وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة –

كلية الآداب واللغـــــات

قسم الآداب واللغة العربية

القصائد السياسية لنزار قباني

دراسة سيميائية

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطـــالبة: نبيـــلة تاوريريت

إشراف الأستاذ الدكتور: امحمد بن لخضر فورار

السنة الجامعية: 1436 هـ – 1437 هـ

2015 م – 2016 م

مُقَدِّمَةٌ

يقوم النص الشعري المعاصر في فضاءاته الحداثية على شبكة من الدوال أو العلامات التي تعبر عن مدلولات لا نهائية، والحديث عنه ليست له نهاية، إنه نص زئبقي، تحوم من حوله مختلف البصائر النقدية، من أجل البحث عن رحيقه الجمالي المصفّى، ولكنه في كل مرة يرتدي طاقية الإخفاء، ويظل مسكونا بهواجس استحالة المفهوم.

لقد اجتهد النقاد القدماء والمحدثون في تحديد ماهية الشعر وطبيعته، ولكن دون جدوى نظرا لمقاييسه المتغيرة، من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان، فالشعر لحظة توهج ونبعة إبداع، حالة شعورية يستعصي القبض عليها والتعبير عنها، لذلك اختلفت المناهج النقدية في مقاربته تنظيرا وإجراء، من بنيوية وأسلوبية وسيميائية وتفكيكية، ونحن في هذه الأطروحة نحاول تقديم المشهد الشعري لنزار قباني تقديما سيميائيا، وذلك من خلال تطبيق بعض آليات أو أدوات المنهج السيميائي على القصائد السياسية، التي جمعها الباحث "أنيس الدغيدي" في كتابه الموسوم بـــ" القصائد الممنوعة لنزار قباني"، هذه القصائد تكشف لنا عن شاعر قد شعر بالظلم والاستبداد الغربي، وذلك واضح وجلي في تلك الدوال التي تشعّ لغتها الضوئية بمدلولات لا نهائية تكشف عن التمرد والثورة والتغيير، بهدف الدفاع عن انتهاك المحارم ومقدّسات البلاد العربية، ورفع الظلم عن الإنسان العربي.

هذا وقد عملنا في هذا البحث على تصوير الواقع العربي المتأزم، من خلال تسليط الأضواء على تلك القصائد السياسية من حيث هي واقع فني، إيمانا منا بفكرة التماثل بين تلك القصائد السياسية وواقعنا العربي المعاصر، وسيقع الاحتفاء بوصف الواقع المتأزم في صورته السياسية جماليا.

وتختفي وراء هذا الطرح مجموعة من الأسئلة مثلت إشكالية هذا البحث، ومن تلك الأسئلة: لماذا تم اختيار القصائد السياسية بالذات؟ هل استطاع "نزار قباني" رسم وتقديم

الواقع العربي المعاصر تقديما جماليا؟ هل هناك تماثل بين قصائده السياسية وواقعنا العربي المتأزم؟ وهل هناك استجابة بين جماليات تلك القصائد السياسية وآليات أو مستويات التحليل السيميائي؟ بمعنى هل هناك تماثل بين آليات التحليل السيميائي وجماليات النبض الشعري الحداثي في القصائد السياسية للشاعر؟

هذه الأسئلة وغيرها هي التي أغرت فضولنا في الاقتراب من المساحة الشعرية لـــ "نزار قباني"، ويختفي وراء اختيارنا لهذا الموضوع مجموعة من الأسباب والدوافع، دوافع ذاتية وأخرى موضوعية:

- رغبتنا الجامحة في مواصلة البحث في القصائد السياسية لنزار قباني،علما أننا اشتغلنا على أربع قصائد سياسية من شعر الشاعر في مذكرة الماجستير، حيث قمنا باستخراج جل الظواهر الحداثية من تلك القصائد.
- دافع تعميم تلك المقاربات الأولية على مجموعة أكبر من القصائد السياسية لنزار.
- رغبتنا في تطبيق بعض آليات التحليل السيميائي للقصائد السياسية للشاعر لمعرفة مدى استجابتها لتلك الآليات جماليا.

كما يهدف هذا البحث إلى محاولة تحديد المدار العام الذي تشغله آليات التحليل السيميائي ثم تطبيق بعض هذه الآليات على القصائد السياسية للشاعر، القصائد التي وقع بينها وبين تلك الآليات تماثلا في دائرة الاستجابة الجمالية.

هذا وقد عملنا على تصميم هذا البحث وفق خطة منهجية احتوت على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، تناولنا في التمهيد مسارات الشعر السياسي عند "نزار قباني" وآليات المقاربة السميائية للخطاب الشعري المعاصر، مفاهيم أساسية.

يأتي الفصل الأول الموسوم بـــ: من سيميائية العنوان إلى سيميائية التشاكل في القصائد السياسية لنزار قباني، تطرقنا فيه إلى فضاء العنوان الذي يضم عنصرين هما:

الحد اللغوي والاصطلاحي للعنوان والثاني السيرورة التاريخية للعنوان، ثم تطرقنا إلى: سيمياء العنوان من حيث البنية ويضم عنصرين: الأول خصصناه لـــ: سيمياء البنية التركيبية والثاني سيمياء البنية الدلالية، أما العنصر الثالث عنوناه بـــ: علاقة العنوان بالنص من حيث الوظيفة، ويليه العنصر الرابع الموسوم بـــ: فضاء التشاكل، ويندرج تحته ثلاثة عناصر، أولها: التشاكل من حيث المفهوم وتعددية المصطلح، وثانيها يتمثل في: سيمياء تشاكل العنوان مع المتن النصي، الذي يتفرع بدوره إلى عنصرين فرعيين، يتمثلان في :التشاكل اللفظي والتشاكل الدلالي . وثالث هذه العناصر عنوناه بـــ: سيمياء تشاكل العنوان مع الفواتح والخواتم النصية.

ويأتي الفصل الثاني الموسوم بـــ: سيميائية الصورة الشعرية ويضم أربعة عناصر الأول: الصورة الشعرية بين بنائية المرجع وسميائية التحول، والمبحث الثاني: سمات الصورة من المنظور السيميائي وقد قسمناه إلى أربعة عناصر، الصورة الشعرية وسيمياء الحواس، الصورة الشعرية وسيمياء التجسيم، والصورة الشعرية وسيمياء التكثيف، الصورة الشعرية وسيمياء التضاد. وفي المبحث الثالث تطرقنا إلى: الملامح السيميائية للصورة الشعرية، حيث كان الاشتغال على: الصورة الشعرية بين سيمياء الموقف والتجريد، والصورة الشعرية بين السيمياء والسينما.

أما المبحث الرابع خصصناه لـــ: مصادر الصورة الشعرية، ويضم ثلاثة عناصر: الأول سيمياء الطبيعة، والثاني سيمياء الأمكنة، والثالث سيمياء التاريخ.

ثم الفصل الثالث الموسوم بـــ: سيميائية تشكيل الفضاء النصي في القصائد السياسية لنزار قباني، وفيه ثلاثة مباحث، المبحث الأول: التشكيل والفضاء بين المصطلح والمفهوم، والثاني: سيمياء تشكيل الفضاء البصري، ويضم عنصرين: الأول: سيمياء التشكيل الكاليغرافي(جدلية البياض والسواد)، والعنصر الثاني: سيمياء علامات الترقيم، والمبحث الثالث: سيمياء تشكيل الفضاء اللوني ويضم ثلاثة عناصر: الأول: مفهوم اللون،

والثاني: سيمياء الامتزاجات اللونية (المرئية واللامرئية) بين المتشابهات والمتضادات، أما العنصر الثالث: التعبير بالألوان من جمالية التشكيل اللوني إلى فضائية التدليل السيميائي.

هذا وقد اعتمدنا في انجازنا لهذا البحث على مناهج عديدة يأتي في طليعتها الاشتغال على بعض آليات التحليل السيميائي والاستفادة أيضا من عطاءات المنهج التاريخي والوصفي .

أما بخصوص أهم المصادر والمراجع التي تأسس عليها هذا البحث، فنذكر منها: "القصائد السياسية لنزار قباني" لأنيس الدغيدي، و"تحليل الخطاب الشعري" لمحمد مفتاح ، و"سيمياء العنوان" لبسام قطوس، و"الرؤيا السياسية في الشعر العربي الحديث نزار قباني أنموذجا" لعمر صالح شقيرات، و"نزار قباني بين السيميائيات والتلقي" لأحمد الحميد، و"اللون لعبة سيميائية " لفاتن عبد الجبار، و"مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية" لعصام شرتح، و"في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية" لمحمد صابر عبيد، "الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية" لعبد الهادي عبد العليم صافي، وكتاب "الصورة الفنية معيارا نقديا" لعبد الإله الصائغ.

وقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات في انجازنا لهذا البحث نذكر منها، قلة المقاربات النصية للشعر السياسي لنزار قباني، فقد ظلت قصائده في منأى شبه تام عن آليات التحليل السيميائي والبنيوي والأسلوبي، يضاف إلى ذلك صعوبة دراسة الشعر السياسي لنزار، لأنه شاعر اختلفت من حوله الرؤى النقدية، وبرغم ذلك فقد تلاشت مثل هذه الصعوبات بفعل مساعدة أساتذتي الأفاضل، وعلى رأسهم أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "أمحمد بن لخضر فورار"، الذي لم يبخل علي بآرائه القيّمة ونصائحه السّديدة، فله مني فائق الشكر والتقدير والعرفان.

تمهيـــــــــــــــد:

مسارات الشعر السياسي عند "نزار قباني" وآليات المقاربة السيميائية للخطاب الشعري المعاصر، مفاهيم أساسية

أولا: مسارات الشعر السياسي عند نزار:

1- الشعراء المعاصرون والشعر السياسي:

لاشك أن الوطن العربي بما فيه الشعراء كان مهيأ لنزعة تحررية، تخلصه من أسر الدولة التركية (الرجل المريض)، التي عم فيها الفساد والظلم، وانعكس ذلك على معظم فئات الشعب وتدهورت الأوضاع الاجتماعية والسياسية خاصة في العراق ومصر وبلاد الشام، حيث كان الجو مهيأ لظهور الشعر السياسي الناطق الرسمي للثورة ولسانها المدافع عنها ضد الأنظمة الفاسدة.[1]

ففي لبنان وسوريا ثار الشعراء ضد سياسة الأتراك وبرز "إبراهيم اليازجي" الشاعر الذي رفض وضع العرب المضطهد وكذا الشاعر "خليل مردم بك" الذي اهتم بالنواحي الوطنية، ولم تغب الظاهرة التركية في شعر "إيليا أبي ماضي" الذي كان له موقف من الدستور العثماني، ومن تركيا في الحرب العالمية الأولى.

ثم كانت بداية الشعر القومي بعد انكسار الدولة العثمانية، وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى، فظهر "أحمد شوقي" و"حافظ إبراهيم" في مصر، و"جميل صدقي الزهاوي" و"معروف الرصافي" في العراق، ثم "إبراهيم طوقان" في فلسطين، الذي كانت كتاباته متعلقة بالاحتلال والانتداب البريطاني، وكذا الشاعر "أبي القاسم الشابي" في تونس، فقد وقف موقف الرافض للاحتلال، المتمرد على رموزه وأدواته.

ومع انتهاء الحرب العالمية الثانية ظهرت الرؤية السياسية الإيديولوجية« وعلت أصوات الحرية، ومقاومة الظلم والاضطهاد الواقع على الوطن العربي، والمناداة بالعدل والقضاء على الطبقية المتسلطة على عامة الشعب»[2]، وقد أدى ذلك إلى ظهور التيار اليساري، وتأثر الوطن العربي بإيديولوجيات دينية وقومية، وكان ممن تأثر بهذا

---

[1] ينظر، عمر صالح شقيرات، الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث، نزار قباني أنموذجا، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص114.

الفكر العقدي الجديد الشعراء، فوظفوا فكرهم وقلمهم في نشر هذا الفكر والتوجه، وأصبح وسيلة مقاومة للعدو المتربص.

وهكذا كثر الشعراء وتشعبوا في إيديولوجياتهم مثل الفكر الاشتراكي الذي تأثر به كل من (بدر شاكر السياب والبياتي) من العراق، و(سميح القاسم، وتوفيق زياد، ومحمود درويش) من الأرض المحتلة فلسطين، أما من مصر فنجد: (صلاح عبد الصبور، أمل دنقل).

كما تأثر بعض الشعراء بالفكر الغربي الرأسمالي اليميني كأدونيس، ومن ثم عمل شعراء اليسار واليمين على طرح رؤاهم السياسية، « وكانت الجرأة في إبداء المواقف الثورية تجاه القصيدة العربية انعكاسا لهذه الرؤية»[1].

2- نزار قباني والشعر السياسي:

لقد ظهرت ثلة من الشعراء اقتحموا عالم الشعر السياسي وأصبحت لهم رؤيا سياسية كما أسلفنا الذكر، وظهر نوع من الشعر هو الهجاء السياسي، الذي تزعمه مجموعة من الشعراء على رأسهم أحمد مطر، مظفر النواب، عبد الوهاب البياتي وغيرهم.

كما سئم هؤلاء الشعراء من صور الرجعية والتخلف والخيانة، وتدنيس اليهود لأرض فلسطين، لذلك حفل شعرهم بالألفاظ السياسية التي تعري وتفضح، حتى يصبح المهجو مكشوفا أمام العيان. وفي زخم هذا الإعصار الشعري نجد نزار قباني قد اقتحم هذا المجال، واتفق مع هذه المدرسة الهجائية، وثار وتمرد على السلطان، وبهذا « فقد شكلت هذه المدرسة الهجائية منعطفا مهما في الشعر السياسي العربي المعاصر من ناحية المضمون والشكل»[2].

---

[1] عمر صالح شقيرات، الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث نزار قباني أنموذجا، ص122.

[2] المرجع نفسه، ص152.

فعلى مستوى المضمون نجد الشعراء تناولوا القضايا التي يعاني منها المجتمع العربي كالقهر، والظلم، والاستبداد، واحتكار السلطة، أما على مستوى الشكل فقد استخدموا اللغة الثانية، لغة الشارع التي تحمل ألفاظ الجنس، وألفاظ ذات قيمة رديئة تستفز الشعب وتجذب انتباهه.

وعلى الرغم من أن نزار في بداياته الشعرية لم يقتحم مجال الشعر السياسي، إلا أنه متشبع بالروح الوطنية التي تربى عليها، وكذا عمله في المجال السياسي، كل هذا كان يصقل موهبته ويهيئه لدخول هذا المعترك.

والجدير بالذكر أن نزار قد كرس وقتا لشعر يتغنى فيه بالمرأة، إلا أنه قطع علاقته به منذ نكسة 1967، وسلبت فؤاده قضية فلسطين ومن ثم أصبح شاعرا يكتب بالنار والسكين.

2-1- بدايته السياسية (مرحلة ما قبل النكسة):

كما أسلفنا الذكر، كان نزار قباني قبل نكسة حزيران 1967 شاعر المرأة دون منازع، وقد أطلق عليه هذا اللقب لأن معظم قصائده تدور في هذا الفلك، إلا أن ما يهمنا هو البذور التي كانت سببا في نشوء شعره السياسي.

فعلى الرغم من طغيان موضوع المرأة على شعره إلاّ أنّ القضايا القومية لم تغادر ذهنه، فمنذ بداياته كان يتغنى بوطنه، وتاريخ أمته، فكان متذمرا من الأوضاع الاجتماعية التي يعيشها المواطن العربي، والروح الانهزامية، والخنوع والذل، هذا ما جسدته قصيدته سنة 1945 الموسومة بـــ (خبز وحشيش وقمر) التي أثارت الدنيا ولم تقعدها، « وشاعت وذاعت ولقيت كثيرا من القبول وكثيرا من الرفض أيضا... والتي شكلت الملامح الأولى لهذه التجربة، كما كانت قراءة عالية وصادقة لظاهرة اللامبالاة

العامة، وفيها من الأسى والحسرة على واقع الناس أكثر مما فيها من الشماتة والسخرية اللاذعة»[1].

- يقول الشاعر:

في بلادي

حيث يبكي الساذجون

ويعيشون على الضوء الذي لا يبصرون

في بلادي

حيث يحيا الناس من دون عيون

حيث يبكي الساذجون

ويصلّون

ويزنون[2]

هذه القصيدة هي النواة والجذور الأولى لميلاد تجربة رائدة في مجال الشعر السياسي، الذي يكشف حالات من الغياب لمجد أمة كانت في القمة.

وفي عام 1956 شق« نزار طريقه إلى الالتزام، واتجه إلى الشعر الإنساني من دون أن يخرج عن طفولته وعفويته، أحسّ بمأساة العرب في قضايا عدة، أحسها في قضية قومية؛ في فلسطين، وأحسها في بور سعيد، وفي ثورة الجزائر»[3].

كما نظم مجموعة من القصائد ترتبط بهذه القضايا، فقصيدة "جميلة بوحيرد" قالها في تمجيد ثورة الجزائر من خلال هذه المرأة الرمز، وقصيدة "راشيل وأخواتها" وهي

---

[1] عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص281.

[2] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، مج 3، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط6، 2000، ص20،21.

[3] عبد الهادي عبد العليم صافي، الشعر السياسي عند نزار قباني، ومستوياته الفنية، دار الإرشاد للنشر سوريا، 2008، ص39.

قصة مجندة إسرائيلية تعالج قضية فلسطين، وكتب قصيدة "رسالة جندي من جبهة السويس" يمجد فيها معركة بور سعيد الخالدة، ويرد بها على العدوان الثلاثي على مصر.

وخلاصة القول هنا إن نزار في هذه المرحلة كان عفويا وبسيطا في معالجة القضايا القومية، راسما لنفسه خطا مستقلا عن غيره، رومنسيا في أحلامه، صوّر عشقه لبلده سوريا، ومدينة دمشق، ومن ثم انتقل إلى باقي الوطن العربي ليعطيه نصيبا من شعره، وبدأ يهتم بالقضايا القومية، فقد كانت تلك القصائد قريبة من وجدان المواطن العربي ومن نبض الشاعر، ولم يتعمق في الشعر السياسي « ولكنه سيؤجل ذلك إلى فرصة تكون سانحة له»[1]، هذه الفرصة ما هي إلا نكسة 1967 التي تكون محطتنا الآتية:

2-2- مرحلة ما بعد النكسة:

هذه المرحلة نقلة نوعية بالنسبة لشعر نزار السياسي، فقد بدأها بقصيدة (هوامش على دفتر النكسة)، حيث كانت هذه القصيدة « تتفرد بشجاعتها في الإعلان عن فك الارتباط بين الشاعر والسلطة من خلال الرصد الواقعي لأشكال العبودية السياسية الاجتماعية وما يرتبط بها من صنوف القهر والإذلال»[2].

هذه القصيدة تتكون من عشرين مقطعا يعرض فيها الشاعر أسباب النكسة، التي يعزوها إلى الواقع الاجتماعي العربي المتردي، وفقدان الحرية، والكلام دون جدوى، وفقدان الوحدة، وكذا يعرض حلولا لهذه الأزمة وأهمها الأمل في الأطفال.

وقد أثرت هذه القصيدة في المجتمع العربي، وخاصة في وسط المثقفين الذين هاجموه وانتقدوه، وأعلنوا الحرب ضده؛ لأنه مثبط الهمم، وقصيدته تمثل الانهزامية

---

[1] عبد الهادي عبد العليم صافي، الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، ص45.

[2] عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، ص282.

وروح التخاذل، بينما يرى عبد العزيز المقالح رأيا آخر أغفله معظم النقاد وهو أنّ القصيدة « حولت كارثة الحرب والشعور بالإحباط إلى حالة من السخط العام، سخط على النفس وسخط على القادة، وسخط جماهير الأمة... في هذا الموقف من الايجابيات ما يكفي لجعل القصيدة عاملا من عوامل رفض الهزيمة لا تكريسها »[1].

وهكذا دخل نزار إلى مجال الشعر السياسي من بابه الواسع، وأثار ضجة كبيرة مدوية في سماء الوطن العربي، وهذا ما يؤكد أنّ « نكسة 1967 هي الإعصار السياسي أو الزلزال الكبير الذي اعتصر وجدان شاعرنا، وحوله من شاعر الحب والحنين إلى شاعر يكتب بالسكين»[2].

ويتواصل العطاء الشعري عند نزار بعد هذه النكسة ويقدم مجموعة من القصائد منها (فتح، إفادة في محكمة الشعر، شعراء الأرض المحتلة، منشورات فدائية على جدران إسرائيل، دعوة اصطياف للخامس من حزيران)، وكل هذه القصائد من إفرازات حزيران.

كما يمكن أن نتبين بعض المضامين والرؤى التي تواجدت في شعر نزار السياسي من 1967 إلى 1996، فهي انتقاد للحكام العرب، وهجاء لهم، وانتقاد العادات والتقاليد، انتقاد المثقفين والأدباء، انتقاد القصيدة الدينية، هجاء السياسيين، انتقاد المجتمع العربي، انتقاد استخدام النفط، انتقاد الإعلام العربي الموالي، هجاء شعراء الحكام.[3]

فقد بدأ نزار قباني رومنسيا حالما، لكنه لم يكن في معزل عن قضايا وطنه السياسية منذ ديوانه الأول "قالت لي السمراء"، ولم يكن يتوارى وراء الرموز، ولا مهادنا، بل كان منذ النكسة مجاهرا مجابها كل القضايا السياسية، وما قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" إلا إعصار فجّر الوضع العربي في تلك المرحلة، وقصائد أخرى لم

---

[1] عبد العزيز الصالح، ثلاثيات نقدية، ص283.

[2] أحمد تاج الدين، نزار قباني في الشعر السياسي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2001، ص8.

[3] ينظر، عمر صالح شقيرات، الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث، نزار قباني أنموذجا، ص169-174.

تكن إلا حربا على الفساد السياسي والظلم والقهر، لأن شاعرنا مؤمن بقضايا الحرية، خاصة حرية الشعر، ويتألم من حالة الانقسام التي تعيشها الأمة العربية، وفلسطين الجريحة، فوقف أمام التطبيع بكل أشكاله، وأعلن رأيه بكل صراحة، وفضح المهرولين من الحكام الذين يعقدون الصفقات المشبوهة، ومهما اختلفت آراء النقاد حول شعره السياسي، إلا أنها صرخة من شاعر ظل طول حياته مأسورا بهموم شعبه وبقضايا أمته.

ثانيا: مفهوم المقاربة السيميائية للخطاب الشعري:الاتجاهات والآليات

1- مفهوم السيميائية واتجاهاتها:

قبل الحديث عن المقاربة السيميائية، لا بد من الحديث قليلا عن مصطلح السيمياء، أو السيميولوجيا، أو السيميائية أو السيميوطيقا لأن لكل مصطلح مدرسة ينتمي إليها.

كما أن هناك اختلافا في استخدام المصطلح، فمن الدارسين من يستعمل مصطلح السيميولوجيا متتبعين في ذلك تقاليد مدرسة جنيف التي تزعمها "دي سويسر"، ونجد المتحدثين بالأنجلوسكسونية يستعملون مصطلح السيميوطيقا تأثرا بـــ"شارل بيرس"، أما النقاد العرب الذي عادوا للتراث العربي فيستعملون مصطلح السيمياء، ويشتق منها السيميائية.[1]

هذا وقد قدمت مجموعة من التعاريف لهذا المصطلح، بحسب اختلاف ثقافة كل ناقد واتجاهه، فهي« علم خاص بالعلامات، هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي، فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير اللسانية

[1] ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2013، ص96-97.

باعتبارها نسقا من العلامات مثل علامات المرور وأساليب العرض في واجهة المجلات التجارية، والخرائط والرسوم البيانية والعدد وغيرها» [1].

أما مؤسسوها فنجد أن دي سويسر أول من عرفها بأنها « علم يدرس حياة العلامات في وسط الحياة الاجتماعية»[2]، وعرفها بيرس بقوله:« أعني بعلم السيمياء مذهب الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للدلالات الممكنة»[3]، وعليه فقد أسهم في وجود هذا العلم جمع من النقاد والعلماء والفلاسفة، فإذا طلبت السيميائية بوصفها علما نشير إلى سوسير، وشارل موريس، وإذا طلبت كمنهج نقدي يتصدى لقراءة الخطابات قراءة سيميائية نجد ذلك عند رولان بارث، وجوليا كريستيفا، وإذا بحثنا عنها في الفلسفة نجدها عند كاسيرر في رمزية الأشكال.

أما بوصفها مفهوما فإننا نجد سيميائيات، سيميولوجيا دي سويسر، وسميوطيقا بيرس بمرجعيتها المنطقية وسيماء التواصل لدى بريتو ومونان وسيمياء الدلالة لدى بارث، وسيمياء الثقافة كما يشير إليها لوتمان والإيطالي أمبرتو إيكو وغيرهم.[4]

وعلى الصعيد العربي نجد محمد السرغيني يقسم السيميائيات إلى ثلاثة اتجاهات، الاتجاه الأمريكي، الاتجاه الفرنسي، الاتجاه الروسي، ولكل اتجاه مناهجه وأدواته الاجرائية في التحليل، أما مبارك حنون فيرى أن السيميولوجيا ثلاثة أنواع:(سيميولوجيا التواصل، سيميولوجيا الثقافة، سيميولوجيا الدلالة)، ويرى عادل

---

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2008، ص67.

[2] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004، ص308.

[3] المرجع نفسه، ص67.

[4] ينظر، بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2006، ص188،187.

فاخوري أنها تيار سلوكي، تيار منطقي، تيار لساني[1]، هذا التيار الأخير الذي نجده عند سويسر الذي يؤكد على أن « اللسان نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار»[2]، وعليه يمكن القول إن ظهور السيميولوجيا في العالم العربي كان نتيجة الترجمة والاطلاع على ما نشر في أوروبا، والدراسة في الجامعات الغربية على أيدي أساتذة متخصصين، وهنا نشير إلى أن السيميولوجيا ظهرت في بلاد المغرب العربي أولا، ثم بعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا عن طريق المحاضرات ونشر الكتب منذ الثمانينات من القرن العشرين، فمن الأساتذة العرب من عرف بالسميولوجيا: (محمد السرغيني، حنون مبارك، جميل شاكر، صلاح فضل، جميل حمداوي)، أما عن طريق الترجمة فمنهم (محمد البكري، سعيد بنكراد، أنطون أبو زيد)، ومن الأساتذة العرب من أنجز أعمالا تطبيقية أمثال:(محمد مفتاح، عبد الفتاح كليطو، سامي سويدان، عبد الملك مرتاض)، ناهيك عن المقالات والرسائل والأطروحات الجامعية التي تقارب المواضيع الأدبية مقاربة سيميائية.[3]

2- آليات المقاربة السيميائية للخطاب الشعري العربي:

الملاحظ أن النقاد العرب قد اختلفوا في إجراءات التحليل المعتمدة في هذه المقاربات السيميائية، لأنهم بكل بساطة لم يلتزموا المنهج حرفيا وإنما استعانوا بالخطوات الإجرائية لبعض المناهج الأخرى كالبنيوية والأسلوبية، ومن هذه الدراسات نجد قراءة "خالدة سعيدة" لنص "السياب" "النهر والموت" التي تعد أول محاولة جادّة للاستفادة من الخطوات الإجرائية للسيميائية في تحليل النص الأدبي في النقد العربي[4]،

---

[1] ينظر، فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008، ص95.

[2] عبد القادر محمدي، بلاغة الجسد واللون والموسيقى في طقوس كناوة بالمغرب، مقاربة سيميائية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد الخامس، الرباط المغرب، 2006، ص42.

[3] ينظر، جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف الرباط، ط1، 2010، ص112.

[4] ينظر، سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص311.

وعلى الرغم من أن هذه الدراسة تدخل في إطار التحليل البنيوي إلا أن الناقدة عندما حاولت رد الدوال إلى حقوق دلالية، وملاحظة سيطرة حقلين دلاليين على القصيدة، هما« الطبيعة (الماء) والإنسان»[1]، هذه الثنائية تنتج عنها شبكة من العلاقات تتحول دلاليا، وهذا ما يؤكد انتماء هذا التحليل الإجرائي إلى السيميائية في شكلها البنيوي، الذي يركز على العلاقات بين الدوال التي تشكل علامات سابحة وإشارات حرّة، من خلال «كشف القراءة عن مجموعات دلالية قابلة للتنظيم على أساس معنوي صرف، ومن هنا يتم البحث عن التباينات الدلالية في كل حركة بوصفها تحولا دلاليا من خلال الحضور الإنساني والحضور الكوني للنهر، وهذا ما كشفته القراءة»[2].

كما يطالعنا "محمد السرغيني" في تحليله لقصيدة "المواكب" لـــ"جبران خليل جبران"، فقد حدد منهجه في الدراسة وحلل مستويات النص باعتماده على العناصر الأربعة لبارت وهي اللغة والكلام، والدال والمدلول، المركب التعبيري والنظام، الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية.[3]

واستعان كذلك بما طرحه "مولينو" (Jean molino) في تحليله السيميولوجي للحدث الرمزي والذي يكشف عن ثلاثة مستويات تطبيقية هي:

« – المستوى الشعري، ويعني مجموع الإسهامات الثقافية والسياسية والمادية التي عملت عملها في النص.

– المستوى الحسي، ويعني تحليل النص في علاقته بالمبدع وبالمتلقي.

– المستوى المحايد، ويعني تحليل الشكل الذي أنجز النص فيه».[4]

---

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص145.

[2] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العربي في قراءة النص الشعري الحديث، ص315 ،316.

[3] ينظر، محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص87.

[4] المرجع نفسه، ص88.

ومن خلال هذه المستويات ينطلق الناقد في تحليله السيميائي لقصيدة المواكب لجبران، وفي كل مستوى يحلل مجموعة من البنى، وهذه تعتبر محاولة جيدة في التحليل السيميائي تنظيرا وتطبيقا.

ولا يختلف محمد مفتاح عن محمد السرغيني في منهجه الذي يهتم ببنية النص، وتقسيمه إلى بنيات محددة، وقد استعان كذلك بإجراءات بلاغية.

تناول محمد مفتاح في دراسته لرائية ابن عبدون دراسة سيميائية، التشاكل والتباين على المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي والدلالي، وقسم القصيدة إلى ثلاث بنيات:

بنية التوتر: الدهر الغدار، طبق الناقد المبادئ التي تكلم عنها في بداية فصول الكتاب خاصة التشاكل والتباين، وأقر بأن الشعر عبارة عن تشاكل وتباين، يبدأ بالأصوات ثم الإيقاعات ودلالاتها، ثم المعجم بوقوفه عند المفردات ونعوتها الدلالية، ثم مختلف التراكيب من خبر وإنشاء ومجاز، ويلجأ إلى استخدام المربع السيميائي للكشف عن التعادلات والفروق في البيت الذي يبنى على مبدأ التعادل.

مثل:

فالدهر حرب وإن أبدي مسالمة والبيض والسود مثل البيض والسمر

فالدهر حرب= وإن أبدى مسالمة

البيض مثل البيض

والسود مثل السود

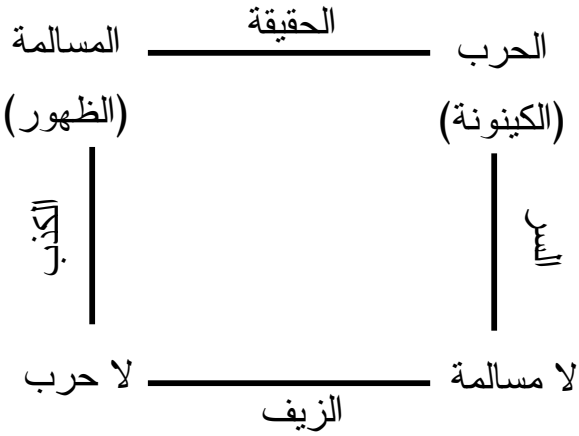
فالدهر= البيض أي الأيام البيض

السود أي الأيام السود

حرب= البيض أي السيوف

السمر أي الرماح

ولا يكتفي الناقد بإثبات التعادلات بل يظهر الفروق بتطبيق المربع السيميائي. [1]



بنية الاستسلام: الدهر العادل:« ويستعين الباحث بالمربعات السيميائية والجداول لبيان تساوي الأصوات وتساوي المعاني والتعادل في التراكيب النحوية، التعادل بين الإنسان والليالي، الحياة والممات، الحاضر والماضي وبين الدول أيضا»[2].

ومن الأمثلة التي يوردها الناقد قول الشاعر ابن عبدون:

واسترجعت من بنى ساسان ما وهبت ولم تدع لبني يونان من أثر

فهناك توازن (تساوي) في الأصوات وتساوي في معاني الكلمات المعجمية كما هناك تعادلا في التراكيب النحوية:

واسترجعت= ولم تدع

بني ساسان= بني يونان

ما وهبت= من أثر

وهذا التساوي ليس في كل شيء وإنما هناك خلافا في الأصوات وفي المعنى وفي الإحالة:

- استرجعت/ لم تدع (على مستوى الأصوات والمعنى).

---

[1] ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص181،182

[2] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص102.

- بنو ساسان/ بنو يونان/ (على مستوى الإحالة).
- ما وهبت/ من أثر (على مستوى أقسام الكلم: فعل، اسم)
- ما/ من أثر (اسم- حرف+ اسم) [1]

بنية الرجاء والرهبة، الدهر العادل الجائر:

وهنا يعتمد الناقد على تحليل مجموعة من الأبيات عن طريق المستويات الصوتية والتركيبية والصرفية والدلالية، كما يكشف عن العلاقات مثل التقابل والتساوي والتشاكل والتكامل وغيرها.

ويصل الناقد في الأخير إلى أن كلا من هذه البنيات الثلاث اتسمت بخاصيات متميزة، فهي ذاتية غنائية في المطلع وهي ملحمية في الوسط، وهي مأساوية في الأخير»[2].

وأن خيوط القصيدة كلها تقوم على شيئين اثنين:

- الذاتية اللغوية المبثوثة في ثنايا القصيدة.
- النزعة السردية القائمة على الصراع بين الإنسان والدهر، وبين الإنسان والإنسان.[3]

أما عبد الله الغذامي فقد تناول في كتابه "تشريح النص" قصيدة الشابي (إرادة الحياة) وقاربها مقاربة سيميولوجية في الفصل الأول من الكتاب، ونظر إلى أن « اللغة نظام إشاري "سميولوجي" والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في النص مدلولا، هو صورة ذهنية لموجود عيني، وهذا الحدث هو الدلالة» [4].

وانتقل إلى الحديث عن الكلمة التي تصبح في التجربة الجمالية إشارة حرة، حررها الشاعر لتصل إلى الملتقى، ثم بدأ في تحليل القصيدة مركزا على نقطتين:

---

[1] ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص207، ص209.

[2] المرجع نفسه، ص339.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص340.

[4] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2006، ص17.

الصراع بين الحركة والسكون، وهو صراع دائم الحركة والتوثب، من خلال الأفعال التي تدل على الحركة، والنقطة الثانية هي الصراع بين المد والجزر الذي يكون عبر مدارين، مدار التوازن ثم كسر التوازن ومدار الارتداد، وخلص الناقد في الأخير إلى أن الإشارات المكونة للقصيدة تتصارع ويتحول هذا الصراع إلى تفاعل يتفجر في روح المتلقي، ويصبح أثرا له، وهذا هو النص الباقي الخالد الذي يتجدد مع كل قراءة.

كما نجد عبد الملك مرتاض وهو من النقاد الجزائريين الذين قاربوا مجموعة من النصوص مقاربة سيميائية، وكانت نظرته للسيميائية في « أبسط تعريفاتها تعني نظام السمة أو شبكة من العلاقات المنتظمة بسلاسل»[1].

وقد حلل قصيدة أين ليلاي "لمحمد العيد آل خليفة تحليلا سيميائيا تفكيكيا، وكذا تناول في كتابة" التحليل السيميائي للخطاب الشعري قصيدة للسياب وهي" شناشيل ابنة الجلبي"، ولكنه قبل الخوض في مقاربة النص مقاربة سيميائية أشار إلى أن النص الأدبي يحتمل أوجه عديدة لا يمكن لأي منهج سواء الأسلوبية أو البنيوية أو التفكيكية أو السيميائية الإحاطة به، لذلك « تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة "التركيب المنهجي"، وذلك لدى إرادة قراءة نص أدبي ما، مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في التلفيقية»[2]، ومن هذا المنطلق حاول "عبد الملك مرتاض" في مقاربته للنصوص التي حللها« المزاوجة أو المثالثة، أو المرابعة، وربما المخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بإجراء أحادي في تحليل النص»[3]، وبهذا فهو يرفض أحادية

---

[1] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006، ص138.

[2] عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2005، ص8.

[3] المرجع نفسه، ص8.

المنهج، ويؤمن بتعدد المناهج في تحليل النص الواحد، لأن هذه المناهج باجتماعها تضمن الإحاطة بكل جوانب النص.

هذا وقد قسم الناقد تحليله لقصيدة بدر شاكر السياب إلى ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: تناول فيه التشاكل والتباين في لغة السياب على المستوى الصوتي والتركيبي والمعجمي والدلالي.

المستوى الثاني: الانتقال من اللغة إلى إعطاء الحيز الشعري شكلا سيميائيا مخرجا إياه من الدلالة الجامدة إلى الدلالة المتفاعلة الحية.

المستوى الثالث: يقوم بتحليل النص وفق رؤية فنية وتقنية، كتراسل الحواس، وتأويل الألوان وغير ذلك.

وهكذا فقد انتقل عبد الملك مرتاض في تحليله لهذه القصيدة من اللغة الشعرية إلى الحيز الشعري إلى الرؤيا الشعرية.

وإذا ما نظرنا إلى هذه المقاربات السيميائية في طيفها المعاصر، فإننا نجد اختلافا بينا فيما بينها، فلكل ناقد رؤيته السيميائية للنص الشعري، وهي رؤية تتصف في عمومها بالجزئية، ويبدو ذلك واضحا في تطبيق بعض آليات التحليل السيميائي وإسدال ستار النسيان على الآليات الأخرى التي من شأنها أن تقدم تحليلا لمدلولات النص، بوصفه شبكة من العلاقات الدلالية.

ويبدو ذلك التقصير واضحا في مقاربة ثنائية النهر والموت مقاربة بنيوية استفادت فيها خالدة سعيد من المد السيميائي، وذلك من خلال مقاربتها لحقلين رئيسين في القصيدة، وإن عملت الناقدة على تصنيف ملفوظات النص تصنيفا، أقتربت فيه مما يعرف بسيميائية العنونة إلا أنها لم تقارب ذلك بجدية، مثل ما نلحظه في الأبحاث الأكاديمية الأخرى.

وفي مقابل ذلك عمل محمد السرغيني على تقديم مقاربة شكلية لمختلف الأبنية الإيقاعية في مقاربته السيميائية لقصيدة المواكب لجبران مهملا في ذلك الجوانب الدلالية التي تؤج بها تلك الأبنية الوزنية، وكذلك فالتحليل « يجب أن ينطلق من معرفة طبيعة المادة المكونة وحقولها الدلالية وتناسب أصواتها ثم ينتقل إلى تشكل معانيها في النص، ليصل إلى المضمون من خلال نظام القصيدة، التحليل يبدأ من البنية السطحية إلى البنية العميقة لا العكس»[1].

ويبدو الاهتمام بالدلالة الجزئية واضحا في مقاربة محمد مفتاح لرائية ابن عبدون ويتجلى ذلك في مقاربة دلالة بعض الأبيات دون الأخرى، في نص عبد الملك مرتاض قد اهتمت بالمعنى المعجمي للعلامة مهملا في ذلك مختلف الدلالات السابقة للعلامات المشتغل عليها في قصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة وقصيدة السياب "شناشيل ابنة الجلبي".

وعليه فإن هذه المقاربات السيميائية وإن كانت تمثل خطوة جريئة وجادة في رسم المشهد السيميائي العربي إجرائيا إلاّ أنها أهملت بعض الآليات السيميائية الأخرى التي وجدت اهتماما كبيرا في ذاكرة الأبحاث الأكاديمية، وسيقع اشتغالنا في هذه الأطروحة على تلك الآليات التي من شأنها استنباط جماليات النص الشعري النزاري، والتي دل الاستقراء عليها في مجموعة من القصائد السياسية، وهي تتمثل في سيميائية العنوان، وسيميائية التشاكل، وسيميائية الصورة الشعرية، وسيميائية الفضاء النصي، وهي محطات أساسية في هذا البحث.

---

[1] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص105.

الفصـــل الأول:

من سيميائية العنوان إلى سيميائية التشاكـــل في القصائد السياسية لنزار قباني.

1- فضاء العنوان.

1-1- الحد اللغوي والاصطلاحي للعنوان.

1-2- السيرورة التاريخية للعنوان.

2- سيمياء العنوان من حيث البنية:

2-1- سيمياء البنية التركيبية للعنوان (structure syntaxique)

2-2- سيمياء البنية الدلالية للعنوان (structure semantique)

3- علاقة العنوان بالنص من حيث الوظيفة.

4- فضاء التشاكل:

4-1- التشاكل من حيث المفهوم وتعددية المصطلح.

4-2- سيمياء تشاكل العنوان مع المتن النصي:

4-2-1- سيمياء التشاكل اللفظي.

4-2-2- سيمياء التشاكل الدلالي.

4-3- سيمياء تشاكل العنوان مع الفواتح والخواتم النصية.

1- فضاء العنوان:

الواضح بأن الاهتمام بالنص بلغ أشده، نظرا لما حظي به من عناية كبيرة من قبل النقاد والدارسين، وذلك بمقاربات تحليلية رفعت من شأنه، إلا أنه « لم يعد بؤرة الاهتمام الوحيدة، فإن لم نقل بأنه تعرض لزحزحة كبيرة، فإنه على الأقل ترك مكانا هاما لما أصبح يسمى بالنص الموازي أو المرفقات، ومنذ الجهود التنظيرية لـــ"جيرار جينيت" (g. genette) من خلال مؤلفه (seuils)، توالت الدراسات في هذا المضمار مما أضفى أهمية بالغة على ما يحيط بالنص إحاطة مباشرة (peritexte)، أو ما يتعالق معه وإن بطريق غير مباشر(epitexte)»[1]، ولهذا يعد العنوان من العتبات النصية التي يرتكز عليها النص الأدبي، لكونه يحتل فضاء استراتيجيا شهدت فيه « تجربة العنوان في الممارسة الإبداعية المعاصرة، مما أوشك أن يؤسس ثقافة نصوصية متميزة تخص العناوين دون النصوص»[2].

بهذا التصور يتضح لنا أن العنوان هو بوابة يدخل من خلالها المتلقي إلى عالم النص، متسلحا في الوقت ذاته بمفاتيح سيميائية تساعده على استقراء شفراته، وفهمه للعلامات المتناثرة على جسديته، لأن العنوان « يعتبر في نظريات النص الحديثة عتبة قرائية، وعنصرا من العناصر الموازية التي تسهم في تلقي النصوص وفهمها، وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي يفعل العلاقات الكائنة والممكنة بينها»[3]. وإن كان هذا الكلام يقودنا إلى تصور العلاقة القائمة بين العنوان والنص، فإننا سنؤجل الحديث عن هذا في

---

[1] جمال حضري، سيميائية النصوص، عرض وتطبيق منهجي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/2015م، ص253.

[2] نجاح نصار البطي، تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب، دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2001، ص 214.

[3] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ/2012م، ص15.

محطات لاحقة من البحث، والوقوف مبدئيا عند الحدين اللغوي والاصطلاحي للعنوان كأساسين يعتمد عليهما البحث.

1- 1- الحد اللغوي والاصطلاحي للعنوان:

المتتبع للجذر اللغوي لكلمة (عنوان) يجدها تندرج في لسان العرب ضمن باب "عنن"، وذلك في قول ابن منظور: عنَّ الشيءُ يَعِنُّ ويَعُنّ عننًا وعُنُونًا: ظهر أمامك، وعنَّ يَعِن ويَعُنُّ عنًّا وعُنُونًا واعتنَّ: اعترض وعرض».[1]

كما نجد قولة:« وعننتُ الكتاب وأعننتُه لكذا أي عرّضْتُه له وصرفْته إليه، وعنَّ الكتابَ يَعُنُّه عنًّا وعَنَنَه: كعَنْونهُ، وعنْونْتُه وعلْونْتُه بمعنى واحد، مشتق من المعنى، وقال اللحياني: عَنّنْتُ الكتاب تعنينا وعنّيْتُه تعنيةً إذا عَنْونْتَه، أبدلوا من إحدى النونات ياء، وسمي عُنْوانا لأنه يَعُنُّ الكتاب من ناحيتيه»[2].

يصرح هذا الكلام على أن العنوان هو ما يظهر على الكتاب أو الأثر من إحدى نواحيه، وهذا الظهور والاعتراض خاص بالمتلقي، ويقصد بهما أن أول ما يظهر له ويعترضه قبل (النص،الأثر)، وما هذا إلا تأكيد لأهمية العنوان.

وما يكمل هذا المعنى ما جاء في معجم متن اللغة:« وعنَّ الكاتب نعنية: عنونه، جعل له عُنوانا، وعنْونَ الشيءَ جعل له عُنوانًا، كتب عنوانه، وأصله عنَنَهُ، وعنَاهُ كذلك. والعُنوان، والعِنْوان، والعُنيان، والعُلوان لغة غير جيدة من الكتاب، ومن كل شيء وكل ما استدل به على سائره والأثر، وأصله عُنان، عنّ الكتاب عنْوَنَهُ»[3]. يوحي هذا الكلام بأن العنوان هو علامة على ما يتضمنه الكتاب (الأثر)، وما يؤكد ذلك ما جاء في محيط المحيط:« عنونَ الكتاب عنونةً كتب عنوانه، ويقال علونه وعَنّه وعنَّنه وعنّاه والاسم العنوان وعُنوان الكتاب وعِنوانه وعُنيانه وعِنيانه سمته وديباجته

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج4، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص448.

[2] المرجع نفسه، ص450.

[3] أحمد رضا، معجم متن اللغة، مج4، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د ط، 1996، ص 228.

سُمّي به لأنه يعِنُّ له من ناحيتيه وأصله عُنّان»[1]، ويعني بهذا أن الكتاب أو الأثر يسمى من عنوانه، فكأن (عن) الكتاب (الأثر) هو إعطائه عنوانه، بحيث يأتي في مقدمته أو في أعلاه، وبالتالي فهو علامة دالة عليه.

وما يزيدنا فهما وتوضيحا أكثر هو التعريف اللغوي للعنوان المضمن في القواميس الأجنبية، إذ« هو اسم معطى لعمل أو لجزء منه يعرفنا بالموضوع ويحيلنا على المحتوى»[2]، من هذه المرجعية اللغوية نخلص إلى أن العنوان هو علامة سيميائية على موضوع أو محتوى ما، هذا المحتوى ينطوي على حمولات دلالية، ينبغي على القارئ المحلل تفكيك دوالها الرمزية.

ولهذا اهتم منظرو السيميائية بمصطلح العنوان وأولوه اهتماما كبيرا، باعتباره «نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالته، ومحاولة فك شفرته الرامزة»[3]، أي أن العنوان هو علامة سيميوطيقية تحتوي النص القائم على التشفير والترميز.

وعلى الرغم من ذلك الاهتمام بالعنوان، فإنه حظي بمفاهيم اصطلاحية عدة، متفقة حينا ومختلفة حينا آخر، تعددا يعود لاختلاف المنطلق الفلسفي، وكذا المدرسة التي ينتمي إليها كل منظر وناقد. وعلى هذا الأساس نجد " ليو. هــ. هوك" (leo.h.hoek) يقر« بصعوبة تحديد تعريف للعنوان، نظرا لاستعماله في معان متعددة»[4]، ومن ثم أعطى للعنوان تعريفا يتضح ذلك في قوله: « هو مجموعة من

---

[1] بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، طبعة جديدة، 1987، ص 640.

[2] Dictionnaire encyclopédique, D.L.F. le Maxidico, édition de connaissance, paris, 1966, P1096.

[3] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 33.

[4] Leoh. Hoek , la marque du titre, dispositif sémitique d'une pratique textuelle, Mouton Publisher, The Hougue Paris. New-York,1981, p5.

العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل، نص، ...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود، ونعتبر العنوان نصا»[1]. نفهم من هذا أن "ليو هوك" أعطى للعنوان مفهوما مثلما حدد وظائفه كتحديد النص وتعيينه والتدليل عليه، وكذا التأثير على الجمهور بإغرائه، إذ إن العنوان هو مرسلة(message) صادرة من مرسل إلى مرسل إليه(addresses) وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي (النص)، وبالتالي فإن كلا من العنوان ونصه مرسلة مستقلة مكتملة يمثل كل منهما علامة كاملة يمكن أن نطلق عليه القيمة السيميوطيقية المضافة[2]، ونظرا لهذا التعالق والأولوية التي يتمتع بها العنوان، نستطيع القول بأنه بنية لغوية مكثفة الدلالة، تأتي لتختزل وتختصر وترمز لمحتوى النص.

يتطابق هذا المفهوم وتعريف "جيرار جينيت"، الذي أكد «إن العنوان في حد ذاته" نص" متعالق مع نص الخطاب»[3]، ويقصد بذلك أن العنوان عتبة نصية تمثل سلطة النص، فتعلوه لتشكل أداة استدلال إلى مجاهيله، ومن ثم تعينه وتكشف غموضه، وتزيح عنه إبهاماته، هذا من جهة، كما يستعين القارئ بالنص أيضا في كثير من الأحيان لفهم دلائلية العنوان وما يشير إليه من جهة أخرى.

وإلى جانب "جيرار جينيت" نجد "محمد الهادي المطوي"، هو الآخر يتوافق وتصور ليوهوك، يقول :« هو عبارة عن رسالة لغوية تعرف بهوية النص، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به»[4]، فإذا كان العنوان مقطعا لغويا يعلو

---

(1) leoh. Hoek, la marque du titre, p 17.

(2) ينظر، محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، كتابات نقدية شهرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر 1995، ص19-20.

(3) Gérard genette, Palimpsestes, la littérature au second degré, Collection poétique, édition de Seuil, 1982, P9.

(4) محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 28، ع1، يوليو/ سبتمبر 1999، ص 457.

النص، فإنه يظل على ارتباط به، ولعل هذا ما أدى إلى نشوء علاقة ائتلافية بين القطبين العنوان/النص.

وعلى منطق الائتلاف والتشابه، نجد "بشرى البستاني" تعرف العنوان، على أنه « رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه»[1]، يعكس هذا القول – إضافة لما سبق– أن العنوان علامة أو إشارة يكون النص بحاجة ماسة إليها، وعليه فالعنوان «لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة، ومدخل أولي لابد منه لقراءة النص»[2]، ثم التغلغل في بناه الجزئية التي تفسر بدورها مداليل العنوان الغامضة، التي لم يستطع البوح بها إلا في النص، لكون العنوان قد يأتي بنية لغوية رامزة ومشفرة، تستدعي القارئ لتفكيكها بعد الاستعانة بالنص، وما هذا إلا دليل على شدة التعالق بينهما.

من خلال التعاريف السابقة لا يمكننا أن ننكر أهمية الحضور السيميائي للعنوان في الأعمال الإبداعية (النص)، سواء تأسس ذلك على منطق الإئتلاف أو الاختلاف، مثلما لا يمكننا في أي حال من الأحوال تهميش القارئ ودوره في بدَع العنوان– من كونه علامة ذات بعد سيميوطيقي– ينطلق منه ليبدأ في عملية التأويل، حتى لا يصعب عليه عملية استقرائه، وكذا استقراء عمق النص، وهذا ما قصده "بسام قطوس" في قوله:« فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي/مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (الناص) والمتلقي أو مستقبل النص»[3]، فكأن العنوان هو أحد المفاتيح الإجرائية الهامة، أو هو نقطة الانطلاق الأولى لعملية بناء جسر تواصلي ما بين النص وكاتبه من جهة، والمتلقي من جهة ثانية، فيعمل على سحبه إلى

---

[1] بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 34.

[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 32.

[3] المرجع نفسه، ص36.

منطقته، ومن ثم إغرائه للدخول إلى عالم النص، محاولا الكشف مما هو في باطنه من مقاصد ورؤى أراد المؤلف بثها في مجال التلقي.[1]

بناء على المفاهيم السابقة، يمكننا أن نصل إلى نتيجة مفادها إن المعنى الاصطلاحي للعنوان ليس علامة لغوية تتقدم النص المقروء فحسب، بل رسالة إشارية وعتبة مسننة ومشفرة، ذات أبعاد سيميائية متعددة من المرسل إلى النص إلى المرسل إليه، ومن ثم ينبني الجسر التواصلي الذي يترأسه العنوان. ويكمله النص.

1-2/ السيرورة التاريخية للعنوان:

لطالما ارتبط الشعر العربي إلى غاية عصر النهضة بالتقاليد التي سار عليها الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، ارتباطا قويا وملتحما، فإذا كان العنوان من بين تلك التقاليد، فقد« مرّت سيْرورة تاريخية يمكن تلمسها من زوايا متعددة، وخلال عصور متباينة، إذا يمكن إن نرصد تحولات طالت العنوان نفسه باعتباره مكونا جوهريا ضمن عناصر تصدير الخطاب»[2]، فدرجة العناية بالعنوان في القديم أقل مما هي عليه في العصر الحديث، حيث« لم يحفل النسق الثقافي القديم في المجال الشعري بمسألة العنونة، فقارئ الدواوين الشعرية القديمة يجد نصوصها مرتبة ترتيبا أبجديا، اعتمادا على رويها ويجد إشارات إلى المناسبة التي قيلت فيها»[3]، ومقصد هذا القول، إن الشاعر العربي القديم لم يعط لقصائده اسما، أو يمنح ديوانه عنوانا معينا، وإنما يكتفي بجمع أشعاره فيما يعرف بالديوان، الذي يحمل اسمه (الشاعر). كما نجد القصيدة

---

[1] ينظر، غنام محمد خضر، شعرية العنوان في مسرحية التحطيم، واقع الدراسات النقدية العربية الحديثة، مؤتمر النقد الدولي الرابع عشر من 2-4 تموز يوليو 2013 قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن إشراف وتحرير، مي أحمد يوسف، أحمد محمد أبودلو، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2014، ص477.

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النص، في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/ 2015م، ص 43.

[3] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، ص 48.

قد تحمل اسم المناسبة التي قيلت فيها، وأحيانا أخرى تتبع الغرض الشعري الذي تنتمي إليه، من غزل وفخر وهجاء ومدح وغيرها.

ضف إلى ذلك، أن القصيدة تعرف عناوينها أيضا من خلال مطلعها أو قافيتها الموحدة، كلامية العرب مثلا، أو تسمى وتحدد بحرف رويها، نظرا لما ناله الصوت من سلطان المكان على العنوان نفسه، فاختلقت عناوين شفاهية صوتية، كون الروي « حرف واحد له سلطة على مجموع النص، ثم على مجموع النصوص»[1]، وصياغة العناوين على هذه الشاكلة يحمل أسباب عدة، يعود بعضها إلى« أن القدماء كانوا يستعجلون سماع القصيدة أولا»[2]، لأن أولويات تلقي القصيدة العربية قديما منصب على ما يسمع من قول شعري يقرع الأسماع، ويطرب الآذان فقط، وذلك من خلال ما تحتويه أو تتضمنه القصيدة من أبعاد لغوية وبلاغية وعروضية وغيرها « حيث الاعتماد على المشافهة والإنشاء السبب المباشر في ظهور عدم الحاجة إلى عنونة القصيدة، فالشاعر ينشد قصيدته إنشادا وفي هذا الإنشاد إعلام وعنونة ذاتية غير مباشرة »[3].

غير أن الإشارة إلى القصيدة بالمطلع أو القافية أو الروي لا تعطي للقارئ فكرة ولا مضمونا عنها، ولهذا السبب فقد عاش العنوان في سياق الخطاب الشعري العربي نوعا من التراجيديا، نظرا لبناء القصيدة العربية على أساس عدم العنونة المباشرة، وهذا ما أكده "محمد عويس" في قوله: « من الثابت أن القصيدة العربية لا تعرف العنوان المباشر الذي يعد جزءا عضويا منها إلا في الشعر المعاصر، أما قبل هذا فإن

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط، 2007، ص 169.

[2] رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط، 1998، ص107.

[3] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1988، ص 49.

القصيدة العربية اتخذت أساليب العنونة غير المباشرة»[1]، يدعم لنا هذا القول أنه حتى ولو كان الوقوف على مؤشرات الكنى والألقاب كدلائل لتسمية القصيدة، التي كان « المتلقي يتكئ فيها على كنية الشاعر أو لقبه في معرفة شعر الشاعر»[2]، فإن كل ما سبق مؤشر دال على العنونة غير المباشرة.

هذا ناهيك عن بعض التحولات في العنونة، التي مثلتها المرحلة الشفاهية بوصفها مرحلة أولى، ولكن حين الانتقال من مرحلة الاهتمام بالشفاهي إلى المكتوب، ينجلي لنا الجديد الذي تمثله المرحلة الثانية، هو حضور العنوان في القصيدة العربية، ويقصد بذلك « حضور العنوان في النص أو الكتاب عبر تجاوز العنونة غير المباشرة إلى العنونة المباشرة، كحدث مفصلي بإمضاء العصر الحديث، وتحت ضغوط إرادة الآخر في التواصل مع الآن، وهي في انتشائها الملتذ بالعماء الذي فيه»[3]، هنا استرجع العنوان هويته، وامتلك جواز سفر، سهّل له كفاءة السباحة في فضائية الخطاب الشعري مؤكدا حقيقة وجوده وكينونته، وذلك حينما أصبحت عناوين القصائد والدواوين في الشعر الحديث« تمثل مؤشرا ذا ضغط إعلامي موجه إلى المتلقي لمحاصرته في إطار دلالة بعينها، تتنامى في متن الخطاب الشعري في وضوح أحيانا، وفي خفاء أحيانا أخرى»[4]، محدثا بذلك تغييرا في وظيفة القارئ من متلقي سامع إلى متلقي مبصر يتذوق المكتوب المرئي لا المسموع المنشد.

لذلك فاللجوء إلى العنونة المباشرة في القصيدة الحديثة مرده – أيضا– إلى وحدة الموضوع عكس ما نجده في القصيدة القديمة ،التي تشتمل على موضوعات متعددة،

---

[1] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص49.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 168.

[3] المرجع نفسه، ص 171.

[4] عبد الرحمن بن حسن المحسني، شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة (القضية الفلسطينية أنموذجا)، نادي أبها الأدبي، ط1، 1429هـ/2008م، ص 85.

ولهذا يحتل العنوان فضاءً واسعا في الدرس الأدبي الحديث، نظرا لما ينطوي عليه من أهمية في دراسة النص النقدي الأدبي، قصد فهمه وتأويله « فهو ممتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، والعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله»[1]، وبهذا التصور غدا العنوان« قاعدة أساسية من قواعد الإبداع الشعري، ليس في ديوان شعر الشاعر فحسب، بل في القصيدة، حيث يعد العنوان جزءا عضويا من أجزاء الشعرية المعاصرة»[2]، نظرا لاحتوائه على دلائل تقود القارئ للنص، ووشائج تجره للقول الشعري عبر قرائن لفظية أو دلالية متنوعة، يختارها المبدع ويبنيها وفق علاقات علاماتية عدة، وهذا ما يؤكده "خليل موسى" بقوله:« إذ بات العنوان جزءا من العلم الدلالي للنص، وبالتالي مؤشرا دالا عليه»[3]، وممثلا لسلطته، وعليه بدأ الشاعر الحداثي وما بعده يجعل من العنوان غاية وهدفا، لا يقود القارئ إلى النص فحسب، وإنما ينشده ويستدعيه للقيام بأفعال التأويل وغيره.

ولهذا، فلا« ينبغي أنْ ننسى أنَّ العنوان سمة من سمات القصيدة الحديثة – على الأقل في أدبنا العربي–»[4]، لأنه شهد تحولات ساعدت في إكساب القصيدة العربية عنونة أخاذة، تكمل النص وتدل عليه، فهو إذن، لبنة من لبنات الفضاء الاستراتيجي النصي له جماليته وشعريته، التي جعلت منه ظاهرة تكنيكية حظيت بها القصيدة العربية المعاصرة، وإذا كان العنوان من المهيمنات التي كان يفتقر لها النص الشعري

---

[1] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص28.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في الشؤون العتبة النصية، ص 172.

[3] خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 28–29.

[4] أحمد درويش، في النقد التحليلي في القصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988، ص 190.

التقليدي، فإنه أصبح من الدوال السيميولوجية الفاعلة في النصوص التي تحفها[1]، نظرا لما يعج به من قيم دلالية عالية، تصعد من بنيته وبنية النص أيضا.

2/ سيمياء العنوان من حيث البنية:

تحظى عتبة العنوان بمكانة شديدة الأثر في الدراسات النقدية الحديثة، ولهذا فقد أولت أهمية بالغة لبنيته، بوصفها أول مثير أسلوبي تصطدم به عين المتلقي، لما تنهض عليه من فعالية سيميائية تستقطب النقاد الحداثيين للدراسة والتحليل بعدما تعرض لإهمال كبير من قبل النقاد القدامى« فلم يعرفوا مدى الأهمية التي تشكلها تلك البنية، سواء أكانت بنية تحدد هوية العمل الأدبي الذي ينضوي تحته، أم في مدى علاقتها بالمتن النصي، وما تنتجه تلك العلاقة من أفق ومجال رحب للتأويل والاحتمال يحرض المتلقي على الغوص في مياهه»[2]، وعليه يمكننا القول إن العنوان علامة سيميائية ترشد القارئ إلى متن النص، نظرا لحضوره المؤشر والموجه، القائم على وحدات تركيبية ودلالية ووظيفية وسياقية، تتناثر في فضاء النص المكتوب.

وإذا كان العنوان بنية لغوية، فإن« النقاد في العصر الحديث وقفوا طويلا عند هذه البنية دراسة وتحليلا، سواء أكان طويلا أم قصيرا، اسما أم وصفا، نكرة أو معرفة، مفردا أو جمعا، زمانيا أو مكانيا»[3]، أي أن العنوان يتأسس على تركيب لغوي أو هو علامة لسانية تحمل في طياتها، على الصعيد السيميائي مجموعة من المدلولات اللامنتهية، التي تكشف عن صلات عميقة أو مرئية، ولفهم طبيعة العنوان

---

[1] ينظر، سلام مهدي رضيوي الموسوي، تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، (أطروحة دكتوراه) إشراف أ.د سوادى فرج مكلف، وسالم يعقوب يوسف، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البصرة، 1431هـ/2011م. ص170. نقلا عن: http://www.mohamedrabeea.com/viewfiles.aspx?pageid=12

[2] علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل، دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1436هـ/ 2015م، ص 162.

[3] المرجع نفسه، ص 164.

ومغزاه يسعى المحلل السيميائي بتفكيكه وتحليله إلى نواح كثر ،من بينها الناحية التركيبية والدلالية، ولاسيما الغوص به في غمار التأويل والإبحار في دهاليزه، ولدراسة سيميوطيقا العنوان في قصائد نزار السياسية«لا مفر من قراءة تأويلية تعززها الصياغة اللغوية والمعجمية التي تعين المتلقي في قراءة العنوان منفصلا أو متصلا بالنص. مع الأخذ في الاعتبار أن العنوان رسالة مكتملة هو إمكان قائم حين ينظر إليه بوصفه نصا»[1]، نابعا من ذاكرة إبداعية، ومخيلة ذهنية ترى الوجود من جميع زواياه، وتقرؤه من شتى جوانبه (السياسية والأخلاقية، والإيديولوجية،.. وغيرها)، ولعل هذا ما أشار إليه رولان بارت (roland barths) حينما أقر بأن« العنوان هو أنظمة دلالية سيميولوجية، تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية»[2].

فمن خلال معايشة الواقع الاجتماعي، والتأثر بفساد العالم السياسي، أخذ "نزار قباني" من هذين الواقعين مادة أولية ساعدته في صياغة ما يطلبه الشعر من طرح عناوين لقصائد سياسية، تشكل على صعيد المصطلح الإبستمولوجي المعرفي« رمزا غنيا بالدلالة لما يمكن أن يتحقق فيه على صعيد الأيدولوجيا ورؤية المبدع لعالمه»[3]، رؤية تفوق الكائن، بل حاول نزار في قصائده هذه إعادة تشكيل تلك المادة، متجاوزا بها إلى ما ينبغي أن يكون عليه العالم العربي في قيمه المختلفة ضمن بيان شعري لا سياسي يفقد قصائده طبيعتها الشعرية، الفنية وتجعلها عبدا أسير السياسة أو خادما لنظامها.

هذا ما سنبينه حين مقاربة بعض العناوين وفق سيمياء التركيب والدلالة.

---

[1] عبد الناصر حسن، تجليات الشعرية عند عبد الوهاب البياتي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2013، ص42.

[2] رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، تر، عبد الرحيم حزل، مراكش، 1993، ص25.

[3] نجود عطا الله الحوامده، رؤية نقدية في نصوص من الأدب العربي الحديث، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 123.

2-1/ سيمياء البنية التركيبية للعنوان: (Structure sintaxique)

قبل البدء في تحليل بنية العنوان تركيبيا، نود أولا الاطلاع على ماهية التركيب، فمعناه في« لغة الشعر، كما في اللغة الشعرية، صيرورة الأداء الفني، كيفية في الإنجاز وفعل في البناء، أداء في الخلق والتعبير أو الشكل والتصوير»[1]، أي أن البحث عن طبيعة تركيب العنوان تكون من حيث تفكيك ارتباط العناصر اللغوية المكونة له شكليا، ظاهريا، سطحيا، وكيفية انبناؤها لغويا وحدة وحدة، حتى ثبتت على الصورة النهائية التي عليها، ومن خلال هذا المستوى اللغوي« يمكن الكشف عن الأبعاد المتعلقة بالشكل سواء أكان مفردة أم تركيبا»[2] .

لذا يسعى المحلل السيميائي في تحليله للظاهرة اللغوية إلى« التركيز على بنية هذه الظاهرة انطلاقا من اعتبارها بنية قائمة بذاتها، يجب أن تخضع في تحليلها لقانون العلاقات الداخلية»[3]، إذ يوحي هذا القول بأن نعتبر العنوان نصا لغويا، خاضعا إلى قواعد نحوية تحكمه وتميزه، ومن ثم فإن العنوان لغة« غير أن لغة العنوان – كما تبدو في ظاهرها- غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق، وبالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل «العنوان» دون أية محظورات، فيكون «كلمة» و«مركبا وصفيا» كما يكون «جملة» فعلية أو اسمية، وأيضا قد يكون أكثر من جملة»[4]، نفهم من هذا الكلام عدم اشتراط تأسيس لغة العنوان على بنية تركيبية محددة، أو تشكلها على قاعدة نحوية تفرض عليه التقولب على نمط تركيبي محدد، بل

---

[1] رحمان غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراف المعنى، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 75.

[2] مازن موفق صديق الخيرو، بلاغة الخطاب ومرايا اللغة، دراسات نصية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015، ص 91.

[3] جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 27.

[4] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 39.

يحيلنا انبناؤه على صياغة لغوية مفتوحة وغير مقيدة بقانون نحوي ثابت أو واحد، فكأن التركيب عنصر أولي في الخلق الفني للخطاب الشعري، وقد شاع النظر فيه عند الدارسين وقبلهم النقاد، عبر اتجاهين، اتجاه التركيب النحوي، وما يتضمنه من ظواهر تركيبية هائلة (...)، واتجاه التركيب البلاغي أو البياني الذي تتم فيه العناية بالتراكيب الأسلوبية المائزة في التصوير وإبداع المعنى.[1]

هكذا جعل "نزار قباني" من الكلمة أو المركب الجملي، شبه جملة وغيرها عناوينا لقصائده السياسية، إذ الملاحظ على هذه القصائد المشتغل عليها أن "نزار" قلما يوظف العنوان المفرد، الذي يتمثل في أربعة منها فقط (بلقيس، التأشيرة، الشقيقتان، المهرولون): وهذا النوع من التركيب لا يشكل ظاهرة في القصائد السياسية – المشتغل عليها– لذلك نأخذ مثالا واحدا(بلقيس)، وهو اسم جنس مفرد، وسبب اختياره من قبل الشاعر هو ما يحمله هذا العنوان من قيمة سيميوطيقية، جعلته يتفنن بالكلمة في رسم لوحة شعرية غاضبة عن العرب، جراء انفجار السفارة العراقية في بيروت، لذا كانت «بلقيس» تركيبة مفردة عنوانا للوحته « محكومة بشرطي الاختصار والاقتضاب، إذ لا يصح لبنية العنوان أن تفرط في الطول، لأن العنوان لا يعدو أن يكون علامة دالة على النص، وكلما كانت العلامة أكثر إيجازا واختصارا للمعنى كان أفيد وأجمل»[2]، ولهذا فإن الشاعر هنا استغنى على أجزاء الجملة، فجاءت صيغة عنوانية، بناها على قاعدة تركيبية مختزلة اللفظ ومختصرة له، ولكنها تامة.

وتمام التركيب، يوحي بأن (بلقيس) تمثل صفة البؤرة المركزية في المعنى العام للعنوان نفسه، فأخذ منها الشاعر رمزا لرثاء العرب، نظرا لما خلفته الحرب الأهلية في لبنان من مظاهر للظلم وسلوك الإجرام، الذي ولد صراعا داخليا في باطنه، بين الحب

---

[1] ينظر، رحمان غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراف المعنى، ص 75–76.

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 45.

الكبير الذي يكنه لزوجته، والغضب الشديد الذي بلغ أوجه حين قتل رمز البراءة (بلقيس)، ولهذا فإن هذا التركيب الاسمي المفرد الذي استحضره الشاعر عنوانا لقصيدته، يمثل عبرة تلخص كل أفعال الظلم في سيل دم براءة أية أمة عربية، لذلك يمكن أن نعد هذا العنوان رثاء قائما على الاختزال، فبلقيس اختزل "نزار" رثاء الإنسانية العربية، الذي تبدو معالمه في فعل الجماعة.

هذا عن العنوان المفرد، أما العنوان الجملة، فقد مثل نسبة عالية من مجموع عناوين، القصائد المشتغل عليها، حيث كانت الأغلبية للجمل الاسمية المتمثلة في شبه الجملة (الجار والمجرور)، نذكر منها مثلا:(رسالة إلى جمال عبد الناصر، هوامش على دفتر النكسة، لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان، إفادة في محكمة الشعر، السيرة الذاتية لسيّاف عربي، دعوة اصطياف في الخامس من حزيران، أم كلثوم والمتنبي في قطار التطبيع، منشورات فدائية على جدران إسرائيل، دكتوراه شرف في كيمياء الحجر، رسالة إلى الحكام العرب، قصيدة اعتذار لأبي تمام،...)، والسعي وراء هذا النوع من الصياغة التركيبية مؤشر جيد على اعتناء نزار باستخدام شبه الجملة، التي تضمن العنوان شبكة من العلاقات السيميوطيقية المركبة[1]، كأن تأتي لإضافة تحديد أو تخصيص، أو توضيح أو تعريف بالمبتدأ.

من هنا سنعمد إلى تحليل بعض العناوين تركيبيا كما يأتي:"هوامش على دفتر النكسة": بنى نزار قباني هذه التركيبة العنوانية وفق صيغة الجملة الاسمية، التي أُحكم سبكها على النظام النحوي المتمثل في المبتدأ (هوامش)+ حرف الجر (على)+ اسم مجرور (دفتر)+ مضاف إليه (النكسة)، وشبه الجملة (الجار والمجرور: على دفتر النكسة) في محل رفع خبر للمبتدأ (هوامش)، وبالتالي فهي صيغة جميلة تامة المعنى،

[1] ينظر، عبد الناصر حسن، تجليات الشعرية عند عبد الوهاب البياتي، ص 96.

نستقرئ منها تمكن الشاعر لمختلف إمكانيات اللغة النحوية، لطرح تصور شامل لقضية الإحباط الناجم عن أقوى انكسار وانهزام للعرب منذ 1967 إلى الآن.

ومن هذا ينسج هذا التركيب الجملي كينونته في مستواه السطحي (الملفوظ) عن طريق المركب الاسمي الإضافي، بوصفه جزءا من المركب الاسمي المفترض، وبموجب هذا التجاور (الإضافة) تحدث الاسمية، وإذا كانت الجملة الاسمية تدل على الثبوت، فإن هذه البنية تشير إلى ثبات موقف الشعوب العربية وقوتها، التي لا تنحصر إلا في رفع الشعارات واللافتات المعبرة عن التهديد ضد بني صهيون، والتضامن والالتحام مع أبناء فلسطين، لهذا أصبحت تلك الملصقات والتجمعات التضامنية والشعارات المرفوعة على هامش دفتر القضية العربية، لأنها لا تغير الوضع ولا تحوله للأحسن، بل يثبت فقدان الحرية ويرجح كسب الهزيمة، التي« كانت بمثابة الإعصار الذي عصف بأوهام التفوق العربي وكشف حالة الضعف والوهن التي تعيشها الأمة العربية، كما تركت فلسطين فريسة سائغة بين أنياب الاحتلال بعدما انهارت الحصون العربية التي كانت تستقوي بها»[1]؛ هزيمة عربية حرّكت جراح نزار حتى أضحت نقطة تحوّل في حياته الشعرية، من شاعر حب إلى شاعر النّضال، الذي يمثل خصيصة من خصائص كتابته، بل غدت معجما شعريا – سياسيا– بحق، يؤكد إبداعيته ورؤيته الشاعرية المفعمة بالهاجس السياسي.

كما أن هذه الجمل الاسمية التي اختارها الشاعر عناوينا لقصائده، كثيرا منها يميل إلى الطول، مثلما هو موضح في العنوان الآتي:" منشورات فدائية على جدران إسرائيل"، حيث كان بإمكانه الاقتصار على "منشورات فدائية" عنوانا، لكنه أبى أن يكمل هذا الابتداء بخبر جاء شبه جملة (جار ومجرور) المتمثل في (على جدران

[1] عبد الغني حسني، حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 374.

إسرائيل)، وسبب ذلك أن الخبر هنا هو الجزء المتمم لفائدة الكلام، أي أن الشاعر أراد بالقسم الثاني من التركيب الجملي الاسمي أن يوضح ويحدد ويؤكد مكان هذه المنشورات الفدائية، وكأن الفائدة من الكلام لا تقتصر على المنشورات الفدائية بقدر ما تتركز على من تعود هذه المنشورات.

هذا ولم يقتصر الشاعر على هذا النوع من التركيب، وإنما يخترق هذه الجمل الاسمية الطويلة استفهامات نوّع الشاعر في توظيفها، نأخذ من ذلك العنوان الآتي: "متى يعلنون وفاة العرب ؟"، فحينما يستقبل المتلقي هذا الملفوظ الخطابي يحسن التوقف عنده، لأنه ورد على تركيب كامل وتام غير مختصر ولا مختزل للألفاظ، ولكن انبناؤه على صيغة السؤال هو ما يثير فضوله، فيبقى في كثير من الأحيان فضاء الإجابة مفتوحا، وحينما يكون الاستفهام بـــ ((متى)) « يرتبط بحدث الهزيمة وفشل الذات في تقبله وتجاوزه»[1]، فإن الشاعر استحضره لشحن تركيبة العنوان وجعله علامة سيميائية تؤدي دور الإشارة إلى البعد الزمني وتحديده، أي تحديد زمن موت العرب، ولكن أي موت يقصده الشاعر ؟ أهو موت مادي أم معنوي ؟.

هذه الأسئلة وغيرها يثيرها المركب الاسمي الاستفهامي الذي يتساءل فيه "نزار قباني"عن زمن الإعلان.

ولكن في قضية الإعلان شيئان ينتظرهما الإنسان، أفراحًا أو أحزانًا، ولهذا فإن الشاعر جاء بصيغة (متى) الاستفهامية ليتساءل عن زمن إعلان – يعلنون(فعل + فاعل) – هزيمة العرب– التي يجسدها التركيب النحوي (وفاة): مفعول به + المضاف إلى العرب (المضاف إليه)– ولكنه إعلان جارح يهين الذات العربية ويصيبها بالشلل في تقبل موتها وتجاوزها، نظرا لما تختزنه كلمة (موت) من مرارة وانكسار، ففاعلها لن يكون بمشيئة الخالق، لأن عدم قبولها جهلا وكفرا، وإنما المتسبب في فعل الموت

[1] رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص 125.

هو العرب جماعة، وهذا ما تؤكده واو الجماعة في الفعل (يعلنون)، المثبت بدوره (بالنون)، التي توحي بثبات الفعل الجماعي.

وأما الجمل الفعلية فهي قليلة جدا، إن لم نقل نادرة في عناوين القصائد السياسية المشتغل عليها، فلا نحسبها ظاهرة لافتة للانتباه، فإذا كان الفعل يتسم بالحركية فإنه بالاسم تتأكد أفعال هذه الحركة.

كما أن « غلبة الاسمية على العنوان، غلبة تؤكدها نظرة اللغة إلى دلالة الاسم، وفرق ما بين دلالة الاسم ودلالة الفعل، ونقتبس من ((الكتاب)) لسيبويه ما يوضح لنا هذا الفرق ويؤكد قوة دلالة الاسم على قيمة الشيء»[1]، وعليه فإن الشاعر اتخذ من الاسمية سمة لعناوين قصائده لتأكيده قوة دلالات الظلم والاستعباد والقهر وغيرها.

ولهذا لابد من قراءة دلالات بنية بعض التراكيب العنوانية.

2-2- سيمياء البنية الدلالية للعنوان (Structure sémantique): لاحظنا من الأمثلة السابقة الذكر أن الشاعر كان حرا في انتقاء الصيغ التركيبة للعناوين، و« حرية الاختيار والتركيب في الصياغة العنوانية مفيدة من الناحية الدلالية بدلالة النص العامة»[2]، فلم ترد على وتيرة نحوية واحدة، حتى وإن كانت الغلبة للجمل فقد آلف فيها بين الطول والاستفهام والاسمية، نحاول أن نستقرءها سيميائيا، كون الطرح السيميولوجي من الطروحات الأكثر حضورا في القراءات النقدية الأدبية، الذي يعتبر النص شبكة من العلامات الدالة، كونها بنى تحتية تمنح النص شعرية لا متناهية الحدود، لذا فعلم الدلالة هو « العلم الذي يدرس الدلالات اللغوية»[3]، وكأن البنية

---

[1] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص 23.

[2] محمد صابر عبيد، سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص14.

[3] سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، تر، محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص 04.

الدلالية تأتي شرحا معمقا للبنية السطحية، وفي هذا الصدد « إذا كانت الصوتيات واللغويات تدرسان البنى التعبيرية وإمكانية حدوثها في اللغة، فإن الدلاليات تدرس المعاني التي يمكن التعبير عنها من خلال البنى الصوتية والتركيبية»[1].

وهذا يعني أن البنية الدلالية تكشف مالا يصرح به ظاهر اللغة سطحيا، هي باطن تحتي مفعم بدلالات وإيحاءات يظللها القارئ بعطاءات تأويلية وقراءات متعددة، تتكشف من خلالها دلالات العنوان عن علاقات داخلية مختلفة، وذلك بالبحث عن طبيعة الحقول الدلالية التي تنتمي إليها العناوين نفسها، ولذلك« فمن المنطقي أن تسود الحقل جملة علاقات: تضاد، ترادف، اشتراك لفظي، اشتمال... الخ، تستمد بها ((الكلمة)) قيمتها الدلالية، فالكلمات لا تكتسب دلالاتها إلا من خلال مجموع التقابلات التي تربطها في وحدات الحقل»[2].

فهذه العبارة ((الهرم الرابع)) تمثل عنوانا لأحد قصائده السياسية، الذي نستشف منه « كما هو باد شعرية سخية غامرة، وظلالا دلالية وارفة، لا ينتهي إلى مجاهل أبعادها السحيقة إلا من أوتي قدرة على تأويل المعاني، والذهاب في تأويلها إلى أبعد الحدود الممكنة ... ذلك لأنه اشتمل على سمتين اثنتين تحيل كل منها على شبكة من القيم»[3]، التي يطرحها العدد ومعدوده، ولهذا يتلخص لنا أن هذا العنوان هو علامة لغوية تختلف دلاليا عن معناها الظاهر البسيط، الذي تجسده بنية خطاب العنوان التركيبية، أي أن قوة العنوان ترتكز على شموخ الهمة وعظمة الشأن لجمال عبد الناصر، الذي لم يصرح به العنوان اسميا بل يستقرأ دلاليا من استحضار الشاعر لفظة

---

[1] عبد الجليل منقور، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص44.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ص 144.

[3] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 328.

(الهرم) المرتبطة بـــ (الرابع)، فيتيسر للقارئ تحديد حقل الشجاعة والبطولة الإنسانية، ربطا احتاج إليه لإنشاء فضاء دلالي مكثف ومحتشد، ينفتح على معاني أسمى المقامات، فيحيل على الصمود والقمة، التي يتحلى بها جمال عبد الناصر.

وفي أعقاب العدوان الإسرائيلي على لبنان كتب نزار قصيدته الموسومة بـــ ((راشيل ... وأخواتها !!)) لينشئ علاقة حميمية بين المجندة الإسرائيلية القادمة من أوروبا الشرقية إلى فلسطين بغية الاحتلال، وبين كل من سولت له نفسه تمزيق الوحدة العربية واتساع الهوة بين شعوب الأمة العربية جمعاء، فمن غياب الوحدة القومية والوطنية يؤول الوضع إلى الحضور الفعلي للتوقيع على معاهدة الهزيمة، ورفض المصادقة على الربط بين التحرر الوطني والتحرر الاجتماعي، فيتهدد النظام الديمقراطي، وينتج قرار الفشل كرابط بين التحرير والتنمية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

وعلى هذا النحو كانت أفعال القهر وأشكاله الاجتماعية وغيرها من السلب والنهب أمرا محتوما للتخلف، وكذا انقلاب الأنظمة السياسية، مثيرا سهّل رسم خريطة الحروب التي يغمرها الفساد على كافة خطوطها الطولية والعرضية، من أقصى الشرق إلى غربه، ومن الشمال إلى الجنوب.

وهكذا انتشر، ولا يزال مسلسل الإرهاب يزحف من ليبيا ومصر إلى لبنان وسورية، وما حرب غزة وتعذيب أبريائها عنوانا لموت الأنظمة العربية وتجردها من هويتها، واحتضانها لهزم العروبة المستعار، بل المهدد بالسقوط والزوال، سقوطا أعلن عنه نزار في قصيدته الموسومة بـــ: ((لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان)): انهيار هدم العروبة، فسقوط (متعب بن تعبان) لم يكن إلا بعد تحالف إسرائيل مع أخواتها، أعني ما يريده نزار في ((راشيل وأخواتها)) من اغتيال أمريكي وغيره، لهذا جاء هذا العنوان جرس إنذار لتقبل الهزيمة، وكنتيجة حتمية تحصل عليها

العرب أثناء خوضهم امتحان التاريخ، هزيمة انعكست سلبياتها على كافة الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتى الثقافية.

ولأن الجهل بقضية الوحدة الوطنية دلالة على خسران امتحان طلب حقوق الإنسان، ومن ثم فقدان للحساسية العربية للتمتع بالحرية، التي تعد قضية من القضايا الأساسية التي شغل بها "نزار" واهتم بها في شعره، وذلك لأسباب ذاتية وسبب عام يتمثل في نضال الشعب العربي من أجل الحرية، لذلك فقد عبر عن أهمية هذه القضية عنده وإيثارها على كل ملذات الحياة ومجدها، وافتقاد الحرية في الوطن العربي واقتصارها على فئة معينة أمر جعلها تتحول إلى فيلم ممنوع لا يعرض إلا على الراشدين والمكفوفين والمعاقين ونساء المسؤولين وأبناء رجال المخابرات، وعليه تكون الحرية في نظر الشاعر هي المسألة الأولى في حياة المواطن العربي التي تفوق حاجته إلى الماء والغذاء[1]، وعلى هذا الأساس دافع نزار بحريته التي لا تعرف للممنوع ولا للمحظور حدًا عن هذه الحقوق المسلوبة غدرا، والمشتتة مدًا وجزرًا، التي« لم تكن أكثر من إعلان مدوٍّ بنهاية رؤيا وسقوط جيل»[2].

وبهذا يوضح لنا المعجم السياسي الذي ساهم في إنتاج دلالات العناوين سيميوطيقيا، الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه، وكذا العلاقات القائمة بينها من ترادف وتضاد وتناقض... وغيرها؛ لأن الشاعر نسج جل عناوين قصائده وبناها دلاليا على أن تكون القضية الفلسطينية جزءً من كل القضية العربية، مختارا (راشيل) عنوانا لإحدى كتابته الشعرية، التي تترادف فيها أعمال إسرائيل الشنعاء بالاغتيالات الأمريكية لأبطال وأهرامات العروبة، وما جمال عبد الناصر إلا واحدا من تلك الأهرامات

---

[1] ينظر، عبد الغني حسني، حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، ص389-390.

[2] غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص199.

الشامخة، الذي جعل منه الشاعر رمزًا يتضمن البطولة، ومؤشرا يحتوي الشجاعة، بل علامة على سيمياء الفخر والثورة في التاريخ العربي.

وفي سياق الحديث عن البطولة والمجد، نستقرئ العنوان الآتي: ((حوار مع أعرابي أضاع فرسه)) الذي يمثل « بنية شبه مستقلة لها اشتغالها الدلالي الحر»[1]، فالمتوغل لبنى هذا العنوان العميقة يقف على دلالات وإيحاءات عدة، تشير إلى أن العرب افتقدوا ((الفرس العربي)) الرامز للبطولة والمجد، بحيث تمكن الشاعر من نسجه خيط التجاور الدلالي بين ملفوظين اثنين هما (الأعرابي وضياع الفرس)، الأمر الذي انتهى إليه هو أن « الأعرابي الذي أضاع فرسه حدثا أو موضوعا وطنيا أحاله الشاعر إلى قضية شعرية، وظف لها كل الوسائل الفنية لتبليغ ذروة التوصيل»[2]، توصيل شعور الانتكاس المؤلم، ودفقة الآلام الحزينة، وبالتالي فإن قوة الربط الدلالي الذي أسسّه الشاعر بين علامتي (الأعرابي وضياع الفرس)، انبثقت علاقة اقتضاء بين اثنين ينتميان لحقل دلالي واحد، أكسب التعبير قيمة دلالية ومحتوى عميق، ترجم البنية التركيبية وفضح معناها الخفي.

وفي القصيدة الموسومة بـــ(التأشيرة)، نجد العنوان كلمة واحدة، وفي قراءة على المستوى التركيبي(سطحي) والحكم على ظاهره نجده يتحدث عن بطاقة مرور من بلد إلى بلد، ولكن بعد الفحص الدقيق في بناه المعمقة نجده يتحدث عن معاناة المواطن العربي في دخول وطنه، ومعانقة الأرض التي لعب في حقولها، وأطمعته قمحا ولوزا وتينا، وأرضعته العافية على حد قول الشاعر، هذا المواطن الذي يقف في الطابور ويتعرض إلى جميع أنواع الإهانات، وتستمر حالة المعاناة والنفي والبعد عن الوطن،

---

[1] عبد الناصر حسن، تجليات الشعرية عند عبد الوهاب البياتي، ص41.

[2] إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، ط1، 1405 هـــ/ 1985م، ص225.

لأن الحاكم لا يسمح بالدخول(لا يعطي التأشيرة)، إلا إذا أصبح المواطن ميؤوسا مكنه، وطعن في السن، وقتئذ يسمح له بالدخول وقد فات الأوان.

بهذه العناوين طرحت معان دلالية كثيرة، تشكل في النهاية دلائل لغوية سيميوطيقية، تهدف إلى وظيفة تلخص رؤية الشاعر للحقل السياسي، ولكي يغدو ذلك محفزا للقارئ في إنتاج الدلالية أكثر، فسيكون عبر ولوج دهاليز النص، ومن ثم الكشف عن العلاقات الرابطة بين العنوان ومتنه النصي، نظرا لحكمة العنوان وبلاغة وظيفته، ولهذا فلا بد من الإشارة إلى وظائف العنوان التي تلعب دورا رئيسا في تأكيد علاقة العنوان بالنص تعالقا سيميائيا، نكشفه في العنصر الآتي: بهذه العناوين طُرحت معان دلالية كثيرة، تشكل في النهاية دلائل لغوية سيميوطيقية، تهدف إلى وظيفة تلخص رؤية الشاعر للحقل السياسي، ولكي يغدو ذلك محفزا للقارئ في إنتاج الدلالة أكثر، فسيكون عبر ولوج دهاليز النص، ومن ثم الكشف عن العلاقات الرابطة بين العنوان ومتنه النصي، نظرا لحكمة العنوان وبلاغة وظيفته، ولهذا فلا بد من الإشارة إلى وظائف العنوان التي تلعب دورا رئيسا في تأكيد علاقة العنوان بالنص تعالقا سيميائيا، نكشفه في العنصر الآتي:

3/ علاقة العنوان بالنص من حيث الوظيفة:

لقد اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بسيميائية العنونة اهتماما بالغا، نظرا للعلاقة الوطيدة بين العنوان والمتن النصي، التي تتمحور في نقطتين اثنتين، إذ أن حضور الأول في الثاني (لفظا أو دلالة)، شكل نظاما علاماتيا متعالقا« يلعب فيه العنوان دورا هاما باعتباره المولد الحقيقي الذي ترتهن به ولادة النص، فهو يمثل الرحم الخصب الذي ينمو فيه النص، وإذا كان العنوان رسالة لغوية موجهة نحو المتلقي، فلكل رسالة

وظيفة»[1]، وهي النقطة الثانية التي منها تزداد شدة تعالق العنوان بالنص، كما أن « تعدد زوايا النظر إلى العنوان ومقاربته صار موضوعا للساني والسيميوطيقي وعالم النفس وعالم الاجتماع والمنظر للأدب والناقد باعتباره مقطعا إيديولوجيا (un fragment idéologique) يقدم مجموعة من الوظائف»[2]، منها ما يشرح ويصف النص، ومنها ما يحدده ويعينه، ومنها ماله علاقة بالقارئ في إغوائه وإغرائه... وغيرها من الوظائف الأخرى، ولكن « التوصل إلى هذه الوظائف ليس بالأمر اليسير في مجال الإبداع، وذلك لأن العلاقة بين العنوان والنص معقدة جدا»[3]، تعقيدا أفرزه التعالق الحاصل بين الحضور والوظيفة من جهة، وكذا الغموض الذي يكتنف الوظيفة في حد ذاتها من جهة أخرى، إذ يستصعب على القارئ تحديدها وكشفها، لأنه قد يجتمع في العنوان الواحد أكثر من وظيفة.

ولفك هذا التداخل، سنعمل جاهدين على إبراز أهم وظيفة، يستطيع العنوان من خلالها التخلي على غيرها، لأن في تنوع العناوين تتعدد الوظائف وتتنوع، وعلى هذا الأساس، سنحاول استقراء وظائف العنوان كالآتي:

((اعتذار لأبي تمام)) عنوان يطالعنا بطاقات إيحائية خصبة، تعكس موقف الشاعر من الكتابة الأدبية التي أدت بالشعر إلى الجمود والركود، وما يفصّل ذلك أكثر قوله:

أبا تمام: إن الناس بالكلمات قد كفروا

وبالشعراء قد كفروا ..

فقل لي أيها الشاعر

---

[1] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431 هـ/ 2010 م، ص 34.

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 61.

[3] رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص 110.

لماذا شعرنا العربي قد يبست مفاصله

من التكرار، واصفرّت سنابله..

وقل لي أيها الشاعر

لماذا الشعر – حين يشيخ –

لا يستلُّ سكينا ... وينتحر؟؟[1]

إن حب التغيير والثورة على الجامد غريزة في نفسية الشاعر منذ القدم، فمن خلال هذه الأسطر الشعرية يندد "نزار قباني" بالوظيفة الحقة للشعر، لذا صيغ العنوان لوظيفة إيحائية، يوحي من خلالها بالثورة على الشعر التقليدي، وقوالبه القديمة « فلماذا لا يكون الشعر حربا، والشاعر محاربا يرتدي حلة حربية من الكلمات والصورة والأفكار والقيم، ليؤسس بذلك عالما جديدا»[2]، فالشعر في رؤياه ثورة وتمرد ورفض، لأن تحقق هذه الأقطاب الثلاث تكون الحرية، التي تمكن الشاعر من تبليغ رسالته بالثورة على اللفظ والتمرد على القاموس، كما أن في كسب هذه الحرية الأدبية استمرار للتمتع برفض واقع الأمة العربية السياسي والاجتماعي والثقافي وغيرها، وما يدعم وظيفة الإيحاء التي ينطوي عليها العنوان، ما جاء في متن النص قول الشاعر:

أبا تمام، دار الشعر دورته

وثار اللفظ .. والقاموس ..

ثار البدو والحضر

وملّ البحر زرقته ..

وملّ جذوعَه الشجر

ونحن هنا ..

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006م، ص301-302.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص 154.

كأهل الكهف ..لا علم ولا خبرُ

فلا ثوّارُنا ثاروا...

ولا شعراؤُنا شعروا.. [1]

إذا كان هذا المقطع يشير إلى نشوء علاقة ازدواجية بين العنوان ونصه، من خلال حضور الأول في الثاني، فإن الوظيفة الإيحائية للعنوان أتت لتؤكد التعالق المتجذر بينهما « فنزار إذ يعتذر لأبي تمام باسم الخلق والإبداع فإنما يدين كل الذين وقفوا عند الشكل الحضاري الجاهز، وبدل الإضافة إليه وتطويره جمّدوه في أطر وقوالب هي صوت الموت وصمت القبور، وما ذلك إلا وجه من أوجه القعود والخمول»[2]، إذ الجهل بالقواعد اللغوية أو الشعرية الجديدة وعدم الثورة على قديمها، يوحي بالاعتذار الذي صرح به العنوان، فدواله إيحاء على أن الشاعر قد اتخذ من أبي تمام معادلا موضوعيا في الانتقاض على قواعد اللغة المحدودة، وكان انتقاء الشاعر لهذه الشخصية التاريخية لم يكن محض صدفة أو تلقاءً، وإنما أعاد وبطريقة مختلفة ما حدث لأبي تمام في قصيدته ((فتح عمورية))، التي كتبها حين استجاب الخليفة المعتصم نداء المسلمة التي أسرت في بلاد الروم، بعد أن أراد الخليفة تحريرها.

إذا كانت الوظيفة الإيحائية أو الوظيفة الدلالية الضمنية تمثل « القيمة الإيحائية لدوال العنوان؛ أي أنها تمثل السمة الأسلوبية لصياغته تبعا لأسلوب المرسل في الصياغة»[3]– مثلما قمنا بتحليله سابقا– فإننا نستخلص الوظيفة الإغرائية من بعض العناوين التي صاغها نزار لقصائده السياسية، على اعتبار أن معناها يتمحور حول « إستراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله على المتابعة رغبة في

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص300.

[2] حسين العوري، الرفض في شعر نزار قباني (جوان 1967– أكتوبر 1973)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1999، ص 102–103.

[3] جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، ص 99.

التواصل والاستكشاف لذة الكشف»[1]، وما ((رسالة إلى الحكام العرب)) إلاّ صيغة عنوانية أنشأ منها "نزار" فضاءً سيميائيا مغلقا، يأتي المتن النصي ويفتحه على أفق علاماتي، يدغدغ في القارئ غريزة حب استكشاف مضمون الرسالة ورغبة في فتحها وقراءة كنهها، من كون دلالة الإغلاق التي تحملها لفظة ((رسالة)) الموجودة في العنوان، فعلاقة هذا الأخير بالنص أدى إلى بروز الوظيفة الإغرائية، التي تحققت من خلال النص، موضحا معالمها بأسطر شعرية تؤكد التفاعل والانسجام والتعالق الحاصل بينهما، حيث يقول الشاعر في قصيدة هوامش على دفتر النكسة:

يا وطني الحزين
حولتني بلحظة
من شاعر يكتب شعر الحب والحنين
لشاعر يكتب بالسكين ... [2]

ويقول في قصيدة رسالة إلى الحكام العرب:

ما هو الشعر إذا لم يعلن العصيان ؟
وما هو الشعر إذا لم يسقط الطغاة والطغيان ؟
وما هو الشعر إذا لم يحدث الزلزال
في الزمان والمكان ؟
وما هو الشعر إذا لم يخلع التاج الذي يلبسه
كسرى أنو شروان ؟
عن وطن
يمشي إلى مفاوضات السلم
دونما كرامة

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 60.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص103.

ودونما حياء !! [1]

إذا كان العنوان في مستواه السطحي معتما وغامضا، لا يبين شيئا – وهنا تتأكد إغرائيته–، فإن هذه الأسطر علامة دالة تفصح وتعبر عن جزء من مضمون الرسالة، التي أراد نزار قباني بعثها للحكام العرب، فمن خلال العبور إلى متن النص تتبّدى لنا إحدى دلالات العنوان المكثفة، وما ساعدنا للوصول إليها هو تلك القرائن التي يحتويها نص القصيدة الدالة على سر التحول في حياة الشاعر وفي شعره، فقد تمكن بعفوية أن يقيم جسرا بين شعر الحب والحنين والشعر المكتوب بالسكين، وأن يصل إلى المعادلة التي افتقدها كثيرا من الشعراء الذين تاهت قصائدهم وهي تتحسس طريقها إلى الجمع بين ذاتية القصيدة وجماهيريتها، مع العلم بأن الشعر لم يكن أبدا وليد المنطق، وأن شفافيته العجيبة كامنة في مبدأ العفوية والتوق إلى التحرر من الموضوعات المنطقية[2]، حتى أنشأ الشاعر من خلال ذلك فضاءً سيميائيا متعالقا، تعالقا يعكس رؤياه – الشاعر– المفعمة بالهاجس السياسي، وأيديولوجيا التغيير التي بثت في روحه بأن يتحول من شعر الحب والحنين للكتابة بالسكين، يسقط به الطغاة والطغيان، حتى يمتثل للغة شعرية خطابية تثير قلقا وتحدث زلزالا كمؤشر برهان في الزمان والمكان، يخلع به تاج ملك الفرس "أنو شروان"، عن وطن يترأسه حكاما عرب دونما كرامة ودونما حياء، وذلك مثلما أشار إليه نزار في قوله الشعري، من كون الشعر هو « بسط للقدرة اللغوية على إظهار شيء لا يقال من خلال شيء يقال»[3].

ومن مفاهيم العنوان عند "جيرار جينيت" أنه: « مجموعة من العلامات اللسانية(...) التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدده، وتدل على محتواه لإغراء

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص320–321.

[2] ينظر، عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، ص287.

[3] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 40.

الجمهور المقصود بقراءته»[1]، وعليه فقد استطاع "نزار" وبقدرته اللغوية على صوغ (رسالة إلى الحكام العرب) على صيغة عنوان مُغْرٍ، لا تتكشف سيماته إلا بعد إلمام شظاياه الدلائلية المنتشرة في نص القصيدة، وبالتالي فإن هذا العنوان الراهن، قد منح هوية لرؤى الشاعر الفكرية، التي عُدّ النص حاضناً لها في شكل تعالق سيميائي بحت.

وفي إطار العلاقة القائمة بين القطبين، يتبدى لنا أن بعضا من العناوين – في حقيقة الأمر– تنطوي على وظيفة رمزية مشفرة بنسق علاماتي دال على عالم من الإحالات والمداليل، وتحديدها يسهم في فهم دلائل النص ومن ذلك الوظيفة الوصفية، ومعناها أن العنوان « يتحدث عن النص وصفا وشرحا وتفسيرا وتأويلا وتوضيحا»[2]، وهذا ما يتجسد في العنوان الآتي:" متعب، أنا بعروبتي"، الذي تتجلى إستراتيجيته في نص القصيدة انطلاقا من بروز التراكيب الوصفية والتفسيرية، عبر قرائن لغوية تحمل دلالات سيميوطيقية، يغدو بها العنوان قرين الوضوح الدلالي، ومن خلال ذلك تتسبب وظيفة الوصف في تأكيد التعالق بين العنوان ومتن النص، إذ الشاعر يصف حاله بالإنسان المتعب، الذي أثقلت كاهله المواجع، التي أملت دفاتره، ويخشى أن تحترق أعصابها، إن كان لها ذلك، فيتساءل عن ذلك في قوله:

أنا متعب .. ودفاتري تعبت معي
هل للدفاتر يا ترى أعصابُ ؟
حزني بَنفسجة يبللها الندى
وضفا فُ جرحي روضة معْشابُ
لا تعذُليني ..إن كشفتُ مواجعي
وجهُ الحقيقة ما عليه نقابُ[3]

---

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، ص 40.

[2] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص278.

[3] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 256–257.

بالوظيفة الوصفية للعنوان، نتخذ من هذه الأسطر الشعرية قرائن دالة تصف أنا الشاعر المتعبة، توضح حقيقة أمة هي أمة العرب، التي تقمصت العروبة، وجعلتها صفة فخر للأعراب، ولكن دون وضع اعتبار أو حساب لذلك، الأمر الذي أدى بالشاعر إلى كشف وجه تلك الحقيقة التي لا تتطلب كشفها، لأن وجهها مخلوع النقاب، ولكن هل يمكن أن نعد الحس العروبي لعنة وعقاب؟ هذا ما تساءل عنه الشاعر في قوله:

ترتاح فوق رماله الأعصابُ؟
أنا يا صديقة متعب بعروبتي
فهل العروبة لعنة وعقاب؟

- فالخوف على مصير هذه الأمة العربية ومستقبلها، جعل الشاعر مكملا قوله -

أمشي على ورق الخريطة خائفا
فعلى الخريطة كلنا أغراب ..
أتكلّمُ الفصحى أمام عشيرتي
وأعيد ..لكن ما هناك جوابُ
لولا العباءات التي التفّوا بها
ما كنت أحسب أنهم أعراب ..[1]

لم يأت الشاعر بهذه القرائن اللفظية لينشىء علاقة تآلفية تتعالق مع العنوان فحسب، وإنما الوظيفة الوصفية التي ينطوي عليها هي التي قوّت من هذا التعالق وأوضحته، إذ كان المقطع متواليات جملية تحمل في جوهرها بنى دلالية تؤكد حضور سيمياء الوصف، الذي من خلاله تمكن الشاعر من الدخول إلى عالم الخريطة العربية، الذي تتبري منه بنبرات الأسف وإحضار الدهشة من كون الأعراب أغرابا.

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 254.

تقودنا وظائف العنوان إلى تعزيز فاعليته وشعريته، بوصفه علامة سيميائية بارزة، تقوم بوظيفة تعيين الأثر (القصيدة)، بل أصبح « حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنص»[1]، أي أن العنوان لا يتعالق مع نص القصيدة ويتشاكل معها لفظيا للتكامل فحسب، وإنما يأتي ليحدد هويتها، وذلك بوظيفة سيميائية رابعة حددها "جيرار جنيت"، وغايتها « تسمية وتعيين النص المعنون، ولكن دون انفصالها عن الوظائف الأخرى»[2]، وانطلاقا من هذه الوظيفة « يتبوأ العنوان اسم المعادل الموضوعي للنص، يضعه المبدع أمام إبداعه كملكة تخيلية كاشفة، تُسمي، فتعرف، فتحدد كينونة المسمى»[3]، والتدليل على ذلك ما عنون به الشاعر إحدى قصائده السياسية بـــ : (المهرولون)، الذي تتكشف وظيفته من خلال النص الآتي:

سقطت آخر جدران الحياء
وفرحنا .. ورقصنا..
وتباركنا بتوقيع سلام الجبناء
لم يعد يرعبنا شيء
ولا يخجلنا شيء
فقد يبست فينا عروق الكبرياء
سقطت للمرة الخمسين عذريتنا..
دون أن نهتز..أو نصرخ ..
أو يرعبنا مرأى الدماء ...

---

[1] رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص 110.

[2] جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، ص 98.

[3] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2014، ص 29.

ودخلنا في زمن الهروله.. [1]

من علاقة العنوان بنص القصيدة يتأكد لنا حضور الأول في الثاني، حضورا ليس من قبيل التلقائية والعفوية، وإنما تقنية الجري السريع إستراتيجية عمد إليها نزار لتسمية القصيدة التي تتضمن علامات سيميائية دالة ومعبرة على أن الشاعر عربي أصيل، يفتخر بنسب العروبة، ويعتز بقوميته « فإذا كانت الأسماء تقوم في الحياة الخاصة والعامة أيضا بتعيين الأشخاص وتخصيصهم والتمييز بين الأشياء بسمات دقيقة ومحددة، فإن عناوين النصوص تقوم بذلك وبامتياز، إذ يعين العنوان النص اللاحق له، ويميزه عن سواه»[2]، لهذا السبب كان اسم (المهرولون) صيغة عنوانية تكفلت بوظيفة تسمية النص، وتعيينه، الذي يعكس ثوران الشاعر وغضبه على واقع الأمة العربية في إدانة الهرولة، حينما يعين العرب في كيفية الجري السريع للتطبيع والتفاوض من أجل الصلح مع إسرائيل، الناتج عن ذلك انحطاط العرب الواضح، هؤلاء حاملين لدم العروبة المهراق؛ لأن عروق الكبرياء يبست وجفت ودليل ذلك ما أشار إليه في قصيدة أخرى بعنوان: " أم كلثوم والمتنبي في قطار التطبيع" قوله :

وصل قطار التطبيع الثقافي
إلى مقاهينا ...
وصالوناتنا...
وغرف نومنا المكيفة الهواء ...
ونزل منه أشخاص غامضون ...
يحملون معهم معاجم ... ودواوين شعرٍ ...
ومصاحف مكتوبة باللغة العبرية

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 198.

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص68.

ويحملون معهم جرائد تقول:

إن شاعر العرب الأكبر ...

أبا الطيب المتنبي

صار وزير للثقافة في حكومة حزب العمل !!

وإن مطربة العرب الأولى

السيدة أم كلثوم

سوف تغني قصيدة جديدة لشاعر إسرائيلي[1]

فبقراءة هذه القصيدة يتجلى مدى ارتباط العنوان بالرسالة التي أراد أن يرسلها الشاعر، فالتطبيع مع إسرائيل من طرف بعض الدول العربية وعلى رأسها مصر أصبح أمرا واقعا، وستكون له نتائج خطيرة على جميع الأصعدة، فالتطبيع السياسي سيؤدي حتما إلى تطبيع اقتصادي وثقافي، وهذا ما عبر عنه العنوان " أم كلثوم والمتنبي في قطار التطبيع"، فالشاعر أذهله هذا التطبيع فراح يتصور ما الذي سوف يحدث بعد ذلك، فكل الأشياء محتملة، ولا غرابة أن نرى الشاعر الكبير المتنبي الذي يمثل الشعراء العرب وزيرا في حكومة إسرائيلية، أو أن سيدة الغناء العربي تغني لشاعر إسرائيلي.

هكذا اتصل العنوان بالنص، حتى استطاع أن يحدد هويته ويعين اسمه ويثبته لأنه عدّ « في الثقافة العربية على أنه العنصر الذي يحدد هوية نص من النصوص، ويميزها عن هويات أخرى»[2]، ولهذا تتأكد علاقة العنوان بالمتن النصي، من خلال الوظيفتان (التعيينية والوصفية)، إلى جانب الدلالية الضمنية، التي تساهم في امتلاك العنوان لنصيته الخاصة، وصولا إلى الوظيفة الإغرائية، التي يحملها المرسل لعنوانه

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 206-207.

[2] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، ص 14.

للتواصل معه من جهة، وتوجهه للقارئ من جهة ثانية، هكذا تتأسس القيمة التواصلية أكثر من تركيزها على حمل القصيدة حملا دلاليا فقط[1]، لأن العنوان كما هو معروف مظهر من مظاهر التواصل المنطقي للنص عامة، وذلك بأيديولوجيته المنتشرة، كما أنه قطب رحمي يتولد منه النص، وبهذا فإن المرسل يتراوح بتأويله بين تكاملية النص والعنوان.[2]

بهذه التصورات التنظيرية، يتأكد لنا « بأن العنوان يشكل رسالة تحمل رؤيا إيحائية تدرك عن طريق الإدراك الحدسي، لأنه عبارة عن منبه يوجه قصدية المتن، فهو إعلان عن طبيعة النص، وإعلان عن القصد الذي انبنى فيه إما واصفا بشكل محايد، أو حاجبا لشيء خفي، يغري القارئ أو المتلقي، أو كاشفا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص، ومعنى الأشياء المحيطة به، أي أنه عبارة عن خلاصة لمعنى المكتوب بين دفتين، أو ومضة لا تحيل على داخل النص فقط، بل خارجه أيضا، إنه مرجع يتضمن العلامة والرمز وتكثيف الدلالة»[3]، بل النواة المتحركة التي تدور عليها قصائد نزار قباني السياسية، « وحين يكون العنوان وظيفيا (بهذه الصورة) ،فإنه ينطوي على سر النص ومفتاحه أو على وجهته ومقصده»[4]، لذلك جاءت تلك القصائد محكمة النسج، أي نسيجا لغويا يمثل مسندا لمسند إليه هو الصيغة العنوانية، ولعل هذا ما أشار إليه جان كوهين (Jean Kohine) في قوله:« وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون الأفكار الواردة في

---

[1] ينظر، جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، ص 99.

[2] ينظر، نجود عطا الله الحوامدة، رؤية نقدية في نصوص من الأدب العربي الحديث، ص 135.

[3] محمد أزلماط، خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربي المعاصر، مقاربة سيميائية، مطبعة أميمة، فاس، ط1، 2006، ص 124.

[4] جمال حضري، سيميائية النصوص، عرض وتطبيق منهجي، ص 262.

الخطاب مسندات له، إنه الكل الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه»[1]، ومن ذلك نلاحظ العنوان الآتي: ((ثلاثية أطفال الحجارة)) في القصيدة النص ملفوظات كثيرة تؤدي الوظيفة الإسنادية، مثلما هو واضح في قوله: (قاوموا ... وانفجروا ... واستشهدوا)، أفعال ينسكب من رحمها معنى المقاومة والانفجار والاستشهاد، هي محمولات متعددة، مسندة لموضوع عام (مسند إليه) واحد ألا وهم أطفال الحجارة، نعم هم أبرياء فلسطين، بهروا الدنيا وما في يدهم إلا الحجارة، هكذا عبّر نزار عن مقاومة ثورة واستشهاد أطفال فلسطين الأبية، وبمهارة، ولكن هل تُصفّح الأجساد ضد الحرارة قط بالحجارة؟

سؤال نزاري نجيب عنه من خلال ثنائية الانتشار والتشتت- أيضا- حيث انتشر في متن النص قرائن تعبيرية تقودها أطفال الحجارة وتتشتت دلالاتها إلى أنواء أضاءوا كالقناديل، وجاءوا كالبشارة، ولكنهم في حاجة إلى جيل واعد وإلى سند مقاتل، لا البحث عن العرش والجيش والإمارة، فبهذا الإسناد وبهذا الانتشار عبر الشاعر عن الوضع الذي لا يزال يشهده أبناء فلسطين، وتنحي العرب لعروبته، وتملكه هوية الخيانة.

بناءً على ما سبق، يتضح لنا أن العنوان يمر بلحظات مخاض مريبة مع نص القصيدة، حتى يخرج في خيوط منسوجة، منتشرة في شكلها اللفظي النهائي، الذي يستوي عليها كلا من العنوان والنص في علاقة تعالقية تحققها سيمياء الوظيفة، لأن المتون النزارية تتناسل من العناوين، حتى يبدو في كثير من شعره السياسي، أن القصيدة لديه« كتلة شعورية واحدة تشي بتفاعلها النسقي وتضافرها النصي ابتداء من

---

[1] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي محمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص161.

العتبة العنوانية إلى آخر كلمة في المتن الشعري»[1]، في شكل ملفوظات مقطعية تستدعي القارئ ليقوم بفعل القراءة لاختراق الحجاب القائم بينهما.

ومن ثم فإن سيمياء التعالق بين العنوان والنص في القصائد السياسية " لنزار قباني"، انكشف من خلال علامات الحضور (اللفظي أو الدلالي) لبنى العنوان، وكذا تعددية الوظائف التي يؤديها، مما أنشأ تكاملا بين هذين العنصرين، أدى في الوقت نفسه إلى ائتلاف يعدّ غاية في التفاعل والتكامل أو الانسجام الشعري، وكفاءة شاعرية تطرح بدورها تآلفا نسقيا أبرز بانوراما الواقع العربي المعاصر.

لهذا اهتم علم السيمياء اهتماما واضحا وبيّنا بعنونة نص القصيدة، لأن العنوان بالنسبة للسيميولوجي« بمثابة بؤرة ونواة للقصيدة الشعرية يمدها بالحياة والروح والمعنى النابض»[2]، حتى تكونت معادلة ترابطية تآلفية بين الاثنين، ولعل هذا ما سعت إليه الدراسات الغربية، حينما حاولت الربط بين أنظمة رمزية، إشاراتية، سيميائية، تداولية، تركيبية ودلالية مختلفة.[3]

والإقبال على فك هذه الشفرات والترميزات والعلامات السيميائية، يقتضى اللجوء إلى علوم التأويل، أين يجد القارئ نفسه إزاء بركانية القصيدة وأتون المعنى، لأن النص – البركان– لا يفتأ عن الثوران، ولا تفتأ أتونه عن قذف سيول المعنى[4]، هذا ما بلوره نص القصيدة السياسية، الذي يتمتع بنسق دينامي ينفتح على أفق من التأويلات المضاعفة، حتى أصبح العنوان الأساس الذي تبنى عليه القصيدة، إلى أن غدا

---

[1] عصام شرتح، آفاق الشعرية، دراسة في شعر يحي السماوي، دار الينابيع طباعة ونشر وتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص 316.

[2] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص281.

[3] الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، 15–16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص28.

[4] ينظر، خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2008، ص57.

مملكة من العلامات اللسانية، التي يمكنها أن تتموقع في البداية، وذلك لتعيين النص إجناسيا، وتبيان محتواه بشكل عام، وكذا إغواء الجمهور المقصود.[1]

وعلاوة على ذلك يتألق العنوان، ويتمركز على قيم ودلالات سيميائية، عملت على تقوية العلاقة بينه وبين محتوى النص، وذلك من خلال تعددية وظائفه، التي تخص أنطولوجية النص وتداوليته، وفي إطار التداول يتمكن المحلل من تحليل العنوان سيميائيا من سمطقة معاني النص، واستبطان جمالياته المراد قراءتها، والحصول عليها، ومن ثم ترجمتها أو نقلها من لغة إلى أخرى، أو تداولها من ثقافة إلى أخرى، لأن « العنوان يشكل مع النص ثنائية تداولية، أي يتداول النص على أساس عنوانه»[2]، وبهذا تكتفي القناة العنوانية بقيمتها التواصلية مع النص، اكتفاءً يسمح للقارئ بأن لا يقف عند حدود العلامة الأولية (العنوان)، لأن دلالته لا تكتمل إلا بالدخول إلى النص (علامة ثانية)، الذي يمثل فضاءً غير محدود الدلالات.

ولهذا كانت عناوين القصائد السياسية سببا في تداول نصوصها، لأن« القصيدة السياسية عند نزار هي آخر علاج في يده، لإنقاذ الشارع العربي من حالة الشلل النصفي وفقدان المناعة، والذبحة القومية، فهزيمة حزيران وتفاقم أوضاع فلسطين والتهام أجزاء جديدة من الأرض العربية وضعت يد الشاعر على هشاشة بناء المجتمعات العربية التي كانت وراء الهزيمة»[3]، فهي محطة من المحطات الشعرية المتداولة، التي أراد نزار من خلالها نشر عروبة الهزيمة وهزيمة العرب.

---

[1] ينظر، خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، ص75.

[2] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان- سيميائية الشخصيات- سيميائية المكان، ص79.

[3] عبد الغني حسني، حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، ص375.

4/فضـــــاء التشـــــاكل:

4-1/ التشاكل من حيث المفهوم وتعددية المصطلح:

قبل الخوض في استقراء التشاكلات الموجودة بين عناوين القصائد ومتونها النصية، يجدر بنا أولا الإشارة إلى معنى التشاكل.

هو مصطلح سيميائي جديد أدخل في الخطابات النقدية المعاصرة، «حيث تجمع الأبحاث على أن المصطلح في الأصل منحدر من كلمتين يونانيتين (iso) التي تعني التساوي، و(topos) بمعنى المكان، ليصبح المصطلح يدل على المكان المتساوي أو تساوي المكان»[1]، وهذه المساواة ناتجة عن وجود قواسم مشتركة بين الأشياء تجانسها وتشاكلها، ونظرا لذلك فمن مفاهيم التشاكل أنه « مصطلح فيزيائي وكيميائي يدل على الوحدة والموحد، والتوازي والتجانس، والتناظر والتشابه والتماثل، كما يدل على تساوي الخصائص في جميع الجهات، ويعني أيضا الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان معين»[2]. يشير هذا القول إلى شيئين اثنين: الأول يمكّننا من تحديد أصل (التشاكل)، والثاني يتمثل في أركيولوجية هذا المصطلح، التي تسببت في تشعب دلالاته وانسجام معانيه، وكذا تعدد الألفاظ التي ترادفه.

فما أصعب أن نحدد لحظة الميلاد الأولى وتاريخ النشوء الأول، ولكن الصعاب لن تبقى حجرة عثرة تعطل مسار الكشف، لأنها تذلل بالبحث والتنقيب، إذ « أول من نقل مفهوم التشاكل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات هو كريماص (Greimas A.J)، وقد احتل منذ ذاك الوقت هذا المفهوم لدى التيار السيميوطيقي البنيوي مركز أساسيا، وكأي مفهوم جديد فإن المهتمين تلقوه بالمناقشة والتمحيص»[3]،

---

[1] مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد (2003-2004)، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005، ص179.

[2] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص543.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص19.

فالمقصد من هذا القول هو أن مصطلح التشاكل لم يكن منشؤه الأول اللسانيات، وإنما تربع في بداية أمره على مهاد فيزيائي وكيميائي بحث، انطلاقا من المعادلات الفيزيائية والكيميائية القائمة على مبدأ أو علاقات تماثل العناصر وتجانسها وتفاعلها وكذا تناظرها، وغيرها من العناصر التي يحقق اجتماعها أو تفاعلها معادلة متشاكلة، بعد ذلك أسقط هذا الطرح وأدخل فضاء اللسانيات بمجالاتها الأوسع كمفهوم جديد استقبله المهتمين به، كونه أحد الأدوات المفاهيمية، أو آلية من الآليات الإجرائية السيميائية التي تساعد المحلل استقراء العلاقات الداخلية، التي قد تتجانس أو تتماثل أو تتفاعل من خلالها بنيتين فأكثر، محققة بذلك تشاكلا.

هذا وقد يصعب الوصول إلى معنى التشاكل، نظرا لتعدد الآراء وتشعب الرؤى، صعوبة انعكست على المصطلح وجعلته يتسم بفضاء أركيولوجي وزئبقي، تتداخل فيه المفاهيم وتتعدد أيضا، فلم يقف عند تعريف أو مفهوم واحد، فهو عند (غريماس) في أحد تعاريفه، يشكل« مجموعة متلائمة من "المقولات المعنوية" التي تجعل قراءة الحكاية متشاكلة»[1]؛ إن كان (غريماس) في هذا التعريف يقف على نوع معين من أنواع التشاكل، ولكن معناه لم يقف عند هذا الحد، بل تناول من قبل دراسيه بالتمحيص والتدقيق، فشهد بذلك توسعا أدى بـــ فرانسوا راستي (François rastier) إلى إضافة عناصر أخرى لم يتطرق لها (غريماس) في تحديده لماهية التشاكل، وهذا التضييق في التعريف هو الذي حذا (براسيتي) أن يؤسس تشاكله على ناحيتين هما الوحدات اللغوية والشكلية، ومن ثم يتوسع هذا المفهوم إلى بعد عميق وآخر ظاهر، وهو ما يتطابق ومفهوم جماعة مو (groupe mu) للتشاكل، التي أشارت بدورها إلى وضع رؤيا توسعية تنزاح بالمفهوم من حدوده الضيقة حينما « اهتمت على غرار التيار

[1] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، التشعب والانسجام، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص117.

السيميوطيقي بالتشاكل، ولكن درسته من وجهة منطقية تركيبية، وذلك في كتاب بلاغة الشعر La Rhétorique de la poesie»[1].

وهنا يتخذ التشاكل- إذن- مفهوم« التكرار المقنن لوحدات الدال نفسها(ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول»[2]، وكأن التشاكل يحدث على مستوى البنية إما من خلال سطحيتها (التشاكل اللفظي) أو عمقها (التشاكل الدلالي) أو هما معا، لأن هذه البنية تتكون من وحدات لغوية صوتية أو صرفية أو بلاغية أو تركيبية أو منطقية.

وإلى جانب (جماعة مو) نجد جوزيف كورتيس (Joseph Courtès) هو الآخر حدد للتشاكل مفهوما، يتضح في قوله: « تحدد السمات السياقية أو الكلاسيمات في نص ما التشاكل أو التشاكلات التي تضمن انسجامه، فيقال بأن مقطعا خطابيا ما متشاكل إذا كان له كلاسيم أو عدة كلاسيمات متكررة، فالمركب الذي يجمع على الأقل صورتين سيميميتين يمكن أن يعتبر سياقا أدنى يسمح بإقامة تشاكل»[3]؛ وإذا اعتبرنا العنوان مركب (وحدة معجمية)، حينما يتفرع إلى صورتين سيميميتين على الأقل في النص فإنهما يتشاكلان.

هذا ولم يكن التشاكل مصطلح عولج من قبل (غريماس، وراسيتي، وجماعة مو، وجوزيف كورتيس)، فقط وإنما نجد أيضا جماعة أنتروفيرن(groupe d'entrevernes) هي الأخرى ترى أنه هو ما « يحقق وحدة الرسالة أو الخطاب، ويتحدد أيضا بأنه المستوى المشترك الذي يمكن أن يحقق انسجام المعطى، ويحيل المستوى المشترك على وجود بعض السمات الصغرى الدائمة والثابتة»[4]، يعكس هذا

---

[1] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص548.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص21.

[3] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص547.

[4] المرجع نفسه، ص550.

القول أن التشاكل يحقق مدلول الوحدة، وكأنه بتشاكل وبتفاعل أو تشابه بنى النص الصغرى يتحقق انسجام النص (الرسالة) دلاليا.

لم يحظ مصطلح (isotopie) باهتمام الغربيين فحسب، فعلى صعيد الإشارة إلى الدراسات العربية، نجد من النقاد البلاغيين الأوائل (الجاحظ) الذي أشار في أطراف من كتاباته للفظة (المشاكلة)[1]. وعلى هذا النحو شاع التشاكل أو المشاكلة في علوم البلاغة العربية القديمة، وخاصة علم البديع الذي أشار إليه بمفاهيم عدة: كالاشتراك اللفظي أو المعنوي، وكذا الإعادة اللفظية[2]، ولعل هذا إحالة إلى التشاكل اللفظي والدلالي (المعنوي)، كما أن من السيميائيين العرب الذين تناولوه بالترجمة، التي كانت تختلف من باحث لآخر، مثلا نجد سعيد علوش يشير إليه بـــ "التناظر" وأنور المرتجي بـــ" الإيزوطوبيا" و"الإيزوتوبيا" عند رشيد بن مالك، و"القطب الدلالي" في مجمل الكتابات التونسية السردية خاصة، باستثناء المنصف عاشور الذي ترجمه إلى " اطراد" و" متناثرات"، وأما محمد عناني فيدعوه بالتناظر الموضوعي، أو التناظر الدلالي، في حين نجد بسام بركة يشير إليه ب"تكرار أو معاودة لفئات دلالية"، حتى نصل إلى مبارك مبارك ويعرفه بـــ" تكرار وحدات لغوية "، إلى غاية محمد القاضي ويدعوه هو الآخر بـــ" محور التواتر"[3].

إن كان مصطلح التشاكل يختلف عند هؤلاء باختلاف الترجمة، فإن الناقد المغربي "محمد مفتاح" يأتي في طليعة وصدارة من تناول هذا المصطلح، فأقر توسيعا مفهوميا أبعده عن ترجمة المصطلح آليا إذ يؤكد ذلك بقوله:« سنقترح بدورنا توسيعا

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2001، ص157.

[2] ينظر، يوسف وغليسي، مفاهيم التشاكل(isotopie) في السيميائيات العربية المعاصرة، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، 28-29 نوفمبر 2006، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص38.

أكثر للمفهوم فيما بعد»[1] توسعا شهدته كتاباته التنظيرية والإجرائية، فاستدعاء التشاكل من ميدان العلوم والتجريب إلى ميدان تحليل الخطاب، جعل النص ينفتح على فعاليات سيميائية أكثر دقة وتصعيدا و« قدرة إجرائية من مفاهيم بالغة التعميم أو التخصيص مثل: التكرار والتوازي وقد أضافت إليه الدراسات الحديثة مفاهيم أخرى لسبر أغوار النص على ضوئها، مثل الاقتضاء والتضمن والشرح وقواعد الخطاب والاستدلال»[2]، نفهم من هذا أن "محمد مفتاح" أعطى لمفهوم التشاكل بعدا أوسع، ابتعد فيه عن الترجمة الحرفية، ليستقر كأداة إجرائية نقدية هامة في تحليل النصوص وتفكيكها صياغة (لفظا) ومعنى أو مقصدا.

ومن السيميائيين العرب الذين تشهد له صفحات كثيرة من كتبه بدراسة هذا المصطلح (عبد الملك مرتاض)، الذي اقتبسه من المفهوم البلاغي والنقدي القديم، زاعما أن « البلاغيين كانوا قد حاولوا الإلمام بهذه المسألة، ولكنهم حاموا من حولها، ولم يقعوا عليها فقط على النحو الذي وقع به عليها "غريماس" حيث ظلوا ينظرون إليها لا على أساس أنها ظاهرة أسلوبية كلية،ولكن من حيث هي جزئيات وأطراف متشتتة تحت مصطلحات مختلفة أهمها: الطباق والمقابلة، واللف والنشر والجمع»[3]، فإذا كان التشاكل أداة إجرائية فقد سعى مرتاض إلى تطبيقها على العديد من الخطابات الشعرية ك"أشجان يمانية" و"شناشيل ابنة الجلبي"، وكذا الخطاب القرآني "سورة الرحمن" بتشاكلات عدة.

وليس ببعيد إن سلمنا أن "عبد الملك مرتاض" و"محمد مفتاح" من أكبر النقاد العرب السيميائيين الذين أحاطوا بالمفهوم التنظيري من كل جوانبه إجراء تحليليا

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب، بيروت، ط1، 1994، ص33.

مستحدثا أثرى الدرس السيميائي، وجسرا يسهل للقارئ – من بعدُ– من قراءة معاصرة للنص أو الخطاب، إذ إنّ « المفهوم المعاصر للقراءة لدى الباحثين مقترن باكتشاف وإنتاج المعرفة، وهو مفهوم يمتد من التفسير أو التأويل إلى التأويلية الحداثية ،ليكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعية للمعرفة التي تصل القارئين بالنص المقروء»[1]، لأنّ النص سيظل خامدا ما لم تخلخل شفراته اللغوية وتفكك عبر قراء تأويلية، وذلك في حلة حداثية توحي بعطاءات سيميائية ينتجها النص ويكشفها القارئ، وبالتالي يكون في مقام« العملية النقدية التي تمثل قاعدة المفسر والمؤول لدوال النص ونسيجه»[2] الشعري الذي يرتبط بعنوانه ارتباطا وسِع من مفهوم التشاكل الحاصلة على مستوى بنية النص الواحد إلى استقراء تشاكلات عدة يفتح بابها تلك العلاقات الرابطة بين العنوان ومتنه النصي.

وعلى غرار ذلك يستقر التشاكل « أهم إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من هذه التعالقات الغامضة لما يمتلكه من قدرة على تجميع الرموز المبثوثة على امتداد النص المتوارية وإعادة تفكيكها»[3] الذي يكشف من خلاله المحلل السيميائي كيف يمثل كلا من العنوان والنص حقلا دلاليا واحدا نظرا للتشاكلات الحاصلة بينهما.

وعلى هذا الأساس، نجد أن التشاكل مصطلح« خضع إلى تطوير وتوسيع على مستوى المفهوم والإجراء حتى صقل على هيئة نظرية لتحليل النص من جميع جوانبه متجاوزا البنية المعجمية السطحية إلى تتبع سلسلة الإحالات المنفكة من عقال المعنى

---

[1] مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 2005م، ص228.

[2] المرجع نفسه، ص189.

[3] وداد بن عافية، دلائلية التشاكل في تنويعات استوائية لسعدي يوسف، دراسة سيميو– تأويلية، الملتقى الدولي السادس، السيمياء والنص الأدبي، 18–19–20 أفريل 2011، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص273.

على مستوى البنية العميقة»[1]، ولهذا نستقرئ التشاكلات الموجودة بين عناوين القصائد ومتونها النصية من جوانب تخص اللفظ والدلالة أو المعجم، وكذا فواتح النص وخواتمه حينما تتعالق مع العنوان، تعالقا شكل ملمحا سيميائيا يمد التركيب العنواني النصي مظلة دلالية هي في حاجة إلى قراءة وتأويل دائمين.

4-2/ سيمياء تشاكل العنوان مع المتن النصي:

يعتبر كلا من العنوان والمتن النصي نصين مكتوبين متوازيين ومتفاعلين مع بعضهما، تفاعلا ازدواجيا، مؤسسين على أحادية الملفوظات ولا نهائية الدلالة، وذلك طبقا للرؤية السيميائية الرابطة بين المكونين (العنوان/النص)، الذين يشكلان بنية معادلية متشاكلة الأطراف، كون « العنوان بوابة غير محروسة بأحكام ننسلّ منها إلى النص لفضّ بكارته وهو بذلك مفتاح نختلسه من الحارس للبحث عن متعة كافية، فالقبض عليها قبض على كلمة السر، وكل عنوان هو مرجع يتضمن العلامة والرمز»[2].

وهذا التفاعل والتداخل الثنائي يجد القارئ/المحلل السيمائي نفسه أمام علاقة تواصلية تمثل حلقة وصل بين العنوان وخطابه الشعري، لأن فتح مغالق الخطاب سيميائيا لا تتأتى إلا بالعنوان، كونه مفتاحا إجرائيا يفتح به باب النص، فيسهل عليه فك ألغازه وغوامضه، لأنه « يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه(...) فهو- إن صحت المشابهة - بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي يبنى عليه»[3]، فيمثل العنوان حينها، أحد الأغصان الرئيسة التي تقوم

---

[1] وداد بن عافية، دلائلية التشاكل في تنويعات استوائية لسعدي يوسف، دراسة سيميو- تأويلية، ص274.

[2] أحمد شهاب، تحليل الخطاب النقدي المغامر، في المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة في نقد النقد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015، ص24.

[3] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص 72.

عليها شجرة النص، أو عنصرا أساسيا يضيء للقارئ مسار الوصول إلى ما وراء مقصدية الشاعر، التي يحتضنها المتن النصي، وبالتالي يكون له بمثابة « المرشد، الثريا، التي سوف تنير له ردهات النص ومداخله، وتفتح عليه (على القارئ) طرقاته وحجراته»[1]، هي علاقة مزدوجة يتشاكل فيها العنوان مع نصه وفق علاقات تبادلية بين الاثنين.

وفي خضم هذه العلاقة المزدوجة يتبين لنا أن كثيرا من ملفوظات العنوان قد يعتصرها الشاعر من رحم نصه، فيؤسس بعد ذلك كونا شعريا ينطوي على رؤية إبداعية، نستقرئ سيميائيتها من جراء التشاكل القائم بين العنوان والنص، تشاكلا يؤكد على أن العنوان« ليس إعلانا محضا لعائدية النص لمنتج ما، وليس هو ورقة ملصقة تربط بين النص وكاتبه، بل هو استدعاء القارئ إلى نار النص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه، إذ له طاقة توجيهية هائلة»[2]، طاقة سيميائية تشد القارئ إلى هذا التعالق العجيب الدّال على أن العنوان هو كائن نابض من حياة النص، ناطقا بأصواته (كلمات أو جملاً) حينا، وحامل لدلالاته أو معانيه حينا آخر.

وعليه فإن تشاكل العنوان بالمتن النصي يطرح أبعادا سيميائية تمتلك سر هذا الترابط المتجانس، الذي لا يصل إليه القارئ إلا بعد تفكيك شفراته، وحل ألغازه، ولهذا فإن الشاعر حينما يقتطع العنوان من نص القصيدة، فإن ذلك لا يعد احترافا لفظيا (صيغيا) أو حضورًا اعتباطيا، بل هو تركيبا تغدو فيه صياغة العنوان بؤرة تخضع لاعتبارات عدة لا يجيب عنها مباشرة، لأن العنوان – كما يرى جاك دريدا– يشتغل

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 167.

[2] علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل، دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، ص163– 164.

دائما باعتباره وعدًا بأشياء على النص الوفاء بها[1]، فيكون حينها المعول الرئيسي الذي يتكئ عليه القارئ في فك شفرات العنوان المنتشرة في ثنايا النص، الذي يضطلع بدوره بمسؤولية تفكيك العنوان لفظا أو دلالة.

كما أنّ الحضور اللفظي أو الدلالي للعنوان في النص، يفرز بدوره علامات نصية، تربط الرأس بالمتن « وفي سبيل تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، والبنيات المشكلة لمتن الهرم، عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأس إلى المتن، أو الصاعدة من المتن إلى الرأس»[2] يصعب الفصل بين المكونين، كما أن العنوان جزء حي يتكامل مع طبيعة نص القصيدة، أو عنصر إشاري دال، يحتفي بعلامات سيميائية تؤشر على ثرائه وإيحائه الشديد، فضلا عن عدد من الوظائف التي يؤديها تجاه النص.

وعلى هذا الأساس، فإن السبيل إلى فهم متاهات النص المتشعبة والممتدة وإدراك دلائله، لابد وأن نأخذ بزمام عتبة العنوان الموجهة، والمرشدة، التي بها نلج باب الانفتاح على فضاء شعري يحمل رؤيا نزار السياسية، فضاءً تتكشف سيميائيته من خلال التعالق الحاصل بين كل من العنوان ونص القصيدة، سواء أكان ذلك من حيث الحضور(اللفظي أو الدلالي)، أم من حيث الوظيفة.

4-2-1/ سيمياء التشاكل اللفظي:

إذا كنا قد أشرنا إلى أن العنوان هو مدخل يدخل من خلاله القارئ إلى فضاء النص بغية فك ألغازه، فإن حضور العنوان في نص القصيدة السياسية حضور لفظي مفتاح استكشافي، ومنطلق استراتيجي يهتدي به إلى تبديد عتمات النص، بل هو العلامة

---

[1] ينظر، رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2010، ص 347.

[2] علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل، دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، ص164.

التي تتمحي بها غوامضه، لذا فقد « يكون العنوان بكامله جملة أو كلمة من القصيدة ينتقيها الشاعر دون غيرها لكونه يراها بؤرة أو مرتكزا يشد إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص»[1]. هذا ما جسده " نزار قباني" في قصيدته الموسومة بـــ " بلقيس"، أي أنه زعم على انتقاء لفظة (بلقيس) دون غيرها ووضعها عنوانا لقصيدته، فجعل منها أكثر بؤرة لتوصيل مقاصده للمتلقي، ومرتكزا ينكشف فيه النص، لذا توزعت هذه الكلمة على جسد النص (46) مرة، وذلك بترديدات صيغية متباينة، منها ما يسبقها بحرف نداء، ومنها ما يسبق بفعل أو اسم ... وغيرها، إلا أنها في الأغلب الأعم جاء حضورها بصيغة المفرد، فإذا كان التشاكل عند "غريماس" في أحد تعاريفه التي يرتكز فيها على تراكم مجموعة من المقولات المعنوية يتسم بالضيق والاقتصار على تشاكل المعنى دون التركيب وغيره، فقد توسع هذا المفهوم وأصبح التشاكل يدل على« كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت»[2]، ففي هذا التعريف خلفية تعكس تكرار الوحدة اللغوية (بلقيس) العنوان في النص، وحضور العنوان نفسه، يؤكد مقولة التكرار التطابقي، أو التكرار اللفظي، ومعناه « تكرار مفردة واحدة بكثافة ملحوظة، في حيز معين من النص، مما يكسب ذلك الحيز كثافة إيقاعية تتولد عنها كثافة دلالية»[3] تصعّد من الفعالية السيمائية الناتجة عن تشاكل العنوان والنص، مما يجعل لحضور العنوان في النص أسلوبا شعريا أو تقنية تعبيرية اعتمدها الشاعر ليجعل من الوحدة المعجمية (بلقيس) علامة سيميائية، يهدف من خلالها التركيز على الشخصية المحورية في النص، ليخصب بها رؤيته الشعرية، ويصل بها إلى ذروة التشاكل الظاهر في قول:

---

[1] رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص 112.

[2] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، التشعب والانسجام، ص118.

[3] محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية(الشعر نموذجا)، مقاربة نسقية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 1430 هـــ/ 2009 م، ص 261.

بلقيس

... ياعطرا بذاكرتي

ويا قبرا يسافر في الغمام

قتلوك في بيروت، مثل أي غزالة

... من بعدما... قتلوا الكلام

... بلقيس

ليست هذه مرثية

... لكن

على العرب السلام

... بلقيس [1]

بنى نزار من هذا التكرار التطابقي، أو الحضور اللفظي للعنوان نظامًا منسقا لبنى النص ومكوناته وهنا تشاكل العنوان مع نصه تشاكلا لفظيا، الذي « يتم بتكرار ألفاظ أو وحدات دلالية والتي يسميها غريماس classeme»[2]، فلفظة (بلقيس) أو الوحدات الدلالية الأخرى المتكررة في النص هي كلاسيمات تؤكد تشاكل العنوان مع النص، لأنه حسب غريماس يمكن أن يتحدد التشاكل بـــ « استمرارية قاعدة سلمية للمقومات السياقية التي تمكن نتيجة انفتاح المركبات الاستبدالية التي هي المقومات السياقية، من تحقيق تغيرات وحدات التمظهر، وهي تغيرات عوض أن تهدم التشاكل لا تعمل إلا على تأكيده»[3]، حيث جاء العنوان اسما علمًا استهل به قصيدته، نظرا لما

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 122-123.

[2] منصوري مصطفى، بنية التشاكل والتقابل في معلقة لبيد، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، ص335.

[3] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية – التركيب- الدلالة-، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء، ط2، 1423هـــ/2002م، ص94.

تحظى به(بلقيس) من مكانة في نفسية الشاعر، وكأنها تمثل البداية الحقيقية للمتن (النص) بعد عنوانه.

وحضور العنوان باللفظ نفسه في افتتاحية القصيدة تقنية تعبيرية ينكشف من خلالها التشاكل السيميائي الحاصل بين العنوان والنص؛ تشاكلا يكشف عن « شعرية خاصة تشتغل على فاعلية التركيز العلامي وتبئيرها في منطقة حيوية مركزة، وعلى اختزال الفاعلية الأدبية للرموز في ظلال هذه المنطقة، وضخّها بطاقة إشعاع كثيفة تشتغل في منطقتها وتمتد إلى الأعلى حيث عتبة العنوان وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي»[1]، فـــ(بلقيس) اسم علم يحمل في طياته رموز الأنثى، التي تطرح معاني القتل والفناء، وهنا تتأكد القيمة السيميائية للعنوان وراء حضوره المعلن لفظيا، ممّا جعل لبلقيس سلطة قوية على نفسية الشاعر، وعلى نص القصيدة، الكفيل بتحليل تمفصلات العنوان تحليلا بيّنًا وواضحا، لأنه يفسر ويمدّد ما لم يستطع العنوان التصريح به مباشرة.

إذن، وفق ثنائية حضور اللفظة وغياب السلام، نستطيع القول إن (بلقيس) نفحة عطرة حاضرة، وباستمرار في ذاكرة الشاعر، ولكنها غابت بفعل سفرها إثر تفجير السفارة العراقية في بيروت، فقتلت وغاب عنوان السلام عن العرب، بل وغاب الوطن، لذا لم يأت هذا القول رثاءً لبلقيس، وإنما للعرب الذين يعيشون حالة من التردي وروح الهمجية والقبلية، وهنا تتأكد دلالات اليأس والإحباط النزاري.

وعلى إثر مقولة الغياب يطابق الشاعر بين (بلقيس) و(الوطن)، وهذا مظهر من مظاهر التشاكل اللفظي، وذلك بتكرار العنوان في النص، تكرارا يسبقه بأداة النداء، قوله:

---

[1] فاتن عبد الجبار، تقانات التعبير الشعري، دراسة جمالية(عشب أرجاني يصطلي في أحشاء الريح)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1435 هـــ/ 2014 م، ص 19.

... يا بلقيس

... يا أحلى وطن

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن

ما زلت أدفع من دمي أغلى جزاء

كي أسعد الدنيا... ولكن السماء

شاءت بأن أبقى وحيدا

مثل أوراق الشتاء [1]

المتفحص لهذا المقطع يرى أن حضور العنوان بصيغة النداء وجد ظلاله أكثر، فلم يغفل الشاعر عن مناداة بلقيس في ثنايا المتن النصي بنبرات صوتية متعددة الدلالة، ومناداتها بين الحين والآخر له تأثير واضح في تجسيد قوة حضور العنوان وتأكيد سيميائية تعالقه مع النص، وذلك حينما زاوج بين الوطن والأنثى (بلقيس)، وجعل من دمه أغلى جزاء دفعه لأحلى وطن يعيش فيه الإنسان هو (بلقيس) طالبا للحماية والانتماء الروحي.

وإذا كانت (بلقيس) لفظة انتزعها الشاعر من النسيج اللغوي لنص القصيدة وأدرجها عنوانًا، وهذا ما يسمى بالعنوان الملفوظ[2]، فإن تشاكل هاتين الثنائيتين يزيد من القيمة السيميائية التي تحظى بها قوة حضور العنوان وتجليه في النص من جهة، وإبراز النص كمعادل موضوعي للعنوان من جهة ثانية، الحاضن لدلائله والشارح أو المترجم لرسالته، فمن أنواع تشاكل العنوان مع النص أن يمتثل نص القصيدة لمجموعة من الألفاظ في صيغة تشاكلية مع العنوان، ومثل ذلك ما نجده في قول الشاعر من قصيدة: " ثلاثية أطفال الحجارة":

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 132.

[2] ينظر، عامر جميل شامي الراشدي، العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دراسة جمالية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1433 هـ / 2012م، ص 36.

أطفال الحجارة بهروا الدنيا ..

وما في يدهم إلا الحجارة

وأضاءوا كالقناديل

وجاءوا كالبشارة

قاومـــــوا

وانفجـــروا

واستشهـــدوا

وبقينا دببا قطبية

صفحت أجسادها ضد الحرارة[1]

إذا كانت « وسيلة الربط بين كلمتين لمشابهة أصواتهما تجعلك تفكر في إمكان جمعهما»[2]، فإننا نسقط هذا على عنوان القصيدة حين تعالقه مع النص، فكلمة (الحجارة) الموظفة في العنوان تتشاكل لفظا مع كل من (الحجارة، البشارة، الحرارة، وغيرها من المفردات الموزعة على سطح القصيدة ككل مثل: المحارة، الحضارة ...إلخ)، وذلك من حيث تشابهها في الأصوات وكذا قيامها على صيغة صرفية واحدة (فعالة)- سواء بالكسر أو الفتح -.

وتتجسد أهمية هذا النوع من تشاكل العنوان مع النص في مستويين، الأول إيقاعي، استطاع نزار أن يخلقه من لفظة (الحجارة) التي يحتويها العنوان في سياق تآلفي مع غيرها من الكلمات التي يتضمنها نص القصيدة، وهنا يكمن تمرس الشاعر وموهبته، « لأن الشاعر المتمرس والموهوب هو القادر على خلق الكلمة المشحونة، أو شحن الكلمات المألوفة بالانفعالات والمشاعر، عن طريق استخدام إمكانيات الكلمة

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 238.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص 38.

بكل طاقاتها، ووضعها في سياق موات يجعلها عن طريق التآلف أو التناقض مع غيرها من الكلمات تثير جوا موسيقيا وانفعاليا»[1]، يدل على امتداد العنوان صيغيا ونغميا في تشكيل جسد النص، والثاني يتجسد في البعد الدلالي لهذه الكلمات، وهذا ما خلفه المقطع الشعري بإنتاج جرس موسيقي انبثق من فونيم الرّاء، حتى اتخذت القصيدة من العنوان عنصر ضروريا يختزل ويحتشد « ترسانة من العلامات الممططة في النص فيشكل بإحدى صيروراته إحالة على مستوى المضمون النصي، فيقدم للنص هويته، وبه يكتسب شرعيته»[2]، ولهذا فقد يمثل هذا العنوان " ثلاثية أطفال الحجارة" في القصائد السياسية علامة سيميائية أو موضوعا حاملا ومختزلا لثلاثية المقاومة والانفجار والاستشهاد التي قام الشاعر بنشر بساطها على جسد القصيدة، مما أكسبها شرعيتها وهويتها، إذ أن ما ضاعف من قوة التعالق بين العنوان والنص هو عمق الصورة التشبيهية المغرقة في الوصف، الدّال على برودة الشعوب العربية التي أصبحت أجسامها كالدببة القطبية المصفحة ضد الحرارة.

من الدال جدا أن نشير إلى أن كثيرا ما تضمنت عناوين القصائد السياسية كلمات وصيغا حاضرة مسبقا في متونها النصية، جاعلا منها الشاعر مرتكزا أساسيا طرح من خلاله قضايا سياسية متعددة. حمل كل من العنوان والنص عبأها ،فهما يمثلان في الحقيقة معادلة سيميائية يخدم أحد طرفيها الآخر ويكمله « لأن العنوان مرتبط بالنص ارتباطا عضويا»[3]، وهنا تتحقق أعلى درجات التشاكل بينهما، الذي ندلل عليه أيضا، بقول الشاعر في قصيدة وسمها بـــ: "رسالة إلى جمال عبد الناصر":

والدنا جمال عبد الناصر

---

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1998، ص 38.

[2] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان – سيمائية الشخصيات– سيميائية المكان، ص 25.

[3] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 29.

هذا خطاب عاجل إليك
من أرض مصر الطيبهْ
من ليلها المشغول بالفيروز والجواهر
ومن مقاهي سيّدي الحسين، من حدائق القناطرِ
ومن تُرع النيل التي تركْتها.. حزينة الضفائر
هذا خطاب عاجل إليك
من الملايين التي قد أدمنتْ هواكْ
من الملايين التي تريد أن تراكْ
عندي خطاب كله أشجانْ
لكنني .. لكنني يا سيدي
لا أعرف العنوان.. [1]

تكرر ذكر اسم (جمال عبد الناصر) في غير سطر شعري من القصيدة، ممّا جعله صيغة عنوانية ترأست النص، صيغة تمثل اللازمة التي يلح النص على حضورها، فيبتدأ بها ويصل من خلالها بين المقطع والآخر، وكأن العنوان سعى إلى تثبيت حضوره في البنى الأساس للقصيدة، فيبدو أنه ثمة تغطية تامة من جانب العنوان[2] لفظا أكثر منه دلالة؛ لأن تركيز الشاعر وهمه انصب على إعطاء المتن النصي صيغة عنوانية تكون كفؤا على حمل أشجان رسالته بأسلوب موضوعي ابتعد فيه عن الاهتمام بالشكليات، التي لن تجديه نفعا في إيصال خطابه الحزين، الذي عبّر فيه "نزار" عن درجة عالية من التأزم السياسي المؤشر للهزيمة والانكسار، الذين يمثلان نتيجة وصلت إليها الأمة العربية بسبب فشل الحكم وانتهازية السلطة، هذا ما كسر قلب الشاعر وأبطأ نبضاته الشجية المنبعثة من وراء هذه الرسالة الدالة على أن

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 86-87.

[2] ينظر، جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، ص 86.

شريان الألم الساكن في جوّ ليلي مليء بالفيروز والجواهر وترع النيل، ما زال ينزف انكسارًا ووهنا وضعفا، نعم، هذه الثلاثية التي تعكس رؤيا نزار السياسية لم تصل لجمال عبد الناصر، نظرا لجهله عنوانه.

ولهذا فإن صياغة الشاعر(رسالة إلى جمال عبد الناصر) عنوانا لقصيدته، وحضوره في المتن هو نواة ومرتكز لفظي يجسد تشاكلا سيميائيا محكوما بنسق علاماتي حامل للفظ والدلالة؛ لأن « التشاكل يشير إلى مدلولين هما ،مدلول الوحدة والتشابه ومدلول الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان»[1]، أي أن العنوان والنص نصان ينتميان إلى حقل دلالي واحد، بحيث يمكن اعتبارهما وجهان لعملة واحدة، وبما أن الجهل بالعنوان أمر يصعب فيه التواصل بين أقطاب العملية الإبداعية (المبدع – النص– المتلقي)، فإن « للعنوان الشعري جمالياته الخاصة وفلسفته القائمة على سيميوطيقا التواصل مع متنه النصي من جهة ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى»[2]، مما يسهل له الوصول إلى ما وراء مقصدية الشاعر– المبدع– .

وبالتالي فإن سيمياء التعالق الموجود بين العنوان والنص نوعان، إمّا يأتي حضوراً لفظيا، فيوظفه بشكل صريح، وإمّا يأتي توظيفا غير مباشر، وهنا يقترب من الرمزية، وذلك باستثمار المعنى العام للعنوان وانعكاسه على القصيدة[3]، وهنا يجد القارئ نفسه يسير بالعنوان ونصه إلى أفق تأويلي، يفكك من خلاله السنن السيميائية، التي قد يختزنها العنوان أو قد تتشظى في النص، هذا ما سنستشفه في المحطة الآتية من البحث.

---

[1] وردية سحاد، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1433هـ/2012م، ص 26–27.

[2] محمد صابر عبيد، سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، ص 17.

[3] ينظر، عماد علي الخطيب، هوية العنونة في الشعر السّعودي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 33.

4-2-2/ سيمياء التشاكل الدلالي:

إذا كان الحضور اللفظي للعنوان في النص يعد البؤرة التي يرتكز عليها، فإنه من الصعب الفصل بين العنوان والنص، لأن هذا الأخير يمثل مسرحا يضيء عتمات العنوان الدلالية؛ لأن حضوره دلاليا في النص يحقق تشاكلا سيميائيا، والمشاكلة أو التشاكل فرع من السيميائية وغايتها تتمخض لخدمة الدلالة عبر الجملة، وبالتالي عبر النص، وبالتالي عبر الخطاب الأدبي، فهي إذن تستخدم في الكشف عن العلاقة الدلالية[1] بينهما، مما يجعل من النص أيقونة تحدد سبل التلقي، يتوجه بها القارئ إلى قراءة النواة العنوانية،التي يمكن اعتبارها جملة أو نصا يرتبط مع نص القصيدة، ليكشف الدلالات المتوثبة من نصية العنوان، وذلك بواسطة التشاكل الدلالي الحاصل بينهما كإجراء تحليل نقدي، لأن النص « يمطط هذه النواة العنوانية ويوسعها»[2] دلاليا، وكأن العنوان هو وحدة معجمية (classeme) ذات مقومات غير محددة .

وبالتالي فإن الدخول إلى عالم النص هدفا يستكشف منه القارئ البنية العميقة للعنوان، التي تتسع في النص لتشمل وحدات دلالية توسع من هذه النواة العنوانية وتشرحها، وتزيح عنها الغموض، لأن القارئ في البداية يأخذ بذلك صورة مكثفة من الدلالات المشوشة، ثم لا تلبث أن تتضح معالم تلك الدلالات بتتبع آثارها في النص اللاحق[3]، الذي تمثل بناه الجزئية (محمولات) لموضوع واحد هو (العنوان)، لذا فالمتأمل لقصائد نزار السياسية يلحظ أن علاقة العنوان بالنص ائتلافية ومزدوجة، تنهض على تعالق سيميائي يحقق تشاكلا دلاليا بينهما يستدعي من محللها اختراق فضاء التأويل لتحليل تلك العلاقة المتشاكلة؛ فـــ « بإيجاز، إن النص مجبر على التمرد

---

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 42.

[2] خالد حسين، شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، ص 85.

[3] ينظر، منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان- سيميائية الشخصيات- سيميائية المكان، ص67.

على العنوان، إذا نزع العنوان إلى توحيد النص وتكثيفه والتعريف به، فإن النص يعمل بدوره على تفصيل العنوان وتمطيطه وتفجيره وتشعيبه»[1]، وكأن الحضور الدلالي للعنوان في القصيدة السياسية يتأسس على شبكة دلالية تعكس الارتباط الوثيق الكائن بين كل عنوان ومتنه النصي، ارتباطا ساهم الواقع بكل حيثياته وأبعاده الاجتماعية والثقافية وخاصة السياسية في نسجه .

وعليه، فإن أمر مقاربة هذا العنوان" تقرير سري جدا" سيميائيا، يظهر جليا في بداية الأمر أنه بنية غامضة الدلالة، لأن بنيته السطحية لا تكشف عن سرية هذا التقرير، ولهذا فإن الدلالات المتوثبة من هذا العنوان لا يصل إليها القارئ إلا بعد الغوص في دهاليز بنيته العميقة، المتشظية في نص القصيدة والمتجسدة في قوله:

هل تطلبون نبذة صغيرة عن أرض (قمعستان)

تلك التي تمتد من شمال إفريقيا

إلى بلاد نفطستان

تلك التي تمتد من شواطئ القهر، إلى شواطئ

القتل

إلى شواطئ السحل، إلى شواطئ الأحزان...[2]

يمثل هذا المقطع حقلا علاميا ورمزيا، وهذه « الرموز من منظور السيمياء هي بنى دلالية»[3]، عملت في تمطيط بنية هذا التقرير السّري وتوسيع نواته الدلالية و« التوسع في تفتيت عنوان القصيدة يكشف لنا عن كلمات أخرى ترتبط بوشيجة ما مع

---

[1] محمد الداهي، سيميائية السرد، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص 124.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 72.

[3] أحمد الحميد، نزار قباني بين السيميائيات والتلقي، مكتبة الآفاق للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1436 هـ/ 2015، ص 301.

دلالات النص»[1]، وذلك حينما أفصح سر بلاد (قمعستان) الممتدة من شمال إفريقيا إلى بلاد نفطستان[*]، بل إن كل من شواطئ القهر والقتل وشواطئ السحل والأحزان هي معطيات نصية تدلل على تفاصيل حالة القمع والقتل والقهر، التي يعيشها المواطن العربي.

ولهذا فإن القارئ لا يتمكن من إدراك الحدود الدلالية لهذا العنوان " تقرير سري جدا" إلا في سياق تشاكله بمتنه النصي، الذي نسجه الشاعر وفق نظام دلالي رامز، يرمز على مستوى سيميائية التدليل إلى ائتلافية العلاقة المتجسدة بين العنوان والنص، لأنه إذا كان العنوان « ذو حمولات دلالية وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، فإن النص نظام دلالي وليس معاني مبلغة»[2] فقط لا يمتلك حضورها قوة تعبيرية أو قيمة سيميائية في سبيل إنشاء تشاكل بينها وبين العنوان الرئيس، وإنما يؤكد الشاعر ويكثف من حضور هذه البنى النصية الرامزة لتؤدي دور العلامات السيميائية الشارحة والمكملة لمعطيات العنوان دلاليا، وذلك ما يتجسد بشكل أوضح في المقطع الآتي:

وأول البنود في دستورها:
يقضي بأن تلغى غريزة الكلام في الإنسان
الله.. يا زمان ...
هل تعرفون من أنا؟
مواطن يسكن في دولة (قمعستان)

---

[1] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 127.

[*] الشاعر لجأ إلى استخدام الألفاظ قمعستان، نفطستان، يهودستان، وهي ألفاظ نزارية، جاءت من نحت كلمتين في كلمة واحدة فـــ: ستان تعني الأرض بالفارسية. ينظر، حبيبة محمدي، القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2001، ص 48.

[2] عامر جميل شامي الراشدي، العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دراسة جمالية، ص 33.

مواطن ...
يحلم في يوم من الأيام أن يصبح في مرتبة الحيوان
مواطن يخاف أن يجلس في المقهى .. لكي
لا تطلع الدولة من غياهب الفنجان
مواطن يخاف أن يقرب من زوجته
قبيل أن تراقب المباحث المكان
مواطن أنا من شعب قمعستان
أخاف أن أدخل أي مسجد
كي لا يقال إني رجل يمارس الإيمان
كي لا يقول المخبر السرّي:
إني كنت أتلو سورة الرحمن .
الله ... يا زمان ... [1]

هنا تتأكد مقولة التشاكل السيميائي بين العنوان ومتنه النصي، لأنه من خلال البنى النصية التي يتشكل منها هذا المقطع، يأخذ هذا « التقرير السري» أبعادًا دلالية أقوى، تعزز من مكانته في نص القصيدة، الذي يبوح بسريّة هذا التقرير الكاشف عن أرض القمع في أردأ أحوالها، وما إلغاء الكلام إلا أول البنود في دستورها، الهادف إلى شلل حرية المواطن العربي، بعد ذلك تتنامى معطيات القصيدة تناميا أخّاذا كاشفا لبنية العنوان الدلالية، التي أراد الشاعر أن يعلن من خلالها زمن الخوف المريب الذي يعيشه المواطن في دولة القمع.

ولهذا شكلت مقولة ارتباط العنوان بالنص محورا هاما في الدراسات السيميائية، وذلك من حيث تعالقهما على المستوى الدلالي، الذي يظهر فيه العنوان علامة دالة

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 72-73.

مشبعة برؤيا العالم، وعلامة سيميائية تمكننا من تفكيكه بعده نصا مستقلا أو بنية مصغرة مكثفة، بتمطيطها نحصل على البنيات التمفصلية للنص، وبما أن العنوان جزء منه فهو ينعكس عليه[1]، ويوازيه دلاليا، لدرجة يكون فيها العنوان بروتوكول النص حينما يتعالق معه دلاليا[2]، لأنه بنية نصية تمتلك فاعلية سيميائية (ناتجة عن كثافته الدلالية)، تسهم في بناء لبنات النص والانتماء إليه، علما أن العنوان المكثف هو الذي يجمع حوله حكاية أو أكثر، ببعث سؤال من لدن الشاعر للمتلقي حال قراءته، ومن خلال أدوات يتفنن فيها الشاعر هي العنونة باسم شخصية تراثية، أو العنونة بوصف تاريخي له حكاية مشهورة، أو العنونة بحدث مشهور في التاريخ القديم أو الجديد.[3]

فإذا كان ((الهرم الرابع)) صيغة اختارها الشاعر عنوانا لقصيدته، فإن هذا الاختيار « هو جزء من الوظيفة الإبداعية للشاعر فقد تكون القصيدة جميلة فيفسدها الشعر بوسمها بعنوان مبتذل ركيك ،كما قد تكون قصائد الديوان ذات شعرية طافحة، فيطفئ من وهجها الجمالي عنوان مباشر عار»[4]، ولكن نزار بهذه العبارة ألبس عنوان القصيدة قيمة تشكيلية مركزة، حتى جعل منه علامة دلالية مكثفة، مفتقة للإيحاءات التي تؤول بالقارئ إلى السؤال، فإن النص يفكك هذه الدلالات ويكشف تمفصلاتها الجزئية التي تجيب عن استفهاماته عبر التكرار، « وتكرار نفس العناصر الصغرى المشتركة تسمى بالتواتر، أو التردد، أو الإسهاب، أو الإطناب، أو التوسيع، أو التمطيط (redondance) وهنا يتحقق التشاكل الدلالي، لأن العناصر المكررة في النص – سواء باللفظة نفسها أو مرادفاتها– تمثل الواحدة منها سيميم (semem) توسع من

---

[1] ينظر، شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص31.

[2] ينظر، منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان – سيميائية الشخصيات – سيميائية المكان، ص29.

[3] ينظر، عماد علي الخطيب، هوية العنونة في الشعر السعودي المعاصر، ص73.

[4] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، ص326.

النواة الدلالية للعنوان»[1]، وقولنا هذا يحيل إلى أن القارئ لهذا العنوان لا تتكشف له خيوطه للوهلة الأولى، حيث يرسم في مخيلته تكثيفا دلاليا مركزا، لا يستطيع الوصول إليه، أو القبض عليه إلا بعد قراءة هذه السيميميات التي يحتويها نص القصيدة، بعده موزعًا علاماتيا ومفككا لمضامين هذا الهرم وحاضنا لها، حتى جعل من (الهرم الرابع) بنية نصية، تشكل قيمة دلالية مضاعفة، وبعدا فنيا يتماشى مع النص، إلى أن اتخذ منه الشاعر خلاصة فكرية للقصيدة أو للرؤية التي يحملها وتدور حولها القصيدة، التي تمثل استجابة أو أصداء لتداعيات العنوان، الذي يشكل هو الآخر جزءا مهما من بنية نصها[2]، ولهذا تتعالق تمفصلات النص مع العنوان تعالقا سيميائيا، تحضر فيه الدلالة حضورا تدريجيا، يتجسد في قول الشاعر:

السيّد نامْ

السيّد نامْ

السيد نام كنوم السيف العائد من إحدى الغزواتْ

السيد يرقد مثل الطفل الغافي ..في حضن الغابات

السيد نامَ ..

وكيف أُصدّق أن الهرَمَ الرابع ماتْ؟

القائد لم يذهب أبدًا

بل دخل الغرفة كي يرتاح

وسيصحو حين تطلّ الشمسُ .

كما يصحو عطر التفاحْ

الخبز سيأكله معنا ..

---

[1] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص550.

[2] ينظر، عبد الرحمن بن حسن المحسني، شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة(القضية الفلسطينية أنموذجا)، ص91.

وسيشرب قهوته معنا ..

ونقول له

ويقول لنا ...

القائد يشعر بالإرهاق ..

فخلّوه يغفو ساعات...[1]

يتشاكل (الهرم) دلاليا مع (السيّد)، ولكنه نام، فمن دلالات النوم الراحة والهدوء والسكينة، لذا يمتد النص بهذه الدلالة إلى معنى الموت – في السطر الشعري السادس– في كونها علامة على إعطاء راحة للإنسان، ولكنه في المقابل نجد الشاعر يجمع بين ضدين هما الموت/الحياة، فإذا كان من دلالات الموت أيضا الحد والفناء، فموت جمال عبد الناصر ليس مرهونا بفناء حضارة مصر العريقة، ولهذا فقد حقق " نزار" من " الهرم الرابع" بنية نصية تطرح ثنائية الحضور/الغياب، التي أكسبت العنوان بعدا سيميائيا سعى من خلاله الشاعر، على صعيد الدلالة، الاسترجاع وما تأكيد ذلك إلا قوله:

السيد موجود فينا ..

موجود في أرغفة الخبز

وفي أزهار أوانينا ..

مرسوم فوق نجوم الصيف،

وفوق رمال شواطينا ..

موجود في أوراق المصحف

في صلوات مصلّينا ..

موجود في كلمات الحب

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص91–92.

وفي أصوات مغنينا

موجود في عرَق العمال .

وفي أسوانَ.. وفي سينا ..

مكتوب فوق بنادقنا ..

مكتوب فوق تحدينا

السيدُ نام .. وإن رجعت

أسرابُ الطير.. سيأتينا ... [1]

إذا كان العنوان يأتي في قمة هرمية النص، فإن " نزار" جعل من جمال عبد الناصر أحد أهرامات الأمة العربية والإسلامية، ولهذا فلم يكن (الهرم الرابع) عنوانا يتقدم النص فحسب، وإنما هو بوابة ومفتاح دلالي يدخل منه القارئ إلى عالم القصيدة السياسية، ليكشف مدى قيمة وأهمية هذا الهرم في الذاكرة النزارية، الذي بقي اسمه منحوتا في الذاكرة العربية، وفي متاحفها، وتُحفها التذكارية، غائبا جسدًا، وحاضرا روحًا في الصلاة وأصوات المغنين، فعبد الناصر إذن، شخصية اتخذها "نزار" مركز ثقل نص القصيدة، الذي تتوزع عليه دلالات المواقف البطولية والشجاعة، فرغم موته إلا أن الشاعر اتخذ من غيابه روحا حاضرة تسري في كل جسم عربي يأمل بالنصر ومهاجمة العدو، كل هذه البنى هي علامات وسعت من دلالية الهرم، وفرعتها إلى مفاصل جزئية تؤكد تعالقها مع بنية العنوان تعالقا سيميائيا، ينهض من خلالها عنوان القصيدة، ومنذ البداية بوظيفة مهمة تستبق مسار النص، وتوحي بدلالته التي يتمركز حولها، ويحشد كيانه كله صورًا وتركيبا وإيقاعًا، ليكشف عن تلك الدلالة، وهي تتبرعم على جسد النص لا بوصفها معنى أو مفاهيم منفصلة عن الملفوظ، بل باعتبارها مظهرا

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 93-94.

من مظاهر النص وحضوره الفيزيائي على الورق[1]، وهنا يتخذ العنوان من حضوره اللفظي والدلالي في النص محورًا للتكامل، الذي يؤكد دينامية هذه التشاكلات وفعاليتها من جهة، كما « يمثل عنوان القصيدة علامة على اكتمالها دلاليا»[2] من جهة ثانية، وهذا نظرا لحكمة العنوان التي تحقق تشاكلا معجميا، يضمن من خلال انسجام الخطاب الأدبي بصورة عامة علما « بأن كل خطاب هو بنيه عناصرها: (أصوات + معجم + تركيب + معنى + تداول) متضافرة»[3].

لذا نتناول المعجم هنا على أنه « قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية»[4]، نعمم هذا الكلام ونقول بأن الكلمات أو عناصر الوحدة المعجمية (Lexeme) الممثلة للعنوان التي قد تتكرر بكاملها أو جزء منها أو المرادفة للمعنى في النص هي التي تشكل حقلا دلاليا يجمعهما، ولهذا فإن تحقيق التشاكل الدلالي يتم عن طريق تراكم نفس المقومات السياقية، بحكم أنه « لا يمكن لإرسالية أو مقطع معين في الخطاب أن يكونا متشاكلين إلا في حالة توفرهما على مقوم أو مجموعة من المقومات السياقية المشتركة»[5]، التي تشكل حقلا دلاليا، أو معجما شعريا خاصا، فإذا كان هذا القول يوحي بأن التشاكل الدلالي في النص يتم بتوافر مقوم أو مقومات مشتركة، فإننا نوسع من دائرية هذا التشاكل الكامن على مستوى النص أو الخطاب إلى تحقيقه بين العنوان ونصه، وبالتالي فإن المقومات أو الكلاسيمات المشتركة بينهما لا تحقق تشاكلا دلاليا فحسب، وإنما باجتماع اللفظ

---

[1] ينظر، علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص 128.

[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص85.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص 59.

[4] المرجع نفسه، ص 58.

[5] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية – التركيب– الدلالة، ص 96.

والدلالة نستقرئ تشاكلا معجميا بين العنوان والنص، لأن تلك المقومات الرابطة بينهما تكون في النهاية حقلا دلاليا ينتميان إليه.

والقارئ للقصائد السياسية " لنزار قباني" يجد معجما شعريا خاصا به، تتشاكل فيه تعبيريا محاور كثيرة « من خلال علاقاتها الشبكية النظامية التي تشكل حقلا أو مجالا دلاليا»[1]، لأجل انسجام العنوان مع النص، وذلك عن طريق صياغة شعرية تتشاكل لفظيا فيما بينها لتشكل في النهاية حقلا واحدا، وهذا أسلوب كثيرا ما تبعه نزار في شعره.

وحديثنا عن معجم نزار الشعري يؤول بنا إلى القول أن الشاعر قد لعب بالكلمة في قصائده السياسية، وجعل من نصية العنوان وكذا النص نصًا واحدا يتوالد منهما نظرا لتشاكلهما، يكشف قارؤه بأنه يكتظ بالمفردات الإيحائية الدالة على حرب السلطة/ أو السياسة، يمكن أن نجملها في: (الحاكمين، حزب، معركة، القتال، مسؤولون، نقابة، النظام، قاتل، الملوك، السيد الرئيس، القائد السري، حرب، مقهورين، منبوذين، ميتين، القرار، الهزيمة، دستور، القهر، السلطان، الثورة، القانون، وزراء، الدولة، السلطة، القمع، العدل، الشورى، جرحنا، حزننا، الدموع، الجنازة، يبكي، صلبوك، خسرنا، الدم، الميليشيات، السياسة، التعذيب، المنفى، مستشار القصر، الاستبداد، السجن، الظلم، العساكر، اقتل، الحرس، الطغاة، الطغيان ...)، وغيرها من المفردات التي تشكل حقولا دلالية أخرى فرعية، ولكن استحضارها يأتي في النهاية لخدمة واقع سياسي متأزم، والتعبير عن أبشع واقع يعيشه الإنسان العربي، هو واقع نار السلطة، بكل ما تنطوي عليه هذه الكلمة من معنى للقتال والدموع والبكاء والخوف. حيث يقول الشاعر في قصيدة " في صدام وكم عشرين صدام":

---

[1] عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة بين بانورامية الصورة وسينمائية المشهد، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011، ص 130.

فالخوف كان دائما صديقنا

من يوم كنا نطفة

في داخل الأرحام

هل النظام في الأساس قاتل؟

أم نحن مسؤولون

عن صناعة النظام؟ [1]

الظاهر في هذه الأسطر الشعرية أن كل من: (الخوف، النظام، قاتل، مسؤولون) ألفاظا تتشاكل دلاليًا مع عنوان قصيدة (تحديات)، فالشاعر أراد تحدي هذا الخوف الساكن في قلب الإنسان العربي، وتحدي النظام القاتل للحريات، الذي صنعه أصحاب السلطة والمسؤولون السياسيون، وهذا التشاكل اللفظي يمثل حقلا دلاليا واحدا يعبر من خلاله الشاعر على حالة الإنسان العربي ككائن خاضع لواقع السلطة القائمة على كبت الرأي، الذي أدى بالشاعر إلى استفهامات تبحث عن جواب لسرّ هذا الخوف، الذي تصادق معه الإنسان العربي، فإن كان من دلالات الخوف الاختباء وعدم المواجهة، فقد أتى الشاعر بلفظة (تحديات) الممثلة للعنوان كمقابل للفظة الخوف الذي لا يهدم التشاكل بينهما بقدر ما يؤكده.

وفي القصيدة نفسها نجد الشاعر يقول:

فخالد وطارق وحمزة

وعقبة بن نافع

والزبير والقعقاع والصمصام

مكدسون كلهم في علب الأفلام

هزيمة ... وراء هزيمة

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 64.

كيف لنا أن نربح الحرب [1]

إذا أردنا تبيان التشاكل الحاصل على مستوى النص، فإن تكرار الشاعر لهذه الأسماء كـــ: (خالد وطارق وحمزة، وعقبة، والزير والقعقاع، والصمصام) يدل على تشاكل لفظي ودلالي في الآن نفسه، فحضورها يحمل قيمة سيميائية يعبّر من خلالها الشاعر عن جذور المجد العربي أيام هؤلاء، فهم أبطال صنعوا التاريخ وحرروه من مغاليق الجهل الفكري والسياسي، ولكن أين الاقتداء بهؤلاء؟ الجواب للسؤال هو خسارة للحرب. ومن هذه الدلالة يتحقق تشاكلا دلاليا بين العنوان والنص، كونهما يمثلان حقلا دلاليا واحدا، فكم من عشرين صدام مكدسون في علب الأفلام، وتلك هي هزيمة الحاضر والمستقبل، ويبقى الإنسان العربي العصب والعمود الأساسي في إحداث هذا التناقص الذاتي الحاصل بين بصره وبصيرته، أي أن نزار يدعو الإنسان العربي أن يرى شجاعة خالد وغيره ويدركها ببصيرته لا ببصره، وإن لم يكن كذلك فما نجني من عنب شجاعة هؤلاء إلا شوك الهزيمة والخسران، وهنا نحصل على معجم شعري حققه التشاكل الحاصل بين العنوان والنص لفظا ودلالة.

ويبقى معجم نزار الشعري يتميز بالثراء اللفظي وقوة الدلالة، وذلك حينما تراه يمزج بين ألفاظ السياسة والطبيعة وأسماء الأعلام وغيرها من المتباينات، التي تؤكد تشاكلات تعبيرية ومعنوية تدل على كفاءة الشاعر في امتلاكه لأكبر ثروة لفظية، ومن ثم قدرته على اللعب باللفظة/ اللغة، حتى جعل من هذه التشاكلات تلعب دورا أساسيًا في توليف أجزاء هذا المعجم السياسي.

4-3/ سيمياء تشاكل العنوان مع الفواتح والخواتم النصية:

من منطلق سلطة الحضور اللفظي للعنوان، وقوة امتداده دلاليا في جسد نص القصيدة السياسية، ومدى قوة ومساهمة وظائفه انكشف العديد من الدلائل والإحالات،

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 62.

التي تنطوي عليها تشابكات النص وتموجاته، مما أدى إلى حدوث تواصل وتشاكل بين العنوان ونصه لدرجة انكشف فيها على المستوى السيميائي تشاكلا آخر يشرع في تفكيك العلامة في أدق دقائقها، إذْ تظهر ملامحه في القصائد السياسية لنزار بين العنوان ومفاصل الجسد النصي من فواتح وخواتم نصية، المتجسد في أنماط ثلاثة، إما تعالقا جزئيا أو كليا أو إيقاعيا.

ووصولنا إلى هذا القول، يزيدنا أكثر اهتمام بنظام هذين المكونين، لأن كلا منهما « يتمتع بموقع استراتيجي حدودي، فهي- الفاتحة- تمثل مرحلة العبور، سواء أتعلق الأمر بالمبدع أم بالقارئ، وبما أن موقعها التخومي يؤطر النص، فإنها تثبت إشعاعاتها داخله لتضيء بعض المعاني اللائذة»[1]، فهما مؤشران دالان على إعانة القارئ في قراءاته التحليلية وتوجيهه، حتى يسهل عليه استشفاف رمزية العنوان، وتفاصيل نسجه الأساسي وقبل استقراء مظاهر التشاكل السيميائي الظاهر بين العنوان ومكونا الافتتاح والاختتام، نتوقف أولا عند ماهية ودلالة كلا منهما، فالفاتحة كما يرى صاحب اللسان هي « فتح: الفتح: نقيض الإغلاق، فتحه يفتحه فتحا وافتتحه وفتّحه فانفتح وتفتّح(...) وفاتحة الشيء: أوله»[2]، وفاتحة القصيدة تعني بدايتها أو أولها، وأما عن معنى الخاتمة، فيقول: « ختم فلان القرآن إذا قرأه إلى آخره. ابن سيده: ختم الشيء يختمه ختما، وختم الله له بخير. وخاتم كل شيء وخاتمته، عاقبته، وآخره، واختتمت الشيء: نقيض افتتحته»[3]، من هذه الإشارة اللغوية يتضح لنا أن خاتمة القصيدة يعني نهايتها لفظا، أو بالأحرى نقول نهاية البداية.

وعلى هذا فإن قضية الافتتاح والاختتام الشعري قضية اهتم بها الدرس النقدي العربي القديم، وهذا ما جعل الشعراء العرب يتخذون من بداية القصيدة بؤرة ومرتكزا

---

[1] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 69.

[2] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج2، ط6، ص536-539.

[3] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج12، ص164.

يترجم شهرته وحذقه، و« الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال، وبعدها الخاتمة»[1]، يعكس لنا هذا القول ما يراه الإمام الزركشي عن الدور الذي تلعبه كلا من الفاتحة والخاتمة، حيث يجمع بينهما من حيث الوظيفة، يقول « فهي مثل الفواتح في الحسن لأنها آخر ما يقرع الأسماع، فلهذا جاءت متضمنة للمعاني البديعة مع إيذان السامع بانتهاء الكلام، حتى يرتفع معه تشوق النفس إلى ما يذكر بعد»[2].

فإذا كانت البداية أول ما يتلقاه المتلقي بعد العنوان، فإن الخاتمة آخر ما يقف عنده، لذا يشكلان علامة شعرية تبقى في مخيلة القارئ مثيرا تساؤليا يجذبه دون أن يجيب عليه إلا بعد كشف الدور الذي يلعبانه في هيكلة النص الشعري، وما تفيضان عليه من دلالات تسهم بدورها في نسج تشاكلي سيميائي بين العنوان وتمفصلات النص البنائية.

هذا وإن عددنا الفواتح والخواتم من الأنساق المهيكلة للإبداع الشعري، فإن الفاتحة أو المطلع كان معيارا من المعايير التي يحتكم إليها الشعراء في المفاضلة بينهم في النقد العربي القديم، وذلك مثلما « فُضّل النابغة على جميع الشعراء، لأنه أوضحهم كلاما وأقلهم سقطا وحشوا، وأجودهم مقاطع وأحسنهم مطالع»[3].

وعليه، فإن سلمنا بأن المطلع هو أول علامة لغوية يفتتح بها الشاعر قصيدته، فإن « خطاب العنوان يتأكد بخطاب البداية»[4]، أي أن بداية النص الشعري هي في الحقيقة بمنزلة عنوان له، لما تتمتع به من إيحاء شديد عن جنس النص، بل هي مفتاح

---

[1] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، 1993، ص 122.

[2] الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحق، أبو الفضل ابراهيم، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر، ط3، 1980، ص 173.

[3] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 72.

[4] عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 57.

فعال للقصيدة ومنطوياتها التركيبية والدلالية[1]، التي لا تنعزل فيها عن العنوان الرئيس، لأنها تتأسس على وفاق بينهما، لدرجة تغدو فيه البداية علامة سيميائية تعمل عمل الموجّه الفعلي لحركة النص، دلالية كانت أم إيقاعية، قد تتضح في العنوان الآتي ((حوار مع ملك المغول))، الذي يتأتى لنا من قراءته نقصًا لا يكتمل إلا بعد قراءة الفاتحة، لأن الشروع في ذلك يؤدي من التقرب إلى دلالاته أمرًا ممكنا، بداية تعكس رؤى ذات أبعادِ دلالية تترجم سيمياء البطش والظلم والاستبداد، التي لم يفصح عنها العنوان، بل جعل من الحوار لغزًا يتطلب من تفكيك شفراته المرور إلى الفاتحة النصية، حيث يقول الشاعر:

يا ملك المغول ..
يا وارث الجزمة والكرباج عن جدك أرطغول
يا من ترانا كلنا خيولْ ..
لا فرق – من نوافذ القصور–
بين الناس والخيولْ.. [2]

تأتي لفظتا (الوارثة) و(أرطغول) أكبر علامتين سيميائيتين شارحتين لصورة الحاكم المستبد والمتسلط (ملك المغول)، الذي اتخذ منه الشاعر علامة تصويرية تبرز علاقة الانفصام الكائنة بين الحاكم والمحكوم، الذي يساوي بين الناس والخيول، وتبقى صور القهر وطغيان السلطة، تدعيما وتعزيزا لأبجديات القضية السياسية التي طرحها نزار في قصيدته، مواصلا خطابه، يقول:

يا ملك المغول ..
يا أيها الغاضب من صهيلنا..

---

[1] ينظر، علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعريه القصيدة الحديثة، ص 125.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 292.

يا أيها الخائف من تفتح الحقول ..[1]

إذا سلمنا بأن ملك المغول فرض سلطته على الشعب الضعيف بالقوة، فإن وراثته الجزمة والكرباج عن جده هي التي حققت له الوجود الفعلي ليمارس دناءته، ونظرا لتعالق العنوان مع افتتاحية القصيدة وتضافرهما، الذي أكد أن « العنوان موجود بالقوة والبداية هي التي تحقق له هذا الوجود الفعلي»[2]، غدا فيها كل من ملك المغول (المحور الرئيس) وجده أرطغول (كلبنة أساسية تقوم عليها بداية القصيدة) وجهان لعملة واحدة.

هذا ويستمر حضور جزء من أجزاء البنية في مستهل القصيدة، لأن الشاعر لم يوظف ملفوظ العنوان كاملا، بل اقتصر على جزء منه، والتدليل على ذلك أن الحوار سيق من طرف واحد، إذ لو تأملنا المعطيات اللفظية المشكلة للعنوان الرئيس (حوار مع ملك المغول)، نجد أن السطر الشعري الأول هو بداية لهذا الحوار أو جزء منه، الذي ينادي فيه الشاعر (ملك المغول) مستفيدا من هذا النداء التعبير عن رأيه السياسي الدال عن الهوة الواسعة والثغرة الخانقة الحاصلة بين الحاكم والمواطن، هو بالأحرى نداء من شاعر محاصر يريد أن يصدع برأيه قبل أن يلتفّ حول عنقه أخطبوط شهادات الزور، وقبل أن ينقضّ عليه الموت مجسدا في السياف مسرور[3]، فـ (ملك المغول) شخصية مقيتة للعرب، أتى بها الشاعر رمزا ليسقطه على واقع الأمة العربية التي تتحكم فيه السلاطين.

وبالتالي يتجسد لنا من قوله (ملك المغول) المسبوق بأداء النداء (يا)، في بداية المتن النصي علامة عنون بها الشاعر قصيدته أولا، ثم جعل منها علامة ثانية (مكثفة) احتلت مرتبة الافتتاح، مما حصل تشاكلا جزئيا، تتضح معالمه السيميائية حين

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 292.

[2] عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 63.

[3] حسين العوري، الرفض في شعر نزار قباني(جوان1967-أكتوبر 1973)، ص 46.

استحضار الشاعر لجزء من العتبة العنوانية في مستهل القول الشعري (البداية)، التي تمثل « الرابط السيميائي الدلالي بين طبقات القصيدة والمعبر التقاني الأول عن جوهر الخطاب الشعري الكامن فيها، بالتفاعل مع عتبة العنوان من الأعلى والطبقات النصية الأخرى من الأسفل، وتحظى بهذه الأهمية كونها تمثل البداية الحقيقية لمتن القصيدة بعد العنوان»[1]، فتكون بمثابة الجسر البنائي، الذي يربط بين العنوان والنص.

ولجوء الشاعر إلى هذا النوع من التقنيات الفنية يجعل من البداية الشعرية (المكررة) علامة يستطيع القارئ من خلالها الوصول إلى جوهر المعطى الرئيس، الذي يشتغل عليه المتن النصي، فيكشف حينها وعي الشاعر المميز، وقدرته الفريدة على « التأسيس لبؤرة حكائية بارزة، توجه القارئ وتعين له بعض معالم النص الأساسية»[2]، أي أن الشاعر وشى من تشاكل العنوان وبداية القصيدة بؤرة علاماتية تؤشر إلى حضور تموجات دلالية، توحي بالقضاء على الشعب الضعيف وكتمه لحريته، التي طالما أثقلت كاهل الشعوب العربية والإسلامية.

وعلى هذا فإن التشاكل الجزئي بين العنوان والبداية دليل على حرص نزار قباني لكي يبث في نفسية المتلقي مسلسلا سياسيا، أحد عناوينه ومعالمه الأساسية هو (ملك المغول)، وما ذكره فيما بعد هو بنى نصية تمفصلية عرض من خلالها الشاعر مسرحا تفصيليا للأحداث المخيبة للآمال جراء توالي أفعال البطش، التي يتزعمها بطل هذا المسرح (أرطغول)، ولعل هذا ما جعل من تشاكل العنوان مع البداية النصية يتمتع بخصوصية سيميائية مكثفة الدلالة.

لذا فإن هذا النوع من التعالق شكل أيقونة رمزية، وُظفت لتترجم أبجديات الحوار، بل ارتقت به إلى مؤشرات دلالية مكثفة، أفصحت عنها القصيدة التي نقلها

---

[1] فاتن عبد الجبار، تقانات التعبير الشعري، دراسة جمالية(عشب أرجانيّ يصطلي في أحشاء الريح)، ص 19.

[2] عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 63.

الشاعر من مستوى شخصي (ملك المغول) إلى مستوى إنساني (قضية تاريخ الإنسان العربي)، حتى أضحت قضية سياسية أرّخها التاريخ، وعالجها نزار في شعره السياسي.

ونظرا لشدة التعالق بين المكونين الفاتحة/ والعنوان، نأتي لنفترض أن الشاعر لم يعط عنوانا لقصيدته، ولكن النص غير المعنون، كما أشار أحد الباحثين قد يتعرض إلى الزوال أو الذوبان في نصوص أخرى[1]، إلا أن التصريح بهذا – في اعتقادنا– قد يلغي القيمة السيميائية التي تختزنها افتتاحية النص، سواء في تعالقها مع العنوان أو باقي لبنات النص السفلى، فلغياب العنوان أفضلية في حضورها (البداية)، أي أنه لا يمكننا أن ندخل نصا قبل فتح بابه، بابًا يمثله العنوان أو بداية النص أو بهما معًا، إذ ليس العنوان وحده ما يكشف عن طبيعة القصيدة أو نسبها الشعري، فالبيت الأول منها يسهم هو الآخر في الإعلان[2]، لما يحدثه من أثر سيميائي توحي به بنية التركيب أو الدلالة أو الوظيفة.

لذا فإن القارئ لكثير من قصائد " نزار" السياسية بإمكانه أن يحدد ويعين نص القصيدة من سطرها الأول، وذلك بإعطائها عنوانا، لأنه من تعاريف البداية(incipit) أنها « الكلمة الأولى أو الجملة الأولى التي تسمح بتعيين نص ما– القصيدة عمومًا– كان يخلو من العنوان»[3]، وإسقاط هذا التعريف على المقطع السابق يجرنا إلى القول أن الجملة الأولى (يا ملك المغول) التي ابتدأ بها الشاعر نصه عتبة استهلالية، كفيلة بأن يحدد ويعين القارئ من خلالها عنوانا للقصيدة، إن كان غائبا على صعيد الافتراض، لأنها فتحت فضاء القصيدة الشعري، ومثلت بداية لانطلاقه.

---

[1] ينظر، منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، ص53.

[2] ينظر، علي جعفر العلاق، الدلالية المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص125.

[3] عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 18.

وإلى جانب هذا، نجد نمطا آخر من التعالق توفر على الصعيد الإيقاعي، الذي ساهم في تعزيز نغمة موسيقية، أثارتها تفعيلة جزء من العنوان (المغول)، وما امتثل مع وحدات الفاتحة صوتيا (المغول، أرطغول، خيول، خيول) مما خلق جوا موسيقيا متناغما، أحدثته الصيغة الصرفية (فعول) الغالبة على النص، وكذا صوتي الواو واللام الموجودين في نهاية كل من وحدتي العنوان وجمل الفاتحة الشعرية، وهذا ما ساهم في إحداث صوت إيقاعي واحد، يصعد من رنة تناغمهما ويزيد من سيميائية تشاكلهما.

ومن ناحية أخرى نجد الشاعر، كثيرا ما يمزج في قصائده السياسية بين التعالق الجزئي والإيقاعي، الذين يوفرهما كل من العنوان والفاتحة، وذلك مما هو ممثل في قوله من قصيدة: بلا تحفظات !! قتلناك يا آخر الأنبياء:

قتلناك ...
ليس جديدا علينا
اغتيال الصحابة والأولياءْ
فكم من رسول قتلنا ...
وكم من إمام ...
ذبحناه وهو يصلي صلاة العشاء
فتاريخنا كله محنةْ
وأيامنا كلّها كربلاءْ ... [1]

نجد الشاعر هنا قد ألح في بدء القصيدة بالحاجة على لغة استثنائية يغمر معنى الموت والحياة ألفاظها، لذا فإن ترديد فعل القتل هو علامة سيميائية أخرج منها الشاعر دلالة الحياة بعد أن كانت تدل على الموت في معناها القاموسي، وأثار بها مجموعة العلامات الدالة على الضعف والاستسلام للظلم والقهر، المؤكدة بقولة (ليس جديدا

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص95.

علينا)، وكأن اجتماع هذه الدلالات سهل لنا فهم معنى اغتيال الصحابة والأولياء، وقتل الرسول، وذبح الأئمة وقت الصلاة، التي مثلت تشاكلا جزئيا بين العنوان والفاتحة في اللفظ وكليا في الدلالة، تلخصه (كربلاء) ببقائها محنة في سجل التاريخ الإنساني.

وما نتج عن هذا النوع من التشاكل، تشاكلا إيقاعيا جسده إشباع الألف وسكون الهمزة الظاهرة في آخر الوحدات اللغوية، التي انتهى بها كل سطر شعري من الفاتحة (الأولياء، العشاء، كربلاء) وآخر وحدة لغوية مثبتة للعنوان (الأنبياءْ)، وهذا الصوت المجهور يمثل علامة سيميائية شكلت للعنوان والفاتحة نسقا إيقاعيا صاخبا، مما عزز في هذا المقطع جرسًا موسيقيا هيمن على الفضاء العام للقصيدة ككل.

إذا كان في تكرار وحدة من وحدات العنوان في فاتحة القصيدة يتحقق تشاكلاً سيميائيا جزئيا بينهما –(العنوان/ الفاتحة)– فإن نزار لجأ، وفي قصائد كثيرة إلى ترديد وحدات العنوان في البداية، فتشكل بذلك تشاكلا كليا بينهما، وهذا ما يؤكده جان ريمون (gean rimon) بقوله « إن أهمية الجملة التي هي بمثابة العتبة تأتي أولا وبكل بساطة من كونها تحقق (...) العبور من الصمت إلى الكلام من مرحلة ما قبل إلى مرحلة ما بعد، من غياب الأثر إلى حضوره، وهذا لا يعني العبور من العدم إلى الكينونة (...) ما من أثر أدبي ينشأ من عدم، فإن ما يسبقه من شروط لا يمكن أن تعتبر من قبيل الفراغ»[1]، وما يؤكد هذا قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـــ: ((متعب أنا بعروبتي)) :

ترتاح فوق رماله الأعصاب ؟
أنا يا صديقة متعب بعروبتي
فهل العروبة لعنة وعقاب ؟
أمشي على ورق الخريطة خائفًا

[1] ينظر، شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 74.

فعلى الخريطة كلنا أغراب ..
أتكلم الفصحى أمام عشيرتي
وأعيد .. لكن ما هناك جواب
لولا العباءات التي التفوا بها
ما كنت أحسب أنهم أعراب.. [1]

يتضح لنا أن الجملة الثانية (الموجودة في فاتحة القصيدة)، جاءت بنفس تركيبة العنوان، وهذا يؤكد التشاكل الحاصل بينهما، وبالتالي فإن جملة (أنا يا صديقة متعب بعروبتي)، التي هي بمثابة عنوان للقصيدة لا تعمل على حضور للعنوان فحسب، بل تؤكد قوة الأثر الناشئ وفقا لشروط متعددة، إذ الظروف السياسية وانعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية على المجتمع المتمحور من حولها فضاء القصيدة، هي التي أملت على الشاعر بأن تكون نقطة التعالق الإستراتيجية التي ينفذ منها العنوان إلى النص، فحققت وجوده وعملت على إدراك نزار لنقاط الضعف التي أتعبته وشلت حركة دم العروبة في روح الإنسان العربي، وبهذا كان العنوان مرهون بالافتتاح في إتمامه، ليحصل بعد ذلك التشاكل الكلي، الذي يسهم وتتثبت كينونة نص القصيدة السياسية لنزار.

بتأكيد ذلك، ولكن، لن ينحصر التشاكل الكلي بين العنوان والفاتحة فحسب، بل قد يتعداه إلى الخاتمة كذلك، فينشأ عن ذلك تشاكلا ثلاثيا مترابط الدلالة، في علاقة تدعيمية تأخذ فيه « البداية والنهاية موقع الإطار، لأنهما موقعان حدّيان، يحققان التعيين المفترض للحدود الجوهرية لكل نص، إذ يعتبرهما "يوري لوتمان" بمثابة حدّين نصيين، يقومان بتحديد((النص)) من((اللانص))، وذلك كما في حالة خروجه منه ((النهاية))»[2]

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص254.

[2] عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 237.

وما يشرح هذا القول ويفسره ما هو متجذر فيما افتتح به نزار قصيدته المعنونة بـــ: ((المهرولون)):

سقطت آخر جدران الحياءْ

وفرحنا ... ورقصنا ...

وتباركنا بتوقيع سلام الجبناءْ

ولم يعد يرعبنا شيءُ ...

ولا يخجلنا شيءُ

فقد يبست فينا عروق الكبرياءْ ... [1]

أما ما ختم به قوله:

انتهى العرسُ ...

ولم تحضر فلسطين الفرحْ

بل رأت صورتها مبثوثة عبر كل الأقنيهْ ...

ورأت دمعتها تعبر كل أمواج المحيط

نحو شيكاغو ... وجيرسي ... وميامي. [2]

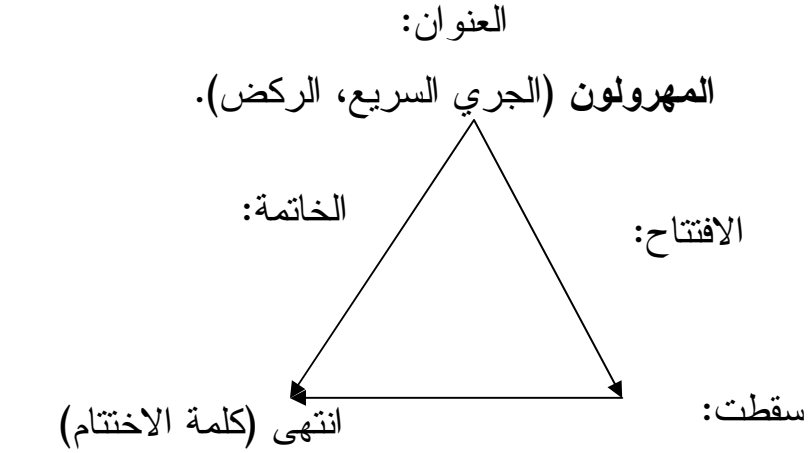
حينما نستقرئ عنوان (المهرولون)، والفعل الذي افتتح به الشاعر قصيدته (سقطت)، واللفظ الذي أنهى به الخاتمة (انتهى) ينكشف لنا مثلث رمزي سيميائي متشاكل، تتشاكل فيه العناصر الثلاثة العنوان والفاتحة والخاتمة، هذه الأخيرة التي تتقمص بنائية ضدية تتمثل في الانغلاق والانفتاح، لتقوم بوظيفة مزدوجة أولها انغلاق لغة النص وثانيها انفتاحها على العنوان من جديد ،لدرجة تجعل المتلقي يقرأ النص من قفلة الختام، لأن فعل الانتهاك دلالة على أن لذلك بداية، ولكن هذه البداية آلت إلى

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص198.

[2] المصدر نفسه، ص 205.

السقوط الذي أدى بدوره إلى نهاية حزينة تمحورت وتمركزت حول قضية سياسية خطيرة، تشكل فضاء شعريا يجسده إطار الهرولة والسقوط والهزيمة، الذي يمثله الشكل الآتي:



حيث جاء العنوان حاملا لدلالة الجري السريع الذي تهافت عليه العرب لتوقيع اتفاقية أوسلو الداعية للسلام مع إسرائيل دون حياء ولا خجل، فكان من تبعات هذا التوقيع المهرول سقوط كبرياء العرب وعزتهم، بل وتاريخهم، ومن ثم حصل سوء الخاتمة، ولهذا أتت خاتمة القصيدة لتؤدي دورا استكماليا مدعما لصورة الهرولة والسقوط، الذي كان من نتائجه (النهاية الحزينة) حيث انتهى العرس وحضر الدمع والذبح والصراخ.. إلخ، فمثلت هذه النهاية خير إفقال ختامي للهرولة والسقوط.

فإذا كان "بارت" يقول:« فمن المزعج ألا نتوقع أي شيء، ألا نرى نهاية»[1] لأي شيء، لذا فإن خاتمة القصيدة تؤول إلى نهاية واضحة المعالم وبارزة الرؤى، اتخذ فيها الشاعر من (فلسطين) طائرا مذبوحا يصرخ في قوله:

وهي مثل الطائر المذبوح تصرخْ:

ليس هذا العرس عرسي ...

ليس هذا الثوب ثوبي ...

---

[1] رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر، عمر أوكان، افريقيا الشرق، د ط، 1994م، ص74.

ليس هذا العار عاري ...

أبدا يا أمريكا ...

أبدا يا أمريكا...

أبدا يا أمريكا ... [1]

هكذا انتهى العرس بدراما مأساوية لم يكن فيها العرس عربيا، ولا فلسطينيا، بل « العرّاب هو أمريكا، خطط وجهز ودفع المهر لعرس ما كان العرب يريدونه، أو يوافقون عليه، وما كانت فلسطين راغبة في مثل هذا الزواج الذي أنتج وأثمر((أولادا معاقين))»[2]، وذلك في قوله:

... وتزوجنا بلا حبّ ..

من الأنثى التي ذات يوم أكلتْ أولادنا ...

مضغت أكبادنا ...

وأخذناها إلى شهر العسل ...

وسكرنا ورقصنا ...

واستعدنا كل ما نحفظ من شعر الغزلْ...

ثم أنجبنا لسوء الحظ أولادًا معاقين

وتشردنا على أرصفة الحزن،

فلا من بلد نحضنه ...

أو من ولد !! [3]

وعلى هذا فإن التشاكل السيميائي المجسد بين العنوان والفاتحة ألف صورة ثنائية مترابطة الأجزاء، مما ضاعف من ناحية أخرى تعالقا كليا أو صورة كلية

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص205.

[2] عبد الهادي عبد العليم صافي، الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، ص 142.

[3] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص203-204.

« تنتقل فيها عتبة العنوان إلى مشهد الإغلاق في خاتمة القصيدة لتؤكد حضورها الشعري في سياق صورة استكمالية للكون الشعري المنجز»[1]، وهذا ما وثقه نزار في خاتمة قصيدته حينما أعلن نهاية العرس، وحينما أعلنت فلسطين تجردها من ثوب العار، ملبسة إياه لأمريكا، وهكذا استكملت صورة المشهد المهرول، وثبت للعيان رؤية السقوط وتأكد حضور النهاية.

وفي إطار التكامل المشهدي تتمتع معمارية (هندسية) القصيدة السياسية لنزار قباني بتناظر وتشاكل كبيرين بين جملة الافتتاح وقفلة الاختتام، وهذا ما زاد في شاعريتها وإحكامها إحكامًا دقيقا، بمعنى أن الشاعر « يولد ائتلافا مشهديا/ أو دلاليا بين جملة الاستهلال وقفلة الختام، لتأتي شاعرية في إيقاعها، دائرية في حركيتها وتمفصلها الدلالي»[2]، فالملاحظ لقصيدة (دعوة اصطياف للخامس من حزيران) يجد أن الشاعر افتتحها بقوله:

سنةٌ خامسة .. تأتي إلينا
حاملا كيسك فوق الظهر حافي القدمين
وعلى وجهك أحزانُ السماوات وأوجاع الحسيْن
سنلاقيك على كل المطارات ..بباقات الزهور
وسنحْسو – نخب تشريفك – أنهار الخمورْ
سنغنيك أغانينا ..
ونلقي أكذب الأشعار ما بين يديْكْ
وستعتاد علينا .. مثلما اعتدنا عليك...[3]

---

[1] محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 221.

[2] عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة(بين بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، ص 62.

[3] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 112.

وأما قوله في خاتمة القصيدة:

سنةْ خامسة

سادسة

عاشرة

ما تهم السنوات؟[1]

ابتدأ الشاعر خاتمة قصيدته بجملة الافتتاح الشعري ذاتها (سنة خامسة)، فتكريرها يحيل إلى ائتلاف مشد هزيمة حزيران في وقت وقوعها إلى مرور خمس سنوات بعدها أو أكثر من الحرب، إذ يعود يوم الخامس من حزيران حاملا ألم الهزيمة العربية وأحزانها ،ليلاقيه العرب ويخلدون ذكراه كما يخلدون ذكرى أخرى، وذلك باحتساء الخمر والأغاني والأشعار الكاذبة، ولهذا نجده يطرح تمفصلا دلاليا كامنا في تساؤلاته(ما تهم السنوات؟) المكررة مرتين في الخاتمة ليجعل منها علامة إشارية توحي استفهاميتها على كثافة معنى السؤال، الأمر الذي أدى إلى تعالقات سيميائية بين فاتحة القصيدة ونهايتها، من حيث اللفظ والدلالة، تعالقا دعّم (دعوة اصطياف للخامس من حزيران) بواقعيه الاجتماعي والسياسي، "لأن نزار قباني" اعتمد في البداية على بيان وصف حزيران، وتشبيهه بشخص مسن حافي القدمين، يغمر الحزن دائما وجهه في عمره الخامس أو السادس، أو حتى العاشر من السنوات، بلى اعتدنا عليه، لدرجة ما تهمنا سنوات ذكراه، لذا جاء فقل ختام القصيدة بصيغة استفهامية لأجل توسيع أفق توقع القارئ، وكأن الإلحاح على السؤال هنا يحمل بعدًا سيميائيا يوحي بأهميته عند الشاعر أكثر من الموضوع، لذا جاءت رغبته ملحة على تعليق هذه الخاتمة نحو المجهول، وذلك ما يؤكده قوله : (ما تهم السنوات؟).

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 214.

وعلى هذا الأساس، إن كان « الواقع السياسي والاجتماعي يطرح أسئلة ولا يعطي جوابا»[1]، فإن استفهامية العنوان تطرح « وعدًا بأشياء على النص الوفاء بها»[2]، وذلك في فاتحة القصيدة أم في قفلها فبماذا تعدنا علامة الاستفهام (متى) في ((متى يعلنون وفاة العرب؟)) لنزار؟ .

يقول الشاعر في الخاتمة:

أنا .. بعد خمسين عاما
أحاول تسجيل ما قد رأيتْ ..
رأتُ شعوبا تظن بأن رجال المباحث
أمر من الله ... مثل الصداع ... ومثل الزكام ...
ومثل الجذام ... ومثل الجرَبْ ...
رأيتُ العروبة معروضةً في مزاد الأثاث القديمْ ...
ولكنني ... ما رأيتُ العَرَبْ !! [3]

القارئ لهذا المقطع يستكشف بأن هناك تشاكلا سيميائيا بين علامات العنوان وما يشير إليه مؤشر الخاتمة، أي بين مقولة البحث عن زمنية إعلان وفاة العرب وتعجبية الشاعر، التي يترجمها فعل الرؤية المنفي، الذي غدا فيه العرب في عداد المجهول، وبالتالي فكيف يتم إذن إعلان وفاة كائن غير موجود ؟!.

بهذه القراءة نؤكد إلى أن ما انتهت إليه خاتمة القصيدة حين تشاكلها بالعنوان كان مركز تركيزا شعريا، نصل من خلالها إلى أننا انتهينا فعليا من قراءة ما قاله الشاعر دون الانتهاء إلى ما وعد به العنوان، فانجلت خطورة الخاتمة، التي مثلتها

---

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 43.

[2] رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، ص 347.

[3] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 330-331.

علامتا التعجب(!!) أولا، وعدم الكينونة(ما رأيتُ) ثانيا، الذين أفصحا عن سخرية الشاعر من العرب واستنكار رؤيتهم، ولهذا السبب جاءت الخاتمة جوابا مفاجئا، ازدادت فيه قوة السؤال، وتكثفت دلالات البحث عن (متى) يوجد العرب حتى يحين وقت إعلان موتهم ؟

وهذا التصور تعبير عن نهاية غير متوقعة، بها لن نتمكن من الوصول إلى ما طرحه عنوان القصيدة من استفهامات ووعود، للاستراحة من عبء السؤال الذي كثر مرارا، لأن النهاية لم تكشف عن السرّ المخبوء، ومن ثم فإن ما تعكسه مقولة التعالق الموجود بين العنوان (متى يعلنون وفاة العرب؟) وقول الشاعر في الخاتمة هو واقع عربي ذا حقيقة مفتوحة النهاية، « بحيث يمكن للمؤول أن يكتشف ما لا يحصى من الترابطات، لا بد للقارئ من الظن بأن كل سطر في النص يخفي معنى سريًا آخر، كلمات بدلا من التصريح، يخفي ما لم يقل»[1]، وهذا ما أدى بنا إلى إعطاء تأويل جديد لعتبة العنوان، التي أعلنت علاماتها عن جو تساؤلي يئن فيه الشاعر بحسرته عن واقع العرب، ووضوح إيحاءات الاستنكار، حينما حصل تعالقا مع إجابته المخيبة للآمال، التي أعلنتها سيمياء التعجب الذي يسم آخر جملة في خاتمة القصيدة (ما وجدتُ العرب!!)، وواقع الانكسارات والانهيارات المتوالية في نسيج ختامي أبْعد زمنية إعلان المأساة إلى أبعد حدّ ممكن.

بهذه الآراء التحليلية والقراءات التأويلية، نصل إلى نتيجة مفادها، أن كل من العنوان وفاتحة القصيدة وخاتمتها، يشكل هرما سيميائيا تتشاكل فيه أبعاده الثلاثية ولكل بعد وظيفته، بحيث تكاملت مع بعضها بعضا حتى شكلت في النهاية وحدة شعرية منسجمة ومتشاكلة، – فلا يمكن– إذن، أن نعتبر العنوان هو الذي يستحوذ على افتتاح

---

[1] نسيمة الغيث، البؤرة ... ودوائر الإتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000، ص 37.

القصيدة أو نهايتها، وإنما قد يحصل التشاكل بين بعدين اثنين، وقد يتجاوز للثالث منهما، إما تعالقا جزئيا أو كليا أو إيقاعيا.

وبالتالي فإن القارئ لعناوين القصائد السياسية لنزار قباني يدرك ولأول وهلة، أنها علامة قصدية تتمتع بدينامية حققت تشاكلا سيميائيا بينها وبين نص القصيدة، إلى أن غدت بنية متلاحمة الأجزاء، ممّا منح لشعر نزار السياسي قدرا من الفاعلية والحضور والشعرية من جهة، ودرجة عالية من الشاعرية والإحكام من جهة ثانية.

الفصـــل الثـــاني:

سيمياء الصورة الشعرية في القصائد السياسية لنزار قباني

1/ الصورة الشعرية بين بنائية المرجع وسيميائية التحول.

2/ سمات الصورة الشعرية من المنظور السيميائي.

2-1: الصورة الشعرية وسيمياء الحواس.

2-2: الصورة الشعرية وسيمياء التجسيم.

2-3: الصورة الشعرية وسيمياء التكثيف.

2-4: الصورة الشعرية وسيمياء التضاد.

3/ الملامح السيميائية للصورة الشعرية في القصائد السياسية لنزار.

3-1: الصورة الشعرية بين سيمياء الموقف والتجريد.

3-2: الصورة الشعرية بين السيمياء والسينما.

4/ مصادر الصورة الشعرية.

4-1: سيمياء الطبيعة.

4-1-1: سيمياء الطبيعة الحية (المتحركة).

4-1-2: سيمياء الطبيعة الجامدة (الصامتة).

4-2: سيمياء الأمكنة.

4-3: سيمياء التاريخ.

1- الصورة الشعرية بين بنائية المرجع وسيميائية التحول:

عجزُ الصورة الشعرية عن الثبوت والاستقرار على مفهوم دقيق ومحدد أشهدها إشكالا لطالما عانت منه، إذ هناك شبه إجماع من طرف النقاد والبلاغيين على صعوبة إعطاء تعريف موحد وقار للصورة، فمفهومها ليس من المفاهيم البسيطة السريعة التحديد وإنما هناك عدة عوامل تدخل في تحديد طبيعتها، كالتجربة والشعور والفكر والمجاز والإدراك والتشابه والدقة، إلى أن غدت قضية نقدية صعبة، نظرا لاختلاف منطلقاتها وتعقيدها[1] من جهة، واستعصائها على الفهم من جهة أخرى، فكثير من المفاهيم الاصطلاحية المنتسبة إليها تعد نسبية لم تصل إلى ذروة التعميم أو التأطير النهائي، إذ تستحدث المفاهيم باستحداث الدارسين، ولعل مرد ذلك اختلاف ثقافات النقاد وتوجهاتهم، فلسفية كانت أو أدبية فنية، الأمر الذي أصبغها ضربا من التشويش والاضطراب، حيث أن « أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية إن لم تكن ضربا من محال»[2].

وعلى الرغم من كل هذه الأسباب التي جعلت النقاد والبلاغيين يتباينون في تعاريفهم للصورة الشعرية ويعجزون عن إعطاء مفهوم موحد لها، إلا أن هذا العجز لم يمنع من عدها« واحدا من أهم عوامل سحر الشعر أو ربما تكون الشعر كله، فهي ليست تزيينا يكشف براعة الشاعر في بناء علاقات مبتكرة فحسب، بل هي أيضا طريق لبناء المزاج النفسي للمتلقي والتسلل إلى وعيه لإغرائه بالدخول

---

[1] ينظر، السالك بوغريون، تقنيات التعبير في الشعر الحساني، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2015، ص83-84.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص19.

في علبة النص»[1]، ولهذا فهي مكون من المكونات الهامة التي اتفق على « أنها السمة المميزة للخطاب الشعري والحد الفاصل بين لغة الشعر ولغة النثر، ذلك أن كثيرا من مكونات اللغة الشعرية قابلة للتغيير والتطور، ولكن الصورة تبقى المبدأ الثابت في القول الشعري»[2]، فلم يقف بها الحد هنا فحسب، وإنما تعاظم الاهتمام بها حتى ظلت ترتقي إلى أن تبوأت في الشعر الحديث مكانة عالية، وأصبحت مصدرا مدهشا لثراء التعبير وتوتره، مصدرا لغنى شعري كبير، حيث لا يمكن لقصيدة ما الارتقاء إلى مستوى الحيوية الشعرية دون أن يكون للصورة دور في إذكاء قوة الأداء والتصعيد من كثافته وسحره[3]، الذين يجعلانها مرجعا بنائيا يستقطبه شعرنا الحديث بطرحٍ يتماشى وروح العصر.

فحينما يريد الشاعر خلق عالم شعري خاص، لا بدّ وأن يستحضر الأدوات المعينة التي تزيد من ثقله، ليخرجه في حُلّة تعكس تجربته الشعرية، فيكون مضطرا إلى استعمال الصورة، فهو لا يختار التعبير عن الفكرة بكلمات مجردة أو التعبير عن الفكرة على شكل صورة، وإنما يأتي إلى شكل وكمال الفكرة من خلال الصورة[4]، ولذلك فهي من الأدوات الضرورية، ضرورة الحياة نفسها، ومن العناصر الفنية الحيوية والنشيطة التي تحتاجها القصيدة، لأن حضورها لا يعد مجرد

---

[1] ثائر العذري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011ص141.

[2] محمد القاسمي والحسن السعيدي، قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ندوة الصورة والخطاب، 18-19 مارس، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2009، ص399.

[3] ينظر، عبد الكريم امجاهد، شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الموجة، دار القرويين، 1998، ص178-179.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص179.

حلية للتزيين بل « إنها قلب القصيدة النابض وشريانها الحي»[1]، ولهذا السبب لم يغفل عنها القدماء في كثير من محطاتهم الشعرية لكونها عنصرا أسلوبيا وجسرا بنائيا يبني به الشاعر قصيدته، بناءً تتجاور فيه مختلف الأساليب وتتكامل مع الأدوات الفنية الأخرى.

ولكون موضوع الصورة الشعرية موضوعًا متجذرا في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة، فهي من العناصر المركزية التي اهتم بها النقاد القدامى، لما لها من دور فاعل في القصيدة، فهي جوهرها وهويتها، حيث كانوا يحكمون عليها – القصيدة – بمدى جودتها ومدى إصابتها في التشبيه، لذلك نجد أن الصورة الفنية قديما صورة بلاغية محضة، باعتمادها على مطابقة المشبه للمشبه به، وكذا مدى ملائمة المستعار منه للمستعار له[2]، أي أن انبناء الصورة قديما كان قائما على منطق المشابهة بين طرفي التشبيه (مشبه – مشبه به)، تربطها في ذلك علاقة منطقية حسية.

ولكن بفعل التطورات التي خضعت لها القصيدة بشكل عام، والصورة الشعرية بشكل خاص تغيرت نظرة الشعراء في هذا الجانب، حيث تجاوزوا الأساليب القديمة التي حكمت (الصورة الفنية)، متجهين في ذلك اتجاها تجديديا يرنو إلى كشف نمط جديد من العلاقات، التي تتجاوز أساس المشابهة والتماثل والنظرة المنطقية والنفعية التي اتسمت بها النظرة البلاغية القديمة[3]، ومرد هذا القول هو لا منطقية وانحرافية العلاقة الموجودة بين طرفي الصورة الحداثية، التي يعمد فيها

---

[1] وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل التجارية، طباعة– نشر– توزيع، بيرت، لبنان، ط1، 1997، ص25.

[2] ينظر، علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل، دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، ص25.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص26.

مبدعها إلى ضبابية وغموض الوجه الجامع بين طرفيها، مستحدثا في ذلك صورا جديدة، تبرزُ بدورها معطيات المد السيميائي، الذي شحنها بتحولات تركيبية تنقلها من مكامن عمود الشعر المعهودة، مستبدلا ذلك الطفح اللغوي بأثر سيميائي بالغ الخصوصية والتفرد، لأن الصورة الشعرية تزداد جمالا ونضارة وبهاء وطلاوة، فيشتد تأثيرها في المتلقي كلما تباعدتا فيما بين شيئين اثنين، يطلق عليهما الشاعر الفرنسي روفردي(pierre reverdy) (الحقيقتين)[1]. وهنا تغدو الصورة الشعرية العلامة المثير، التي تستفز القارئ، وتبث فيه روح البحث عن مقومات التحديث والابتكار.

وإذا كنا قد أشرنا إلى توفر الصورة الشعرية في تراثنا النقدي وغيره، فإنها « أصبحت في العصر الحديث أساسا بنيويا في القصيدة الحديثة»[2]، وذلك بطرح شعري جديد، جعل فيه من الصورة منبرا للتحول والتطور، الذي تتكشف سيميائيته حين يدخل بها الشاعر الحديث إلى العالم الآخر، محلقا في سماء اللامنطق واللاواقع، أي أنه« استطاع أن يبدع الصورة ويبعدها عن العادية المألوفة»[3]، فيحطم كل العلاقات الممنطقة المبنية بين عناصرها، إذ أنها « ليست تشبيها، وما ينبغي لها، وإنما هي شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين، كما أنها ليست فكرة بمعنى المفهوم الأيديولوجي المعيّن كقولنا مثلا: " اشتراكية" أو " تنمية" أو "حضارة"، وهلم جرا من هذه المفاهيم التي تكتظ بها اللغات الإنسانية الحية»[4]،

---

[1] ينظر، عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، ص320-321.

[2] علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل، دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، ص25.

[3] عناية عبد الرحمن أبو طالب، التشكيل التخيلي والموسيقي في شعر المقالح، دار الفكر، دمشق، د ط، د ت، ص63.

[4] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ط، د ت، ص49.

فالصورة الشعرية لبنة أساسية يرجع إليها الشاعر الحديث في بناء قصيدته، ولكنه ينحو بها منحا يغايُر فكرة المشابهة بين طرفين، بل هي تراكيب لغوية ذات مداليل سيميائية « تنهض على الارتفاع بعناصر التعبير الشعري إلى مستويات فنية جيدة»[1].

وبهدف خلق صورة شعرية معاصرة تُعرب سيميائيتها عن التحول والجدة في الطرح أو البناء، تأتي الصورة في قمة الآليات الأساسية، التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته، « فتظل عنصر العناصر في الشعر، والمحك الأول الذي تعرف به جودة الشاعر وعمقه وأصالته، أو يكشف من خلالها نصيبه من الضحالة والتبعية، ولكنها في الوقت ذاته تظل سر الأسرار في الشعر»[2]، فيؤسس الشاعر رؤياه « ويشكل أحاسيسه وأفكاره وخواطره بشكل فني محسوس، ويحاول أن يبرز الروابط والأواصر التي تربط ما بين عناصر مختلفة من الطبيعة، وفيها يربط بين عوالم مختلفة »[3]، فيتجاوز فيه العلاقات الطبيعية والمنطقية.

وإذا كان موضوع الصورة الشعرية من المواضيع الشاسعة، التي حفلت بها بلاغتنا وتراثنا العربي، فإنها ليست شيئا جديدا على شعرنا الحديث، وإنما الجديد يكمن في انفتاحها على عالم لغوي/سيميائي جديد لم يألفه الشاعر من قبل، عالما يتيح له فرصة البناء من جديد ولكن بطريقة تختلف عما كانت عليه في القديم، فتراه يجمع بين العناصر المتباعدة، ليكون فضاءً شعريا لا يخضع لقوانين الطبيعة أو المنطق.

---

[1] فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2011، ص59.

[2] أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص185.

[3] حذام بدر حسين، تحولات الشعرية العربية الانقطاع والمجاوزة في الشعر العربي الحديث، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص126.

وكأنها – الصورة الشعرية– بذلك المفهوم هي « هدم للعالم القديم، وبناء للعالم الجديد، ليست تكرار أو صناعة، تجسيد للحياة، كشف منفلت من حدود العقل والواقع باعتباره الحدسي، واختراق لهما، إحاطة بالكون، إن هذا التجاوز للعقل والواقع»[1]، وما نفهمه من وراء هذا القول هو جعل الصورة الشعرية مرجعا بنائيا، يرجع إليه الشاعر الحداثي، لا بالتكرار وإنما هي تلك الصناعة التصويرية التي لا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة أو التشبيه، بل إنها نتاج التقريب بين واقعين متباعدين، وبقدر ما تكون علاقة الواقعين المقربين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة للشعر.

ونتيجة للحضور القوي للصورة بالمفهوم الشعري الحداثي أصبح المزج بين المحسوس والمعقول والمتخيل أحد الشروط الضرورية التي تباعد النمطية والنموذجية، ومن ثم فالجمع بين المتباعدات في تشكيلها يعتبر مطلبا شعريا أساسيا[2]، فتنفلت إذن من قبضة الواقع وتتجاوز حدود العقل، نظرا لربطها العلائقي اللامعهود، مما يهيء القصيدة بأن تتفرد عبر هذا التحول بلغة سيميائية، تُعمّق من مدلوليتها وتغنيها بطاقات إيحائية لا متناهية التأثير، فلا تغدو فيها الصورة الشعرية مجرد تمثيلا بلاغيا، وإنما هي في صميمها« معولا هدميا يتحدى العدم ويصرعه»[3]، لأنّ تحول التركيب التصويري إلى طرح سيميائي جديد هو هدم للبناء المألوف وصرع للتصوير الجاف الذي يوظفه الشاعر لمجرد التشبيه مثلا ليس إلاّ.

---

[1] فارس الرحاوي، مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني، دراسة نظرية في نقد النقد، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1434 هـ، 2013، ص92.

[2] ينظر، عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة مؤسسة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الرباط، ط1، 2004م، ص103.

[3] بهاء بن نوار، الكتابة وهاجس التجاوز، قراءات نقدية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص56.

وفي رحاب الاختلاف الظاهر في كيفية توظيف الصورة الشعرية في القصيدة سواء أكان ذلك قديما أم حديثا، فقد تنوعت مفاهيمها وتعددت، إلى أن غدت أداة مهمة، ومرجعًا أساسيا يعول عليه في البناء، بل هي« عنصر أساسي ينمو بنمو البناء الفني العام للقصيدة»[1]، يعول عليها في سبيل كتابة شعرية متميزة، لأنها علامة شعرية أساسية لبناء فاعل ومؤثر في وحدة التعبير الشعري، نظرا لما قاله "أدونيس" في هذا الصدد:« وحدة التعبير الشعري إنما هي الصورة»[2]، وقصائد نزار السياسية تؤكد حضور الصورة الفاعل، الذي يعكس جمال التعبير وفرادة التصوير، إذ أن ثمة شبه إجماع لدى النقاد الذين تناولوا شعره، على أن أهم ما يميزه على مستوى الفن هو الصورة، كونه يملك القدرة النظمية بدرجة عالية، وأنه شاعر مصور وليس شاعر متفلسفا، ويبقى إبداعه العظيم في النهاية هو إبداع لغوي، فقد يكون نزار ولد شاعرا، وربما شاعرا ناثرا، فلا أحد بقادر على أن يرجم في ذلك بغيب، ولكن اليقين أن نزار قد ولد صائغا للصورة – على حسب أحمد الحميد– التي من خلالها دخل بيت الشعر وأقام في فناء التفعيلة.[3]

من هذا المنطلق، عمد نزار قباني في بناء قصائده السياسية على نغم الإبداع وسنفونية الابتكار، جاعلا من الصورة الشعرية « ذلك الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثل المعاني جديدا ومبتكرا، مما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية تأخذ مدّياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي»[4]،

---

[1] رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، – الصورة– الرمز– التناص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص7.

[2] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص154– 155.

[3] ينظر، أحمد الحميد، نزار قباني بين السيميائيات والتلقي، ص139.

[4] راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008، ص116.

فمفهوم الصورة – هنا– اتسع وتحول، فأصبحت دليلا على نبوغ الشاعر الحداثي وتفرد نزار في صوغ الإيحاء، وامتلاكه لرؤية خاصة تنير جوهر العالم، وتعمل على تأسيس وجود سيميائي جديد.

وفي إطار هذا الصياغة تحولت الصورة إلى « تركيب معقد ومسرح للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنيوية في بوتقة التجربة الكلية التي تمتد في كل جانب وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع»[1]، كلها تناقضات الواقع المعيش التي نقلها لنا نزار في قصائده السياسية عبر صور موقفية، ما لبثت أن أخذت بيد الشعر إلى لقاء صنوه العريق فن الرسم، إذ لم يكن من المبالغة القول: الرسم شعر صامت، والشعر تصوير ناطق[2]، بلغة السينما المعاصرة ولغة الألوان وغيرهما، وهذا ما سنفصل فيه لاحقا في المحطات الآتية:

2- سمات الصورة الشعرية من المنظور السيميائي:

2-1: الصورة الشعرية وسيمياء الحواس:

وهي من المقولات السيميائية التي قامت عليها الصورة الشعرية الحداثية في بناء الاستعارات، و« وسيلة أخذها الرومانسيون من الرمزيين وشاعت في نتاج الشعر الحديث والمعاصر»[3]، من خلالها استطاع " نزار" أن يكسب قصائده إيحاءات شعرية خصبة وفاعلة، لذا تشغل الصورة الشعرية لـــ « ارتباطها الوثيق بنسج التجربة الداخلي، وقيامها بدور فعال في تنفيذ ألفعال التجربة وتحقيق منجزاتها

---

[1] راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص119.

[2] إيهاب النجدي، الصورة الشعرية والحقيقة، مجلة البيان، مجلة أدبية ثقافية شهرية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، ع 452، مارس 2008، ص41.

[3] حافظ المغربي، التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي، شعر عبد القادر القط نموذجا، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، السعودية، ط1، 2011، ص37.

على الصعيد الخارجي»[1]، كما أن تراسل الحواس يعين الشاعر على توليد دلالات جديدة، تنكشف سيميائياتها عن طريق التعبير عن وقع هذه الأشياء على نفسه، وقدرته على تصويرها في صور بديعة مؤثرة، تدعو إلى التأمل والتفكير لمعرفة العلاقة التي تربط جزئيات العمل الفني، وبين الإيحاء الناتج عن تبادر وصف مدركات الحواس، ومن ثم يستطيع الشاعر نقل وقع الأشياء على النفس.[2]

وبذلك يكون طابع سيمياء الحس للصورة مبدأ أساسي، لأنّ « التعامل مع الموضوعات، باعتبار هذه العلاقة أمدت الشعراء باستعارات ومجازات مبتكرة جديدة، ومنحت الفرصة للخيال لينطلق معبرا عن مشاعر الشاعر وتصوراته دون أن يتقيد بالواقع، ويخضع للعقل»[3]، على هذا الأساس لم تعد الصورة الشعرية عند " نزار قباني" حكرا على المجاز القديم الذي يعتمد على التشبيه والاستعارة منطلقا أساسيا له، وإنما أصبحت تركيبا علاماتيا معقدا، وفضاء سيميائيا يتفاعل فيه عالم الأفكار بعالم المحسوسات، نظرا لما تخلقه هذه الوسيلة الفنية من كون شعري يدل على فرادة أسلوب الشاعر ويؤشر إلى الملامح السيميائية المميزة لشعره.

هذا وقد شغلت الصورة الشعرية حيزا كبيرا وواسعا في قصائد نزار السياسية، فوظفها توظيفا اتخذ فيه من سيمياء الحواس مقولة وتقانة تعكس الواقع السياسي للأمة العربية، فهو كغيره من الشعراء الذين حاولوا« بعمق انفعالاتهم وخصوبة خيالاتهم التعبير عن طبيعة الأشياء والأمور المحيطة بهم، ليعبروا عما يجيش في قلوبهم من مشاعر وما يعتمل في صدورهم من خواطر، وحاولوا استخدام

---

[1] محمد صابر عبيد، مزايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص174.

[2] ينظر، حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005، ص195- 14.

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1985، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 185، ص514.

التصوير عبر استخدام حاسة التذوق للتعبير عن هذا كله»[1]، مما جعله من أبرز الشعراء الحداثيين تجسيدا للصورة الحسية في طابعها السيميائي، فلنتأمل كيف يصور لنا الشاعر حاسة الذوق في قوله من قصيدة " هوامش على دفتر النكسة":

مالحة في فمنا القصائد

مالحة ضفائر النساء

والليل والأستار والمقاعد

مالحة أمامنا الأشياء [2]

إن الدال الذوقي (مالحة) ينزاح عن منطقه الحسي حين يضاف إلى الدوال المجازية (القصائد، ضفائر النساء)، لكن يعود إلى فضائه الحسي في قوله (في فمنا، الأشياء)، إلا أن النتيجة الصورية التي يتمخض عنها التشكيل الصوري تحيل على منطق صوري حسّي تبنته سيميائية الذوق في بناء الصورة، وذلك باستحضار الشاعر لصفة الملوحة، ملوحة اللفظ لا جزالته واستقامته، وفي هذا تجاوز لعمود الشعر عن طريق تخطي مألوفية التوظيف المنطقي للحواس، والانتقال به إلى عالم سيميائي يجعل للأشياء علامات تدل عليها.

وليس ببعيد عن هذا السياق، يجمع الشاعر بين سيمياء المدرك الحسي وسيمياء المدرك المعنوي قوله في قصيدة " المهرولون":

وهبونا وطنا أصغر من حبة قمح ..

وطنا نبلعه من غير ماء

كحبوب الأسبرين !! [3]

---

[1] نجاح نصار البطي، تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب، ص195.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص102.

[3] المصدر نفسه، ص201.

في البداية يتوقع القارئ من خلال قول الشاعر (وهبونا وطنا) حدوث الطمأنينة والاستقرار والأمن، لكن سرعان ما يقلّب الصورة، ويكسر أفق ذلك التوقع إلى نقيض ذلك محدثا تأثيرا مفاجئا ومدهشا، فما الهبة الأمريكية سوى وطنا أصغر من حبة القمح، ثم ليزيد الحالة المأساوية أكثر تأكيدا يردف ذلك بقوله (نبلعه من غير ماء) حيث يتحقق في هذه الصورة الجمع بين (البلع) كمدرك ذوقي، و(الوطن) كمركب ذهني معنوي، فتنتج صورة تخييلية، هي في الحقيقة علامة على الاستلاب والنهب، صورة ظلت تتكرر في شعر " نزار" في حديثه عن الوطن العربي وحال الشعوب العربية، من خلال رسمه لصور إنسانية عامة مختزنة في الذاكرة النزارية.

هذا وقد أخذ " نزار" في الجمع الحواسي تراسلا في التعبير شكل علامات عدة عن هالات الحزن والندم، وذلك من خلال جمعه بين حاسة اللمس والبصر والذوق خلق منه نمطا سيميائيا فريدا، جعل فيه من كل حاسة إشارة لها قيمة ودلالة شعورية خاصة، وفيما يأتي «إشارة إلى المؤامرة التي أطاحت بالوحدة بين مصر وسوريا ومن ورائها بفكرة الوحدة عموما، وهي مؤامرة استمدت قوتها من نرجسيات الساهرين على الوحدة والمعارضين لها على حد سواء، لأن الوحدة وجدان جمعي، وهذا يتعارض مع الوجدان الفردي المقيت الذي تتميز به الشخصية العربية» [1]، وتأكيد ذلك قوله في قصيدة: " هوامش على دفتر النكسة":

لو أننا لم ندفن الوحدةَ في الترابْ
لو لم نمزِّق جسمها الطريَّ بالحِرابْ
لو بقيت في داخل العيون والأهدابْ
لما استباحت لحمَنا الكِلاب .. [2]

---

[1] حسين العوري، الرفض في شعر نزار قباني(جوان 1967- أكتوبر 1973)، ص33.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص109.

يشتغل الشاعر في هذا المقطع على شبكة صور حسية، من ضمنها الصورة اللمسية، حيث يجعل من (الوحدة) كمركب حسي معنوي يدفن تحت التراب شأنها في ذلك شأن الإنسان الميت، وتظهر عبقرية الشاعر في التصوير، وذلك لوجود نوع من الترابط والتفاعل حين تمزيق ذاك الجسم الطري، واستعماله لفظة (العيون) يزيد من قوة الصورة وعمقها، حينما يجسد سيمياء البصر في تعبير تنبعث منه إشارة الندم وعدم بقائها نصب الأعين، بل بقائها لحما تستبيحه الكلاب وفق رؤية الشاعر الأدبية، التي جعل فيها من حاسة التذوق علامة سيميائية أكثر شفافية وقدرة على التصوير.

وفي قصيدة " هوامش على دفتر النكسة" يقول الشاعر في هذا الوصف الشاعري:

يوجعني أن أسمعَ الأنباء َفي الصباحْ
يوجعني .. أن أسمعَ النباحْ ... [1]

يكتسب الدال الصوتي (أسمع) قيمة سمعية داخل الفضاء السمعي، فباستحضار الشاعر حاسة السمع أبرز الأصوات المتنوعة في الصورة، لكن كلا الصوتين يتلون بألوان شجية وحزينة من خلال ترداده الفعل (يوجعني)، مما يجعل الصورة الشعرية نفسها تعيش بدورها آلام الشاعر ومواجعه، حينما يسمع سفهاء الناس وأشرارها.

كما تتراسل حاسة البصر مع حاسة السمع، وذلك في قول الشاعر في قصيدة " متى يعلنون وفاة العرب؟ ":

رأيت جيوشا ... ولا من جيوش ..
رأيت فتوحا .. ولا من فتوح ..

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص105.

وتابعت كل الحروب على شاشة التلفزه..

فقتلى على شاشة التلفزه..

وجرحي على شاشة التلفزه..

ونصر من الله يأتي إلينا ... على شاشة التلفزة[1]

لطالما حاول الشاعر رسم بلاد العرب، فيدلف من خلال هذا المقطع التصويري إلى الفكرة الأكثر أهمية، التي تبدأ بنفي الرؤية، (رأيت جيوشا ... ولا من جيوش)، وما هذا إلا تعبيرا إيحائيا واستفاضة وبوحا داخليا مستمرا أقلق الشاعر وأتعبه، إلى أن تتتابع الصور مشكلا بها أيقونة تعبيرية تتطابق وهالات الحزن والقتل التي يتلقفها الشاعر على شاشة التلفزة، عن طريق الجمع بين حاستي السمع والبصر، وهذا ما خلق ترسانة إيحائية نسج معانيها الحزينة الدلالات بخيوط أكثر كفاءة على النيابة أو التأيقن، ورمز أبعد إيحاء.

إذا كانت تقنية تراسل الحواس تعتمد على « وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة...»[2]، بهدف الإشارة إلى جملة من المظاهر الإنسانية التي يعكسها الجمع بين الصورة الشمية والذوقية وفق علاقة سيميائية زادت النص الشعري قوة وجمالية في التعبير، هذا ما جسده " نزار" في قوله من " متى يعلنون وفاة العرب":

رحلت جنوبا ... رحلت شمالا..

ولا فائدة ...

فقهوة كل المقاهي لها نكهة واحده

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص330.

[2] حمدي الشيخ، قضايا أدبية ومذاهب نقدية، المكتب الجامعي الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص25.

وكل النساء لهنّ – إذا ما تعرين–

رائحة واحده

وكل رجال القبيلة لا يمضغون الطعام

ويلتهمون النساء بثانية واحده[1]

تتجلى تقانة سيمياء الحواس في (القهوة) التي أنشأت بينها وبين (النكهة) – التي تعد من مدركات حاسة الذوق– علاقة تصويرية ترسم محور الثبات والتعميم، دون أن تتجاوزه إلى محور التغيير– تغيير الرأي العام– وما يزيد من بؤرة التأكيد جمع الشاعر بين (الرائحة) كمدرك شمي، وبين (النساء) كمركب مادي محسوس للدلالة على الثبوت دائما، وليزيد الأمر أكثر عمقا وتأكيدا يعود إلى حاسة الذوق من خلال الفعلين (لا يمضغون، يلتهمون) للدلالة على الوحشية والتشبه بالحيوان، وفي هذا الصدد يكون الشاعر من الذين حمّلوا الألفاظ معاني جديدة لا تقف عند دلالة واحدة فتخطى المعجم الشعري المتداول، وعبر عن انفعالاته بطريقة جديدة بأن ربط بين مختلف الحواس ذلك أن « طريقة التعبير في الفن يجب أن تمتزج بالمدركات البصرية والذوقية والشمية»[2].

2-2: الصورة الشعرية وسيمياء التجسيم:

سيمياء التجسيم نمط من أنماط النقل الفني للأفكار والمفاهيم والمعنويات من وإلى، من عالم التجريد إلى عالم المادة المحسوس والمجسد، فيرتد حيويا مثيرا، بقصد تفجير دلالة المعنى، والامتداد به لرسم صور شعرية ذات مقومات فنية تسهم في إنضاج القصيدة واستمراريتها الجمالية، والسمو بخصائصها الفنية إلى مدارج نوعية أرقى، فالتجسيم يسعى إلى «جعل المعنوي حسيا، فكأننا بالتجسيم نحول المعنوي المجرد من اللبوس والحدود المكانية إلى حسيات ترى أو تسمع أو تلمس

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص323-324.

[2] الحاتمي ناصر، المصطلح في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص64.

أو تشم أو تذاق»[1]، كما يعد وسيلة لتوضيح المعنى وجلائه. ولفهمه أكثر نجد أن " نزار قباني" عمد في قصائده السياسية إلى تجسيم المعاني المجردة في صور حسية حية، فجعل من (الوحدة) جسما طريا يدفن تحت التراب، قوله:

لو أننا لم ندفن الوحدةَ في الترابْ
لو لم نمزِّق جسمَها الطريَّ بالحرابْ
لو بقيت في داخل العيون والأهدابْ
لما استباحت لحمَنا الكلابْ..[2]

يلجأ الشاعر إلى تقنية التجسيم، حتى يبقي بالدليل المادي فعلا وأثرا على الإنسان العربي، فالوحدة قيمة معنوية أضفى عليها الشاعر أبعادا حسية تتمثل في فعل الدفن، والتمزيق، والحفاظ، من خلال فعل التمني (لو بقيت).

ويواصل في القصيدة نفسها، يقول:

نريدُ جيلا يفلح الآفاق
وينكشُ التاريخ من جذوره ..
وينكشُ الفكر من الأعماق
نريد جيلا قادما
مختلف الملامح
لا يغفر الأخطاء... لا يسامح ..
لا ينحني ..
لا يعرف النفاق..[3]

---

[1] عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، مفهوم الصورة في الذهنية الإبداعية العربية قديما وحديثا وفق مستويات النقد التطبيقي في تحليل النص، ص307.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص109.

[3] المصدر نفسه، ص109-110.

من هنا نستخرج الصورة الحلمية للشاعر التي جسدها (للتاريخ والفكر)، وهما قوتان معنويتان أسند إليهما بعدا حسيا مدركا يتمثل في (نكش الجذور ونكش الأعماق)، لذا فقد مزج بين فعل النكش، وبين الجيل الجديد، الذي يأمل الشاعر في أن يكون جيلا مختلفا في الفكر والأسلوب والمواصفات عن جيل الهزيمة السابق، لا يعرف النفاق أبدا، فيتشبث ضارعا بشعاع من الأمل في البعث رغم كل الجراح، لأنه يؤمن أن الوطن باق، وأن الأجيال تتجدد بميلاد الحي من الميت، إذ يتحول الإحساس بالملل، والشعور العارم بالنقمة على الزيف والتقزز من المزيفين إلى إنشاد الإخلاص والاستقامة الدائمة للتغلب على الصراع الخالد بين الصدق والكذب، وبالتالي يريد أن يعيد صياغة الإنسان من جديد، بحيث يكرس كل إمكاناته لرفض النفاق والانحناء.

هذا ما توحي به سيمياء التجسيم، الذي أسند فيه الشاعر بعدا حسيا لقوتين معنويتين، فجاءت هذه الصورة المتوالية على نحو جسده في دلالات جديدة مبتكرة، من خلال توظيفها في سياق إشاري أو رمزي سحري يشحنها بطاقات تأثيرية رائعة، تجعل من النكش قدرة ومطية للفوز والفلاح.

يقول الشاعر في قصيدة " متى يعلنون وفاة العرب":

أحاول منذ الطفولة رسم بلاد

تسمى- مجازا- بلاد العرب

تسامحني إن كسرت زجاج القمر..[1]

الصورة هنا تبدأ من تلك المحاولة التي جسدها الشاعر في رسم بلاد العرب مجازا، ليدل على الاستمرارية، وعدم فقدان الأمل، من خلال قوله (منذ الطفولة)، وكذا قيام علاقة شخصية حميمية مع البلاد العربية، تسامحه إن كسر زجاج القمر،

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص322.

وهكذا قدم نزار نفسه منذ البداية شاعرا يحترف الطفولة والبراءة، إذ طلب منا منذ بدايته مع الإبداع الشعري أن ننظر إلى القصيدة كما ننظر إلى القمر بطفولة وعفوية، وهنا تكمن العبقرية الشعرية لنزار في قدرته على أن يحول لغة الحديث اليومي شعرا ثريا بالصور الملونة وبمنعكسات الإدراك الحي[1]، وذلك من خلال التلاعب الحر بالكلمات، أين يبوح لنا الانزياح بمفردات الدهشة والمفاجأة، وكسر أفق التوقع، من خلال جمعه بين كسر الزجاج والقمر، إذ ليس للقمر زجاجا، وإنما أراد الشاعر أن ينحرف بالقارئ إلى عالم الصورة الشعرية ذات الدفقة الشعورية المنبهرة.

وإذا كان التجسيم ينم« عن شوق إلى استحضار ما هو غائب والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله، فيحاول أن يقتضيها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة»[2]، فإن " نزار" تمكن من توسيع نطاق الدلالة للفظ (الوطن)، من خلال الجمع بينه وبين مركبات حسية- مادية- قوله في " متى يعلنون وفاة العرب":

ولم يسمحوا لي بتصوير وجه الوطن ... [3]

إلى أن يقول:

أحاول أن أتصور ما هو شكل الوطن؟[4]

إلى قوله:

أحاول- سيدتي- أن أحبك ..

---

[1] ينظر، السعيد الورقي، الشعر العربي المعاصر وذائقة التلقي، دراسة في ثنائية الاختلاف والمجاورة، دار المعرفة الجامعية، طبع، نشر، توزيع، الإسكندرية، 2010، ص196.

[2] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسة في الأدب العربي الحديث، ص53.

[3] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص325.

[4] المصدر نفسه، ص326.

في أي منفى ذهبت إليه...

لأشعر- حين أضمك يوما لصدري-

بأني أضم تراب الوطن.. [1]

لعل في اجتماع هذه الأسطر الشعرية مع بعضها البعض والتآمها، لاستطعنا استخراج بيت القصيد أو البؤرة الدلالية، فنجدها تتمثل في لوحة " الوطن"، لكن كيف يكون للوطن لوحة، حتى يريد " نزار" تخيل شكلها، وتصوير وجهها، الذي امتنع منه، هذا ناهيك عن ضم تراب وطنه واحتضانه لصدره، من هنا سعى " نزار" إلى جمع (الوطن) كمركب معنوي، وتجسيمه سيميائيا في صورة مادية محسوسة، عن طريق مؤشرات لفظية تشير على ذلك (الوجه، الشكل، التراب).

وفي القصيدة نفسها يقول:

أحاول أن أستعيد مكاني في بطن أمي

وأسبح ضد مياه الزمن[2]

تصفو نغمة الشاعر- في هذين السطرين الشعريين- وتغدو أكثر شفافية وجمالا حين يستقي صورة من أجواء البيئات التي عاش فيها، فنلمس في السطر الأول كأنما تعاوده ذكريات تنشئته الأولى، حيث صفاء الوجود، وصفاء النفس، إذ لا يزال هائما يبحث عن المثل الأعلى والفردوس المفقود، فواضح أن الشاعر يرنو إلى صورة شعرية تكثف طاقة التجسيم، وذلك بعقد صلة بين شيء مادي محسوس (الماء) وبين شيء معنوي وهو (الزمن)، فبعد محاولة الشاعر استعادة مكانه الأول الذي كان يسبح فيه، أردف قوله بالسباحة في مكان آخر، هي سباحة في الاتجاه المعاكس، أو ضد التيار، فبهذا المنحى السيميائي الذي جمع بين المعنوي والمادي

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص327-328 .

[2] المصدر نفسه، ص326.

أضفى على القول الشعري إيقاظ مفاجئ لمكنونات مفردة (الزمن) – العربي– وفضح لأسراره. وفي القصيدة ذاتها يقول:

رسمت بلون الشرايين حينا

وحينا رسمت بلون الغضب[1]

إن قوة الانفعال وتوهج الإحساس هما اللذان جعلا الشاعر يبدل الألوان أثناء الرسم، فنستشف اللون الأحمر، الذي يدل عليه لفظ (الشرايين)، فالرسم بالدم دلالة على قمة الألم وبلوغ الأسى ذروته، وجعل عمق الجرح أنكأ وأسوأ وأقسى وأحزن، لذا يستبدل هذا اللون بلون الغضب، هنا يكمن المجاز حينما يجعل من (الغضب) (كقيمة معنوية) أداة مادية تتمثل في اللون كأداة للرسم، ومرد ذلك كله تصوير روح المحبة والقلق في آن واحد، محبة البلاد العربية والقلق على حالها، وحال شعوبها.

2-3: الصورة الشعرية وسيمياء التكثيف:

تسهم الصورة – إلى حد بعيد – في بلورة النبرة الدرامية، وذلك أنها على علاقة بالفعل، متداخلة معه، ولما كان الفعل يوحى بزمن ثابت، استوعب الماضي مثلما يستوعب الحاضر والمستقبل، فإن الصورة تركيبا معقدا « يقوم على انفتاح معنوي وشعوري يحقق التكثيف» [2].

وسيمياء التكثيف تقنية كتابية جديدة لجأ إليها شاعرنا محكما إياها بإتقان شديد بحثا عن الابتكار، إذ يعرف على أنه « أسلوب تصويري يعمد الشاعر فيه إلى حشد الصور في قصيدته»[3]، وكلما استطاع تكثيف هذا الحشد في قوله الشعري كان أبرع وأروع، لذا عمد " نزار" إلى الإكثار من الصور الشعرية لدرجة وصل بها إلى

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص329.

[2] راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص117.

[3] وحيد صبحي كبّابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص193.

حد التزاحم أو التراكم، فسرعان ما تتدفق في شكل ومضات أو تفجيرات باطنية أقلقته، يقول:

أنا ..بعد خمسين عاما
أحاول تسجيل ما قد رأيت ..
رأيت شعوبا تظن بأن رجال المباحث
أمر من الله .. مثل الصداع .. ومثل الزكام ..
ومثل الجذام .. ومثل الجرب .. [1]

المتأمل في هذا القول الشعري، يقف على حضور الصورة الشعرية، وما تضطلع به من فعالية سيميائية لعبت دورا مهما في إخصاب شعرية هذه الأسطر، حيث ترسم رؤية " نزار" لموقف الشعوب العربية من رجال المباحث، وهي صورة كلية مركبة، يحشدها من بعد ذلك في ثلاث صور مجتمعة في سطر شعري واحد، حيث كانت تكفيه الدلالة على المعنى المقصود صورة واحدة، إلا أنه لا يتوقف عند هذا الحد بل جاء بالصور الأخرى(الزكام، الجذام، الجرب) على سبيل المبالغة والتكثيف، فأصبح الموقف تمثيلا لتشكيل أربع لوحات أخاذة، لوحة الصداع، ولوحة الزكام، ولوحة الجذام ولوحة الجرب.

تتجلى براعة " نزار" الإبداعية، وتملكه أداته التصويرية، حينما يصور لنا ثقل أحزانه، يقول في قصيدة " المهرولون":

لم يعد في يدنا أندلس واحدة نملكها ..
سرقوا الأبواب والحيطان والزوجات والأولاد،
والزيتون والزيت وأحجار الشوارع
سرقوا عيسى بن مريم

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص330-331.

وهو مازال رضيعا..

سرقوا ذاكرة الليمون..

والمشمش.. والنعناع منّا ..

وقناديل الجوامع... [1]

تتداعى في هذا المقطع صور الافتقاد واللاملكية، وشلال السرقة المتفجر يتدفق باستمرار، مواصلا جريانه ليمس شرف فلسطين والشعوب العربية، وكذا رموز البراءة وافتقاد إنارتها وضيائها، لأنها شموع انطفأ توهجها، فلم تعد تضيء سماء وطننا، مثلما استلهم الشاعر الزيتون المقدسي في ربى فلسطين الذي يفيض زيتا مباركا بأمر خالق الكون، مصداقا لقوله تعالى:﴿ **اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾[2].

فكما تعصر رحى المعاصر هذا الزيتون ليسيل زيتا يضيء مصابيح الدجى وليعم الضوء هذه الأرض المقدسة ويبددّ ظلمة ليلها، فكذلك تسرق رحى الغاصب الصهيوني المحتل أجساد مواطنيها، فتسيل دماؤهم وتروي ثراها الغالي، فمن تلك الأشياء الملموسة (المشمش، النعناع، الأبواب، الحيطان ...) خلق الشاعر صورا مثيرة عبّر فيها عن الواقع اليومي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، فهذه الصور المتتابعة ليست موضوعا جديدا، ولكن الشاعر أضفى عليها بعد جديدا، يكشف عن كثافتها، التي شكلت فضاء سيميائيا تتكثف فيه علامات اللاملكية وتتراكم فيه إشارات

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص200.

[2] سورة النور، الآية 35.

الافتقاد، لذا تراه يصوغ هذا الفضاء من نفسه ومن وعيه وأحاسيسه، وذلك ينجلي في إلحاق نون (النحن) في (يدنا)، و(نمكلها) و(منّا).

جعل " نزار" من الفعل جذرا لقصيدة " سرقوا منا الزمان العربي"، فاعتمده في كل تفاصيل بنائها، فتجاوز فيها أشكال التنميط، حتى تجلت في قالب حشد من الصور، تستمد حركيتها من الأفعال ذاتها وتتنوع بتنوعه، لذا فقد اتكأ الشاعر – هنا– على سيميائية الفعل كعلامة على تحريك مفردات الصور، لأن افتقار الصورة إلى الفعل يسلبها تلك الطاقة على الحركة ويمنحها لونا من السكينة، ومنه تكاثرت الأفعال وتتابعت في قوله:

سرقوا منا الزمان العربي
سرقوا فاطمة الزهراء
من بيت النبي
يا صلاح الدين
باعوا النسخة الأولى من القرآن
باعوا الحزن في عين علي[1]

تقودنا ظاهرة سيمياء تكثيف الأفعال وتتابعها داخل الصورة الواحدة إلى ملاحظة أمرين، أولهما أنه عندما تصل الصورة إلى ما يشبه النهاية يأتي الفعل، ويدفعها إلى الأمام من جديد، فتصبح مركبة تركيبا متشابكا، ومنه فلم تعد الصورة نتاج علاقة التشابه الواضحة الحاصلة بين طرفين، بل اكتست طابعا سيميائيا جديدا تعد الصورة فيه « مؤلفة من علاقات كثيرة متشابكة تنشأ بين عناصر متعددة»[2]،

---

[1] روائع نزار قباني، دراسة وإعداد سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط3، 1424هـ/2004، ص152.

[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، " السياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس" نموذجا، سراس للنشر، تونس، ط3، 1996، ص128.

فمن نهاية السرقة لكل من الزمان ومن ثم فاطمة، يأتي الفعل (باعوا) ليدفع بالصورة للخلق من جديد، صورة أخرى تتشابك مع الصورة الأولى، سرقة فاطمة والزمان وبيع صلاح الدين والحزن في عين علي، إلى أن أصبحت لوحة مكتملة الشروط.

في حين يتعلق الأمر الثاني بخصوصيات تلك اللوحة باعتبار الفعل مؤسسها ومفجّرها، يسحب تأثيره على دواخلها، فيسمها بإيقاع حركي ينبع منه أساسا، إلى أن تصبح تلك اللوحة وحدة إيقاعية كبيرة، تستمد جميع أبعادها من وحدة صغرى (الفعل)، وتنسجم مع بنية النص، فمن حركية الإيقاع نلحظ قوله:

ثم هل جاء زمان
أصبح التحرير والتخدير
فيه توأمين؟
ثم هل جاء زمان
أصبح الفعل به ضد اليدين
ثم هل جاء زمان
صار فيه الحرف ضد الشفتين[1]

فالشاعر يقف على جسر حرف " النون"، وأشجان الانتظار تجيش في نفسه. مثلما حفل " نزار" قصيدة " سرقوا منا الزمان العربي" بعدد كثيف من الأسئلة التي ملأت جسد القصيدة، يقول:

يا صلاح الدين
ماذا تنفع الكلمة
في هذا الزمان الباطني؟
ولماذا نكتب الشعر؟

[1] روائع نزار قباني، دراسة وإعداد سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، ص150.

متى يعلنون وفاة العرب؟ [1]

جسّد الشاعر صيغتي النداء والاستفهام للدلالة على الشوق إلى ارتياد الحقيقة النهائية للعرب، والسؤال المتردد في رحلة الكتابة نشدانا للدليل المعين ولحظة الوفاة المنتظرة، لأن الكلمة لم تعد تنفع، فليست تجربة الشاعر التي يخوض غمارها إلا سفر الأسئلة الذي لا ينتهي، فلم يعط الإجابة، بل أتى بالتكثيف الذي يعد سمة من السمات التي تجعل من الصورة الشعرية «لا تساوي بين المعاني والألفاظ كما درج في البلاغة والنقد القديمين، أو تسقط في مزالق الإطناب والتوضيح والتزيين، بل أصبحت قيمة الصورة في تركيزها، وقدرتها على الإيحاء الذي يعمق الفكرة»[2]، لأن الإجابة عليها مشروطة بدحر الظلام وفقدان الأمل، وتأكيد الانحدار على شفا حفرة اليأس، مع الاستفهام الحائر في لحظات الحزن، والمستفز في لحظات الكتابة الشعرية، لاقتناعه بأن الكلمات لا تحرر الأوطان، وأن كتابة الشعر لا تنقذ الشعب من وحش الاحتلال، لذا يصب ألمه ونقمته على الكلمة، لأنها عاجزة على الفعل، فتصبح هذه النقمة محطة انتظار للحظة الوفاة.

وعلى صعيد سيمياء تكثيف الصور عمد الشاعر إليها بتكثيف الأمكنة وحشدها، حتى بات المقطع حقلا مكانيا استعار بعض المراجع المكانية المحددة لأحداث القصيدة ككل، إلى أن غدت الصور في هذا المقطع، بؤرة رؤيوية تتبني القصيدة حولها، ومن هذا قوله في قصيدة " المهرولون":

سقطت غرناطة

– للمرة الخمسين – من أيدي العرب

سقط التاريخ من أيدي العرب

---

[1] روائع نزار قباني، دراسة وإعداد سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، ص157.

[2] عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2012، ص50.

سقطت أعمدة الروح، وأفخاذ القبيله

سقطت كل مواويل البطوله

سقطت إشبيليه ..

سقطت أنطاكيه ..

سقطت حطينُ من غير قتالٍ..

سقطت عموريه ..

سقطت مريم في أيدي الميليشيات

فما من رجل ينقذ الرمز السماوي،

ولا ثم الرجوله .. [1]

وفي الوقوف على الفردوس الضائع من أيدي العرب، يستعرض الشاعر مراحل السقوط ويكثفها عبر تاريخنا الطويل، فلا نجد إلا جرحا يتبعه آخر، وكأنما لم توجد الأرض العربية ولا العرب، فجعل الشاعر الصور في هذا المقطع تتراءى، لتذكرنا بما نلقاه اليوم منذ سقوط غرناطة، حتى عدّ لحن السقوط اللحن الذي يعزف عليه في الكثير من محطاته الشعرية، إنه مقطع يصور لنا الشاعر وهو يتجول بين سقوط غرناطة وعمورية، فكأن فعل تكثيف السقوط وتراكم الأمكنة التي وقع عليها الفعل رمز لانهيار العرب وانعدام القيم الإنسانية التي يقوم عليها التاريخ العربي، كما أن توالي هذه الصور وتكثيفها يحمل بعدا سيميائيا يفرز عددا من الإشارات والعلامات التي تشير إلى الجرح العربي لا بأنامل باردة، بل يغمس الشاعر ريشته فيه – الجرح – ويتوحد به، مستعرضا خريطة السقوط في شتى نواحيها، لذا يركز على لفظة سقوط الأمكنة، فأسقط عليها ضوءه، فهي بمثابة البؤرة للعدسة، ولهذا فلم

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص199–200.

يبق على الصورة الواحدة وإنما أتى بجمع منها، لما في ذلك من غايات يرمي إليها، لأن القول الشعري انتقاء، ومن ثم تكثيف.

2-4: الصورة الشعرية وسيمياء التضاد:

تنهض القصيدة المعاصرة على مرتكز من المرتكزات، التي تجعل من الكلمات والصور حوافز تحمل كلمات وصورا أخرى على البروز أو التوالد والتفجر، بحيث ترتبط الصورة بالتفرد في صوغ الإيحاء، ومن هذا المنطلق امتلك " نزار" رؤية خاصة تضيء جوهر العالم وتعمل على تأسيس وجود جديد، فيركب الصور تركيبا متداخلا، معقدا وفق تناقضات تدهش القارئ، وتخلخل ذاكرته الفنية[1]، حتى تصبح القصيدة مسرحا سيميائيا ينبني على حركة لولبية، تنشأ متضمنة لأضداد تتصارع فيما بينها باستمرار.

ونتيجة لذلك، يمكننا القول إن « ما زاد من تأثير الصورة في شعر نزار اعتماده على المفارقة الصادمة وارتداء لبوس التضاد، وهي بذلك تعبير صادق عن تناقضات الشاعر ذاته والصورة عندما تأخذ هذا الطابع تكسر أفق التوقع بطريقة صادمة أيضا ويكثر ذلك في شعر السياسة، الذي يتناول الواقع العربي الحالي بعيوبه ومساوئه»[2] بأسلوب ساخر لجأ إليه نزار للتعبير عن آلام الأمة العربية ومواجعها، فكان أكثر مستوعبا لتناقضاتها التي نجح في تصويرها بشكل كبير، جعل من النص « يتحول إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة»[3]، ومنه فإن توارد الأضداد في هذه النصوص الشعرية النزارية ليس فعلا إراديا ولا اعتباطيا، بل هو « الصدور اللاواعي عن المخزون النفسي للشاعر وسياقه الذهني، وموقفه الثقافي

---

[1] راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص117.

[2] أحمد الحميد، نزار قباني بين السيميائيات والتلقي، ص152.

[3] محمد لطفي اليوسفي، بنية الشعر العربي المعاصر، " السياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس " نموذجا، ص41.

من الذاكرة والموروث، وموقفه الفكري من الكون والتطور التاريخي الحضاري في المسيرة الإنسانية»[1].

يقول الشاعر في قصيدة " المهرولون":

سقطت آخر جدران الحياء

وفرحنا .. ورقصنا ..

وتباركنا بتوقيع سلام الجبناء

لم يعد يرعبنا شيء ..

ولا يخجلنا شيء

فقد يبست فينا عروق الكبرياء .. [2]

إن الانتقال من الضد إلى الضد يتبع نوعا من التسلسل الدوري المنتظم، مما جعل هذا المقطع يرنو بأبعاد إيقاعية تجنبه الاتكاء على الوزن والقافية، فإن اشتراك الوحدات (جدران مع الحياء) و(عروق مع الكبرياء) يوحى بأن التجاور أو الجمع غير متوقع بين أضداد من حقول دلالية متباعدة، فحقل الحياء مختلف عن حقل الجدران، وهكذا مع حقل العروق الذي يتباعد عن حقل الكبرياء، وهنا تحققت وظيفتا التضاد المتمثلة في الوظيفة الدلالية والإيقاعية، إذ تظهر عند الجمع بين الضدين أو التقاؤهما الذي يعظم المسافة أو البعد ويضاعف سيميائية الأضداد ،التي تمنح الصورة الشعرية عمقا أكبر وتشكيلا شعريا أدق في نقل التجربة إلى مستوى إنساني عام، فالربط بين الجدران والحياء وكذا بين العروق والكبرياء يفاجئ القارئ حتما، فعمق التباين والتنافر بين الوحدتين في كل صورة، لا يقوم بإهدار تناغم

---

[1] أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص 243-244.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص198.

الجوار المألوف بين الكلمتين، وإزاحة المعنى الوضعي لها وحسب، بل يخلخل جميع التوقعات المحتلمة في ذهنية المتلقي ويستدعي سلسلة من الصور الضدية.

يقول الشاعر في قصيدة " هوامش على دفتر النكسة":

يا أيها الأطفال:

يا مطر الربيع.. يا سنابلَ الآمالْ

أنتم بذورُ الخصب في حياتنا العقيمة

وأنتم الجيلُ الذي سيهزمُ الهزيمة [1]

عندما نتأمل قول الشاعر (مطر الربيع، سنابل الآمال، بذور الخصب) كلها علامات سيميائية تدل على حياة النماء والثمار والإنجاب، لكن الشاعر جمع هذه المركبات مع (حياتنا العقيمة) مما أنتج تركيبا تتضاد وحداته، وبالقراءة السيميائية يكشف القارئ هذه الأضداد فيتبعثر ذهنه، ويحس عندها باللامعقول، لأن الشاعر جمع مالا يجتمع، أين يربط بين الخصب والنماء والحياة العقيمة عن طريق أسلوب التناقض، فلو نلاحظ كل من (بذور الخصب، مطر الربيع، سنابل الآمال) تؤدي حتما إلى حياة مثمرة، لكن الشاعر شحنها بدلالة ضدية، تنفي عن هذه البذور وعن هذا المطر وعن هذه السنابل حقيقة الخصب، ومن ثم لا تحمل دلالة النماء إلا ما يبثه الحضور الظاهر للجملة.

فالشاعر – هنا– يقدم صورة لحالة اليأس والمعاناة والألم، الذي ينبثق من جوفه التفاؤل والأمل بالغد القادم، فإن اليأس الذي يأخذ طريقه إلى أعماق النفس، ينطلق منه الأمل الذي يسوق معه مطر الربيع، حتى تعلو سنابل الآمال، وتزهر بذور الخصب ليدل على انتصار الحياة وإشراقها، لكن رغم الحركة الحية لا ينبثق منها الخصب، وتبقى مسكونة بالجفاف والعقم.

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص111.

على نحو ضدي آخر، يقول " نزار" في قصيدة " المهرولون":

بعد خمسين سنه

ما وجدنا وطنا نسكنه إلا السراب ..

ليس صلحا ذلك الصلح الذي أدخل كالخنجر فينا ...

إنه فعل اغتصاب!! .. [1]

التضاد هنا قائم بين ما يمثل منتهى الحرية (الصلح، الوطن) وبين السلب الذي يعدم ذلك (الاغتصاب، السراب)، فالشاعر في ذروة الانفعال بالهزيمة، يسوق الصور المستحيلة، صورة الصلح في تضاده مع الاغتصاب، وصورة الوطن في تناقضه مع السراب، إنها صور تستفز العقل، وتحرّض إشارات التعجب، وتستفز رفض هذا الصلح، إذ يخلق الشاعر سياقا صادما، يكشف عن دلالات ضدية مخبوءة.

يقول الشاعر في قصيدة " سرقوا منا الزمان العربي":

أعطونا حبوبا تمنع التاريخ

أن ينجب أولادا

وأعطونا لقاحا يمنع الشام

أن تصبح بغدادا

وأعطونا حبوبا تمنع الجرح الفلسطيني

أن يصبح بستان نخيل[2]

لقد بنى الشاعر هذه الأسطر الشعرية على نظام ضدي مبتكر، تتشابك فيه التناقضات وتتداخل، فإذا كان التضاد «من أهم الظواهر في القصيدة الحداثية التي

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص202.

[2] روائع نزار قباني، دراسة وإعداد سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، ص154.

ترتكز عليها وتجعل من الكلمات تتوالد وتتفجر لتبدع صورا جديدة، وتمنح المتلقي بعدا خياليا يشع في ذهنه»[1]، ولعل هذا ما أراد نزار تجسيده حينما جمع ما لا يجتمع، وذلك عندما ذكر الفعل (أعطى) الدال على المنح، الذي ترمز سيميائيته إلى الأمن والاستقرار والازدهار وعودة للحياة، لكن الشاعر يناقض ذلك، ويعقد بين الفعل(أعطى) و(منع) علاقة ضدية تمنع المعطيات بالنهوض والتحول نحو حياة أفضل، فيتواصل هذا العطاء المنعي (السلبي) في شكل تداعي متلاحق تؤسسه لغة التضاد. وحينما يقول الشاعر (أعطونا حبوبا تمنع الجرح الفلسطيني أن تصبح بستان نخيل): الواقع أن (إعطاء الحبوب) مؤشر دال على شفاء الجراح وتضميدها، لكنه يعود إلى بناء الجملة بدلالة ضدية تناقض ما سبقها، حيث تستمر الجراح ويستمر الجدب والقحط، ارتباطا بعلاقة جديدة يقيم أبعادها الفعل (يمنع) ثم يتبع قوله (الجرح الفلسطيني أن يصبح بستان نخيل) لا ليعمق علاقة العطاء بالمنع فحسب، وإنما ليحوّل العطاء إلى عنصر أساس يختفي من ورائه غريزة حب بقاء البساط الأخضر مفروشا ومبسوطا.

هكذا يستمر التداعي المتناقض عبر الأضداد، ولغة التضاد قوله (سرقوا منا الزمان العربي، سرقوا منا الطموح العربي، منعوا الأحلام أن تحلم ...)، ففي الكون أشياء تسمى الماديات وأخرى تدعى بالمعنويات، وبالفعل أنشأ علاقة ضدية تحتفي سيميائيتها الجمع بين المادي والمعنوي، بين السرقة والزمان والطموح، وبين المنع والأحلام، فكلها مجازات منسوجة من خيوط غير واقعية، وإن كان مصدرها واقعيا.

وعليه فقد جاء الفعل بقوته التحويلية النافذة فحوّل المعنوي إلى مادي، عابثا بالدلالة في آن واحد، وبهذه الفاعلية الضدية لكل من الفعلين (سرقوا، منعوا) استطاع

---

[1] إلياس مستاري، حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، إشراف، بشير تاوريريت، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 1435هـ/2014م، ص188.

الشاعر قلب المعادلات السائدة والمتوقعة، وتصعيد أثر المحاور المعنوية وتغليبها على المحاور المحسوسة الأخرى، وطرح معادلة جديدة تجاوز بها الشاعر المعنى الوضعي كسرقة أي شيء مادي ومنع شيء مجسّد يفترض فعله حركيا، بحيث يدعّم الفعل المحور المعنوي بفعالية تمكّنه من محو الدلالة الصريحة والضمنية للسياق بكامله، فقد أتى بقوى معنوية (الزمان، الطموح، الأحلام) ليناقض النمذجة المعيارية السابقة، ويمارس حريته للتعبير عن وعيه العميق لحقائق زمنية وطموحه المسروق، وأحلامه الممنوعة، وذلك للدلالة على احتواء أبعاد المأساة العربية.

هذا ونستشف العديد من الجمل الضدية على مختلف بنى القصائد السياسية كقوله: (أن تغسلوا أفكاركم/ أن تزرعوا الحروف/ يجلسون على بحر نفط/ رأيت العروبة معروضة ...)، ويبقى أثر التضاد على بنية القصائد فيجعلها مجموعة دوال سيميائية مركبة تخضع لقوانين جمالية مبتكرة، وهي بنية معقدة، لأنها زاخرة بالمعرفة والفكر، ومتشعبة وفق مرجعيات متنوعة، وتكون مفتوحة دلاليا، لأنها انسلخت عن الذاكرة الثقافية الموروثة، ودخلت في ممكنات جديدة[1]، ذلك الدخول الناجم عن جمع المتناقضات التي لا تجتمع إلا في حالة المخاض، أو ما بين العنف القائم خارجيا وداخليا، الأول متمثل في حالة الساسة العرب المتخاذلين وموقف الشعوب العربية، والثاني المتمثل في الأنا الأعلى وإلحاح الواجب والضمير، فلن يجد " نزار" الاطمئنان المفقود والوطن العربي المفقود إلا بالانتماء إلى الشعر واحترافية فن الكتابة.

هكذا إذن مثلت القصائد السياسية خطابا شعريا يزخر بحركة دينامية، لما تعبر صوره الشعرية عن «طريقة إحساسه بالكلمات وفي طريقة تصوره للأشياء رؤية وإدراكا وملامسة وتخيلا، الناس يفكرون بالأشياء فيستحضرون أسماءها،

[1] ينظر، راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص71.

الشاعر يفكر بالأسماء فيستحضر صور الأشياء»[1]، هذه القدرة هي مصدر تمكن الشاعر من التجسيم والتكثيف وجدليات التضاد المبثوثة في كثير من الصور الشعرية، التي تشكل في حقيقة أمرها حركة باعثة لتوليد استفهامات عديدة، تدرك بالعقل وتحرض القارئ على ممارسة فعل القراءة العميقة، حتى يتسنى له بأن يتحول إلى متلق مبدع آخر، يعيد إنتاج المقروء من جديد.

3/ الملامح السيميائية للصورة الشعرية في القصائد السياسية لنزار قباني:

3-1: الصورة الشعرية بين سيمياء الموقف والتجريد:

المتمعن في القصائد السياسية، يعي أن "نزار" تمكن من كتابتها وصياغتها صياغة إبداعية هائلة، كما أن المتغلغل في دهاليزها وخباياها، سرعان ما يتراءى له كيفية بنائها على سياسة تمضي بقيام النص الشعري على علاقات جوهرية فاعلة، تعيد نقل الواقع من جديد، لأن الشاعر المعاصر صار همه الأول والأساس خلق العلاقات التي تشير إلى الحالة أو الموقف أو التطور[2]، وذلك بكتابة شعرية إبداعية تتصيّد هذه المواقف، وتحمل النص الشعري رؤى فكرية تذهب به إلى مجالات أوسع من الدلالة، التي لابد من قراءتها وتحليلها عن طريق نظام يكشف هذه السياسة النصية التي تحكم تكوين النص الشعري.

ولهذا فإن أكثر الأنظمة المساعدة على الوصول إلى ذلك هو النظام السيميائي، لأنه « الأكثر عناية بكل ما يمكن اعتباره إشارة، وكل ما ينوب عن شيء آخر، علما أن الإشارة – من منظور سيميائي– تأخذ شكل الكلمات والصور

---

[1] محي الدين صبحي، الكون الشعري عند نزار قباني، تقديم، نزار قباني، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1982، ص38.

[2] ينظر، هشام الشيخ عيسى، براءة النص، مقالات في النقد الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص37.

والإيماءات والأشياء»[1]، ومن الصور التي أدرجها " نزار" في قصائده، الصور الموقفية التي « تتخذ موقفا مثيرا أو مشهدا ضاغطا على ذات الشاعر أثناء صياغتها، باقترانها بالمثيرات الحسية، وذلك بإكسابها حركة مشهدية مباشرة، دون تمفصلات إيحائية مباغتة أو صور مستعصية، بعيدة كل البعد عن التجريد»[2]، مما يجعلها جزءا حيويا في خلق المعنى الشعري، أو عمقا تعبيريا ينطلق منه الشاعر، لإبراز حقيقة الموقف المشهدي مباشرة، فيبث فيه روح الإشارة والدينامية، التي تعكس مدى استيعاب الشاعر للموقف وتفاعله معه، فيخلق بذلك فضاء تصويريا أكثر دقة وتعبيرا، هذا ما نجده في قوله من قصيدة "ثلاثية أطفال الحجارة":

أطفال الحجارة بهروا الدنيا
وما في يدهم إلا الحجارة
وأضاءوا كالقناديل
وجاءوا كالبشارة
قاومـــــوا
وانفجـــروا
واستشهدوا
وبقينا دببا قطبية
صفحت أجسادها ضد الحرارة
قاتلوا عنا
إلى أن قتلوا
وبقينا في مقاهينا

[1] محمد صابر عبيد، فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دراسة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1430هـ/2010 م، ص145.

[2] عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة بين(بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، ص40.

كبصاق المحارة [1]

تكمن براعة الشاعر هنا في قدرته على بناء مقطعه الشعري على سياسة نصية، تبرز درجة الإحساس بالموقف، التي بلغت ذروتها، فأثاره مثيرا ما كان له أن يستجيب لذلك إلا بضرب من الإبداع في التصوير، يعكس فضاء سيميائيا يطرح فيه رؤياه وأيديولوجياته، فتراه يشدد على موقفه الغاضب الذي أعلن فيه رأيه الصريح، وأرسل فيه فكرته السلبية اتجاه الشعوب العربية في صيحة شعرية جارحة، إذ يبدأ تصوير موقفه من هؤلاء الأطفال الذين نعتهم بالقناديل، التي تضيء شمس الحرية وببشارة الأمل والتفاؤل التي تزيح عتمة الطريق الذي يسلكه الشعب العربي.

وما هذا التصوير إلا دليلا على قوة وعظمة الموقف، الذي أخذ أبعاده السيميائية في نفسية الشاعر، عبّر من خلالها عن الضغط الذي حلّ به، لدرجة تعرت فيه حقيقة هذا المشهد المؤلم، حيث استجاب له بشعور داخلي يتوزع بين الإحساس بالفشل في جّو يضيئه الأمل والتفاؤل، وبين الرغبة في التخلص من هذا المشهد، فموقفه من هؤلاء الأطفال عبّر به بصورة النجوم لا الشموع التي تضيء في ظلام حالك، لأن الشموع سرعان ما تحضرها لحظة الوفاة بانطفائها، في حين تستمر النجوم في الإضاءة مهما طال الزمن، مثل ذلك عبّر نزار عن الاستمرار في المقاومة والاستشهاد والقتال، ولو بالحجارة في سبيل الجهاد والدفاع عن القدس الشريف.

تلك هي صور أثيرة تؤكد رؤية الشاعر المدركة للحقيقة كليا، صاغها في قول شعري متعاضد، ينم عن حركة مشهدية مباشرة، ابتعد فيها نزار عن التجريد، بل طابق بين الموقف والمشهد في سياسة نصية تفتح ممكنات الصورة على فضاء

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص238-239.

سيميائي يجسد بالعلامة أو الرمز كل أشكال الحركة أو الدينامية، التي تضاعف من قوة الاقتراب من الحقيقة، والابتعاد فيها عن التجريد، وإذا كانت القضية الفلسطينية شكلت في نفسيته مأساة، فإنه لم يستطع أن يقف وقفة صامت أمام المهزلة العربية الكبرى، التي حرّكت فؤاده للانفجار على قول الحقيقة رغم قساوتها، (فبقينا كالــدّبب القطبية) هو تصوير خلقي يعبر عن مشهد ضغط على ذات الشاعر، يمكن أن نعده ثائر للتعبير عن كل من يكسوه جدار من الثلج لا يحتمل الحرارة، وكأن فقدان حرارة القلب والدم تقتل في المرء غريزة الشعور، فيشل عن الحركة أو بأي موقف كان، هكذا صوّر نزار حالة الشعوب العربية، التي صفحت أجسادها ضد حرارة الغيرة على الوطن ولهيب حبه، ونار الدفاع من أجله، وذلك في صور موقفية وصل بها إلى حدّ اليأس، لذا أطلق صرخته الحادة والجارحة، التي شبههم فيها ساخرًا ببصاق المحارة.

الملاحظ أن نزار يميل في بناء صوره على لغة جديدة تحتفي بالرموز، لأنه يعتمد على الفعل في تكوينها وتشكيلها، فيذهب بسميائيته – الفعل– إلى حد بعيد من التعالق الدلالي بين الصور، التي تطرح العديد من السلوكيات البريئة المجسدة في قصيدة "الحب والبترول" يقول:

تمرّغ يا أمير النفطِ.. فوق وُحُول لذّاتِك
كممسحة .. تمرّغ في ضلالاتك
لك البترول.. فاعصُره على قدَميَ خليلاتكْ
كهوفُ الليل في باريس ..قد قتلتْ مروءاتكْ ..
على أقدام مومسة هناك.. دفنتَ ثارا تك
فبعت القدسَ .. بعتَ الله .. بعتَ رماد أمواتك
كأنَ حِرابَ إسرائيل لم تُجهض شقيقاتك

ولم تهدم منازلنا .. ولم تُحرق مصاحفَنا

ولا راياتها ارتفعت على أشلاء راياتكْ [1]

يُلفتنا "نزار" في هذا المقطع الشعري إلى خطر النفط، ومدى انعكاساته على الأمة العربية وقضاياها المصيرية، فيتخذ من أسلوب الخطابة المباشرة أداة لعرض الموقف مباشرة، مما يشحن هذا الموقف التصويري بالحركة المستمرة، والفاعلية التي تسهم في تفجير الدفقة الشعورية، نظرا لما تبطنه من أبعاد دلالية لا متناهية، تزيد من عمقه وحيويته، فيتجاوز بها حدود التجريد، ولهذا فإن « صور نزار صور موقفية أكثر منها تجريدية، وهي بذلك تتفق مع سمة جوهرية في الثقافات الشفافية، حيث تميل تلك الثقافات – كما يذكر أونج– إلى استخدام المفاهيم في أطر موقفية وإجرائية، تعتمد على مرجعية ذات درجة ضئيلة من التجريد، على معنى أنها تظل قريبة من عالم الحياة الإنسانية المعيشة»[2]، وهذا ما يتجسد في هذا المقطع، الذي يسعى فيه" نزار"، عن طريق التصوير إلى إبراز موقفه، الذي يكشف فيه كينونة أمراء النفط، وما يحتفون به من ذوات فاقدة للإحساس والمبادئ والقيم الأخلاقية المنتشرة في الواقع الراهن، الذي يعيشه الإنسان، واقع يحسه نزار ويراه مجردا لا محركا، فما توحي إليه سيمياء الفعل (تمرّغ) من ذلّ ومهانة ليس إلا ضربا من الهوان مرّغ أمير النفط نفسه بها، فهي لا تعدو أن تكون سوى وحولا وطينا مدنّسا.

وما الصور الموقفية التالية إلا تعبيرا عن قلقه وإحساسه المنفعل إزاء أفعال الانتهاك، التي تدنس بها الواقع المعيش، فتراه يتصارع مع الفعل ليثير مشهدا تصويريا، يبين لنا قذارة الحال التي وصل إليها هذا الأمير النفطي، ودناءة المستوى الذي انحط إليه، فيستمر في تعريته أمام نفسه لعله يوقظ في داخله القيم العربية التي

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص182.

[2] عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة بين(بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، ص40– 41.

يعبث بها، ولهذا السبب يواجهه لحقيقة عارية من أي تلطيف أو تخفيف، نظرا لما تولده (على أقدام مومسة) من إشارات سيميائية، لها وقع دلالي شحن به الشاعر موقفه.

ومع ذلك فإن " نزار" لا يرضى إلا باكتمال المشهد الواقعي المغرق في الذل، الذي وضع هذا الأمير النفطي نفسه فيه، فقد باع كل الشرف والمقدسات والدين، والعقيدة، وحتى الله، ورفات الأموات، وكل ما هو على أقدام هذه المومس، فكلمة (الأقدام) وظفها الشاعر ليؤسس بنية نصية يُصور من خلالها هذا المشهد الحي، الذي ينقل أدق تفاصيله بلغة شعرية موحية ليشي الحدث بدلالاته، التي تناسب مع جو الإذلال العام، الذي يلف المشهد[1] بكل جزيئاته، فتتوالى حركيته وتستمر لتصب في مجرى هذا المشهد الكلي، الذي يعتمد على مرجعية ذات درجة ضعيفة من التجريد، بل يتجسّد من أمر النفط ومن أمرائه موقفا نزاريا صوريا يسلط فيه الضوء على بؤر الألم، التي تختلج صدره، وتحتاج إلى ثوران لهيبها المحترق.

تلك هي إذن، قضية إنسانية أشار إليها نزار قباني في قصيدة (الحبّ والبترول) بكل أبعادها المصيرية المستقبلية والحضارية، معتمدا في ذلك أسلوبا خطابيا موقفيا مباشرا، تتحول القصيدة في خضمه تجسيدا لواقع معيش، يتخطى فيها سلطة التجريد، بل محتكما فيها إلى أمر الحسّ والرؤيا والكشف، فيصوره تصويرا موقفيا يوضح رؤيته الخاصة، فتنحرف فيه الصور عن المستوى الدلالي، لتأخذ مسارا ديناميا وفاعلا في توجهها السيميائي، لأن الصورة، كل صورة هي إذن تغيير للمعنى، والشعر هو (استعارة كبرى)، كما يقول نوفاليس، والقصيدة تصف التجربة المعيشة في كلمات معيشة، إنها تتحدث عن الوجود بلغته الخالصة[2]، التي تخفي

---

[1] ينظر، أحمد الحميد، نزار قباني بين السيميائيات والتلقي، ص135- 136.

[2] ينظر، جون كوين، النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ترو تق وتع، أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ج 2، ط1، 2000، ص405.

وراءها طاقة سيميائية معززة بجملة من الإشارات والعلامات، التي تُفسر الصورة الشعرية عند نزار، باعتبارها رسمًا بالكلمات في إطار نظام من العلاقات اللغوية، مُعبرا بها عن المعاني العميقة في نفسه، فيفلسف بها موقفه من الواقع ويخلق بها عالمه الجديد، من خلال توظيفه لطاقات اللغة المجازية، وما ينبثق منها من ملامح سيميائية وإمكانات دلالية[1]، تقرّب من إدراك الموقف وتحليله.

لقد اتخذ" نزار" من التكرار أسلوبا لا ينهض بالقيمة الجمالية للعمل الإبداعي، الشعري فحسب، وإنما يمثل أهم التقنيات التي تفرز الصور الموقفية، لأن من مثيرات الصور الموقفية تراكم المداليل التصويرية المباشرة، وتراكم الدوال والصيغ التركيبية نفسها في الكثير من الأشطر الشعرية كما هي دون تغيير[2]، فتصبح بذلك البؤرة التي تتشكل منها الصورة، ويتحرك بها الموقف الشعري، المتمثل في قوله من قصيدة المهرولون:

سقطت غرناطة

– للمرة الخمسين–، من أيدي العرب

سقط التاريخ من أيدي العرب

سقطت أعمدة الروح، وأفخاذ القبيلة

سقطت كل مواويل البطولة

سقطت إشبيليه ..

سقطت أنطاكيه ..

سقطت حطينُ من غير قتالٍ ..

سقطت عموريهْ ..

---

[1] ينظر، عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، دار الينابيع، طباعة، نشر، توزيع، دمشق، سورية، ط1، 2010، ص119.

[2] ينظر، عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة بين(بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، ص42.

سقطت مريم في أيدي الميلشيات

فما من رجل ينقذ الرمزَ السماويّ

ولا ثمّ الرجولة[1]

يعكس هذا المقطع مشهدا مركبا يتألف من صور عدة تدور حول بؤرة دلالية واحدة هي صلب النص ونواته الأولى، صورا موقفية تتبادل التأثر والتأثير في وقت واحد[2]، وما أثار هذه الصور وأفرزها هو تكرار وتراكم الدال نفسه (سقطت)، الذي أعاده الشاعر على نحو متتابع، لتأكيد موقفه من هذه القضية السياسية – سبق وأن شرحناها– الذي يعده البعض تدميريا، ودليل ذلك ما قاله نزار:« إذا كان البعض يصف أن موقفي تدميري، فأنا مع التدمير إلى إشعار آخر»[3]، ولهذا كان موقفه حادًا، حيث بنى من فعل السقوط سلسلة ذات حس مأساوي، شكّل به صورا مكثفة وعميقة ذات قيم تعبيرية تخفي من ورائها طاقة دلالية، تنعكس سيميائيا على روح السخرية، التي جسّدها الشاعر في فعل السقوط، الذي يكون في أصل دلالة الكلمة إلاّ للأجسام من الأعلى إلى الأسفل، في حين لا يكون سقوط الكائن الإنساني إلا عن قيام، ولذلك عبّر الشاعر عن سقوط إشبيلية وغرناطة وأنطاكية وعمورية وغيرها، لإحياء الزمن الذي تلبس به فعل السقوط، ولأنها ارتبطت بفترات إنجازاتها الفذة أكثر مما هي أمكنة، ولم يبق منها إلا معالمها، بل آثارها، وما ذكر الأسماء (من غرناطة إلى مريم) إلا رمز لإحياء القيمة التي تنطوي عليها، وهي الشعور بالمرارة من خلال إقامة نموذجين متضادين سابق مشرق وحاضر مظلم.

وتكرار الفعل من المثيرات الشعرية الهامة، التي تنير الموقف وتفعّل الصورة وتشحنها بفيض هائل من الإيحاءات التي تنميها دلاليا، حتى تكسب بُعدا سيميائيا

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص199–200.

[2] ينظر، حبيب مونسي، شعرية المشهد في الابداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2009، ص76.

[3] محمد رضوان، نزار قباني، قصائد خلف الأسوار، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 2004، ص90.

يعمق الموقف ويزيد من درجة إثارته، فتجعل المتلقي يجتهد في فك شفرات هذه الصور الموقفية التي لا تأخذ بيد تراكم المداليل التصويرية أو الصيغ التركيبية مجالا للذكر فحسب، وإنما ذلك يُعد أسًا لحداثتها، لأن « السمة الغالبة على القصيدة الحداثية تتمثل في ظاهرة التراكم، سواء أكان ذلك تراكم الأحداث والمواقف أم تراكم الصور والرموز»[1]، كما أن إسناد فعل السقوط لـــ (مريم) وغيرها، هو إسناد مجازي يؤول سيميائيا إلى توجه دلالي يتحرك على نظام الترميز نحو تعزيز الموقف المأساوي، الذي يحرك الذات ويوقظ الحسّ حين فقدان الشجاعة والبطولة ولا سيما الرجولة، التي لم تستطع إنقاذ رمز سماوي، بل هي صورة تكشف جهامة الواقع العربي المؤلم، نظرا لانبنائها على دوال غاية في الإيحاء، يبرز سيميائيتها الموقف الإشعاري للشاعر الذي يعلن فيه انتهاك المقدسات والانهيار التام، وغيرها من المدلولات التي لا تفارق دلالات الحسّ التراجيدي، الذي فجّره نزار في قصيدته السياسية.

وبإبداع خالص يأتي الشاعر في قصيدة " بلقيس" بصورة موقفية تتمحور على التكرار، الذي يعمل على تعميق الرؤية الشعرية من جهة، ومثيرا أساسيا يسهم في توجيه دلالات هذه الصور، واكسابها طابعا سيميائيا، تستطيع علاماته ورموزه وإشاراته على حمل التجربة أو الموقف المراد التعبير عنه من جهة ثانية، ولهذا «يبدو التكرار – في شعر القباني– مثيرا نظرا إلى ما ينطوي عليه من مثيرات نفسية وشعورية غاية في الإثارة والتحفيز»[2]، والشحن الذي يمنح للمتلقي فرصة لاستقراء هذه الصور وفك شفراتها ليكشف ما تنطوي عليه من شذرات دلالية مكثفة

---

[1] عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص363.

[2] عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة بين(بانورامية الصورة وسينيمائية المشهد)، ص187– 188.

تُعمق الموقف وتشحنه بالتوتر والإثارة، فما نلاحظ من تكراره للفظة بلقيس – على نحو لافت للانتباه– يتسم بدينامية تعبيرية، تتمثل في قوله:

بلقيس.. يا بلقيس
يا دمعا ينقض فوق أهداف الكمان
علمت من قتلوك أسرار الهدى
لكنهم قبل انتهاء الشوط
قد قتلوا حصانى
بلقيس
أسألك السماح فربما
كانت حياتك فدية لحياتي
إني لا أعرف جيدا
أن الذين تورطوا في القتل كان مرادهم
أن يقتلوا كلماتي [1]

لبلقيس صدى مؤثرا في الذاكرة النزارية، نستقرئ منه ثنائية بلقيس/القتل، فهي موضوع القصيدة وسر التجربة الشعرية، ثم يأتي القتل ليكون محور الفعل الشعري والنواة الأساسية التي من أجلها نشأت القصيدة، التي تنتمي من حيث مضمونها إلى حيز الهم الذاتي المتصل بمصير زوجته، والهم القومي المتصل بمصير العرب/قتلة زوجته[2]، همًا يصل إلى ذروة التوتر والانفعال.

ولهذا فإن تكرار الاسم كذا من مرة ليخلق صورًا موقفية تُخبئ كتلة من الزفرات الانفعالية المتأججة والأحاسيس المأساوية، التي مزقت فؤاده، فلم يستطع

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص133.

[2] سهام راشد، جماليات الصورة الشعرية وهندسة اللغة الشعرية في قصيدة بلقيس لنزار قباني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص9.

بعدها المكابدة، لذا فإن تكرارها يعدُ مؤشرا سيميائيا أكسب الصورة الموقفية طاقة دلالية غاية في العمق والتفعيل والإشارة، وكل هذا سبب في تعميق أيديولوجيا الموقف النزاري وخلاصه من التجريد، الذي تتجرد فيه الصورة من الإحساس، ولا تغدو فيه عاملا مساعدا يقترب منه الشاعر لتمثيل واقع الظلم والخديعة، كما شل فيه حركة حواسه، فلا تنشغل بما يحيط بها من مآسي وأوجاع، ونظرا للصدى السيكولوجي الذي يحمله اسم بلقيس عند الشاعر، فإنه يمثل النواة الدلالية ونقطة الثقل التي انطلق منها في تأسيس صوره الموقفية، التي تأخذ من سيمياء التكرار تقنية تعبيرية تسهم في إبراز الموقف وتأكيده.

كما أن التراكيب البسيطة التي اعتمدها " نزار" من أهم المولدات الدينامية للصور الموقفية الماثلة في قصائده السياسية، فلم تعد تتشح بالغموض، وإنما انتقل بها إلى مستوى لا تتبعثر فيه الدلالة، ولا تُبهم الفكرة أو المعنى في ذهن المتلقي، نظرا لبساطتها التي لا تفقد الصورة بكارة الإيحاء ولا دفقتها الشعرية التي تختزن حقائق خفية يفضحها نزار عبر مواقفه المتعددة، وعلى هذا الأساس « تأتي الصور الموقفية– في شعر نزار قباني واضحة الدلالات بقوالب تصويرية مألوفة لا غموض فيها، ولا تعقيد، مما يجعلها تبدو في متناول القارئ العادي أو البسيط، لا يحيد عن التقاط مداليلها بكل بساطة ويُسر»[1]، وكأنه بهذا الفهم يعتمد اللغة العادية أو اللغة المحكية، بقصد الاقتراب من القارئ، فيستخدم ألفاظا كما تستعملها عامة الناس في المخاطبات اليومية، لإعطاء الإيحاء نفسه بالتلقائية الشعبية المألوفة بينهم في مثل هذه المواقف[2] المؤسسة على لغة تتسم بالإيضاح، ولا تحتاج إلى تأويل أو إعمال للفكر.

---

[1] عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة بين(بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، ص44.

[2] ينظر، سهام راشد، جماليات الصورة الشعرية وهندسة اللغة الشعرية في قصيدة بلقيس لنزار قباني، ص130.

لذلك جنح الشاعر في كثير من قصائده السياسية إلى قوالب تصويرية تتأسس على تراكيب تعبيرية مألوفة، تحوي الموقف وتسهم في تعميقه وتنميته، وهو أسلوب شعري خاص عند نزار، ظهر عنده منذ عام 1956 لتقريب اللغة الشعرية من القراء، وهذا سبيل يمنح لدلالات هذه الصور الموقفية قيمتها السيميائية، ومن ذلك موقفه من الأطفال الصغار، في قوله من قصيدة "هوامش على دفتر النكسة":

يا أيها الأطفال:
من المحيط للخليج أنتم سنابلُ الآمال
وأنتم الجيل الذي سيكسر الأغلالْ
ويقتل الأفيون في رؤوسنا ..
ويقتل الخيال ..
يا أيها الأطفال: أنتم – بعد– طيّبون
وطاهرونَ، كالندى والثلج، طاهرون
لا تقرؤوا عن جيلنا المهزوم يا أطفالْ
فنحن خائبون ..
ونحن مثل قشرة البطيخ تافهونْ
ونحن منخورونَ ..
منخورونَ .. منخورون ..كالنعالْ
لا تقرؤوا أخبارنا
لا تقبلوا أفكارنا
لا تقتفوا آثارنا
فنحن جيل القيء والزهّري والسعال
نحن جيل الدجْلِ والرقصِ على الحبالْ

يا أيها الأطفالْ:

يا مطرَ الربيع.. يا سنابل الآمالْ

أنتم بذورُ الخصب في حياتنا العقيمة

وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة .. [1]

هذه التراكيب التي اقتطفها "نزار" من حديقة لغته العادية بسيطة في ظاهرها، إلا أن بساطتها لا تعني سطحيتها وسذاجتها، وهذا ما نبه إليه في كتاباته الابداعية، مما يدل على أنه كان يعي أبعاد تجربته الشعرية، إذ كثيرا ما نراه يصرح بأن الثقافة لا تتناقض مع بساطة التعبير، فالبساطة لا تعني أن تكون ساذجا، أو سطحيا، أو أميا، فبإمكانك أن تكون بسيطا وجميلا في الوقت نفسه[2]، وهذه التقنية التعبيرية هي علامة كتابية فارقة تميز بها نزار، لما تشع به من طاقات دلالية تنسب بها الصورة الشعرية إلى فضاء سيميائي يعكس موقفه، الذي يؤسسه على معادلة تصويرية تجمع بين بساطة القوالب وعمق الموقف الدّال عن وعي الشاعر لحقيقة عالم الأطفال، فهم سنابل الآمال الذين يستطيعون كسر الأغلال وقتل الخيال، وقتل الأفيون وغيرها.

ولهذا تراه يرسم صورا شعرية تجمع بين المتناقضات وتتخذ من مألوفية التشبيه بؤرة مركزية لها، وذلك حينما يشبه هؤلاء الأطفال بالندى والثلج في طهارة القلب من الدنس، وتصوير الجيل المهزوم بقشرة البطيخ، التي تعكس جوهر جيل القيء والزهري والسعال، وجيل الرقص على الحبال، فكل هذه الصور انبنت على تركيب مألوف ومباشر، كسّر به الشاعر جدار الغموض والتعقيد، فلا يصعب على القارئ اقتناص دلالاتها، وهذا ما أدى إلى بلاغتها وتأثيرها في الذات المستقبلة،

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص110-111.

[2] ينظر، أحمد الحميد، نزار قباني بين السيميائيات والتلقي، ص158.

وهي دلالات سيميائية يستقطبها القارئ، لتوحي في مجملها عن موقف الشاعر المأساوي، الذي أخذ أبعادا سياسية أثارت في نفسيته كوامن الألم، الذي دفعه على رفع صوته، متكئا على أشجار الأمل، فنادى بذور الخصب التي تثمر انتصارًا ولا تعطي انهزاما، لذا تراه متفائلا بهم، مناديا إياهم بصوت انساني رافض، محملا بدلالات تصويرية واضحة، لا تستند إلى التجريد رغم بساطة قوالبها، إذ تنفتح على أفق سيميائي يعتمد التعبير الصريح والمباشر، مما خلف للقصيدة جوا خاصا، متحسرا في الوقت نفسه على مأساوية واقع جيل الهزيمة، فيتخذ منه موقفا لغرض مشاهدة المعاناة، التي لم يستطع الزمن على امتداده أن يفني مداده ويشل لغته، أو ينسيه ذكراها، بل تتدفق انفعالاته وتتفجر مآسيه، فيعبر عنها بأثر رجعي يبرز بصمة الألم الصادمة.

وإذا كانت قوة الموقف فرضت على نزار طرحه لقوالب تصويرية واضحة الدلالات، فإن ذلك سبيلا يسهل على القارئ أن يتفاعل مع هذه الصور الموقفية، القائمة على مرجعية وخلفية حاضرة في حياته اليومية، فقد استخدم الشاعر ألفاظا ومفردات أقرب منها إلى العامية، متحديا بذلك اللغة وقواعدها، والسبب في ذلك أنه أراد« أن يثبت قدراته الفنية على توظيف كلمات ما كان القارئ يتوقع أنها تصلح للشعر»[1]، لأن عامية اللفظة التي يركب بها الشاعر صوره، يعادل وضوح دلالاتها، وعلى الرغم من بساطة التعبير أو التركيب، إلا أنه لم يدخل بها إلى حقل التداول المبتذل، نظرا لما تنعكس عليه الكلمة الواحدة من طاقات سيميائية تُشع من الصورة حينما يؤلفها على نسق – تصويري– متميز ومتفرد، وذلك في قوله من قصيدة "أبو جهل.. يشتري فليت ستريت":

يستعملون الكاتب الكبير .. في أغراضهم

---

[1] أحمد الحميد، نزار قباني بين السيميائيات والتلقي، ص162.

كربطة الحذاءْ ...

وعندما يستنزفون حبرَهُ ..

وفكره ..

يرمونهُ في الريح، كالأشلاءْ ..

هذا له زاوية يومية..

هذا له عمودْ..

والفارقُ الوحيدُ، فيما بينهمْ

طريقُة الركوعْ ...

والسجُودْ ...

لا ترفعِ الصوتَ ... فأنت آمنْ

ولا تُناقشْ أبدا مسدسا ..

أو حاكما فردًا..

فأنت آمنْ ..

وكن بلا لون، ولا طعم، ولا رائحة..

وكنْ بلا رأي ..

ولا قضية كبرى ..

فأنت آمنْ ..

واكتب عن الطقسِ،

وعن حبوب منع الحمل- إن شئت-

فأنت آمنْ ..

هذا هو القانون في مزرعة الدواجن .. [1]

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص175-176.

القارئ لهذا المقطع يجد سهولة ويسرًا في عملية إدراك الصور الموقفية، التي يصور الشاعر من خلالها براكين الأسى، التي يتخبط فيها الواقع العربي، فهي أقرب إلى اللغة العادية المباشرة منها إلى اللغة الشعرية التخيلية، إذ يخلق صُورًا لا تنزاح عن سياق التعبير العادي المألوف، ولا تستدعي جُهدا عقليا يثير خياله ويستفز رؤاه في إدراك لإيحاءاتها، فهو ينقل لنا موقفه الغاضب وإحساسه بالذل في صور موقفية تتخذ من التشبيه بُعدا سيميائيا يفعّل الصورة ويمنحها قوة إيحائية، وتوجيها دلاليا واضحا، يوحي بأشكال الإهانة والتعسف، وتقزيم شأن الكاتب الكبير، حينما يستخدم كربطة الحذاء.

وفي نطاق التصوير، فإن الشاعر يتخذ من التجريد تقنية ثانوية، الحاجة إليها أمرًا مستبعدا، لأن مآسي الإنسان العربي وآلامه واضحة، ولهذا تأتي الدلالات التصويرية واضحة أيضا في هذا المقطع، يشير مجملها إلى السلوكات المفروضة على الإنسان العربي بأن يسلكها كي يضمن حق العيش ليس إلا، وقول الشاعر: « لا تناقش أبدا مسدسًا» هو تعبير أقرب للغة المتداولة يوميا، فلا يناقش المواطن رجال الأمن مهما اختلفت رتبتهم العسكرية، بل لا بدّ من الامتثال لأوامرهم ولو خاطئة، وعدم رفع الصوت على الحاكم والتجرد من حرية الرأي، وغيرها من الصور التي تمثل قوانين يطبقها القوي على الضعيف، الواجب عليه الامتثال لها وبكل حيثياتها.

فما زاد من حدة غضب الشاعر وتوتر انفعاله هو أن يكون الإنسان بلا لون ولا طعم ولا رائحة وبلا رأي، وهذا قانون تسلكه الدواجن في المزرعة، إلا أننا إذا قرأنا ذلك بعين ناقدة، فإن الدواجن يمنح لها حق الإباضة عكس مما هو عليه الإنسان، فهو ذو شخصية طمست فيها حرية التعبير وافتقرت لذاتية الموقف.

وفي ختام هذا العنصر نصل إلى نتيجة مفادها، أننا أشرنا إلى بعض الصور الموقفية الناطقة بصوت متمرد على مختلف الأيديولوجيات، التي ينتظم عليها الحكم والنظام السياسي في واقع الأمة العربية، موقف يجمع بين التصوير البسيط واللغة الرامزة في سبيل إبراز انتمائه القومي والوطني، وغيرها من المثيرات التي شكل منها الشاعر صوره الموقفية، التي لا تؤول إلى تجريد الأشياء، وإنما يلجأ فيها إلى التعبير عنها كما لو أنها مجسدّة حاضرا، مبتعدا فيها عن حواف التجريد ومقربا إيّاها إلى مفاصل الحسّ، وبالتالي فإن مجمل الصور الموقفية في القصائد السياسية تتجاوز مجرد الاستخدام التصويري، فهي تبرز الموقف الذي يعالجه الشاعر وسط فيض من الأحاسيس، التي تتميز بالحيوية الدافقة، وهي لا تخدم المعنى لتوضيحه بإلقاء مزيد الضوء عليه، « وإنما تخلق موقفا كليا مجسما، وتسهم في التعبير عن العواطف المتداخلة»[1] التي يكون أمر إثارتها مطية لكسب الصورة أبعادا سيميائية وتوجها دلاليا يدركه المتلقي بدقة.

3-2- الصورة الشعرية بين السيمياء والسينما:

بإمكاننا في هذه المحطة أن نفتح بوابة معرفية نعقد فيها ظفيرة بين سيمياء الصورة الشعرية عند نزار وسينمائيتها، وسبب هذا العقد هو أن القارئ المتعمق لجوهر قصائده السياسية يجد نفسه وكأنه يتفرج على سلسلة من الحلقات ذات الدراما التراجيدية – هذا في الغالب الأعم- التي تعالج قضايا سياسية متعددة، يترجمها الشاعر في لوحات شعرية، أيقونية، ذات ملمح سيميائي، يزيد من تفعيل دلالات هذه الصور ويقوي من ديناميتها، حتى ترسى على برّ الكفء والمقدرة على التمثيل المشهدي.

---

[1] عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص127.

وفي هذا المستوى تكون الصورة الشعرية أشبه بالفلم السينمائي، الذي يعرض تفاصيل المشهد جزءا جزءا أو لقطة لقطة، مع العلم أن:« السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، شديدة التأثير على الجمهور المشاهد، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص، يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعات من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاما سينمائيا»[1]، إذْ تعد السينما حقلا إبداعيا اقترب منه الشعر وعقد صلة قوية معه، وهذا ملمح يرمز إلى التداخل والتفاعل والتبادل الكبير بينهما، فهي الفن السابع، الذي « يعتلي هرم الفنون، حيث تسلب المتلقي إرادته وتشكل منافسا حقيقيا يفرض نفسه في بعض الحالات بديلا للمسرح منازعا إياه أبوته للفنون »[2].

ولا جدل أن نعتبر هذا الأسلوب الشعري تقنية تعبيرية فنية، تصبح فيه الصورة الشعرية صورة مشهدية (أو بصرية)، وعلى هذا الأساس فلا بد من مقاربة سينمائيتها من منظور سيميائي، لأن الكثير من الدارسين لبنية الصورة عند " نزار" يؤكد بأن جلها « بصرية حسية مشهدية أكثر منها تجريدية، بمعنى أدق إن صوره سينمائية تعتمد الحس والبصر أسًا دلاليا ومدلوليا لها على عكس الصورة – عند أدونيس– التي تعتمد التجريد والأسطورة والترميز مولدا فنيا لبؤرتها الدلالية والمدلولية، ونحن إذ نقف على سينمائية الصورة – عند القباني– معنى هذا أننا نريد أن نبين دهشة الصورة وحركتها البصرية والصوتية في مفاجأة المتلقي، وسحبه إلى

---

[1] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة للنشر والتوزيع المحمدية، الجزائر، ط1، 1433 هـ، 2012م، ص57.

[2] سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية(خبايا صناعة الصورة)، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م، ص9.

حقلها الدلالي ليس على مستوى الوجهة النسجية فحسب، وإنما على مستوى الوجهة النفسية وتمركزها الدلالي»[1].

هذه الصورة انبنت في العديد منها على مشاهد بصرية تدور حول قضية أُسّية هي(السياسة)، التي تمثل عصرا موبوءًا بفساد الأنظمة، وانعكاساتها السلبية على الحياة الاجتماعية والاقتصادية، ولاسيما الحضارية، فمن هذه القضية أسس الشاعر فضاءً صوريا يقوم على تقنيات بصرية معاصرة، طور بها بنية الصورة حين قوامها لا على خلفية صوتية فحسب، وإنما بصرية سينمائية، تدهش الرؤية وتبث فيها أبعادا عمقى، واستثمار " نزار" للمؤثرات السينمائية أمرًا أعلن التداخل والتفاعل الشديدين بين الشعري والسينمائي، ونفاذ تقنيات وجماليات الشريط السينمائي داخل القصيدة السياسية لنزار أصبح أحد علامات حداثتها هو « انفتاحها وإفادتها من معطيات الفنون المجاورة القولية والجميلة»[2] التي تثير وتحفز صوتا وصورة ومعنى، فيحسّ إزاءها بالمعايشة المباشرة لهذا المراس الفني، الذي عبر الشاعر من خلاله عن تجارب حسية تتشاكل في مشهديتها لتقارب الواقع الحيوي الملموس، مما جعل الصورة تكسَب بُعدا رؤياويا بارزًا.

والمتأمل لقصائده السياسية يلحظ أن نزار قباني قد شارف الأسلوب الدرامي في بعض منها، فأخذ يقترب من منطقة الرؤيا في إنتاجه الأخير، وإن كانت البؤرة المستقطبة لشعره ما تزال تقع في المنطقة الحسية[3]، والسبب في ذلك أن "نزار" شاعر رسام يمتلك روح القدرة على التصوير.

---

[1] عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة بين(بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، ص29.

[2] فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، ص34.

[3] ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص48.

ولهذا فقد أخذ من تقنيات الفن السينمائي مقدرة تركيبية أسعفته في عملية التصوير الشعري للمشاهد أو الأحداث، وذلك بأداء تعبيري يتعالى فيه شعريا، حين يستفيد فيه من سيميائية التركيب، فيبني صورًا شعرية تقوم على فضاء لغوي، استحضر فيه من الدوال ما يرمز بشكل أيقوني إلى المشهد كما هو في الواقع، حتى يخرجها في نهاية مطاف التركيب تجسيدا مباشرا حيًا، لما أثار توتره وانفعالاته، فينقلها ويرصدها في إطار شعري يأيقن مشهدًا أو حدثا محسوسًا مرئيا، وكأنه يقف أمامه بعدسة الكاميرا، التي ترصد مظاهر الأشياء بتفاصيلها ودقائقها الجزئية البسيطة، وغيرها من التقنيات المعاصرة، التي تحول النص الشعري من الثقافة الشفاهية إلى الكتابية وثقافة الصورة، في مجالات الاقتصاد والتعليم والإشهار والإعلام والسينما[1] كالمونتاج والسيناريو والتقطيع، والارتجاع الفني والفلاش باك، وكل ما يساعده في رسم الصور ونقل المشهد بشفافية شعرية عالية، كما أن رصد الشاعر للمشهد والتقاطه بتفاصيله هو أرقى الإحساس الذي يؤول به إلى بلاغة التصوير وجماليته، إحساسًا يولد في بواطنه صراعا عاطفيا متأججا، يجعله يصور لوحات تعكس ما انتهى إليه الشاعر برؤياه الثاقبة وحدسه الصائب درجة عظمى من التصوير الشعري، الذي يمنح اللوحة ملمحا سيميائيا يمدها بشبكة إيحائية تتوحد فيها الدلالات الإشارية، وتتكامل، مما يؤدي إلى غنائها وتخصيبها.

ولما كانت فكرة تمثل الصورة الشعرية بالصورة السينمائية عند نزار قباني، فقد استفاد من حيثيات الفن السينمائي، وطور بها مجال قراءة الصورة الشعرية، التي يعتمد فيها المتلقي على الصوت ورؤيا الصورة « فإذا كانت الصورة في الفيلم السينمائي صورا متحركة، بحكم أنها تتكون من عدد معين من صور آنية تتعاقب،

---

[1] ينظر، عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص262.

وكل سلسلة من تلك الصور الآنية باستهدافها، فعلا بذلك أو شيئا بعينه وفق زاوية تصور هي نفسها، تشكل ما نسميه لقطة»[1]، فإن الشاعر كذلك اتخذ من عدسة الكاميرا تقنية سينمائية يلتقط بها جزيئات المشهد وعرضه للقطاته في تصوير شعري رؤيوي، تتجدد فيه الحركة على مستوى التعبير والتصوير، الذي ينتظم وفق نسق ترميزي وإشاري، يُصعد بنيتها الدلالية، ويمنحها ملمحا سيميائيا متفردا، ويتجسد ذلك في قوله من قصيدة راشيل وأخواتها:

دخلوا قانا على أجسادنا
يرفعون العلم النازي في أرض الجنوبْ
ويعيدون فصول المحرقة ..
هتلر أحرقهم في غرف الغازِ
وجاؤوا بعدهُ كي يحرقونا
هتلر هجرهم من شرق أوربا
وهم من أرضنا هجرونا
هتلر لم يجد الوقت لكي يمحقهم
ويريح الأرض منهم ..
فأتوا من بعده كي يمحقونا !!
دخلوا قانا كأفواج ذئابٍ جائعة ..
يشعلون النار في بيت المسيح
ويدوسون على ثوب الحسين
وعلى أرض الجنوب الغالية ...

[1] جمال شعبان شاوش، قراءة في سيمولوجية الصورة السينمائية، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، 15، 17 نوفمبر2008، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص568.

قصفوا الحنطة والزيتون والتبغ،

وأصوات البلابل ...

قصفوا قدموس في مركبه ...

قصفوا البحر وأسراب النوارس.

قصفوا حتى المشافى والنساء المرضعات

وتلاميذ المدارس

قصفوا سحر الجنوبيات

واغتالوا بساتين العيون العسلية!

... ورأينا الدمع في جفن عليّ

وسمعنا صوتهُ وهو يصلي

تحت أمطار سماء دامية

كشفت قانا الستائر...

ورأينا أمريكا ترتدي معطف حاخام يهودي عتيق[1]

تتشكل هذه اللوحة الشعرية من عدد معين من الصور البصرية، المعبرة عن مشهد قائم على إيقاع مأساوي، لم ينمح من ذاكرة الشاعر، يكتظ بأشكال التعذيب المختلفة، إذ يشكل في مجملها حلقات (لقطات) صورية متتابعة الواحدة تلو الأخرى، مستفيدا من تقنيات الفن السينمائي مما يجعل كل صورة عبارة على لقطة، فما ساعده في نقل وتصوير هذه اللقطات بدقة متناهية هو عدسة الكاميرا، التي أكسبت صُور الشاعر طابعا سينمائيا يبث فيها الحركة بكاميرا نزارية، إلى أن رصيد مشهدًا شعريا، جسّد فيه الدخول إلى قانا ورفع العلم النازي في أرض الجنوب.

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص303- 304.

ومَا أدى إلى تحريك المشهد أكثر هو التقاطه لصور هتلر الذي حاول إبادة اليهود من المحق والحرق والهجرة، إلى أن يتوالى الشاعر في مناوبة تفاصيل المشهد، التي أشار إليها من بعد مجيء هتلر، ليصور دخول هؤلاء، المكان (قانا) وإشعالهم النار في بيت المسيح، وغيرها من الأفعال المعبرة على همجية العدو ووحشيته، كما ساهمت في تحريك المشهد فعاليته أيضا.

وتحريك جزئيات المشهد لقطة لقطة برؤية بصرية وأداء حسّي رفيع هو أمر تقني معمول به في مجال الفن السينمائي يدعى التقطيع الفني، الذي يفيد كثيرا من تقانة "المونتاج"، وكلمة مونتاج (montage) الفرنسية الأصل تعني قطع اللقطات السينمائية ولصقها.أما في اللغة الإنجليزية فتسمى مرحلة قطع اللقطات السينمائية بـــ (cutting)، وقد ترجمت في بعض الكتب العربية إلى (التوليف والتقطيع)[1]، وهذا المقطع يتوزع على لقطات متتابعة يسعى من خلالها الشاعر إلى تعميق المشهد وتحقيق التأثير المباشر، الذي يثير الحدس والرؤيا ويُفعلّها.

كما أن التكرار الذي نلحظه لبعض الصور يعدّ من أهم المقومات التي أثارت مشاهد القصف المتواترة، التي تظهر في شكل أيقونة تصويرية تؤكد إبداعية الشاعر على اقتناص واقعية المشهد وتحويله إلى مشهد شعري ألفه بلغة معبرة، تجمع بين الدال ومدلوله في إطار سيميائي، بلغت فيه الصورة ذروة التعبير الراقي، الذي يغلف الدال بمدلولات سيميائية إيحائية، تمنح القصيدة أو القول الشعري سموًا في الأداء وبلاغة في التركيب، الذي ابتعد فيه عن المألوف والمتداول.

وحين دخول الشاعر عالم السينما تراه يستقطب كل ما يسعفه في لحظة الإبداع الشعري على إصدار الوجه الأكمل في نقل حقيقة من حقائق الوجود، لذا فإن

---

[1] ينظر، حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص7.

اللقطة تعد من التقنيات التي لجأ إليها حين تصوير المشهد بدقة وتفصيل، فإذا كانت « اللقطة السينمائية قد تعتمد على التكثيف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية، وقد تعتمد على المجاز المرسل والشبه، فيمكن مثلا تركيز الكاميرا على الشخصية في طبقة دالة من طبقات النظر في موقف بعينه، كما يمكن مجاوزة عين الكاميرا اللقطة إلى أخرى للمقاربة التي يريدها المشاهد، لأن اللقطة ببساطة تتكون من شريط الصوت والصورة»[1]، فإن الشاعر استطاع بهذه التقنيات الفنية أن يصور المشهد أو جزيئات المكان الذي يمثله (قانا) من لحظة الدخول إليها إلى آخر صورة استقرت عليها أمريكا حين ارتدائها معطفًا من نسيج يهودي عتيق، وذلك بمونتاج ركز فيه عدسة الكاميرا على ما يشد البصر في نقل أبعاد المشهد.

وعلى هذا الأساس نراه اعتمد على كثافة مشهد القصف في هذا المقطع، ليؤكد به جبروت العدو وسطوته، التي مست كل من الحنطة والزيتون والتبغ، والبناء وتلاميذ المدارس وسحر الجنوبيات، واعتقلت أصوات البلابل وقدموس في مركبه، وقصفت البحر وأسراب النوارس والمشافى، كل هذا قُصف وأغتيل صوتا وصورة تنتهي بدراما تراجيدية تبصر فيها الدمع في جفن علي، وتسمع فيها صوته وهو يصلي تحت أمطار سماء دامية، هكذا ولكن أُزيح الستار وانكشف معطف الإجرام اليهودي، الذي ارتدته، ولا تزال ترتديه أمريكا، فكل هذه الصور الشعرية التي قدمها الشاعر انبنت على مونتاج شعري تفاعلت فيه اللقطات الجزئية عن طريق الصوت والصورة في مختبر شعري، أكسب التصوير المشهدي إيحاء جوهريا، يزيد من فعالية أبعاد المشهد وتحريكه نحو فضاء سيميائي، يترك المجال مفتوحا أمام إيحاءات دلالية لا متناهية.

---

[1] جمال شعبان شاوش، قراءة في سيميولوجية الصورة السينمائية، ص568.

وعلى هذا النحو اتخذ "نزار" من فن السينما سبيلا خلق منه فضاءً شعريا يفاعل فيه الصور الشعرية بالمونتاج السينمائي، الذي اعتمد عليه في تقطيع المشهد إلى لقطات تصويرية بصرية متتابعة تنطوي على دفق من الدلالات والرموز المشحونة بطاقة دينامية تستقطب بصر المتلقي، فيتفاعل معها إلى أقصى حدود التفاعل، نظرا لهذا العرض الفني الجديد، الذي يؤكده عز الدين المناصرة بقوله: « إن المنهج المونتاجي ليس تلخيصا، بل هو جمالية العرض الجديد الناتج عن عملية المونتاج، فنحن لا نختار عناصر جاهزة، تقوم بلصقها إلى جانب بعضها، بل نقوم أولا بإبداع اللقطة وتطورها لتكون ملائمة لسياق العرض الجديد(...)، وإذا كنا نحن من نخلق اللقطة في السينما، فنحن أيضا من يخلق الصورة الشعرية من تركيب مونتاجي مفاجئ»[1] يثير الدهشة في نفسية المتلقي، نظرا للجمالية التي ينطوي عليها التشكيل المونتاجي.

والمونتاج هو الذي يظهر على شكل « صور متعددة، تتعقبها صور أخرى يجمع بينها جميعا في – الصورة الكلية– توحد وتناسق، يصنعه الشتات الظاهري الذي يستطيع في تواليه، وفي أنساقه المرئية والسمعية، إثارة توجيه نفسي للخيط الداخلي الذي يجمع وحداته المبددة عند النظرة الأولى، وليفسح المجال لرسم صورة شاملة منقسمة وذلك بانتظام تلك الصورة السريعة في داخل اللوحة الكاملة»[2]، ومعنى هذا أن الشاعر ينقل مشهدا ذا لقطات مونتاجية يعبر عنها ما يسمى بـــ (الفلاش باك) السريع للصور، إلا أنه يمزج بين اللقطات أو يطبعها فوق بعض للإشارة إلى فترات طويلة من الزمن – على سبيل المثال– فيختصرها سريعا بقصد

---

[1] عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص307– 308.

[2] فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، ص34.

التكثيف والإيحاء السيميائي لا العجز في التعبير أو الأداء، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة المهرولون:

بعد هذا الغزل السّري في أوسلو
خرجنا عاقرينْ ..
وهبونا وطنا أصغر من حبة قمح ..
وطنا نبلعه من غير ماءٍ
كحبوب الأسبرينْ !!
بعد خمسين سنَه ..
نجلس الآن على أرض الخرابْ ..
ما لنا مأوى
كآلاف الكلابْ !!
بعد خمسين سنه
ما وجدنا وطنا نسكنُه إلا السرابْ ..
ليْس صُلحًا ذلك الصلحُ الذي أدخلَ كالخنجر فينا ..
إنه فعل اغتصابْ !! [1]

يزخم هذا المقطع بعلامات إشارية، منحت الصورة الشعرية أبعادا سيميو-إيحائية مثيرة، وطاقة من الدلالات المكثفة، فبالقراءة الفاحصة يتمكن القارئ من تقسيم هذا المشهد الكلي إلى ثلاث لقطات مشهدية، على اعتبار أن اللقطة السينمائية هي الصورة المفردة التي ترى على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى، ومفهوم اللقطة السينمائية يطابق مفهوم الصورة الشعرية المفردة، التي تمثل أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص201-202.

تصويرية خاطفة، وعليه فإنه إذا كان الفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من اللقطات المتضامة إلى بعضها، فإن النص يشتمل على عددٍ من الصور/اللقطات الشعرية المتضامة إلى بعضها[1] تصور الواحدة منها النتيجة المأساوية التي وصل إليها العرب بعد توقيعهم معاهدة أوسلو مع إسرائيل، فلم يَجْنُوا إلاّ قطعة أرض لا تتعدى أمتارًا، شبهها نزار بحبوب الأسبرين، فكأن الصورة هنا انبنت في شكل لقطات تشد البصر مثل الصور واللقطات السينمائية، بحيث لجأ الشاعر إلى صياغة تقطيع النص إلى مشاهد تعبيرية سريعة لعدة لقطات متتالية.

وحين تتبعه خُطى الاختزال نجده قد اختزل من لغة المشهد النقل المتسارع للأحداث، يهدف تكثيف الصورة، وما يدعم هذا الالتقاط السريع هو تكراره للجملة المركزية ((بعد خمسين سنة)). التي تمثل نقطة الانطلاق لكل مشهد أو لوحة تعبر عن زمن سقوط العرب، هي فترة زمنية طويلة، ولكن الشاعر عبر عنها في نقل سريع مثلما نشاهده في أفلام السينما الطويلة الحلقات، نظرا لما في الاختصار من إيحاء، و« هذا الالتقاط السريع لفترة طويلة من الزمن ليس حالة من العبث الفني يقوم به المبدع بقصد استفزاز متلقيه إن لها دورا أساسيا في نقل التجربة الشعورية التي أحسّ بها المبدع وهو يعيش التجربة الحية لما يكتب»[2]، إذ نراه يعيد نقل انكساراته وانهياراته بشكلها الحي إلى الذاكرة العربية، لتتمحور الصورة حول أثر زمني، سعى الشاعر في تكراره وإلى تأكيد حياة الذل والخسران التي يعيشها العرب، (فالخمسين سنة) هي أثر أيقوني خلق في نفسه قلقا كبيرا وانفعالا شديدا لازمه طوال حياته، مما جعله يعيد آلامه بأثر رجعي جسده في عالم شعري مكتنز ببراعة التصوير، الذي يجمع بين سيميائية المضمون وسينمائية الطرح.

---

[1] ينظر، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950– 2004)، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص231.

[2] عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص210.

واللعب على هذا النوع من الحبال السيميو–سينمائية هو أسلوب لازم الشاعر في كثير من كتاباته الشعرية، إذْ أنّ انْبِنَاء الصورة الشعرية على تقنية التقطيع هو وسيلة فاعلة في القضاء على المباشرة أو التقريرية، بل مُحفز دلاليي ضخ المشهد العام بأيقونات سيميائية تمنح الصورة بعدا جديدا وكثافة تعبيرية قادرة على استيعاب أحاسيس الشاعر العميقة تجاه وطنه.

وهنا تنجلي أمامنا صورة الجدّة في التصوير الشعري، الذي أكسب قصائده السياسية طابعا ديناميكيا مدهشا، انفتحت من خلاله الصورة بمفهومها الواسع على استراتيجية التوافق بين مداها السيمائي وبين اقتناص الشاعر لأبرز التقنيات التعبيرية المعاصرة، ألا وهي الفن السيميائي، التي برع في أسلبتها في شكل حداثي متميز، مما منح القصيدة عمقا يرقى برؤى وأفكار الشاعر ويُحّملها أبعادا جمالية تستنطق مصاف الفن الخصيب، التي تقوم أساسا على التقطيع المشهدي والالتقاط السريع بهدف ضمان القصيدة لفضاء صوري ينطوي على تركيز سيميائي شديد ودرجة عالية من التكثيف.

ونظرا لاستفادة الشاعر من ثقافة العصر وأيديولوجيته، فقد تشكلت صوره الشعرية وفق تقنيات سينمائية فتحت باب الكتابة الشعرية على فلسفة الجمال وسيمياء الفن، سواء أكان ذلك آداء/شكلا أم دلالة/مضمونا، تؤدي فيه الصورة الشعرية وظيفة إيحائية توحي بسينمائية التصوير الشعري عند نزار قباني، الذي حقق من خلاله الربط بين فن السيناريو وبنية النص الشعري الذي تبنى صوره من خلال تجزيئه للنص، إلى « مقاطع أو وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل ترتبط فيه ببعضها ارتباطا وثيقا في وحدة متكاملة: نفسية، أو منطقية، أو عضوية بحيث يشكل هذا الترابط أساس في بناء الصورة الكلية»[1]، وهنا تتأسس القصيدة على ارتباط

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،(1950– 2004)، ص267.

وثيق لمقاطعها أو لقطاتها، وكذا انسجام وتكامل تام لوحداتها الجزئية المكونة للمشهد العام، ولهذا نجد الشاعر قد استثمر هذه التقنية السينمائية، فرسم بمداد تخييلي شاعري وطنه المفقود على خريطة جغرافية، يمثلها قوله في قصيدة التأشيرة:

في مركز للأمن في إحدى البلاد الناميهْ
وقفت عند نقطة التفتيش،
ما كان معي شيء سوى أحزانية
كانت بلادي بعد ميل واحد
وكان قلبي في ضلوعي راقصًا
كأنه حمامة مشتاقة للساقية
كان جوازي بيدي
يحلم بالأرض التي لعبتُ في حقولها
وأطعمتني قمحها، ولوزها، وتينها
وأرضعتني العافية.. [1]

وبعد وقوفه على الطابور يقول:

كان هناك الخوف من أمامنا
والخوف من ورائنا
وضابط مدجج بخمس نجمات ..وبالكراهية
يجرنا من خلفه كأننا غنمْ
من يوم قابيل إلى أيامنا
كان هناك قاتل محترف
وأمة تُسلخ مثل الماشية

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص234.

في مركز العذاب، حيث الشمس لا تدور..

والوقت لا يدور [1]

وبعد مساءلته عن نفسه يقول:

قلت لنفسي وأنا

أواجه البنادق الروسية المخرطشة

واعجبي .. واعجبي ..

هل أصبح الله زعيم المافيا ؟ ؟

وقفت عمرا كاملا

وعندما أصبحت شيخا طاعنا

ووافقوا على دخولي وطني

عرفت أن الوطن الذي عشقته

ما عاد في الجغرافيا..

ما عاد في الجغرافيا..

ما عاد في الجغرافيا..[2]

الواقع أن هذه القصيدة تعالج قضية سياسية، انعكست قوانينها سلبًا على المواطن الذي يريد المرور إلى وطنه، قوانين حطت من كرامته وطعنته في شرفه، لذا أراد الشاعر أن يستعين بعين الكاميرا ويصور لنا عدة لقطات متضامة ومتفاعلة وفق سيناريو مشهدي، يستحق الإشارة إليه أو التفرج عليه، علما أن فن السيناريو يقصد به « إعداد القصة للإنتاج الخيالي بالعمل على تحويلها وتشكيلها وتقسيمها إلى: مناظر وفصول، وتقسيم الفصول إلى مشاهد، وتقسيم المشاهد إلى لقطات

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص235.

[2] المصدر نفسه، ص237.

عديدة»[1]، إذْ القصيدة مقسمة إلى ستة مقاطع ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا ومتفاعلا، مما يحقق للقصيدة تكاملها، وهذه المقاطع المختارة تعد أبرز وأقوى المشاهد التي أثارت نزار وزعزعته، هي مشاهد الذل والهوان التي يتعرض لها المواطن عند الحدود، وما يلاقيه عند التفتيش، فسيمياء صورة القلب الراقص في الضلوع كالحمامة المشتاقة للساقية، تتدفق منها دلالات الألم الذي يعيشه الإنسان جراء هذا الواقع السياسي المؤلم، وبعدها يدخل عالم الأحلام، فيكابده شوق وحنين لبلادٍ تربى ولعب في حقولها وأطعمته من خيراتها، وأرضعته عافيتها، ولكنه حين أُفطم ماذا وجد؟ لم يجد سوى خوفا يمتلك كل كيانه في المركز الأمني الذي يفصل بين البلاد العربية، هو مركز العذاب الذي لا تدور فيه لا الشمس ولا الوقت، ولا تبزغ فيه شمس الديمقراطية، ومن هذا الزمن الواقف، ومن الانتظار على الطابور طويلا يتساءل الشاعر عن نفسه، من أنا؟ فقبل ذلك وفي هذا السيناريو يصف هيئة المواطن الذي يبقى شهرا بل عامًا، بل دهرا يشحذ الإذن بالمرور أمام أبواب زعيم المافيا، مثلما صوره الشاعر في قوله:

في مركز الجنون والصداع والسعال والبلهارسيا
وقفتُ شهرا كاملا
وقفتُ عاما كاملا
وقفتُ دهرا كاملا
أمام أبواب زعيم المافيا
أشحذ منه الإذن بالمرور
أشحذ منه منزل الطفولة

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950- 2004)، ص267.

والورد، والزنبق، والأضاليا[1]

وصف السيناريست مشهد تصويريا، ينطوي على لقطات عدة، توحي سيميائيته على خيبة الأمل التي أصابته حين لم يجد وطنه الذي عشقه وأحبه وأفنى عمره لأجل الدخول إليه، الذي سمح له بعد أن أصبح شيخا طاغيا، ليؤكد جوابه حين تساءل عن أناه أو وجوده بأنه مواطن موجودًا في وطن لم يعد موجودا (في الجغرافيا).

هذه المشاهد التي صورها نزار بلا شك تثير المخيلة البصرية للمتلقي، نظرًا لتفاعل اللقطات الجزئية، وتتابعها الواحدة تلو الأخرى، إذ أن تكاملها يستقر عند المشهد العام/الكلي لصورة الاستهانة بالكرامة الإنسانية في وسط عالم سياسي تحركه أيادي حكام تجرها ريح الظلم وعواصف القهر، وهذه هي الفكرة الرئيسة التي أراد الشاعر نقلها والتعبير عنها.

وسبيله في هذا مثله مثل كاتب سيناريو للفيلم، وهنا نلمس تقنية نظم الصور الشعرية بعناصر فن السينما، وهذا من أنجح الأساليب التعبيرية في الشعر العربي الحديث لما تنطوي عليه من فعالية سيميائية يزيد النص أو القصيدة قوة تتلاءم وسياق النظم الجديد، الذي تنفتح فيه القصيدة على فضاء فني بصري يرصد فيه الشاعر صوره بمونتاج شعري فني، يعمل على تقطيع الصور إلى لقطات جزئية متفردة، لكنها تتكامل وتتضافر فيما بينها وفق سيناريو خاص، ينقل من خلاله الشاعر كل أبعاد المشهد، وكأنه في هيئة ومقام التصوير بالكاميرا المباشر، وهذا يعني أن الشاعر أنشأ في قصيدته السياسية على فضاء صوري مفكك بين شيئين اثنين لا ثالث بينهما، هما سيمياء الصورة وسينمائيتها، وذلك بهدف تشكيل شعري أكثر فاعلية وقوة، تثبت عليها الصورة في تركيبها النهائي.

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص236.

هذا ويقودنا القول إن تقنيات الفن السينمائي تمثل الأولويات التي ساعدت الشاعر في نقل حقائق الواقع الذي أراد تصويره، ولهذا السبب فإن الكثير من صوره تمثل إشارات أيقونية، أو معادلا يتطابق والمشاهد، التي اجتهد في نقلها وتجسيدها تجسيدا بصريا يثير المتلقي ويدهشه، نظرا لما يتضمنه هذا الجمع القائم بين السيميائية والسينما في عملية الخلق الشعري، هذا الجمع مكنّه أيضا من تقديم رؤيته عن مسرح اللامعقول الذي يترجم واقع السياسية العربي، إذ نقله الشاعر في مشهد سيميائي يؤكده في قوله من قصيدة "أم كلثوم والمتنبي في قطار التطبيع":

إن المشهد سينمائي حقا ..
فثمة دول من أقاصي الخليج
لم يسبق لها أن جرحتْ إصبعها ..
في أية حرب مع إسرائيل ..
تتبرع بكتابة أول رسالة غزل مكشوف إليها ..
قبل عيد فالنتاين بوقت طويل ..
وثمة دول ..
أخذت نوبة من النوستالجيا
إلى رحاب المسجد الأقصى
فرمت سفراءها بالباراشوت..
ليحطوا بسلام على حائط المبكى ..
باعتبارهم من أهل العروس!!
حتى لا تضيع عليهم علية الملبس
وفرصة التقاط الصور التذكارية !! ..
هذا هو مسرح اللامعقول

الذي كتب عنه صموئيل بيكيتْ ..

بل هذا هو المسرح التجريبي

الذي أدخل الجمهور العربي ..

في مرحلة الكوما .. والصرع

وانهيار الأعصاب[1]

بهدف الدفاع عن كيان الأمة العربية، وتاريخ حضارتها، يحتفي الشاعر بروح الرفض والتمرد فيبث لنا سينمائيا مسرح اللامعقول، الذي ينقل من خلاله كثيرا من أشكال التطبيع التي أساءت لكرامة الجمهور العربي، وهددته بالسراب، فأدخلها لزمن تلون بأمراض عديدة أفقدت الإنسان العربي عقله، فأصبح مفرغ الذاكرة، متبرءًا من هويته وتاريخه، وتلك هي الإشارة المركزية أو الفكرة الرئيس، التي أراد الشاعر التعبير عنها، فأخضعها لنظام سيناريو كفيل بترتيب لوحات مشهدية تحمل رؤياه الخاصة، مريدا بذلك توصيلها إلى المتلقي في مشهد سينمائي يؤكد دخول الجمهور العربي إلى مرحلة مأساة المصير، وهذه شهادة كررها نزار في عدد كبير من قصائده السياسية، شهادة أشعلت في وجدانه نارا لم تنطفئ، بل توغل لهيب الغضب في كامل فؤاده، ممّا أضفى في حقيقة الأمر مسحة من الحزن والانهيار النفسي على مساره الشعري السياسي، فتجعل من قارئها أن يدخل فضاءً هو بالأحرى وجهين لعملة واحدة، يمثل أحد أوجهه كتابة شعرية، والآخر تمثيلا مشهديا بصريا في الآن نفسه، ولذلك نصل إلى نتيجة مفادها أن نزار قباني سلك مسلك التصوير بالكتابة، ولعل في هذا تمييز وانحياز.

وخلاصة القول التي نؤكد بها التميز والانحياز إلى هذا النوع من الكتابة التصويرية، هو عده من كبار الشعراء الذين يمثلون أكثر امتلاكا لأدوات شعرية

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني،ص 213-214.

تميزهم، حيث استثمر نزار أسلوبا جديدا حول الكتابة الشعرية إلى تيار شعري مفعم بمشاهدة بصرية قائمة على تقنيات فنية حداثية كالمونتاج واللقطة والسيناريو والتقطيع المشهدي وغيرها من التقنيات، التي أكسبت القصيدة النزارية طابعا سينمائيا، ضاعفت من جماليتها. واحتفاء القصائد السياسية بكثير من هذه التقنيات السينمائية سبيل ساعده في تعزيز تواصله مع القارئ، لكي ينفعل بما يعانيه ويشاركه آلامه وآماله من خلال تصوير شعري يمثل جسرا تواصليا انفعاليا دائما[1]، تتحول فيه القصيدة إلى مشهد شعري، يحس متلقيه بتجسيده تجسيدا مباشرا، وكأنه منقول بعدسة كاميرا مونتاجية ترصد جزئيات المشهد لقطة لقطة مكونا قصيدة شعرية، يركز فيها الشاعر على أفانين القول الحديثة، التي تنشطر من سيميائية لغة السينما المعاصرة.

4/ مصادر الصورة الشعرية:

المقصود بمصادر الصورة الشعرية هو المنابع الأولى التي يمتح منها الشعراء ويصدرون في تركيب صورهم، التي لا تنتج من فراغ أو تتشكل من عدم، وإنما لا بد لها من خامات ومواد تقوم على أساسها، وهي متعددة وغالبا ما ترتبط بالمحيط الذي يعيش فيه الشاعر، فيتأثر بما يشاهد فيه من عناصر ثابتة جامدة وأخرى حية متحركة، أو ينهلون من ثقافتهم أو تجاربهم الشخصية وغيرها من المصادر التي تختلف درجات تأثيرها في نفسية الشاعر مما يؤدي إلى تنوع الصور[2]، وعلى هذا الأساس تعد مصادر الصورة الشعرية المتوفرة في قصائد نزار السياسية، الحجر الأساس الذي انطلق منه نزار في طرح كثير من التصورات

---

[1] ينظر، محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010، ص226.

[2] ينظر، السالك بوغريون، تقنيات التعبيرفي الشعر الحساني، ص98.

والرؤى التي تتجه نحو تيار سياسي، استطاع أن ينقل من خلاله العديد من القضايا الهامة في العالم العربي.

ولهذا السبب كان كل من الطبيعة والمكان والتاريخ مصدرًا هامًا وجذرا أساسيًا عاد إليه الشاعر ليتمكن من نقل حقائق هذا الواقع بكل جرأة ودقة كبيرين، مما أضفى على الكون الشعري السياسي سمات سيميائية تظهر بوضوح في المدلولات المنبعثة من كل صورة على حده، وما تخفيه من طاقات إيحائية بالغة الأثر والتأثير معًا.

4-1: سيمياء الطبيعة:

توجه البصر النزاري إلى بساط الطبيعة الساحر، فاستثمر من عناصرها ما حقق له كونًا شعريًا ينسكب منه لحنا منزوف القرار، نابعا من الأغوار، بل كون أنغاما عربية شجية، مرهفة وعميقة حتى النزع، تستمد سحرها من نسيج صورها الشعرية، وعذوبتها من واقعنا العربي المتأزم المتردي، وإذا كانت « الطبيعة ينبوع الشاعر الذي لا ينضب، وهي رصيده الذي يستمد منه صوره الشعرية»[1]، فإن نزار قباني لجأ إليها هربا من واقع سياسي خذّرت فيه الشعوب العربية المحتلة، والمهدد بالتدهور والسقوط، لأن « الهروب إلى الطبيعة نوعا من الرفض لهذا الواقع، أو لنقُل إن الشاعر يهرب للشعر لكي يبتكر عالما بديلا عن العالم الذي يحيا فيه، مثلما هو عالم الهزيمة والانكسار أيضا»[2] الذيْنَ أثرا في الشاعر تأثيرا كبيرا، فحمل قيثارة مشدودة الأوتار على جرح عميق، وعزف سنفونية آلام شعبه العربي في قصائد سياسية قوامها تصوير شعري استقى جله من الطبيعة، التي يمكن تقسيمها إلى نوعين اثنين:

---

[1] وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، ص162.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003، ص126.

4-1-1 سيمياء الطبيعة الحية (المتحركة):

تظهر سيمياء الحركة انطلاقا من عمق إحساس الشاعر لجمالية وحيوية عناصر هذه الطبيعة، فإذا كانت الحركة هي الأصل في حسنها وجمال الأرض، فإن ما اختاره من عناصر الطبيعة الحية يعد وسائط لغوية استدعاها الشاعر، ليخلق بها صوره الشعرية، التي تميزت بفرادة سيميائية قائمة بذاتها في تجربته الشعرية، هذا النوع من الطبيعة هو مصدرًا دلاليا وسيميائيا عمل على ضخ القصيدة السياسية بمعطيات دلالية جديدة، تكثف من طاقاتها الشعرية الدالة، وتضاعف من حسّها السيميائي الذي يحتاج إلى النظر بعمق والتصور المدقق، فتبث في متلقيها نشوة التجاوز لاختراق بنياتها العميقة، نظرا لما تنطوي عليه هذه الصور الشعرية من رمزية عالية، يوفرها عنصُر العصافير في قوله من قصيدة: متى يعلنون وفاة العرب:

أحاول منذ الطفولة رسم بلادٍ
تسمى – مجازا– بلاد العرب

إلى قوله:

وتسمح لي أن أمارس فعل الهوى
ككل العصافير فوق الشجر[1]

إن الصفات التي تتمتع بها (العصافير)، تعد من دواعي ميول الشاعر لاختيارها « وما انفراد المبنى الصوري الجاعل من هيأة العصفور نقطة مركزية دارت حولها كليات صور الطبيعة إلا غاية الشاعر من تجسيد الفكرة التي تثوي في صورة العصفور(الحرية)، وقد جسّد الحرية تجسيدا حسّيا عيانيا، وخصّب الإحساس

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني،ص322.

به عبر الانطلاق وتكسير القيود»[1]، فالعصافير رمز لمن ينعمون بالحرية المطلقة وفعل أي شيء، ولذلك يمكن استقراء هذه الصورة الشعرية سيميائيا كالآتي: إن تلك الدلالات قواسم مشتركة بينه وبين ما يرنو إليه، حسيّا ومعنويا، كدلالات التحليق والطيران، التي أقام من خلالها علاقة قوية تربط بين العصفور والحرية والسلام.

وعلى هذا الأساس أصبح استحضار(العصافير) عنده ضرورة من ضروريات صورته الشعرية، القائمة هنا على ضفاف طبيعي تؤشر سيميائيته إلى حركة شعورية تصور حالة الشاعر النفسية الزاخرة بالحياة والاضطراب، وكأن حركية العصافير وانتشارها في كل الأمكنة دالا رمزيا تنطوي سيميائيته على دلالات تضج بالحركة في امتلاك الحرية، الذي عمق الدلالة ومنح الصورة حسًا سيميائيا بلغ أشده، حين ربط العصافير بالشجر، وكأن الشاعر ينتقل من المستوى المعنوي (الحرية) إلى المستوى الحركي (ككل العصافير) إلى قوله (فوق الشجر)، لأن العصافير والشجر لا يفترقان، مثلما لا يفترق نزار عن الحرية، التي تعد من « أولوياته التي نبه إليها ليسعى إليها الجيل القادم إذ لا يرى حلا للمجتمع العربي أو الإنسان العربي إلا بتوفير الحرية، فإن كممت الأفواه وصودر اللسان، ولم يبق إلا لسان واحد هو لسان السلطة، فليأذن الزمان بزوال الأمة»[2].

ولما احتل لسان السلطة فضاء رحبا في قصائد "نزار" السياسية، فقد تمتع بحركية انفتاح واسعة على الطبيعة الحية، فاستلهم عناصرها المتنوعة حق الاستلهام، مما أصبح ذلك علامة سيميائية على شعره، وخاصة قصائده السياسية موضوع دراستنا، فإذا كان الحيوان أحد عناصرها فإن "نزار" سرعان ما انصب تركيزه على الإشعاع الحركي المنبعث من صورة الحيوان، بعده ذلك العالم الرحب

---

[1] سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، دراسة جمالية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432 هـ/ 2011 م، ص116.

[2] عمر صالح شقيرات، الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث، نزار قباني أنموذجا، ص182.

الذي استطاع الشاعر أن يستمد منه مصادر متنوعة الشكل والدلالة لصوره الإبداعية، لأن الحيوان كائن ذو شعور شارك الإنسان العربي الأول حياة الشقاء والسعادة، ولذلك فقد شكل جانبا كبيرا من تأملات الشاعر العربي تجاه الوجود، فأخذ يتأمله ضعفا وقوة ونفعا وضرًا.[1]

فمن صور الضّر السياسي تم استحضاره (للكلب) ليؤسس كونا شعريًا ينهض على دلالة سيميائية تبرز بدورها حركية الإبداع، التي يمتلكها الشاعر في التصوير من جهة وسيمياء الآداء الشعري من جهة ثانية، وعلى حد قوله على أن « وظيفة الشعر أن يقتل الوحش الذي استوطن كل مدينة عربية منذ القرن العاشر ولا يزال يأكل أطفالها ويُسْبِي نساءها. ويملأ الرعب لياليها، وما (هوامش على دفتر النكسة) سوى محاولة لاصطياد الوحش الكبير، وقص أنيابه قبل أن يفترس كل شيء»[2]، ولكن الكلاب مزقت رداءه في قوله من قصيدة هوامش على دفتر النكسة:

لو أحد يمنحني الأمان ..
لو كنت أستطيع أن أقابل السلطانْ
قلتُ له: ياسيدي السلطانْ
كلابكَ المفترساتُ مزّقت ردائي. [3]

تحمل الصورة الشعرية هنا دلالة سيميائية عامة، نستطيع من خلالها استقراء السلوكات القمعية التي تمارسها السلطة على الشعب، وتوظيفه (للكلاب) علامة سيميائية ضارة، استحضرها الشاعر للتأشير إلى رجال السياسة وحاكمي السلطة وتمردها المفترس، فهناك سلاطين ونافذون يعبثون بمقدرات الأمة ويسيئون إلى

---

[1] ينظر، محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ط، 2008، ص62.

[2] عمر صالح شقيرات، الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث، نزار قباني أنموذجا، ص176.

[3] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني،ص107-108.

حاضرها وماضيها[1]، فالقوي يأكل الضعيف، ويمزق رداءه، لذا فإن ارتمائه بين أحضان الطبيعة الحية هو أسلوب حيوي، يعبر من خلاله عن معاناة الشعب تجاه قمع السلطة وجبروت السلطان، ولكن أليس في مقاومة الذل والإهانة سبيلا للعيش الكريم ؟ والمستقبل الواعد بالأمل والنعيم؟!

4-1-2- سيمياء الطبيعة الجامدة (الصامتة):

لم يغفل نزار عما تتمتع به الطبيعة من جمادات متنوعة، أسس بها صوره الشعرية، لذا فقد استعارها وأجاد استغلالها، حتى غدت تكوينا تصويريا وتعبيرا شعريا بالغ الإثارة، لما تنطوي عليه من بعد سيميائي جديد، أغنى فضاء قصيدته السياسية، وأكسبه قيما تعبيرية ودلالية مضاعفة، وجمالية حداثية تثير متلقيها وتستقطب بصره ، فصور الجماد تهدف إلى« تثبيت اللحظة الزمنية، وبالتالي الفعلية التي يدور في فلكها الموصوف، إن الصور الجامدة والحال هذه تصبح شديدة الشبه بلوحة الرسام أو تمثال النحات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزمن»[2]، لذا عمد نزار في سبيل رسم صور الجماد إلى عناصر متعددة، نذكر بعضا منها فقط، كعنصر (التراب) في قوله من قصيدة: متى يعلنون وفاة العرب:

أحاول – سيدتي– أن أحبك..
في أي منفى ذهبت إليه ...
لأشعر – حين أضمك يوما لصدري–
بأني أضم تراب الوطن .. [3]

في هذه الأسطر الشعرية يستدعي الشاعر أول ما تستدعيه الأرض من معاني الوجود الكبرى، ألا وهو (التراب)، إذ هو رحم الصيرورة، وموطن الموت والحياة،

---

[1] عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، ص284-285.

[2] وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، دراسة، ص185.

[3] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني،ص327-328.

ولكونه واحد من عناصر الكون، فيشكل " لنزار" موضوعا خصبا لمخيلته، لما « يتضمنه من طاقة توليدية تجعله قاسمًا مشتركا للمعاني الكيانية الكبرى في الحياة وللجمال الشامخ في الوجود»[1]، قاسمًا مشتركا بينه وبين سيدته حينما يضمها إلى صدره.

وتوظيف الشاعر للطاقة الدلالية التي يمتلكها (التراب) يعد توظيفا لغويا وتصويرا شعريا يختبئ وراء بناه السطحية دفقا كبيرا من المشاعر القومية، نترجمها سيميائيا إلى لوحة رسام بارع، حينما جعل للوطن صدرًا يعانقه الشاعر ويحتضنه، فيتملكه شعورا خاصًا، لعله الراحة والاستقرار والدفء السياسي، لأن الوطن عنده « مرسوم في كل فاصلة، في كل رشةِ حبر يتركها أديب على الورق»[2]، مما شكل ترابط دلاليا متينا بين تراب (الوطن) وبين معاني الحسّ العاطفية التي يشعر بها حين يضم صدر سيدته، وهنا تتجلى براعة الشاعر في إضاءة الصورة الشعرية على مخيال سيميائي ذي درجة فنية عالية.

والوصول إلى هذا المستوى الفني الرفيع من الأداء والتصوير، مصدره ذكاء الشاعر في انتقاء موضوعاته من هذه الطبيعة، التي راح يترعرع على بساط بساتينها، من ورد وأشجار ونخيل وغيرها كثير، فرصع صوره بأنماط الطبيعة الصامتة، معمقا جدوى السؤال في قوله من قصيدة، سرقوا منا الزمان العربي:

ثم هل جاء زمان فيه

تستقبل فيه إسرائيل بالورود[3]

---

[1] أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس " الكتاب 1"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص85.

[2] عمر صالح شقيرات، الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث، نزار قباني أنموذجا، ص176.

[3] روائع نزار قباني، دراسة وإعداد سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، ص153.

نستقرئ من (الورود) دلالات سيميائية تتمحور ربما حول التفاؤل وبراءة الحياة، مثل ذلك نستقرئ دلالات الدهشة والاستغراب جراء هذا الربط القائم بين (الورد) و(إسرائيل)، وما زاد من عمقها وأكدها حضور السؤال، الذي كثيرا ما يعبر به عن رؤيته السياسية، هو تساؤل عن مستقبل مجهول وغامض في الآن نفسه، يجعل من الزمان خيطا يتآكل، زمن الزيف الذي تنقلب فيه الموازين، ولهذا السبب يتساءل الشاعر عنه لخطورته، وهنا تتأسس القيمة السيميائية التي يحققها السؤال، وينجلي العمق السيميائي لهذا التصوير الشعري القائم على الجمع بين الدلالات المتضادة (ورد + إسرائيل) ومن عناصر الطبيعة الجامدة، التي تشمل كلا من النبات وأحوال الزمان، وكل عنصر غير ذي شعور[1]، يستحضر الشاعر (النخيل) في قوله من قصيدة متى يعلنون وفاة العرب:

أحاول بالشعر ... أن أمسك المستحيلْ ...

وأزرع نخلاً

ولكنهم في بلادي يقصون شعر النخيل... [2]

النهوض على تمزيق العلاقات المنطقية لحظة من اللحظات التي تمكن فيها نزار من هذا التصوير العميق، الذي لا تتكشف دلالاته السيميائية إلا بقراءة فاحصة ودقيقة، والتعبير عن تجربته الكيانية أمرًا مصدره الرجوع إلى هذه الطبيعة، فإمساك المستحيل وزرع النخيل في بلاده عن طريق الشعر هدفا أصيب بخيبة أمل كبيرة في داخله، ولهذا فقد خلق الشاعر صورة نابعة من قدرته على التصرف في اللغة وتخطي المألوف واستحداث لغة جديدة ما تسرُه أكثر مما تعلنه، علّها لغة (قص شعر النخيل).

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، د ط، 1981، ص170.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص327.

كما تعتبر كل من مزارع النخيل، وبساتين الورد والتمر... إلخ مركبات معجمية تُذكر ببراءة الحياة ونقاء النفوس، وبهاء الحقول وجمالها، التي تطرح ألفة حميمية بين الطبيعة والشاعر، ولهذا السبب وظفها في شعره وجعلها مصدرا لصوره، لأن حصول الخير يأتي بعد التفاؤل به.

هذا ولم يكتف الشاعر باستحضار عناصر الطبيعة الصامتة الموجودة في الأرض والمترعرعة على بساطها، بل طار إلى السماء محلقا بين كواكبها مستعينا بعناصرها في تكوين صوره المعبرة عن رؤيته السياسية الدالة على موقفه الوطني القومي الظاهر، صورا اتخذت أبعادا ودلالات سيميائية وإيحاءات رمزية أفحمت كوابح المنطق، وأطلقت العنان لحرية الشاعر في توظيفه للشمس والقمر والنجوم، وذلك في قصيدة سرقوا منا الزمان العربي، قوله:

لم أعد أفهم شيئا يا بني
رهنوا الشمس
لدى كل المرابين
وباعوا بالملاليم القمر

ونجده يواصل قائلا:

باعوا أنجم الليل وأوراق الشجر[1]

من خلال هذه الصور الشعرية الثلاث (رهنوا الشمس)، (باعوا بالملاليم القمر)، و(باعوا أنجم الليل)، يتبين لنا بأن الشاعر قد خلع عن الشمس وجه الشروق وألبسها لباس الرِهان، الشيء ذاته حينما جرّد القمر والنجوم من وظِيفتهما جراء التخلي عنهما، فنتيجة البيع والرهان تتضح سيمياء النجوم والشمس والقمر، التي ضاعفت من دلالات هذه الصور الشعرية وأعلتْ من رمزيتها.

[1] روائع نزار قباني، دراسة وإعداد سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، ص153-154.

فإذا كانت العناصر الثلاث (الشمس، القمر، النجوم) عناصر ضوئية تزيح العتمة وتفسح الشمس للبشر قضاء حاجاتهم المعيشية وأعمالهم اليومية، فلكل منها قيمته السيميائية، أينما يستمد الكون منهم مقومات الحياة والتفتح والنماء، ومن واقع هذه القيمة الصانعة للحياة تبوأ الضوء- الشمس والقمر خاصة- في الفكر الميثولوجي وحضارات ما قبل الأديان مركز الصدراة، ولكن الشاعر اتخذ هنا مسارًا تصويريا آخر، ليجسد بذلك الحضور السلبي لها نتيجة البيع والرِهّان.

وعلى نهج مماثل يستحضر الشاعر (السماء والقمر) في قوله من قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب":

وحين أفقت اكتشفتُ هشاشة حُلمي

فلا قمر في سماءِ أريحا[1]

في هذين البيتين يؤكد الشاعر حالة الافتقاد، فالسماء لكي تكون وفيّة للحياة لا تتزين بعنصر واحد أو اثنين فقط، بل باجتماع عناصر عديدة منها القمر، الذي انتفى من سماء أريحا، وحصول هذا دليل على أن الشاعر – من خلال الصورة الشعرية- يريد أن يعقد حلف سلام وتناغم وألفة بين أرض أريحا وسمائها، حتى يستطيع القيام باحتفال حزين، بزواج كوني بين أرض فلسطين وسمائها، الذي نستقرئ منه سيمياء الجمع بين تشتت وتمزق الإنسان في الأرض، وبين تشتت وانهيار مكونات السماء – في الفضاء-.

هكذا يحاول الشاعر أن يجر السماء بكل شموسها وأقمارها ونجومها ... إلى قصائده السياسية، لأنه يقول ذلك تحت غريزة حب خلق وطن بيديه، لأن « رائحة الوطن هي رائحة مدادنا وشواطئه وجبا له وأقماره ونجومه»[2] فيخلق له كائناته

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص327.

[2] عمر صالح شقيرات، الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث، نزار قباني أنموذجا، ص176.

الحية، وغاباته وبساتينه، ونخيله، وبحاره ومجراته الضوئية، وهو في كل ذلك لا ينسخ واقعا خرافيا بقدر ما يستحضر كائنات حية تؤلف في مجموعها عالما سيميائيا مفعما بالجمال حينما يلامس صور الثبات أو الجمود ويتزاوج معها حق التزاوج.

وفي خلق هذه الصور الشعرية، التي استمدها الشاعر من عناصر الطبيعة المتنوعة (حية كانت أو جامدة) سبيلا لانفتاحها « على تنويع مدهش وتطور هائل في إطلاق الدلالة»[1] السيميائية، التي تنطوي على كل تصوير شعري ملتصق بيئته الحافلة بعناصر طبيعية متعددة وظف منها عدد كبيرًا لافتا للانتباه كالزيتون والمشمش والنعناع والذئاب والحدائق والسحب، والنوق والماء، والنخيلْ، والسنابل، والجداول، والمطر والحقول، والغزال، والأمواج، والحصان، والجودْ، والتفاح، والحمام، والرمان، والقرنفلة والأبقار، والديدان...إلخ، إلا أننا اقتصرنا على بعض النماذج، لأنها الأكثر قوة من حيث الحضور والدلالات المنبعثة منها، التي تؤكد سيمياء الحركة والجماد.

4-2/ سيمياء الأمكنة:

المتمعن في القصائد السياسية يلاحظ أن "نزار قباني"، استغرق في استحضار جمع كبير من الأمكنة، والمتمثلة في المدن العربية والأجنبية، التي انصب، تركيزنا عليها، لأنها الأكثر حضورًا والأعمق تأثير عند الشاعر، إذ أن حضورها يعد وسيلة غذّى بها طاقة صوره الشعرية لا غاية فنية أو تشكيلية، لأن أسماء هذه المدن« يمكن أن تتحول إلى رموز تحمل إيحاءات جديدة من خلال ارتباطها بشعور الشاعر ورؤيته للكون، فتنتقل على هذا النحو من مدلولاتها الأولى المتمثلة بالعناصر الطوبوغرافية التي تحدد المكان إلى مدلولات جديدة تنبض بإيحاءات شعورية

[1] سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، دراسة جمالية، ص121.

مختلفة»[1]، لما لها من أثر واضح في ذاتيته، لذا كانت محل اهتمامه ومصدرا ساعد على انثيال الصور، فعلاقته بها «منح المكان حضورا واسعا في الصور»[2]، بل هي مصادر استطاع الشاعر أن يقيم علاقة وثيقة يصعب الفصل فيها بين ذاته والمكان المذكور، لأنها قد تعكس نواحي سياسية أقلقته وأثارت فيه هاجس التعبير، أو تأتي تأكيدا لصدق التجربة في التعامل مع المصدر المكاني، أو تحقيق لغرضه المتمثل في « تكثيف الشعور والإحساس الذي تثيره أية فكرة تسعى التجربة الشعرية من خلال صورها إلى تجسيده حسّا وفكرا في آن واحد»[3]، وعلى هذا الأساس فإن ارتباط الشاعر بالمكان هو ارتباط روحي وشيج، لدرجة غدا فيها «المكان علامة سيميائية مضاءة بمدلولات، استشفت من المغامرة التأويلية للعنصر الدال»[4].

وإذا كانت قصيدة "المهرولون" تتخذ من (غزة وأريحا وفلسطين) خلفية مكانية للنص، فإن نزار اتخذ من هذه الأمكنة سبيلا لبناء جو تطغى عليه رؤية سياسية، أسهمت هي الأخرى في تحريك الشاعر نحو صياغة هذا الواقع السياسي في صور شعرية عالية الصياغة والتصوير، نظرا لما تنطوي عليه من مدلولات ورؤى سيميائية، كان المكان يترأسها في قوله من قصيدة المهرولون:

تركوا علبة سردين بأيدينا
تسمى ((غزّة))
عظمة يابسة تدعى ((أريحا))
فندقا يدعى فلسطين..

---

[1] عناية عبد الرحمن أبو طالب، التشكيل التخيلي والموسيقي في شعر المقالح، ص186.

[2] رشيد هارون، مصادر الصورة في شعر حميد سعيد، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص148.

[3] المرجع نفسه، ص150.

[4] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان – سيميائية الشخصيات– سيميائية المكان، ص153.

بلا سقف لا أعمدة ..

تركونا جسدا دون عظامٍ

ويدًا دون أصابعْ .. [1]

ينهض هذا المقطع على مشهد مكاني صَوّرهُ الشاعر في ثلاث صور، تحمل في طياتها شعارات توحي سيميائيا، بعدم الاستقرار والسقوط لشعب فلسطيني مأزوم، في لغة سياسية تفضح أسطورة الجيش الإسرائيلي، التي تتمتع بقوة عسكرية، تركت (غزة كعلبة سردين) و(فلسطين فندقا بلا سقف ولا أعمدة) و(أريحا عظمة يابسة) فتوالي هذه الصور الثلاث يفضي إلى دلالة سيميائية، تبرز الصراع الداخلي الذي ينتاب الشاعر حين التعبير عن مراسم الظلم والاضطهاد التي استمر حالها على الشعب الفلسطيني، الذي يقف معه كشاعر مقاومة، وبالتالي، فإن الأمر ليس في توالي هذه الصور أو تعدادها، وإنما ما تحتويه هذه الصور من ثراء دلالي، يتبوأ فيه المكان سلطة التدليل على سيميائية المحتوى التصويري، المعبّر عن قسوة العدو، ومرارة الحياة وظلمها.

ولهذا السبب فإن "نزار" وجد في الإشارة إلى غزة وأريحا وفلسطين التي يتخذها مصدرًا لصوره، مفتاحًا سيميائيا، يفتح به باب التأثر والانفعال الخاص بهذه الأمكنة، التي تحمل « دلالة مكانية متراصة وشديدة الترابط»[2]، لأن غزة هي أريحا وأريحا هي فلسطين، كلها يؤشر لمعطى سيميوطيقي يؤكد التداعيات الوجدانية للشاعر اتجاهها، يعدّها أبعادا مكانية مُدركة الإثارة والتأثير في المتلقى، وتهييج عاطفة الإنسان العربي، نظرا لما تنطوي عليه من دلالات سيميائية عميقة، تضاعف من حدّة صياغة التصوير الشعري وتقوي من شعرية الأداء التعبيري.

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص201.

[2] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص72.

وجعلُ المكان مصدرا للصورة الشعرية أمرًا، يدل على عمق حضوره في الذاكرة النزارية لدرجة الافتتان به وإقامة علاقة روحية معه، لهذا جاء تصويره الشعري قائما على هاجس « Topophilia، أي حب المكان»[1]، أو حب " القدس"، التي شغلت مساحة واسعة وعميقة في قصائده السياسية، كقوله في قصيدة (الحب والبترول) هذه الأسطر المتفرقة: فبعت القدس ... بعت الله ... بعت رماد أمواتك/تغوص القدس في دمها[2]. ويقول أيضا في قصيدة أنا مع الإرهاب:

وحطوا في فلسطين على أكتافنا
ليسرقوا مآذن القدس
وباب المسجد الأقصى[3]

ويقول أيضا في قصيدة: منشورات فدائية على جدران إسرائيل:

المسجد الأقصى، شهيد جديدْ
نُضيفهُ إلى الحساب العتيقْ
وليست النارُ، وليس الحريقْ
سوى قناديل تُضيءُ الطريقْ[4]

فكثيرة هي القصائد التي أشار فيها إلى (القدس)، التي تؤكد علاقته بالمكان وإحساسه به وبما يحتويه، فهي« مثالا مكانيا رحبا وديمقراطيا للتعايش السلمي بين الأديان، وللتسامح أيضا ومعنى عميقا في المحبة، إذ إنها تعني الكثير على الأصعدة كافة، حزمة من العلامات المضيئة المنتشرة في الذاكرة الإنسانية والحلم الإنساني أبد

(1) فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، ص190.

(2) أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص182.

(3) المصدر نفسه، ص315.

(4) المصدر نفسه، ص334.

الدهر»[1]، ولهذا يعد ذكر المكان – القدس– أحد مكونات الصور الشعرية السابقة، بل مصدرها، لما يتضمنه من قيم إنسانية وعلامات دينية وحضارية، أراد الشاعر تصويرها، هي مكان حميمي يشد الإنسان العربي بمساجده وقدسيته وأصالته، وسحره الإيماني والوجداني الأخاذ، ولعل هذا ما ساهم في بناء الصور وأكسبها حمولة سيميائية عميقة الدلالة.

وعلى هذا الأساس، فإن العلاقة بين المكان (القدس) والصورة الشعرية تكافؤية المبنى، والعلامات الدالة على أصالة المكان في هذه الأسطر هي علامات سيميائية مضيئة، نشطت الذاكرة النزارية بالرجوع إليها، حتى استقرت ذكرى القدس أبدًا في مخيلته، كيف لا، وأميرُ النفط أدرجها في مزاد للبيع وهي مغرقة في الدماء، وإسرائيل سرقت مآذنها وخلعت منها باب المسجد الأقصى الكبير، حتى غدت شهيدًا جديدًا، لا يجسّد براءة وظهارة المكان فحسب، وإنما يمثل علامة سيميائية تعني المصدر، ولهذا فإن الدلالة السيميائية للمكان– المصدر، مكنت الصور من امتلاك قيمة شعرية حقيقية، تتمتع ببعد سياسي، ظلت الكتابة في خضمه مشروعا بنى من خلاله نزار كل أيديولوجياته ومعتقداته ولاسيما رؤاه السياسية اتجاه الوطن والوطنية.

أما المدن الغربية التي استحضرها " نزار قباني" في قصائده السياسية، فهي كثيرة أيضا، ولذلك سنقتصر على ذكر المكان، الذي ينعكس على مرجعية سياسية، أراد الشاعر فضح أسرارها، وكشف دسائسها، لذا جسّدها في مسرح تصويري واضح المعالم من جهة، وعميق الدلالة من جهة ثانية، هي دلالات سيميائية، أسهم المكان في توفرها، باعتباره مصدرًا للصورة الشعرية، ومن ذلك ما تمثله " أمريكا" كأم للسياسة الدكتاتورية في قوله من قصيدة المهرولون:

---

[1] فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، ص188.

وانتهى العرسُ ..

ولم تحضرْ فلسطينُ الفرحْ .

بل رأت صورتها مبثوثةً عبرَ كلّ الأقنيهْ ..

ورأتْ دمعتها تعبرْ أمواجَ المحيط ..

نحو شيكاغو .. وجيرسي.. وميامي ..

وهي مثل الطائر المذبوح تصرخْ:

ليس هذا العرس عرسي..

ليْسَ هذا الثوب ثوبي ..

ليْسَ هذا العارُ عاري..

أبدًا .. يا أمريكا ..

أبدًا .. يا أمريكا ..

أبدًا .. يا أمريكا..[1]

تمكن الشاعر في هذا المقطع من استحضار عدد من الأمكنة، عربية ويمثلها في (فلسطين)، وغربية، ويمثلها في (شيكاغو، جيرسي، ميامي) وَأمريكا، التي احتلت سلطة الحضور، فما تكراره لهذا المكان – أمريكا– (ثلاث) مرات، إلا دليلا على عدّهِ مركزًا لثقل الصور الشعرية المتوفرة في هذا المقطع، لما يلعبه من دور محوري وفعالٍ يجسّد الأرض الخراب، التي جعلت من الشعوب العربية المحتلة لا تستطيع أن تحضر الفرح، ولا تقطف وردة التفاؤل، بل جعلت من فلسطين طائرا مذبوحا ينزف دما، امتد طوفانها نحو جيرسي وشيكاغو وميامي، ولعل توسيع المساحة في ذكر هذه الأماكن يزيد من مساحة الشعور بالألم والأسى في نفسية الشاعر، لهذا السبب تراه يرفع صوته مناديا على لسان هذا الطائر المذبوح صارخا

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص205.

وساخطا ومتمردًا بالنفي المتكرر، لكي يخلع عن فلسطين ثوب العار، الذي ألبسته لها أمريكا، عارًا ترك في وجدانية الشاعر جرحا غائرًا، رسم من خلاله مناخًا تصويريا مأساويا يجسد قوة العدو عسكريا وسياسيا.

ونظرا للقيمة السيميائية التي يحتلها المكان، بوصفه مصدرًا للصور الشعرية فإنه يمثل مخزونا دلاليا استثار الذاكرة النزراية، ولهذا فقد كان حضور المكان بصفة عامة وأمريكا بصفة خاصة، حضورًا حيا وفاعلا منح الصورة كثافة في الإيحاء، وقوة في الإبلاغ، لما يحمله من أبعاد دلالية أغنت جانبها الإيحائي وأخصبته، حتى استقر على تصوير شعري، ينطوي هو الآخر على حساسية سيميائية، تكشف أشكال العذاب والقهر الأمريكي، التي انتهى من خلالها العرس، ولم تحضر فلسطين الفرحْ.

وانتهاء العرس، فشعريرة لإيقاظ الحس للتفرج على صورة فلسطين الضائعة، أو بالأحرى عرسًا سياسيا غاب عنه العرب في قوله:

لم يكن العرس رقص عربي
أو طعام عربي
أو غناء عربي
أو حياء عربي
فلقد غاب عن الزفة أولادُ البلد ..
كان نصف المهر بالدولار ..
كان الخاتم الماسيّ بالدولار ..
كانت أجرة المأذون بالدولار ..
والكعكة كانت هبةً من أمريكا
وغطاء العرس والأزهار والشمعُ،

وموسيقى المارينزْ ..

كلها قد صنعت في أمريكا !! [1]

إن غياب الرقص أو الطعام أو الغناء أو الحياء العربي، وحضور الدولار والمارينز الأمريكي في هذا العرس هو محفز ومصدر لهذا التصوير الشعري، نظرا لما ينطوي عليه (المكان) أو الأشياء الدالة عليها من دلالات سيميائية، تبرز هذه الصور، وتشحنها بطاقات إيحائية عميقة، تدلل على مأساوية الواقع العربي التي تحرك الكيان وتهز الأحاسيس.

نظرا للفعالية السيميائية للمكان، التي جعلت منه مصدرا للصورة فإننا مثلنا للمدن العربية بفلسطين وغزة وأريحا والقدس، وللمدن الأجنبية بأمريكا، لأنها حسب اعتقادنا، الأكثر تجسيدًا لرؤية نزار السياسية، ففلسطين هي التشبيه البليغ لكل أشكال الحق المسلوب والحرية المقهورة، وأمريكا هي أقوى مكان لسياسة سلطوية تدعم أشكال الجريمة وتعمل على نشرها، لأن الشاعر يرفض أن تذل أمته، فيرسل رسالة مفادها أن الظلم مرتعة وخيم لكل من يمارسه بحق الشعوب العربية، مستبشرا بالخير القادم في زوال حكام الظلم والاضطهاد من تاريخ الأمة العربية[2]، هذا التاريخ الذي يحمل هو الآخر أبعادًا سيميائية، نستشف دقائقها في العنصر الآتي:

4-3: سيمياء التاريخ:

بين المكان والتاريخ علاقة وثيقة، لا يمكن فصلها أو نكرانها، لأن كل من الأسماء والأماكن والإشارات التاريخية التي تدخل السياق الشعري في النص محملة بدلالات تاريخية[3]، وعليه فإنه من هذه الازدواجية تعمق مفهوم الصورة في الشعر المعاصر، فاتجه الشعراء إلى الإشارات التاريخية والرمز وغيرها في تشكيل

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص204-205.

[2] ينظر، عمر صالح شقيرات، الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث، نزار قباني أنموذجا، ص185.

[3] ينظر، عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، ص204.

صورهم الشعرية[1] المتعددة المصادر، سواء أكانت تراثا دينيا أم تاريخيا أم أسطوريا أم أدبيا ...إلخ، ولهذا فإن قراءة التاريخ سبيل معرفي نكشف من خلاله كثيرا من الأبعاد والقيم السيميائية التي تتمحور من حوله، وعليه، فإذا كان « شعر كل أمة من الأمم صورة منتزعة من واقعها وأحداثها، تستلهمه من تجاربها وصراعها مع ذلك الواقع وتلك الأحداث، وتعبيرا عن مأساتها وتمثيلا لكينونتها في عالم يعج بالحركة ويغتبط بجوهر الحياة، فإن الشخصيات التاريخية واحدة من العناصر التي تشكل التاريخ، فهي أحد المصادر التي تتآزر مع المصادر الأخرى لتشكيل مادة الشاعر التي يستقي منها ما يشيد من صور»[2].

فاسترجاع الذاكرة النزارية للشخصيات التاريخية، التي كان لها أثر في الحضارة العربية والإسلامية جمعاء، وكأنه خلق، معنويا، هذه الشخصيات التاريخية من جديد، فيجعل منها رمزا ينتقل بمعانيه من الحقيقة المحدودة إلى لا محدودية الدلالة، خلقا شحن التصوير الشعري بطاقات شعورية، وقيم تعبيرية هائلة، بما تنطوي عليه هذه الشخصيات من علامات سيميائية، قد تدل على القوة أو المأساة، أو للمقارنة بين الماضي والحاضر، وغير ذلك من الدلالات اللامنتهية، ممّا يجعل هذا التاريخ مصدرًا تقوم الصورة الشعرية على أساسه، ومن ذلك ما استحضره الشاعر في قصيدة منشورات فدائية على جدران إسرائيل بـــقوله:

لا تسكروا بالنصرْ
إذا قتلتم خالدًا
فسوف يأتي عمرو
وإن سحقتم وردةً

[1] ينظر، لطيفة بنت عبد العزيز المخضوب، القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر، دار الشبل للنشر والتوزيع والطباعة، الرياض، السعودية، ط1، 1995، ص477.

[2] رشيد هارون، مصادر الصورة في شعر حميد سعيد، ص125.

فسوف يبقى العطرْ..[1]

من رجال التاريخ الذين ذكرهم نزار (خالد بن الوليد وعمرو بن العاص) ليميط اللثام عن الوضع المأساوي، الذي آلت إليه الأمة العربية، إلا أن توظيفهما هنا يمثل مصدرًا للقوة والحياة من جديد، وكأن الشاعر قام باستدعاء المدلول العام للشخصية التراثية وأسقطها على الواقع المعاصر، معبرا على أن الجهاد سوف يتواصل حتى ولو قتل قادتنا وشبابنا، الذين رمز لهم بخالد وعمرو، وأصحاب الفتوح الإسلامية[2]، ولذلك جاء الشاعر بهذا التصوير الشعري الدّال على خير خلف لخير سلفٍ، ومقصدنا في ذلك يتمثل في أنه إذا كنا نجني من سحق الوردة عطرها فكذلك سنجني من قتل خالدًا وعمر خلفاؤهما، الذين يواصلون سَيْر الجهاد في سبيل الوطن وحفظ كرامة تاريخ الأمة الإسلامية، الذي يدعوه بالمحن في قوله من قصيدة "بلا تحفظات قتلناك يا آخر الأنبياء":

قتلناك ...

ليس جديدا علينا

اغتيال الصحابة والأولياء

فكم من رسول قتلنا

وكم من إمام

ذبحناه وهو يصلي صلاة العشاء

فتاريخنا كله محنة

وأيامنا كلها كربلاء[3]

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص333.

[2] ينظر، عمر صالح شقيرات، الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث، نزار قباني أنموذجا، ص260.

[3] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص95.

تنهض هذه الأسطر الشعرية على توظيف مرجعي للتراث، ديني كان أو تاريخي، فنزار كغيره من شعراء الدنيا « أفادوا كثيرا من توظيف العناصر التراثية في تجاربهم حتى أصبح هذا المنحى سمة بارزة في تشييد المبنى الرمزي لرؤيا الشاعر العربي الحديث»[1]، نعم هي عناصر تراثية عربية وإسلامية خصبة أسس بها تصويره الشعري، لما تنطوي عليه من مداليل تاريخية، ومن شأنها أن تؤثر في المسلم فتدخل إلى قلبه دون استئذان.

لذا اتكأ على ذكر الصحابة والأولياء والرسول والإمام، والتاريخ ليؤكد موقعها حين صياغته لهذا التصوير الشعري، الذي عبر فيه عن حادثة قتل (عمر بن الخطاب وعثمان بن عفان والحسين علي بن أبي طالب) وجعلها معادلاً لحادثة معاصرة هي موت (جمال عبد الناصر)، الذي جعله رمزا ثوريا خالدا في ضمير الشعب العربي، ليجسد انحرافا مزدوجا في الرسالة الشعرية يتمثل قطبه الأول في الوصول بهذه الشخصية إلى مرتبة ختم النبوة، وهي مرتبة لا تنطبق إلا على الرسول صلى الله عليه وسلم من بين خير البشر جميعا، أما قطبه الثاني فيتمثل في اتهام العرب قاطبة بقتل الرئيس وعدم الرقي إلى مستواه السامي، واتهامهم أيضا باحتراف قتل الرسل والأنبياء والأئمة الصالحين[2]، وكأنه هنا استثمر ما تنطوي عليه هذه الشخصيات التاريخية من مداليل سيميائية تعبر عن العظم والفخامة، ليُحي بها مَعْلمًا من معالم التاريخ العتيق، لأن الشيء المهم في الصورة هو أنها لم تعد وسيلة شعرية وإنما هي محور توليدي في النص، إذ تشكل هويته الإبداعية وتمنحه

---

[1] أحمد موسى الخطيب، وهج القصيد، دراسات في الشعر العربي المقاوم، مكتبة الرائد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص93- 94.

[2] ينظر عبد الغني حسني، حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، ص422.

شعريته المتميزة ، لأن الصورة في الشعر المعاصر هي صورة الإنسان والحياة في عصرنا هذا.[1]

كما أن توظيفه لهذه الشخصيات لا يقف عند حدّ الدلالة السطحية أو المباشرة لها، بل لينطوي من استحضارها عمقًا دلاليا، تكون فيها المصدر الرئيسي في صوغ هذه الصور الشعرية، لما تنطوي عليه من رموزْ سيميائية خالدة في تاريخنا العربي، الذي طالما أرَادَ اليهود قصفه وتدميره.

فإذا كانت أسطورة الجيش الإسرائيلي، وما يدعمها عسكريا وسياسيا قد بلغت ذروة التدمير والقهر، فإن الشعب الفلسطيني طالما اتكأ على حرارة الدم، وفعالية ومقاومة الحجارة، التي تحولت إلى كائن حي يتمتع بإحساس يجعله يشعر وينفعل، بهذا أسسوا ملحمة حربية يدعون فيها إلى حب الوطن، وخصوصية القتال والنضال ضد اليهود، الذين يَسْعَوْنَ وراء شيء يستحيل وقوعه، ألا وهو السلام، فلنتأمل قول الشاعر في قصيدة " ثلاثية أطفال الحجارة " :

آه يا جيل الخيانات
ويا جيل العمولات
ويا جيل النفايات
ويا جيل الدعارة
سوف يجتاحك مهما أبطأ التاريخ
أطفال الحجارة..[2]

إن كل من (الخيانات والعمولات والنفايات والدعارة) علامات لجيل مهزوم، التي تدل على ضعف العربي وهو يتفرج على الطفل الفلسطيني المحاربُ لأجل

[1] ينظر، ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 2013، ص161.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص239-240.

تاريخه ووطنه، متحملا وزرَ اليهود وغدرهم، فهنا الشاعر يضعنا أمام تصوير شعري ينبني على مفارقة مدهشة، تجسد ثنائية (القوة والضعف)، ولذلك ترى الشاعر قد استدعى شخصية (الإسكندر المقدوني) كعلامة سيميائية تدل على الأمل والتفاؤل بأن الفتح قريب في قوله:

ويدخل
كالإسكندر ذي القرنين
يخلع أبواب التاريخ
وينهى عصر الحشاشين
ويقفل سوق القوادين
ويقطع أيدي المرتزقين[1]

احتكم الشاعر هنا لشخصية (الإسكندر المقدوني)، ليستحضر تاريخ المرابطين والموحدين، فكما كان المقدوني يفتح البلاد وينهي تاريخ من تسببوا بالهزيمة، فكذلك الطفل الفلسطيني سيكون شاهد الصورة المناضل الإسلامي، الذي يبحث وباستمرار عن التضحية وشموخ الفداء، بهدف إضاءة وإشراق تاريخه، حتى يخلع عنه أبواب الهزيمة ويقلب شاحنة المواجهة ضد العدو بالنضال والقتال الذين يمثلان باب الفلسطيني للنصر والفرح.

وعليه، فإن كل حالات القوة المواجهة ضد العدو، وخلايا الضعف الساكنة في جيل النفايات والخيانة وغيرهما أمر جعل الشاعر يصوغ ذلك في صور شعرية فذة قوامها التاريخ، الذي ينطوي على أبعاد سيميائية لها أثرًا بالغا في جعل هذه الصور الشعرية نموذجا تصويريا متميز ومتفردًا، يهدف الشاعر من وراء صياغتها إلى قراءة تاريخ الأمة العربية.

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص246.

لذا فاستدعاء الشخصيات التاريخية من أكثر المعاني دورانا في قصائد نزار السياسية، وهو في أغلب الأحيان يتخذ شكل الحنين إلى الماضي المشرق لهذه الأعمدة التاريخية، التي تمثل رموزا للصرح الحضاري العظيم الذي ضيعه العرب، واستمروا في إهدار ما تبقى منه في الوقت الحاضر لانشغالهم بالصراعات الداخلية والحروب الأهلية، وبذلك تكون عودة نزار إلى التاريخ عودة إلى أصل قوي للأمة العربية[1]، لذا فإن هذه الشخصيات تمثل مصادرا اتخذ منها الشاعر مادته الحية في سبيل تصوير التاريخ، الذي غدا هاجسًا سياسيا يحاوره، ويقدمه في رؤى شعرية منحت القصيدة السياسية جوًا سيميائيا فيه من الحيوية الشفافية ما يليق بحيوية " نزار" الموقفية.

[1] ينظر، عبد الغني حسني، حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، ص267-270.

الفصل الثالث:

سيميائية تشكيل الفضاء النصي في القصائد السياسية لنزار قباني

1- التشكيل والفضاء بين المصطلح والمفهوم (التقريب بين الحقائق) .

2- سيمياء تشكيل الفضاء البصري للقصائد السياسية لنزار قباني.

2-1 : سيمياء التشكيل الكاليغرافي (جدلية البياض والسواد) في القصائد السياسية.

2-2 : سيمياء علامات الترقيم .

3- سيمياء تشكيل الفضاء اللوني في القصائد السياسية لنزار قباني .

3-1 : مفهوم اللون.

3-2 : سيمياء الامتزاجات اللونية (المرئية واللامرئية) في تشكيل فضاء القصيدة السياسية .

3-2-1 : سيمياء الامتزاجات اللونية (المرئية واللامرئية) بين المتشابهات.

3-2-2 : سيمياء الامتزاجات اللونية (المرئية واللامرئية) بين المتضادات.

3-3 : التعبير بالألوان: من جمالية التشكيل اللوني إلى فضائية التدليل السيميائي.

1/ التشكيل والفضاء بين المصطلح والمفهوم (التقريب بين الحقائق):

في فوضى المصطلح وتعدديته، ازدحمت المفاهيم وتولدت القراءات وانفتحت الكلمة (المصطلح) على آفاق من التأويل، ازدحاما ساهم في غموض الخطاب الأدبي، ومن ذلك القصيدة الحديثة، التي تضع الناقد في موضع السؤال المحير عن كشف ماء وجهها، وعن كيفية تشكيلها أيضا، ولهذا السبب «حظي التشكيل في دائرة المنهجيات الحديثة – ومنها السيمياء– بأهمية خاصة واحتفاء استثنائي نوعي، حيث تعاملت معه بوصفه الوجه الحقيقي للخطاب الأدبي، وقررت في الكثير من مقولاتها أن لا سبيل إلى إدراك النص وتحليله من دون الاشتغال على منطقة التشكيل، وتحليل أنموذجه والكشف عن نظم اشتغاله»[1]؛ يعد هذا الكلام مدخلا مسهلا نلج من خلاله إلى رحاب الدلالة اللغوية والمصطلحية للتشكيل.

فالجذر اللغوي الذي تبنته معاجمنا اللغوية هو (شكّل= تشكيل)، وكأن معنى الفعل يتصل بالجانب التصوري والتمثيلي، انطلاقا من قولنا: تشكّل: تصوّر وتمثّل، إلى حين نقود الجذر اللغوي الفعل (شكّل) أولا نحو الصيغة المفهومية الأقرب وهي (التشكّل) (transfiguration) الحامل لمعنى الانتقال والمرور من صورة أو شكل إلى آخر[2]، قبل أن يتحول إلى مصطلح التشكيل، الذي يتبلور عليه التشكيل الشعري النهائي ويستقر على فضائه.

وفي نطاق التحول والانتقال من شكل إلى آخر، خضعت القصيدة العربية إلى تشكيلات نصية شهدت اختلافا تصوريا، جوهريا من قديمها إلى حديثها، والجوهر الصانع لهذا الفارق هو حرية الشاعر في التشكيل، أي أن القصيدة القديمة تمثل

---

[1] فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 1، 2010، ص23.

[2] ينظر، محمد صابر عبيد، التشكيل النصي، الشعري، السردي، السيرذاتي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2014، ص119.

مجموعة أبيات عمودية متقابلة، ترسم تشكيليا رواقا محوريا يفصل بين صدر البيت وعجزه، وفي نمطية تلك الوتيرة التي اعتاد عليها شعراؤنا القدامى، اغتيلت حرية الشاعر وأكبحت رغبته على إبداع بناء القصيدة وابتكار جديد لتشكيلها، وهنا يظهر دور الشاعر الحداثي في النهوض بالشعر، من منطلق التشكيل، فتغدو متميزة و« فريدة في علاقات تشكيلها، جديدة في نسقه الذي يصل مفرداته وصلا تشكيليا مائزا»[1]، هذا التشكيل[2] الذي أشار إليه "صلاح عبد الصبور" وشغل به كثيرا في قوله :« شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة حتى بت أؤمن أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها»[3].

فالقصيدة تنشأ على أرضية نصية خصبة، متنوعة التشكيلات التي يحتفي بها فضاء المتن النصي، مما ساهم في اتساع الأفق أمام الشاعر كي يؤسس لكل قصيدة هيكلها الخاص بها من جهة، وكذا إشارة القارئ في الاستغاثة بالمعطى السيميائي لفك جسدية نصها من جهة أخرى، باعتباره الأب الكفؤ في تفكيك الشفرات، والكشف عما تنطوي عليه العلامات النصية من رؤى شعرية، ولهذا فإن في تشكيل القصيدة الحديثة دلائل عدة، قد يقصد بذلك البناء الهيكلي النصي الذي يتمحور عليه نص القصيدة في حلته الشكلية أو فضائها الطباعي، البصري العام، المتمثل في شكل مساحات نصية، ما هي في الحقيقة إلا تعبيرا عن رؤى ثقافية وفكرية، تترجم نبض روح العصر الراهن، وكأن في تشكيلها دعوة لبناء مكمّل الأجزاء، التي تتكون منها القصيدة في حد ذاتها، يحكمها نسقا شعريا بحتا، تختلف فيه عن نمطية الكتابة التقليدية، التي احتفى بها شعرنا القديم.

---

[1] جابر عصفور، رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص104.

[2] ويعنى به الاستخدام السياقي عند جابر عصفور. ينظر، المرجع نفسه، ص104.

[3] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الأعمال الشعرية الكاملة دار العودة، بيروت، 1969، ص19.

ومما لاشك فيه، التأكيد على أن في كتابة القصيدة الجديدة تتكامل الأجزاء، وذلك بتشكل نظام معماري مختلف، يصل بهندسته الجديدة إلى درجة شعرية عالية، «ما دامت القصيدة هنا تشكيلا جديدا للوجود الإنساني»[1]، تقوم مكوناته- التشكيل الجديد- بدور فعال في إنتاج بناء نصي مكتمل، تقوم بنياته الصغرى على الالتحام والتجاور والتماسك، فيكتمل النسيج الداخلي، ويبلغ البنية الكبرى، وفي أثناء هذا الانتقال والاكتمال تكتسب هذه البنية النصية الكبرى قيمة جديدة هي الجمالية أو الفنية، بحيث تعمل تلك المكونات أو العناصر التشكيلة على بعث روح الفن والجمال للأنموذج التشكيلي، الذي وصل إليه صانعه.

نعم الصانع هنا هو الشاعر المبدع نفسه، الذي يصنع ويبني من أدوات التشكيل فضاء نصيا « تستحيل عنده اللغة لعبا بالكلمات فيتحرر الدال من المدلول في تشكيل عفوي، يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء وتنقلب الكلمات، إلى شفرة جمالية»[2]، وأدوات التشكيل في القصيدة الحديثة ليست ببخيلة، بل استثمرها الشاعر الحداثي بكل ثقة ومهارة كبيرين، حتى استطاع- من خلالها- أن ينسلخ عن حدود الصياغة الشعرية المعهودة، الراسخة لمبدأ السماع فحسب، إذ أصبح الشاعر طائرا يفرّ بالكلمة الدال، عبر التشكيل النصي الجديد، إلى فضاء مفتوح المدلولات، الذي تكون فيه الحاجة ملحة على قراءة كفء، تكشف الحجب، وتثير الجماليات فيأتي، إذن، المستجيب الأكبر جدارة لهذا هو القراءة السيميائية.

وعلى هذا الأساس، نجد شعراء الحداثة يجعلون من النص كيانا جسديا، ومساحة ورقية، هي في بحث دائم عن تشكيل يسهم في نجاح القصيدة، وبالتالي ذهبوا

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972، ص241.

[2] بيير جيرو، علم الاشارة، السيميولوجيا، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط3، 2007، ص25.

إلى « الاحتفاء الكبير بتحسين أدواتهم الشعرية على النحو الذي يكون فيها قابلة لتمثيل حساسية العصر ورهاناته، إذ لم تعد القصيدة الحديثة انعكاس مجرد لإحساس الشاعر الفطري بالأشياء والمظاهر»[1]، بل أصبحت تتمتع بمجموعة من التغيرات والتحولات في أنموذج هيكلها وتشكليها عبر نسيج من الدلائل والعلامات التي تشكل الأثر الأدبي، وتسهم في تحقيق شعريته، وليكون النص نسيجا سيميائيا سيكون الاشتغال على آليات المنهج السيميائي أكبر معين على تحليل وقراءة التشكيل النص « والقراءة محكومة في كل الحالات بالفضاء البصري، المرئي، فضاء الورقة، وطريقة كتابة النص»[2]. نذهب مع هذا القول إلى أنه ثمة غموض انبثق من جراء التقارب الدلالي الحاصل بين مصطلحي التشكيل والفضاء، وهذا نجده عند بعض المنظرين الذين يزاوجون بينهما، ولكن هل من حدود مفاهيمية تعزل اللبس وتقرب المعنى الفارق بينهما أكثر؟

فكرة الفضاء مسألة عويصة، انشغل بها النقاد الغربيون ولاسيما العرب أيضا، حيث اختلطت المفاهيم وتشعبت مجالات الاستعمال، مما انعكس سلبا على صعوبة وقوف الدارس على مفهوم محدد للفضاء، كونه مصطلحا فضفاضا وزئبقيا، وذلك بتداخله مع كثير من المصطلحات المشابهة له كالمكان، الحيز، الفراغ ... وغيرها. فهناك من يميز بينها وهناك من يجعلها قائمة على الترادف، إلا أن هذا لا يهمنا في هذا الصدد، بقدر ما سيقع اشتغالنا على معنى كل من التشكيل والفضاء.

فإذا اعتبرنا أن نص القصيدة هو تلك المساحة التي تشغلها الكتابة الشعرية، فإن هذه المساحة الكتابية هي الفضاء نفسه، الذي يعرفه غريماس وكورتيس (greimas et courtes) بأنه« ذو خصائص مرئية لأنه يدخل في مجال الهندسة

---

[1] محمد صابر عبيد، فضاء الكون الشعري، من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دراسة، ص103.

[2] محمد الصالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، ص105.

المعمارية»[1]، التي خلص الشاعر إلى تشكيلها، على نحو يحفظ لها هويتها، ومدى مطاوعة كاتبها على رسم جغرافية نص القصيدة، وذلك بريشة حداثية، تعطي الأولوية للمرئي المكتوب على الشفاهي المسموع، وهنا يستطيع المتلقي بصريا إدراك فضاء النص، وكيفية توظيف العناصر التي تعمل على تشكيله، وتزيد في جماليته.

فهذا "محمد الماكري" يعرف الفضاء تأكيدا لذلك قوله: « هو تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص»[2]، ويعني بذلك أن كل من الهيئة الخطية والطباعية، وما ينطوي عليهما من معطيات هي عناصر بصرية، تحدد مفاصل المكان (الفضاء)، عبر تشكيل علاماتي متنوع، لأنّ « المكان في القصيدة الجديدة لم يعد كما كان في القصيدة القديمة، خريطة ثابتة لا تقبل التعديل، تنقسم بموجبها الصفحة إلى نصفين (...) وإنما أصبح له دلالة متغيرة، لأنه يختلف من قصيدة لأخرى، ومن بيت إلى آخر»[3]، نظرا لتشكيلات فضائية عدة تجعل من نص القصيدة جسدا حيا، يتمتع بخاصية التنويع الطباعي من جهة والأداتي من جهة أخرى، هي بحق عناصر لها الأولوية في «جسدنة جسدية هذا الجسد»[4]، والتركيز على وجودها في نص القصيدة، والاهتمام بها هو مسعى يقود فيه الشاعرُ القارئَ إلى اشتراكه معه في إعادة البناء، لأن القارئ الفطن لا يتلقى فحسب، وإنما هو دوما في حالة إعادة الإنتاج- نظرا للتحول الذي مس التشكيل- وحينما حل المكتوب محل الشفاهي أصبح للبياض الناتج عن التشكيل الغرافيستيكي، وعلامات الترقيم، والألوان هي الشيفرة(code)، أو الموجه

---

[1] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص199.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص5.

[3] الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006، ص147.

[4] طاهر مسعد الجلوب، بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ/ 2007م، ص265 – 266.

الذي يساعد القارئ على القراءة، وكذا فهو التشكيل الفضائي للنص، الموزع على سطح الورقة المدرك بصريا.

وفي خضم تحول الأولوية من النص المنطوق إلى النص المكتوب تغدو فيه القناة التواصلية (الورقة) بصريا بتشكيلاتها البصرية الظاهرة، علامات نصية تنزاح بالكتابة اللغوية من طبيعتها الزمنية إلى المكانية، لها دورها الجمالي والدلالي في تشكيل الفضاء النصي البصري(الطباعي)، والأداتي كتشكيل نستقرؤه على نحو مباشر، ولعل هذا ما قصده جيرار لابشيري (Jean-Gérard Lapacherie) حينما صرح بأن « القناة في الإتصال الكتابي تتميز بصريا، وتمتلك علاماتها وجودا بصريا، هو الشكل البصري للدلالة»[1] من علامات خطية وترقيمية، لونية وغيرها، لأن الفضاء عام لا يتضمن شيئا واحدا، وإنما يحتوي على أشياء متعددة، أولها المساحة الورقية، التي يتحقق عبر بياضها أبرز العناصر المكونة للنص، لأن المساحة النصية التي تتحقق فوق الصفحة تبدو أكثر حرية في استخدام علامات نصية متنوعة « علامات الترقيم، البياض، هندسة الكتابة»[2]، التي تجعله أكثر مادة قابلة للتشكيل المتميز والمتفرد، والأقوى تعبيرا عن « ملامح المنظومة الفكرية والإيديولوجية للنص»[3] ذاته، التي تترجم رؤى وإيديولوجيات الشاعر المبدع.

ما سبق من كلام دلالة على وجود علاقة وطيدة بين مصطلحي التشكيل والفضاء، على الرغم من انفتاح كل منها على مفاهيم عدة، فإذا كان « أحسن تمثل شامل لفكرة الوجود، يتجسد بالعلاقة القائمة بين الأرض والإنسان، وهي علاقة لا انفصام فيها، فهي مسكنه الأليف، كما أنها كل ما اكتشفه وعرفه من موجودات الطبيعة

---

[1] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، كتابات نقدية شهرية، ص227.

[2] مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1434هـ/ 2013م، ص175.

[3] صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص33.

منذ أن تشكل الوعي الإنساني لأول مرة وكان للموجودات فيه دور في تكوين مدركه ومفاهيمه الحياتية»[1]، فإن أحسن تمثل شامل لفكرة نص القصيدة يتجسد بالعلاقة القائمة بين الفضاء والتشكيل، ومقصدنا هنا هو أننا نمثل الفضاء بالأرض والتشكيل بالإنسان، فإذا عد هذا الأخير جزء من الأرض، فإن التشكيل جزء من الفضاء، وإذا كانت الأرض هي المسكن الأليف للإنسان حينما يلتجئ إليها للاحتماء، فإن علامات الترقيم والبياض والسواد، والتنظيم الخطي والألوان، كلها أنماط تشكيلية يحتويها فضاء النص الشعري، ولا تستغني عنها حداثته، ومثلما يمارس الإنسان حياته على الأرض بالفعل، يؤسس الشاعر عن طريق التشكيل في الفضاء النصي علاقة تكاملية بين نسقين تعبيريين مختلفين، داخلي (صور شعرية، لغة، موسيقى ...)، وخارجي تحدده الكتابة الأداتية والطباعة البصرية: الفضاء= الأرض⇐ التشكيل = الإنسان. ذلك أن المرئي هو ثمرة نزاع حاد على حافة الوجود بين الظهور والخفاء.

هذا ويتحدد البعد السيميائي في النظر إلى المرئي (البصري) التشكيلي على أنه جملة علامات مسمطقة تحت وطأة العلاقات النصية التي تربط هذه العلامات، وتجعل من المرئي « نصا بصريا» قابلا للقراءة والتأويل[2] بغض النظر عن لغته، فالسيمياء تتعامل مع أية ممارسة دالة على أنها نص يتمتع بعلاقات داخلية تحقق له نصيته (textuality) وأخرى خارجية تؤسس لتفاعل عبر نصي مع البنية الثقافية، لينفتح النص المرئي بذلك على العالم، والعالم على المرئي، لتنتهي بذلك سلطة البنية المغلقة[3]، ولهذا نخلص إلى التقريب بين حقيقتين اثنتين، تتمثل في أن التشكيل هو

---

[1] كاظم مؤنس، دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص111.

[2] ينظر، خالد حسين، شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، ص147.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص148.

مجمل العناصر التي يتشكل منها فضاء النص. وبالتالي نستطيع القول إن الفضاء عام والتشكيل خاص.

2- سيمياء تشكيل الفضاء البصري للقصائد السياسية لنزار قباني:

2-1:سيمياء التشكيل الكاليغرافي(جدلية البياض والسواد) في القصائد السياسية لنزار قباني:

تنفتح القصائد السياسية على بناء هندسي مغاير للقصيدة التقليدية، وذلك وفق تشكيل يختلف من قصيدة إلى أخرى، هي تشكيلة خطية (كتابية) جديدة مشكلة «موضوعا سيميوطيقيا، لأنها نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه وتمثيل علاقته، وباعتباره نسقا، فهي دالة، ومتضمنة في نفس الآن للكتابة والحركة»[1]؛ أي التشكيلات السطرية المتباينة التي جاء نسج فضائها التشكيلي في معرض خطي متنوع، يجذب البصر قبل محاولة فعل قراءته، لأن «نزوع الشاعر نحو المغايرة جعله يستدعي تقنيات من خارج النص الشعري، خرقا للشكل التناظري الكتابي الذي هيمن على كتابة القصيدة قرونا طويلة»[2]، لذا تحولت إلى جسم طباعي له هيئة بصرية مظهرية، وعلى النموذج نفسه جاءت القصيدة النزارية على هيئة فضائية أو تشكيلا مكانيا يميزه الخط الذي نقصد به هنا سواد السطر المسجل على المساحة الورقية(البياض).

وعلى هذا الأساس فإن المقصود بلعبة البياض والسواد تنظيم هذه الثنائية على الصفحة بتعبير جون إيف طادي(Jean yves tadie)، فالبياض يمثل مساحات الصمت أو المناطق العذراء في الصفحة، أما السواد فيبقى الكتابة المتمثلة في أسطر، أي مسرح احتفال الخط على جسد الصفحة[3]. وعليه، فإن التشكيل الخطي هو معطى بصري له

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص87.

[2] عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، ص262.

[3] ينظر،حسن لشقر، الشعر والتشكيل، جمالية القراءة والدلالة، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب، 2012، ص95.

أهميته الخاصة في القصيدة السياسية، بل إنه الأثر البارز (concrete) في القصيدة الحديثة، من كون الاعتماد فيها منصبا على البصري بدل السمعي، الذي يعزز إقحام جدل البياض والسواد، وجعله لعبة تعمل على نشر الدلالة بصريا على سطح القصيدة، فتتحول من لغة خرساء إلى لغة أكثر غنى ودلالة، فتمنح المحمول الشعري قيما عدة.

وبهذه الكاليغرافية الجديدة كسر "نزار" رتابة التشكيل الذي شبت عليه القصيدة العمودية، ففتح عين الشعر على كثير من المحاولات التشكيلية، تسهم فيه القراءة السيميائية على تحويل الفراغ الأبيض أو المنقط إلى فضاء تشكيلي بصري منمق أشبه بلوحة الفسيفساء، وذلك على حسب طول الأسطر وقصرها، التي تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض[1]، فضاء يدخل فيه سواد السطر (الخط) وجانبه البصري في علاقة تفاعلية يكملها بياضه، وهذا ما يوحي على قدرة الشاعر وكفاءته الإبداعية على خلق تشكيل بصري لصالح البصيرة الشعرية.

ولعل هذه الهيئة البصرية من الكتابة يمنح القصيدة النزارية خصوصية تشكيلية من جهة ودلالية من جهة ثانية كونها « تنتمي إلى مسار مختلف من الإبداع (...) ذات بناء علامي دال»[2]، تنفتح سيميائيتة على فضاء مستمر يتجدد مع كل تشكيل يتسع لأفق من الرؤى الإيحائية غير المنتهية، فإذا عمل الشاعر على توزيع الأسطر الشعرية على نحو متباين ومتنوع، فإن « توزيع البياض والسواد يعتبر أثرا لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة، وتنضيد الأسطر الشعرية، ولكن دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية، إما في

---

[1] ينظر، علوي الهاشمي، تشكيل فضاء النص الشعري بصربا، الوحدة، مجلة فكرية ثقافية شهرية تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية، ع 82–83، 1412هـ/ 1991م، ص83.

[2] عبد السلام عبد الخالق الربيدي، النص الغائب، في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1433هـ/ 2012 م،ص 239.

ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي»[1]. وهذا ما سنلاحظه حين تحليل بعض النماذج الشعرية التي تتطابق وهذه المفاهيم النظرية، إذ أن دراسة هذه الجدلية (البياض والسواد) قد سبقت الإشارة إليها نظريا عند محمد مفتاح حين اقترح المفاهيم الآتية:

السواد الكبار: السطر الذي يتجاوز ست كلمات.

السواد الأكبر: ما تضمن من الأسطر خمس كلمات.

السواد الكبير: أربع كلمات.

السواد الأصغر: كلمتان اثنتان

السواد الصغار: كلمة واحدة.

وكل هذه المفاهيم التي تمثل سوادا نجد فيما يقابلها بياضا، على النحو الأتي:

السواد الكبار ← البياض الصغار

السواد الصغار ← البياض الكبار

السواد الأكبر ← البياض الأصغر

السواد الكبير ← البياض الصغير

السواد الأصغر ← البياض الأكبر

السواد الصغير ← البياض الكبير [2]

وهذا طبيعي في أن يترك السطر ذو السواد الكبار (الذي يتجاوز ست كلمات) مثلا بياضا صغارا، وهكذا تتم العملية الجدلية التي يطرحها السواد والبياض الظاهرة بشكل لافت للانتباه في القصائد السياسية لنزار قباني، منها قوله في قصيدة متى يعلنون وفاة العرب:

أحاول أن أتبرأ من مفرداتي

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص239.

[2] ينظر، رابح ملوك، سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، محاضرات الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي 15–17 نوفمبر 2008، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص345.

ومن لعنة المبتدأ أو الخبر..

ســـــواد صغير← وأنفض عني غباري

ســـــواد كبير ← وأغسل وجهي بماء المطر .. ← بياض صغير

ســـــواد كبير ←أحاول من سلطة الرمل أن أستقيل..

السواد الأصغر← وداعا قريش ..

وداعا كليب

وداعا مضر [1]

حينما نلاحظ السطر الشعري الثالث الممثل للسواد الصغير (ثلاث كلمات)، نجده ترك بياضا كبيرا، مقارنة بالسطر الشعري الرابع الممثل للسواد الكبير(أربع كلمات)، الذي ترك هو الأخر بياضا صغيرا، في حين نجد الأسطر الشعرية الثلاثة الأخيرة الممثلة للسواد الأصغر خلقت بياضا أكبر مقارنة بالسطر الشعري الذي قبلها (الممثل للسواد الكبير)، وتفسير هذا الأمر هو أننا نجد الكلمات الممثلة للأسطر تتوزع على فضاء الصفحة بتشكيلات متباينة من سطر إلى آخر، وكأن الشاعر هنا يفتح لنا فضاء تشكيليا متنوعا، يعمل على إيحاء الدلالة التي تتجدد بتجدد السطر الشعري، حتى أخذ فيه المقطع تشكيلا مظهريا يعتمد على البصر لا السمع.

وهنا يفاجئ القارئ من منظور سيميائي بفضاء نصي مفتوح على هندسة جديدة تناسب القصيدة الحديثة، هندسة بناها "نزار" وفق تجربة شعورية وشعرية واسعة، تتوزع فيها الكلمات على تنظيم كاليغرافي متنوع، الذي ولد بياضا من شأنه أن يتمم الدلالة، وذلك على حسب رأي "مالارميه" في قوله: « لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول به، أن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء، وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة... إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي إلى الأشياء كاملة، وعليه

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني ، ص324–325.

فالفراغ الأبيض متمم»[1] في تشكيل الدلالة من الناحية البصرية، التي يعمل السواد على تشكيلها لغويا، وهكذا تتشكل القصيدة عن طريق هذا الجدل المتراوح بين المكتوب (السواد) واللامكتوب (البياض).

وبناء على هذا، فإن لغة الصراع القائمة بين المكتوب واللامكتوب لم يأت أمر توزعها على جسد القصيدة على نحو متساوٍ، وشاهدنا على هذا المقطع السابق، إذ البياض الأكبر الذي خلقته الأسطر الثلاثة الأخيرة يحتل مساحة مكانية أكبر مقارنة بالبياض الصغير الذي يشكل مساحة مكانية أصغر، التي ولدها السواد الكبير، وقس على ذلك بقية الأسطر، إنه تباين يعكس بشكل أو بآخر الدلالة التي يؤول إليها المقطع، وبعدها القصيدة ككل، مما يجعل القارئ ينطلق من سواد اللغة وشفرة البياض ليبدأ في عملية التحليل وقراءة ما وراء الوعي الشاعري، ولهذا فإن هذه البياضات (الفراغات) الناتجة عن الأسطر الآتية :

وداعا قريش ← بياض

وداعا كليب ← بياض

وداعا مضر ← بياض

تأخذ منحى بصريا يحتم على القارئ أن يقف وقتا طويلا للتأمل فيما يقوله السطر الواحد، فيتفاعل مع ما توحيه من دلالات تعكس مسألة التراجيديا العربية، التي أثقلت كاهل الشاعر منذ وقت طويل، مأساة حملتها لغة الأسطر، فجاءت تعبيرا شعريا جهوريا، يحمل دلالات الروح الغاضبة، وإيحاءات الفؤاد الصارخ على هذا الوطن العربي المنتظر لوفاته، وفاة يترجمها الوداع الثلاثي، وما يتمم معنى المأساة هو الفراغ الأبيض، فإذا كان الوداع يترك فراغا للإنسان، فإن الشاعر اتخذ من وداع (قريش ومضر وكليب) مطية ليفعم بها دلالات الحزن والانكسار، التي تتجلى بصريا في ترك الشاعر للبياض الأكبر (الفراغ) كأكبر معبر عن وداع للفكر وللإبداع والتاريخ.

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2003، ص301.

فوقوفنا عند هذا المقطع وغيره، أمر يعين على طريقة العرض الشعري عند نزار، التي بناها عبر تشكيلات بصرية متعددة تمثل فيها ثنائية البياض والسواد مقولة سيميائية يحتل فيها السواد فضاء مكانيا غير محدد بإطار مسبق، على عكس ما هو عليه في القصيدة العمودية، التي كان شعراؤها على علم بحدود مكان الكتابة الشعرية، وعليه فان هذا الإطار الكتابي الحديث جاء نتيجة جدل بين الخط (السواد) وما يلعبه من دور رئيس في توجيه الدلالة وكذا الفراغات البيضاء وما تؤديه من دور«كمؤشرات على إمكانية التوقف أو الاستمرار اعتبارا لكونها البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارئ»[1].

وعلى هذا الأساس تأتي القصيدة النزارية بأنواع مختلفة من الوقفات، قد تطول وقد تقصر، على حسب طول وقصر السطر/السواد، وذلك وفق نظام الكلمات/السطر، مثلما يتجسد ذلك في قوله من قصيدة منشورات فدائية على جدران إسرائيل:

السواد الأصغر← من قصب الغاباتْ ← البياض الأكبر

السواد الأكبر ← نخرج كالجنّ لكم.. من قصب الغابات← البياض الأصغر

من رُزم البريد ، من مقاعد الباصات

السواد الكبار← من علب الدخان، من صفائح البنزينِ من شواهد الأموات

من الطباشير ..من الألوان .. من ظفائر البنات..

السواد الكبار← من خشب الصلبان.. من أوعية البخور من أغطية الصلاة←البياض الصغار

من ورق المصحف نأتيكم ← بياض

من السطور والآيات ← بياض

لن تفلتوا من يدنا ← بياض

فنحن مبثوثون في الريح وفي الماء وفي النبات ← بياض

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص159.

ونحن معجونون بالألوان والأصوات ← بياض

لن تفلتوا ... لن تفلتوا ← بياض

فكل بيت فيه بندقية ← بياض

من ضفة النيل إلى الفراتْ.. [1] ← بياض

لجأ نزار إلى التنويع في هندسة قصائده السياسية، فإذا كانت الأسطر الثلاثة الأخيرة، التي اشرنا إليها في المقطع السابق من قصيدة (متى يعلنون وفاة العرب) تقوم على نظام الكلمتين/السطر، فإنه في هذا المقطع لا تتوزع فيه الأسطر الشعرية على نظام واحد، فتارة يطول فيه السطر لدرجة قربه من هندسة النص النثري، فتتسع مساحة السواد إلى (السواد الكبار) فتتقلص نتيجة ذلك مساحة البياض، فيختزل إلى أقل مستوياته، فينتج عن ذلك(البياض الصغار) وكأننا أمام أسطر نثرية، وذلك ما هو موضح في السطرين الرابع والسادس.

كما أن مساحة البياض– في هذا المقطع – تختلف من سطر لآخر أيضا، ومن الأسباب المؤدية إلى ذلك هو نهاية الأسطر الشعرية، التي لا تحتكم لنظام معين، بحيث كل ما طال سواد السطر قل بياضه، وهكذا، وبروز المقطع في هذه الحلة الهندسية هو اعتماد الشاعر إحدى التقنيات الحديثة التي نادت بها القصيدة المعاصرة، فمن خلالها يتجاوز مثال القصيدة العمودية ويتخطى الحدود الفاصلة بين أنواع من الأجناس الأدبية، ومقصدنا في هذا أن الشاعر وظف هندسة كتابية جديدة تكون نقطة الانطلاق فيها معلومة، كون بدايات الأسطر تسير وفق مسار معلوم وحركة دائمة الانتظام، في حين نجد السطر قد يحتمل نهايات غير متوقعة، ومرد ذلك أن المقطع أو القصيدة هندست على تشكيل بصري مشوش الترتيب، ينتشر فيها البياض على سطح مكاني غير متساو، وسواد سطر يطول حينا ويقصر ويتساوى حينا آخر، وهذا نمط من أنماط تشكيل

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني ، ص334–335.

القصيدة الحديثة، التي « تنزع إلى تشويش القارئ، فارضة عليه أشكالا من التلقي وألوانا من التركيب والتفكيك غير تلك التي تشتغل في اللغة العادية، أو لغة الشعر القديمة»[1]، ومنها خلق لنا الشاعر فضاء نصيا مفتوحا، لا تتوجه فيه العين على مسار واحد منتظم – في نهاية السطر– فيشوش بصر القارئ، نظرا لانتقاله من البياض الأكبر الذي يجسده نظام الكلمتين/السطر إلى البياض الأصغر، ثم إلى البياض الصغير، ثم يعود مرة أخرى إلى أقل مستوى من البياض المتمثل في (البياض الصغار)، الذي يرجع إليه بعد السطر الموالي مباشرة.

هكذا تتوالى الأسطر بين مد وجزر كبيرين، تجسد على الصعيد البصري صراعا بين المكتوب واللامكتوب، يبدأ من عدد الكلمات التي يتشكل بها السطر الواحد، وما يخلقه هذا الأخير من فراغ إلى أن ثبت –هذا المقطع– على فضائه التشكيلي النهائي ببنية هندسية غير ثابتة على حال، يستطيع المحلل السيميائي – فقط– فك شيفرات هذا الصراع وحلها، وذلك بإنتاج الدلالة، بحيث يبدو لنا هذا التشكيل المقطعي تعبيرا عن حالة الشاعر الداخلية المتذبذبة والمضطربة، التي تصل أحيانا إلى أقصى درجات الحدة والانفعال، فيمثلها بامتداد مساحة الأسود (السواد الكبار)، الذي يتولد منه (بياضا صغارا)، مختزلا لكنه مؤشر يقف عنده القارئ ليتمم – من خلاله– دلالات الصمود والتحدي، التي تعكس موقف "نزار" من المقاومة، من أجل بقاء البيت الفلسطيني قائما على مسار مستمر دائم الكفاح ضد اليهود، ولهذا نجد الشاعر في مثل هذه الأسطر الواسعة المساحة ذات التشكيل الكاليغرافي الطويل، علامة سيميائية على شحن السواد بالقوة والمواجهة وروح الثورة، بحيث تنساب فيه الكلمات انسيابا لا يسمح للشاعر نفسه اختزالها وسقطها لأن اللفظة الواحدة تجدها ترتدي ثوبا دلاليا يعين القارئ

[1] عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص245.

الوصول إلى حقيقة الذات الفلسطينية، حقيقة عبّر عنها بحشد الكلمات كمؤشر دال على تكثيف معاني الصمود واحتفاء الذات بفداء الوطن والوفاء له.

وما يعمق هذه المعاني أكثر، ويجعلها محط تفعيل الخيال والبصر معا هو البياض الذي اتكأ عليه الشاعر، فحينما يفتر غضبه ويهدأ ينسج لغويا سوادا صغارا، فيتراجع فيه السواد أمام البياض (الفراغ) تراجعا مستمرا ومتباينا فتتوسع مساحات البياض، آملا في توسيع معنى حقيقة الذات الفلسطينية، وكأن الشاعر هنا جعل من البياض الأكبر وقفة يقف عندها القارئ السيميائي ليتمم بها كاليغرافية الأسطر المكتوبة على المستوى البصري، واستنطاق البياض على المستوى الصوتي، لما يحمله من دور محوري في بعث الدلالة وتكثيفها، فتراه يساهم في شحن السطر/السواد (أو القصيدة) برؤيا أعمق وتصور تخييلي أبعد، يدخل من خلاله القارئ مرة أخرى إلى عملية الاستنطاق، ولا نعني بذلك حوار الأسود والأبيض، بقدر ما نقصد حوار الذات (القارئ) مع البياض.

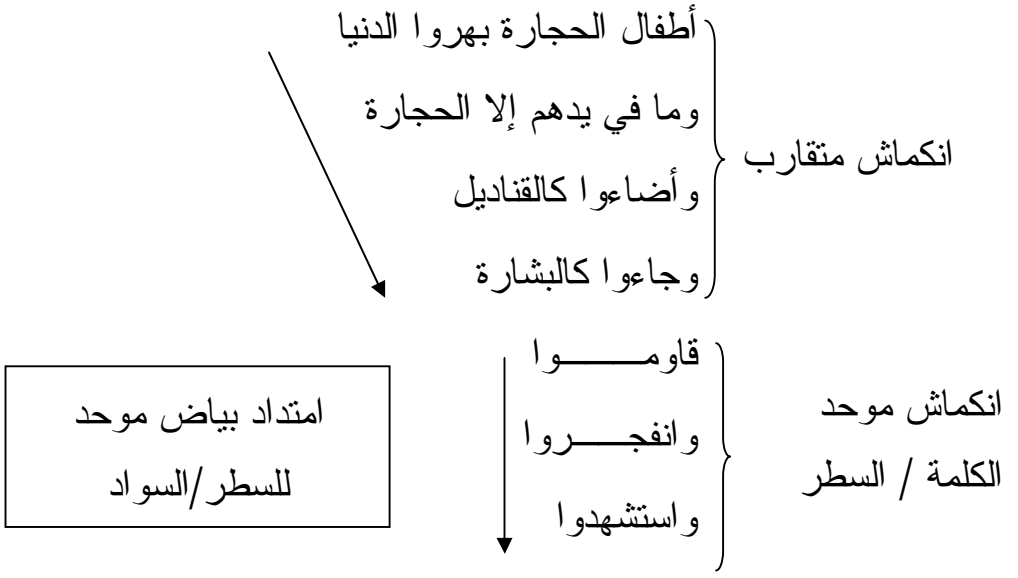
ووصول القارئ إلى هذا الحد من التحليل مرده التوزيع التقني لتشكيلات جدلية البياض والسواد التي افتعلتها القصيدة النزارية، تشكيلا لم يكن من قبل الصدفة، وإنما « نحن أمام تشكيل هندسي يشترك كل من المبدع والمتلقي في تأسيس جمالياته، فالمبدع يضع حدود البني الجزئية من خلال التوزيعات السطرية، والمتلقي يؤول دلالات تلك التوزيعات التي يتجاوز فيها المتلقي سواد الكتابة إلى بياض الصمت، وفيض المعنى على اعتبار أن الصمت كلام من نوع آخر، يترك للملتقي أن يتم تشكيله»[1]، وهذا ما يفسر طريقة الحوار التي أشرنا إليها قبل قليل.

وبهذا التصور، فإن تشكيل فضاء القصيدة هو عملية إبداعية يشترك فيها المتلقي أيضا، فالمبدع ينظم قصيدته على تشكيل لغوي يطرح قضية صراع بين لونين أساسيين

[1] عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص197.

هما الأسود والأبيض، بحيث تتراوح فيه الأسطر على الصفحة الشعرية بين الامتداد والانكماش، انكماشا يخلق فراغا واسعا على المستوى البصري، و« هذا الفراغ رمز خطي للوقف أو الصمت الذي يرمز لغياب الصوت»[1]. وهنا تتضح مهمة المتلقي في إعادة التشكيل والإنتاج على حد سواء، فيحول غياب الصوت (الصمت) نطقا أو (كلام من نوع آخر)، إلى أن يصبح الصمت/البياض فيه دلالة متحركة من الدال، تؤكد حداثة الأساليب التعبيرية التي اختارها الشاعر/المبدع لتشكيل فضائه الشعري، أسلوبا يحمل طابعا جماليا، ديالكتيكيا لا يقل أهمية عن النص الشعري في حد ذاته.

وإلى جانب هذه الأهمية، أتت أشكال الصمت عديدة ومتنوعة فبصريا نجد "نزار" يعتمد في تشكيل فضائه الشعري على نظام الكلمة/السطر مما يحدث صمتا يستغرق امتدادا وقفيا واسعا، يأخذ من وقت القراءة أكبر فترة ممكنة من الزمن فتصبح القصيدة مكانا يتعانق فيه الكلام والصمت، مشكلا فضاء سيميائيا يحتوي شيفرات وعلامات تبطن بداخلها دلالات ومعان رمزية ما ورائية عميقة، يتسنى كشفها عند القارئ الاستعانة باتجاهات السيمياء لفكها وملأ فراغاتها، فمن نموذج قول الشاعر في قصيدة ثلاثية أطفال الحجارة:



[1] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص61.

ثم قوله:

انكماش موحد الكلمة وما فوقها / السطر

وبقينا في مقاهينا
كبصاق المحارة
واحد
يبحث منا عن تجارة
واحد
يطلب مليارا جديدا
وزواجا رابعا
ونهودا صقلتهن الحضارة
واحد
يبحث عن قصر منيف
واحد
يعمل سمسار سلاح
واحد
يطلب في البارات شارة
واحد
يبحث عن عرش وجيش
وإمارة
يا تلاميذ غزة

امتداد بياض متباين للسطر/السواد

ثم قوله:

انكماش موحد الكلمة / السطر

لا تبالوا
بإذاعاتنا
ولا تسمعونا
اضربوا
اضربوا

انكماش متقارب الكلمة، الكلمتين/السطر
بكل قواكم
واحزموا أمركم
ولا تسألونا

امتداد بياض متقارب
نحن أهل الحساب
والجمع
والطرح
فخوضوا حروبكم
واتركونا[1]

المتأمل لهذه الأسطر الشعرية–الشاهد على القصيدة– يجد أن الشاعر قد قام بهندسة فضائها النصي على كاليغرافية غير منتظمة، وتشكيل خاص، مما يوحي بأننا أمام كتابة تتسم بالدينامية، تتجه فيها حركة الأسطر بين الامتداد والانكماش، ولهذا سيقع تركيزنا على البياض الممتد من الانكماش الموحد الذي يفتعله نظام الكلمة/السطر، من كونه ظاهرة تلفت الانتباه وتجذب إليها البصر، وذلك مما هو موضح في الأسطر الشعرية الآتية (5، 6، 7، 8، 10، 12، 16، 18، 20، 22، 24، 26، 27، 28 ،29، 30 ،33، 35، 36)، التي تتمتع بتشكيل خطي قوامه الكلمة المنفردة، فبعدها تنتهي لغة الكتابة/الكلام لتنفتح على فضاء سيمياء الصمت، تؤوله بصرية القارئ إلى أبعاد لامتناهية الدلالة، فمن لغة المقاومة والانفجار والاستشهاد، استطاع نزار أن يصور أو ينقل في قصيدته هذه صوتا جديدا ينفتح على لون جديد من نضال ومقاومة الأطفال الذين دعاهم الشاعر بأطفال الحجارة، الحجارة التي طرحت صوتا يعبر عن ثلاثية المقاومة والانفجار والاستشهاد، هذا الصوت الثلاثي أدلى في الشاعر أن يشكل بعدها صمتا مؤكدا لقوله الشعري.

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني ، ص238–241 .

فإذا كان السواد (الكاليغراف) مؤشرا على حضور الصوت على المستوى الكتابي للقصيدة، فإن البياض مؤشر دال على حضور الصمت، إلا أنه على صعيد التحليل والتأويل، يبرز دور القارئ في البحث عن سيميائية هذا التشكيل الحركي للأسطر، مما يجعل من « المساحات البيضاء في الواقع تضطلع بدور هام ،فهي تضرب أولا قواعد النظم حتى تضرب الصمت حولها»[1]، أي صمتا يحيط بالقصيدة إلى أن يبلغ فيها انكماش السطر الشعري إلى أشد حالات الصمت، فيتخذ فيها البياض فضاء تشكيليا لا يقل أهمية عن أبجدية اللغة أو الكلام الشعري.

فكأن الصمت (البياض) هنا تقنية جديدة لجأ إليها الشاعر ليعطي ويؤكد من خلاله دلالات الانطلاقة الجديدة التي بهر بها هؤلاء الأطفال العالم، وما الحجارة إلاّ وسيلة يتحدون بها جبروت الآلة العسكرية التي تتخذها قوات الاحتلال الإسرائيلي، أداة للهدم والاستدمار، ووصولنا إلى هذه الدلالات وغيرها لم يكن يتسنى لنا ذلك إلا بعد فك شيفرات هذا التشكيل النهائي، الذي يجسده البياض (الصمت) والسواد (الكاليغراف) على صعيد الفضاء البصري، وهذا التشكيل لم يلجأ إليه الشاعر صدفة وتلقاء، وإنما ليفجر من خلاله ثنائية (الصغار والكبار) على صعيد الفضاء الدلالي، ومقصدنا في ذلك أنه بعد ما صوّر الشاعر مناضلة وكفاح هؤلاء الأطفال الصغار (ولو بحجارة)، أراد أن يوجه كلاما مؤذيا وساخرا، حتى يترك أثرا مؤلما في النفس لهؤلاء الكبار الذين يشتغلون إلا بالتجارة ويطلبون مليارات وبارات، ويبحثون عن زواج، وعن قصر منيف، وغيرها من الإشارات الدالة على آراء نزار السياسية، التي تفسرها خطية السطر بتوزيعاته المختلفة، ويؤكدها البياض الذي تمثله كلمة (واحد)، هذه الأخيرة التي تركت من بعدها صمتا مظهريا، يعكس حركة الكلمة/السطر، فيتداخلان مع بعضهما ويجسدان على الصعيد الشعري جماليات الكتابة، بل أنها

[1] جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص127.

التشكيل الشعري الحديث بامتياز، يأتي فيه الصمت ضبابيا وشفافا، لا ينقطع فيه حبل الكلمات، بل يكتمل من عند القارئ لدرجة يملك فيه البياض دلالات صوت الصرخة الغاضبة التي يوجهها "نزار" إلى جيل الحاضر والمستقبل.

ولهذا نجده ينادي تلاميذ غزة بأن يخوضوا الحرب وأن لا يسمعوا لجيل يعاني من ضعف في رجولته، ويمجد مقاهيه وتجارته... إلخ، فلا تسألوا عن جيل هو رهين الجمع والطرح، فنصحي لكم هو الخوض في غمار الحرب حتى نقطة نهايته، لذا قال لهم «أتركونا» في الأخير، وما في الترك من فراغ يعبر عن فراغ نفوس الشعوب العربية من الإحساس بالتاريخ المشترك، فهذا التشكيل الخطي البصري ترك فراغا يعبر عن منطق (دوافع) الفكر العربي الجارح، الذي أصبح فيه الضمير العربي ضائعا، بل غابت فيه العروبة، وحضرت الحجارة لتؤسس دكتوراه شرف في كيمياء الحجر، وتلك هي قصيدة أخرى لنزار.

وهكذا يتلاءم الأبيض (الصمت) مع الأسود ويتفاعلان من أجل تبادل الأدوار، وتحولها من السكون إلى الحركة لغاية عد فيها الصمت أيقونة تساهم في تشكيل الدلالة على المستوى البصري، ومن ذلك كله يمكن اعتبار القصيدة، إذن، جسما مظهريا له هيئة طباعيه وتشكيلا بصريا أفرزه هذا التوزيع الكاليغرافي المتميز، الذي أنتج صمتا يحيط بها –القصيدة – من جهة، وخلق لغة إيحائية تعمل على تفجير مستويات الإشارة الشعرية، وإبراز ملامح جماليات التشكيل من جهة أخرى.

وهذا التوزيع الكاليغرافي الذي جسده الشاعر على فضاء الصفحة هو فضاء مغاير ولوحة شعرية بارزة، تثير الاختلاف والإشارة والتمرد عن نمطية القيود المعهودة، التي ألفها الشعر العربي القديم، ولذا، فمراعاة الشاعر لدفقاته الشعورية هندس قصيدته السياسية على تشكيل رؤيوي سيميائي جديد، تتوازى فيه الأسطر كأنها كتلة واحدة أو جسدا واحدا إلا أنه سرعان ما يتفتت إلى أجزاء متناثرة، يمثل تناثرها

بصريا على بياض الصفحة على تشكيل كتابي جديد يكسر عقال المألوف وينفلت من قبضة الثبات، وذلك باعتماده الكلمة الواحدة، التي تمثل تكثيفا للحظاته الشعرية، كلمة أنهى بها السطر، ولكنه لم يتوقف عن الكتابة، بل يظل باحثا عن هذا النص الغائب الذي لن يتحقق إلا بفعل المتلقي، الذي ترك له الشاعر حرية التعامل معه[1]، لأن هذا النوع من الشعر هو كتابة مشفرة في حاجة دائمة إلى تأويل وتفكيك، ولذلك نلاحظ قول الشاعر في قصيدة(أنا مع الإرهاب):

أمريكا
بناية عملاقة
ليس لها حيطان !!
متهمون نحن بالإرهاب
وإذا رمينا وردة
للقدس
للخليل
أو لغزة
والناصرة
صمت
إذا حملنا الخبز والماء
إلى طروادة المحاصرة
متهمون نحن بالإرهاب[2]

جاء توزيع الأسطر الشعرية الآتية (2، 3، 4، 5) على تشكيل هندسي متواز تقريبا، حيث نجد البياض الفاصل بين سطر وآخر متقارب جدا، مما جعلها كتلة شعرية

[1] ينظر، أحمد العمراوي، يقول الشاعر، دراسات في الشعر الحديث، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2007، ص176.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني ، ص313 .

واحدة، إلا أنها بتشكيل شعري حداثي لن تبقى على حالها، بل تتفتت إلى أجزاء متساقطة يمثل سقوطها توزع الأبيات الوسطى الظاهرة في الأسطر (6 ،7، 8، 9)، وبعد نزول أجزاء تلك الكتلة من الأعلى، يعاد وبالوتيرة نفسها، بل أدق من ذلك تمتد الأسطر ويبدأ تجمعها مرة ثانية من جديد في الأسطر (10، 11، 12)، مما حدث انسجام وتواز بينها فاختلق فضاء تمتزج فيه اللغة والصمت امتزاجا وتداخلا يصعب فيه الفصل بين الإرهاب والذات العربية، وهنا تتجسد لعبة الكلام والصمت، التي «تكشف بوضوح عن المناطق المفصلية التي تتجمع عندها كثافة الشعر، بحيث يجبر القارئ على التوقف لحظة في سكتة لطيفة دون انتهاء المعنى كي يسمح باستكمال الدلالة»[2] الأعمق لنص القصيدة، وما الصمت إلا أيقونة تتمم معنى الكلام وتكمله حينما تتداخل مع بناء كاليغرافي استحدثه الشاعر ليؤشر من خلاله إلى سيمياء شعرية حداثية، تتخطى معهودية التشكيل للكلام الشعري أو(الفضاء النصي).

وهكذا، فإن سيمياء القصيدة الحداثية التي يتزاوج فيها الكلام والصمت واضحة في هذه الأسطر، إذ تعتمد كل من الكلمات (القدس، الخليل، غزة، الناصرة) إلى امتلاك السطر فتنهي لغته وتدفع بالصمت (البياض) إلى أقصى يسار الصفحة، فيحتل مساحة تشكيلية بصرية واسعة، تنفتح على فضاء إيحائي يرمز إلى أن هذه المدن الفلسطينية تحمل طاقات شعورية كبيرة في نفسيته، ومكانة عاليه في تاريخنا المعاصر، لهذا السبب ترك فراغا بعد كل اسم مدينة، وجعل الصمت أكبر دليل على الإدّعاء الفارغ من اتهام العرب بالإرهاب، ومن ثم انجلى بصورة أعمق العديد من الأحداث السياسية التي هزت الأمة العربية، منها قضية (الإرهاب) التي احتلت محورا رئيسا في شؤون السياسة الأمريكية، وجعلها علامة تسم كل من الديانة الإسلامية والتاريخ العربي، والثقافة العربية كذلك.

وعلى هذا الأساس نجد أن تشكيل المزاوجة بين كاليغرافية السطر (الكلام) والصمت تثير جدلا بين العلامات اللسانية والعلامات الطباعية ،الذي تبرز من خلاله

سيمياء شعرية تظهر الصراع القائم بين التيارات السياسية، وكذا بين الثقافات والأديان، فثقافة أمريكا ضد ثقافات البشر، وما عبر عنه الشاعر هو مؤشر دال على ذلك في قوله:

صمت

إذا اقترفنا مهنة الثقافة
إذا تمردنا على أوامر الخليفة
العظيم
والخلافة
إذا قرأنا كتبا في الفقه
والسياسة
إذا ذكرنا ربنا تعالى
إذا تلونا (سورة الفتح)
وأصغينا إلى خطبة يوم الجمعة
فنحن ضالعون في الإرهاب
إن كان هذا ذنبنا
ما أروع الإرهاب !!
أنا مع الإرهاب.[1]

كان بإمكان الشاعر أن يكمل السطر الثاني لغويا باللفظتين (العظيم والخلافة) ولكن جاء توزيعهما منفردا ليشكل بهما السطرين 3 و4 على التوالي، ومثل ذلك نراه يستخدم التشكيل نفسه، فيبرز كاليغرافية السطر 5، كما انفردت لفظة السياسة بسطر شعري مستقل كما هو موضح أعلاه، مما ترك فراغا كبيرا، لأن الصمت قد يكون أبلغ من الكلام في بعض المواضع، وأقوى تعبيرا عما يجيش في الوجدان وعما يترجرج

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني ، ص314–315 .

في الخاطر، ولئن بدا الصمت إمحاء للذات وانطماسا للعلامة الدالة على النطق، فإن الصمت ناطق بأكثر من لسان وضاج بالمواقف ومشبع بحالات النفس ومكنوناتها[1]، وفي هذا الموضع توسع امتداد مساحة البياض (الصمت) على الصفحة ليتمم ويكمل دلالات كثيرة الأبعاد تؤكد استخدام الشاعر للتاريخ استخداما سياسيا، تظهر قوة الشعور الديني له، ولهذا جاء الفراغ هنا صمتا سيميائيا تنشطر منه علامات العروبة والقومية، التي احتفى بهما نزار، مثيرا بالسواد في نهاية الكلام الشعري تحديه لسياسة الظلم وثقافة سلب الحريات والتمسك بدين الإسلام.

وبالتالي فإن انبناء هذه النماذج الشعرية قائم على تشكيل فضاء نصي امتزج فيه الصمت والكلام، بحيث نجد العلامة البصرية (البياض) حلّت محل العلامة اللسانية، ومنه يتداخل الصوت (الكلام) المسموع الذي يمثله السواد مع ما هو حبيس في نفسية الشاعر الذي يظهره في شكل بياضات – تشكيل مرئي – متباينة بتباين انفعالاته، ومدى تصوره لهذه القضية السياسية، ولجوء الشاعر إلى استخدام هذه البياضات كعنصر متمم لأدائه الشعري يجعل من الصمت مؤشرا إلى رغبته في التعبير عما عجزت اللغة التعبير عنه أو وصفه، ولهذا نجد الشاعر في كثير من قصائده السياسية ينزل بلغته فيجعل من الكلمة سطرا أسودا، يتخذ من بياضه وسيلة للتشكيل الشعري، الذي تشير سيميائيته إلى التغلب على قصور اللغة، وهذا يذكرنا بالحبسة الشعرية أو الصمت، الذي أشار إليه "مالارميه" في رسالته إلى "أندريه جيد" عام 1897، وملخصها أن اللفظة المفردة تحتاج إلى صفحة بيضاء بكاملها، فتتسع مساحتها وتمتد

[1] ينظر أحمد الجوة، سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، محاضرات الملتقى الدولي السادس، السيمياء والنص الأدبي، ص216.

إلى أبعد مدى ممكن، وفي هذا الصدد، فإن التصوير بالكلمات لا يكفي ولا يعبر عن الأشياء كليا، بقدر ما تكون الصفحة البيضاء مكملة.[1]

فإذا كان التصوير بالكلمات على حسب "مالارميه" قد لا يعين الشاعر في التعبير الكامل أو الوصف الدقيق للأشياء، فإننا وفي أحايين كثيرة نجد نزار في كتاباته الشعرية يقلص من سواد السطر، فيمتد بياضه، وهذا لا يعني عجزه عن خلق اللغة، بقدر ما نجده « يجابه شيطان اللغة ويغالب بسلطته وهيمنته بتعاويذ يكتبها في بقع البياض بحبر مفرغ من اللون وتمائم تحملها كل العناصر الغائبة عن النص»[2]، وكأن سواد السطر قد لا يتسع لتصوير رؤيا الشاعر والتعبير عنها لذلك نراه يحول فضاءه النصي (الشعري) إلى تشكيل بصري، يعمل طول السطر فيه وقصره على خلق علامات سيميائية بصرية مظهرية متنوعة، تحمل في ثناياها طاقات إيحائية تعبر عن رؤيا الشاعر اللغوية في مساحات من العدم (الصمت، الفراغ) الذي يتفرد من خلاله النص الشعري بطابع ملحمي مميز.

ففي قصيدة «قرص الأسبرين» يتخذ البياض مساحات شاسعة، يبرزها الحرف لا الكلمة أو الجملة، فيتشكل بذلك فضاء سيميائي غامضة علاماته، مما يؤدي بالقارئ إلى طرح أسئلته، أيعني هذا التغلب قصورا لغويا؟ أم حبسة شعرية نزارية؟ لا مالارمية، فهذه الأسئلة وغيرها تفتح أمام القارئ أفقا يبحث فيه عن قراءة تضلل استفهاماته، هي القراءة البصرية للظواهر التشكيلية، أو بالأحرى تشكيل البياض الذي – لكما يراه صبحي إبراهيم الفقي– يتم على مستوى الصوت والحرف مثلما يتم على

---

[1] ينظر، خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف التجاري والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص166، 167.

[2] ينظر، محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003، ص127–128.

مستوى العبارة والجملة[1]، ولهذا نستطيع القول بأن الشاعر استعان بتقنية نظام الحرف/ السطر، وشاهد ذلك قوله:

لا← ← ← ← صمت(البياض الناجم عن الحرف)

ليس هذا وطني الكبير

لا← ← ← ← صمت(البياض الناجم عن الحرف)

ليس هذا الوطن المربّعُ الخانات كالشطرنج

والقابع مثل نملة في أسفل الخريطهْ ..

هو الذي قال لنا مدرس التاريخ في شبابنا

بأنه موطننا الكبير

لا← ← ← ← صمت(البياض الناجم عن الحرف)

ليس هذا الوطن المصنوع من عشرين كانتونا

و من عشرين دُكّانا..

و من عشرين صرافا..

و حلاقا..

و شرطيا..

و طبّالا.. وراقصةً..

يسمى وطني الكبير.. [2]

جعل الشاعر من قصيدته هذه تشكيلا بصريا أكبر منه لغويا سمعيا، نظرا لما خلفه حرف النفي (لا) من بياض كبير، تشير سيميائيته إلى كبر واتساع مساحة الغضب

---

[1] ينظر، صبحي إبراهيم الفقهي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص191.

[2] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص51-52.

عند الشاعر من الأوضاع السياسية في البلاد، اتساعا مس الوطن، فوسم هذه القصيدة «قرص الأسبرين» هو إعلان لسيمياء الرفض التي اعتمد فيها نزار على ترداد (لا و ليس) النافيتين، ولهذا نجد تشكيل السطر بـــ (لا) هو إنتاج بياض سيميائي يستقرأ منه علامات الشهامة والرجولة والانتماء، وما إلى ذلك من المقومات التي ترفض الاستبداد والقمع والظلم، وغيرها من المفاسد السياسية التي لم يستطع الشاعر التعبير عنها بالكلام، بل لجأ إلى تشكيل صمت يحيط به، فانفرد السطر بـــ (لا)؛ لأنها كافية لاستقراء الكلام الخفي الرامز لا لمعنى الوطن والوطنية فحسب، وإنما هناك العديد من المدلولات اللانهائية التي يتممها البياض ويكمل حمل عبء ما لم يقدر الشاعر تصويره ووصفه لما له من أثر جارح في النفس.

وتلك النماذج التي آثرناها دليلا على نزوع الشاعر إلى إخراج الكلام الشعري على غير مخرج العادة المعهودة في رسم القصيدة على صفحة الورقة، وذلك بأداء جديد، يهدف من ورائه إلى إحداث توقف بصري متنوع وهذا الأداء المستحدث الذي يشير إلى تجاوز مألوفية التشكيل للكلام الشعري، هو ظاهرة سيميائية غير مألوفة في كتابة الشعر[1]، التي عمد فيها إلى هندسة قصيدته على نحو يتفاعل فيه السواد والبياض بوجوه عدة، بحيث يصبح للقصيدة الحداثية السياسية تشكيلات بصرية متباينة يحددها التشكيل الكاليغرافي للسطر الأسود الذي يطول حينا ويقصر حينا آخر، إذ يتبعه في ذلك بياض أو صمت يلازمه ويحيط به، مشكلة في النهاية الفضاء النصي المنجز « الذي قد يكون له علاقة مع الطريقة التي يتم بها تنظيم المحيط المباشر للكاتب كالغرفة أو المكتب أو قاعة الجلوس مثلا»[2]، ولهذا نحاول استقراء وكشف الفضاء النصي لقصيدة:" قرص الأسبرين"، المنجز على طريقة مستحدثة، حاول الشاعر من

---

[1] ينظر، أحمد الجوة، سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص222، 223.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص104.

خلاله أن يفتح فضاءات عديدة لقراءتها، وسبب ذلك هو الفراغات البيضاء التي تجسدت في النقاط المتتالية، حيث يقول الشاعر:

لا...

ليس هذا الوطن المنكس الأعلام..

و الغارق في مستنقع الكلام،

و الحافي على سطح من الكبريت والقصدير

لا...

ليس لهذا الرجل المنقول في سيارة الإسعاف،

و المحفوظ في ثلاجة الأموات،

و المعطّلُ الإحساس والضمير

لا...

ليس هذا وطني الكبير.

لا..

ليس هذا الرجل المقهورُ..

و المكسورُ..

و المذعورُ كالفأرةِ ..

و الباحث في زجاجة الكحول عن مصير

لا ...

ليس هذا وطني الكبير... [1]

هذا وسعى "نزار" في قصيدته السياسية إلى الاعتماد على أنماط تعبيرية جديدة يحدد بها قصيدته ويسهم في إثراء شعريتها، ومن بين تلك الأنماط أو الأدوات الإبداعية

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص57-58.

الاستعانة بنقاط الحذف، وفق تشكيل بصري مختلف الأمكنة، فأحيانا نجدها في بداية السطر، وأحيانا تتوسطه أو تأتي في نهايته، ومن هذا كثير، وهذا ما هو ممثل في النموذج السابق، إذ تلازم نقاط الحذف (..) وحرف النفي (لا)، وهو ما يثير بصر القارئ – عدا النقطتين الأخريين التي تنتهي بها الأسطر الشعرية الأخرى– جراء الفراغ الكبير الذي تتركه، وبالتالي فهي « إشارة أيقونية تحدد مواطن الحذف والزيادة»[1]، ولهذا تأتي في هذا الشاهد الشعري زيادة وامتدادا للمسافات التي يخلفها النفي لتعبر عن كبر وطن الشاعر الذي إن كان حاكمه يتحلى بالكسر والقهر، وعطل الإحساس والضمير الساعي وراء الخمر عن مصير فليس ذلك بوطنه الكبير، وبالتالي تأتي نقاط الحذف التابعة لـــ: (لا) تشكيلا بصريا ونمطا تعبيريا مستحدثا يتطابق مع الحالة الداخلية للشاعر التي تترجم تجربته الشعورية المشيرة لروح وطنيته، ودفاعه المخلص عن وطنه الكبير، فمجيء هذه النقاط هو صمت يتحاور معه القارئ في البحث عن مواطن الحذف التي تعمدها الشاعر، والكشف عن دلائلها المتخفية من وراء النفي، كون هذا الصمت يؤيقن سيميائيا تشكيل هذه الدلائل.

كما أن انتشار هذه النقاط على اختلاف توزعها في القصيدة هو ظاهرة سيميائية حداثية تبناها شاعرنا، رغبة منه في انفتاح الدلالة لأقصى مدى ،حيث يميل إلى هذا اللمح الإشاري ويتيح للمتلقي فرصة متابعة الدلالة[2]، فيهدف من وراء ذلك إلى تشكيل فضاء نصي، يتخذ من صمته الظاهر سبيلا مساعدا في كشف ما أراد الشاعر التعبير عنه، ولهذا فإن هذه النقاط تقوم بدور الفواصل المقطعية التي تضع حدود البنى الجزئية للنص في توزيعاته السطرية، وكأن ملازمة نقاط الحذف لـــ(لا) النافية هو لازمة

---

[1] سامية راجح ، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن، 1431هـــ/2010، ط1، ص278.

[2] عبد الرحمن بن حسن المحسني، شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة(القضية الفلسطينية أنموذجا)، ص556.

تفصل بين حدود البنى الجزئية للقصيدة فمن خلالها يستطيع القارئ أن يستأنف – في هذا المثال– الروح الوطنية للشاعر، التي ابتدأها في الأسطر الأولى بالوطن ثم عاد مستأنفا التعبير عن ذلك، انطلاقا من الرجل الحاكم للوطن، ومن ثم فإن هذا الاستئناف علامة سيميائية تدل على بلاغة الصمت وقوة الإيحاء، الذي يتخيله القارئ من صور العبث ومستنقع من القصدير المهيمن على الوطن، وموت الإحساس المتفشي في رجل الدمار والقهر والظلم، وغيرها من الدلائل التي كان الصمت فيها (...) أبلغ دلالة على عدمية الضمير، التي تفقد الإنسان الحاكم مسؤولية حفظ الوطن وحمايته.

وفي إطار بلاغة الصمت يكسر الشاعر حاجز التشكيلات الشعرية المألوفة، فيخلق فضاء نصيا بصريا ينقاد فيه الكلام الشعري إلى مساحات شاسعة من البياضات أو الفراغات، فتغيب فيه العلامة اللسانية وتتوارى خلف سلاسل النقاط المتتابعة في بناء سيميائي جديد[1] يؤطر فيه الشاعر فضاء قصيدته السياسية، التي تتشكل وفق جدلية البياض (الصمت) والسواد، وما تثيره هذه التقنية التشكيلية الحداثية من إثارة الطاقة التخييلية للملتقى، وتحفيزه على البحث عما يخفيه الصمت من رؤى شاعرية تبلغ درجة العمق والإنسانية، فنرى الشاعر يعطي للصمت فترة من السكون عن الكلام، مترجما ذلك بنقاط « تفسح المكان خاصية الكتابة تورثها شيئا من طبيعتها بعد أن تترجم الشفرة الخطية الجديدة، فتجبرنا على إن نصمت، ونتأمل، ونقرأ المحو بين سطور الكتابة»[2]، أين يستطيع القارئ بقدرته التحليلية وطاقته الإبداعية إدراك سيميائية هذه التشكيلات الشعرية المستحدثة التي تجبره على الصمت والتأمل مثلما هو موضع في قول الشاعر من قصيدة الهرم الرابع:

يا من يبكون على ناصر..

---

[1] ينظر، أحمد الجوة، سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص226.

[2] عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص180.

السيد كان صديق الشمسِ...
فكفُّوا عن سكب العبرات
السيد ما زال هنا
يتمشّى فوق جسور النيل...
ويجلس في ظل النخلات
ويزور الجيزة عند الفجر..
ليلثُم حجَر الأهرامات
يسأل عن مصرَ... ومن في مصَر...
ويسقي أزهار الشرُفات
ويصلّي الجمْعة ..و العيدين..
ويقضي للناس الحاجات
مازال هنا عبد الناصر...
في طمي النيلِ، وزهر القطن...
وفي أطواق الفلاّحاتْ
في فرحِ الشعب...
وحزنِ الشعب... [1]

القارئ لهذه الأسطر الشعرية يجد نفسه مجبرا على أن يتأمل انسياب وتوالي نقاط الحذف (...) الموجودة في نهاية الأسطر، إذ أن وجودها شكل ظاهرة سيميائية تؤشر إلى محو مفتعل بين سطور الكتابة الشعرية، محوا يعلن توالي أحزان نزار وانسياب دموعه في رثاء "جمال عبد الناصر" الزعيم العربي الخالد الذي ما تزال

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص92-93.

حريته وعزته وروح مسؤولية الوطن حاضرة في رؤيا الشاعر، وما أفعال المضارعة إلا دليلا على ذلك.

إلا أن ما يكثف هذه الرؤيا ويزيدها عمقا وثراءً نزوع الشاعر إلى هذا الفضاء الكاليغرافي الجديد وما يخلفه السواد من صمت ممثل في شفرات خطية جديدة (...) تعكس بدورها فضاء دلاليا مثيرا، بحيث أصبحت بموجبها –هذه النقاط– ملفوظات سيميائية مكتوبة لا منطوقة، تثير بصريتها خرق جدار الموت وإحضار الفعل، فعل المثنى والجلوس والزيادة وروح السؤال وحب الدين، وغيرها من الأفعال الدالة على تأكيد سيمياء ثنائية الحضور والغياب ،غياب الفاعل وحضور الفعل وباستمرار الماضي الذي أصبح حاضرا، عن طريق الاسترجاع هذا من جهة ،أما من جهة التشكيل الجديد، وعلى الصعيد البصري يغيب الكلام ويحضر الصمت؛ الذي تشكل على نحو مستحدث وسيميائي هادف.

وفي هذا النزوع الجديد إشارة استبدالية تجري بين الصمت والكلام؛ بحيث استبدل الشاعر الكلام (السواد) صمتا، لكي يخلق للقارئ جوا مثيرا للسؤال، يبحث فيه عن سر ذلك الغيب؛ واستحضار أفعاله التي يعلن عنها السواد ويفتح لها البياض فضاء سيميائيا لا متناهي الدلالة، وبهذا الاستبدال تخرج القصيدة السياسية النزارية « مشحونة بطاقة ثقافية متسائلة (...) وإشارية»[1] تجمع بين المتضادات التي يمثلها السطرين الشعريين الأخريين، حيث ترك الشاعر بعد كل من الفرح والحزن مساحة للصمت معبرا عنها بنقاط متتالية؛ لأنه من دينامية الأضداد يضمحل الأسود (المكتوب) وينوب عنه بياضا يؤكد حداثة التوزيع الجديد للغة، فيبرز التشكيل النصي الجديد للغة بطابع سيميائي مميز.

---

[1] غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، موسيقى الحدس، تفاعيل الرؤيا، إتحاد الكتاب العرب دمشق، د ط، 2009، ص81.

كما أنه من ظواهر التشكيل البصري ما يعرف بالتقطيع، وهو من التقنيات المرتبطة بالفضاء النصي ،ويقصد به تمزيق أوصال الكلمة لأهداف معينة[1]، لذا فإن البياض الموزع على جسد القصيدة هو كلام خفي تدل عليه نقاط الحذف التي تأتي أيضا فاصلا مقطعيا، يقطع الكلمة الواحدة إلى وحدات جزئية، وهذا من أبرز الظواهر السيميائية غير المعهودة في كتابة الشعر، حيث يعمد الشاعر إلى تقطيع الكلام بدَل وصله، والنقاط السوداء الصغيرة هي الفاصلة بين أجزاء الكلمة الواحدة[2]، ولإثبات هذا التشكيل الشعري الجديد القائم على إخراج الكلام على غير المألوف، ندرج آخر ما قاله الشاعر في قصيدة بلقيس:

وسيعرف الأعراب يوما

أنهم قتلوا الرسوله

.. قتلوا الرسوله

قـــ..ت..ل..و..ا

ال..ر..س..و..ل..ه[3]

تبرز خاتمة القصيدة تكرار الكلمتين (قتلوا) و(الرسوله)، اللتين لجأ الشاعر إلى تقطيعهما، بعد تشكيلها على الطريقة (النموذج)، وما هذا إلا نوعا من الأيقنة (iconisation) لهذه الحالة المأساوية، التي تصير بسببها اللغة معطلة عن الإبلاغ والتواصل، وهذا التكرار المحرف عن أصله يؤول إلى مخاتلة القارئ ومخادعة سمعه وبصره، وكذا تنبيهه إلى ضرورة التيقظ حتى لا تنطلي عليه الأعيب الكتابة[4]، التي

---

(1) ينظر، عبد الرحمن بن حسن المحسني، شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة(القضية الفلسطينية أنموذجا)، ص562.

(2) أحمد الجوة، سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص223.

(3) أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص134.

(4) أحمد الجوة، سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص224.

تساعد الشاعر على نسج تشكيل بصري يقطع الكلمة إلى حروفها، وما هذا إلا مظهرا من مظاهر التشكيل التعبيري الحديث الذي تأخذ حداثته طابعا سيميائيا، أيقونيا يتطابق وتقطيع الشحنات الدلالية والشعورية الكامنة وراء مقصدية الشاعر.

فكأن هذه الفراغات البصرية الموجودة بين أوصال الكلمة المتقطعة، يوحي بعدم قدرة الشاعر على إخراج الكلمة، نظرا لقساوة معنى (القتل)، الذي يمثل صدمة أذهلته من جهة وعظمة (الرسوله) من جهة ثانية، ولهذا لم يستطع الشاعر الاسترسال في الكلام أو إعادته على النحو العادي، بل لجأ إلى تقطيع (قتلوا) لأنها تناسب حال الانهيار وفعل القتل (التحطيم)، وكأنه هنا يشعر بحبسة تجعل الكلمة لا تخرج حرة طليقة، وإنما يحس باختناق في جوفه يعطل مسارها، وعلى المنوال نفسه نجد تقطيع التشكيل الخطي لـــ (رسوله)، ومآل ذلك دلالة العظمة التي تحتفي بها، فأحضر لفظة (الرسوله) كمعادل موضوعي لزوجته بلقيس، لما لها من مكانة عالية وحب عظيم في نفسه، وهذا التمزيق البصري للفظتي (القتل) و(الرسولة) هو تمزيق دلالي[1] يوحي بأن الشاعر لم يتغزل بها لهدف الغزل، وإنما لغرض سياسي يريد من خلاله كشف فعلة العرب الشنيعة، التي فضحها في شعره السياسي المترجم لغضبه وثورته ،التي تكاد تتحول إلى لعنة على العرب والعروبة.[2]

من خلال الأمثلة السابقة، نصل إلى نتيجة مفادها، أن نزار قباني سعى جاهدا إلى تشكيل فضاء القصائد السياسية النصي إلى « تشكيل كتابي مختلف يعتمد على فضاءات لا يمكن حصرها، قد تتكون من فراغات دالة أو حرف في سطر، وقد تمتد إلى كلمة أو سطر مستقل يطول أو يقصر بحسب سياق الدفقة الشعورية»[3]، و ما هذا

---

[1] ينظر، عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، ص270.

[2] ينظر، ديب علي حسن، نزار قباني رحلة الشعر والحياة، المنارة، بيروت، لبنان، 2006، ص11.

[3] عبد الرحمن بن حسن المحسني، شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة(القضية الفلسطينية أنموذجا)، ص545.

إلا تعريب عن تشكيل جديد تجاوز فيه الشاعر حدود المتعارف عليه في القصيدة العمودية، فضاء يقتفي فيه السواد والبياض سمة حداثية تميز إبداعية الشاعر ونزوعه الشديد لمفاجأة القارئ، حين الانتقال به إلى مستوى بصري فعال، يدهشه ويثير خياله؛ كما جعل من القصيدة أو الكلام الشعري بؤرة تتوارى من خلالها حالاته الشعورية، فتتدفق عبر دينامية تحرّك الساكن وتحرّف المتحرك (الكلام، السواد)، وهنا تتبدى لغة الحوار بينه (الساكن، الصمت) وبين القارئ محققا عالما رؤيويا جديدا، قادرا على أن يكشف عن فراغات النص وأحواله اللامعلومة، سالكا سبيل القراءات الحديثة التي جنحت نحو النقد الفراغي الرؤيوي.[1]

وهكذا، فإن وصول القارئ إلى حوار الفراغ البصري مرده اتكاء الشاعر على تشكيل جديد، ينقل القصيدة من فضائها الثابت المعهود إلى فضاء أكثر شعرية وجمالية مكثفة، أين تتراءى لغة اللالغة والدخول إلى مملكة الجماليات لإدراك ما لا يرى بما لا يرى[2]، وتلك هي سيمياء الشعر النزاري.

2-2/ سيمياء علامات الترقيم في القصائد السياسية لنزار قباني:

كم هو جميل الخوض في كتابة قصيدة شعرية، والأجمل منه حينما يسعى الشاعر الربط بين مفاصلها وأجزائها، وكأن الإلحاح هنا ينصب على كيفية تشكيل فضاء نصي شعري، يقوم على التنظيم والتمييز، لذا تأتي علامات الترقيم لتحقق ذلك؛ لأن أبرز معانيها هو « وضع علامة للشيء لتمييزه»[3]، وفي ذلك التمييز سبيل للفهم والتفهيم، لأن حضورها في القصيدة، واحتفائها بين مكونات نص القصيدة أمر يسهل على القارئ في تلقيه، وكذا تيسير عملية الإفهام من قبل الشاعر، لأن الترقيم كما يرى

---

[1] ينظر، غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، موسيقى الحدس، تفاعيل الرؤيا، ص 198.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص198.

[3] فهد خليل زايد، علامات الترقيم، في اللغة العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 1432هـ/2011، عمان، الأردن، ص9.

"عمر أوكان" هو « وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات؛ لإيضاح مواضع الوقف، وتيسر عملية الفهم والإفهام»[1]، وبهذا لا تغدو الكتابة الشعرية كومة من الكلمات والجمل والأفكار تنتشر في فضاء يدعى فوضى النص.

وهذا ما قصده "بارث" بقوله حينما أشار إلى الدور الذي تلعبه علامات الترقيم، من كونها « تسهم في تحقيق صورة النص، فهي إحدى شروط نصيته»[2]، ومغزى هذا التصور البارثي أن النص لا يكون نصا إلاّ بتوفر شروط كتابية تتوزع على جسديته، على نحو منتظم لا عشوائي، لتسهم في تشكيل فضاء علاماتي، يضبط الكتابة النصية وينظمها، فيصبح أمر تواجدها مع إشارات المرور في الكون سيّان؛ الأولى في ربط أجزاء النص (تنظمها) وتوجه عملية القراءة (ضبطها)، أما الثانية في تنظيم حركة السير وضبطه.

وإذا كان تنظيم حركة السير أمرا متعلقا برؤية إشارات المرور، فكذلك تحديد محطات النص، وبلوغ القارئ إلى قراءة سليمة، وكذا تعيين المجال الدلالي للنص، لا يتسنى له ذلك إلا برؤية العلامات الترقيمية المشكلة للفضاء النصي، والمدركة بحاسة البصر؛ لأن حضورها وإدراكها بصريا في النص « يحصر مجال الدلالة ويوجهها إلى مؤول(interpreting)(...)، فالنص الشعري المقسم إلى أجزاء، والمرقم، تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه»[3]، وكأنه في وجودها يعني الكثير،على الرغم من تباين وجهات النظر بين المنظرين والنقاد في قضية وجود

---

[1] عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، كتاب في أصول الترقيم والنحو، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1999، ص103.

[2] رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، تر محمد برادة، الشركة المغربية، ط 3، 1985، ص90-91.

[3] عبد الرحمن تبرماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص157.

علامات الترقيم في النص الشعري من عدمها، فـــ "مالارميه" من بين الذين يمتنعون ترقيم نصوصهم الشعرية، معتبرا إياها مفضلة واعيا بأن المدلول « يبقى جليا بما فيه الكفاية حتى في غياب علامات الترقيم »[1]، وسبب التخلي عنها مرده إلى أن إيقاع النص هو المنسق والضابط للدلالة، والموجه لها.

ذلك رأي يجب علينا احترامه، ولكن من تصور نقدي ذاتي، نقول، إذا كانت القصيدة الشعرية انعكاسا لتجارب شعورية يكتبها إنسان، ألا يستطيع هذا الإنسان الشاعر التوقف في موضع يتطلب منه ذلك؟ ألا يتعجب من أمر ما؟ ألا يستفهم، فيعطي لكتابته الشعرية حق السؤال، وحق الوقف وحق الدهشة؟ فينعكس هذا على فضاء النص عبر تشكيل نقطي (.) واستفهامي (؟) وتعجبي (!) وغيرها كثير، ولذلك نعتقد بأن الحاجة في طلبها وتوظيفها في نص القصيدة أمر يعين على إدراك المعنى سيميائيا.

ولهذا السبب يأتي "نزار قباني" كغيره من شعراء الحداثة المهووسين بشهوة التحول والانتقال والتغيير، فعبر التشكيل الجديد، وبقصدية ومهارة يمتطي حصان الترقيم ويركض به نحو تأسيس فضاء بصري تتراكم فيه علامة التعجب، ويطغى عليه الاستفهام، وتحفل فيه نقطتا الحذف، وتوفرها هذا هو في الحقيقة أيقونة بصرية تتبع منها إيحاءات ودلالات كثيرة، فهي إذن علامات سيميائية؛ ذات شحنات ترميزية تعكس الأبعاد السوسيولوجية والنفسية والإيديولوجية للشاعر، فالمتأمل للقصائد السياسية، يلحظ بأن "نزار" لجأ إلى علامات الترقيم على اختلاف تواترها بصفة تستحق الدراسة والتحليل وفق منظور سيميائي، إذ أن العلامات التي شهدت حضورا بارزا هي علامة الاستفهام (؟)، وذلك في قصيدته الموسومة بـــ: السيرة الذاتيةُ لسيّاف عربي يقول:

كلما فكرتُ أن اعتزلَ السلطة، ينهاني ضميري..

من ترى يحكم بعدي هؤلاء الطيبين؟

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص110.

من سيشفي بعدي الأعرج، والأبرص، والأعمى..

ومن يحيي عظام الميّتين؟

من ترى يُخرج من معطفه ضوء القمر؟

من تُرى يرسل للناس المطر؟

من ترى يجلدهم تسعين جلده؟

من ترى يصلُبهم فوق الشجر؟..

من ترى يُرغمهم أن يعيشوا كالبقر؟

ويموتوا كالبقر؟ [1]

القارئ المبصر لهذه التشكيلة الشعرية يرى أن الشاعر ذهب إلى توظيف علامة الاستفهام توظيفا قصديا، فقد شغلت حيزا كبيرا من الفضاء العام المشكل، فاتخذ من الاستفهام علامة سيميائية تسعف القارئ في إدراك الدلائل، بل هي أيقونة لمشهد شعوري يختلج نفسيته، وتنبعث من ورائه دغدغة الضمير في إفراز زخم من الأسئلة التي تراود الشاعر حول السيرة الذاتية لسياف عربي يحكم البلاد بسلطته.

وإذا كانت الأداة (من) للسؤال عن العاقل، فان نزار يتساءل عن الحاكم (إنسان، عاقل) في الأسطر الشعرية الآتية (2، 3، 4، 5، 6) على شاكلة الحاكم الإلهي، ولكن بمعطيات خيرية، إلى أن تضاعفت هذه العلامة مرة أخرى في الأسطر (7، 8، 9، 10)، مما زاد من قيمة « التعبير عن الإلحاح في السؤال»[2]، فتكثفت الدلالة السيميائية للمستفهم عنه وتحولت العلامة الترقيمية(؟) إلى علامة سيميوطيقية دالة، حددت مسار الحكم، حينما جمع – من خلالها– الشاعر بين المتضادات بين الحياة في (الشفاء،

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص155.

[2] إسماعيل إلمان، علامات الوقف في العربية الحديثة، منشورات الأنيس للطباعة والنشر والإعلام والتوزيع، ط1، 2000، ص37.

الأحياء، الخروج، إرسال المطر) وبين الموت في (الجلد، الصلب، الإرغام، الموت)، وبهذا يخرج الشاعر عن طريق الاستفهام من معنى الحياة إلى دلالات أبعد فيها الأمان والاطمئنان للحكم والحاكم، بل سيرة السياف العربي.

وفي مقابل الجمع بين المتضادات نجد الجمع بين الوحدات نفسها في محطات شعرية أخرى، مرجّحا كفّة التشكيل الاستفهامي على فضاء قصيدته السياسية، فإذا كان "ابن هشام" عرف الاستفهام فقال في مغني اللبيب « وحقيقته : طلب الفهم»[1]، فإن نزار أراد طلب الفهم مستفهما في قوله من قصيدة أم كلثوم والمتنبي في قطار التطبيع:

اسمحي لي يا سيدتي
أن ألامس قفطان البروكار الدمشقي الذي تلبسينه..
حتى أستعيد توازني النفسي..و القومي
فأنا لا أفهم..
لماذا لا يطبع العرب مع العرب..أولا؟
ولماذا.. يتقاتل التاريخ مع التاريخ؟
والقبيلة مع القبيلة؟
واللغة مع اللغة [2]

إذا كانت النظرية الفيزيائية قد أكدت حقيقة اجتماع شحنتين من النوع نفسه (−، −) أو (+، +) لا يحدث التجاذب بقدر ما يتنافرا، فذلك أمر لا غرابة فيه ولا ضير في مناقشته، فإن هذه الأسطر الشعرية تشير إلى أن الجمع بين (اللغة واللغة) أو بين (التاريخ والتاريخ) وبين (القبيلة والقبيلة) أحدث التقاتل، وتأكدت مقولة عدم التطبيع

[1] أبي محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن حمدان بن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحق، محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د ط، 25، ص35.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص215.

العرب للعرب، مما أدى إلى تنافر بعضهم من بعض، وهذا ما لم يفهمه نزار، فوجه سؤالا إلى نفسه ليعبر عن مدار الحزن والأسى الذين حلا به، مما أفقده توازنه النفسي والقومي، وتوسعت دائرة الألم عليه.

ولهذا نراه يستعين بالاستفهام لتشكيل فضاء نصي، شعري، يحمل في ثناياه دلالات سيميائية تصور المشهد العربي التراجيدي، هكذا نرى نزار يتساءل بحيرة وقلق كبيرين، إلى غاية عدوله بالاستفهام إلى « أغراض بلاغية كالتقرير والإنكار وغيرها، فيكون الاستفهام معها أدل على المعنى المراد و أوكد له: إضافة إلى ما يطبع به النص من دلالات نفسية وجمالية»[1]، ففي تقرير "نزار" الحقيقة عدم طَبع العرب مع العرب طُبع القول الشعري بدلالات نفسية أعلنتها تشكيلة الاستفهام في صيغ بلاغية تؤكدها الكناية الدالة على (عدم الاتفاق) و(عدم الاتحاد) وأما عن الإنكار، فذلك واضح في الاستفهام الإنكاري (؟!) مما هو موضح في قول الشاعر:

أريد أن أسأل
لماذا في بلادنا، تتقاتل الأفعال مع الأسماء
والألف مع الباء
والحليب مع الأثداء
وتقف النساء ضد حرية النساء؟! [2]

فالأفعال عند العرب تنكر الأسماء والألف تنكر الباء، والحليب ينكر الأثداء، وما زاد من تعجبية الشاعر هو أن تقف النساء ضد حرية بعضهن، بالإنكار، لذا فالجمع بين الاستفهام والتعجب كعلامتين مختلفتين ينتظر جوابا، يكون من منظور الخطاب العادي

---

[1] ينظر، الطاهر قطبي، بحوث في اللغة، الاستفهام بين النحو والبلاغة، دراسة مقارنة، القسم الثالث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، ص16–17.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص215.

بالنفي أو الإثبات المعتاد عليه بـــ(لا) أو (نعم)، ولكن من وجهة التحليل السيميائي، تنزاح الإجابة عن هذا الاستفهام إلى دلالات جديدة، يستقطبها القارئ من رحم رؤية الشاعر المبثوثة في تجربته الشعرية، والمعبر عنها بالاستفهام التعجبي.

بهذا التشكيل يسعى (نزار) إلى الانتقال بدور الاستفهام من صورة إلى أخرى، إذ يتمثل دورها في الخطاب العادي في بعد دلالي واحد يتثبت في التصور الذهني معنى واحدا يكمن في البحث عن إجابة تكون على نحو مباشر من جنس الخطاب ذاته لما يستفهم عنه، وذلك من دون الانزياح إلى أي معنى قصدي آخر، سواء أكان ذلك من المستفهم أم المستفهم منه، أو المستفهم عنه، الذي لا يحدث أثرا، ولو كان المساس به خطيرا، إلا أن دورها في هذا الخطاب الشعري شكل من إرادة الشاعر في السؤال عن التقاتل وعدم الاتحاد مثيرا، يجعل من إحساس المستقبل (المتلقي) في غاية الهيجان فحينها يتأكد أن الشاعر لا يطلب منه أن يعمل بصره في رؤية علامة الاستفهام المشكلة لفضاء النص الطباعي، فحسب، وإنما المبتغى الذي يريد الوصول إليه هو إحضار بصيرته ليقرأ ما وراء الأفكار ويقترب من فكرة الشاعر المتخفية من خلف ازدواجية العلامات (؟!) التي يمثل حضورها في العملية الإبداعية أمرا من الشاعر في تجاوز وظيفتها اللغوية المعهودة لغاية بلاغية، يخدش بسكّين العلامة إحساس المتلقي فتثير انفعاله.

وعلى هذا الأساس، فإن علامتي الاستفهام والتعجب عند نزار انسلخا من معناهما اللغوي، وشكلتا لنا فضاء بصريا اقترنتا فيه، وأنتجتا على الصعيد السيميائي علامات شعرية تحول اللغوي إلى شعري. والقارئ للقصيدة السياسية لنزار يجد تضاعفا لعدد كبير من العلامات الترقيمية، وفي ذلك دليل سيميائي يقر أن المزاوجة بين هاتين العلامتين لها حضورها القيمي، لا في تشكيل فضاء بصري مظهري، فحسب، وإنما ينتقل بها القارئ إلى أبعد من ذلك فتثير فيه انفعالا يقوي من درجة

البحث عن نفسية الشاعر، وروحه الساخرة، ومشاعره الثائرة في وجه الطغاة والطغيان، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته أنا مع الإرهاب:

ما هو الشعر إذا لم يعلن العصيان؟

وما هو الشعر إذا لم يسقط الطغاة.. والطغيان؟

وما هو الشعر إذا لم يحدث الزلزال

في الزمان والمكان؟

وما هو الشعر إذا لم يخلع التاج الذي يلبسه

كسرى أنو شروان؟

عن وطن

يمشي إلى مفاوضات السلم

دونما كرامة

ودونما حذاء!!

إلى قوله:

ولم يبق سوى النساء!!! [1]

يرسم لنا أسلوب الاستفهام هنا شعورا تعجبيا في نهاية الخطاب الشعري، فجاء كثيفا مكثفا تكشف أطره السيميائية، على أنه يحمل دلالة المبالغة في التعجب والانفعال، يترك القارئ في حيرة وتساؤل، فما يقصده الشاعر في قوله (دونما حياء!!)؟ وما دلالة التعجب المكثف المنبري من وراء النفي، المتبوع بالحصر؟ هي جملة من التساؤلات تراود المتلقي، نستطيع القول من خلالها، أن الشاعر لجأ إلى أسلوب فني ذا غاية دلائلية تعمل على بث روح السؤال عند المتلقي، عن شيء لم يصرح به الشاعر كتابة وإنما وبطريقة سيميائية ترك لعلامة التعجب أن تؤدي دورها الدلالي، السيميائي في

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص320-321.

إعطاء ومنح القول دلالات الضعف والافتقار(أدنى الصفات الرجولية) نظرا لما تنطوي عليه لفظة (نساء) من معاني الضعف والخوف، وفقدان القوامة (القوة).

وبهذا التصور إذن، وبذلك التشكيل البصري لعلامة التعجب في فضاء القصيدة السياسية (الطباعي)، نجد الشاعر ينتقل بهذه العلامة من وظيفتها اللغوية إلى معطى شعري، تحول فيه التعجب(!) إلى إشارة؛ إشارة أنهى بها نزار تجربته الشعرية، وختم بها قصيدته ختما يبسط ويفجر ملمح الكثافة التعجبية، التي أصدرها أسلوب الاستفهام من قبل في حشد صور الطغيان والظلم، وكأن علامة التعجب الثلاثية(!!!) الموجودة في آخر السطر الشعري، العلامة الخاتمة للشعر ولكنها العلامة المفتاح، التي تساعد من منظور القراءة السيميائية على فتح باب المجاهيل للوصول إلى أدق الدلائل.

ولهذا يمكننا القول أن علامة التعجب ما هي إلا معادلا معنويا، يعكس ما صرّح به الشاعر من قول شعري، وما لم يصرح به من دلالة، إلى أن غدت فيه العلامة تشكيل بصري مرئي، يؤول إلى تشكيل غير مرئي.

وعلى هذا الأساس نجد أن نزار قباني، يعتمد في تشكيل الفضاء البصري لكثير من قصائده السياسية على علامات الترقيم، كأسلوب تعبيري يطرح به تجاربه الشعرية، مع العلم بأن حضورها لم يكن عشوائيا، تلقائيا، وإنما هي في الحقيقة– علامات دالة على جوهر القضية السياسية، إذ تمثل المعين الذي يساعد فك سنن (شفرات) ما أراد الشاعر توصيله للمتلقي، حيث تترأس فيه دور الموجّه والمؤشر الدال، الذي يختاره، ليخلق به فضاء شعريا جديدا، يطرح حزمة من الرؤى والمضامين المثيرة على الصعيدين الدلالي والفني فتغدو فيه القصيدة تشكيلا ذا أبواب مفتوحة، تتكامل فيه علامات الترقيم مع المضمون الشعري، فتكون إذن بمثابة العلامة السيميائية الموجّهة لدلائل القول الشعري، والمحددة لرؤيا الشاعر.

يقول الشاعر في هذا التنويع المقطعي من قصيدة"في صدام وكم عشرين صدام":

إن رضى الكاتب أن يكون مرة .. دجاجة

تعاشر الديوك أو تبيض أو تنام

فاقرأ على الكتابة السلام!!

للأدباء عندنا نقابة رسمية

تشبه في شكلها

نقابة الأغنام!!

إلى قوله:

مات ابن خلدون الذي نعرفه

وأصبح التاريخ في أعماقنا

إشارة استفهام!!

هم يقطعون النخل في بلادنا

ليزرعوا مكانه

للسيد الرئيس غابات من الأصنام!!

لم يطلب الخالق من عباده

أن ينحتوا له

مليون تمثال من الرخام!![1]

يكون الوصول إلى مقصدية الشاعر من توظيفه لهذا الحشد البارز للصور الشعرية في هذا التنويع المقطعي عن طريق الاعتماد على التحليل السيميائي المعمق – المفكك للعلامات والمؤول للإشارات– الذي يملي بدوره على القارئ الوقوف عند علامة الترقيم (!) المضاعفة، فبهذه الاستعانة يتحقق له إدراك كنهها، واستنباط قيمتها المعنوية الدالة، التي تساهم في تحول الفضاء من مرئي، بصري إلى فضاء شعري

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص64–65.

قابل للقراءة والتأويل، فتكون بذلك نقطة الانطلاق من سيمياء القراءة السطحية إلى البحث عن مواطن المعنى الباطن، وعمق الدلالة الحقيقية.

ونظرا للقيمة المعنوية والفنية أيضا لهذه العلامة (!) فإنها تتجرد من وظيفتها الاعتيادية المعتاد عليها في الخطابات العادية ،فالشاعر هنا حقنها بمثير الاختراق من شعور القارئ إلى لا شعوره، مما يقوي انفعالاته الداخلية عن طريق الاستجابة بمحاورة الشاعر – ضمنيا– وفق تجربته الشعورية، عن طريق طرح تساؤلات أخرى عن تعجبية الشاعر من الذوات البشرية، التي لا تقيم وزنا لا للعلم ولا للاختراع، التي يتشكل في اجتماعها نقابة تمثل في اجتماعها بنقابة الأغنام، نقرأ على تأخرهم العلمي في عدم القدرة على الإبداع بالموت والسلام، هذا ما جعل التاريخ غامضا، تؤجل معرفته بعد إيجاد جواب لإشارة الإستفهام، تاريخا يصور مأساة المشهد، في قطع النخيل، وغرس الأرض أصناما أو تماثيلا من الرخام، يتصرف بهم السيد الرئيس كيفما يشاء.

والناظر لقصائد " نزار" السياسية، يكشف تراكم علامات الترقيم بشكل لافت للبصر، إذ أن أمر تواجدها بكثرة يجعلها تلعب دورا أساسيا في تسهيل كشف انفعالات الشاعر النفسية، وإحساساته الهائجة (الفياضة)، ومن ذلك احتفاء قصيدة: الحب والبترول بالنقطتان الأفقيتان على ترداد كبير، منها قوله:

تمرّغ يا أمير النفط .. فوق وحول لذّاتك
كممسحة .. تمرّغ في ضلالاتك
لك البترول.. فأعصره على قدمى خليلاتك
كهوف الليل في باريس .. قد قتلتْ مروءاتك
على أقدام مومسة هناك .. دفنت ثاراتك..
فبعت القدس .. بعت الله .. بعت رماد أمواتك

كأنّ حِراب إسرائيل لم تجهض شقيقاتك
ولم تهدُم منازلنا .. و لم تحرق مصاحفنا ..
ولا راياتها ارتفعت على أشلاء راياتك
كأن جميعَ من صُلبوا ..
على الأشجار .. في يافا .. وفي حيفا
وبئر السبْع .. ليسوا من سلالاتك
تغوص القدس في دمها ..
وأنت صريع شهواتك
تنام .. كأنما المأساة ليست بعض مأساتك [1]

في هذا الجزء من القصيدة، نرى الشاعر يتكلم على لسان المرأة، التي تمثل مخلوقا عاملا في دائرة حافلة بالقضايا التي تؤرقه، وتتحرك داخل دائرة الضوء المشبعة بالحوار والمنطق، ومشاعر الغضب والازدراء من أمير النفط هذا، مستخدما في ذلك علامات الترقيم على نحو ظاهر وجلي، منها النقطتين الأفقيتين (..) حيث جاءت في معظم السطور الشعرية سواء في نهايتها أم في وسطها، وبقراءة سيميائية يمكن عدها علامة دالة تشير إلى كلام مختصر، اختصره الشاعر أو استغنى عنه، أي أنها تأتي أحيانا لتمثل إشارات تشير إلى معان، لا يريد الشاعر ذكرها اختصارا، وهذا ما يبدو جليا في المقطع الموالي، قوله:

أيا مُتشقّق القدمينِ .. يا عبد انفعالاتك
ويا من صارت الزوجات بعضا من هواياتك
تكدّسُهنّ بالعشرات فوق فراش لذّاتك..
تحنّطهُنّ كالحشرات ..

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص182-183.

في جدران صالاتك.. [1]

فالشاعر هنا يتكلم بلهجة حادة لإقرار أبعاد المشكلة، التي تعانيها المرأة، عن طريق حشد أكبر قدر ممكن من المشاعر والأحاسيس المملوءة بالحماس المطلق، الذي اختصر مشاعر أخرى، وكلمات يمكن قراءتها واستجلاء معناها من خلال علامة الوقف (..) التي تسيطر على القصيدة، كتشكيل بصري لفضائها النصي.

ويتجسد ذلك أكثر، حينما يطالعنا نزار في قصيدته "حوار مع أعرابي أضاع فرسه" بتوظيف النقطتين الأفقيتين، كعلامة إشارية تختصر معاني ودلالات لم يبح بها الشاعر، وهنا تتعدى وظيفتها اللغوية إلى دلالات حسية ومعنوية، أو نفسية كذلك، ومن ذلك قوله:

لو أُعطى السلطة في وطني
لقلعت نهار الجمعة أسنانَ الخطباءْ
و قطعت أصابعَ من صبغوا بالكلمة أحذية الخلفاء ..
و جلدت جميع المنتفعين بدينار .. أو صحن حساء ..
و جلدتُ الهمزة في لغتي .. وجلدت الياء
و ذبحت السين .. وسوف .. و تاء التأنيث البلهاء ..
و الزخرف ..و الخط الكوفي، وكل ألاعيب البلغاء
و كنست غبار فصاحتِنا
و جميع قصائدنا العصماء ..
يا بلدي ..
كيف تموت الخيلُ ولا يبقى إلا الشعراء؟[2]

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص181.

[2] المصدر نفسه، ص145.

في هذه الأسطر يتمنى نزار قباني، لو أعطيت له السلطة يوما في وطنه لاستطاع أن يقتلع أسنان الخطباء، الذين يرددون الشعارات الزائفة كالأبواق، لخدمة مصالح الأنظمة الفاسدة، وكذا قطع أصابع من انحنوا أذلاء للخلفاء، وغيرها من الصور الأخرى، حيث كان باستطاعته أن يقول أشياء أخرى لم يذكرها لفظا، وإنما ناب عن ذلك بالنقطتين الأفقيتين (..) وهذه العلامة ظاهرة وحاضرة في المقطع بكثافة، فقد وردت(8) مرات في تسعة أسطر متتالية، لننطلق منها في تحليل سيميائي لما قصده الشاعر من الصور المحتشدة في هذا المقطع، الذي كانت فيه هذه العلامة دليلا أرشدنا إلى عمق المعنى المراد.

هذا وقد شكلت النقطتان الأفقيتان ظاهرة بارزة في قصائد نزار السياسية، حتى أصبح أمر تلقيها يشكل لدى القارئ شفرة خاصة، يمكن إضافتها إلى الشفرات اللغوية والثقافية التي يبثها الشاعر في رسائله الشعرية، تهدف إلى توسيع مداه بابتكار أنماط جديدة من التشكيلات الجمالية المستحدثة، مما يؤدي بالقارئ – مرة أخرى– إلى تنمية قدراته في التقاط هذه البيانات الجديدة، وفك شفراتها[1]، أي أن النقطتين الأفقيتين تمثلان بيانا جديدا غاية في التكثيف والتركيز، لأنه يعبر عن الاختصار، وذلك في قول الشاعر من قصيدة تساؤلات محرمة:

يسرّني جدا..
بأن ترعبكم قصائدي
وعندكم،من يقطع الأعناق..
يُسعدني جدا.. بأن ترتعشوا
من قطرة الحبر..
ومن خشخشة الأوراق..

[1] ينظر، عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص173.

يا دولة.. تُخيفُها أغنية

وكلمة من شاعر خلاق..

يا سلطةً..

تخشى على سلطتها

من عَبَق الورد.. ومن رائحة الدُرّاق

يا دولة..

تطلب من قوّاتها المسلحة

أن تلقيَ القبض على الأشواق.. [1]

إن حالة الانفعال القصوى التي بلغها الشاعر، مجسدة في النقطتين الأفقيتين، اللتين جاءتا فضحا للأزمة العربية المختصرة في (الخوف)، إذ أن الكاتب العربي أصبح خائفا على نفسه، لا يستطيع المواجهة بكتابته، لذلك تراه يلجأ إلى الترميز حينا، ودفن جزء من الحقيقة، إن لم نقل كلها أحيانا أخرى، ولهذا نجد الشاعر يؤسس معادلة الأزمة في أن حضور الخوف مؤشر دال على سلطنة السلطان أو الحاكم، وكأن العلاقة بين الأديب الكاتب والسلطان قوامها الخوف والرعب، ولهذا يأتي "نزار" بهذه القصيدة، التي تطرح أسئلتها عن سبب الأزمة الحقيقية التي يعيشها العالم العربي ، مجيبا بأنها أزمة شجاعة ومواجهة وتَحدّ، وبلوغ هذه الثلاثية لن يكون إلا بالكلمة التي يرتفع الكاتب العربي بأصدائها عاليا، ليخرج ما هو مغمور ومكبوت في باطنه الداخلي من أحاسيس في نبضات كتابية(شعرية) مكثفة الدلالة.

وعليه فالحضور البارز للنقطتين الأفقيتين في هذا المقطع هو تحديث لجسدانية نص القصيدة عن طريق تشكيل فضاء طباعي (بصري)، يتخذ من العلامة الترقيمية (..) بعدا سيميائيا يكشف دلالتها من جهة، ويشحن القول الشعري شحنات إيحائية

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص148–149.

عميقة، تولد في القارئ لوعة السؤال ليعيد النظر مرة أخرى في أسئلة القصيدة المطروحة، بغية خلخلة وفك ألغازها على نمط صور قرائية تنحو إلى أفق أوسع من التأويل.

ومن علامات الترقيم التي ساعدت "نزار قباني" في تشكيل فضاء قصائده السياسية، نجد الهلالين أو القوسين [()]، الذين « يستعملان للتنبيه إلى أهمية الكلام الموضوع بينها، أو تضمان أسماء الأعلام، أو كلمة ذات قيمة، أو غير فصيحة، أو كلمة علمية، أو أجنبية، أو رقم»[1]، فجل الأقواس الموظفة تحمل معاني علمية أو تاريخية أو دينية أو أدبية، يهدف الشاعر من ورائها إلى صحوة الذاكرة، واستدراج القارئ إلى تخيل أسماء لها، واستقراء دلالات تاريخية وبواطن نفسية وطاقات إيحائية، إذ يقول الشاعر في قصيدة حوار مع أعرابي أضاع فرسه:

ما زلنا نقضُم كالفئران.. مواعظ سادتنا الفقهاء
نقرأُ (معروف الإسكافيّ) .. ونقرأ (أخبار الندماء) ..
ونُكاتِ جحا
و(رجوع الشيخ)..
وقصة (داحس والغبراء).. [2]

وظف الشاعر هذه الأقواس ليركن بينها مدلولات تحيلنا إلى الزمن الماضي، وبأننا مازلنا نعيش في ماضي القدماء ونتعظ بالسادة الفقهاء، ونقرأ (معروف الإسكافي)، ونحكي قصة (داحس والغبراء)، وهكذا نبقى ندور في فلك لا نتقدم ولا نتأخر ونعود إلى نقطة البدء، ومحور المأساة، ونبقى نتخبط في ماضيهم، وبهذا أتى القوسان بمثابة علامة ترقيمية توحي سيميائيتها على دلالات حقيقة نشر الشاعر لموقف

[1] محمود صافي، صوى الإملاء، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1991، ص9.
[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص144.

الذات العربية السلبي، في اجترارها لماضيها، إنها الحقيقة التي لم يطمئن إليها الشاعر في المستقبل.

وفي قصيدة (جريمة شرف أمام المحاكم العربية)، التي تتكلم عن هزيمة العرب ضد اليهود، وعن نكسة حزيران، وعن نفوذ اليهود في البلاد العربية وذلك في رسائل حملتها علامة الترقيم المتمثلة في الأقواس، فمعظمها في هذه القصيدة يحمل إشارات وإيحاءات تؤكد انتصار اليهود، حيث يقول الشاعر:

العالمُ العربيُّ يبلغُ حبّةَ (البثِّ المباشِرِ)

(يا عيني عالصبر يا عيني عليه)

والعالم العربي..

يضحك لليهود القادمين إليه ..

من تحت الأظافر...

وبعدها يقول:

(الناطق الرسمي يعلن أنه في الساعة الأولى وخمس دقائق،

شربَ اليهودُ الشاي في بيروتَ، وارتاحوا قليلا في فنادقها،

وعادوا للمراكب سالمين...)

ثم يقول:

(الناطق الرسمي يعلن أنهم طافوا بأسواق المدينة،

واشتروا صحفا وتفاحا، وكانوا يرقصون (الجيرك) في حقد،

ويغتالون كل الرّاقصينْ)

إلى قوله:

(الناطق الرسمي يعلن في بلاغ لاحق،

أن اليهود تزوجوا زوجاتنا.. ومضوا بهن.. فالبرفاه وبالبنين..) [1]

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص138–139.

في هذه المقاطع الشعرية من القصيدة، يتحدث الشاعر عن الوطن، الذي فقد بكارته وقيدت الجريمة ضد مجهول، كما يرصد أحداث بيروت الذبيحة كذلك والعرب يتفرجون، وكأنهم أمام فيلم سينمائي مسل، هذا وقد ساهمت الأقواس الموزعة على فضاء القصيدة من الناحية التشكيلية في جلب انتباه القارئ، لما تلعبه من دور في تحديد الأمور بوضوح، فقد حدد الشاعر الزمن بدقة، بالساعة والدقائق، مما يزيد المشهد مأساة ومرارة النقمة على العرب، ليهود شربوا الشاي في بيروت، وطافوا بأسواق المدينة، وأخذوا الزوجات ومضوا بهن. كلٌّ هذا يعمق من رداءة الوضع، ويجعله غاية في المفاجأة.

وإذا كان القوسان للفت الانتباه، فإن علامتا التنصيص من العلامات التي كان لها وقع بصري في تشكيل فضاء القصيدة النزارية، وقعا يعكس في الأب نفسه تأكيد المأثور من القول في بنيته التأثيرية وكذا الإيحائية، وهذا ما قرأناه سيميائيا من تراكم لهذه العلامة الترقيمية، التي استند إليها الشاعر وعلى عمد لمنح سلطة الحضور لما هو بين مزدوجين، والقوسان المزدوجان« يوضعان قبل الكلام المقصود نقله أو الاستشهاد به، ويسميان فاتحين، وقوسان صغيران بعد الكلام المقصود يسميان غالقين»[1]، فالمتمعن لفضاء قصيدة "وزراء الإعلام والحاكم" يشهد قوله:

الدولة منذ بداية هذا القرن تعيد تقاسيم الطبلة

((العدل أساس الملك))

((الشورى –بين الناس – أساس الملك))

((الشعب–كما نص الدستور– أساس الملك))

ثم يقول:

يا رب الكون شبعنا من ضرب الطبلة..

[1] إسماعيل إلمان، علامات الوقف في العربية الحديثة، ص25.

لا أحد يرقص بالكلمات سوى الدولة..

لا أحد يزني بالكلمات،

سوى الدولة !!

((القمع أساس الملك))

((شنق الإنسان أساس الملك))

(حكم البوليس أساس الملك))

((تأليه الشخص أساس الملك))

((تجديد البيعة للحكام أساس الملك))

((وضع الكلمات على الخازوق

أساس الملك))... [1]

إن طغيان هذه العلامة على التشكيل الشعري يجعلها بؤرة دلالية على فضاء نص المقطع، بل هي مركز ثقل القصيدة السياسية ككل، فورودها بكثرة هنا يجعل من القول رمزا سيميائيا يساهم في تعميق هذا التشكيل مما يدفع بمخيلة القارئ دفعة قوية بالاهتمام الأكبر لهذا المقطع « فلا يمر عليه بسرعة معهودة، إنه يبطئ عملية التلقي، ويبعث على إعمال الذاكرة، وتثوير الماضي خصوصا إذا ما كانت هذه العلامات المنبورة تثير في أذهاننا تاريخا عريقا»[2]، ولكن أين تاريخ العدل؟ وأين تاريخ الشورى بين الناس؟ وأين المساواة بين الناس؟ وأين حرية الشعب؟ فالحريات قمعت ووضعت على الخازوق، والشعب شنق ودخل معمارية التأليه، والمساواة بين الناس والشورى بينهم لم تعد أساس الملك، فهذه مسائل استشهد بها الشاعر، ليثير مضمون الفساد السياسي، المعبر عن حرية المواطن في العيش، وفي التعبير عن رأيه المناهض

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص82-83.

[2] سامية راجح ، تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص268.

لرأي الحاكم ووزراء الإعلام والسلطة، وكذا حرية الكلمة واحترامها، كل ذلك وضع في خبر كان، وحل محله البيروقراطية والرشوة والقمع وحكم البوليس، ولا أحد يرقص بالكلمات سوى الدولة، على حد تعبير نزار.

ولهذا فإن وجود علامة التنصيص تفعيل للمقول الشعري، وهذا سبب في اشتغال القارئ بالوقوف مدة لمحاولة فهم وإدراك ما تحتوي هذه العلامة التنصيصية ( ) من لغة شعرية شحنها الشاعر بدلالات سيميوطيقية عميقة وطاقات إيحائية هائلة، كما أن وقوف القارئ متأملا في المقطع لا يعني الانفصال عن الفضاء العام له، وإنما هو دائما في محاولة وصل لسير القراءة، ولهذا تأتي الفاصلة(،) في هذه الحالة لتربط الأسطر بعضها مع بعض، كما كونها« تستعمل لتجزئة الجملة الطويلة إلى فواصل مترادفة، أو تحوي معاني جزئية ضمن معنى عام»[1]، تجعل من القول الشعري سلسلة واحدة، فما إن يكتمل السطر حتى تجد الفاصلة كلازمة تلزم القارئ على مواصلة فعل القراءة، لاستنباط ماهيته، واستيعاب معطياته السيميائية، وذلك ما ينبجس في قول الشاعر من قصيدة (دكتوراه شرف في كيمياء الحجر):

تسأل صحف العالم،
كيف صبي مثل الوردة..
يمحو العالم بالممحاة؟؟
تسأل صحف أمريكا كيف صبي غزاويٌّ،
حيفاويٌّ،
عكاويٌّ،
نابلسيٌّ،
يقلّبُ شاحنةَ التاريخ،

[1] محمود صافي، صوى الإملاء، ص9.

ويكسرُ بلورَ التوراةْ؟؟؟[1]

إن مجيء الفاصلة في نهاية السطر الشعري (1، 5، 6، 7، 8) علامة سيميائية على عدم انتهائه، فالشاعر لم يقف عند إثبات وصف الطفل، حينما شبهه بالوردة لبراءته فحسب، بل استفادته من القيمة المعنوية لعلامة الترقيم (،) هو ما جعله يكمل ذلك واصفا، لمعرفته بكفاءة القارئ وقدرته على طرح دورها في هذا القول الشعري، وإدراكه بأن الكلام لم ينته بعد، فيدخل بعد ذلك في غمار التأويل، ولعل هذا ما أكده (محمد فكري الجزار) بأن دور الفاصلة في الربط بين الأسطر في الشعر الحداثي انتهى، بل أصبح للفاصلة وظيفة الإلغاء، إلغاء لوظيفة البياض بعد السطر التالي فيستمر التأويل[2]، تأويل مقصدية الشاعر للغزاوي، والحيفاوي، والنابلسي، العكاوي.

وكون البياض مساحة تستدعي السكوت الطويل، فإن الشاعر لم يترك المكان بعد نهاية السطر الشعري فارغا، وإنما أردفه بالفاصلة، لا كمظهر سيميائي مجرد القيمة، وإنما تمثل عنصرا أساسيا من عناصر التشكيل، تحتوي إيحائيتها على خاصية قيمية في ضم المعاني الجزئية للمقطع، ومن ثم إثبات كينونة نص القصيدة كاملا في إطار كلي متباين الأجزاء الكلامية، ولكنه موحد السياق أو المعنى العام، لأن من تعاريف الفاصلة، أنها « توضع حين يريد القارئ أن يسكت سكتة خفيفة وهي تميز أجزاء الكلام»[3]، فالطفل الحيفاوي أو العكّاوي أو الغزاويّ أو النّابلسي، هو في النهاية فلسطيني يتصدى للعدوان الإسرائيلي الغاصب، يمحو العالم بالممحاة، من أجل الثورة في وجه الظلم، بل يقف متصديا ويتحصل على دكتوراه شرف لا كغاية، وإنما وسيلة لمواجهة تاريخ الاستبداد.

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص266.

[2] ينظر، محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص58.

[3] فهد خليل زايد، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص22.

هذا ما أحدث ضجة السؤال في أوساط الصحف الأمريكية وصحف العالم، الذي عبر عنه الشاعر بتشكيل الاستفهام المضاعف (؟؟؟) في السطر الشعري الأخير، ليعزز من قيمة السؤال من جهة وتتأكد الدلالة السيميائية للفاصلة، التي كانت سببا في طرح هذا الاستفهام من جهة ثانية، لنقول في الأخير، تلك هي قيمة القدس للفلسطينيين، لأن معرفة التاريخ تحريض على التضحية والفداء والثورة ولو بالحجر، فذلك هو الفوز بدكتوراه الشرف للطفل الفلسطيني.

كما أن أمر التخلي عن الفواصل ليس بالأمر الهّين عند الشاعر، لذا كانت عنصرا أساسيا ألحّ عليه في تشكيل فضائه الشعري، لأنها علامة ترقيمية تشع بطاقات شعورية خلقت في الآن نفسه دلالات شعرية ذات طابع سيميائي، لما تحمله من وظيفة التأكيد والإثبات على تضامن واتحاد أطفال عكا وحيفا ونابلس وغزة، لمواصلة سير الثورة من أجل تاريخ القدس الشريف.

وفي الدفاع عن التاريخ تقليب لشاحنته وخلع لأبوابه، هذا ما أثبتته الفاصلة، وأكدته قيمتها المعنوية المستنبطة من قول الشاعر في القصيدة نفسها:

ويدخل..
كالإسكندر ذي القرنين
يخلع أبواب التاريخ،
وينهى عصر الحشاشين،
ويقفلُ سوق القوادين،
ويقطع أيدي المرتزقين،
وتلقى تركة أهل الكهف،
عن الكتفين..
في لحظات..

تحبلُ أشجارُ الزيتونِ،

ثم قوله:

يرسم بيتًا فوق الكرمل،

يرسم أمًا.. تطحن بُنّا عند الباب،

وفنجانين..

وفي لحظات.. تهجم رائحة الليمون،

ويولد وطن في العينين

يرمي قمرا من عينيه السوداوين، [1]

المبصر في البداية لتشكيل الفضاء (الطباعي) لهذه الأسطر الشعرية يتساءل عن هذا الاستعمال المكثف للفاصلة، الذي يثير دهشته جراء هذه التشكيلة المعقدة، فتلك تقنية من تقنيات التشكيل التي انتهجها نزار في كثير من خطاباته الشعرية، التي تشير إلى سلطة حضور علامات الترقيم، إلا أنه وبعد التأمل الدقيق، يتكئ القارئ على ما تفرزه هذه العلامة (،) من معطيات سيميوطيقية تكشف الحجب، وتغير المقاصد البدئية وتغيبها، فتعمل مثلما تعمل السيمياء على تيسير طرائق التحليل ودعم التأمل البدئي، والانتقال به إلى أبعد المقاصد والرؤى، وعلى هذا الأساس يتيقن القارئ بأن توالي هذه الفواصل ورصفها رصفا تشكيليا لم يأت عبثا، ولا بمحض الصدفة، وإنما انسابت انسيابا شاعريا، فحققت دورا رئيسا معنويا وفنيا يسهم في تفجير المكنونات الباطنية للشاعر، نعم هي المفتاح الترقيمي ((الشعري))، الذي يعمل على جمع أجزاء نص القصيدة، وبعث مضمونها ومخزونها الدلالي من جديد، فإذا كان للسطر الشعري الواحد دلالة رمزية، فهي ترتبط بالدلالة الرمزية المنبعثة من السطر الشعري الموالي، وهكذا

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص260–261.

دواليك، وفاعل الربط بين الأجزاء هو الفاصلة، التي تعمل على تفاعل الدلالات وتكاملها على المستوى الشعري والتعبيري.

فالمتمعن في تلك الأسطر الشعرية يجد أن نزار قد حمّل الفاصلة مسؤولية تفصيل أجزاء الحدث السياسي الخطير، وكفاح الطفل الفلسطيني، الذي يمثل شاهدا لمأساة الفلسطينيين، فنقل الشاعر لنا ذلك عبر رسم لوحة شعرية هي في غاية التأثير، لما تهتز لها الأنفس وتقشعر لها الأبدان، وكأنه بعث بالفاصلة رمحا لقلب القارئ، فأصابه بجرح أشعل نار الغضب عن مقتل هؤلاء الأبرياء.

ونظرا للدور الذي تلعبه علامات الترقيم، فقد شغلت مساحات واسعة من الفضاء التشكيلي (التعبيري)، ولاسيما الدلالي للقصيدة السياسية لنزار قباني، هذا ما يجعل القارئ يتخطى تساؤلاته المتكررة حول التوظيف المكثف لها، تساؤلات ينقشع ضبابها أمام ما تقدمه هذه العلامات للنص الشعري من دلائل سيميائية، بِعَدِها عنصرا أساسيا ومكونا هاما كباقي المكونات التركيبية الأخرى، فحضورها المضاعف شحنٌ للغة، وحقن للحرف وللكلمة والجملة... إلخ بِحُقنٍ مركزة الدلالة، هي دلالات دينامية تحرك مباشرة انفعال المتلقي، فيذهب بمخياله صوب القول الشعري متأثرا به إلى حد بعيد.

وقولنا هذا يجعلنا نؤكد بأن علامات الترقيم ومنها الفاصلة مثلا لا تعمل على الربط بين أجزاء العمل الشعري فحسب، بل تتعداه وفق منظور سيميوطيقي إلى التوضيح والتبيين والشرح، وغيرها من الوظائف الأخرى، وهذا ما تتبناه النقطتان العموديتان في أنهما « تنبهان القارئ للوهلة الأولى أن ما بعدها هو تفصيل لما يجيء مجملا قبلهما، وبذلك وفرتا عليه الجهد الزمني الذي كان عليه»[1]، ودليلنا على ذلك قول الشاعر في قصيدة "هوامش على دفتر النكسة":

خمسة آلاف سنهْ

[1] فهد خليل زايد، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص41

ونحن في السرداب

ذقوننا طويلة

نقودنا مجهولة

عيوننا مرافئ الذباب..

يا أصدقائي:

جربوا أن تكسروا الأبواب

أن تغسلوا أفكاركم وتغسلوا الأثواب

يا أصداقائي:

جربوا أن تقرؤوا كتاب..

أن تكتبوا كتاب..

أن تزرعوا الحروف..و الرمان و الأعناب

أن تبحروا إلى بلاد الثلج والضبابْ

فالناس يجهلونكم.. في خارج السرداب

الناس يحسَبونكم

نوعا من الذئاب... [1]

ثم يقول في موضع آخر:

لو أحد يمنحني الأمان..

لو كنت أستطيع أن أقابل السلطان

قلتُ له: يا سيدي السلطان

كلابك المفترسات مزقت ردائي

إلى غاية قوله:

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص105–106.

لو أحد يمنحني الأمان

من عسكر السلطان..

قلت له: لقد خسرت الحرب مرتين...

لقد خسرت الحرب مرتين...

لأنك انفصلتَ عن قضية الإنسان ..[1]

المحور العام لقصيدة (هوامش على دفتر النكسة) هو صرخة مدوية، تترجم قمة العصبية والتهيج التي وصل إليها نزار قباني وفقد فيها رزانته ورقابة مداده فيما كتبه عن شرّ البلاء الذي حلّ بالذات العربية، بلاءً دفع العرب للهزيمة، التي تحمل في ظاهرها طابعا عسكريا، إلا أن الشاعر يؤكد بأن الأسباب قبل ذلك نفسية وفكرية وسياسية بالدرجة الأولى.

وعليه تأتي هذه المقاطع حلولا اقترحها "نزار" علها تخرج الأمة العربية من هزيمتها إلى العيش في جو يحس فيه الإنسان بالأمل والاطمئنان والتفاؤل، حلولا وضحتها النقطتان الرئيسيتان اللتان عملتا على تبيانها وإبرازها أكثر في المقول الشعري، مما ينبئ للقارئ أن الشاعر لم يصغها عفوا، بل إن وجودها سيميائيا، يعد تقنية من تقنيات الشعر المعاصر، فيهما تكتمل هندسة القول الشعري الحواري، الذي يحاور فيه الشاعر الأصدقاء والسلطان والأطفال ،فجاءت النقطتان (:) الرئيسيتان، إذن كاشفتان لذلك الحوار المعبر عن قلق الشاعر وانفعالاته النفسية الحادة وتصوير توتراته وغضبه ويأسه المفحم، وهذا ليس بغريب، لأنه لو « تتبعنا شعره السياسي سنراه يفيض بروح الشعر المقاوم ، شعر يثير الحماس في نفوس المقهورين ويشد من أزرهم ويدعم صمودهم ... فنزار لم يتخل عن هذه الروح حتى وفاته»[2]، حتى تحولت من خلاله

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص107–109.

[2] فيصل حابس ذياب، نزار قباني العاطفة والحرية، مطبعة الندى، عمان، الأردن، 2003، ص32.

القصيدة السياسية إلى فضاء ينطق بالتشكيل البصري أولا، تشكيلا نقطيا يشحن المقول بشحنات ثقيلة ومعبرة، إذ أن كسر الأبواب المغلقة هو دعوة لانسلاخ الكتاب (شعراء وأدباء) من أدبهم القديم، لأن الأدب الوحيد الذي يحظى اليوم بملكة المقروئية هو ما كتب ولا يزال يُكتب بنار الفدائيين ورصاصهم في الأرض المحتلة.

كما أن غسل الأفكار هي المرحلة الأساسية التي يدعو إليها الشاعر من أجل التغيير والتغير، الذي يقود للانفتاح على العالم الآخر، وذلك بقراءته، والسعي لكتابة تتفعل مع العصر، وتهتم بقضية الإنسان، لأجل الخروج من العزلة النفسية والفكرية، التي أسس فيها كتّابنا لأنفسهم تماثيل عالية قائمة على جمل إنشائية، جاهلية الطرح، لأجل مدح وثناء كاذبين ليس إلا، كما لا ننسى أيضا أن الانفلات من الأزمة السياسية هو محور من المحاور الأساسية للهزيمة العربية، التي اقترح لها الشاعر في آخر القصيدة حلولا أخرى أتت بعد النقطتان العموديتان، وهي تكمن في التطلع إلى جيل جديد قادر على تجاوز المحن، من خلال إبداعه واختراعه، هم رجال المستقبل، هم الأطفال، يقول:

يا أيها الأطفال:
يا مطر الربيع، يا سنابل الآمال
أنتم بذُور الخصب في حياتنا العقيمة
وأنتمُ الجيلُ الذي سيهزم الهزيمة.. [1]

ومن علامات الترقيم التي لم يشهد لها حضور مضاعف في القصائد السياسية هي الفاصلة المنقوطة (؛) والنقطة (.) إلا في بعض المحطات الشعرية، فغياب نقطة النهاية لا يعني ضعفا، بقدر ما يدل على أن هذه القصائد هي قصائد حداثية بامتياز، لا تعرف دلالتها نهاية، بل هي في تجدد مستمر مع كل قراءة، لأن موت الشاعر

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص111.

أفسحت المجال لميلاد القارئ، لأن يضع هذه العلامات مكانها، وذلك من خلال قراءته، التي تعيد إنتاج ما كتبه الشاعر حين عودته لدرجة الصفر في لحظة انتهائه من الكتابة، ولهذا فإن في تغييب العلامة الترقيمية، هو علامة سيميائية على تفعيل الكلمة وتعميق للجملة أو المقطع، ومن ثم انفتاح للدلالة وتوسعها، وبالتالي فإن نص القصيدة يكتسب شعرية وجمالا تشكيليا ظاهرا، فحضور النقطة في قصائد نزار السياسية قليل جدا، منها قوله في قصيدة (دكتوراه شرف في كيمياء الحجر):

في لحظات..
يطلع قمر من بيسان
يدخل وطن للزنزانة،
يولد وطن في العينين..
ينفض من نعليه الرمل..
ويدخل في مملكة الماء.
يفتح نفقا آخر.
يبدع زمنا آخرْ.
يكتب نصا آخرْ.
يكسر ذاكرة الصحراءْ [1]

الملاحظ على الأسطر الشعرية الآتية (6، 7، 8، 9، 10) أنها جمل تامة المعنى، لهذا وضع الشاعر النقطة في نهايتها، باعتبارها علامة وظيفية حدّد بها نهاية فعل الفتح وفعل الإبداع وكذا نهاية فعل الكتابة والكسْر، كما أن النقطة علامة توقف إجباري، يقف عندها القارئ فيصل إلى المعنى التام، الذي تطرحه وتؤكده النقطة لا الجملة – في الوهلة الأولى– وكأنها المفتاح المباشر، من المنظور السيميائي الذي

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص262.

اختاره الشاعر كي يفتح به نفقا آخر، ويبدع به زمنا آخر، ويكتب به نصا آخر بل ويكسر به ذاكرة الصحراء دون شك، فختم هذه الأسطر بنقطة النهاية هو وقف إجباري للقراءة، ولكنه وقف لا يحبس الدلالة ويحصرها، بل يجعل من القول الشعري فضاء سيميائيا لا تعرف دلالاته الحصر والتوقف.

فإذا كانت النقطة في معناها السطحي دليل على انتهاء الكلام، فإننا نصل إلى نتيجة نختم بها هذه المحطة مفادها، أن لحضور hالعلامات السابقة الذكر في النص الشعري دلالات سيميائية واضحة، تنتجها القراءة البصرية للعلامة الترقيمية، سواء أكانت فاصلة أم نقطة أم علامة استفهام أم تعجب أم نقطتين أفقيتين أو عموديتين أم إشارتا تنصيص أم أقواساً... إلخ) فهذه العلامات كلها تبوح بنبرات صوتية يبدو فيه الفضاء النصي فضاء مكتملا تشكيليا وشعريا، وذلك حينما يتزاوج البصري مع الصوتي، في نسق شعري، يتميز بعبقرية التشكيل ودهشة التركيب، التي تعطي للقارئ فرصة للولوج إلى عالم التشكيل الفضائي، وفك علاماته السيميائية التي تمنح للقصيدة السياسية النزارية خصوصيتها.

3- سيمياء تشكيل الفضاء اللوني في القصائد السياسية لنزار قباني:

لقد عملت كل من علامات الترقيم والتنظيم الكاليغرافي المتمثل في (جدلية البياض والسواد) على إثراء التشكيلات الشعرية، التي انفتحت على أنظمة جديدة من الكتابة، فابتعدت فيها عن رتابة التشكيل التي لم تفارق القصيدة العمودية، وهذا ما أكسب القصيدة السياسية لنزار قباني حداثة وجدة في التشكيل، وقوة في التعبير، التي تختلف فيه عن الأنساق التعبيرية المعتمدة، بل راح الشاعر يسعى فيها وراء أنساق تعبيرية شعرية جديدة غاية في التنويع والإدهاش، حيث تنبجس منها رؤى دلالية تؤثر في تشكيل البنية الشعرية، ولهذا السبب أضحت هذه العلامات الترقيمية وغيرها شفرات بصرية طباعية مظهرية يستقطبها الشعر الحديث ليستفيد من عطائها الجمالي

والتشكيلي أيضا، عطاءً يزاحم الفاعلية الفنية التي يبثها اللون في القراءة البصرية لتشكيلة القصيدة (الحديثة)، وما نزار إلا واحدا من الشعراء الذين جعلوا من قصائدهم لوحة شعرية يتجاوب فيها الكلام مع الألوان.

ومن خلال هذه المعطيات المساعدة في عملية التشكيل الشعري وقراءة مداليله، نسعى وبقيادة آليات التحليل السيميائي الكشف عن جمالية هذا التشكيل الذي يُدخل القصيدة السياسية إلى فضاء لوني عُدَّ علامة على الشعر النزاري عامة، فضاءً تمتزج فيه الألوان في شكل علاقات سيميائية مختلفة غاية في الإتقان والاختراق، جعل منه نزار نقطة مضيئة يخترق بها نواهي الذوق العام، وذلك بأبعاد سيميائية غاية في التدليل والإيحاء، ولكن قبل معرفة هذا يجب – أولا– الإشارة إلى ماهية اللون .

3-1: مفهوم اللون:

حينما نعود إلى معاجمنا العربية، نجد أن اللون حظي بإشارات كثيرة، تدل على معناه اللغوي، فـــ"ابن منظور" يعرفه كالآتي: « اللون: هيئة كالسواد والحمرة، ولونته فتلون، ولوّن كل شيء: ما فصل بينه وبين غيره، والجمع ألوان، وقد تلون، ولوّن ولوّنه، والألوان الطروب، واللون والنوع وفلان متلون إذا كان لا يثبت على خلق واحد»[1]، أما في المعجم الوسيط فنجد له مفهوما كالآتي: « اللون صفة الجسم من السواد والبياض والحمرة، وما في هذا الباب، واللون الأولى: أحد أقسام الطيف الأصلية (مج)، (ج) ألوان والنوع، يقال أتى بألوان من الحديث والطعام، وتناول كذا وكذا ألوانا من الطعام»[2]، يُشير هذان المفهومان اللغويان إلى أن اللون هو الصفة أو الهيئة التي يكون عليها الشيء، ولكن هنا غير ثابتة، ويعني ذلك أن اللون هو العامل

---

[1] ابن منظور لسان العرب، مج13، مادة(لون)، ص393.

[2] شعبان عبد العاطي وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مادة(لون)، ط4، 2004، ص848.

الفاصل بين الأشياء حينما تكتسب لونا آخر، فالأخضر غير الأحمر، وهكذا، فاللون: هو كلمة مشتقة من الفعل لون، تلون الشيء : معناه واكتسى لونا غير الذي كان عليه.

أما المعنى الاصطلاحي للون، فلم يقف فيه العلماء على تعريف موحد، كونه يشمل مجالات عدة وفضاءات مختلفة، منها ما نجده في القرآن والطبيعة ومنها ما نعثر عليه عند علماء النفس والفنانين التشكيليين، وآخر عند الفلاسفة..وغيرهم كثير، فتشكيل اللون في القرآن الكريم « نمط من أنماط الأسلوب القرآني المعجز، وتظهر من خلاله السورة القرآنية مثيرة للانتباه محركة للمخيلة الإنسانية؛ لأنها تعبر عن المعاني المجردة أو الحسية بصورة تحركها الألوان تمنحها حيوية متجددة»[1] تُعَزز أثر اللون وَدلالته، ومثل ذلك لجأ الشاعر في تشكيله الشعري إلى توظيف اللون بعدّه عنصرا من العناصر الأسلوبية الشعرية المتميزة، التي تمنح القصيدة أبعادا سيميائية ذات حيوية دائمة التغيير بتغير وتبدل الألوان.

فالاهتمام باللون لم يكن حديثا، بل شكل مكونا هاما في فضاء القصيدة العربية القديمة، حيث استخدم الشعراء الجاهليون الألوان مفردة وأحبوها أحيانا بذاتها أو لذاتها (...) لخلق ضرب من التوافق التشكيلي، وإنتاج جو من المتعة البصرية ليوفروا ذلك عند حديثهم عن التوشيح والزركشة والتطريز والتزويق والزخرفة والطلاء والأصباغ، وهي ظواهر ارتبطت بكلمة اللون التي تساهم في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المنتشرة في النفس البشرية[2]، ولهذا احتلت الألوان في أشعار الجاهلين قدرا من الأهمية بمكان، إذ توفرها في النص الشعري، القديم يوحي بطاقات كبيرة تعبر عن موضوعات مختلفة، بحيث كانوا « يستمدون الألوان من وحي الطبيعة وما تحويه بيئتهم

---

[1] ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص70.

[2] ينظر، نافع عبد الفتاح، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص179.

الصحراوية»[1]، إذ تمثل الألوان معين يعينهم على التغزل والوصف وغيرهما من الأغراض الشعرية، حيث كانت تسير على وتيرة النمطية والتكرار.

ويمكن القول: إن اللون ما قبل الإسلام لم يرتق إلى غنى دلالي موسع، وإنما غلبت عليه البساطة إذا ما قورن بالعصور التي تلته، لا سيما العصر العباسي، في حين نجده في العصر الإسلامي والأموي قد بقي الأمر نفسه، إذ أن مدلولات الألوان تقترب من معاني مثيلاتها في العصر الجاهلي.[2]

الشيء الجديد الذي نلمسه من توظيف الألوان في القصيدة الحديثة هو « الانتقال من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤيا المركبة، ولم يعد توظيف اللون تجريدا، بل تجسيدا لتشكيل درامي، في الحدث والإيقاع والحوار والتقاطع والمزج، كسرا للتجمع التراكمي للمعطيات الشعرية»[3]، وفي هذا القول إيحاء على انفتاح الشعر الحديث على تشكيل فني أوسع رحابة، تنطوي فيه القصيدة الحديثة والمعاصرة على قابلية فذة في الاستفادة والأخذ من هذا التشكيل اللوني، أين أصبح للألوان مفعولا خاصا في تجربة الشاعر الشعورية، مفعولا يعكس أو يترجم جملة من المشاعر الإنسانية.

كما أن الاستخدام اللوني في تشكيلته المعاصرة لا يقف عند حده العادي، بل يرتقي به الشاعر إلى أكثر من مستوى « منها ما كان قريبا من الفهم والإدراك والجمال، ومنها ما كان يصعب فهمه إلا بعد التأويل والإيماء، إذ وظفت الألوان على طبيعتها كأن يدل الأخضر على العشب والشجر ويدل الأحمر على الدم، ثم وقعت الألوان في توظيف جعلها مقصودة في الانتقاء في سياقات متنوعة لتدخل بذلك في باب

---

[1] إسماعيل السامرائي، اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص24.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص24

[3] كلود عبيد، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص138.

الرمز والانغلاق أحيانا»[1]، فيكون التعبير بالألوان إذن أداة من الأدوات التعبيرية الرمزية التي يستخدمها الشاعر بهدف إنتاج معنى يؤثر في منتج هذا الاستخدام الفني، وكذا متلقيه ومستهلكيه.

ومن هنا يشهد اللون طاقة رمزية، تجعل من النص الشعري الحديث لوحة شعرية ناطقة، تهتف سطحا بلفظ اللون وتؤشر عمقا بإيحاءات متعددة، ومرد هذا الكلام أن اللون علامة دالة أو وسيلة أدبية ذات تدليل علامي، ولهذا نجد من المحدثين من أشار إلى قضية حضور اللون في الشعر القديم على أنها لا تتجاوز الحركة الداخلية الباطنة في النفس، ولهذا أتت صورهم مقتصرة على ما هو مرئي فقط، معتمدين في ذلك حين توظيفهم للون على لغة الرؤية المسطحة لا المركبة، وكذا التجريد والإيقاع القائم على السجع والنهايات الجرسية لدوال الألوان، وهذا ما يفسر عجز القدامى عن استكشاف أبعاد اللون ودلالاته الخفية.[2]

ولهذا يمكننا أن نعد اللون عنصرا رئيسا يعمل الشاعر المعاصر على توظيفه في تشكيله الشعري، حتى أصبح فضاءً لونيا يمثل الوجه الآخر منه (الشاعر)، لأنه يجد فيه فرصة لبسط حالاته الشعورية المختلفة، ونشر حقيقة نبضاته الداخلية المتدفقة وإيصالها للمتلقي، فيظهر اللون حينها علامة بديلة تؤكد جدوى المكنونات الباطنية للشاعر.

ومن اختلاف الحالات الشعورية عند الشاعر نلمس تباينا في حضور الألوان وتنوعها في القصيدة، ومقصدنا في هذا أن الشاعر يشكل فضاءً لونيا قائما على منطق التنويع، إذ أن كل لون هو بالأساس رمز متعدد الدلالة، حتى جعل الشاعر من قصائده السياسية تشكيلا شعريا يعكس ديباجة لونية تظهر فيها الألوان بأسمائها المباشرة وغير

---

[1] ظاهر محمد الهزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار حامد، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص170.

[2] ينظر، عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، ص178.

المباشرة، ولهذا فإن هناك من الدارسين من قسم الألوان إلى صريحة وغير صريحة، فالأولى يُعنى بها ذكر اللون بلفظ صريح واضح، أما الثانية فهي ما تتعادل فيه الكلمات مع المدلول اللوني الذي يكون أقرب إلى الكلمة قبل أي لون آخر، وهذه الكلمات هي ما يطلق عليها بالأيقونات اللونية المستحضرة أو الرديف اللوني.

كما أن هناك من يقسمها إلى قسمين (المفردة والمركبة)، فالمركبة تعني حضور أكثر من لون واحد في النص الشعري، وأحيانا نجد جملة لونية مركبة من لونين معا[1] وعكس ذلك المفردة.

ولعل حضورها في القول الشعري شَكّل أطرا جديدة يحتاج إليها الشاعر للتدليل والإيحاء عما وراء المقصد، فتوظيفها مفردا، أو مركبا هو معطى علاماتي يحتاج إلى تأويل البصيرة لاستقراء الأبعاد السيميائية التي ينطوي عليها كل لون على حده، سواء أكان مفردا أم مركبا مع غيره من الألوان الأخرى، وبهذا نجد الشاعر في هذه الحالة لا يرسم باللون فحسب بل يرسم أو يصوغ لنا لوحة شعرية ذات تشكيل دال ومعبر، بها يغير الثوابت ويكلم الصوامت، ليستنطق منها المتلقي صوتا إنسانيا مبدعا نفسر رمزيته بارتماء الشاعر بين أحضان فسيفساء الألوان لتشكيل فضاء لوني بهيج، تكتمل فيه حيثيات التجربة، فيجعل منه المعوّل الأساس الذي تتجسد فيه كامل أحاسيسه ومشاعره ومقاصده.

3-2- سيمياء الامتزاجات اللونية (المرئية واللامرئية) في تشكيل فضاء القصيدة السياسية لنزار قباني:

لقد سعى نزار قباني في قصائده السياسية إلى صياغة جديدة، تعبر عن جدة التشكيل من جهة، وغنى التدليل من جهة ثانية، تشكيلا شعريا تمتزج فيه الألوان

---

[1] ينظر، وسام محمد منشد الهلالي، اللون ودلالته في مجموعة(عبر الحائط في المرآة) لحسب الشيخ جعفر، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، جامعة القادسية، كلية التربية، ج 12، ع1، 2009، ص1.

وتتفاعل إلى حدٍّ اجتهد فيه الشاعر وجعل من ذلك لوحة لونية تقوم على الحوار، ولإثبات ذلك هو استقراء الانسجام القائم بين ما هو مرئي، المتمثل في ذكر لفظ اللون صراحة كالأزرق والأحمر وغيرهما مع اللامرئي المتمثل في الرؤى الدلالية اللامنتهية المنبعثة من الدوال الأخرى التي يتشكل منها فضاء القصيدة، وبهذا المسار « صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني»[1]، الذي يتجاوز فيه الشاعر تشكيل مدركات الواقع الكائن إلى مدركات الممكن، فيمتطي بذلك أجنحة الصوغ الجديد ليبني علاقات سيميائية تتخطى حدود التشكيل الشعري في صورته القديمة، ومن بين العلاقات التي حاولنا استقراءها من فضاء القصائد السياسية، التضاد والتشابه وذلك وفق سيمياء الامتزاج.

3-2-1: سيمياء الامتزاجات اللونية (المرئية واللامرئية) بين المتشابهات:

إن ظاهرة الامتزاجات اللونية في القصائد السياسية لنزار قباني ليست عبثا تشكيليا أو اعتباطا فنيا، بل عمد الشاعر إلى توظيفها لغرض محدد وفق نمط تشكيلي يتناسب فيه التعبير مع الإيحاء بالمعنى أو (الدلالة)، وهنا تظهر سيميائية اللون حينما تدخل مع دوال القصيدة في علاقة حميمية تبرز التقارب أو التشابه الحاصل بين ما هو بصري (مرئي) ولا بصري، وبالتالي تتحقق سيمياء الامتزاج، الذي يمثل بؤرة الدينامية والإدهاش، مما أكسب التشكيل الشعري دلالات هائلة لا تعرف الثبات، بل إن حركيتها اللامنتهية تدهش القارئ إلى حد ينتقل فيه من مستوى القراءة الأولى إلى مستوى أعمق بُعد، هو التأثر والامتزاج مع ما وراء مقصدية الشاعر، التي هو في دائم البحث عنها، والوصول إلى هذا المستوى تتكشف المعايشة الحقيقية التي تفجر مرة أخرى تداخلا وتمازجا ذاتيا يحدثه تماهي الذاتين مع بعضهما.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص241

هكذا إذن يحدث التمازج اللوني – عند نزار– في تشكيل شعري يلعب فيه الأزرق دورًا أساسيا في إبراز علاقة المشابهة بين ما يدل عليه من « الوفاء والإخلاص والارتياح النفسي والهدوء والسكينة»[1]، وبين الدلالات المنبعثة من الدوال التي اختارها الشاعر في تشكيل قصيدته، ولتبيان هذا أكثر نستقرئ المقطع الآتي من قصيدة: رسالة إلى جمال عبد الناصر، قوله:

والدُنا جمال عبد الناصر
الزرع في الغيطان والأولاد في البلد
ومولد النبيّ والمآذن الزرقاءُ
والأجراس في يوم الأحَدْ..
وهذه القاهرة التي غفَتْ
كزهرة بيضاءَ... في شعر الأبدْ
يُسلّمون كلهم عليكْ
يقبّلون كلهم يديك
ويسألون عنك كل قادم إلى البلدْ
متى تعود للبلدْ؟.. [2]

أبرز ما يميز هذا المقطع الشعري أن التعبير بالألوان عند نزار في السياقات السياسية هو ضرب ومطية للبحث عن الأمن والاستقرار، ولهذا فقد أجاد في المقاربة أو المشابهة بين دلالات اللون الأزرق الذي « يعطي انطباعا بالهدوء والاطمئنان والذكاء، محافظ ومهدئ للأعصاب، كما أنه رمز الأمن والتعاون والرخاء، والعفة

[1] صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص128.

[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص87.

والمعرفة»[1] وبين ما توحي به لفظة(والدنا)، فهنا ندرك سيمياء الامتزاج الحاصل بين مرئية اللون وبين الدلالات التي نستقرؤها من كلمة (والدنا)، لأن الوالد حينما يعمل على حماية مسكنه العائلي فحتما ستعم الراحة، وكأن راحة واطمئنان المجتمع العربي عامة والمصري خاصة هو منح جمال عبد الناصر (الأب) إدارة الشؤون السياسية للبلاد ليعم الاستقرار والهدوء، نظرا لما يتحلى به جمال عبد الناصر من صفات الأبوة، وفي هذا السياق السياسي الذي يصف واقع السلطة، فإن الشاعر عمد إلى انتقاء اللون الأزرق الذي حملت دلالاته معان ثورية كالحماس والعزيمة والإقدام.[2]

ولهذا السبب فإن اختيار الشاعر الألوان هو اختيار دال يتناسب مع ما توحيه الألفاظ التي تساعده على إنشاء علاقة التشابه بين الأطراف وتسهم في تأكيد عمق الدلالات السيميائية المتوصل إليها عن طريق الامتزاج.

ومما نلمسه في قصائد نزار السياسية أنه أجاد حرفة النسج بالألوان، حيث مزج في هذه اللوحة الشعرية بين ما يوحي إليه اللون الأزرق، الذي ذكره لفظا، وبين الصفات اللامرئية المتمثلة في الإخلاص والوفاء والهدوء والسكينة، التي لم يصرح بها الشاعر جهرا، وإنما جعل من (النبي) و(المآذن) لفظان يناسب مكانهما، وبقية القراءة لا تستدعي التردد في إطلاق الحكم[3]، فهما خير الألفاظ التي يحصل من خلالها الامتزاج، الذي نستقرئ منه سيميائيا تلك الدلالات المتوصل إليها، التي يسقطها الشاعر في النهاية تأويليا على جمال عبد الناصر.

وفي قمة لحظات الإبداع وذروة الانفعال، يلجأ الشاعر للسؤال، فيتخذ من فاعلية اللون عنصرا أساسا للتعبير عن الحالات النفسية التي تعتريه. هذا ما أدى به للتمركز

---

[1] ابن حويلي الأخضر ميدني، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني،(دراسة سيميائية/ لغوية في قصائد من الأعمال السياسية الكاملة)، مجلة جامعة دمشق، مج21، ع(3، 4)، 2005، ص115.

[2] عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة،(بين بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، ص167.

[3] ينظر، ابن حويلي الأخضر ميدني، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، (دراسة سيميائية/ لغوية في قصائد من الأعمال السياسية الكاملة)، ص122.

حول شبكة لونين اثنين، أولهما الأزرق الذي « يمزج في إنتاج قيمته بين البعدين التشكيلي والسايكولوجي»[1]، مما خلق تناسبا بين التشكيل بالألوان والتدليل عن أهم القضايا السياسية التي كثيرا ما طرحها نزار في شعره، يأتي فيها جمال عبد الناصر زعيم أحد قصائده، وإذا كان الأزرق يمثل بؤرة الدلالة التي منه تتفجر وتتبدى دلالات الهدوء والسكينة والطهارة، فإنه يشارك الأبيض في صفاته، ولاسيما صفة الطهارة وعدم الخضوع والصفاء والنقاوة التي تبدو سامية، لذلك لا عجب أن يعني الصبر والانتظار والثقة والاحترام مثلما يعد قانونا ورشدا ورمزا عند كثير من الناس للوفاء والإخلاص[2].

وعلى هذا فإن نزار يبث في المقطع الشعري السابق تشكيلا لونيا يمتزج فيه الأزرق مع الأبيض، وما عمق دلالة امتزاج اللونين هو ما تشير إليه الأسطر الشعرية السابقة [7، 8، 9، 10]، فالسلام على جمال وتقبيل يديه رمز يدلل على أنه أهل للثقة والاحترام، كما أن سؤال البحث عن عودته للبلاد علامة على الصبر والانتظار، لذلك فإن اللون الأبيض يشكل سيميائيا معادلا لصفاء ونقاوة جمال عبد الناصر.

وإلى جانب اللون الأزرق تأتي ظلال اللون الأخضر، الذي أسعف الشاعر على التشكيل الأمثل والتدليل الأكمل حتى« يبلغ الجوهر الشعري، مسهما في تشكيله وبناء نموذجه، فضلا عن امتزاجه باللغة الشعرية واشتغاله على توجيه حيواتها بطاقتها السيميائية المكونة في بؤرة اللغة»[3]، إذ أن ظهوره في فضاء القصيدة السياسية لا يقف عند حدود التشكيل السيميائي بالمعنى النصي المجرد، وإنما ارتكز على طاقة رمزية عالية وفضاء دلالي سيميائي واسع، كأن يدل على التجدد والنمو، ولون الطبيعة

---

[1] وسام محمد منشد الهلالي، اللون ودلالته في مجموعة(عبر الحائط في المرآة) لحسب الشيخ جعفر ، ص6.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص5.

[3] فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص29.

الخصبة[1] واستمرارية الحياة، كما أنه « يأتي في بعض الأحيان دليلا على الغيرة»[2]، إلا أنه في كثير من الأحيان يدل – الأخضر– على لون الطبيعة، الذي يشعر الإنسان بالراحة والمفاجأة والانبهار، وهذا ما أراده نزار في هذه اللوحة الطبيعية ذات الحضور الجمالي، الذي يمتزج فيه اللون الأخضر مع دلالات التجدد واستمرارية الحياة المنبعثة من الدوال الموحية لذلك، ومن هذا قوله في قصيدة تقرير سري جدا:

يا أصدقائي:
ما هو الشعر إذا لم يُعلن العصيانْ؟
وما هو الشعر إذا لم يسقطِ الطغاةَ .. والطغيانْ؟
وما هو الشعر إذا لم يُحدث الزلزال
في الزمان والمكان
باسم الملايين التي تجهل حتى الآن ما هو النهار
وما هو الفارق بين الغصن والعصفور
وما هو الفارق بين النهد والرمانة
وما هو الفارق بين القمر الأخضر والقرنفلة
وبين حد كلمة شجاعة
وبين حد المقصلة
من أجل هذا أعلن العصيان[3]

المتأمل في هذه الأسطر الشعرية، يكشف اللعب القائم على الامتزاج بين المتشابهات أو المتقاربات التي تثير لون من ألوان المفاجآت، المتمثلة في ارتداء القمر

---

[1] ينظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب الحديث، نشر، توزيع، طباعة، القاهرة، ط3، 1430هـ/ 2009م، ص232.

[2] فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص91.

[3] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص75–76.

اللون الأخضر، حيث نجد أنفسنا أمام لوحة فنية يتمازج فيها جمال الطبيعة بجمال الرأي، وهذا الامتزاج يمثل في حقيقته بؤرة الانبهار والمفاجأة، لأن نزار قباني لم يعقد ربطا بين القمر ولونه على الطريقة المألوفة، ولهذا فهو يدخلنا إلى فضاء التشكيل القائم على الإيحاء والرمز، الذي يشير به إلى الوصول إلى الهدف واستقرار الوضع، وطمأنينة النفس الإنسانية على واقع الأمة العربية، جاء ينادي أصدقاءه في خطاب سياسي يصرح فيه عن الاستمرار في الحياة، وسعيه وراء هذا المبدأ هو الوقوف أمام حالة غيرية عن حالة أمته العربية، من أجل رؤيته على نحو يحاكي فيه واقع الطبيعة، الذي لا فارق فيه بين الغصن والعصفور والقمر الأخضر والقرنفلة.

هذا ما تدل عليه سيميائية الدال اللوني الذي تمظهر تمظهرا دلاليا ورمزيا عالي الحضور، بل هي سيميائية لا متناهية من كون اللون الأخضر أدى وظيفة تشكيلية تشرح المعادلة القائمة بين دلالته وبين إعلان العصيان المؤدي للمنفعة والاستقرار، الذي يقف على مرتكزات التحلي بالشجاعة في كتابة شعرية يأمل من خلالها إسقاط الطغاة والطغيان لكي تضاء الشعلة الأبدية للأمة العربية، ولا تستسلم للفشل الذي يضعف مقاومتها أو يشل قواها، هذه إذن الإيحائية الرمزية للون الأخضر، وتلك هي الخاصية التشكيلية التي يتخصّب فيها، إذ تعمل في نطاق نتاج الدلالة الشعرية على الأمل والتفاؤل لما يتمتع به من تمثيل تاريخي لروح الإنسان وتاريخه ومزاجه وحساسيته، وعلاقته المصيرية الأبدية بمعاملات الطبيعة، كما يتمتع أيضا بقوة لونية مكثفة تنعكس على رمزية التدليل الشعري لتشحنه بطاقة سيميائية مفتوحة ومتجددة[1]، فالشاعر لم يمزج بين الألوان، وإنما لجأ إلى طريقة المزج بين لفظ اللون (الأخضر)، الذي تتناسب دلالته الإيجابية مع الرؤى الدلالية التي تنشطر من دوال تشكيله الشعري، وذلك في علاقة وثيقة تربط بين المتشابهات.

[1] ينظر، فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص104.

إذا كانت الألوان مكونا من المكونات الفاعلة في البناء السيميائي والتشكيل الشعري، فإن الامتزاج اللوني احتل حضورا عالميا يعكس بشكل أو بآخر رؤيا الشاعر وقدرته على التشكيل والتعبير، ومن ذلك قوله في قصيدة "المهرولون":

كم حلمنا بسلام أخضر..

وهلال أبيض..

وببحر أزرق.. وقلوع مُرسله.. [1]

السلام الأخضر والهلال الأبيض والبحر الأزرق، فضائل أوشمائل إنسانية ثمينة حلم بها نزار، لذا أتى في هذا المقطع ليجسدها في معادلة شعرية تشكيلية تمتزج فيها الألوان الثلاثة مع بعضها بعض، فكل من الزرقة والخضرة والبياض تحمل دلالات إيجابية تتمثل في (العطاء)، هذا من جهة ،كما أنه ربط اللون الأخضر بالسلام والأبيض بالهلال والأزرق بالبحر من جهة ثانية، وهذا دليل على أن الصفة اللونية تتلون بتلون الموصوف.

فاختيار الشاعر لهذه الألوان، إذن، كان مناسبا لجو خصب معطاء ملؤه الهدوء والسكينة، وهذا ما زاد من قوة ودقة التشكيل الشعري تعبيرا وتدليلا، حيث نقل عن نزار قوله: « إنني أكتب لتصبح مساحة الفرح في العالم أكبر ومساحة الحزن أقل، أكتب لأغير طقس العالم... وأجعل الشمس أكثر حنانا... والسماء أكثر زرقة، والبحر أقل ملوحة..»[2]، فالسلام والطهر والصفاء مؤشرات دالة على الفرح، ولهذا السبب ربط الشاعر بين الزرقة والبحر وبين البياض والهلال وبين الأخضر والسلام، وذلك في جو سيميائي قائم على الامتزاج بين المتشابهات، الذي يغلب عليه رمز الخير والطهر والنقاء والصفاء.

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص203.

[2] ابن حويلي الأخضر ميدني، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، دراسة سيميائية/ لغوية في قصائد من الأعمال السياسية الكاملة، ص117.

3-2-2 سيمياء الامتزاجات اللونية المرئية واللامرئية بين المتضادات:

على نحو امتزاجي آخر تفتح القصيدة السياسية على تشكيل شعري جديد، يثار فيه التنافر وتقلب فيه المتشابهات على نحو يقوم فيه نزار قباني بكسر رتابة الإسناد وكذا مألوفية التشكيل، فيحاول المزج بين المتضادات، بغية تحفيز التركيب الشعري ومفاعلته باسنادات متنافرة أو غير معهودة في الإسناد، وغايته في ذلك تحطيم عنصر المشابهة والمماثلة[1]، والتحليق بهذا المزج إلى سيمياء التضاد المفعم بدينامية تسهم بدورها في تفعيل دلالات هذا المزج وانفتاح التشكيل الشعري على دلالات جديدة تلد مع كل قراءة جديدة له.

ومن أمثلة هذا المزج التضادي قول الشاعر في قصيدة بلقيس:

.. بلقيس

.. مذبوحون حتى العظم

.. والأولاد لا يدرون ما يجري

ولا أدري أنا.. ماذا أقول؟

هل تقرعين الباب بعد دقائق؟

هل تخلعين المعطف الشتوي؟

..هل تأتين باسمة

.. وناضرة

ومشرقة كأزهار الحقول؟

..بلقيس

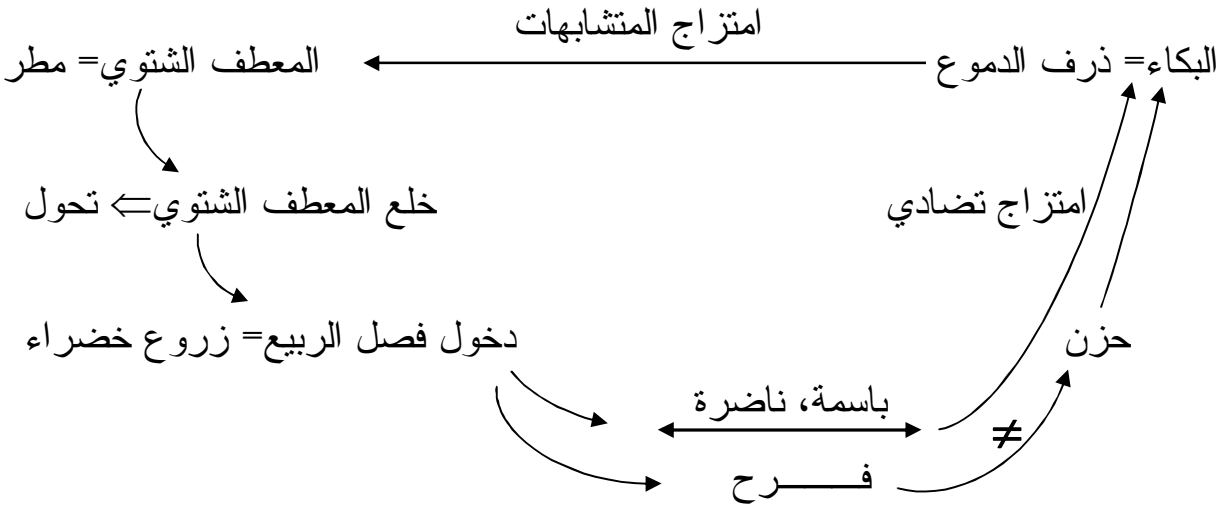
..إن زروعك الخضراء

---

[1] ينظر، عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص201.

..مازالت على الحيطان باكية[1]

تمتزج في هذا المقطع الشعري لوحتان متضادتان، تتجسد الأولى فيما نستقرؤه من الأيقونات اللونية المستحضرة للون الأخضر المتمثلة في: (باسمة، ناصرة، أزهار، زروع، خلع المعطف الشتوي)، وكلها تتطابق واللون المبهج، لأنها مرتبطة بزوجته، التي تمثل المحور الأساسي والمركز اللوني الذي تدور حوله القصيدة، لذا جاءت هذه الأيقونات الدالة على اللون الأخضر كخلفية لصورة بلقيس، لتهبها الإشراق وتجعلها تمتلك أسرار الجمال ويكون قتلها جريمة كبرى[2]، وأما الثانية فتتبدى في قوله (ما زالت على الحيطان باكية): فالبكاء يتضاد ويتنافر مع الابتسامة والإشراق، ولتوضيح مقصدنا أكثر، ينظر التحليل الآتي:



فالشاعر لم يقصد باللون الأخضر هنا معناه الظاهري، وإنما أتى به كفيصل مهم يفتح به ممكنات التشكيل على فضاء دلالي أوسع، والهدف من ذلك هو خلق دينامية شعرية تنبثق عن تمازج المتشابهات، التي يتولد عنها في النهاية ديالكتيك التضاد، الذي يسهم في الكشف عن بنية اللغة الشعرية ومداليلها السيميائية، لأن اللغة الشعرية « لا تنقل العالم بحرفيته، بل تساهم في إعادة صياغة الحياة وتشكلها بلغة نافرة من

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص123-124.

[2] ينظر، سهام راشد، جماليات الصورة وهندسة اللغة في قصيدة بلقيس لنزار قباني، ص43.

المألوف العادي»[1]، فباللون استطاع نزار أن ينتج تشكيلا شعريا يتمتع بلغة نافرة، أسهمت في إظهار قيمة لغوية لها تأثيرا قويا وفعالا في حضور شبكة من الاحتمالات والتأويلات، هذه القيمة تكمن في التضاد الذي لعب هو الآخر دورا سيميائيا في خلق نوع من الامتزاجات اللونية الجامعة بين مرئية الأشياء ولا مرئيتها.

وعلى هذا الأساس تعد لغة الألوان أداة تعبيرية فنية سعى إليها نزار في الجمع بين المرئي واللامرئي، الذي تجسد عنه مقابلة لونية تحمل في طياتها جدلية الأبيض والأسود، حيث تردد اختيارهما لدى الشاعر بدلالاتهما الصريحة وغير الصريحة كذا من مرة، ترددا يعد أكثر مطاوعة في بناء تشكيل شعري يعبر من خلاله عن واقع الأمة العربية بعامة، وبالتالي فقد منح الأبيض والأسود كثافة في التدليل نظرا لدرجة تأثيرهما «... في الأشياء والنصوص والظواهر، فضلا على تجذر القيمة الثقافية والسيميائية والتشكيلية في حياة الشعوب»[2]، فهما القاعدة المرجعية، والجذر الأصل لفسيفساء الألوان جمعاء، إذ أن حقيقتها تكمن في هذين اللونين، وهذا ما هو متجذر في التصور الفكري والثقافي والنقدي العربي(القديم)، على أن « اللون في الحقيقة إنما هو البياض والسواد»[3]، وإذا كان الأسود هو ضد الأبيض في كل خصائصه، فإن نزار يمزج بين هذين اللونين المتضادين ليمنح التشكيل الشعري فاعلية سيميائية، ناتجة عن براعة الشاعر في كيفية اللعب على هذه المتضادات، وذلك « من أجل خلق فضاء من التوتر القرائي الذي يتطلب- من القارئ- فحص نتيجة هذه اللعبة التضادية للون (الأبيض- الأسود)[4]»، وذلك مما هو واضح في قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" قوله:

---

(1) عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص184.

(2) فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص43.

(3) المرجع نفسه، ص59.

(4) أثير محمد شهاب، الديكور الشعري، محاولات تأسيسية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، دمشق، ط1، 2012، ص167.

محاصرون أنتم بالحقد والكراهية

فمن هنا جيش أبي عبيدةٍ

ومن هنا معاوية

سلامُكم ممزقٌ

وبيتُكم مُطوّقٌ

كبيت أي زانيهْ...

نأتي .. بكوفياتنا البيضاء والسوداء

نرسم فوق جلدكُم إشارةَ الفداء

من رحم الأيّام نأتي كانبثاق الماء

من خيمة الذلِّ التي يعلكها الهواء

من وجع الحسين نأتي.. من أسى فاطمة الزهراء..

من أُحُدٍ، نأتي.. ومن بدر... ومن أحزان كربلاء... [1]

الواقع أن هذا المقطع يعد لوحة شعرية، نسجها الشاعر بلغة لونية تفسر« الخبرة العميقة الغنية بالحياة واللغة»[2]، فعبر عن رؤياه الخاصة للواقع العربي، وذلك بالمزج المتناوب بين الأبيض، الذي يعد « رمزا للصفاء والعفة والنظافة والطهارة»[3]، والأسود الذي يعبر عن« الشر الداخلي المستفحل والجبروت النفسي الذي يوحي بالطغيان»[4] الذي نسقطه على السطر الشعري الأول؛ لأن الحقد والكراهية يشيران إلى اللون الأسود، وأسود القلب وصف يدل على الحقد والكراهية[5]، اللذين يمثلان عاملين

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص345.

[2] صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص112.

[3] كلود عبيد، الألوان، دورها تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، ص61.

[4] كمال نزار المحلاوي، إبداعات لونية وتأثيراتها النفسية، د ط، د ت، ص58.

[5] ينظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص72.

أساسيين في سعي الكيان الإسرائيلي للطغيان، حيث امتزج هنا الأسود مع الأبيض الذي يعد أيقونة لونية تم استحضارها من أبرياء فلسطين تأويلا سيميائيا في الاستخدام المعنوي.

ضف إلى ذلك أن الملامح السيميائية للامتزاجات اللونية المرئية واللامرئية القائمة بين المتضادات تكمن في الثنائيات الآتية:

سلامكم (أبيض) + ممزق (أسود)

البيت (أبيض) + مطوق، زانية (أسود)

وجع، أسى(أسود) + الحسين، فاطمة (أبيض)

فالتشكيل الشعري القائم على الربط بين أحد، بدر (أبيض) + أحزان (أسود) وبين السلام والتمزق مزج بين الأبيض والأسود، لأن من دلالات الأبيض الطهارة والسلام، والتمزق دلالة على التشتت والدمار وغيرهما من الأفعال الدنيئة التي تصب في نهر الطغيان، كما أن الشاعر ربط بين (البيت) الذي تنخرط أهميته سيميائيا بالتدليل على الفكر الماضي الراسخ والأكثر ديمومة– عهد الصبا– إذ تترسخ صورته في الذهن لما يمدنا به من زاد ثمين عن معنى الحب والألفة ويبعدنا عن التشتت والانطواء، فالبيت علامة الطفولة[1]، التي تمثل السن المماثل والمعبر عن براءة الإنسان وصفائه، وبين(مطوق، زانية) الموحية على اللون الأسود، وذلك في علاقة تضادية يمتزج فيها الأبيض والأسود مثلما هو ماثل في الربط بين (وجع، أسى) و(الحسين، فاطمة)، حيث « يرتبط اللون الأسود بمعاناة الذات وهمومها ويعكس إحساسها بالغياب والفقد»[2]، فالشاعر هنا استحضر الحسين وكذا فاطمة كذات ترمز للعفة والطهارة والبراءة ليدلل بهما على اللون الأبيض، الذي يمزج بينه وبين الأسود المتجذر في معاناة هذه الذات

---

[1] ينظر، منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان– سيميائية الشخصيات– سيميائية المكان، ص170.

[2] فوزي عيسى، تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص195.

ووجعها، إلى أن يأتي في نهاية المطاف ليعمد إلى عنصر التضاد اللوني بالربط بين غزوتي(بدر وأحد) و(أحزان) ليعكس بذلك ثنائية الصراع بين النصر والانهزام، محققا بذلك مزجا بين اللونين الأسود والأبيض، الذي تكون الغلبة في صالحه، أي غلبة النصر.

هذا عن السياقات التعبيرية التي استطاع نزار أن يمزج فيها بين المتضادات معنويا، أما قوله (نأتي بكوفياتنا البيضاء والسوداء) في السطر الشعري السابع، نكشف من ورائه صراعا بين رمزين، متضادين فالأبيض دلالة على البراءة والصفاء، في حين نجد استحضاره للأسود بدلالة سلبية تعكس حال الواقع السياسي أو واقع السلطة المأساوي، وهذه الأمثلة تبرز مدى تحليق نزار قباني باللون في فضاء القصيدة السياسية، فضاء امتزج فيه وتداخل فن تشكيل الشعر بلغة الألوان، تشكيلا يتمركز على تقنية المزج بين المتشابهات حينا والمتضادات حينا آخر تمركزا سيميائيا، أصبح فيه اللون يحمل قيمة سيميائية منحته بدورها خصوصية علامية قابلة لأن يؤدى وظائف دلالية عديدة ومتنوعة، تختلف باختلاف السياق، ولهذا السبب اقتصرنا على ما توحي به الألوان المدروسة على حسب ورودها في القصيدة الشعرية، فالأبيض مثلا لا يدل دائما على الطهارة والتفاؤل وغيرها من الصفات الإيجابية، بل يحتمل طاقات دلالية أخرى، وذلك نظرا لاختلاف الثقافات والحضارات، وقس على ذلك الألوان الأخرى التي اعتمدها نزار في شعره.

كما استحضر الشاعر في قصائده اللفظ اللوني صراحة وقد لا يستحضره لفظا، لكن وعلى الرغم من ذلك فقد أجاد في اقتران الألوان، التي أسهمت في خلق تشابه وتوافق فيما بينها من جهة، وبين دوال التشكيل الشعري من جهة ثانية، مما تأكدت قوة حضور اللون بمعطياته السيميائية الجمالية، إذ « لولا تجانس الألوان لمات الشعر بين

طيات البشاعة»[1]، فهي لا تتجانس أو تتشابه فحسب، بل قد يحتدم الصراع، كلما ازدادت حدة التنافر أو التناقض بينها، وتلك هي نتيجة بديهية تستأثر قوة الجدل الحاصل بين الألوان كنقطة اللقاء والامتزاج بين اللونين العجائبيين الأبيض والأسود، امتزاجا يتأسس منه معادلة لونية ضدية[2]، فتصبح القصيدة الشعرية « متحركا بصريا عن طريق تمازج الألوان»[3]، الذي يحولها إلى تشكيل لوني ينفتح في الآن بنفسه على تدليل سيميائي، لا بد من إدراك بلاغته.

3-3: التعبير بالألوان: من جمالية التشكيل اللوني إلى فضائية التدليل السيميائي:

الظاهر أن لعنصر اللون تأثير قوي وأهمية بالغة عند نزار قباني، نستطيع من خلاله الكشف عن المقاصد الكامنة وراء كثير من قصائده السياسية، التي حفلت بتشكيل لوني وسّع من فضائها، وعمّق مداليلها، وغدا فيها عنصرا من عناصر التشكيل الجمالي، نظرا لما يؤديه من دور في إضفاء أبعاد جمالية على القصيدة الشعرية، وهذا ما يدل على حيوية الشعر، الذي يتخذ من الألوان والأدوات البلاغية الأخرى أساسا له، لأن الأخذ بها يخرج القصيدة الشعرية من قبول منطق بعض القوانين التي تفرض عليها[4]، وعليه فإن الأخذ بيد الألوان للتعبير الشعري يعد ميزة يتميز بها الشاعر مثله في ذلك مثل رسام اللوحة الزيتية.

كما أن الشاعر حينما يستخدم لغة الألوان ليكتب قصيدة مثله في ذلك مثل المالك لحديقة تبهر ناظرها بفسيفسائها المتعددة الألوان، إذ أن تعددها في القول الشعري يحقق للقارئ المتذوق النشوة (لذة) ومتعة عاليتين، و«السر في هذه المتعة أن الجمال يكمن

---

(1) فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص29.

(2) ينظر، بهاء بن نوار، الكتابة وهاجس التجاوز، قراءات نقدية، ص143.

(3) عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص76.

(4) ينظر، أثير محمد شهاب، الديكور الشعري، محاولات تأسيسية، ص180.

في تعدد الألوان وتنوعها، وهذا يعني أن عنصر اللون عنصر أساس في تذوقنا للجمال»[1]، فيبرز فضاء سيميائيا يلوح ببصيص من الجوانب الدلالية، التي تمثل علامة على الولادة الجديدة للقصيدة الشعرية، تتجاوب فيها الألوان وتزهر مثلما تزهر حدائق التاريخ عند نزار، ومن ذلك قوله في قصيدة (منشورات فدائية على جدران إسرائيل):

حدائقُ التاريخ دوما تزهرُ
ففي ربى السودان قد ماج الشقيقُ الأحمرُ...
وفي صحاري ليبيا أورق غصن أخضرُ
والعرب الذين قلتم عنهم تحجرّوا..
تغيّروا..
تغيّروا..
أنا الفلسطيني بعد رحلة الضياع والسرابْ
أطلع كالعشب من الخرَابْ
أضيء ُكالبرق على وجوهكم
أهطُلُ كالسحابْ
أطلع كل ليلةٍ..
من فسحة الدار ومن مقابض الأبوابْ
من ورق التوت ومن شجيرة اللبْلابْ
من بركة الماء ومن ثرثرة المزراب
أطلع من صوت أبي..
من وجه أمي، الطيّب، الجذّابْ

[1] جاسم حسين صالح، الإبداع وتذوق الجمال، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ/ 2008م، ص77.

أطلع من كل العيون السود والأهداب[1]

تعدد الألوان في دهاليز هذا المقطع ليس غريبا في بيئة نزار، فقد مثلت دورا جماليا في كيفية صياغة هذا التشكيل الشعري، الذي انفتح على فضاء انصهرت فيه مداليل كل لون على حده، مما حقق لها دلالات سيميائية تعكس قدرة الشاعر، ومدى فهمه وإدراكه لدلالات الأحمر والأخضر والأسود في تصويره حدائق التاريخ المزهرة، فإذا كان الأحمر قد اقترن بالدم عند كثير من الشعراء، إلا أنه يمثل « سمة أساسية من سمات الجمال الأخاذ عند الحديث عن الزهور والمرأة»[2]، فالربط بين دوام النمو وثنائية الصمود والتحدي التي يدل عليها اللون الأحمر حقق جمالية في التشكيل، وكفاءة إبداعية في التعبير باللون خير تعبير، ولاسيما التعبير عن المشاعر القومية، لذلك إتكأ الشاعر هنا على مهاد الطبيعة ليستعرض حقائق تاريخ الإنسان الفلسطيني، الذي نقله عبر الشفرات الجمالية الآتية (أورق غصن أخضر، حدائق(...) تزهر، ورق التوت، شجرة اللبلاب أضئ كالبرق، أهطل كالسحاب...) متخليا في ذلك على المفردات اللسانية العاجزة عن توصيل هذه الحقيقة للمتلقي، التي وهبها الألوان المنتخبة قوة في جمالية التشكيل، وتمام الدقة والاكتمال في التدليل عن فضاء سياسي شعري، يأخذ من أبعاده الدلالية السيميائية مفتاحا، يفتح به باب الأمل والنعيم الدائم والإشراق والعطاء، الذي يجسده اللون الأخضر، الذي وظفه بمستوييه المباشر وغير المباشر (ورق، توت، شجرة اللبلاب)، لأن في تورق الأغصان ملمح إيجابي بامتياز، وهذا ما ساعدنا للوصول إلى المغزى الكامن من وراء ذلك، والمتمثل في مدى إسهام الفلسطيني في المد والعطاء لبلده، حرصا من الضياع والفقد.

إن في توظيف الأسود والأخضر والأحمر سبيلا اتخذ منه الشاعر بؤرة عميقة يكشف بها سر جمالية هذا التشكيل الشعري، فسود العيون هو جمال المرأة العربية

---

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص343-344.

[2] عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، ص181.

ووجهها المضيء- الذي نسبه لأمه- فهو جذاب كإضاءة البرق، الذي وجد فيه الشاعر إضافة إلى السحاب وغيرها من عناصر الطبيعة والمرأة حرية أكبر للتعبير، بل أفضل متكأ في التدليل عن سيميائية اللون داخل هذا الفضاء الشعري الإبداعي اللامتناهي الدلالات، فمنذ أن وجد نزار ضالته في مساحات الإبداع الشعري المفتوحة باتت الطبيعة والمرأة المتشحتان بالألوان المعبرة روافد تدر عليه جمالا وتفيض خيالا، وكثير ما اندمجت العناصر الثلاثة في تشكيل شعري جمالي مواشجا فيها بين الطبيعة والمرأة واللون[1]، في مساق شعري مؤسس على لغة شعرية تطرح علاقة الربط بين فن تشكيلي (الرسم) بفن قولي (الشعر).

مثلما عبر نزار باللون الأسود والأخضر، استعان بالأزرق والأحمر والأصفر في قصيدة "أنا مع الإرهاب"، يقول:

متهمون نحن بالإرهاب
إذا كتبنا عن بقايا وطن
مخلع مفكك متهرئ
أشلاؤه تناثرت أشلاء
عن وطن يبحث عن عنوانه
وأمة ليس لها أسماء!!
عن وطن لم يبق من أشعاره العظيمة الأولى
سوى قصائد الخنساء!!
عن وطن لم يبق في آفاقه
حرية حمراء أو زرقاء أو صفراء[2]

[1] ينظر، سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، دراسة جمالية، ص115.
[2] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص309-310.

يؤسس الشاعر هذا المقطع على نمط تشكيلي يقوم فيه بنقل الألوان (الأحمر والأزرق والأصفر) من معانيها الظاهرة المجردة إلى مستوى تتدرج فيه هذه الألوان الثلاثة إلى درجات عالية تنم عن تشكيل جمالي، وتدليل ينفتح على فضاء سيميائي يضاعف من قوة التعبير بالألوان عند نزار، فلبسه الحرية باللون الأزرق والأحمر والأصفر هو علامة على تشكيل مبتكر وتدليل سيميائي تتداخل فيه ألوان الحرية المفقودة.

وهذا التضخيم اللوني لم يكن سجين التحدد الكمي فحسب، بل تعمق حضوره ليغدو ذا تجذر تبئيري، لم تعد فيه الألوان أصباغا تزينية فحسب، ولا مجرد نعوت جوفاء مرتخية التأثير تفيض ترهلا وعجزا، بل غدت، بالتوازي مع جماليات التشكيل الشعري[1]، أداءً يضاعف به الشاعر قوة التعبير عن وطن يبحث عن هويته المفككة، فصيغ هذا التشكيل بدلالات تصعد عنصر الغياب وفقد الحرية العربية، وما دعّم هذا الحضور والغياب هو اللون الأصفر الذي « يعد على صعيدي التشكيل والتدليل لونا إشكاليا ينطوي على قدر مهم من التعقيد والغموض والحساسية، لا تظهر لعبة المعنى فيه على نحو واضح إلا من خلال التناغم الذي يجب أن يحصل شعريا بين التشكيل والتدليل»[2]، ولهذا يتعمق لون الحرية المتعدد، إذ يتناغم فيه الأحمر مع الأزرق مع الأصفر في سبيل تشكيل لوني يعمل على إبراز جمالية العلاقة الرابطة بين الموصوف (الحرية والصفة المكثفة (حمراء، زرقاء، صفاء)، التي تتجسد في تشكيل علامة سيميائية تؤكد قدرة الشاعر على إنتاج رؤيا شعرية تعبر عن ضياع وطن تناثرت أشلاؤه وأمة فقدت أسماءها.

---

(1) ينظر، بهاء بن نوار، الكتابة وهاجس التجاوز، قراءات نقدية، ص127.

(2) فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص157.

هذا ويمنح للشاعر خصوصية التعبير بالألوان، فيجعل من قصائده السياسية تشكيلا لونيا يتخذ فيه من فضاء الألوان قيثارة ليعزف بها لحن الأحزان وأنغام الأسى في جو شعري مؤلم تذوب فيه المشاعر وتنصهر مثلما تنصهر المعادن في النار، وحين نسج الشاعر لتشكيله الشعري السياسي قد يختار الطاقة اللونية (الأزرق والأسود) بدلالتهما الجمالية ليدلل عن الهاجس السياسي الذي أرّقه وأتعبه، وذلك بأبعاد إشارية أدت دورا مهما في تأكيد إصرار الشاعر على إرهابيته وإرهابية العرب، بعد تصريحه على أن الدفاع عن الوطن يعد إرهابا، وما يعزز هذه الدلالة هو اللون بطاقته السيميائية التي تعمل على توسيع الدلالة وتخصيبها وإغنائها، وبعث جمالية في هذا التشكيل الشعري، ومن ذلك قول نزار في القصيدة نفسها:

نحن متهمون بالإرهاب
إن نحن دافعنا عن الوردة والمرأة
والقصيدة العصماء
وزرقة الماء
عن وطن لم يبق في أرجائه
ماء ولا هواء
لم تبق فيه خيمة أو ناقة
أو قهوة سوداء!!
متهمون نحن بالإرهاب[1]

الدخول إلى شبكة الألوان بطاقاتها الإيحائية أمر يستدعي الوقوف أمام لوحتين أيقونتين يجسدهما اللونين الأزرق والأسود، إذ أن الدلالات المتوثبة منهما يجبران الشاعر التعبير عن قضية مهمة جدا لا بد من التوقف عندها، هذه القضية تتمثل في أن

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، 308.

الدفاع عن وطن فقد أساسياته يعد اتهاما بالإرهاب، والوصول إلى أمر كهذا يزيد من خطورة الوضع، ولهذا يأتي نزار قباني في هذا التشكيل الشعري ليحمله إصراره الواضح المعالم، وذلك بصيغ تعبيرية اعتمدها غاية في تأسيس جمالية التشكيل، بحيث كان للونين أثرهما الواضح في إغنائه بالحضور الجمالي.

والتدليل على تحول هذا الوطن الواسع إلى مساحة ضيقة لم يبق فيها شيء ينعتها بالاتساع، وما عمق الدلالة أكثر هو استحضار الشاعر (السماء) تعادلا مع الوطن في الاتساع من جهة والصفاء من جهة أخرى هو ذلك حينما جعل خلف السماء (زرقة)، ولكن هذا الوطن لم يبق في أرجائه لا ماء ولا هواء، ولا خيمة ولا ناقة، ولا حتى قهوة سوداء، فهذه الصيغ تأخذ أبعاد إشارية تتنافى ودلالة الاتساع والصفاء، لأن الوطن الفاقد لهذه المقومات الأساسية سرعان ما تضيق مساحته، نتيجة الدمار والاستغلال، فيضيق قلب الإنسان ويكبت، وهذا ما جعل نزار يشعر بالكبت وضيق النفس من جراء ما وصل إليه العرب، وما آل إليه الوطن العربي، وخير ما يساعدنا على كشف الدلالة هو الطاقة الإيحائية المنبعثة من اللونين الأزرق والأسود، فرغم اتصاف الأسود «بالضيق والكبت»[1]، إلا أنه فتح لنا أمداء جديدة وفضاءات سيميائية واسعة، غاية في الإيحاء والتدليل، لما يأخذه من أبعاد إشارية وأيقونية تؤكد سيميائية التعبير باللون عن حقيقة لا بد من إثباتها.

إن كبت النفس وضيقها شعورا بالحزن، الذي يمثل البؤرة والمحرك الأساسي في كثير من قصائد نزار السياسية المعبرة عن الضياع الناتج عن التمرد السياسي، وفي سبيله هذا يتخذ من اللون مطية لإنتاج الدلالة، لأن اللون«عنصر من عناصر التشكيل الجمالي في الفنون بعامة، والشعر بخاصة»[2] أو تشكيلا شعريا مكثف بالإبداع

---

[1] سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، دراسة جمالية، ص118.

[2] عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ص44.

الجمالي الذي يدلل على عصور الحزن التي اكتوى بها نزار في قوله من قصيدة "إفادة في محكمة الشعر":

إن في داخلي عصورا من الحزن
فهل لي إلى العراق التجاءُ؟
وأنا العاشق الكبير.. ولكن
ليس تكفي دفاتري الزرقاءُ
يا حُزيرانُ، ما الذي فعل الشعرُ؟
وما الذي أعطى لنا الشعراءُ؟
الدواوين في يدينا طُروحٌ
والتعابيرُ كلُّها إنشاءُ
كل عام نأتي لسوق عكاظٍ
وعلينا العمائِمُ الخضراءُ
وبالنار تكتوي سيناءُ..
كل عام نأتي.. فهذا جريرٌ
يتغنى، وهذه الخنساءُ
لم نزل.. لم نزل نمصمص قشرا
وفلسطينُ خضّبتها الدماءُ[1]

انتشرت الألوان في هذه القصيدة انتشارا لافتا للانتباه، إذ يمثل في هذا المقطع كل من اللون الأخضر والأزرق، وغيرها من الألوان المستحضرة بدلالتها غير المباشرة عناصر لونية رئيسية عززت جمالية التشكيل الشعري من جهة، وأسهمت معطياتها السيميائية في التدليل على مساحة الحزن، التي قد تكبر أو تساوي في اتساعها

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص188–189.

المساحات التي خسرها العرب جراء الاحتلال من جهة أخرى، فنار الحزن التي اكتوى بها نزار والعرب تثير دخان الخسائر التي خلفتها حرب حزيران، خسائر وهزيمة لم تكفها دفاتره الزرقاء، بل لم تتسع لاحتضان النكسة لما لها من أثر قوي على الأمة العربية، التي شعرت نحوها بالهدم والضياع في بحر الأحزان والأوجاع.

ولهذا السبب يطلعنا "نزار" في هذا المقطع على جزء من تاريخ الإنسان، الذي تقوم مرارته على هز الأبدان، فيقدم لديوان العرب تشكيلا شعريا سياسيا ينزف وجعا يختفى من وراء الألوان، الأخضر الذي يلعب دورا مركزيا في جمالية التشكيل، من حيث هو رمز لوني اختاره الشاعر ليدل به عن مشاعره وأحاسيسه التي رسمها في لوحة فنية مؤثرة، لما يختزنه هذا اللون من دلالات وصف ملابس المسلمين في الجنة، نظرا لقوله تعالى:﴿ **أُوْلَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقاً**﴾[1]، كما يعد «لون سرير آدم وحواء في الجنة الخضراء، وكان جناحا جبريل (عليه السلام) وعمامته أخضران»[2]، هو اللون نفسه الذي أعطاه الشاعر وصفا لعمائم الشعراء الذين يلتقون في سوق عكاظ لسماع أقوال (جرير والخنساء) التي تمثل له دواوين شعرية لا تقدم جوابا على سؤال، بل هي – في نظره– تعابير إنشائية أنشأها هؤلاء وتطرح فقط للغناء دون الاهتمام بالنار التي تكتوي بها سيناء، ولا بفلسطين التي خضبتها الدماء، هذه المفردة التي تمثل أيقونة لونية تستحضر اللون الأحمر، إذ كثيرا ما يقرن "نزار" الأحمر بالدماء، وكأن الصفة اللونية هنا تفاعلت بحيوية في هذا السياق الشعري، الدال على القمع والاستغلال، الذي تمارسه قوات الاحتلال على فلسطين الضائعة.

---

[1] سورة الكهف/ الآية31.

[2] وسماء حسن الآغا، قراءات في النقد الفني، ختم الفردوس المفقود، ونصوص أخرى، دروب للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص72.

وسفر فلسطين في رحلة الضياع، نتيجة أرجعها نزار إلى أسباب عدة منها، عدم قراءة التاريخ، ولهذا لا تزال فلسطين عطشى، لأنها في وسط عالم تتساوى فيه الأموات والأحياء، وذلك في قوله من القصيدة نفسها:

لو قرأنا التاريخَ ما ضاعت القدسُ
وضاعت من قبلها ((الحمراءُ))..
يا فلسطينُ.. لا تزالين عطشى
وعلى النفط نامت الصحراءُ
العباءات كلها من حريرٍ..
والليالي رخيصةٌ حمراءُ..[1]

يستكمل الشاعر في هذا المقطع صور الانتهاك والاستغلال، إذ يواصل في نقل رؤيته السياسية، التي تشير إلى هزائم العرب عبر مسيرة الضياع، فالحمراء والقدس مكانين من التاريخ العتيق، تذكران الشاعر بذكريات لا بد من استرجاعها، هي مرجعية نفسية يشعر إزائها بالتيه والضياع، وتلك هي حقيقة من الحقائق التي أخذت حيزا كبيرا في قصائده السياسية، لذا استعان باللون الأحمر، الذي حمّل التشكيل الشعري أيقونة سيميائية تقترح حلا لهزائم العرب، فكأن قراءة التاريخ حق القراءة يعد مخرجا إلى نعمة الاستقرار وخلاصا من نقمة الاحتلال.

فالتعبير باللون الأحمر هنا يمثل الفعالية الأساسية التي تتكامل فيها كل من جمالية التشكيل وسيميائية التدليل حق الاكتمال، حيث أن« ظاهرة تلوين الأشياء بغير ألوانها الحقيقية في المعجم النزاري استعمالا فنيا إتكأ عليه ليفرز عمقا دلاليا يفوق الدلالة السطحية أو المباشرة للون»[2]، فـــ (الليالي الحمراء) تشكيل يختزن بداخله قيمة

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص192–193.
[2] سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، دراسة جمالية، ص122.

جمالية تكمن في تحول لون الليل المألوف (الأسود) إلى الأحمر، والشاعر أتى بذلك ليدل على تأكيد مشاهد القتل والعنف والثورة، وبالتالي فإن استحضار (الأحمر) لصياغة هذا التشكيل حمّله قيمة جمالية اتكأ عليها نزار– فأفرز غنى دلاليا يفوق دلالته الظاهرة ولذلك فقد انفتح على فضاء سيميائي يقوم بمهمة تدليلية تصل للمتلقي مثلما أراد الشاعر وصولها.

والقتال بالحرف خروج من بحار الأسى ونهج إلى الفداء، الذي يطل شمسا تنير عتمة التاريخ، وتحول اسوداد الواقع السياسي القمعي إلى بياض يحدد البداية الحقيقية للتاريخ، فبالأبيض والأسود يعبر "نزار قباني" عن رؤية تاريخية سياسية يجسدها المقطع الآتي من القصيدة نفسها:

كلُّ من قاتلوا بحرفٍ شجاعٍ
ثم ماتوا.. فإنهم شهداءُ
لا تُعاقِب، يا ربِّ من رجموني
واعفُ عنهم، لأنهم جُهلاءُ
إن حُبّي للأرض حبّ بصير
وهواهم عواطفٌ عمياءُ
إن أكنْ قد كويتُ لحمَ بلادي
فمن الكيّ قد يجيءُ الشفاءُ
من بحار الأسى، وليل اليتامى
تطلعُ الآن زهرةٌ بيضاءُ
ويُطلُّ الفداءُ شمسا علينا
ما عسانا نكون.. لولا الفداءُ
من جراح المناضلين... ولدنا

ومن الجرح تولد الكبرياءُ

قبلهم ؟ لم يكن هنالك قبل

ابتداءُ التاريخ من يوم جاؤوا

هبطوا فوق أرضنا أنبياءً

بعد أن مات عندنا الأنبياءُ

أنقذوا ماء وجهنا يوم لاحوا

فأضاءت وجوهُنا السوداءُ[1]

النضال في سبيل الفداء، يعكس الحب العميق للوطن، وحب الوطن من الخصال الإنسانية التي ينبغي على الإنسان امتلاكها، ومن الصفات الأخلاقية التي يجب عليه التحلي بها، وقيمة من القيم العليا التي تثبت وجوده وتضيء عتمة تاريخه، وتنير دربه في سبيل الحصول على الحرية، فما يعمق هذه التعابير هو دخول الشاعر فضاء الألوان وارتمائه بين أحضان الأبيض والأسود لإنتاج هذه الدلالات الايجابية، التي منحت المصوغ التعبيري جمالا تشكيليا، أخذ بعدا سيميائيا يمثل في اشتراك اللونين في سبيل خلق علامة سيميائية متحدة، إذ أن الشاعر استخدم الدال اللوني (بيضاء) المعبر عن السلام مع الزهرة، التي توحي (بالعطاء)، فتشترك مع الأسود الدال على (الظلام) الذي يتحول إلى أبيض حينما يقترن بـــ(أضاءت)، وهنا تحققت دلالة الإشراق والسلام والعطاء المنبعثة من إطالة شمس الفداء، كهدف سعى المناضلون في تحقيقه، وما نحن – كما أشار نزار– إلا خليفة من جراح هؤلاء الأسلاف، الذين أعلن الشاعر حقيقة كيانهم في معادلة ساوى فيما بينهم وبين الأنبياء، فبهم بدأ التاريخ وأضاءت الوجوه السوداء.

[1] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص195–196.

وكأن الشاعر جاء بالأبيض هنا ليغطي عتمة الأسود ويمحوها، إلى أن غدا معادلا استعاريا لتاريخ ملؤه النور والنقاء ولما أبيضّ الأسود وأنير تعمق السياق الوصفي، فحقق لهذا التشكيل المبني على تفاعل اللونين معا تفاعلا تعمل فيه الطاقة اللونية على جماليته التي يستقطب من خلالها (اللون) صفه الموجه السيميائي في التدليل على الإشراق، وغيرها من الدلالات التي تصعّد من قيمة الجمال اللوني اللامتناهية، كما تضاعف من حقيقة العطاء اللانكرة.

هذه النماذج الشعرية المختارة تطرح الفاعلية السيميائية للون، ومدى تأثيرها في الشاعر، الذي حاول وبإتقان تشكيل فضاء شعري سياسي أبدى فيه دورا إبداعيا ذهب فيه باللون مذاهب مختلفة، فتارة يستخدمها بدلالاتها المباشرة وتارة يلبسها رداء الانحراف ليصوغ تشكيلا علاميا، لا تسهم ديناميتها في كسب التشكيل الشعري قيما جمالية فحسب، وإنما تعد أقوى العناصر الرمزية، التي ترتكز على طابع سيميائي يعمل على إنتاج الدلالة، وهنا تتشكل رؤياه السياسية المتعددة القضايا، التي منحها أبعادا سيميائية، أيقونية، إشارية إيحائية زادت في عمق جمالية التشكيل وامتداده نحو فضاء لوني لا متناهي التدليل.

هكذا إذن يبلغ اللون قمة التشكيل والتدليل في آن واحد إلى درجة يمكننا أن نلقب نزار بشاعر الألوان، لأنه الفضاء الذي نلمس منه ما يعكس الشاعر داخليا، فيشكل في النهاية نسيجا شعريا، تحولت فيه الحركات المفصلية إلى مزيج صبغي تداخلت فيه الألوان، وغدت معه الأحرف أجساما حية، تنهض على جمالية في التشكيل وروح سيميائية في التدليل، استحال معهما القلم فرشاة، والحبر أصباغا، وغدا فضاء القصيدة السياسية فضاء جديدا من قماش، يتلقف التخاطيط اللونية، ويحظى بابتلاع ما تفيض به عليه من ألق وإشعاع[1]، مما يجعل من القصيدة النزارية جسدا تشكيليا روحه الألوان.

[1] ينظر، بهاء بن نوار، الكتابة وهاجس التجاوز، قراءات نقدية، ص125.

خـــــــــــاتمة

لقد عملنا في هذا البحث على تبني بعض عطاءات المد السيميائي، التي تشكل قواسم مشتركة مع بعض آليات المناهج الأخرى في تحليلنا للنصوص الشعرية لنزار قباني، وربما تكون هذه أول نتيجة بحد ذاتها يخلص إليها البحث، تعقبها نتائج أخرى لا تقل أهمية عنها، يمكن حصرها في النقاط الآتية:

- يشكل العنوان أحد العتبات الأساسية في مقاربة المدونة الشعرية المعاصرة من المنظور السيميائي، حيث تحولت عناوين القصائد المشتغل عليها إلى بؤرة دلالية مكثفة بالإيحاءات، ولأن العنوان يمثل بنية قائمة بذاتها، تشكل نصا موازيا لما يمكن أن نصطلح عليه بنص المقاطع أو المكونات .
- يستقرئ القارئ عددا من العلاقات اللامنتهية بين العنوان والمتن النصي، ولهذا لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.
- يمثل تعالق العنوان مع المتن النصي نظاما سيميائيا، يصعّد من تدليلية العنوان، ويسهم في تأكيد شعريته ، وكذا جمالية تشكيله مع النص.
- يحتوي العنوان على وظائف عدّة تؤكد بلاغته وحكمته، لما ينطوي عليه من قيم ودلالات سيميائية، يشكل تزاوجها مع النص ثنائية تداولية.
- يمثل تعالق العنوان مع النص نسقا سيميائيا متشاكلا.
- التشاكل لا يحصل على مستوى البنى الجزئية للنص فحسب، وإنما قد يحدث بين نصين فأكثر، وذلك باعتبار العنوان نصا.
- يمثل تشاكل العنوان مع النص وفق المنظور السيميائي علاقة مزدوجة، سواء أكان ذلك لفظا أم دلالة.
- إن استقراء التشاكلات المتوفرة في القصائد السياسية لنزار دلالة على حداثة أسلوبية قصائد الشاعر و ذلك من أجل خلق فضاء سيميائي، مؤسس على أحدث التقنيات التعبيرية المعاصرة.

- يمثل العنوان في القصائد السياسية لنزار علامة سيميائية، لا يتشاكل ولا يتعالق فيها العنوان الواحد مع نصه فحسب، فإنما قد يحصل ذلك بين هذا العنوان ونص آخر، فيسمى حينها تشاكلا متعدد الأبعاد.
- على الرغم من تجذر موضوع الصورة الشعرية في الدرس الأدبي والنقدي القديم، إلا أنها تعد من الأسس البنائية، التي يعود إليها الشاعر في تأسيس خطابه الشعري، وذلك بطرح جديد يتوفر على مدلولات سيميائية عميقة، تنبض مع روح العصر الحديث.
- إن المفهوم الحداثي للصورة الشعرية جعلها علامة تدل على سيمياء تحول البناء الفني للقصيدة المعاصرة، وهذا ما تبناه نزار في قصائده السياسية ،التي يعرب فيها عن جمالية التعبير، والتميز في التصوير.
- جاء التعبير بالصورة الشعرية صادقا، مما ساهم في خلق فضاء شعري يمتزج فيه عالم الفكر بعالم الحسّ، الذي أعرب عن سيمياء التصوير النزاري المتفرد.
- إن تأثر الشاعر بالواقع السياسي للأمة العربية، جعله يتخذ من التصوير الحسّي تقنية تعبيرية ساعدته على نقل هذا الواقع.
- جاءت صور الشاعر إشارية رمزية، تعكس- في كثير من الأحيان- تجاربه الداخلية، فكانت صورا منسوجة بخيط يجمع بين الحسّي أو المادي والمعنوي، وهذا ما أبعدها عن العلاقات المنطقية بين طرفي الصورة، جانحا بها إلى أفضية سيميائية ثائرة.
- نقل الشاعر للواقع عن طريق التصوير، هو تعبير موقفي مباشر صادق، يعكس حقائق مشهدية، تجاوز فيها سلطة التجريد.
- يمثل كل من تراكم المداليل التصويرية والتراكيب البسيطة حينا، واللغة الرامزة حينا آخر، أهم المولدات الدينامية، التي شكّل بها نزار صوره الموقفية.

- استطاع نزار بتقنيات الفن السينمائي نقل الواقع المعيش، الذي عبّر عنه في صور موقفية تبرز المشهد لقطة لقطة كأنه فيلم سينمائي.
- تحولت قصائد الشاعر بفعل المزاوجة بين سيمياء التصوير وسينمائيته إلى فيلم سينمائي مكثف المشاهد، يستحق إخراجه ، والإحساس به.
- لقد استخدم نزار قباني تقنية تعبيرية معاصرة، أراد من خلالها قراءة القصيدة قراءة قوامها البصر لا السمع، وهذا ما أكسب الصور بعدا رؤياويا سيميائيا.
- تكمن بلاغة التصوير عند نزار حينما استفاد من المونتاج والتقطيع والسيناريو، وغيرها من التقنيات السينمائية المعاصرة، التي جعلت من قصائده السياسية فضاء سيميائيا يبوح بروح الفن والجمال، وذلك سبيل ساهم في تصعيد قوة تواصله مع المتلقي.
- الوصول إلى ذروة التعبير الجمالي والتشكيل السيميو- سينمائي مصدره الرجوع إلى أصل هذا التصوير الشعري؛ لذا يمثل كل من الطبيعة والمكان والتاريخ المنابع الأولى، التي استطاع الشاعر من خلالها تجسيد الواقع تجسيدا حيا، وتصويره تصويرا ناطقا بالصوت والصورة.
- تقوم القصيدة السياسية لنزار على علاقات داخلية عدّة، تقترب فيها الحقائق فيما بينها؛ كالفضاء والتشكيل، فالأول يمثل الكل، بينما يمثل الثاني جزءا منه.
- انزاح الشاعر في تشكيله لفضاء القصيدة السياسية إلى تشكيلات كتابية حداثية عدّة، يعد فيها البياض المتنوع تقنية تشكيلية ينشر من خلالها الدلالة بصريا.
- تدعم هذه التشكيلات الكتابية عنصر الحوار، الذي لا يدور بين القارئ والنص المكتوب فحسب، بل يتعدى ذلك بين القارئ واللامكتوب لبلاغته وقوة تأثيره.

- يمثل تنوع توزيع البياض(الصمت، الفراغ،..) أيقونة سيميائية، تعمل على تشكيل الدلالة بصريا، ولكن يبقى هذا البياض تشكيلا متفردا، لا يقف عنده القارئ عند دلالة منتهية، وإنما هو في حاجة دائمة إلى قراءة وتأويل.
- قراءة القصائد السياسية، أمر يصعِّد من دلائلية علامات الترقيم، التي تعين هي الأخرى على تشكيل شعري سيميائي منظم.
- حضور علامات الترقيم لا يأخذ تشكيلا مظهريا طباعيا فحسب، بل انتقل بها الشاعر من وظيفتها اللغوية إلى وظيفتها الشعرية، فتتحول في خضمها إلى علامات سيميائية تسهل وتحدد للقارئ رؤيا الشاعر.
- كتابة القصيدة عند نزار هي مزج بين فني القول والتشكيل؛ فاستعانته بلغة الألوان، جعل منه شاعرا رساما، والقصيدة لوحة شعرية ناطقة بالألوان.
- لم يستدع الشاعر الألوان استدعاء عاديا، وقد مثّل ذلك تقنية تشكيلية مزدوجة الوظيفة، تطرح جمالية في التشكيل من جهة، وتدليل علامي من جهة أخرى.
- سعى نزار في صياغة قصائده صياغة جديدة، تعرب عن سيمياء الإمتزاجات اللونية، التي غدا من خلالها فضاء القصيدة لوحة لونية.
- لا يكمن الامتزاج بين الألوان لفظا أو صراحة فقط، وإنما تجسّد ذلك بين مرئية اللون وبين الأيقونات اللونية المستحضرة له، سواء أكان ذلك عن طريق المتشابهات أم المتضادات.
- باللون استطاع نزار تشكيل فضاء شعري سيميائي، جمع فيه بين المرئي واللامرئي.
- حاول نزار بتوظيفه العام للون أن يصعّد من فعالية وتأثيرية نسيجها الشعري، الذي يعبّر عن جمالية التشكيل وسيميائية التدليل، غدا فيها فضاء القصيدة السياسية لوحة تشكيلية لشاعر بارع ورسام متقن.

هذه هي أهم الخلاصات والنتائج التي توصلنا إليها من خلال اشتغالنا على القصائد السياسية لنزار قباني من المنظور السيميائي، وتبقى هذه النتائج محفوفة بنقائص عديدة تمثل مساءلات أولية لأبحاث مستقبلية، ولا ندعي لبحثنا هذا الكمال، فهو عرضة للنقاش والجدال ومن اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد.

قائمة المصادر

والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

الكتب العربية:

1. ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.
- إبراهيم رماني:
2. أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، ط1، 1405هـ / 1985م.
3. الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2003.
4. أثير محمد شهاب، الديكور الشعري، محاولات تأسيسية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، دمشق، ط1، 2012.
5. أحمد الحميد، نزار قباني بين السيميائيات والتلقي، مكتبة الآفاق للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1436 هـ/ 2015.
6. أحمد العمراوي، يقول الشاعر، دراسات في الشعر الحديث، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2007.
7. أحمد تاج الدين، نزار قباني في الشعر السياسي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2001.
8. أحمد درويش، في النقد التحليلي في القصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988.
9. أحمد رضا، معجم متن اللغة، مج4، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، 1968.
10. أحمد شهاب، تحليل الخطاب النقدي المغامر، في المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة في نقد النقد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015.
11. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب الحديث، نشر، توزيع، طباعة، القاهرة، ط3، 1430هـ/ 2009م.

12. أحمد موسى الخطيب، وهج القصيد، دراسات في الشعر العربي المقاوم، مكتبة الرائد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.
13. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
14. إسماعيل السامرائي، اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
15. إسماعيل المان، علامات الوقف في العربية الحديثة، منشورات الأنيس للطباعة والنشر والإعلام والتوزيع، ط1، 2000.

- أسيمة درويش:

16. تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس " الكتاب 1"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997.
17. مسار التحولات،قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1992.
18. أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006م.

- بسام قطوس:

19. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2006.
20. سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2001.
21. بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
22. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
23. بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006.

24. بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، طبعة جديدة، 1980.
25. بهاء بن نوار، الكتابة وهاجس التجاوز، قراءات نقدية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م.
26. ثائر العذري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011م.
27. جابر عصفور، رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
28. جاسم حسين صالح، الإبداع وتذوق الجمال، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ/ 2008م.
29. جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.
30. عبد الجليل منقور، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
31. جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، التشعب والانسجام، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011.
32. جمال حضري، سيميائية النصوص، عرض وتطبيق منهجي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/ 2015م.

- جميل حمداوي:

33. السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.
34. مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 2010.
35. حافظ المغربي، التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي، شعر عبد القادر القط نموذجا، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، السعودية، ط1، 2011.

36. حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.
37. حبيبة محمدي، القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2001.
38. حذام بدر، تحولات الشعرية العربية الانقطاع والمجاوزة في الشعر العربي الحديث، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.
39. حسن لشقر، الشعر والتشكيل، جمالية القراءة والدلالة، مطبعة أنفو– برانت، فاس، المغرب، 2012.
40. حسين العوري، الرفض في شعر نزار قباني (جوان 1967– أكتوبر 1973)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1999.
41. حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.

– حمدي الشيخ:

42. جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005.
43. قضايا أدبية ومذاهب نقدية، المكتب الجامعي الحديث، الأردن، ط1، 2007.
44. عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
45. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003.

– خالد حسين حسين:

46. في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط9، 2007.

47. شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2008.
48. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
49. خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف التجاري والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
50. خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
51. ديب علي حسن، نزار قباني رحلة الشعر والحياة، المنارة، بيروت، لبنان، 2006.
52. رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، – الصورة– الرمز– التناص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013.
53. راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008.
54. الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006.
55. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
56. عبد الرحمن بن حسن المحسني، شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة (القضية الفلسطينية أنموذجا) (مخطوط مطبوع)، نادي أبها الأدبي، عسير– السعودية، ط1، 1429هـ/2008م.
57. رحمان غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراف المعنى، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
58. عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2012.

59. رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.
60. رشيد هارون، مصادر الصورة في شعر حميد سعيد، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.
61. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998.
62. رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 1433 هـ/2012م.
63. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1998.
64. روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، 1993.
65. الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحق، أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط 3، 1980.
66. السالك بوغريون، تقنيات التعبير في الشعر الحساني، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2015.
67. سامي عبابنة، مناهج النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب أربد، الأردن، ط1، 2004.
68. سامية راجح، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ/2010م.
69. سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، دراسة جمالية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432 هـ/ 2011 م.
70. السعيد الورقي، الشعر العربي المعاصر وذائقة التلقي، دراسة في ثنائية الاختلاف والمجاورة، دار المعرفة الجامعية، طبع، نشر، توزيع، الإسكندرية، 2010.

71. عبد السلام عبد الخالق الربيدي، النص الغائب، في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1433هـ / 2012م.
72. سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية(خبايا صناعة الصورة)، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.
73. سهام راشد، جماليات الصورة الشعرية وهندسة اللغة الشعرية في قصيدة بلقيس لنزار قباني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
74. شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431 هـ/ 2010 م.
75. شعبان عبد العاطي وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004.
76. صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.
77. صبحي إبراهيم الفقهي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
78. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 2006.

– صلاح فضل:

79. أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
80. شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2014.
81. مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2013.
82. الطاهرقطبي، بحوث في اللغة، الاستفهام بين النحو والبلاغة، دراسة مقارنة، القسم الثالث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1994.

83. طاهر مسعد الجلوب، بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ/ 2007م.
84. ظاهر محمد الهزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار حامد، عمان، الأردن، ط1، 2008.
85. عامر جميل شامي الراشدي، العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دراسة جمالية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1433 هـ / 2012م.
86. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972.
87. عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1421هـ/2000م.
- عصام شرتح:
88. آفاق الشعرية، دراسة في شعر يحي السماوي، دار الينابيع، طباعة ونشر وتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011.
89. القباني وثقافة الصورة بين(بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، دار الينابيع، دمشق، 2011.
90. جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.
91. مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، دار الينابيع، طباعة، نشر، توزيع، سورية، دمشق، ط 1، 2010.
92. علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.
93. علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل، دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1436هـ/ 2015م .

94. عماد علي الخطيب، هوية العنونة في الشعر السّعودي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
95. عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، كتاب في أصول الترقيم والنحو، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1999.
96. عمر صالح شقيرات، الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث، نزار قباني أنموذجا، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.
97. عناية عبد الرحمن أبو طالب، التشكيل التخيلي والموسيقي في شعر المقالح، دار الفكر، دمشق، د ط، د ت.
98. غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
99. غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، موسيقى الحدس، تفاعيل الرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2009.
100. عبد الغني حسني، حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2014.

- فاتح علاق:

101. في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008.
102. مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.

- فاتن عبد الجبار جواد:

103. اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010.
104. تقانات التعبير الشعري، دراسة جمالية(عشب أرجاني يصطلي في أحشاء الريح)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1435 هـ/ 2014م.

105. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996.
106. فهد خليل زايد، علامات الترقيم، في اللغة العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1432هـ/2011.
107. فوزي عيسى، تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997.
108. فيصل حابس ذياب، نزار قباني العاطفة والحرية، مطبعة الندى، عمان، الأردن، 2003.
109. فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2011.
110. عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة مؤسسة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الرباط، ط1، 2004م.
111. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.
112. كاظم مؤنس، دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006.
113. عبد الكريم أمجاهد، شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الموجة، دار القرويين، المغرب الأقصى، ط1، 1998.
- كلود عبيد:
114. الألوان، دورها تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
115. جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مؤسسة مجد، بيروت ط1، 2001.
116. كمال نزار المحلاوي، إبداعات لونية وتأثيراتها النفسية، د ط، د ت.

117. لطيفة بنت عبد العزيز المخضوب، القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر، دار الشبل للنشر والتوزيع والطباعة، الرياض- السعودية، ط1، 1995.
118. عبد الله الغذامي،تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2006.
119. مازن موفق صديق الخيرو، بلاغة الخطاب ومرايا اللغة، دراسات نصية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015.
120. مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، الأعمال الكاملة (2) دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
121. عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية – التركيب- لدلالة-، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط2، 1423هـ/2002م.
122. محمد أزلماط، خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربي المعاصر، مقاربة سيميائية، مطبعة أميمة، فاس، ط1، 2006.
123. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ/ 2012م.
124. محمد الداهي، سيميائية السرد، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009.
125. محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ط، 2008.
126. محمد رضوان، نزار قباني، قصائد خلف الأسوار، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط1، 2004.
127. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987.

- محمد صابر عبيد:

128. التشكيل النصي، الشعري، السردي، السيرذاتي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014.
129. العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.
130. سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.
131. فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دراسة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 1430هـ/2010 م.
132. مزايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006.
133. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.

- محمد فكري الجزار:

134. العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.
135. لسانيات الاختلاف، كتابات نقدية شهرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، سبتمبر 1995.
136. محمد القاسمي والحسن السعيدي، قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ندوة الصورة والخطاب 18-19 مارس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009.
137. محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010.
138. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1988.

139. محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003.
140. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، " السياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس" نموذجا، سراس للنشر، تونس، ط3، 1996.
141. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
- محمد مفتاح:
142. تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005.
143. دينامية النص(تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2006.
144. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1985، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
145. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، د ط، 1981.
146. محمود صافي، الإملاء، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1991.
147. محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية(الشعر نموذجا)، مقاربة نسقية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 1430هـ/ 2009م.
148. محي الدين صبحي، الكون الشعري عند نزار قباني، تقديم، نزار قباني، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1982.
149. مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1434هـ/ 2013م.
150. عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، مصر القاهرة، ط1، 2013.

- عبد الملك مرتاض:

151. التحليل السيميائي للخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2005.
152. شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب، بيروت، ط1، 1994.
153. قضايا الشعريات، متابعة وتحليل الأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.
154. نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2001.

- ابن منظور:

155. لسان العرب، مج2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط6، 1417هـ/1997م.
156. لسان العرب، مج4، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.
157. منير الزامل التحليل، السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2014.

- مولاي علي بوخاتم:

158. الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 2005م.
159. مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد(2003-2004)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
160. ناصر الحاتمي، المصطلح في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1968.
161. عبد الناصر حسن، تجليات الشعرية عند عبد الوهاب البياتي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2013.

162. ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 2013.
163. نافع عبد الفتاح، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2008.
164. نجاح نصار البطي، تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب، دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2001.
165. نجود عطا الله الحوامده، رؤية نقدية في نصوص من الأدب العربي الحديث، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.
166. نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، مج3، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط6، 2000.
167. روائع نزار قباني، دراسة وإعداد سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط3، 1424هـ/2004م.
168. نسيمة الغيث، البؤرة ... ودوائر الإتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000.
169. عبد الهادي عبد العليم صافي، الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، دار الإرشاد للنشر، سوريا، 2008.
170. هشام الشيخ عيسى، براءة النص، مقالات في النقد الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
171. ابن هشام(أبي محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن حمدان)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحق، محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د ط.

- وجدان عبد الإله الصائغ:

172. الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل التجارية، طباعة- نشر- توزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

173. الصورة الفنية معيارا نقديا: مفهوم الصورة في الذهنية الإبداعية العربية قديما وحديثا وفق مستويات النقد التطبيقي في تحليل النص، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007.
174. وحيد صبحي كبّابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
175. وردية سحاد، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1433هـ/2012م.
176. وسماء حسن الآغا، قراءات في النقد الفني، ختم الفردوس المفقود، ونصوص أخرى، دروب للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.
177. يوسف الإدريسي، عتبات النص، في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/ 2015م.

الكتب المترجمة:

178. بيير جيرو، علم الإشارة، السيميولوجيا، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط3، 2007.
- جان كوهين:
179. بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي محمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
180. النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، تر و تق و تع: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ج 2، ط1، 2000.
- رولان بارت:
181. الدرجة الصفر للكتابة، تر، محمد برادة، الشركة المغربية، ط3، 1985.
182. المغامرة السيميولوجية، تر، عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993.

183. قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر، عمر أوكان، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1994م.
184. سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، تر، محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1992.

الملتقيات:

185. أحمد الجوة، سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، محاضرات الملتقى الدولي السادس، السيمياء والنص الأدبي، 18-19-20 أفريل 2011، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.
186. جمال شعبان شاوش، قراءة في سيمولوجية الصورة السينمائية، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، 15-17 نوفمبر2008، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.
187. رابح ملوك، سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، محاضرات الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي.
188. الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، 15-16 أفريل 2002، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.
189. غنام محمد خضر، شعرية العنوان في مسرحية التحطيم، واقع الدراسات النقدية العربية الحديثة، مؤتمر النقد الدولي الرابع عشر من 2-4 تموز يوليو 2013، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، إشراف وتحرير، مي أحمد يوسف، أحمد محمد أبودلو، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2014.
190. محمد الصالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب واللغة العربية، 28-29 نوفمبر 2006، جامعة بسكرة،

191. منصوري مصطفى، بنية التشاكل والتقابل في معلقة لبيد، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي.
192. وداد بن عافية، دلائلية التشاكل في تنويعات استوائية لسعدي يوسف، دراسة سيميو تأويلية، الملتقى الدولي السادس، السيمياء والنص الأدبي.
193. يوسف وغليسي، مفاهيم التشاكل(isotopie) في السيميائيات العربية المعاصرة، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي.

المجـــــــلات:

194. إيهاب النجدي، الصورة الشعرية والحقيقة، مجلة البيان، مجلة أدبية ثقافية شهرية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، ع452، مارس 2008.
195. ابن حويلي الأخضر ميدني، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، دراسة سيميائية/ لغوية في قصائد من الأعمال السياسية الكاملة)، مجلة جامعة دمشق، مج12، ع(3، 4)، 2005.
196. علوي الهاشمي، تشكيل فضاء النص الشعري بصريا، الوحدة، مجلة فكرية ثقافية شهرية تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، ع(82-83)، 1412هـ/ 1991م.
197. محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج28، ع1، يوليو/ سبتمبر 1999.
198. وسام محمد منشد الهلالي، اللون ودلالته في مجموعة(عبر الحائط في المرآة) لحسب الشيخ جعفر، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، جامعة القادسية، كلية التربية، ج12، ع1، 2009.

الرسائل الجامعية:

199. إلياس مستاري، حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، إشراف، بشير تاوريريت، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 1435هـ/2014م.
200. سلام مهدي رضيوي الموسوي، تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، (أطروحة دكتوراه) إشراف أ.د سوادي فرج مكلف، وسالم يعقوب يوسف، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البصرة، 1431هـ/2011م.
201. عبد القادر محمدي، بلاغة الجسد واللون والموسيقى في طقوس كناوة بالمغرب، مقاربة سيميائية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد الخامس، الرباط- المغرب، 2006.

الكتب الأجنبية:

202. Dictionnaire encyclopédique de la langue française, la langue et les Noms propres, le Maxidico, Edition de connaissance, Paris, 1966.
203. Gérard genette, palimpsestes la littérature au second degré, Collection poétique, édition de seuil, Paris, 1982.
204. Leo. H. Hoek, la marque du titre, dispositif sémiotique d'une pratique textuelle, Mouton Publisher, The Hague paris, New York, 1981.

المواقع الإلكترونية:

http://www.mohamedrabeea.com/viewfiles.aspx?pageid=12

الملخص:

لقد حاولنا في هذا البحث الموسوم بـــ" القصائد السياسية لنزار قباني دراسة سيميائية"، أن نستنطق جماليات هذه القصائد حين مقاربتها سيميائيا، كونها – قصائد– تتفجر تمردا وسخرية وغضبا أمام من يقرؤها، لأن الشاعر متميز اتخذ من شعره وقودا ليحرق به كل الزخارف والشعارات الزائفة في الوطن العربي.

وقد جاء هذا البحث في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، حيث تناولنا في التمهيد مسارات الشعر السياسي عند نزار قباني، وآليات المقاربة السيميائية للخطاب الشعري المعاصر.

ودرسنا في الفصل الأول سيميائية العنوان وسيميائية التشاكل في القصائد السياسية للشاعر، أوردنا فيه فضاء العنوان وسيرورته التاريخية، وكذا فضاء التشاكل، الذي استقرأنا فيه علاقة العنوان بالنص وكذا العلاقات الداخلية للنص في حد ذاته.

أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه سيميائية الصورة الشعرية،حيث تطرقنا إلى مفهوم الصورة بين بنائية المرجع وسيميائية التحول، ثم سمات الصورة الشعرية من المنظور السيميائي، ويليه الملامح السيميائية للصورة الشعرية، وختمناه بالحديث عن مصادر الصورة الشعرية.

ويأتي بعد ذلك الفصل الثالث الذي خصصناه للحديث عن سيميائية تشكيل الفضاء النصي في القصائد السياسية،تناولنا فيه التشكيل والفضاء بين المصطلح والمفهوم، ثم سيمياء تشكيل الفضاء البصري، بعد ذلك سيمياء تشكيل الفضاء اللوني.

وفي خاتمة البحث توصلنا إلى مجموعة من النتائج لعل أهمها:

– يشكل العنوان أحد العتبات الأساسية في مقاربة المدونة الشعرية المعاصرة من المنظور السيميائي، حيث تحولت عناوين القصائد المشتغل عليها إلى بؤرة دلالية مكثفة

بالإيحاءات، ولأن العنوان يمثل بنية قائمة بذاتها شكل نصا موازيا لما يمكن أن نصطلح عليه بنص المقاطع أو المكونات .

- يمثل العنوان في القصائد السياسية لنزار علامة سيميائية، لا يتشاكل ولا يتعالق فيها العنوان الواحد مع نصه فحسب، وإنما قد يحصل ذلك بين هذا العنوان ونص آخر، فيسمى حينها تشاكلا متعدد الأبعاد.

- إن المفهوم الحداثي للصورة الشعرية جعلها علامة تدل على سيمياء تحول البناء الفني للقصيدة المعاصرة، وهذا ما تبناه نزار في قصائده السياسية ،التي يعرب فيها عن جمالية التعبير، والتميز في التصوير.

- تكمن بلاغة التصوير عند نزار حينما استفاد من المونتاج والتقطيع والسيناريو، وغيرها من التقنيات السينمائية المعاصرة، التي جعلت من قصائده السياسية فضاء سيميائيا يبوح بروح الفن والجمال، وذلك سبيل ساهم في تصعيد قوة تواصله مع المتلقي.

- انزاح الشاعر في تشكيله لفضاء القصيدة السياسية إلى تشكيلات كتابية حداثية عدّة، يعد فيها البياض المتنوع تقنية تشكيلية ينشر من خلالها الدلالة بصريا.

Résumé:

Nous avons essayé dans cette recherche intitulée "poèmes politiques de Nizar QABBANI étude sémiologique," d'interroger la beauté de ces poèmes par une approche sémiotique parce que ces poèmes dégagent de la rébellion, du ridicule et de la colère vers tout lecteur parce que le poète a fait de sa poésie un combustible pour brûler tous les motifs et les slogans dans le monde arabe.

Cette recherche s'articule sur trois chapitres en plus de la préface, de l'introduction et de la conclusion. Dans la préface, nous avons étudié les pistes de la poésie poétique chez Nizar Qabbani et les mécanismes de l'approche sémiotique de la parole poétique contemporaine.

Nous avons étudié dans le premier de chapitre la sémiotique du titre et celle des modèles dans les poèmes politiques du poète. Nous avons approché l'espace du titre et son évolution historique ainsi que l'espace des isomorphismes de l'espace qui nous a révélé la relation entre le texte et le titre, ainsi que les relations internes du texte lui-même.

Dans le deuxième chapitre, nous avons traité de la sémiotique de l'image poétique, où nous avons analysé le concept de l'image entre la structure de la référence et la sémiotiques de la transformation ainsi que les caractéristiques et les traits et nous avons conclu le chapitre avec une étude sur les sources de l'image poétique.

Le troisième chapitre, nous l'avons réservé à la sémiotique de la formation l'espace du texte dans les poèmes politiques, nous avons traité de la formation et de l'espace en distinguant entre le terme et le concept, de la sémiotique de la formation de l'espace visuel et de la formation de l'espace des couleurs.

En conclusion nous sommes arrivés aux résultats que nous résumons dans ce qui suit:

- Le titre représente un seuil essentiel dans l'approche de la poésie contemporaine dans une perspective sémiotique, où les titres des poèmes se sont transformés en un foyer signifiant engorgé de suggestions du fait que le titre représente une structureien constituée et qui forme un texte parallèle.
- Le titre représente dans les poèmes poétique de Nizar une marque sémiotique lequel titre est en corrélation n'ont pas avec son texte seulement mais avec d'autres textes et devient ainsi, il devient un modèle multidimensionnel.
- La conception moderne de l'image poétique fait d'elle une marque indiquant une sémiotique de changement de la structure artistique du poème moderne; c'est ce qu'a adopté Nizar QABBANI dans ses poèmes politiques dans lesquels il exprime la beauté de l'expression et la distinction dans l'imagination.
- L'éloquence de l'imagination chez Nizar réside dans le montage la décomposition et le scenario ainsi que d'autres techniques cinématographiques contemporaines, qui ont fait de ses poème politique un espace politique

sémiotique révélant l'âme de l'art et de la beauté, et de cette façon il a contribué à renforcer sa communion avec le récepteur.
- Le poète utilise dans la constitution de l'espace du poème politique plusieurs formations scripturales modernistes, où les variétés du blanc représentent une technique modélisatrice propageant une signification visuelle.

فهرس الموضوعات

مقدمة: ..... أ-د

تمهيـــــــد: مسارات الشعر السياسي عند نزار قباني وآليات المقاربة السيميائية للخطاب الشعري المعاصر: مفاهيم أساسية

أولا: مسارات الشعر السياسي عند نزار..... 6

1- الشعراء المعاصرون و الشعر السياسي 6

2- نزار قباني و الشعر السياسي: 7

ثانيا: مفهوم المقاربة السيميائية للخطاب الشعري: الاتجاهات و الآليات..... 12

1- مفهوم السيميائية و اتجاهاتها:..... 12

2- آليات المقاربة السيميائية للخطاب الشعري العربي..... 14

الفصل الأول: من سيميائية العنوان إلى سيميائية التشاكل في القصائد السياسية لنزار قباني

1- فضاء العنوان:..... 23

1-1- الحد اللغوي و الاصطلاحي للعنوان:..... 24

1-2- السيرورة التاريخية للعنوان: 28

2- سيمياء العنوان من حيث البنية: 32

2-1- سيمياء البنية التركيبية للعنوان..... 34

2-2- سيمياء البنية الدلالية للعنوان: 39

3-علاقة العنوان بالنص من حيث الوظيفة..... 44

4- فضاء التشاكل: 59

4-1- التشاكل من حيث المفهوم و تعددية المصطلح 59

4 -2- سيمياء تشاكل العنوان مع المتن النصي 65

4-2-1- سيمياء التشاكل اللفظي..... 67
4 -2-2- سيمياء التشاكل الدلالي 76
4-3- سيمياء تشاكل العنوان مع الفواتح و الخواتم النصية..... 87

الفصل الثاني: سيمياء الصورة الشعرية في القصائد السياسية لنزار قباني

1- الصورة الشعرية بين بنائية المرجع و سيميائية التحول 106
2- سمات الصورة الشعرية من المنظور السيميائي:..... 113
2-1- الصورة الشعرية وسيمياء الحواس..... 113
2-2- الصورة الشعرية وسيمياء التجسيم 119
2-3- الصورة الشعرية وسيمياء التكثيف..... 124
2-4- الصورة الشعرية وسيمياء التضاد..... 131
3- الملامح السيميائية للصورة الشعرية في القصائد السياسية لنزار 137
3-1- الصورة الشعرية بين سيمياء الموقف و التجريد 137
3-2- الصورة الشعرية بين السيمياء والسينما 153
4- مصادر الصورة الشعرية:..... 171
4-1- سيمياء الطبيعة: 172
4-1-1- سيمياء الطبيعة الحية (المتحركة) 173
4-1-2- سيمياء الطبيعة الجامدة (الصامتة) 176
4-2- سيمياء الأمكنة 181
4 -3- سيمياء التاريخ 188

الفصل الثالث: سيميائية تشكيل الفضاء النصي في القصائد السياسية لنزار قباني

1- التشكيل و الفضاء بين المصطلح و المفهوم(التقريب بين الحقائق) 196

2- سيمياء تشكيل الفضاء االبصري للقصائد السياسية لنزار قباني: 203

2-1- سيمياء التشكيل الكاليغرافي(جدلية البياض و السواد) في القصائد السياسية لنزار 203

2-2- سيمياء علامات الترقيم في القصائد السياسية لنزار..... 231

3- سيمياء تشكيل الفضاء اللوني للقصائد السياسية لنزار قباني..... 259

3-1- مفهوم اللون 260

3-2- سيمياء الامتزاجات اللونية (المرئية و اللامرئية) في تشكيل فضاء القصيدة السياسية نزار 264

3 -2- 1- سيمياء الامتزاجات اللونية (المرئية و اللامرئية) بين المتشابهات..... 265

3-2- 2- سيمياء الامتزاجات اللونية (المرئية و اللامرئية) بين المتضادات.. 272

3-3- التعبير بالألوان: من جمالية التشكيل اللوني إلى فضائية التدليل السيميائي 278

خاتمة: 292

قائمة المصادر و المراجع: 298

الملخص 317

Résumé 319

فهرس الموضوعات:..... 321