جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

إعادة إنتاج الدلالة بين الشعر والفن التشكيلي

الدكتور

أشرف أمين جاد أبو زيد

مدرس الأدب والنقد ـ كلية الآداب بقنا
جامعة جنوب الوادى جمهورية مصر العربية

العدد الخامس والعشرون
للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م
الجزء الأول

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

إعادة إنتاج الدلالة بين الشعر والفن التشكيلي

أشرف أمين جاد أبو زيد

قسم الأدب والنقد ـ كلية الآداب بقنا ـ جامعة جنوب الوادي ـ جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني: drashrafamein@yahoo.com

الملخص

علاقة الشعر بفنون التشكيل علاقة قديمة، والوعي بها وعي قديم، وعليه فإن هذه الدراسة تنطلق من الإيمان بضرورة دراسة الشعر وتطوره ونقده، ضمن علاقته بالفنون المجاورة له، التي أسهمت في بناء النص الشعري، وفقًا لثقافة الشاعر وميوله، وقدرته التي تمكنه من استيعاب آليات وتقنيات كانت فيما مضى خارج النص الشعري، وقد أصبحت إحدى أدوات الشاعر، التي يفيد منها في بناء نصه الشعري؛ ليحقق شعرية أكثر عمقًا، وأعظم إثارة لدهشة المتلقي، معتمدا المنهج التحليلي النقدي منهجًا لها. ومدار البحث ليس الغوص في جدلية العلاقة بين الشعر والفنون، بل البحث في شكلها وتمظهرها، وأثرها، ومدى خدمتها لبنية النص الشعرى.

الكلمات المفتاحية : الدلالة– الشعر العربي– الفنون التشكيلية ، انتاج الدلالة .

Indication Reproduction between Poetry and Fine Art

Ashraf Amein Gad Abu Zaid
Department of Literature and Criticism - Faculty of Arts, Qena - South Valley University - Arab Republic of Egypt
Email: drashrafamein@yahoo.com

Abstract

The relationship of poetry to the arts of formation is an ancient relationship, and awareness of it is an old awareness. Therefore, this study stems from the belief in the necessity of studying poetry, its development and its criticism, within its relationship with the neighboring arts that contributed to building the poetic text, according to the poet's culture and tendencies, and his ability that enables him to absorb the mechanisms and techniques It was previously outside the poetic text, and it has become one of the tools of the poet, which is useful in building his poetic text; To achieve deeper poetry, the greatest surprise of the recipient, adopting the critical analytical method as her method. The subject of the research is not diving into the dialectic of the relationship between poetry and the arts, but rather research in its form, appearance, effect, and extent of its service to the structure of the poetic text.

Keywords : Indication - Arabic poetry - Fine Arts - Denotation production .

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

تهدف الدراسة إلى الوقوف على أثر الفنون التشكيلية في الشعر العربي، من خلال مقاربات لنصوص شعرية حقق لها اقترابها من الفنون المجاورة للشعر شعرية عاليةً منحتها مزيدًا من العمق، والابتعاد عن المباشرة والسطحية، فشكلت تجارب مهمة في ميدان الشعر العربي.

والدراسة محاولة لمقاربة أثر الفنون في الشعر، اعتمدت المنهج التحليلي النقدي منهجًا لها، وذلك حتى تتجنب التقصير المحتمل في أحادية المنهج، ورغبة في الحصول على نوع قريب من التكامل الدراسيّ الذي يقدم لنا صورةً واضحةً عن الموضوع المتناول، أملا في إبراز الظاهرة والكشف عن حضورها اللافت ضمن حركة النقد الساعية إلى إضاءة عتمة النصوص الشعرية-إن جاز التعبير- والكشف عن مكنوناتها العميقة من خلال آلياتها الفنية المضافة. محاولا الإجابة عن بعض التساؤلات التي يطرحها البحث، إلى أي حد تصل حدود إذابة اللغة في أنماط الفنون التشكيلية المستخدمة لدى الشعراء؟ إلامَ يرمز الشعراء من خلال توظيفهم لهذه الفنون؟ ما مدى تأثير حالة الشعراء النفسية في توظيف أنماط هذه الفنون التشكيلية؟

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أولا: تداخل الفنون(*)

ما الفن؟ وهل هناك علاقة وطيدة بين الشعر والفن قديمًا وحديثًا؟

لا شك أن علاقة الإنسان بالفنون لم تُكن وليدة اللحظة وحديثة النشأة، فما نشاهده من ازدياد في تطورها واستمرارية التحديث والتغيير فيها بشكل مستمر وملحوظ؛ لهو باعثٌ لتقصي بواكير بذورها وتكوينها، في تأمل ظهور أُولى العلامات والإشارات التي لُمحت من بداية العصور اليونانية وارتسمت في العصور العربية القديمة.

وإذا كان غرض الدراسة هو الوقوف على أثر الفنون التشكيلية في الشعر العربي، فإنه يصبح لزامًا التمهيد حول العلاقة التي تربط الفنون وتلك التداخلات.

مثلت الفنون وما تزال إشكاليةً كبرى، وكانت على الدوام مبعثًا لأسئلة كثيرة، تدور حول ماهيتها، طبيعتها، وظيفتها(*)، وذلك عبر محاولات متتالية لعقلنتها، وفك طلاسمها، واستعان الإنسان بمختلف علومه ومعارفه،

(*) يُعرف الفن اصطلاحًا: " بأنه التعبير الجمالي عن المدركات والعواطف ونقل المعاني والمشاعر إلى الآخرين، مما يثير إعجابهم وسرورهم وذلك عن طريق العمل الذي يتميز بالجمال والمهارة، وهو ليس تمثيلًا للواقع، ولا تقليدًا للطبيعة، بل خلق علاقات جديدة بين عناصر مستمدة من الحياة والمجتمع. د. أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية،دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١٩٩١،١م، ص٢٧.

(*) وهذا كان محور اهتمام الجمعية الأمريكية لعلم الجمال، حيث رأت إحدى أعضائها البارزات، وهي "سينثيا فريلاند" في عدة كتابات، مثل: "ولكن هل هذا فن؟**But is it Art?**" : حيث تقول في توطئته: "هذا كتاب عن ماهية الفن، وما يُعنيه".

- **Freeland, Cynthia.(2001).But Is it Art (an introduction to art theory) Published in the United States by Oxford University Press Inc., New York, p22.**

واجتهد في نقده للفنون أملا في إضاءة عوالمها الغامضة، مستعينا في ذلك بالفلسفة وعلوم الجمال والمنطق، والنفس، والتاريخ، واللغة؛ لترفد تلك المحاولات منذ أفلاطون وأرسطو حتى عصرنا الحاضر.

فالفن سرّ، والولج إلى عالمه محاط بالمجازفة، وكلما تعمق المرء في البحث وظن أنه غاص بعيدًا في أعماقه، اكتشف أنه لم يجاوز الشاطئ ولم يخترق السطح، فلا يكون الإياب غنيمته الفضلى، بل سفر دائم مثقل بالأسئلة، ومصحوب بالدهشة.

لأن الفن وحده الذى يملك خاصية البرهان الحي والمادي على أن الإنسان قادر على استعادة وعيه، وبالتالي لديه القدرة على الجمع بين ملكات المعنى، والإحساس، والدافع [١].

لعلها طبيعة الفن، فهو صنوّ الغموض، ومسيّج بالسرية، فحتى الفنان لا يعرف كيف يأتي فعله فنًّا، إنه بعد أن يخلص من قصيدته، يقف منها موقف الآخر، ويدهش-ربما- كغيره من المتلقين، ولا يملك حقا في حصارها من تأويلات لا تعدّ، واحتمالات لا تنتهي، ورؤي جديدة، كلما قرأ قصيدته قارئ أو استمع إليها.

إن الرغبة في فهم الفن لم تفارق الإنسان، الذي ظلّ يعمل على تطوير الوسائل في درسه، بمرافقة ذوقه الفني، فبنى مناهج تعينه في ذلك كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، التي حاولت دراسة الفن من خلال لحظته التاريخية، أو من خلال علاقته بالمجتمع وتطوره، وما نتج عن ذلك من نظريات الالتزام والفن للمجتمع في مقابل "الفن للفن" أو من خلال الفنان

(1) Eldridge, Richard. (2003). An Introduction to the Philosophy of Art, Cambridge University Press Inc., New York, p. 8.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

نفسه ضمن ما عرف بالتفسير النفسي للأدب والفن، واعتماد آراء "فرويد" ويونج" وأدلر" واستكشافاتهم النفسية، وهي جميعا مناهج لم تعط إمكانية النظرة الشاملة للفن، بل أبقت النقد الفني خارج الفن، وحامت حول حماه دون أن تلج فيه، على الرغم من إضاءاتها الكثيرة لتاريخية الإبداع، والظروف المحيطة بالمبدع، وسيكولوجية الإبداع، وهي إضاءات لا يمكن أن يُقلل من أهميتها، ولا ينكر أحد مدى ما أفادت النقد.

فبدأت محاولات أكثر اقترابًا من العمل الفني نفسه، تتلمّسه وتدخل عالمه، وتجتهد في محاورته بوساطة مناهج جديدة، كالبنيوية والتفكيكية، والسيمياء، ونظريات التلقي ونظريات القراءة والتأويل، وهي مناهج تجاوزت المناهج القديمة في نظرتها إلى العمل الأدبي/الفني، فدخلت عالم الأدب/الفن متحررة من شروط التاريخ والمجتمع والسيكولوجيا.

تنطلق هذه الدراسة من الإيمان بضرورة دراسة الشعر وتطوره ونقده، ضمن علاقته بالفنون المجاورة له، والتي أسهمت في بناء النص الشعري، وفقًا لثقافة الشاعر وميوله، وقدرته التي تمكنه من استيعاب آليات وتقنيات كانت فيما مضى خارج النص الشعري، وقد أصبحت إحدى أدوات الشاعر، التي يفيد منها في بناء نصه الشعري؛ ليحقق شعرية أكثر عمقًا، وأعظم إثارة لدهشة المتلقي.

ولعل أبرز التساؤلات التي تقف أمام الباحث مَنْ أول من التفت من النقاد العرب للعلاقة بين الشعر وفن آخر؟ وما هو هذا الفن؟ وما الأثر الناتج من هذه العلاقة؟ ومَن مِن النقاد والعلماء تحدث عن هذه العلاقة؟ وماهي أبرز النتائج الملحوظة؟

علاقة الشعر بفنون التشكيل علاقة قديمة، والوعي بها وعي قديم، فما زلنا نقرأ للجاحظ في كتابه الحيوان مقولته: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(١). التي دار حولها جدل ونقاش في تلمس العلاقة بين الشعر وفن آخر، وذلك في أن الجاحظ هو أول من التفت وصرح من النقاد العرب بطرح مصطلح (التصوير) الذي يكشف عن وجود هذه العلاقة، فكان له السبق في ذلك. وهذا ما نبصره في قول الناقد والمؤرخ الكبير الدكتور إحسان عباس:" ليس في النقد الأدبي عند العرب كلمة تستوقف النظر مثل قول الجاحظ في كتابه الحيوان" إنما الشعر صياغة و جنس من التصوير"(٢).

وقبله هوراس الذي ألف كتابًا أسماه "الشعر هو التصوير"(٣) ، وكثرت المقولات التي توحي بمدى العلاقة وحميميتها بين الشعر والرسم، وإن دلت على شيء فإنما تدل على مدى تأثر كل منهما بالآخر، وهي مقولات صادرة عن أدباء وفنانين وشعراء كبار، وذوي تجارب في الكتابة والشعر والرسم وما لاحظه الدكتور إحسان عباس من اتفاق وتأثر الجاحظ مع ما صرح به (هوراس) أن الشعر كالرسم، ومن قبله (سيمونيدس) بأن "الرسم شعر صامت، والشعر صورة ناطقة" في وجود علاقة بين الشعر وفن آخر، حيث

(١) الجاحظ: الحيوان ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ط دار الكتب المصرية ١٣٥١هـ /١٩٣٣م، ١٣٢/٣.

(٢) كامل محمد عويضة: الجاحظ الشاعر الأديب الفيلسوف من سلسلة أعلام الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت (١٩٩٢) ، ص٣١.

(٣) فرانكلين روجرز: الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص٤٦.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إنه لا يعتد بهذا التأثير فقد يكون وليد فكرة أو من قبيل توارد الخواطر[١]، فها هو(ليوناردو دافنشي) يقول: "الرسم شعر يرى ولا يسمع، والشعر رسم يسمع ولا يرى[٢]، و(أي كمنجز) الذي وصف نفسه- وكان رسامًا وشاعرًا- في مقدمة ديوانه بأنه: "كاتب صور، ورسام كلمات"[٣]، ووصفه لعملية الإبداع بأنه: "سماع لوحات، ومشاهدة قصائد"[٤]، كما نقرأ مقولة سيمونيدس(٤٦٨-٥٥٦ ق.م):"إن الرسم شعر صامت، وإن الشعر رسم ناطق"[٥] وله أيضا: "ينبغي للكاتب أن يكتب بعينيه، وللرسام أن يرسم بأذنيه"[٦]، أما بيكاسو فقال: "الفنون جميعا واحدة، إنك تستطيع أن تكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدة"[٧].ومقولة سينثيا فريلاند: "إن فنان الرسم هو عالم كيميائي يسعى إلى جعل المادة الخاملة "حية"، حيث يُخرج من خلالها شخصًا أو فردًا حقيقيًا يكشف تجسيده البدني عن الوعي النفسي، وكذلك الضمير، والحياة العاطفية الداخلية"[٨].

---

(١) كامل محمد عويضة: الجاحظ الشاعر الأديب الفيلسوف ،ص٣٢.

(٢) فرانكلين روجرز: الشعر والرسم، ص٤٧.

(٣) المرجع السابق، ص٤٧.

(٤) المرجع السابق، ص٤٦.

(٥) عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ١٩٨٧م ، ص١٥.

(٦) فرانكلين روجرز: الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص٤٦.

(٧) المرجع السابق، ص٤٦

(8) Freeland, Cynthia. (2010). Portraits and Persons – A philosophical inquiry, Oxford University press, New York, p.2.

إن هذه المقولات التي تتلاقي فيها رؤية الشعراء والفنانين حول الرسم والشعر، وتشير صراحة إلى وحدة الفنيين، رغم اختلاف أدواتهما وموادهما. مما جعل الناقد محمد نجيب التلاوي يقول بحتمية التقاء الفنون(١).

ومدار البحث ليس الغوص في جدلية العلاقة بين الشعر والفنون، بل البحث في شكلها وتمظهرها، وأثرها، ومدى خدمتها لبنية النص الشعرى.

إن الوعي بعلاقة الشعر بالفنون التشكيلية وعي قديم، ولعلّ أول من صرح بها اليوناني سيمونيدس الكيوسي(ت٤٦٨ق.م) حين أكد أن: "الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت(٢). وهي عبارة أوصلت العلاقة بين الشعر والرسم حدًّا يجعل منهما فنًّا واحدًا، ولعلها كانت المحرك لعديد من التأملات حول نظرية الفن، والعلاقة بين الفنون، حتى صرنا نقرأ أوصافًا للشعراء بأنهم رسامون ماهرون، فها هو الكاتب الإغريقي لوكيان(ت١٨٠م) يصف هوميروس بأنه رسام مجيد في كتابه(الصور والأيقونات)(٣). كما نقرأ قول الشاعر الروماني هوراس (ت٨ق.م): "كما يكون الرسم يكون الشعر"(٤) في تأكيد آخر للعلاقة بين الفنيين، ولعل هذه المقولة وأشباهها مضطردة بوضوح، وعلى مر العصور، على نحوٍ بدت فيه واحدة من المسلّمات في الخطاب النقدي، الذي شاعت فيه

(١) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب(مكتبة الأسرة)، ٢٠٠٦، ص٤٩.
(٢) عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، ص١٥.
(٣) المرجع السابق، ص١٣.
(٤) المرجع السابق، ص١٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تراكيب مثل: "الرسم بالكلمات" و"التصوير الشعري" حتى وصل الأمر إلى ما يسمى بالقصيدة الصورة والشعر المجسّم(١).

وإذا كان الشعر وفقًا لعبارة هوراس كالرسم، لا بد أن يكون كالصورة، فإنه بذلك يشترك مع الفنون البصرية أو التصويرية، في خصيصة أنهما يعملان من خلال الصور، وهو ما أكده أحد مفكري القرن السابع عشر فرانسو مينستريه في كتابه فلسفة الصور، المنشور عام ١٦٨٢(٢).

إن مفاهيم:" التوازي بين الشعر والرسم(٣)والترجمة الشعرية للصور، ورؤية صور الرسوم الشهيرة في القصائد، وأثرها في التشكيل الشعري(٤)من المفاهيم التي راجت وانتشرت في دنيا النقد حتى يومنا الحاضر.

أما أرسطو، فلا شك أنه نظر إلى الفنون نظرة عامة واحدة، دون كبير عناية بأدواتها، ومرد ذلك إلى أنه فيلسوف، وهو يعني عنايته بحقيقة الفن، ومهمته، دون النظر إلى أداته، وما تفرده الأداة من مميزات، ومع ذلك فإن مذهبه في المقارنة بين الشعر والرسم قد اشتهر، كما اشتهرت فكرته القائلة بأن الفنيين نوعان من أنواع المحاكاة قد يتمايزان في المادة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتهما في التشكيل، وتأثيرهما في النفس(٥).

---

(١) المرجع السابق، ص١٤.
(٢) تاتاركيفتس: تصنيف الفنون، ترجمة مجدي وهبة، مجلة فصول، م٥، ع٢، ١٩٨٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٥.
(٣) عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة ، ص١٥.
(٤) عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة١٧-١٨.
(٥) سهير القلماوي: المحاكاة، مطبعة ومكتبة الحلبي وأولاده، مصر ١٩٥٣، ص٣. و كلود عبيد: جمالية الصورة: في جدلية الغلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢٠١٠، ص١٥

ولم يختلف رأي ونظرة الفلاسفة المسلمين" ابن سينا، الفارابي، ابن رشد" عن رأي أرسطو في فكرة المحاكاة التي تجمع بين الفنون وتوضح العلاقة المتينة بينهما مثل: التصوير والتخطيط والنقش وغيرها(١).

ولدى نقادنا العرب وبلاغيينا ما زلنا نقرأ عبارة الجاحظ الشهيرة في الحيوان: فإنما الشعر صناعة من النسج، وجنس من التصوير"، وهو ما يعني دلالة كلمة التصوير التي تحيل إلى رسم لوحة أو تشكيل، مما يدلل على أن الجاحظ أدرك ما يشترك فيه الرسم والشعر، وأن الرسام والشاعر يقدمان المعنى على نحو بصري، وهذا الوعي نجده لدى البلاغيين العرب وبدرجات متفاوتة، فلقد وعى البلاغيون العرب تلك العلاقة الحسية للشعر وقدرة صوره على التقديم الحسي، ومنهم: قدامة بن جعفر، والباقلاني، وابن طباطبا، وابن سنان، والقاضي الجرجاني(٢) الذي رأى أن كلام الشاعر: "أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار"(٣) وعبد القاهر الجرجاني، الذي ربط الشعر بالتخييل والمحاكاة، غير أن أدق فهم وأعمقه لتلك الخصيصة الحسية تلك التي جاءت ضمن تصور متماسك لطبيعة الشعر، وأهميته، كانت لدى حازم القرطاجنّي الذي وصف بأنه أنبغ تلاميذ أرسطو من النقاد العرب(٤) .

---

(١) وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ط١، ٢٠١١، ص٣٨.

(٢) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٨٥ وما بعدها.

(٣) القاضي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي، د. ط، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، د.ت، ص٤١٢.

(٤) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢٨٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ونجد لدى امرئ القيس في معلقته الشهيرة صورًا مبهرة بتفاصيلها البصرية كوصفه للنساء المكتنزات، كما نجد عند أبي نواس في تصويراته الكثيرة للحانة، والمرأة والليل، والظلام، وتصويره للكؤوس المشعشعة والمنقوشة بالصيادين والمها، الذي يطالعنا في أبياته(١):

تدور علينا الراح في عَسْجَدية ... حَبتْها بأنواع التصاويرِ فارسُ

قرارتُها كسْرى، وفي جنباتها ... مهًا تدَّريها بالقسيِّ الفوارسُ

فللخمر ما زُرَّت عليه جيوبُها ... وللماء، ما درات عليه القلانسُ.

والشيء نفسه نجده لدى البحتري في وصف إيوان كسرى، وفي المقطع الذي يصف فيه رسمًا لمعركة على أحد جدران القصر، بخاصة في سينيته(٢):

وإذا ما رأيتَ صورةَ أنطا ... كيَّة ارتعتَ بين رومٍ وفُرسِ

والمنايا مواثلٌ، وأنو ... شروان يُزجي الصفوفَ تحت الدِّرفْسِ

في اخضرارٍ من اللِّباس على أصـ ... ـفر يختال في صَبيغة ورْسِ

وعِراك الرجالِ بين يديْه ... في خُفُوت منهم وإغماضِ جَرْسِ

من مُشيحٍ يهوى بعامل رُمْح ... ومُليحٍ من السِّنان بتُرْسِ

---

(١) أبو نواس: الديوان برواية الصولي، تحقيق: د. بهجت عبد الغفور الحديثي، بغداد، دار الرسالة، ١٩٨٠، ص١٥٩-١٦٢.

(٢) البحتري: الديوان، بتحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، المجلد الثاني، ١٩٦٣، ص١١٥٦. وأحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م، ص١٠٢.

تصف العين أنهم جدُّ أحياء لهم بينهم إشارةُ خُرْسِ

يغتلي فيهم ارتيابي حتى تتقرَّاهم يداى بلَمْسِ.

وفي كثير من صور المتنبي الدالة على ملاحظ بصرية نافذة، كما في قصيدته "على قدر أهل العزم"[١]:

أتَوْكَ يَجُرّونَ الحَديدَ كَأَنَّهُمْ سَرَوْا بِجِيَادٍ ما لَهُنّ قَوَائِمُ

إذا بَرَقُوا لم تُعْرَفِ البِيضُ منهُمُ ثِيابُهُمُ من مِثْلِها وَالعَمَائِمُ.

إذن فالنزوع نحو التصوير البصري في الشعر العربي نزوع قديم[٢]، أما لدى الأوربيين فإننا نجد ظاهرة الجمع بين الشعر والرسم في شخصية واحدة، تكتب الشعر والرسم، ومثالها: وليم بليك(١٧٥٧-١٨٢٧)، ودانتي غبريل روزنتي(١٨٢٨-١٨٨٢)، وفكتور هوجو(١٨٠٢-١٨٨٥)، ولرنس(١٨٨٥-١٩٣٠) وآخرين[٣].

وفي الشعر العربي الحديث نرى اندفاعًا واضحًا نحو فنون التشكيل، نتيجة لعوامل كثيرة، لا شك أن منها الثروة المعرفية الهائلة التي رافقت الفنون البصرية والتشكيلية الحديثة في النظرية والتطبيق، وإسهام المذاهب الفنية كالتكعيبية والمستقبلية والدادئية والسريالية والتجريبية في ذلك

(١) المتنبي: شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ٤/٩٠.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا: الفن والفنان(كتابات في الفن التشكيلي)اختارها وقدم لها: ابراهيم نصر الله، مؤسسة عبد الحميد شومان، دار الفنون، عمان، ط١، ٢٠٠٠، ص٥٩.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا: الفن والفنان، ص١١٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الاندفاع[١]، فشكلت مرجعيات فنية وثقافية كبرى لشعراء الحداثة، الذين تأثروا بالحداثة، وتحديدًا بالشاعر ت.س. إليوت، الذي تأثر بدوره بهذه المذاهب والاتجاهات الفنية، وبالتالي فإن تأثر شعراء العرب به من خلال أشعاره، وكتاباته النقدية يعني تأثرًا بتلك الملامح التشكيلية في شعره.

كما أن الضرورة الفنية، ولرغبة في الوصول إلى ذروة التعبير الشامل قد دفعت الشاعر نحو منطقة الفن التشكيلي، ليستعير من تقنياته، ما يثري صوره الشعرية، ويعمق رؤيته الشعرية، ولعل تحول تلقي الشعر واستقباله، من تلقٍ سماعي بالدرجة الأولى، إلى تلق عبر فعل القراءة، الأمر الذي يعني أن الاستقبال الأولي للنص الشعري الحديث هو استقبال بصري، وهو ما وعاه الشاعر، فأخذ يولي الجانب البصري عناية خاصة من حيث ترتيب الكلام فوق الصفحة، والاهتمام بالفراغات وملء المساحات على نحو من الأنحاء، ساعده تطور الطباعة وفنياتها من جهة، وأوزان الشعر العربي الحديث، وإمكانات التدوير الموسيقي، في ذلك الأمر وهو الأمر الذي لم يكن متاحًا في الشعر العمودي ذي النظام العروضي الصارم[٢].

ومن أبرز العوامل التي دفعت الشعراء إلى منطقة التشكيلي، تلك الأعمال الفنية المهمة من لوحات وصور وتماثيل ونقوش، ذاع صيتها، وشكلت حضورًا لافتًا في الساحة الأدبية، ودار حولها حراك نقدي وفكري، واستوقفت الشعراء، وأمدتهم بثيمات فنية، دعمت نزوعهم نحو التعبير الشامل لتجسيد رؤى الإنسان وأحلامه وآلامه، فنجدهم استلهموا هذه

(١) كلود عبيد: جمالية الصورة، ص٣٧-٦٩.

(٢) سامح الرواشدة: تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م١٢، ع٤، ١٩٩٧، ص٥١٠.

الأعمال في أشعارهم، إما وصفًا، أو تمجيدًا لها ولأصحابها، أو مناجاة، أو تشربًا لمضامنيها، أو إعادةَ سردٍ لقصصها؛ "لأنه من غير المتصور على الإطلاق، أن تستحيل القصيدة عملًا تشكيليًّا يطابق لوحةً أو تمثالًا، فالكلمة في القصيدة لا يمكن أن تطابق اللون أو الظل والخط في اللوحة، وذكر الشيء لا يساوي الشيء نفسه بحال"(١).

وعليه فلابد من تأكيد خطر الغلو في المقارنة بين الفنون، الذي يقود حتمًا إلى الاضطراب، والغموض، ويعمل على تذويب الحدود، كما أن الغلو في المقارنة بين الفنون يوقع المتلقي في إشكالية حقيقية، تحول دون تفاعله معها، وخاصة فيما يتعلق بالنصوص الشعرية، هنا نشير إلى ما يسمى بالشعر المجسم/الأيقوني، والتعبير بالصورة المجردة من اللغة، وإدخال الصور الفوتوغرافية والجرافيكية وما يسمى النص-الصورة، وذلك نتيجة لتخلخل واضح في الحدود الفاصلة بين الأدب والفنون التشكيلية، الأمر الذي يعبر عن أزمة الأنواع الأدبية، وتعرضها لفقدان هويتها بتأثير الثورات التنظيرية للمذاهب الفنية(٢). ولابدّ من التأكيد أن الموضوع لا يعني استبدال فن آخر بالشعر، والقصيدة لا يمكن أن تقول ما تقوله اللوحة و"إلا لكان وجود واحدة منها كافيًّا للتعبير الإنساني"(٣).

---

(١) محمد العناني: الشعر والتصوير الانجليزي، مجلة فصول، م٥، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص٢٥.

(٢) عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، ص٢٠.

(٣) حاتم الصكر: الوحدة بين الفنون(محاضرة) ضمن كتاب(حوار الفن التشكيلي)إعداد: شاكر آل سعيد، مؤسسة عبد الحميد شومان، دار الفنون، ط١، ١٩٩٥، ص١٦٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إن القضية التي نحن بصددها إبرازها هي تأثير الفنون التشكيلية في الشعر، وبدرجات متفاوتة في العمق، من الاكتفاء بالاستناد إلى مرجعية تشكيلية في بناء النص الشعري، إلى امتصاص المرجعية التشكيلية لتشكيل صورة شعرية تبدو ساعتئذ صورة مكانية تدرك بصريًّا عبر اللغة التي تسعى إلى التجسيدية أو التمثيلية من خلال الوصف واللون والحركة، حين يستقبل الشاعر الثيمات استقبالًا بصريًّا واضحًا، أو يستلهم رؤى لفنانين تعج عوالمهم بالغرائب والمفارقات، ولابد أيضا من الإشارة إلى ظاهرة الاهتمام بالتشكيل البصري الذي وصل حدًّا خطيرًا تمثل في التجسيم(الشكل الأيقوني)[١].

سأحاول الوقوف على أثر الفنون التشكيلية في الشعر العربي ، من خلال:

أولا: اللون وأثره في الصورة الشعرية

ثانيا: المرجعية التشكيلية في بناء النص الشعري

ثالثا: تقنيات الفضاء البصري.

أولا: اللون وأثره في الصورة الشعرية

للون أهميته الكبرى؛ لأن له دلالات متعددة بعضها عام مشترك، والآخر خاص ومتعدد يختلف باختلاف الأشخاص وحالاتهم النفسية وتجاربهم، ولعلنا لا نستطيع تخيل حياة بلا لون، لأنه ستكون باهتة، وفقيرة إلى كثير من علامات الجمال، إذ كيف يمكن للمرء أن يتخيل ربيعًا دون

(١) سامح الرواشدة: تقنيات التشكيل البصري، ص٥١٧.

اخضرار، وفضاءً دون ازرقاق، وليلا دون سواد. فاللون أحد أهم صفات الأشياء، لأنه أبرز مظاهرها الحسية المدركة عن بعد، التي تحدث ذلك التوتر وتلك الحركة في الأعصاب والمشاعر.

واللون في فن التصوير مادته الأولى، وأحد أهم عناصره، بل جوهره بحسب هربرت ريد(١)، ولأنه كذلك فقد استثمر الشعراء إمكانياته الكبيرة في صنع الصورة الشعرية، التي أدخلوا اللون كواحد من عناصر تكوينها، ومنحوه تحققات ذهنية لا تحيل إلى موقعه في الطبيعة وحسب، بل تحيل كذلك إل تأثيراته وفعاليته في النفس الإنسانية، التي يعد اللون من أكثر المظاهر الحسية إثارةً لها، وتعبيرًا عن مكنوناتها واستفزازًا لذاكرتها، مستثمرون ما للألوان من مخزون سيميائي يحيل إلى موجودات ارتبطت به، بما تملكه من تاريخ خاص وعام في آن واحد، ومتشابك ومتعدد(٢).

ولعل استثمار اللون في الشعر، كان تدعيما للصورة الشعرية، التي تنتمي في نسقها إلى الفكرة لا إلى الطبيعة، وتدخل بوصفها وسيلة لتصوير الفكرة، لا لتصوير الطبيعة(٣)، والصورة الحسية في الشعر ومنها الصورة البصرية متنوعة ويتفرق إدراكها بين الحواس جميعًا، فمنها الصورة السمعية والشميّة واللمسية، وتشكيل الصورة البصرية في الشعر يختلط بهذه الصور ويمازجها، فتكون ساعتئذ أمام صور ذهنية تحقق توترًا عاليًا

(١) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، مارس، ٢٠٠١، ص٢٧٠.

(٢) إبراهيم العريض: الشعر والفنون، دار المعارف، مصر، د.ت، ص٥٦.

(٣) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر–قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، د.ت، ص١٢٦.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يخدم الرؤية الشعرية، فالصورة البصرية إذن جزء من الصورة الشعرية الشاملة والمتشابكة، التي يشغلها الوجدان فلا تبقى أسيرة الواقع والممكن والمألوف بل تأتي عميقة إلى حد يصعب معه ربط الصورة الناجزة في الطبيعة، لذا يمكن القول: إن الصورة البصرية في الشعر، ربما تكون أكثر حدةً وتأثيرًا وتوهجًا من الصورة الناجزة في الطبيعة، لتعالقها العضوي بصفات حسية وأخرى غير حسية ومضافة داخل النص الشعري(١).

فاللون يملك دلالات متعددة، تدعم الرؤية الفنية في الشعر، وتساير الحالة الشعورية للفنان، إضافة إلى كونه من أبرز المثيرات الحسية التي تضع حاسة البصر في موقع متقدم بين الحواس لدورها الحيوي المهم في عملية الاستقبال، الذي يعني الاستجابة البصرية للعالم بكل ما فيه، ولعالم الفن والجمال بخاصة، فاللون يؤدي دورًا وظيفيًّا في الحياة، بالإضافة إلى دوره المعرفي ودوره الآخر الجمالي(٢).

لقد وعى الشعراء مكانة اللون في أعمالهم الشعرية، واستعانوا بها للتعبير عن مكنوناتهم، وخدمة أغراضهم، واستثمروا إمكانياته السيميائية، والجمالية، واستعاروه لتشكيل صفات حسية لموجودات معنوية وذهنية، تعيد المتلقي إلى دائرة اللون وتضعه في داخل جوٍّ شعري زاخر بالألوان ودلالتها المتعددة(٣).

والشعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان سواء أكانت منظورةً أم مستحضرةً في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار

(١) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص١٢٩.
(٢) إبراهيم العريض: الشعر والفنون، ص٦٢.
(٣) إبراهيم العريض: الشعر والفنون، ص٦٩.

هذه الأشكال والألوان، وتمثيلها كتصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها، لأن الشعر إذا كان تقريريًّا أو عقليًّا صرفًا كان مدعاةً للملل(١).

ومن الشعراء الذين استلهموا اللون بمفهومه الشامل، وحاكوه، ورأوا فيه عالمَ البدء والقادم، والجرح، والدم، الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته "آياتٌ من سورة اللون"(٢) التي تحول فيها اللون إلى مادة للكون، تشكل دلالته مهمة، وتقود دعوة صريحة إلى الثورة، وتبشر بها، على نحو بدا فيه التأثر القرآني واضحًا منذ عتبة العنوان "آياتٌ من سورة اللون"(٣) في إشارة واضحة إلى حتمية الثورة وضرورتها، لتمنح الأشياء لونا فقدته فغدت باهتة:

قل هو اللون!

في البدء كان

وسوف يكون غدا

فاجرح السطحَ

إن غدًا مفعم

ولسوف يسيل الدم!

---

(١) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص١٣٣.

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي: كائنات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨، ص٤٩-٥٧.

(٣) هي قصيدة تتألف من قصيدتين كتبت أولاهما ١٩٧٤ للرسام (سيف وانلي)، والثانية عام١٩٧٧ للفنان (عدلي رزق). عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، ص٥٠.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

واللون في هذا المقطع عام ومبهم، ويحمل معنىً ذهنيًّا يرتبط تحديدًا بالدم، ويشكل معادلًا له، فلون الدم الذي كان في البدء، وهو الكائن في غد، والرهان المطروح في المقطع السابق رهان على الدم الذي سيسيل غدا، لأنه المخبأ تحت السطح، سطح الصمت الباهت دون لون، وهذا ما ذهبت إليه سينثيا فريلاند بقولها: "إن الدماء لها وشائج قُربى مشوقة بالصبغ اللونية، فالدماء الطازجة لها لون يخطف الأبصار بما له من بريق أخَّاذ، إن الدماء قادرة على أن تلتصق بالسطح، والدم يمكن أن يكون مُقدسًا أو شريفًا، كالدماء التي يُضحي بها الشهداء والجنود"(١).

والشاعر هنا تجاوز الاستخدام البسيط للون، من خلال إسناد صفة اللون لموجودات مادية ومعنوية، فدخل عالم اللون الذي يعج بدلالات الحرية، والثورة، التي غلفها الشاعر بهالة من القداسة عبر إيقاع قرآني واضح، يدعو للحرية، ويبشر بالثورة التي تعيد تلوين الأرض:

تعالوا نلون كما نشتهي هذه الأرض، أو نشعل النار فيها.

لقد استطاع الشاعر الذي استلهم اللون، أن يحمي نصه من السقوط في التقريرية والمباشرة التي تجعل من أي نص بيان إدانة لا أكثر، ولعله في هذا الاستخدام أقرب ما يكون إلى نظرية تراسل الحواس(*)، فحين تتداخل الحواس فيما بينها تتولد أبعاد أخرى للصورة، تسهم في التشكيل

---

(1) .Freeland, Cynthia. But Is it Art, op.cit, pp. 31-32>

(*) تراسل الحواس في البلاغة أن تعبر بحاسة من الحواس الخمس بدلاً عن حاسة أخرى كأن تعبر بحاسة السمع بدلاً عن البصر، إن تحولات البصري إلى سمعي والسمعي إلى بصري وتداخل الحواس وتناغمها إن هو إلا معبر عن النفس الإنسانية الواحدة فليس عجيبًا أن تتجلى هذه الوحدة عبر المخيلة التي تعود بالمتعة في الأعمال الفنية.

الشعري الذي ينعكس على البناء اللغوي، فتبادل الأدوار بين الحواس يفتح الأبواب أمام الخيال للإبداع والانطلاق[١]."ولا شك أن لتراسل الحواس قدرة إيحائية فذة في التعبير عن الإحساس العاطفي والوجداني، "فتعطى المسموعات ألوانًا، وتصبح المرئيات عاطرةً"[٢]. فاستخدم الشاعر الدم، لكنه قدم اللون الأحمر دون أن يستخدم كلمة أحمر.

وديوان حجازي "كائنات مملكة الليل" يؤكد معظمه نزعة واضحة نحو اللون ودلالته اللامتناهية[٣]، التي تجعل منه رمزًا للحياة بكل تفاصيلها. وبناءً على ذلك فإن الفن في هذه الحالة يُعيد تشكيل التجربة، لأنه يقوم بتجسيد المعنى، ويفتح باب التساؤل عن معنى التجربة، ويُتيح استقلاليةَ إعادة تشكيل الكيفية الحسية التي من خلالها نواجه العالم[٤].

وفي وقفة أخرى حين يشكل اللون الصورة الشعرية، ويصبغها بملامحه ودلالاته العميقة، في محاولة تتصيد من عالم اللون ما يجعل من

---

(١) على إسماعيل السامرائي: اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي في عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، دار غيداء، د.ت، ص٢٠٥.

(٢) المرجع السابق، ص٢٠٥.

(٣) وهو ما أطلق عليه عبد العزيز المقالح المرحلة الباريسية، فقد ذهب الشاعر إلى باريس، وعاش فيها سنوات تكفي لأن تترك آثارها على جسد القصيدة، دون أن تؤثر في رؤيتها العربية، أو تفقدها ملامح الخصوصية. وأطلق المقالح عليه: الإيقاع اللوني لقصيدة حجازي الباريسية. عبد العزيز المقالح: شعرية اللون(قراءة في كائنات مملكة الليل)، مجلة فصول، م١٥، ع٣،١٩٩٦، ص٣١٧. بينما أطلق عليها محمد إبراهيم أبو سنة: مرحلة التداخل في الرحلة الأولى _أى_ مرحلة ما قبل باريس. محمد إبراهيم أبو سنة" كائنات مملكة حجازي الشعرية، مجلة فصول، م١٥، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص٣٠٩.

(4) Lehrer, Keith. (2013). Feminist Art, Content, and Beauty, an article in, Beauty Unlimited, edited by, Peg Zeglin Brand, Indian University Press Inc., Indiana, p.297.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الشعر عملا يتجاوز الأذن، ويدفع المتلقي إلى استحضار ذاكرته البصـرية، نطالع لدى محمود درويش[١]:

الآن أغنيتي تمرّ

تمرّ أغنيتي على أفق نبيذي

ويسقط في أغانيك البياض

الآن أغنيتي تمرّ...تمرّ أغنيتي على مدن السواد

فتسرحين الشّعر، أو تتناثرين على الخرائط والبلاد

والآن أغنيتي تمر...

تمر أغنيتي على حجر فيزهر في يديك اسمي ويتّحد اللقاء.

في هذا المقطع تقابل بين الألوان، ومعركة قادها اللون، فالأغنية التي تمر الآن هي أغنية النضال الذي يأخذ لونه النبيذي، وللنبيذ دلالـة لونيـة تشير إلى الدم، وهو نوع من تراسل الحـواس، وتـرتبط فـي المرجعيـة المسيحية بتجربة السيد المسيح عليه السلام وهـو يسـعى إلـى تخلـيص البشرية ، فما أبعد المسافة التي ستقطعها أغنية الشعر: إنها المسافة بـين البياض والسواد، ومعلوم أن الانعكاسات الضوئية للأصباغ الملونة تبدأ من الأبيض الذي يكون النهاية القصوى لهذا المجال حتى الأسود الذي يقع في الطرف المضاد[٢]، في إشارة إلى أن معركة الخلاص طويلة وشاقة ومكلفـة

(١) محمود درويش: تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، مركـز الأبحـاث، منظمـة التحريـر الفلسطينية، ١٩٧٥.

(٢) إدريس محمود فرج الله: التشكيل اللـوني فـي الطباعـة، المكتـب الجـامعي الحـديث، الاسكندرية، ١٩٨٠، ص٤٥.

في آن، وهو المعنى الذي عبر عنه الشاعر، بوحي من عالم الألوان، فجاءت لغته بسيطة ومكثفة وعميقة، تحمل رؤى شعرية، شكلها اللون بتباياناته الظاهرة من البياض، الذي يمثل قمة الصفاء والنقاء والوضوح، والسواد وهو قمة القتامة والاعتام، إضافة إلى اللون(النبيذي-الأحمر القاني) الذي يحمل دلالات التضحية لارتباطه بالدم، ويُلاحظ أن وجود اللون الأحمر بمرافقة اللون الأسود يزيد من تركيز السواد، وإن وضعه بين اللون الأبيض والأحمر يمنح التعبير التشكيلي قوة وثراء[١] كما تمنح النص تكثيفًا ظهر من خلال الاقتصاد الواضح في اللغة.

فأصبحت الصورة الشعرية بالتالي صورة تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة [٢]"وتمثل مشهدًا حسيًّا خارجيًّا، أو جوًّا نفسيًّا داخليًّا، أو أن تكون شاملة للطرفين "وفي الصورة الكلية يظهر الفن، وتبدو عبقرية الفنان المصور... وعلى ذلك فالصورة لا ترجع للشكل وحده ولا للمضمون وحده، وإنما ترجع إلى العمل الفني كوحدة يمتزج فيها الشكل بالمضمون فهي نموذج حي لا يعرف الفصل بينهما[٣].

ومن الشعراء الذين احتفلوا باللون، فكان بعض أدواتهم في تشكيل صورهم الشعرية، عبد الوهاب البياتي، وفي نصوص كثيرة عبر مسيرته الشعرية، فها هو يخاطب المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد، فيقول في نص "المسيح الذي أعيد صلبه"[٤]:

---

(١) إدريس محمود فرج الله: التشكيل اللوني في الطباعة، ص٤٧.
(٢) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د. ط، ١٩٨٣، ص٧.
(٣) علي صبح: الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، د.ت، ص١٣٠.
(٤) عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص٣٦٠-٣٦١.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يا أختي الصبيةْ

يا جميلةْ

إن ثلجا أسودًا

يغمر بستان الطفولةْ

إن برقا أحمرًا

يحرق صلبان البطولةْ

إن حرفًا، ماردًا

يولد في أرض الجزائرْ

يولد الليلة، لم تظفر به ريشة شاعرْ.

فإذا ما تجاوز الباحث تلك الدلالات الواضحة، التي يشي بها التناقض الشديد لوصف الثلج بالسواد، أو تلك الثورية في وصف البرق بالإحمرار بكل دلالات الأحمر، فإن الباحث لا شك يلاحظ تفكيرًا لونيًّا مسيطرًا على الشاعر، إنه يرى العالم من خلال اللون، وإذا ما توسعت في القول يلاحظ سريالية تتمثل في صورة الحرف المارد الذي يولد في أرض الجزائر، في نزوع تشكيلي، بدأه باللون، ثم مال به نحو التجسيم، مع ملاحظة ورود لفظة(ريشة)، وهي من متعلقات الرسم، ومرتبطة بالرسام لا الشاعر. فقد بثت الألوان تأثيرها وسحرها؛ ليتمكن النص من تحقيق غاياته وأهدافه، لا سيما إذا كانت "العلاقات اللونية من بين أهم العوامل التي تثير الخيال والحواس"(١).

(١) علي صبح: الصورة الأدبية تاريخ ونقد،، ص٦٥.

أما الشاعر بلند الحيدري، فمن الشعراء الذين رأوا في اللون معنىً يساوي الحياة، وصاغه نصوصًا ظهر فيها الوعيُ العميق بعالم الألوان، وبالظّلال والأضواء التي تشكّله، يقول في قصيدته "إلى سمراء"(١):

سمراء
يا حلمي المضمّخ بالهواجس والظنونِ
يا غفوةً
قدّست في واحاتها حتّى جنوني
ولكَمْ تفيّأت السُّكون أعبُّ حبك
في سكوني
ولكم تمسَّح بالدُّجى وبقلبه الخالي حنيني
فتمدُّ عيني الظّلال بخافق اللّيل
الحزينِ
وتلفُّك الأضْواء
والألوان حلُمًا في جفوني
فأحس .. بل إني أرى
دقات قلبك في عيوني.

تتمظهر في هذا النص تجربة شعرية سعتْ إلى الإمساك بالتجربة البصرية عبر اللغة التي عبرت باللون والأضواء، حدًّا أوصل الشاعر إلى أن

(١) بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص١٥٩-١٦٠.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يرى المسموع بعيونه في تراسل للحواس واضح بشكل جلي -كما أشـــرت سابقا-، ونزوع ظاهر إلى اللون يساوي نزوع الشاعر إلى الحياة.

ولعل من أكثر الصور الشعرية إثارةً وتشربًا لقدرة اللون على تعميق الصورة الشعرية رغم غيابه اللفظي، حين ينقل المتلقي إلـــى عـــالم معـــتم، وبتدرج واضح نلمس فيه نزوعًا إلى رسم صور رمزية مركبة وموحية، ما جاء في قصيدة "وتريات ليلية" للشاعر مظفر النواب[١]:

يا طير البرق تأخرت فإني أوشك أن أغلق
باب العمر ورائي
أوشك أن أخلع من وسخ الأيام حذائي
يا للوحشة...اسمع
فوراء محيطات الرعب المسكونة بالغيلان
هناك قلعة صمت
في القلعة بئر موحشة كقبور ركبن على بعض
آخر بئر يفضي بالسر إلى سجن
السجن به قفص تلتف عليه أغاريد ميتة
ويضم بقية عصفور مات قبيل ثلاثة قرون
تلكم روحي

(١) أوس داوود يعقوب: مظفر النواب: شاعر الثـــورات والشـــجن، دار صـــفحات للدراســـات والنشر، سوريا، دمشق، ط١، ٢٠١٠، ص٦١.

يا للوحشة...اسمع

تلكم روحي وبكائي.

فحضور اللون في هذا المقطع ليس حضورًا مباشرًا أو ظاهرًا، غير أن اللون كما أحسب يقف خلف تشكيل الصورة كاملة، وهنا أشير إلى ذلك التأثر القرآني في النص القرآني العظيم: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لّا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاء﴾"[١]؛ لأن الحالة التي يرسمها النص القرآني حالة نورانية تصل ذروة التوهج الذي يصل حدًّا وإن كان بصريًّا، إلا أن إدراكه البصري يشكل حالة يعيشها المرء بروحه لا بعينيه، أما الحالة التي يرسمها الشاعر فحالة ظلامية مقابلة، فالنواب تأثّر بالنص القرآني فبنى صورة مظلمة معتمة، بالغ في تأكيد ظلاميتها، وفقدانها للون وللأضواء في محاولة لرسم معاناته والتعبير عنها ضمن تفكير بصري واضح[٢].

وعلى هذا فإن الباحث يرى أن حضور اللون والإفادة من إمكانياته في بناء الصورة الشعرية، وتعميقها، وتأكيد الرؤية الشعرية، حضور كبير، لا تمكن الإحاطة به، ورصده كاملا في هذه المحطة من محطات البحث، لأنه يحتاج إلى جهد يقف على مختلف تمظهراته في النص الشعري العربي الزاخر بالصور والألوان والرؤى. وكانت حاسة البصر هي إحدى أهم

---

(١) سورة النور، الآية٣٥.

(٢) ياسين النصير: الاستهلال – فن البدايات في النص الأدبي– دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠٠٩، ص٢٢٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مستلزمات إدراك اللون، وأنها أولى بطبيعة اللون والتمييز بين تدرجاته في اللون الواحد وأنواع الألوان الأخرى، فإن اللون يأتي ليبلور مفهوم تراسل الحواس، لتظهر بعد ذلك مواقف أخرى تتدخل لتطرح بديلًا بالإحساس باللون، قد" يكون هذا البديل حواسًّا أخرى تشترك في التطلّع للون والإحساس بإيحائه كلون محض أو لون إيحائي"(١).

ثانيا: المرجعية التشكيلية في بناء النص الشعري:

هل يمكن أن تكون الصورة شكلاً بلا هوية؟ أو غير ذات قيمة؟ وإذا كانت الصورة كشكل مهم في العمل الفني فمن أين تستمد أهميتها؟ وما مضمونها ورمزيتها؟

هذه الإشكالية تُعد حجر الأساس، حيث جعلت من الصورة حيزًا عميقًا، بل وجوهريًا، إن قوة الصورة تُعد من القضايا الخطيرة والشائكة في حقل الجماليات ، حيث تبرز أهميتها في تأثيرها على مفاهيمنا، ومشاعرنا، ورغباتنا(٢).و تُعدها- سينثيا فريلاند - من أكثر الأشكال الفنية العالمية طويلة الأمد، حيث يُعود تاريخها إلى الحضارات القديمة في مصر، والصين، والهند، وأثينا، وروما(٣).

(١) على إسماعيل السامرائي: اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي، ص٢٠٥.

(2) Maynard, Patrick. (2009). Photograph, an article in, A Companion to Aesthetics, edited by, Stepheb Davies, and others, Blackwell publishing, Ltd, Second edition, United Kingdom, p.98.

(3) Freeland, Cynthia. (2010). Portraits and Persons – A philosophical inquiry, Oxford University press, New York, p.1.

وبالتالي تكون الصورة على حد تعبير- إرنست فيشر- هي الجانب الجوهري في الفن، وهى الجانب الأعلى والروحي منه، وأن المضمون هو الجانب الثانوي الناقص الذي لم يتوفر له من النقاء ما يجعله واقعًا كاملاً(١).

بدا الشعراء مدفوعين نحو الأعمال الفنية، وعوالمها المليئة بالدهشة والغرائب، التي أظهرتها رسومها المعبرة عن رؤى فنية تنطلق من اتجاهات فكرية وفلسفية فرضت نفسها بقوة في عوالم الفن والفكر والثقافة، وغدت هذه الأعمال مرجعيات فنية وثقافية يصعب تجاوزها، الأمر الذي فرض على الشعراء الباحثين عن الجديد في تشكيلهم الشعري التعامل معها، واستثمار مضامينها، وجماليات تعبيرها، تعميقًا لرؤاهم الشعرية، في تأكيد على أن الفنون في جوهرها واحدة، رغم اختلاف أدواتها، وأن علاقة التبادل التقني بينهما-لا الاستبدال- فوائد كثيرة تسهم في تقديم الرؤى الإنسانية، يمنحها تمظهرا فنيا.

وإذا كان استقدام اللون في بنية العمل الشعري، ومساهمته في رسم الصورة الشعرية، من أبرز الاستعانة بالتشكيلي، وهو مظهر يؤكد -كما اتضح سابقا- أن الشاعر لحظة الإبداع يستقبل الأفكار والمثيرات عمومًا استقبالًا حسيًّا وبصريًّا ينعكس في بنائه لصوره الشعرية، التي يشكلها اللون، إذا كان هذا النزوع نحو اللون أحدثَ أثرًا واضحًا في بنية الصورة، وقف الباحث على بعض تمظهراته، فإن استلهام الشاعر لعمل تشكيلي منجز، أو استلهامه لعالم فنان، مظهر آخر ربما يفوق المظهر الأول؛ لأن استحضار الشعراء لمنجز تشكيلي استحضار لعناصره أو بعضها، فنكون

(١) إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العام للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٥٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ساعتها أمام تمثل أو محاكاة لغوية زمنية لفن مكاني، في عملية يقودها التفكير المكاني وهي تبني صورها.

ولعل من الشعراء من لم يقفوا عند حدود الاستفادة المرجعية وحسب، فراحوا يمارسون عمليات الهدم وإعادة التشكيل، ليهربوا بنصوصهم من شبهة السلبية بالوقوف عند حدود تعريف المعروف، أو الإحالة إلى موجود في دنيا الفن.

إن المرجعية التشكيلية المباشرة في بناء القصيدة ظهرت في اتجاهين: تمثل الأول في تلك النصوص الشعرية التي أعلنت عن مرجعيتها من خلال استلهام فنان تشكيلي تصدر اسمه عتبة العنوان، الأمر الذي لم يشكّل إحالة إلى منجز تشكيلي بعينه، بل إلى رؤى ومواقف واتجاهات فكرية فلسفية وفنية يمثلها هذا الفنان. أما الاتجاه الثاني، فقد تمثل في استحضار الشاعر لمنجز تشكيلي بعينه، باستيحائه للوحة أو جدارية، ومحاكاتها أو إعادة تشكيلها شعريا، لتشكل مرجعية للشاعر لحظة الإبداع، كما تشكل مرجعية للمتلقي أثناء عملية القراءة.

ولعل تلك النزعة التشكيلية في بناء النص الشعري، التي لا تشير إلى مرجعية محددة، لكنها تكشف عن نية الشاعر في الإقدام على عمل شعري نازع نحو التشكيل على وجه يفرض على المتلقي أن يتلقى النص تلقيًّا بصريًّا، وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية التشكيلية غير المباشرة.

كان عبد الوهاب البياتي من أبرز الشعراء الذين أعلنوا عن هذا النزوع، نحو التشكيل من خلال نصه "إلى بابلو بيكاسو"[١] ، فكان النص

(١) عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٥٢.

إحالة إلى عالم من الدهشة، منذ عنوانه، واستيحاء لمعاني الرفض والانتماء للفن التي عبر عنها بيكاسو الذي يشبه عالمه عالم البياتي المليء بالمفارقات، وامتصاصه لأثر بيكاسو منح النص دلالة مضافة إلى مدلوله الشعري.

كما كتب البياتي نصًّا آخر هو "إلى سلفادور دالي"[١] من خلال أحد أهم رموزه، النص الذي لم يكن إحالة إلى سلفادور دالي وحسب، بل إلى عوالم من اللون واحتراقاته يمتصها البياتي لتأكيد مقولته الشعرية.

لقد اتخذ البياتي من "دالي" بوابة للدخول إلى فضاءات الفن، والشعر، ليعلن عن موقفه الثابت؛ الذي ينتصر فيه للفن والحرية في وجه الفاشية، التي اتخذت أشكالا متعددة، كما يعلن عن إيمانه بانتصار الحرية، إنه يكشف الجريمة بحق الفقراء في مستهل النص:

مملكة السنبلة، الآن، أراها في كتب الشعراء الفاشية وفي
موسوعة البوليس السرّيّ تعرّي، نهب، يُعدم فيه
الشعراء ويُنفى عنها الحكماء
يسمل "دالي" في ريشته عينيها، يرقص فوق قبور المنفيين
الموتى، يرسم في ذيل غرابٍ جنرالا من ورق تحمله
إلى الريح مزبلة التاريخ.

يظهر في نص البياتي حشد من الصور والأسماء؛ لشعراء ومناضلين وفنانين(لوركا، ماشادو، ألبرتي، بيكاسو) يرافقهم آخر ملوك العرب في

(١) عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ٣/٣٦٢-٣٦٤.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الأندلس عبد الله الصغير، وصورة قصر الحمراء، وذلك النقش الموشى بعبارة(لا غالب إلا الله).

(لوركا) يغتسل الآن بينبوع الدم

(ماشادو) تحت رماد النجم

يكتب في حجر بركاني أبياتا فوق الثلج

(ألبرتي) في روما يستقبل في غرفته، الآن، الشمس

(بيكاسو) كالطفل ينام سعيدا، منتظرا، خاتمة الدرس

.....

في قصر الحمراء

يبحث عبد الله

عن سيف خبأه بين دواوين الشعراء

يبكي حبًّا ضاع

ينتظر الشمس، لتنشق ثانية فوق الحمراء.

.....

لا غالب إلا الله

فلماذا يبكي عبد الله؟

نزعة بصرية واضحة، تحفّز المتلقي ليرسم في مخيلته صورًا ومشاهدَ، لوركا وهو يغتسل بينبوع الدم، وماشادو وهو يكتب أبياتًا فوق الثلج في حجر بركاني، وألبرتي في غرفته يستقبل الشمس، وبيكاسو نائم

كالطفل، وعبد الله في قصره يبحث عن سيف مخبأ. كما يستحضر تلك اللوحة في قصر الحمراء المنقوش عليها(لا غالب إلا الله). حضور لافت للصورة البصرية، واستيحاء لعوالم مرئية، تضغط على الشاعر، وتستفزّ المتلقي ليجند حاسته البصرية ويعيد رسم هذه الصور، فالبياتي في هذا النص ينتصر للشعري، ويرفض التقولب في عمل تشكيلي محدد، إنه يبني عوالم متباعدة، استطاع الشعر وحده دمجها في زمان واحد، لتسهم في تأكيد الرؤية الشعرية وتعميقها.

ويمضي نص البياتي في مقطعه الثامن، ليفصح عن بعث الفقراء، وانتصارهم وصولا إلى اللوحة الشهيرة لبيكاسو(جورنيكا) تلك القرية الإسبانية التي عانت من وحشية الفاشيين أيام الحرب الأهلية الإسبانية، والتي حددتها لوحة بيكاسو المسماة باسمها، وجعلت منها رمزًا عظيمًا للاحتجاج في إشارة مرجعية تشكيلية تحمل رؤى الرفض والمواجهة وبشارة الانتصار:

مملكة السنبلة، الآن، أراها تنهض بعد الموت

يتحرك في داخلها شعب كخلية نحلْ

تنهض(جورنيكا)من تحت الأنقاض، تصفّي ميراثَ

القتلْ

ظهر النص بمسحة سريالية؛ لكنها منضبطة في التعامل مع الرموز التي تشابكت إلى حد ربما تبدو عملية التأويل عملية شاقة، فما الذي يجمع دالي ولوركا وماشدو وألبرتي وبيكاسو وعبد الله في ذات النص؟

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أعتقد إنها إسبانيا موطن هذه الأسماء التي حاول البياتي أن يرسم لوحة شعرية تضمهم جميعا، كما ضمت لوحة (الجورنيكا) لبيكاسو مفرداتها المعروفة، وكما استطاع دالي أن يجمع المتنافر في لوحة من لوحاته استطاع البياتي أن يرسم لوحة "مملكة السنبلة" التي تضم الفقراء والشعراء والحكماء من خلال ما يشبه ذلك الابتكار السوريالي لتقنية(الكولاج(*)) [١].

لوحة رقم(١) لوحة (الجورنيكا) لبيكاسو

إحدى أعمال بيكاسو المهمة، التي أنجزها قبل الحرب العالمية الثانية و مثّلت ترجمة للكابوس والحلم المزعج الذى شاهده في منامه ، فترجمه

(*)- الكولاج في الأصل مصطلح يستخدم في الفنون التشكيلية للدلالة على لوحات وملصقات ملّونة، إلا أنها في الأدب تعني العبارات والكلمات وبعضا من علامات الترقيم التي تبدو وكأنها لاصقة في جسد القصيدة، فتشبه اللوحة المعلقة على الجدار، فهي ليست جزءًا من الجدار، إلا أنها قادرة على تغيير ملامح الجدار، وقد تضفي عليه معان جديدة، عبد المجيد ناجي العذاري: أسلوب الكولاج/الملصق، مجلة كلية التربية، ص٥٨. فالكولاج فن من الفنون البصرية التي يسعى الشاعر فيها جاهدا إلى إلقاء نوع من الجمال من خلال إيجاد نوع من التوازن بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي.

(١) آلان باونيس: الفن الأوربي الحديث، ترجم: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص١٥٢.

الى هذه اللوحة التي تمثّل الحرب الأهلية ومصائبها في إسبانيا فكانت هذه اللوحة رد فعل من جانب بيكاسو للهجوم النازي الوحشي على قرية "جورنيكا" الإسبانية وتحطيمها بالقنابل. ويلاحظ أن ألوان اللوحة دائرة بالكامل تقريبا في فلك اللون الرمادي ودرجاته؟!

الرموز المستخدمة في اللوحة:١- الحصان، يرمز للشعب الإسباني. ٢- الثور، يرمز للعنف. ٣- نساء مقطعة أجسادهن، ترمز إلى الضحايا. ٤- جندي على الأرض يرمز للهزيمة. ٥- نور من الأعلى يرمز إلى بصيص من الأمل. ٦- مصباح يشير إلى حمامة السلام المرعوبة من الأحداث.

ولدى الشاعر حميد سعيد قصيدته الموسومة بـ: المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية[١] التي استلهم فيها عالم دالي الغريب والمزدحم بالتضادات والمفارقات، واستقى من رسوماته وطريقته في التعامل مع الأجساد والتعبير عن الرغبات، ما وسم النص بالغموض إلى حد يجعل من التأويل عملية صعبة ومعقدة، يقول حميد سعيد:

تبدأ اللعبة...

يأتي رجلٌ .. يمسح عن ذاكرة الليل خطاياه

يكون الرجل الآتي على هيئة ثعبان

على هيئة بغل قادر.

أن يمنح الصورة لون الوقت

(١) حميد سعيد: الديوان، مطبعة الأديب البغدادية المحدودة، بغداد، ط١، ١٩٨٤، ص٢٧.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أن يخرجها ميّتة حينا وأن يخرجها ساعية حينا

فهذا الرجل العصريُّ..

ممطوط من الزاوية الأولى..إلى الزاوية..؟

ملقيّ..

تغطيه الدهاليز..الزجاج..الخشب..الثلجُ

وفي أندية الموت الشتائي العتيق

اندثر الحب الذي كان..

استفاق الحجر المرمرُ

نام الرجل البغلُ،

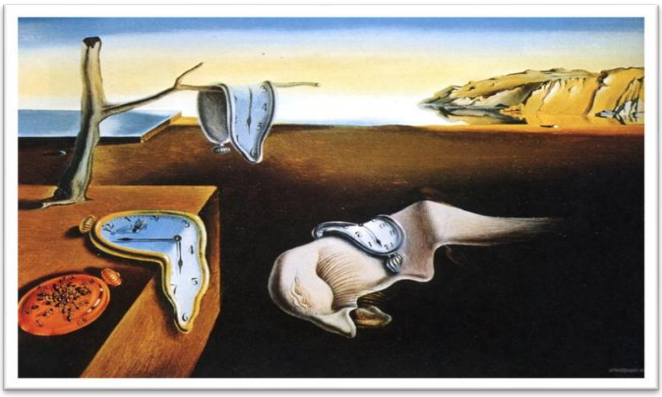
وباع امرأة العمر..

بكأسين من السُّم وكأسٍ من دم..

ويمضي النص في منحى سريالي، يجعل من عملية التلقي عملية سريالية، غير أن النص امتلك الحضور اللافت؛ لأن العالم الذي استوحاه الشاعر عالم مغرق في تشويه الصور هو عالم سلفادور دالي الزاخر "بمخلوقات عفنة وأشياء فقدت أشكالها وتحولت عجائن ناعمة منفرشة". فدالي مغرم بترجمة هواجس وتضمينات اللاوعي، ومشغوف بالاعتباطية والرؤى المرعبة(١).

(١) جي. أي مولر، وفرانك إيغلر: مائة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٨، ص٤١.

يحاكي الشاعر في النص مخلوقات سلفادور دالي وأشياءه الغريبة، ونزوعه نحو الرؤى المرعبة، فالرجل الذي يذكره في النص على هيئة ثعبان، وعلى هيئة بغل قادر أن يمنح لون الوقت، تُرى كيف تكون عملية منح الصورة لون الوقت؟ ما هذا الإغراق في الاستعارة حتى حدَّ التهويم؟ ربما تكون سطوة التشكيلي على الشعري للتعبير عن عالم دالي من جنس مفردات هذا العالم، وهنا نشير إلى اللوحة التي رسمها دالي والموسومة بـ(إصرار الذاكرة)، وهي عبارة عن أربع ساعات لينة معلقة فوق الجدران وعلى أغصان الأشجار، رسمها دالي بافتراض حالة هستيرية وصياغة أوهام المختلين عقليا، وبهذا تغيّر الأشياء المألوفة أشكالها(١)، يصبح للوقت لون، هو لون الساعات المعلقة على الجدران وعلى الأشجار، وهو ما يبرز تلك الاستعارة التصويرية الغريبة، فالرجل العصري الذي يتحدث عنه الشاعر رجل مهووس؟! ويملك شكلًا عجيبًا، فهو ممطوط من الزاوية الأولى إلى زاوية مجهولة، ومغطى بالدهاليز والزجاج والخشب والثلج، فمن يكون هذا الرجل؟ الغامض الشفّاف والحاد، إذا ما أسبغنا عليه ما أسبغ الشاعر.

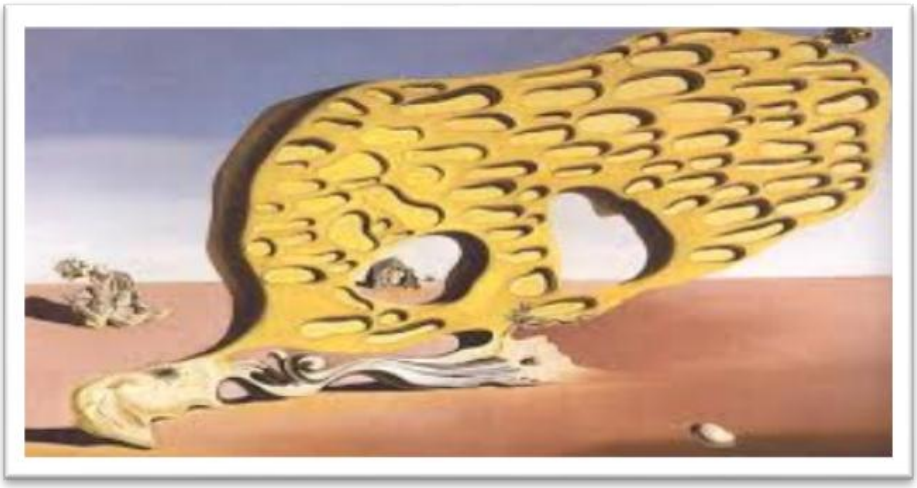


لوحة(٢) إصرار الذاكرة لسلفادور دالي.

(١) آلان باونيس: الفن الأوربي الحديث، ص١٦٨.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومن هنا يتساءل الباحث هل حاول الشاعر أن يمارس ما مارسه دالي في رسومه؟، أعتقد ذلك؛ لأنّ قراءتنا للنص تضعنا في أجواء مشابهة لتلك الأجواء التي تضعنا فيها لوحات سلفادور دالي إلى حدٍّ ما، نلمس في النص رؤىً مرعبة، وصورًا غريبة، ورموزًا مستغْلَقة، أظنها كانت انعكاسًا لأعمال دالي المتعددة(١)، والتي أذكر منها:(ولادة الرغبات المتدفقة، وأحجية الرغبة) وهما لوحتان فيهما نزوع شبقي واضح، شبيه بما نلمسه في نص حميد سعيد في حضور المرأة، الرجل البغل في تضاد يشي بحالة من عدم الانسجام تخلق عالما من المفارقات.



لوحة (٣) احتواءات الرغبة لسلفادور دالي.

(١) وهذا ما دفع سينثيا فريلاند إلى التساؤل: ما الذي يجعلهم يفعلون هذه الأشياء الشاذة التي يفعلونها أحيانًا؟ وقد أدى هذا حديثًا إلى جدال بالغ حول: إذا ما كانت الوقائع الخاصة المتعلقة بحياة الفنانين، مثل نوعهم ، وميولهم ، أمر لا علاقة له بفنهم.
Freeland, Cynthia. (2001). But Is It Art? – An introduction to Art theory, Oxford University Press Inc., New York, p. xx.

لوحة(٤) ولادة الرغبات المتدفقة لسلفادور دالي.

ويحمل نص حميد سعيد إدانة للسريالية، التي يرى أنها نتاج رؤية هستيرية أردا أن يعرّيها من خلال النص، الذي حاول فيه الشاعر المرور في شوارع سلفادور الخلفية؛ ليكشف الدوافع المرضية لهذا الاتجاه الذي أحال الكون إلى مخلوقات عفنة، وأشياء لا شكل لها، ليدين بذلك كل موقف سلبي تجاه الحياة بتجددها ونمائها، كما يدين كل موقف هدميّ يقوّض الحياة من أركانها.

أما الاتجاه الثاني: المرجعية التشكيلية المباشرة، والتي تمثلت من خلال استيحاء منجز تشكيلي محدد، ومحاولة محاكاته أو إعادة رسمه، ومن النصوص التي استوحت عملا تشكيليا، تلك القصيدة للشاعر سعدي يوسف " تحت جدارية فائق حسن"[(١)]، وفائق حسن رسام عراقي عبر عن الأصالة بالجياد والحمام وحركتها تعطي معاني الحرية والقوة والتوق إلى الفضاء

(١) سعدي يوسف: ديوانه(الأعمال الشعرية م١+م٢) دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص١٤٩-١٥٢.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الواسع[١]، والقصيدة كما يشير العنوان كتبت تحت رسم جداري لفنان عراقي، ولعل عملية الربط بين الرسم الجداري والقصيدة عملية صعبة لعدم الإحاطة بتفاصيل هذا الرسم وتكويناته[٢].

يتبيّن أن القصيدة ذات نزعة تصويرية ظاهرة، عبر صور الحمامات التي تبحث عن جدار/الوطن، أو شجر لهديل قديم، لكنها تطير مذبوحة، يسقط دمها الأسود النزر مختلطًا بالرصاص فوق الجدار.

تطير الحمامات مذبوحة. دمها الأسود النزرُ يسقط

فوق الجدار الذي قد بنيناه. يسقط مختلطا بالرصاص

وفي ساحة الطيران تدور المدافع محمولة...شاحنات

المقاول كانت تطاردنا والمدافع محمولة.. يا بلاد البنادق

إنّ الحمامات مذبوجة والجدار الذي بنيناه

بيتا وغصنا. ينزُّ دما أسودا. ويهزُّ يدا مثقلة.

يلمس لدى الشاعر نزوع تشكيلي دون أن يحدد مرجعية واضحة، بل إن تفكيرًا تشكيليًّا يتملكه، فتأتي صورة بصرية في المقام الأول.

أما صلاح عبد الصبور الذي أعلن عن انشغاله بفكرة التشكيل، وإيمانه أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها ففي قصيدته "تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية"[٣]:

---

(١) حاتم الصكر: مرايا نرسيس-الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص١٠٩.
(٢) عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، ص٥٤-٥٥.
(٣) صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، دار العودة بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص٢٤.

عناصر الصورة

لونُ رماديّ، سماء جامد

كأنها رسم على بطاقة

مساحةٌ أخرى من التراب والضباب

تنبض فيها بضعة من الغصون المتبعة

كأنها مخدر في غفوة الإفاقة

وصفرةٌ بينهما، كالموت، كالمحال

منثورة في غاية الإهمال

(نوافذ المدينة المعذبة)

الحركة

محبوسة،

ثقيلة،

هامدةْ

الإطار

قلبي المليء بالهموم المعشبَةْ

وروحي الخائفة المضربةْ

ووحشة المدينة المكتْبئةْ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فالشاعر لم يحاك لوحةً أو صورةً كما يبدو من خلال النص الـذي لا تحيل مقاطعه الثلاثة إلى أي منجز تشكيلي محدد، لكن النص يمثل تشـكيلًا لغويًّا غادرته الحركة التي وصفها في المقطع الثاني بأنها "محبوسة، ثقيلة، وهامدة" في دلالات تشير إلى السكون والثبات، بمعنى أن الحركة غائبة فـي تقرير عبد الصبور التشكيلي. ولعل العناوين الفرعية بالإضافة إلى العنـوان الرئيس للنص، تكشف مجتمعة عن محاولة جادّة تسعى نحو التشكيل عبـر اللغة، فالعنوان الرئيس: "تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية"، والذي يشـكل دمجًا مقصودًا بين الزمان والمكان، أو محاولة لتمكين الزمان عبر تكـوين تغادره الحركة المرتبطة بالزمان، وأما العناوين الفرعية للمقاطع: "عناصـر الصورة، الحركة، والإطار" فهي تراكيب تؤكد النزوع نحو التشكيل.

فقد حدد الشاعر المقطع الأول عناصر الصورة: مـن لون(رمـادي) وصُفرة ومن خلفية للصورة، ومن مادة تشكيل(تراب)، كما حدد طريقته في التعامل مع هذه العناصر التي تنتشر في غاية الإهمال، في تغييب مقصـود للنظام. ثم العنوان الفرعي الذي يحدد تحته إطار الصورة، الذي يشير إلـى حالة من الحزن والخوف والوحشة، تشي بالحالة النفسية الضـاغطة علـى الشاعر لحظة إبداعه، والتي كانت تقـف وراء هـذه المحاولـة التشـكيلية الفريدة. يتحوّل الشاعر إلى رسام يحاول أن يرسم بكلماته ويلـوّن بقلمـه، حتى تصبح بناه اللغوية رسما أو تشكيلا فنيا ندركه ونتفاعل معه عبر حاسة البصر.

إن تأكيد الشاعر على أهمية الصورة لم يأتِ من فـراغ، إذ تتحـول الصورة في سرعة شديدة من مجرد كونها لوحة فنية إلى هـدف سـام؛ إذ تعمل على تخفيف الحزن عن الآخر، وهذا الأمر هو ما جعل الشاعرُ يعـوِّلُ

على رمزية الصورة في كونها تعكس التواصل المستمر بين الغائب والحاضر، وعليها فالصورة تعمل على تجسيد الواقع من خلال الشعور بالوجود، أو على حد تعبير سوزان لانجر أن الفنون تقوم بتجسيد الواقع(١).

ويستوقف الباحث نص أمل دنقل الموسوم بـ"معلقة في بهو عربي"(٢) التي بدا فيها الاستثمار الواعي لتقنيات التشكيل من خلال أربع لوحات يتبع كل منها نقش كتابي جاء بمثابة تعليق على اللوحة(٣)، يقول أمل دنقل في اللوحة الثانية:

اللوحة الأخرى .. بلا إطار:

للمسجد الأقصى..(وكان قبل أن يحترق الرواق)

وقبة الصخرة، والبراق

وآيةٍ تآكلت حروفها الصغار!

نقش

(مولاي، لا غالب إلّا.. النّار!)

هذه اللوحة الخالية من الإطار، استحضار لصورة المسجد الأقصى قبل أن يقدم اليهود على حرقه وفيها تظهر قبة الصخرة والبراق، وهو استحضار لا يشكل وحده فعلا تشكيليا مهما، لكن النزعة التشكيلية بدت واضحة، في تلك الصورة التي رسمها الشاعر، لآيةٍ أتت النيران على

(1) Langer, Susanne K. (1962). Philosophical Sketches, A Mentor Book, Mary Land, p.84.

(٢) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، القاهرة، مدبولي، ص٢٦٨-٢٧٢.

(٣) عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، ص٤٩-٤٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

حروفها، وهي صورة مركزة وعميقة تعج بالدلالات، وتحمل في الوقت نفسه مقولة شعرية، تمثل غاية الاحتجاج، وتعزف على وتر الوجدان الديني، الذي بدا مهددًا يوم أقدم اليهود على حرق المسجد الأقصى، إنها مقولة استطاعت النزعة التشكيلية الواضحة إيصالها بتكثيف شديد، واقتصاد في اللغة، يدفعنا إلى تخيل الصورة ويقودنا إلى أبعادها السيميائية ودلالتها المرجعية ورموزها الدينية، ثم نلحظ تلك الخاتمة النقشية، لتدخل الكتابة على الحجر تقنية أخرى مضافة إلى (الكولاج) كفكرة، لتكتمل بها اللوحة، ويصل المقطع الشعري إلى خلاصة حادّة، تحقق توترًا عاليًّا من خلال خيبة التوقع في تلقي جملة النقش، وانزياحًا واضحًا لها عن أصلها المحفوظ، الذي سبق ذكره في النقش المرافق للوحته الأولى(مولاي: لا غالب إلا الله!) لتصبح(مولاي، لا غالب إلا .. النار!) في دعوة إلى الأخذ بأسباب النصر وعدة المواجهة، ولعلّ في تلقينا البصري لهذه اللوحة، ونقشها، وربط ذلك في جريمة إحراق المسجد الأقصى، هي أنّ النار وصلت إلى هذا النقش، فأخفت آخره، وهو لفظ الجلالة، عبّر عن ذلك الشاعر بوصف نقطتين مكانها، ثم أردف لفظة النار.

ويختم أمل دنقل لوحاته الأربع بكتابة في دفتر الاستقبال، تقول:

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي .. أبدا

إني لأفتح عيني (حين أفتحها!)

على كثير .. ولكن لا أرى أحدا!!

خاتما لوحاته بإدانة جادة، ضمنها بيت دعبل الخزاعي المشهور[١]، ليؤكد أن العين التي رأت تلك اللوحات، لا ترى أحدًا تحرّكه هذه اللوحات، وهي خاتمة أظنها في موقعها ما دامت القصيدة تحمل رؤى سياسية رافضة ومتمردة على واقع عربي منهار يسخر منه الشاعر، ويدينه ويعرّيه، في نزوع إلى البساطة في التقديم والمباشرة لخدمة الفكرة القائمة على الثورة، والرفض.

ثالثا: تقنيات الفضاء البصري:

يعدّ اهتمام الشعراء بالشكل الكتابي-بوصفه أحد مظاهر النص الشعري الذي أصبح مقروءًا، وبعيدًا عن الشفاهية- واحدًا من جوانب النزعة البصرية في القصيدة الحديثة، التي يعمد فيها الشعراء إلى العناية بالحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات فوق الصفحة، حين تبدو الكتابة الشعرية عملية انتهاك لبياض الصفحة بالكلمات، فيصبح كل من الامتلاء والفراغ أول ما يواجه المتلقي، ويدفعه إلى رفد استقباله للنص اللغوي، بخصائص بصرية يمثلها الشكل الطباعي، وكيفية تدوين الكلمات فوق الصفحة، وهي العملية التي يستبعد بعض النقاد حيادتيها في بداية النص الشعري وإن كانت قيمتها فيه أقل جوهرية مما في الألفاظ[٢].

والتشكيل البصري يعود إلى محاولة سد الفراغ الذي أحدثه ضعف الصلة بين الكاتب والمتلقي بانـدثار الوظيفة الإنشادية التي كانت تبرز القيم

---

(١) دعبل الخزاعي: ديوانه، شرحه حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤ ص٦٠.

(٢) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر د. ط، ١٩٩٥، ص١٠٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الجماعية والملامح التعبيرية، وقد يكون هذا الاهتمام من تأثيرات الدادائية والسريالية وغيرها من التيارات الشعرية والفنون التشكيلية التي وجدت طريقاً إلى الشعر العربي الحديث بهدف التمرد على المألوف والرتيب(١).

وقد غاب عن ذهن المتلقي بسبب أنه لم يتسن للكتابة نقله إليه في ظل غياب صوت وجسد الشاعر، فالصوت حياة ووجود وحضور بينما الكتابة موت وعدم وغياب لذلك نشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة(٢).

لقد بلغ تأثير الأساليب البصرية في القصيدة المعاصرة مبلغًا عظيمًا فلا عجب أن نشهد مصطلح(القصيدة البصرية) فنراها تحت مسميات عديدة فمنها: الأيقونية عند بوول شاوول ومحمد مفتاح، وقصيدة الشكل الخطي عند شربل داغر أو قصيدة البياض أو الفراغ كما أسماها طراد الكبيسي تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصاً فقط، بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها مقصدية منتج الخطاب(٣).

---

(١) امتنان عثمان صمادي: شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)، دار فارس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١، عمان، ص٤٣.

(٢) محمّد الصفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، دار البيضاء، ط١، بيروت، ٢٠٠٨، ص١٤.

(٣) محمّد الماكري: الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٨، ص٢١٣.

ولا شك أن نزوع الشعراء نحو استغلال ما يتيحه الفضاء البصري، نزوع قديم، ظهر في الموشحات والتشجير(١)، التي حاول الشعراء القدامى من خلالها الخروج على سلطة النص المسبق(٢)، المقيد فضاؤه في ضوء مكونين جوهريين يقوم عليهما البيت الشعري في توازن هندسي ثابت، هما: التوازي العمودي للأبيات، والتقابل الأفقي للأشطر.

وينتظم هذان العنصران وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه وضع الوحدات المكوّنة أفقيًّا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلِّيْن نموذجا تتوالى تحته الأبيات بتوازٍ عمودي، ينتج توازيًّا هندسيًّا تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافة الأشطر، وما بينهما بشكل عمودي، وهي مساحات بيضاء تنفتح على بعضها من الأعلى والأسفل، بوساطة عمودين متوازيين أفقيًّا، يحددان النص في البداية والنهاية(٣).

أما في الشعر الحديث، فقد أتاح التطور في الطباعة الحديثة وتقنياتها، وأوزان الشعر التي تتفاوت فيها عدد التفعيلات في السطر الشعري، عن الذي يليه، وهو مالم يكن متاحًا في الشعر العربي القديم، الذي يخضع لنظام عروضي صارم، وبالتالي لنظام هندسي صارم أيضا، كل ذلك أتاح للشاعر الحديث أن يلتفت إلى تلك الإمكانيات الفنية، التي يتيحها الشكل الكتابي من استثمار لفضاء الصفحة، يدعم الرؤية الشعرية، ويشغل

(١) محمد الماكري: الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي) ، ص١٠٨.
(٢) سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث(دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، أربد، ط١، ١٩٩٥، ص٧.
(٣) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص١٣٦.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المتلقي بالتشكيل البصري بوصفه مكونًا أساسيًّا في توصيل الأبعاد الدلالية والجمالية، التي تجملها اللغة، وهو ينطوي تحت جملة الأنساق غير اللغوية التي يرى بعض النقاد أنها "ليست بمعزل عن الدوال اللغوية، بل إنّ هذه العلامات غير اللغوية، في علاقتها بجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيرًا ما تجسد منزلة الخطاب الشعري الحديث، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء النص[١]، وبالتالي فإن الزماني والمكاني يسهمان في إيصال الدلالة وتعميقها.

ويتشكل السواد والبياض في النص الشعري من خلال تمظهرات منها:(الحذف، والتقطيع، والتموّج، والشكل الهندسي)، و الشاعر يستخدم البياض بوصفه نصًا موازيًا داخل النص، وأنّ المتلقّي يجد نفسه أمام نصين: نص حاضر في المكتوب، ونص مغيب في البياض.

وسأحاول مقاربة ذلك لبيان مدى ارتباط كل منها بدلالة الملفوظ في النص، وهي دلالة تختلف باختلاف موقع الحذف أو شكل التقطيع أو مدي التموج، أو التشكيل الهندسي.

ويمثل الحذف الذي يدلل عليه الشعراء من خلال التنقيط(وضع نقاط الحذف) واحدًا من جوانب استثمار الشعراء للسواد والبياض، وهو جانب يدفع المتلقي للمشاركة في الإبداع، ويجعل عملية القراءة "فعلًا معرفيًّا لا يخلو من الابتكار والتجديد"[٢] .

---

(١) رضا بن حميد: الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، م١٥، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص٩٦.

(٢) علي حرب: التأويل والحقيقة – قراءة تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧، ص١٧.

والتنقيط(*) كناية بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مُغيِّب بنحو مقصود من قبل الشاعر تجنّبًا للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنيًّا في القصيدة التي حُذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت[١]، والصمت ترك الكلام مع القدرة عليه[٢].

ويتمثل ذلك في نص لفدوى طوقان[٣]، عمدت إلى الحذف الجزئي، أي حذف جزء من كلمة، للإيحاء بدلالة غير منطوقة، بل معبرا عنها من خلال فضاء النص:

مددت نحوهم يدي

ناديت في حزني وفي نحيبي

يا إخوتي لا تقتلوا حبيبي

لا تقطعوا العنق الفتيّ

(*)-تحتجز علامات الترقيم دورًا بارزًا في الشعر المعاصر، وأصبح استخدامها متمما للمعنى، وأصبح عدم استخدامها توظيفها لغاية شعرية أيضا، وكثر استخدام علامات الترقيم كثرة واضحة مع شعر التفعيلة، وأصبحت جزءًا من القصيدة بما لها من دلالات بنائية وصوتية. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص٣٠٢.

(١) أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، م٢، ع٤، بغداد، ٢٠٠٥، ص١٧٢.

(٢) محمد عبد الرحيم: السرّ والسكوت والصمت في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، ط١، بيروت، ٢٠٠٠، ص٩.

(٣) فدوى طوقان: الاعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٣، ص٤٦٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

سألتكم بالحب، بالقربى سألتكم وبالحنان

يا إخوتي لا تقتلوه

لا تقتلوه

لا تقـــ.....

أدى الحذف في هذا المقطع دورًا واضحًا في الإيحاء بدلالة لم يقلها النص، لكن الشاعرة عبرت عنها بصريًّا، تلك هي تنفيذ القتل الذي تم بسرعة، انقطع معها صوت الشاعرة وصراخها، فتوحدّت بذلك لحظتان هما لحظة القتل، ولحظة انقطاع الصوت، الأمر الذي يدلل على أنه لا جدوى من الصراخ، وقد تم فعل القتل، وليس أمام المتلقي إلا أن يستوحي الصورة التي تمت على مرأى من الشاعرة.

ويعدُّ سعدي يوسف من أكثر الشعراء اهتماما بتقنية الحذف، التي تطّرد في ديوانه، وفي نصوص كثيرة، يقول في نصه الموسوم بـ"إلى عبد الرحمن خليفة[١]:

لك أنت وحدك أن تحدثني...فليس سوى الحياةْ

والموت، من لُقيا

لك أنت وحدك أن تقول

فلتصمت الدنيا.

فلتصمت الدنيا

(١) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية منشورات الجمل، بيروت بغداد، ط١، ٢٠١٤، ص٤٩٩.

فلتصمت الدنيا

.....

.....

فلتصرخ الدنيا!

جاء الحذف في هذا المقطع ليدعم دلالة الصمت التي يطالب بها الشاعر، وموقع النقاط يعبر عن حالة توقف فيها الكلام كأنه يريد التعبير عن الصمت الذي يسبق عاصفة الصراخ التي يدعو إليها الشاعر، انتصارًا لهذا السجين المعذب(١). ويشكّل الصمت مساحة من جسد النصّ الذي يتميز بدرجة قصوى من الاقتصاد إذ لا يوظّف الشاعر سوى عدد محدود من الكلمات ويشكّل بنية تعبيرية بوسعنا أن نلمس طرفها الحسي(٢).

ويعد تشكيل الفراغ المكاني جزءًا لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني إذ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية، ويتّسم بالصراع بين ما تمثّله الكتابة "المساحة السوداء المحبرة" وما يمثّله الفراغ "مساحة البياض"، وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشرًا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر، فيقيم حوارًا بين الكتابة والبياض، مستنطقًا الفراغ ومساحته الصامتة بحيث تعبّر

(١) ترددت هذا الظاهرة في نصوص متعددة للشاعر سعدي يوسف، منها: نص: انطباعات عن أغنية في قطار الساعة١٨، ونص المعسكر، ونص "قصيدة يوسف١٩٨٨، ونص موقع يوسف ١٩٨٨.

(٢) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، مجلة الفصول الأربعة، الاتحاد العام للأدباء، ع٨١-٨٢، ، ليبيا، ٢٠١٢، ص٥٣٧-٥٦٧، ص٢١٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

عن نفسية الشاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري، ويترك المكان النصي ببياضه الصمت متكلّما ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثّف إيقاع كلّ من المكتوب المثبت والمكتوب الممحي(١).

أما تقنية التقطيع أو التفتيت التي تظهر "تمزيقًا لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيكًا لوحدتها، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي به(٢)وتقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية، تعبيرًا عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة و "تعدّ هذه الظاهرة مظهرا تعبيريا يكشف عن فعل داخلي حي يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتشكيل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب"(٣).

ويتجلى التقطيع في كثير من النصوص الشعرية، منها نص "أغنية للبجعة البيضاء" لخليل خوري(٤)، يقول:

نلتقي ثم ن–ف–ت–ر–ق، الشمس تسرقهم ثم تسرقنا

الشمس، أذكر أنا التقينا، وخيمة عدونا

---

(١) امتنان عثمان صمادي: شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية) ، ص٥٥.

(٢) وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة– أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها– مجلة فصول، م١٦، ع١، ١٩٩٧، ص١٧٨.

(٣)علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي(دراسة ونقد)، مجلة دراسات في اللغة العربية، وآدابها، جامعة سمنان، ع١٢، شتاء٢٠١٣، ص٩٠

(٤) سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي، ص١٧.

نلاحظ أن تقطيع كلمة نفترق يمنح دلالة مصاحبة توحي بـــالافتراق، من خلال إطالة زمن التلقي من ناحية، ومن ناحية أخرى مقابلتهـــا لكلمـــة نلتقي التي تلتقي حروفها في وضع طبيعي، أما حروف نفترق فمفصولة عن بعضها ومتباعدة ومتقطعة، وفيما يخص الدلالة الزمنية فإنها تفيد أن زمـــن اللقاء قليل وسريع، أما الافتراق فطويل، وهي دلالة توحي بهذا المعنى ماديًّا ونفسيًّا من خلال تقنية التقطيع التي نستعملها بصريًّا لنتمم مقولة النص، من خلال المسكوت عنه.

ولسعدي يوسف قصيدة بعنوان: "عن تلك السحلية عن هذا الليل"(١):

هذه الليلة لا تأتي

سأقولُ: :أحبكِ"، لكن لا تأتي

يا-لا-ئـــ-مي-يا-لا-ئـــــ-مي-لا

يا-لا-ئـــــ-مي-يا-لا-ئـــــ-مي- لا

هذي الليلةَ

أستأجرُ شقتَها لحظاتٍ

وأسافرُ عنها

أتركُ تحتَ وسادتيَ القطنِ

مسدسَ ماغنومَ

.....

(١) سعدي يوسف: ديوانه-الأعمال الشعرية، ص٢٩٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

عمد الشاعر إلى التقطيع للإيحاء بدلالات عن سأمه ممن يلومه، ولا يريد أن يفهمه، أو يستجيب له إن هذا الحضور البصري الواضح لـــــ(يا لائمي لا) الذي استطال أكثر من أي سطر شعري، يشـــي بضـــيق الشـــاعر وحنقه من اللوم، الذي يدفعه للسفر، تاركًا لحبيبته مسدس مـــاغنوم، ربمـــا لتوقف به من يلوم الشاعر!!

ومثل ذلك ما كتبه سعدي يوسف عن الكوفة التي يغادرها:

لكنّ القرن الأول لم يعد الأول

ها نحن أولاء نغادرها

م

ش

ن

و

ق

ي

ن

على ماسورات مدافع دبابات.

إن تشظية كلمة مشنوقين وتناثر حروفها وتتباعها على هذا النحو المنتصب عموديا، يساير دلالة اللفظة، ويتوحد معها عبر أداء بصري تتدلى فيه الكلمة رأسيا كحبل المشنقة(١).

أما تقنية التموج فظهرت عناية الشعراء بها؛ ليعكس دلالات نفسية، ومعنوية، يضيفها المتلقي إلى النص، لحظة يستقبلها بصريًّا عبر حضور غير متوازن للسطور الشعرية فوق سطح الصفحة. أمّا ما يقصد من الشكل المتموّج "فهو الشعر الذي تتنوّع امتدادات سطوره بين الطول والقصر على غير تسلسل مطرد، فلا تجيء مسافات امتداها مجموعة في القصيدة على صورة واحدة متساوية"(٢).

ومن نماذجه قصيدة لمحمود درويش الموسومة بـ: "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"(٣)، يقول:

وكأنه انتحر

العصافير استراحت في المدي

وكأنه انتحر

احتجاجا

أو وداعا

أو سدى

---

(١) وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ص١٨١.

(٢) أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة، ص١٧١.

(٣) محمود درويش: تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، مركز الأبحاث الفلسطيني، بيروت، ١٩٧٥

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

لنجد أن التموج قدم دلالة الاحتجاج التي تتوسط مفردته السطر الشعري، فالوداع الذي تميل مفردته نحو اليسار، ثم السدى التي تقف بعيدة في آخر السطر، في دلالة بصرية تتناغم مع الغياب كنتيجة للانتحار؛ عبر مراحل تغدو الشهادة في آخرها عملًا مجانيًّا وانتحارًا.

أما تقنية الشكل الهندسي تسطيع بلمسة خفيفة أن تضفي مفاهيم كثيرة إلي النص الشعري عبر رسم لوحات مختلفة الضلوع والأشكال؛ فها هو الصائغ نراه يتّجه في أنواع الهندسة الشكلية للتعبير عن أغراضه[١]، وهي التعبير عن حالته النفسية ومشاركة المتلقي في وجعات نفسه وآلامها وبيان ما يؤذيه من الوحدة في الغربة والبعد عن الأهل علي شكل مثلث قائم الزاوية من الأعلى بحيث يعمد إلي اختزال العبارات شيئا فشيئا فتتحول من أطول مصراع وهو في سطر واحد إلي كلمة واحدة في المصرع الأخير. كما فعل الصائغ في الأبيات التالية من ديوانه تحت سماء غريبة[٢]:

سيدةٌ لا تكرّر أحلامَها في نعاسِ الحداثةِ (أسمعُ من شرفةِ النص:
وقعَ ارتطامِ خطاكِ على البحر)
انطفاءُ الحنينِ
وقُبّرتان

(١) رسول بلاوي، علي خضري، آمنه آبگون: جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، السنة السادسة، العدد الواحد والعشرون، ربيع وصيف، ٢٠١٥م، ص٢٧-٤٨.

(٢) عدنان الصائغ: (تحت سماء غريبة) الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م، ص.١٥٧.

يعيش الشاعر تحت سماء غريبة فيجنح إلى نهر الذكريات ليتبرّد فيه من حرقة الصدى بواسطة قُبّرتان (نوع من الطيور) ويتذكّر وقع خطى زوجته (سيدة) وهي تمشي على شاطئ البحر محزونة كئيبة. يبدأ بأطول مصرع متكلّما عن ذكرياته ويختزلها شيئا فشيئا. يخيم على الشاعر حزن كبير لعدم استطاعته الوصول إليها فينقطع كلامه ويختزل حتى يصل إلى المصرع الأخير أي قبّرتان. كأنّه يطلب الاستعانة منهما ليطفئا نار الحنين في نفسه. ارتطام خطى سيدة على البحر والعصفور آخر آيات من بلاد الشاعر ولم يبرحا خاطره ولو لساعة من الزمان.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الخاتمة

إنّ نجاح بعض الشعراء في استخدام هذه التقنيات البصرية على نحو يوازي المقولة الشعرية، ولا يتاقطع معها، لا يعني اضطراد نجاحها دائما، بل يرى الباحث أنها على طرافتها وخدمتها للقصيدة العربية على مستوى التشكيل والرؤية في عدد من النماذج تشكل إحدى منعطفات الحداثة، التي يقف فيها الشعر على الحافة، إذ ما غالى الشعراء في استخدامها، حين تتحول اللغة إلى عجينة من كلمات يمارس الشاعر بها تشكيلات وألعابا بصرية، فلا تكون اللغة غايته الوحيدة، بل مادة يستخدمها لغاية زخرفية، الأمر الذي يشوش عملية التلقي ويعيقها، ويجعل استقبال النص استقبالا مزدوجا ومشتتا، حين ينشغل القارئ بالبحث عن دلالات غائبة تجمع النص بالشكل الأيقوني، لتغدو القراءة مغامرة، في عوالم مجهولة، ويغدو النص رمزا معتما ومغلقا على ذاته، لا تتراجع فيه اللغة التوصيلية إلى الوراء فقط – بحسب ياكبسون– بل تتخلى فيه اللغة عن هذه الوظيفة، فلا تحمل الرؤى غير التعبير عن نزوع محموم باتجاه الحداثة، التي تغدو هدفا بذاته، وغاية تتنازل من أجلها اللغة عن انتمائها الصريح للشعر.

لقد استخدم الشعراء أساليب جديدة غير معهودة بغيّة التعبير عن رؤاهم وأفكارهم، فقد كسروا رتابة المنهج القديم الذي يهتمّ بالصور السمعيّة المتاحة في إلقاء قصائد المناسبات، وركزوا على صور بصريّة تلامس قلب المتلقي بصمت وخفاء.

يقول عبدالقادر فيدوح في هذا الصدد: "لقد بدأ الشعر الحديث يبحث عن سبل أخرى تعزّز من دور الكلمة، والرغبة في التخلّص من رتابة كلّ ما

هو عتيق، وهذا ما جعل الشعر يقتحم طرائق جديدة، تنسجم مع الذوق المستجد، ليعطي مفهوما مضافاً إلى شكل القصيدة، هندسة معمارية يخصّها الشاعر بوضع تصاميم شكلية، متوازية مع مفهوم الكلمات؛ لتشييد بناء قصيدته، يضاف إلى ما يعرف بالمضاف إليه في دلالة الصورة"[١].

أدرك الشعراء –كما يبدو– أنّ اللغة قد تكون أحيانا عاجزة عن نقل الصورة الشعرية نقلا أمينا، لذلك جربوا طريقاً آخر ليظهر هذه الصورة بأعلى ما يمكن من الدقّة، وهذا الطريق هو الكولاج. ولم تكن هذه الأساليب اعتباطية بل لها إيحاءات عميقة تسهم في إثراء النص ويريد – الشعراء– منها تصوير الواقع بصورة مرئية تكون أكثر وقعا في الأذهان.

(١) عبد القادر فيدوح: بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، مجلة الفصول الأربعة، الاتحاد العام للأدباء، ع٨١-٨٢، ليبيا، ٢٠١٢م، ص٥٣٧.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المصادر والمراجع:

- آلان باونيس: الفن الأوربي الحديث، ترجم: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
- إبراهيم العريض: الشعر والفنون، دار المعارف، مصر، د.ت.
- أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م.
- أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، م٢، ع٤، بغداد، ٢٠٠٥م.
- أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.
- أحمد عبد المعطي حجازي: كائنات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨م.
- إدريس محمود فرج الله: التشكيل اللوني في الطباعة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ١٩٨٠م.
- إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العام للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- امتنان عثمان صمادي: شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)، دار فارس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١م.
- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مدبولي، القاهرة، د.ت.
- أوس داوود يعقوب: مظفر النواب: شاعر الثورات والسجن، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، دمشق، ط١، ٢٠١٠.
- البحتري: الديوان، بتحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، المجلد الثاني، ١٩٦٣م.
- بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط١، ١٩٩٣.
- تاتاركيفتس: تصنيف الفنون، ترجمة مجدي وهبة، مجلة فصول، م٥، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت، ١٩٩٢م.

❖ الجاحظ: الحيوان ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ط دار الكتب المصرية ١٣٥١هـ /١٩٣٣م.
❖ جبرا إبراهيم جبرا: الفن والفنان(كتابات في الفن التشكيلي)اختارها وقدم لها: ابراهيم نصر الله، مؤسسة عبد الحميد شومان، دار الفنون، عمان، ط١، ٢٠٠٠م.
❖ جي. أي مولر، وفرانك إيغلر: مائة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٨م.
❖ حاتم الصكر: مرايا نرسيس-الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
❖ الوحدة بين الفنون(محاضرة) ضمن كتاب(حوار الفن التشكيلي)إعداد: شاكر آل سعيد، مؤسسة عبد الحميد شومان، دار الفنون، ط١، ١٩٩٥م.
❖ حميد سعيد: الديوان، ج١+ج٢، مطبعة الأديب البغدادية المحدودة، بغداد، ط١، ١٩٨٤م.
❖ دعبل الخزاعي: ديوانه، شرحه حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ، ط١، ١٩٩٤م.
❖ رسول بلاوي، علي خضري، آمنه آبگون: جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، السنة السادسة، العدد الواحد والعشرون، ربيع وصيف ٢٠١٥م.
❖ رضا بن حميد: الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، م١٥، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.
❖ سامح الرواشدة: تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م١٢، ع٤، ١٩٩٧م.
❖ القناع في الشعر العربي الحديث(دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، أربد، ط١، ١٩٩٥م.
❖ سعدي يوسف: ديوانه-الأعمال الشعرية، منشورات الجمل، بيروت بغداد، ط١، ٢٠١٤م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

❖ سهير القلماوي: المحاكاة، مطبعة ومكتبة الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٥٣م.
❖ شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، مارس، ٢٠٠١م.
❖ صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، دار العودة بيروت، ط١، ١٩٧٢.
❖ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، مجلة الفصول الأربعة، الاتحاد العام للأدباء، ع٨١-٨٢، ليبيا، ٢٠١٢م.
❖ عبد العزيز المقالح: شعرية اللون(قراءة في كائنات مملكة الليل)، مجلة فصول، م١٥، ع، ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ .
❖ عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ١٩٨٧م.
❖ عبد القادر فيدوح: بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، مجلة الفصول الأربعة، الاتحاد العام للأدباء، ع٨١-٨٢، ليبيا، ٢٠١٢م.
❖ عبد المجيد ناجي العذاري: أسلوب الكولاج/الملصق، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، ٢٠١٤م.
❖ عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥م.
❖ ديوانه ، درا العودة بيروت، ط٤، ١٩٩٥م.
❖ عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، د.ت.
❖ عدنان الصائغ: (تحت سماء غريبة) الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.
❖ على إسماعيل السامرائي: اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي في عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، دار غيداء، د.ت.
❖ علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي(دراسة ونقد)، مجلة دراسات في اللغة العربية، وآدابها، جامعة سمنان، ع١٢، شتاء٢٠١٣م.

❖ علي حرب: التأويل والحقيقة – قراءة تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧.
❖ علي صبح: الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، د.ت.
❖ فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م.
❖ فرانكلين روجرز: الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م.
❖ القاضي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي، د. ط، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، د.ت
❖ كامل محمد عويضة: الجاحظ الشاعر الأديب الفيلسوف من سلسلة أعلام الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٢م.
❖ كلود عبيد: جمالية الصورة: في جدلية الغلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢٠١٠م.
❖ المتنبي: شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، ١٩٨٦م.
❖ محمد إبراهيم أبو سنة: كائنات مملكة حجازي الشعرية، مجلة فصول، م١٥، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
❖ محمّد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، دار البيضاء، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م.
❖ محمد عبد الرحيم: السرّ والسكوت والصمت في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، ط١، بيروت، ٢٠٠٠م.
❖ محمد العناني: الشعر والتصوير الانجليزي، مجلة فصول، م٥، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
❖ محمّد الماكري: الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٨م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

❖ محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب(مكتبة الأسرة)، ٢٠٠٦م.
❖ محمود درويش: ورد أقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
❖ تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، مركز الأبحاث الفلسطيني، بيروت، ١٩٧٥م.
❖ مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د. ط، ١٩٨٣م.
❖ أبو نواس: الديوان برواية الصولي، تحقيق: د. بهجت عبد الغفور الحديثي، بغداد، دار الرسالة، ١٩٨٠م.
❖ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ط١، ٢٠١١م.
❖ وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة- أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها- مجلة فصول، م١٦، ع١، ١٩٩٧م.
❖ ياسين النصير: الاستهلال -فن البدايات في النص الأدبي- دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠٠٩م.
❖ يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر د. ط ، ١٩٩٥م.
❖ Eldridge, Richard. (2003). An Introduction to the Philosophy of Art, Cambridge University Press Inc., New York.
❖ Freeland, Cynthia. (2010). Portraits and Persons – A philosophical inquiry, Oxford University press, New York.
❖ Freeland, Cynthia. (2001). But Is It Art? – An introduction to Art theory, Oxford University Press Inc.,
❖ Langer, Susanne K. (1962). Philosophical Sketches, A Mentor Book, Mary Land.
❖ Lehrer, Keith. (2013). Feminist Art, Content, and Beauty, an article in, Beauty Unlimited, edited by, Peg Zeglin Brand, Indian University Press Inc., Indiana..
❖ Maynard, Patrick. (2009). Photograph, an article in, A Companion to Aesthetics, edited by, Stepheb Davies, and others, Blackwell publishing, Ltd, Second edition, United Kingdom.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١.	ملخص	١٨٧
٢.	Abstract	١٨٨
٣.	المقدمة	١٨٩
٤.	أولا: تداخل الفنون	١٩٠
٥.	أولا: اللون وأثره في الصورة الشعرية	٢٠٢
٦.	ثانيا: المرجعية التشكيلية في بناء النص الشعري:	٢١٤
٧.	ثالثا: تقنيات الفضاء البصري:	٢٣١
٨.	الخاتمة	٢٤٤
٩.	المصادر والمراجع:	٢٤٦
١٠.	فهرس الموضوعات	٢٥١

تم بحمد الله