر الشاعر ويتجاهل لحظة الحدث المأساوي والحزن المرير على بلقيس:

سأقول في التحقيق

كيف غزالتي ماتت بسيف أبي لهب

كل اللصوص من الخليج إلى المحيط..

يدمرون.. ويحرقون..

وينهبون.. ويرتشون..

ويعتدون على النساء.. كما يريد أبو لعب

كل الكلاب موظفون.. ويأكلون.. ويسكرون.. على حساب أبي لهب..

لا قمحة في الأرض.. تنبت دون رأي أبي لهب

طفل يولد عندنا إلا وزارت أمة يوما.. في فراش أبي لهب!!..

لا رأس يقطع دون أمر أبي لهب[1].

فهل هي معادل موضوعي مطابق تماما للمغتصب، أم أنها تلتقي معه في شيء وتفترق عنه في شيء؟ هل كانت بلقيس قناعا حمله الشاعر ما أراد قوله بأن بلقيس هي الدال الحضور في القصيدة، وأن المغتصب اليهودي يمثل المدلول (الغياب) عبر تمثل سياسي طائفي بالتعدي على الشرف العربي المسلم بقوله:

سأقول في التحقيق: كيف أميرتي اغتصبت

1- المصدر نفسه، ص 60-63.

وكيف تقاسموا فيروز عينها وخاتم عرسها..

فكان في قلب الشاعر الحزين نزار قباني (أنا) كبير لم يعد يتحمله فعبر عنه بالكلمات المكتوبة المعبرة عن الدال والمدلول في جدلية بين الحضور والغياب على من سطو وأضرموا واستنزفوا الدماء وأقول كيف تقاسموا الشعر الذي يجري كأنهار الذهب:

سأقول في التحقيق: كيف سطوا على آيات مصحفها الشريف

وأضرموا فيه اللهب.. سأقول كيف استنزفوا دمها..

وكيف استملكوا فمها.. فما تركوا به وردا ولا تركوا عنب[1].

ومن خلال ما حظيت ثنائية الحضور (الدال) والغياب (المدلول) باهتمام واسع من طرف النقاد، لأنها الظاهرة الشعرية التي توجه مسار الخطاب الأدبي والغوص في عمق النص الشعري واستنطاقه لاستخراج التأويلات المتعددة من خلال الحضور والغياب وإبراز الصناعة الأدبية والجمالية من خلال القراءة وتأويل المعنى، وتعد من القضايا الجوهرية التي لاقت الكثير من الاهتمام والكثير من الجدل.

1-سبب تحقق الكينونة والوجود الإنساني.

2-تبحث في تساؤلات كبرى مسكوت عنها يعيد من خلالها المبدع قراءة العمل الإبداعي وفق آليات واستراتيجيات جديدة تبنى وتؤسس معاني في نص القصيدة والرمز إلى الدال والمدلول.

1- نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص 64-65.

خاتمة

وفي ختام بحثنا حول "جمالية التشكيل البصرية في رسومية المشهد الشعري العربي- قراءة تأويلية في قصيدة "بلقيس" لنزار قباني، وصلنا إلى جملة من النتائج، نوجزها فيما يلي:

- التشكيل البصري مظهر حداثي للشعر المكرس للنص الكتابي في القصيدة العربية.
- التشكيل البصري أضاف بعدا بصريا للنص الشعري.
- التشكيل البصري جاء لترميم العلاقة بين الشاعر والمتلقي بعد غياب الوظيفة الإلقائية.
- لم يستقر مصطلح الصورة على تعريف واضح ودقيق، فقد حصره الفلاسفة القدامى في مجال مجرد، على عكس النقد العربي القديم الذي تعامل معه بلاغيا وربطه بالتشبيه والاستعارة، ثم في الأخير ارتقى مصطلح الصورة في النقد الحديث إلى رموز ودلالات وإيحاءات عديدة مختلفة، لينتقل من المرئي إلى اللامرئي ومن البسيط إلى المعقد.
- إن لجوء "نزار قباني" إلى استعمال آليات التشكيل البصري من توظيف الرسوم والبياض وعلامات الترقيم والألوان والخط والعنوان ما هو إلا وسيلة لجذب القارئ ولفت انتباهه وفتح باب التأويل أمامه، حتى يصبح القارئ المنتج الثاني للنص الشعري.
- التشكيل البصري جاء لترميم العلاقة بين الشاعر والمتلقي وتعزيز الكلمة بالشكل الدال.
- علامات الترقيم في التشكيل البصري يمكنها تعويض النبرات الصوتية والحركات والإيماءات في الشعر الشفهي، ولكن بفعالية أقل.
- كما لخصنا من خلال تعاملنا مع قصيدة "بلقيس" إلى أن النص الأدبي العربي والشعر المعاصر بخاصة، قادر على الانفتاح على القراءة والنقد الأدبي والغربي.

- قصيدة "بلقيس" من النصوص الخالدة التي تحيا مع كل قراءة تبلل كلماتها، فتزهر نصوصا بعدد القراء وظروف قراءاتهم، فينتشر عطرها على مر العصور في تجدد أبدي، كونها تتميز بمجموعة بنيات نصية، يشتغل القارئ فيها من خلال القراءة والتأويل.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ)- المصادر:

1- قصيدة بلقيس لنزار قباني، ط06، بيروت، لبنان، 1998.

ب)- المراجع:

1- الكتب العربية:

2- أحمد محمد أبو بكر القواعد الذهبية في الإملاء والترقيم، وزارة الإعلام بأبها، كلية: إعداد المعلمين بأبها، ط01، (د.ت).

3- أحمد علي الفلاحي: الصورة في الشعر العربي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2013م.

4- أبو الطيب المتنبي: الديوان، شرح: أبي البقاء العكبري، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

5- ابن أبي ربيعة عمر: الديوان، تقديم: قدري مايو، عالم الكتب، بيروت، ط01، 1997.

6- ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مر: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 2005.

7- امرؤ القيس: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت).

8- الأعشى: الديوان، تح: محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط01، 1994.

9- النابغة الذبياني: الديوان، تح: شكري فيصل، دار الفكر، دمشق، (د.ط)، (د.ت).

10- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، قسم اللغة العربية وأدبها، جامعة اليرموك، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الجزائر، (د.ط).

11- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط03، 1992.

12- وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2011.

13- طاهر جعفر الأغا، المرشد في تعليم خط الرقعة، دار بدر للطباعة، الرياض، (د.ط)، 1440.

14- كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبوليا، ط01، 1997.

15- كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 2010.

16- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، مر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 2013.

17- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكاتب، مصر، ط03، 2006م.

18- محمد الماركي: التشكيل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1991.

19- ماهر شعبان عبد الباري: التذوق الأدبي (طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه)، دار الفكر، المملكة الأردنية، عمان، ط01، 2009.

20- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار العرب الإسلامي، ط01، 1985م.

21- محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط02، 1990.

22- محمود درويش: الديوان، ج01، دار العودة، بيروت، ط10، 1983.

23- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج01، بيروت، لبنان.

24- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان.

25- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، سورية، ط03، 2012.

26- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ج01، دار المدى، دمشق، (د.ط)، 2003.

27- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

28- علي زايد عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في العصر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1978.

29- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط01، 1972.

30- عز الدين مناصرة: الأعمال الشعرية، ج01، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، (د.ت).

31- عبد الواحد لؤلؤة وآخرون: الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1986.

32- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مج03، دار العودة، بيروت، لبنان، ط02، 1988م.

33- صالح ويس: الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م.

34- ذو الرمة: الديوان، شرح: أبو نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تح: عبد القدوس ابو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط02، 1982.

د- الكتب المترجمة:

35- إلكسندر إليوت: آفاق النص، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط03، 1982.

36- مانليو بروزاتين: قصة الألوان، تر: سنوسي استيه، مر: نجم بوفاضل، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط01، 2018.

37- فريدريش نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، كتاب للجميع ولغير أحد، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، كلونيا ألمانيا، بغداد، ط01، 2007م.

38- روبر تشولز: السيميائية والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 1994.

ج- المعاجم:

39- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج01، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط01، 2008.

40- ابن منظور: لسان العرب، مج أ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط02، 2005.

41- ابن منظور: لسان العرب، مج03، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط04، 2005.

42- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط02، 1984.

43- محمد النونجي: معجم المفصل في الأدب، ج01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 1992.

د- المجلات والدوريات:

44- إيمان عجيان وجمعة سنيني: الحضور والغياب وتجلياتهما في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة رسالة المشرق، ع 229.

45- زهيرة بنيني: مظاهر التشكيل الفني في قصيدة بلقيس للشاعر نزار قباني، قسم اللغة العربية وآدابها، مجلة الأدب والعلوم الإنسانية، ع07، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011.

46- زهيرة بولفلوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رأى، المجلد11، ع40، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة01، الجزائر، 2015.

47- مخناش بشير: التشكيل البصري في الشعر العربي نزار قباني أنموذجا، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع27، 2019.

48- علاء الدين علي ناصر: "دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلة مقاليد، ع13، ديسمبر 2014، جامعة البعث، حمص، سوريا.

49- فهد المرسي محمد القمي: ظاهرة التشكيل البصري في الشعر بين النظرية والتطبيق: تجربة الناقد الصفراني أنموذجا، المجلة العلمية لكلية التربية، ع03، (د.ت)، جامعة الباحة، المملكة السعودية.

50- ربي عبد الرضا عبد الرزاق التميمي: قصيدة بلقيس لنزار قباني، دراسة تحليلية، ع44، جامعة ديالي، كلية التربية، الأصمعي، مجلة ديالي، 2010.

51- ذكرى يحي القبيلي: دلالات الاستفهام في شعر المقالح، ديوان بلقيس أنموذجا، مجلة الباحث الجامعي، ع22، ديسمبر، 2009، كلية اللغات بجامعة صنعاء، اليمن.

هـ- الملتقيات:

52- محمد الصالح خرفي: التلقي البصري للنشر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة جيجل، الجزائر.

و- الرسائل الجامعية:

53- جميلة شحاذ الخوري: الطبيعة في الشعر الأندلسي، رسالة قدمت إلى كلية الآداب في جامعة بيروت الأمريكية لنيل شهادة أستاذ في العلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت، لبنان، 1942.

54- حفيظة زين: قصيدة بلقيس "لنزار قباني" دراسة في ضوء نظرية القراءة وجمالية التلقي، (رسالة ماجستير)، تخصص: أدب عربي، إشراف: بشير إبرير، جامعة خيضر، بسكرة، 2004-2005.

55- يوسفي سوهيلة: الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة قراءة في الشكل، خليل الحاوي أنموذجا، (رسالة دكتوراه)، تخصص اللغة العربية وآدابها، إشراف: الأحمر الحاج، جامعة الجيلالي إلياس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، الجزائر، 2017-2018.

56- عامر بن أحمد: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، (رسالة دكتوراه)، تخصص اللغة العربية وآدابها، إشراف: لخضر بركة، جامعة الجيلالي، سيدي بلعباس، الجزائر، 2015-2016.

ز- المواقع الإلكترونية:

57- جميل حمداوي: سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة:

http://www.almthaqaf.com

58- زين حفيظة: قراءة في قصيدة بلقيس لنزار قباني: تيمة (الفقد/ الموت):

http://dspace.univ.msila.dz

59- تسنيم هنداوي: تعريف عام بخصائص خط الرقعة

https://1art.wordpress.com

60- ذندوقة فوزية: التأويل وتعدد المعنى

http://univ-biskra.dz

فهرس المحتويات

المحتـــــــــــــــــــــوى	الصفحة
البسملة	
آية قرآنية	
كلمة شكر وعرفان	
الإهداء	
مقدمة	أ
الفصل الأول: التشكيل البصري في خطاب الشعر العربي الحديث والمعاصر	
تمهيد	06
المبحث الأول: مفهوم التشكيل البصري	07
لغة: أ- التشكيل	07
ب- بصري	08
اصطلاحا	10
المبحث الثاني: دور التمثيلات البصرية في ترسيخ تفاصيل الصورة الشعرية	14
أ- الألوان	16
-أ دلالة الألوان	17
ب- العنوان	19
ج—علامات الترقيم	20
د- البياض البصري (البياضات)	21
هـ- الخط	22
و- السطر الشعري	24
أ- الطول السطري المتساوي	24
ب- الاتجاه السطري المختلف	25
المبحث الثالث: مساءلة الغرافيمات العربية القديمة والحديثة	25
مصطلح الصورة بين القديم والحديث	27
الصورة في الشعر العربي الحديث	27

المبحث الرابع سؤال التأويل في سيميائية الخطاب الشعري المعاصر	42
الفصل الثاني: جمالية التشكيل البصري في قصيدة بلقيس لنزار قباني	
تجليات الغرافيمات البصرية في قصيدة بلقيس	49
أولا: العنوان	49
ثانيا: رسومية اللون	50
ثالثا: علامات الترقيم	52
أ- الاستفهام	53
ب- نقطة الحذف	59
ج- النقطتان الرأسيتان	60
د- الفاصلة	61
جماليات خط الرقعة	64
الاشتغال السيميائي للعلامة البصرية	65
الرمز الأدبي	65
الرمز التاريخي	71
الرمز السياسي	78
الرمز الديني	82
الرمز الطبيعي	85
الرمز الأسطوري	88
الجسد الشعري كتاب مفتوح على التأويل	93
نص قصيدة بلقيس لنزار قباني بين جدلية الحضور والغياب	100
نص قصيدة بلقيس لنزار قباني لنزار قباني بين الحضور والغياب	102
الخاتمة	109
قائمة المصادر والمراجع	112
فهرس المحتويات	120