جامعة القدس المفتوحة

كلية الدراسات العليا والبحث العلمي

برنامج ماجستير اللغة العربية وآدابها

جماليات الفن التشكيلي في الخطاب الأدبي

إعداد الطالبة: مريم غسان سامي ياسين

الرقم الجامعي: 0330011910026

إشراف أ.د: عمر عتيق

قدّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها بكليّة الدّراسات العليا في جامعة القدس المفتوحة

لعام 2022 م

فلسطين

{يَا يَحْيَى خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا (12) وَحَنَانًا مِنْ لَدُنَّا وَزَكَاةً وَكَانَ تَقِيًّا (13) وَبَرًّا بِوَالِدَيْهِ وَلَمْ يَكُنْ جَبَّارًا عَصِيًّا (14) وَسَلَامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا}

(سورة مريم: آية 12-15)

إقرار

أنا المُوقِّعة أدنا مُقدِّمة الرِّسالةِ المَوسومةِ بِـ:

جمـاليـات الفــن التشكيلــي في الخطــاب الأدبـــي

أُقِرُّ بأنَّ مضمونَ هذهِ الرسالةِ جهدٌ ذاتيّ باستثناء الاقتباساتِ والإشارات الواردة في الحواشي. وأنّ الرسالةَ لم تُقَّدم مِن قبلُ للحصولِ على درجةٍ علميَّة في أيَّة جامعةٍ أو مؤسَّسة تعليميَّة.

- اسم الطالبة: مريم غسان سامي ياسين
- التوقيع: مريم ياسين
- التاريخ: 27 \2 \2022

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة

جماليات الفن التشكيلي في الخطاب الأدبي

وأجيزت بتاريخ 27\2\2022

أعضاء لجنة المناقشة

1 - أ.د. عمر عتيق (رئيساً ومشرفا) التوقيع .....

2 - د. زاهر حنني (ممتحناً داخلياً) التوقيع .....

3 - د. زياد غانم بني شمسه(ممتحناً خارجياً) التوقيع .....

جامعة القدس المفتوحة

كلية الدراسات العليا والبحث العلمي

برنامج ماجستير اللغة العربية وآدابها

(نموذج تَفْويض)

أنا الطّالبة مريم غسان سامي ياسين، أُفوِّض جامعةَ القدس المفتوحة بتزويد المكتبات أو المؤسّسات أو الهيئات أو الأشخاص بنُسخٍ من رسالتي عند طلبها، بما يتَّفقُ وتعليماتِ الجامعة.

- اسم الطالبة: مريم غسان سامي ياسين
- التوقيع: مريم ياسين
- التاريخ: 27 \2 \2022

إهداء

إلى من جعل الله الجنة تحت أقدامها أمي الحبيبية قدوتي وسر سعادتي...

إلى من أفتخر بالانتساب إليه وطالما رعاني بحمايته إلى مَنْ مهد دربي وأناره أبي الحبيب...

إلى من حبهم يجري في عروقي من ساندوني وأضافوا إلى حياتي البهجة خالاتي الغاليات...

إلى من وقف بجانبي طيلة فترة دراستي مدير مدرستي المهندس سامح مروان النابلسي...

إلى كل من له مكانة في قلبي...

أهدي هذا الجهد مع كل الحب والامتنان...

شكرٌ وتقديرٌ

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، الحمد لله الذي أعانني وأمدني بالعزم والتصميم والمثابرة لإتمام هذا العمل المتواضع، وإنني لأرجوه سبحانه أن يجعل فيه الصورة المقبولة والإفادة المأمولة.

وأنا أضع اللمسات الأخيرة لهذه الرسالة يسرني أن أتقدم بجزيل شكري لجامعتي القدس المفتوحة التي احتضنتني طالبة أنهل من علمها تطمح أن ترد لها قدرًا يسيرًا من كريم عطائها، والشكر موصولٌ لمشرف رسالتي عمر عتيق، فأتقدم بعظيم الامتنان له لما منحني من الرعاية الصادقة، وأعطاني من وقته وعلمه دون تردد أو ملل، ووجهني التوجيه المخلص منذ اللحظة الأولى من كتابة هذه الرسالة حتى خرجت بهذه الصورة، فكان المقيل من العثرة، والباعث في النفس الهمة والعزيمة كلما وهنت الخطوة، فالله أسأل أن يجزيه عني خير الجزاء، وأن ينفع به طلبة العلم وأهله.

ويشرفني أن أقف وقفة إجلال واحترام أمام القناديل العلمية التي أضاءت دروب العلم والمعرفة؛ لأقدم عظيم شكري وتقديري لأعضاء لجنة المناقشة الموقرة على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وجهودهم المبذولة في إغنائها بالنصائح والتوجيهات التي تعمل على رفع قيمتها العلمية.

والله ولي التوفيق

الباحثة

مريم غسان ياسين

جماليات الفن التشكيلي في الخطاب الأدبي

إعداد الطالبة: مريم غسان سامي ياسين

إشراف أ.د عمر عتيق

مُلخَّص الدِّارسة

تهدف الدراسة إلى رصد التعالق الدلالي بين اللوحة التشكيلية والخطاب الأدبي في العصر الحديث معتمدةً المنهج السيميائي في التحليل. وجاءت في تمهيد، وثلاثة فصول، وتناول التمهيد الحديث عن تضافر الفنون وتكامل المعارف، وعلاقة الفن التشكيلي بالأدب، وتوزع الفصل الأول المعنون بـ التعالق الدلالي بين العتبات النصية والمضمون للخطاب الأدبي على ثلاثة مباحث، الأول: التعالق الدلالي بين العتبات النصية، والثاني: علاقة الغلاف بمضمون الخطاب الأدبي، والثالث: علاقة العنوان بمضمون الخطاب الأدبي، أما الفصل الثاني فجاء موسومًا بـ الفن التشكيلي في الخطاب الشعري، موزعًا على مبحثين، الأول: تأثير اللوحة التشكيلية في النص الشعري، الثاني: تأثير النص الشعري في اللوحة التشكيلية، وجاء الفصل الثالث المعنون بـ الفن التشكيلي في الخطاب السردي، موزعًا على مبحثين، الأول: العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والفن الروائي، الثاني: العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وفن السيرة.

وخرجت الدراسة بمجموعة نتائج أهمّها: لا تنفصل التموجات المعرفية والنفسية للغلاف عن فضاء عنوان الخطاب الأدبي ومضمونه، فالغلاف امتداد طبيعي لهما، ويمنحنا تجلي اللوحة التشكيلية في النصوص الشعرية مساحة فنية تربط ألفاظ النص الشعري باللوحة التشكيلية بكشف التعالق الدلالي بينها، تحدث العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وفن الرواية تواصلًا دلاليًا، يفضي إلى تفاعل

المساحة البصرية مع مركزية المتن الروائي؛ لتضفي أبعادًا دلاليةً يكتسبها النص في تفاعله مع فضاء اللوحة التشكيلية أو العكس.

كلمات مفتاحية: المنهج السيميائي، العتبات النصية، المضمون، الفن التشكيلي.

The Aesthetics of plastic Art in literary discourse

Prepared by: Maryam Ghassan Sami Yassin

Supervised by Prof.Omar Ateq

Abstract

The study aims to monitor the semantic relationship between plastic painting and literary discourse in the modern era by adopting the semiotic approach in analysis. The study consisted of a preface and three chapters. The modern preface dealt with the synergy of the arts, the integration of knowledge, and the relationship between plastic art and literature. However, the first chapter, entitled "Semantic interrelationship between textual thresholds and content of literary discourse" was divided into three sections: The first section: The semantic relationship between the textual thresholds, the second: the relationship of the cover with the content of the literary discourse, and the third: the relationship of the title to the content of the literary discourse. The second chapter was marked as "plastic art in poetic discourse" divided into two sections. The first: is the effect of plastic painting on the poetic text. The second: is the effect of the poetic text on plastic painting. Finally, the third chapter, entitled "plastic art in the narrative

discourse," is divided into two sections: firstly, the dialectical relationship between plastic painting and fictional art. Secondly: the dialectical relationship between plastic painting and biography.

The study came out with a set of results, the most important of which are: The cognitive and psychological fluctuations of the cover are inseparable from the space of the title of the literary discourse and its content. The cover is a natural extension of them, and the manifestation of plastic painting in poetic texts gives us an artistic space that links the words of the poetic text with the plastic painting by revealing the semantic relationship between them. Then, the dialectical relationship between plastic painting and the art of the novel creates a semantic continuity which leads to the interaction of the visual space with the centrality of the narrative body; adding semantic dimensions that the text acquires in its interaction with the space of the plastic painting, or vice versa.

Keywords: semiotic approach, textual thresholds, content, plastic art.

مقدّمة

فكرة الدراسة

تعد هذه الدراسة قراءة في الخطابين التشكيلي والأدبي، ودراسة التعالق الدلالي بين اللوحة التشكيلية والنصوص الشعرية والسردية.

أهميّة الدراسة

تكمن أهميّة الدراسة في الكشف عن التآلف الدلالي بين اللوحة التشكيلية والخطاب الأدبي بشقيه: الشعري، والسردي، وتكشف الباحثة عن العلاقات الجدلية بين الفن التشكيلي والخطاب الأدبي: الشعري، والسردي، فالتعالق الدلالي بين الفن التشكيلي والخطاب الأدبي لا يزال بحاجة إلى دراسات تطبيقية، لذا فإن جمالية الدراسة الفنية تفتح آفاقًا سيميائية أمام الباحثين؛ لأن العلاقة بين الفن التشكيلي والخطاب الأدبي علاقة تضافر، وتكامل، وتصادم.

الحدود الزمانية والمكانية للدراسة

تعالج الدراسة التعالق الدلالي بين الفن التشكيلي والخطاب الأدبي بشقيه: الشعري، والسردي في العصر الحديث، والوقت الحاضر.

مسوغات اختيار موضوع الدراسة

تهتم الباحثة بالمنهج السيميائي الذي يحقق تداخلًا بين الفنون؛ إذ بحثت عن عنوان يحقق تضافرًا بين الفنون الإبداعية؛ ولأنها محبة للرسم على الورق والألوان وقع اختيارها على عنوان (جماليات الفن التشكيلي في الخطاب الأدبي).

وتهتم الباحثة بقضية التناص التي تحقق تداخلًا مشروعًا بين الأجناس الأدبية والفنية المختلفة، وترغب الباحثة بالإسهام في الكشف عن العلاقات الجدلية بين اللوحة التشكيلية والخطاب الأدبي،

وتسليط الضوء على قدرة الأدباء الإبداعية في تجسيدهم للوحات التشكيلية العربية والأجنبية داخل كتاباتهم الأدبية.

الدراسات السابقة

وجدت الباحثة دراسات نقديّة قليلة متخصّصة بجماليات الفن التشكيلي في الخطاب الأدبي. وترى الباحثة أنّ دراسات الدكتور عمر عتيق هي الأقرب لدراستها؛ لاهتمامها برصد التعالق الدلالي بين اللوحة التشكيلية والخطاب الأدبي دراسة موسومة بـ (دراسة سيميائية في ديوان تلاوة الطائر الراحل للشاعر سامي مهنا) تطرقت إلى التضافر الدلالي بين لوحة (الطائر) التشكيلية للفنان جون مارتن، ومضمون ديوان (تلاوة الطائر) للشاعر سامي مهنا.

وأطل كتاب الدكتور عمر عتيق (نوافذ ثقافية) على نافذة التأثر والتأثير بين اللوحة التشكيلية والنص الأدبي؛ إذ عرض الكتاب العلاقة الجدلية والتعالق الدلالي بين اللوحات التشكيلية والخطابات الأدبية الشعرية والسردية.

ومن الدراسات التي اهتمت بالعلاقة بين اللوحة التشكيلية والخطاب الادبي دراسة موسومة بـ (الصورة الشعرية في اللوحة التشكيلية: رائد قطناني أنموذجًا) للباحثة جهينة خطيب؛ لأنها تتبعت التراسل بين اللوحات التشكيلية للفنان رائد قطناني وعدد من القصائد الشعرية.

وتناولت دراسة موسومة بـ (التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان دراسة سيميائية) للباحثة فطيمة الزهرة بايزيد دراسة الغلاف وألوانه والعنوان في رواية (مسك الغزال) للروائية حنان الشيخ؛ لأنها تعتمد على المنهج السيميائي، وتركز على عتبات النص الروائي، ومن الدراسات السابقة دراسة موسومة بـ (التشكيل الفني في رواية الحلزون العنيد لرشيد بوجدرة)؛ لكنها تختلف عن دراستي؛ لأنها تقتصر على دراسة غلاف الرواية دون ربطه بمضمون العمل الروائي.

الصعوبات التي واجهتها الباحثة

بذلت الباحثة جهدًا ووقتًا للعثور على أعمال أدبية تبرز علاقة اللوحة التشكيلية بالخطابات الأدبية الشعرية والسردية. ولم يكن الحصول على بعض الأعمال الأدبية أمرًا سهلًا. وواجهت الباحثة قلة المراجع النقدية ذات الصلة بموضوع جماليات الفن التشكيلي في الخطاب الأدبي.

منهج الدراسة

اختارت الباحثة المنهج السيميائي [1]، وهو المنهج الأكثر تناسبًا من المناهج الأخرى؛ بسبب موضوع الدراسة الذي يتطلب الوقوف على دلالات اللوحة التشكيلية، وربطها مع دلالات مضامين الخطابات الأدبية الشعرية والسردية، وعناوينها.

---

[1]– المنهج السيميائي: يعد المنهج السيميائي من المناهج الفكرية المعاصرة الذي يسعى إلى اكتشاف المعاني وتقصيها في أشكالها التعبيرية الظاهرة، ويهتم بدراسة العلامات المتجسدة في النص؛ إذ تمنح العلامات النص قوة التكثيف الدلالي المتولد عن اكتناز سياقاته بمعانٍ محتملة (ينظر: أحمد، نفلة حسن: **التحليل السيميائي للفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات**. دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، مصر، 2012م، ص3–4).

ظهرت السيميائية في النصف الأول من القرن العشرين؛ إذ تعد علمًا شاملًا يدرس كيفية اشتغال الأنساق الدلالية التي يستعملها الإنسان، والتي تطبع وجوده وفكره؛ إذ توصف السيميائيات بأنها العلم العام لكل أنساق التواصل اللسانية وغير اللسانية، فهي بهذا نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته، وأساليبه التحليلية، له علاقة بمجموعة من الحقول المعرفية، مثل: اللسانيات، والفلسفة، والمنطق، والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا، كما أن موضوعه غير محدد في مجال بعينه، وتشكل السيميائية أداة لقراءة السلوك الإنساني في مظاهره المختلفة بدءًا بالانفعالات البسيطة، ومرورًا بالطقوس الاجتماعية، وانتهاءً بالأنساق الأيديولوجية الكبرى (لمرابط، عبد الواحد: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل**. ط1، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2005م، ص3، ينظر: بن كراد، سعيد: **السيميائيات وموضوعها**. مجلة بحوث سيميائية، جامعة تلمسان، ع3،4، 2007م، ص179).

ترتبط السيميائية ارتباطاً وثيقاً بالنموذج اللساني البنيوي المعاصر الذي أرسى دعائمه اللغوي الشهير (فرديناند دي سوسير)، وهو أول من أشار إلى هذا العلم أثناء دراساته اللغوية؛ إذ يقول: "يمكننا تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جزء من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام إننا ندعوه بالسيميولوجيا (Semiologe) تلك التي تدلنا على كنه وماهية العلامات، وما الألسنية إلا جزء من هذا العلم العام" (دي سوسير، فرديناند: **محاضرات في الألسنية العامة**. تر: يوسف غازي، ومجيد النصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص27).

أسئلة الدراسة

- ما مدى التعالق الدلالي بين العتبات النصية؟
- ما مدى التعالق الدلالي بين العتبات النصية ومضمون الخطابات الشعرية والسردية؟
- كيف أثرت الخطابات الأدبية الشعرية والسردية باللوحة التشكيلية؟
- هل تأثرت اللوحة التشكيلية بالخطابات الأدبية الشعرية والسردية؟

مضمون فصول الرسالة

جاءت الرسالة في ثلاثة فصول وتمهيد ومقدمة وخاتمة، فتتبعت في التمهيد الحديث عن تضافر الفنون وتكامل المعارف، فتناولت الحديث عن تضافر الفنون وتكامل المعارف عند الفلاسفة، والتعالق بين النقد الأدبي والعلوم الطبيعية، وتكامل المعارف في النقد الأدبي، وعلاقة الأدب بالوسائط الإلكترونية، وتداخل الأجناس الأدبية، وعلاقة الفن التشكيلي بالأدب، فتحدثت عن العلاقة بين مفهوم الفن التشكيلي ومفهوم الأدب، وجذور التعبير بالرسم، والفن التشكيلي والأدب محاكاة للطبيعية، وعلاقة الكتابة بالرسم والتصوير، والتعالق بين الخطاب الشعري والرسم، والتواصل الدلالي بين الخطاب السردي والفن التشكيلي، وتفاعل المتلقي بجماليات العلاقة بين الفن التشكيلي والأدب، واهتمام نقاد الأدب بالفن التشكيلي.

وتوزع الفصل الأول المعنون بـ (العتبات النصية والمضمون للخطاب الأدبي) على ثلاثة مباحث، المبحث الأول: التعالق الدلالي بين العتبات النصية، فتحدثت عن سيميائية العنوان، وسيميائية لوحة الغلاف، والتعالق بين البعد السيميائي للغلاف والبعد اللغوي للعنوان، وأوضحت التآلف الدلالي بين العتبات النصية في ديوان (في هزيم الريح) للشاعر ثائر زين الدين، وفي روايتي (كافر سبت) للروائي عارف الحسيني، و(لا يهزمني سواي) للكاتبة رولا غانم، والمبحث الثاني: علاقة الغلاف بمضمون

العمل الأدبي، فناقشت التآلف بين غلاف ديوان (في هزيم الريح) ومضمونه، والتآلف بين غلاف روايتي (كافر سبت)، و(لا يهزمني سواي) ومضمونهما، والمبحث الثالث: علاقة العنوان بمضمون العمل الأدبي، فأبرزت التآلف بين عنوان ديوان (في هزيم الريح) ومضمونه، والتآلف بين عنواني الروايتين (كافر سابت)، و(لا يهزمني سواي) ومضمونهما.

توزع الفصل الثاني (الفن التشكيلي في الخطاب الشعري) على مبحثين، فعرض المبحث الأول تأثير اللوحة التشكيلية في النص الشعري، فوقفت على التآلف الدلالي بين اللوحات التشكيلية وعدد من النصوص والدواوين الشعرية، وعرض المبحث الثاني تأثير النص الشعري في اللوحة التشكيلية، فرصدت التعالق الدلالي بين نصوص شعرية ولوحات تشكيلية عدة.

ووقفت الدراسة في الفصل الثالث المعنون بـ (الفن التشكيلي في الخطاب السردي) على مبحثين، المبحث الأول: العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والفن الروائي، فأظهرت التآلف بين اللوحات التشكيلية والنصوص الروائية، والمبحث الثاني: العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وفن السيرة الذي تحدث عن العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والسيرة الذاتية، والعلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وأدب الرحلات، والعلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية ورواية السيرة الذاتية، والعلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والسيرة الروائية، والعلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والسيرة الروائية؛ لرصد التعالق الدلالي بينهما.

تمهيد: تضافر الفنون وتكامل المعارف

تضافر الفنون وتكامل المعارف عند الفلاسفة

لم تكن الفنون وليدة العصر الحاضر؛ بل ظهرت وتطورت مع ظهور الإنسان ونموه؛ لأن الفن في جوهره حاجة أصيلة عند الإنسان، وهو يستطيع أن يتحكم في الأشياء ويجعلها ملك يديه عن طريق تطويعها وفقًا لإرادته واختياره وإبداعاته؛ إذ يعد الفن نشاطًا إنسانيًا يرمي إلى تحويل الأشياء الطبيعية لأعمال مبتكرة، وتشكيل الأشياء في صورة جديدة يجعل منه فنًا مائزًا، ويحمل في جعبته فنون مختلفة تتراسل وتتضافر فيما بينها.

وتعود أسباب تضافر الفنون وتراسلها في أنها موهبة يمتلكها الإنسان، وتنبع من قدرته على الكتابة والإبداع، وصياغتها بقوالب جديدة تحقق القراءة والتأمل؛ إذ أصبحت الفنون منصهرة في بوتقة واحدة؛ لتظهر شكلًا إبداعيًا فنيًا جديدًا.

وقف الفلاسفة القدماء على مفهوم الفن؛ إذ يعرف (لالاند) الفن جماليًا أنه إخراج للجمال بواسطة الأعمال التي يمارسها الإنسان، والجميل لديه هو الشيء الذي يحقق توافقًا وتآلفًا بعضه ببعض [1]، ويمثل الفن عند (هيغل) التصوير الحسي أو الصياغة الفنية للمطلق، ويتضح الفن من خلال العلاقة المشتركة بين المدلول والشكل [2]، وعني بذلك الدلالة أو الرمز.

وتصدى العديد من الفلاسفة للفنون، وصاغوا لها مبادئ ونظريات؛ إذ يزخر تاريخ الفلسفة بالكشف عن تراسل الفنون بدءًا بأفلاطون وأرسطو إلى هيجل وكروتشه وشلنج وهيوم وكونوشيوس؛ الذين تطرقوا إلى التأثر والتأثير بينها، فأولى صاحب الفلسفة الصينية (كونوشيوس) عناية بالعادات والتقاليد

---

[1]– ينظر: عدره، غادة المقدم: **فلسفة النظريات الجمالية**. ط1، جروس برس، طرابلس، لبنان، 1996م، ص12.

[2]– ينظر: السعدني، محمد إبراهيم: **محاضرات في تاريخ الفن موضوعات مختارة من الفن القديم**. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 2003م، ص95+96.

التي تربى عليها المجتمع، وربط بين الفنون؛ إذ تنشأ الموسيقى من دراسة الأصوات [1]، كما رصد فلاسفة الجمال الإغريقي كأصحاب (مدرسة فيتاغوريس) فهمهم للموسيقى التي تعتمد على "قوة الصوت التي تتوقف على طول الأوتار المهتزة" [2]، وفسروا النظام الموسيقي استنادًا على أساسٍ رياضي، والفن عندهم رسالة، وهم بذلك ربطوا بين النظام الموسيقي والعلم الرياضي.

وأوضح (هيراقليط) أن الطبيعة تميل إلى الاختلاف وإلى وجود الأضداد، وهذا الاختلاف يحقق تناسقًا بين الأشكال، كتداخل الألوان مثلًا: الأبيض والأسود، والأحمر والأصفر [3]؛ إذ ينتج من اتحاد لونين مختلفين لونًا جديدًا يحمل خصائص تميزه عن غيره من الألوان الأخرى، وهذا ما يحققه اختلاف الصفات بين الأشياء التي تندغم فيما بينها؛ لينبثق عنها لونًا مائزًا.

ويرى (أفلاطون) وهو أول من نظر إلى الفن الواقعي أن تضافر الفنون لديه يكمن في التربية وتكوين المواطن مع الثقافة الجمالية، وربط الفن بالجوانب الاجتماعية والسياسية [4]؛ لأن الفن يحتاج إلى الجوانب المعرفية لتطوره.

وكشف (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) أن سرَّ التشابه بين الأشياء عائد إلى محاكاة الفن الطبيعة، وقصد بالمحاكاة أن يرسم شخص صورة شخص آخر نسخةً طبق الأصل عنها، وهو يقصد بذلك التجسيد الكلي للأشياء، والذي يقودنا إلى فهمه للفن الشكل [5]؛ إذ يؤكد (أرسطو) على ضرورة وجود صلة بين الصورة التي ينتجها الفنان وبين الأصل الذي يحاكيه. ولنضرب مثالًا على فن

---

[1]– ينظر: عدره، غادة المقدم: **فلسفة النظريات الجمالية**، ص31–36.

[2]– المرجع السابق نفسه، ص38–39.

[3]– ينظر: المرجع السابق، ص40.

[4]– ينظر: لوفافر، هنري: **في علم الجمال**. تر: محمد عيتاني، دار المعجم العربي، بيروت، لبنان، 1954م، ج،1، ص15.

[5]– ينظر: عدره، غادة المقدم: **فلسفة النظريات الجمالية**، ص59.

المنمنمات المحفوظة في كليلة ودمنة وما تخللها من رسم للطيور والأشجار والحيوانات [1]، ومنمنمات مقامات الحريري التي رسمها يحيى الواسطي [2]، وشبه صاحب المسرحية الشهير (شيلر) وعنوانها (اللصوص) عمله بالرسام الذي يرسم لوحةً طبيعية أمامه [3]، ومن يتتبع تاريخ الفلاسفة يعاين اهتمام الإنسان القديم للفنون المختلفة.

وربط الفلاسفة في القرن التاسع عشر بين الفن والعلوم الأخرى؛ إذ مزج (شيلنغ) و(هيغل) بين الفلسفة والدين، ومزج (تين) بين الفن والعلوم الطبيعية، ومزج أصحاب (مذهب الحقيقة الفرنسيون) بين الملاحظة التاريخية والفن، ودمج أصحاب (المذهب الصوري) بين الفن والرياضيات، وفي هذا الصدد يقول فيلسوف سويسري: "كل منظر حالة نفسية" [4]؛ إذ يعد المنظر فنًا.

ويشترك الفن والدين والفلسفة في الحقيقة المطلقة [5]؛ إذ تجمعهم الروح، وما يجعل الاختلاف واقعًا بينهم هو الشكل.

التعالق بين النقد الأدبي والعلوم الطبيعية

وضع للنقد قواعد ومقاييس علمية تستعين بجملة من العلوم المختلفة تسترشد بها في دراسة الأعمال الفنية؛ إذ "أمدت العلوم الطبيعية والحيوية النقد بعناصر أساسية، كالطريقة التجريبية نفسها، ونظريات ذات فائدة مجازية عظيمة مثل: التطور، ومبادئ مثل: النسبية، والمجال، واللامحدودية" [1].

---

[1]– حوار أجرته الباحثة مع الفنان بلاسم محمد بتاريخ 5\2\2021م عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

[2]– ينظر: الهزاع، حنان: **استلهام الواسطي في الفن الحديث المعاصر**. جامعة الأميرة نوره بنت عبد الرحمن، المجلة الأردنية للفنون، م13، ع1، 2020م، ص67.

[3]– ينظر: عدره، غادة المقدم: **فلسفة النظريات الجمالية**، ص120.

[4]– ب. كروتشه: **المجمل في فلسفة الفن**. ط1، تر: سامي الدوربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2009م، ص40+50.

[5]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص139.

تقسم مناهج النقد الأدبي إلى قسمين هما: المناهج النقدية السياقية، وتشمل: المنهج النقدي التاريخي، والمنهج النقدي الاجتماعي، والمنهج النقدي النفسي. والمناهج النقدية النسقية، وهي: المنهج النقدي البنيوي، والمنهج النقدي الأسلوبي، والمنهج النقدي التفكيكي، والمنهج النقدي السيميائي.

ربط أصحاب المنهج النقدي التاريخي نقدهم بالعلوم الطبيعية، ومنهم: سان بيف، هيبوليت تين، وبرونتير، أوجست كونت، وداروين.

نادى (أوجست كونت) بعلم الاجتماع الذي حل بدلًا من مصطلح (الفيزياء الاجتماعية)؛ إذ حرص كونت على فكرته العقلانية التي تقول أن العلوم الطبيعية هي نموذج للعلوم الاجتماعية (علم الاجتماع)، ويتبين من المصطلح العلاقة بين علم الاجتماع والعلوم الطبيعية [2]، وتظهر نظريته تداخل العلوم الطبيعية مع علم الاجتماع.

وكانت رغبة (سانت بيف) النفاذ إلى الروح الأدبية عن طريق رصد المؤثرات المختلفة الجسمية، والنفسية، والوراثية لذلك كان ولوعًا بالتقصي عن حياة الكاتب، وشخصيته العائلية، ومعرفة الأصدقاء، وحالتهم المادية، والعلمية، والأخلاقية، وعادات الكاتب، ولغة الكاتب، وآراء الكاتب [3]؛ إذ ركز على شخصية الكاتب والمؤثرات التي تؤثر على شخصيته الأدبية. وشبهت إجراءاته بأعمال البوليس السري في البحث عن كل ما هو خفي، وقال بأن كل أديب ينتمي إلى نوع خاص من التفكير، ويكشف عنه استقصاء طبائع العقول في الأدب، كما أنه آمن بالتاريخ الطبيعي لفصائل الفكر؛ إذ قال سانت بيف: "إن ما أعمل لهو تاريخ طبيعي... أود أن تنفع كل هذه الدراسات الأدبية ذات يوم لتقيم تصنيفًا

---

[1]– هالمين، ستانلي: **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**. تر: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، نيويورك، أمريكا، 1958م، ج1، ص14.

[2]– ينظر: زيما، بيير: **النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي**. تح: أمينة رشيد، سيد البحراوي، تر: عايدة لطفي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1991م، ص17.

[3]– ينظر: الرقب، أحمد: **نقد النقد**. دار اليازوري للنشر، عمان، الأردن، 2007م، ص84–85.

للأذهان" [1]، وغاية النقد عنده أن يستجلي كيفية ولادة العمل في الأدب؛ لأنه نتاج عقلية معينة، أو ظروف خاصة، ولا شك بأن معرفة هذه الجوانب والجوانب السياسية، والاجتماعية لازمة لفهم العمل وتفسيره.

واتكأ (هيبوليت تين) على الجانب العلمي في تحليل النص الأدبي في ضوء التأثيرات التالية: العرق، أو الجنس البشري بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة، فنقول هذا جنس عربي، وهذا جنس آري، وهذا جنس سامي، وفضل العرق الآري وهو العرق الأوروبي، والبيئة أو المكان؛ و"لكل جماعة إنسانية لون فني خاص يولد وينشأ في أحضانها، فالخدمات، والصور، وطريقة الأداء، والموضوع، والاتجاه الفني والأدبي لها أثر في ازدهار الفنون الحربية والدينية في إسبانيا، وظهور أنواع الشعر في شبه الجزيرة العربية" [2]، فالبيئة هي المؤثر بمعنى الفضاء الجغرافي، وبالتالي فإن لكل أدب ظروفه السياسية، والثقافية، والاجتماعية التي من شأنها أن تمارس تأثيرها على النص، وعليه، جعل النص نتيجة هذه التفاعلات الثقافية، والتربوية، والبيئية، والعرق [3].

وطبق (داروين) نظرية (النشوء والارتقاء) في كتابه (أصل الأنواع) على تطور الأجناس الأدبية، وسعى (برونتير) إلى تطبيق نظرية تطور الكائنات لداروين على عدد من الأدباء؛ إذ يمكن إخضاعها لقانون التطور العضوي، وتطبيقه على الفنون الجميلة والأدب تطبيقًا يوضح كيفية نشأتها ونموها عبر العصور [4].

وتحدث (فرديناند برونتير) عن تأثير نظرية النشوء والارتقاء في نشوء الأجناس الأدبية جاعلًا الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة، كأنها تتطور عن التطور القبلي للإنسان، وكأنها تتكلم عن

---

[1]– صقر، أحمد: **تاريخ النقد ونظرياته**. ط1، مركز إسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، 2001م، ص212.

[2]– بدوي، محمد علي: **علم اجتماع الأدب**. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص58.

[3]– ينظر: فضل، صلاح: **مناهج النقد المعاصر**، ص35.

[4]– ينظر: هويدي، صالح: **المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات**، 70.

تطور الأشياء المادية الحسية؛ وكانت نظريته على غرار أصل الأنواع لداروين [1]، فذهب إلى أن الآداب تنقسم إلى فصائل مثل الكائنات الحية، تنمو، وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة، حتى تصل إلى مرتبة من النضج، وتنتهي بعدها، وتتلاشى، وتنقرض كأنها كائن حي بطريقة مباشرة [2]، ومثل على ذلك بالخطابة الدينية التي تحولت إلى الشعر الرومنسي؛ لأنها تعنى بالموضوعات نفسها؛ إذ تهتم بالمشاعر الصوفية، والشكوى من الحياة، وتلجأ إلى الطبيعة، وما دام هناك موت لبعض الأجناس الأدبية وظهور أجناس أخرى، سنجد بعض الأجناس تختفي، وبعض الأجناس تظهر بثوب جديد، وهذا ما حصل مثلًا في المقامة التي أسهمت في نشوء القصة القصيرة، وهناك من لم يربطها بالقصة، فكانت إحدى النتائج المهمة في المنهج النقدي التاريخي التي تهتم بدراسة خارطة الأنواع الأدبية وتحولاتها وأشكال تداخلها مع بعضها [3].

واهتم الباحثون في العلوم الاجتماعية والبيولوجية والأنثربولوجية بنظرية (داروين)؛ إذ استثمر (جون ليبوك) نظرية أستاذه (داروين) في وضعه نظرية للتطور الثقافي [4].

تأثر النقاد العرب بمناهج النقد الغربية فيما يختص بعلاقتها مع العلوم الطبيعية؛ إذ يقول سعد ظلام: "تطورت العلوم التجريبية مثل: العلوم الطبيعية، والكيمياء تطورًا هائلًا، وسرعان ما حاول النقاد أن يضعوا للأدب قوانين كقوانين العلوم التجريبية فيما أمكنهم أن يسموه بالتاريخ الطبيعي للأدب، فطبقوا على الأدباء منهج الطبيعيين في تصنيف النباتات والحيوان، ورتبوا الأدباء في طبقات، وصنفوهم بحسب خصائصهم الأدبية. وقد طبق عليهم بعض النقاد قوانين الجنس والبيئة والزمان،

---

[1]– ينظر: صقر، أحمد: **تاريخ النقد ونظرياته**، ص233.

[2]– ينظر: قطوس، بسام: **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**. ط1، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، 2006م، ص43.

[3]– ينظر: فضل، صلاح: **مناهج النقد المعاصر**، ص38.

[4]– عكاشة، رائد جميل: **التكامل المعرفي في أثره في التعليم الجامع وضرورته الحضارية**. ط1، المعهد العلمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 2012م، ص105

وطبق الآخرون على الأدب ما ذهب إليه (داروين) في نظرية النشوء والارتقاء، أو تطور الكائنات..." [1].

ويظهر (شوقي ضيف) تشابه البحوث الأدبية مع بحوث العلوم الطبيعية؛ إذ "تبدأ بالجزئيات أو من الجزئيات وتنتقل منها إلى الكلمات. تبدأ بدراسة الخاص وتنتقل منه إلى دراسة العام، فالأساس هو الجزئيات" [2]، وتعتمد البحوث الأدبية على "عمليتين أساسيتين تشمل: استقراء الحقائق الجزئية، واستنباط الحقائق الكلية، والقضايا العامة" [3]، ويظهر لنا تسخير (شوقي ضيف) العلوم الطبيعية في خدمة البحوث الأدبية.

ويربط (طه حسين) بين العلوم الطبيعية والعلوم الأخرى؛ إذ "لا يمكن أن يوجد الأدب كغيره، ولا أن يثمر إلا إذا اعتمد على علوم تقنية من جهة، وعلى ثقافة عامة متينة عميقة من جهة أخرى...، فالطبيعة محتاجة إلى الرياضة دون أن تكون الرياضة فصلًا من فصول الطبيعة، والطبيعة فصلًا من فصول الرياضة" [4]؛ إذ يتبين لنا تداخل الفنون.

قارب (عمر عتيق) بين إجراءات تحليل النص الأدبي من منظور تفكيكي وعلم الفلك منطلقًا من أن النص مجرة تتضمن أعدادًا هائلةً من الدلالات، فإن الدلالة الواحدة تمثل نجمًا أو نيزكًا واحدًا يتوهج ضوؤه، ثم سرعان ما يتلاشى ليضيء نجم أو كوكب آخر. ويمكن إجراء مقاربة بين هذه الصورة الفلكية المتخيلة، وطبيعة التحليل التفكيكي للنص؛ فأصغر جزء من المجرة الذي يتوهج ثم ينطفئ يناظر أصغر دلالة تطفو على سطح النص، أو تُستخرج من البنية العميقة للنص، ثم تتلاشى؛

---

[1]– قصاب، وليد: **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية**. ط2، دار الفكر، دمشق، سورية، 2009م، ص19.

[2]– ضيف، شوقي: **البحث الأدبي طبيعته مناهجه أصوله مصادره**. ط7، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1966م، ص27.

[3]– المرجع السابق نفسه، ص37.

[4]– حسين، طه: **في الأدب الجاهلي**. ط3، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، 1933م، ص25–26.

بسبب ظهور دلالة ثانية تمحو أثرها، وتترك أثرًا جديدًا قابلًا للتلاشي والتجدد، وهذا هو معنى الأثر الذي عبر عنه (دريدا) بقوله [1]: "الأثر هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه، أي: ما لا يكون حاضرًا أبدًا". كما أن مصطلح انتشار المعنى وتشتته في التفكيكية يناظر تشتت وبعثرة مكونات المجرة الواحدة التي تتشتت مكونات بعضها إلى مسافات تصل إلى ملايين الفراسخ.

وإذا اتفقنا أن كل قراءة تفكيكية هي مجرة من الدلالات قائمة بذاتها، ومرتبطة بالذات الثقافية للقارئ الناقد؛ ولكنها في الوقت نفسه معرضة للتصادم مع قراءة ثانية تشكل مجرة دلالات مغايرة وفق ثقافة المتلقي الثاني، فإن هذا الاتفاق يقودنا إلى المقاربة بين التفاعل الذي يحدث بين المجرات الفلكية حينما تمر مجرتان بالقرب من بعضهما بعضًا، فيحدث تبادل غازي وغباري بينهما ينتج عنه (عمليات ولادة نجمية جديدة) بتعبير الفلكيين، وهذه الولادة هي القراءة التفكيكية القائمة على التحليل التوليدي الذي لا تنتهي خصوبته [2].

يحتاج النقد الأدبي إلى المصطلح العلمي؛ لأنه يستقي مصطلحاته من علم الأحياء وغيرها من العلوم الطبيعية فيما يتعلق بالنشأة، والتحول، والتطور؛ إذ يتداخل النقد الأدبي مع العلوم الطبيعية على اختلافها.

تكامل المعارف في النقد الأدبي

يمتد الأدب لآفاق ومعارف لا يمكن حصرها، فعندما نطالع كتابًا في الأدب المقارن نجد فيه أثر الثورة والنهضة في وجود مذاهب أدبية جديدة، ومنها: المنهج النقدي التاريخي، واتصاله بالبيئة؛ لأن الأصل في الفنون والآداب هو الانفتاح وليس الانغلاق، ففكرة الانغلاق على الآداب والفنون هي فكرة

---

[1]– دريدا، جاك: **الكتابة والاختلاف**. تر: كاظم جهاد، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص53.

[2]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**. ط1، دار دجلة، عمان، الأردن، 2019م، ص74.

قديمة لا فائدة منها، وضرورة التقدم الثقافي والتطور الذي أفرزته العلوم الإنسانية يحتم على باقي الفنون التسلح بمبدأ "تضافر العلوم" [1] بغية الكشف عن طبيعة الظواهر الأدبية.

يتخذ المنهج التاريخي من الحوادث السياسية والاجتماعية وسيلة لتعليل الظواهر الأدبية، كما أنه يساعد في تشكيل التاريخ الأدبي للأمم [2]، ويمتد إلى منظومة المنهجين النقدي الاجتماعي، والنفسي؛ لأن المنهج النقدي التاريخي قائم على شخصية المبدع على عكس المنهج النقدي الاجتماعي الذي يهتم بالمجتمع الذي يعيش فيه المبدع، بينما يركز المنهج النقدي النفسي على نفسية الأديب، والشخصيات الموجودة في الأعمال الأدبية.

يربط المنهج النقدي الاجتماعي الأدب بالمجتمع، باعتبار أن الأدب نشاط اجتماعي تؤثر فيه عوامل متعددة، وهذا الفرد (المبدع) هو جزء من المجتمع يتأثر فيه، ويؤثر به، والتأثر والتأثير هو جزء من كيان كبير اسمه المجتمع [3].

اعتمدت الأسلوبية على المنهج الإحصائي لتحقيق الموضوعية، والابتعاد عن الذاتية، والانطباعية [4]، "ويرجع أهمية هذا العمل الإحصائي في أنه يقدم لنا بيانات دقيقة ومحددة بالأرقام والنسب لسمة،

---

[1]– حجازي، سمير: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر**. دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2004م، ص7.

[2]– ينظر: عبد السلام، جنات: **المنهج التاريخي في الممارسة النقدية العربية العرب وتاريخ الأدب لأحمد بو حسن أنموذجاً**. رسالة ماجستير، إشراف: سعيدة حمداوي. جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2015م، ص أ.

[3]– ينظر: بن قانة، حفيظة: **محاضرات في النقد الاجتماعي**. ملف التأهيل الجامعي. جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2019م، ص7.

[4]– ينظر: زغواني، مريم، كنار، سلمى: **المستويات الأسلوبية في تحليل النصوص الشعرية دراسة في ديوان عابرون بثياب خفيفة للشاعر ناصر رباح**. رسالة ماجستير، إشراف: عبد المالك مسعودان. جامعة محمد الصديق بن يحيى، الجزائر، 2018م، ص19.

أو أكثر من السمات اللغوية المتعددة" [1]، ومعدل تواترها وتكرارها في النص كاستخدام المفردات المعجمية، ونوع الجمل: الاسمية، والفعلية [2]، ويمكن بهذه الطريقة أن تكشف لنا نوعية عواطف هذا الشاعر، واتجاهاته، واهتماماته، من خلال تكرار خاصية معينة، كاستخدام صيغ المبالغة، والأفعال، والأسماء.

علاقة الأدب بالوسائط الإلكترونية

يمكن إدراك مقولة (الفن هو تكنولوجيا الروح) للشاعر (روبرت كاندل) وهو أحد رواد القصيدة الرقمية، وقد أسس موقعًا افتراضيًا عنوانه (دوائر الكلمة) ليمهّد الشاعر لمشروعه (القصيدة الرقمية) الذي أطلقه منذ بداية التسعينيات؛ بقوله: "كلنا يعرف أن الشعر والتكنولوجيا شيئان متوازنان لا يتقاطعان، إلا حين نتذكر أن الكتابة ليست سوى ضرب من التقنية أيضًا". ويبشر (كاندل) بمرحلة متطورة من القصيدة الرقمية ويطلق عليها اسم (قصيدة الومضة) التي تعتمد على برنامج العروض التفاعلية، وتسعى لإيجاد بديل بصري للوزن والقافية، وهي التي تتداخل فيها الكلمة بالصورة والموسيقى لتشكل مجتمعة بديلًا شعريًا بصريًا، يراهن فيه (كاندل) على الشيوع والانتشار وسرعة الوصول ويسر التناول [3].

والبديل البصري للوزن والقافية الذي يُبشر به (روبرت كاندل) يؤسس لحوار حول ماهية التأثير الجمالي والروحاني لإيقاع الشعر على المتلقي؛ وتثير هذه الرؤية سؤالاً: هل يمكن –حقًا–أن تتقبل

---

[1]– عودة، ميس خليل محمد: **تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجاً.** رسالة ماجستير، إشراف: يحيى جبر. جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006م، ص39.

[2]– ينظر: عيساوة، سميرة: **ملامح المنهج الأسلوبي في كتاب الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة لعثمان مقيرش.** رسالة ماجستير، إشراف: إبراهيم زلافي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2015م، ص31.

[3]– ينظر: الجيلاني، شرادة: **من القصيدة الرقمية إلى التفاعلية أثر التكنولوجيا المعاصرة على الشعر الحديث.** صحيفة القدس العربي، مارس، 2015م، ص260.

الذائقة السمعية العربية إيقاعًا بديلًا عن الإيقاع الناجم عن أوزان العروض العربي؟ وهل يُغني الوسيط السمعي أو الموسيقى التصويرية عن إيقاع الشعر (الوزن/ القافية)؟ أزعم أن طرح فكرة البديل في هذا المضمار ليست جديدة في المشهد النقدي على اعتبار أن اللغة العربية تتشكل من نسيج مقطعي موسيقي، وأن عناصر الموسيقى الداخلية في النصوص التي تسمى (قصيدة نثرية) هي بديل مسكوت عنه لدى بعض النقاد؛ ولكن الوسيط الإلكتروني الموسيقي يختلف عن البديل اللغوي الإيقاعي في القصيدة النثرية. ولهذا نحن أمام تطور غير مسبوق في تلقي النص الشعري... تطور يتجاوز الهندسة الإيقاعية للغة سواء كانت المعايير الهندسية الإيقاعية مؤسسة على البنية المقطعية للغة أو على النسق الإيقاعي العروضي [1].

ينبغي إيجاد نقطة تقاطع بين الوسائط الإلكترونية والإبداع الأدبي انطلاقًا من أن الوسيط الإلكتروني يُسهم في الكشف عن جماليات النص بوساطة المؤثرات الصوتية والمرئية، ويجعل التواصل بين النص والمتلقي أكثر إثارة وتأثيرًا، إذ إن جانبًا من الدلالات والآفاق التخيلية في النص تعجز عنها اللغة مهما كانت محمّلة بطاقات تعبيرية وتقنيات أسلوبية. وعلى الرغم من أن العاطفة نزعة إنسانية، والوسائط مهارة مادية إلا أن تسخير الوسيط الإلكتروني في إثارة العاطفة وتأجيجها وتوجيهها أمر لا يختلف عليه اثنان؛ فكم من نصوص لا تُحرك فينا عاطفة إلا إذا كانت متزامنة مع مشاهد حسية [2].

---

[1]– ينظر: عتيق، عمر: **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**. ط1، دار جرير، الأردن، 2018م، ص 279.

[2]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 279.

تداخل الأجناس الأدبية

يقصد بمفهوم (تتداخل الأجناس الأدبية) تداخل الأعمال سواء أكانت شعرية أم نثرية، كأن يتداخل الشعر مع السيرة الذاتية أو الخاطرة، أو القصة، أو المسرحية أو غير ذلك من الأنواع الأدبية [1].

وتعدد الأجناس الأدبية من رواية، وقصة قصيرة يحتم علينا تقليل نسبة الحواجز بينها؛ لأن التداخل بينهم أمر حتمي، "فما دمنا نؤمن بفكرة الوجود في العلاقة التكاملية التفاعلية بين عناصر الوجود لا بد أن نكون مؤمنين بوحدة الأشكال الإبداعية الإنسانية؛ إذ يحدث النص الإبداعي تأثيرًا، وإثارةً، وإقامة أسوار عالية بين الأجناس الأدبية هو ضرب من العبث والوهم وتقديس الموروث، فأنا لا يمكنني أن أمنع تسرب خصائص جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر؛ لأن أي عنصر في جنس ما ليس حكراً عليه وحده" [2].

علاقة الفن التشكيلي بالأدب

العلاقة بين مفهوم الفن التشكيلي ومفهوم الأدب

يعد الفن لونًا من ألوان الثقافة الإنسانية، وبصمة مهمة تدل على إبداع صاحبه، كما أنه وسيلة تعبير عن الذات الإنسانية، ولغة عالمية للتخاطب والتفاهم ونقل الأفكار والمعلومات والأحاسيس والمشاعر، وهو مرآة لثقافات الشعوب، وسلوك إنساني هادف يحمل قيمًا جماليةً، ويخضع لأسس بنائية وله دوافعه الإنسانية.

---

[1]– ينظر: تودورف، تزفيطان: **نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة والنقد**. تر: عبد الرحمن بو علي، ط1، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2016م، ص16–20.

[2]– حوار أجراه زكي مصطفى مع الدكتور عمر عتيق بتاريخ 10\8\2018م، موقع مندى عبد الله الحلبي الثقافي.

ويعرف الفن بأنه تلك "الفنون التي نميزها من فنون تشكيلية، أو مرئية، كما أنه يشمل فنون الأدب ومنه الشعر، والموسيقى، والتصوير، وهو كل ما يجلب المتعة من الأحاسيس المادية" [1]. ويطلق مفهومه على (الفنون البصرية الساكنة) التي تحوي أنواع المهارات والانتاجات الثقافية التي يتناقلها الناس، فأي شكل من الإنتاج يمكن أن يندرج في الفن [2]. وبعضهم يرى أنه "كل شيء نافع واصطلح على تسميتها بالفنون النافعة، أو الصغرى، أو الجميلة، أو الكبرى، وهو كل ما استبعده العلم من دائرته بوصفه مهارة عملية أو صناعية أو تطبيقية أو مهنية" [3].

ووصف الفن بأنه ذلك العمل الفني الذي يثير في النفوس انفعالًا خاصًا يسمى (بالانفعال الجمالي) سواءً أكانت انفعالات: أخلاقية، ودينية، واجتماعية، وسياسية، ورومنسية، وجنسية [4]. فهو جملة المشاعر التي يستعملها الإنسان لإثارة مشاعره وعواطفه، وخاصة عاطفة الجمال، بالإضافة إلى أن الفن يخرج الإنسان من عالم الخيال إلى عالم الحس.

يصف (كاسيرر) الفن بقوله: "لغة رمزية تستند في أساسها إلى القول إن الفن تعبير رمزي" [5]، وعلى هذا الأساس نستطيع إقامة صلة بين الفن والتاريخ، ففي مقولة كتبت بالخط العريض على

---

[1]– ينظر: ريد، هربرت: **معنى الفن**. تر: سامي خشبة، تح: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م، ص9–11.

[2]– مونرو، توماس: **التطور في الفنون**. تر: محمد علي أبو درة، لويس إسكندر جرجس، عبد العزيز توفيق جاوير، تح: أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1971م، ص27–28.

[3]– إبراهيم، زكريا: **مشكلة الفن**. دار الطباعة الحديثة، عمان، الأردن، دت، ص7.

[4]– بل، كلايف: **الفن**. تر: عادل مصطفى، تح: ميشيل ميتياس، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2013م، ص11–12.

[5]– كوبلر، جورج: **نشأة الفنون الإنسانية دراسة في تاريخ الأشياء**. تر: عبد الملك ناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1965م، ص9.

صفحات إحدى الكتب: "لا وطن للفن، ولا تأريخ للفن" [1]؛ إذ يكشف لنا الستار الذي يختبئ فيه تاريخ الفن وبدايته فالفن قديم قدم وجود الإنسان على كوكب الأرض.

وبناءً على ما سبق، يمثل كل عمل أبدعه الإنسان ووظفه في خدمة رؤاه وأفكاره ومعتقداته فنًا نحو اللوحة الفنية وما تتضمنه من ألوان، وخطوط، ودوائر، ومؤثرات حركية وغيرها من العناصر الحسية الفنية التي تتمازج في رسم لوحة الفنان.

وإذا كان الفن هو عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي، فإن تلك الأشكال تأخذ أهمية كبرى، فالمظهر الحسي للعمل الفني لا ينضج إلا بالشكل [2]، "فالشكل هو المحور الأساسي في العمل الفني؛ لأنه يشكل لغة رمزية مركبة متعددة الخيوط محكمة في نسيجها يتشابك في تركيبها الانفعال، والتصوير، والإدراك، فهو أحد العناصر التي يستلهما الفنان داخل عمله الفني؛ ليجسد موضوعه المرئي متخذًا أشكالًا وصورًا عدة ليكون المدرك البصري في لوحاته الفنية" [3]، ويعد الشكل الشيء المشترك والعنصر الأهم بين الأعمال الفنية، والهيئة التي يستوي عليها الشكل أن يكون العمل تمثالًا، أو صورةً، أو مسرحية، أو لحنًا وهو ما يطلق عليه اسم (التعبير التشكيلي) [4].

ويعرف الأدب بأنه "التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة" [5]، فجمالية الكتابة في النصوص الأدبية تتجلى في قدرتها على اختزال المرئي والذاتي والأدبي والسينمائي ضمن حيز واحد مع التاريخ

---

[1]– السعدني، محمد إبراهيم: **محاضرات في تاريخ الفن موضوعات مختارة من الفن القديم**، ص19.

[2]– ينظر: بسيوني، فاروق: **قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو**. ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1995م، ص11.

[3]– المرجع السابق نفسه، ص11–13.

[4]– ينظر: العناني، حنان عبد الحميد: **الفن التشكيلي وسيكولوجية رسوم الأطفال**. ط1، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2007م، ص10.

[5]– عتيق، عمر: **التناص في صورة الكايكاتير دراسة أسلوبية جمالية**. جامعة القدس المفتوحة، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع، 29، 2013م، ص204.

والجغرافيا والفلسفة، وطاقة الفن أن يحقق توظيفه للمضامين بتنوع معانٍ لا حصر لها، والأحكام الجمالية هي: الفكر والعاطفة، والجماليات هي: الفكرة الفلسفية للجمال، فالفنون كلها تشكل أسرة واحدة مختلفة المزايا والخصائص، "والأدب في شعره ونثره هو رأس هذه الفنون؛ لأنه خلاصة الإنسان وخلاصة سائر الفنون" [1].

ليس النص جسدًا من الكتابة أو نسيجًا لغويًا محكومًا بمواصفات تركيبية؛ بل هو كل عمل فني سواء كان لغة أو شكلًا إبداعيًا آخر؛ وذلك أن الإبداع ليس مقصورًا على اللغة، والتلقي كذلك ليس محصورًا بالقراءة أو التلقي، فالمهارات والكفاءات الإبداعية تتجاوز أسوار اللغة ومهارات التلقي ينبغي أن ترقى إلى تجليات الإبداع الفني، فالموسيقى –مثلًا– إبداع فني مؤثر يتجاوز جسد اللغة ومهارة القراءة والتحليل اللغوي، والرسم كذلك فن تواصلي يتخطى حدود مهارات التواصل اللغوي، فكل فن يقتضي مهارة تلقٍ تناسبه وتتفاعل معه [2].

وتتعالق الصورة في بنائها مع النص؛ إذ "يتكون النص اللغوي من بنية سطحية وبنية عميقة، فإن الصورة كذلك تتكون من بناء سطحي مشاهد (معلن)، ويتضمن في الغالب دلالات مألوفة سطحية، ومن بناء عميق غير مشاهد (مضمر) يحتاج إلى سبر أغوار الدلالة أو الرسالة التي تنطوي عليها الصورة. وبهذا تكون مقولة المعنى ومعنى المعنى في الخطاب اللغوي تناظر ما يمكن أن نسميه المعنى المشاهد والمعنى المضمر في صورة الكاريكاتير، وبناء عليه فإن مفهوم النص في الدراسة

---

[1]– البقاعي، شفيق: **الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن**. ط1، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985م، ص20.

[2]– ينظر: عتيق، عمر: **التناص في صورة الكاريكاتير دراسة أسلوبية جمالية**، ص 204.

يتقاطع مع مفهوم النص عند (ايزابيرغر) الذي يرى أن النص ما يشير إلى عمل فني مثل: الروايات، والمسرحيات، والأفلام وبرامج التلفزيون، والقصص القصيرة، والإعلانات، والكرتون... إلخ [1].

والسؤال الذي يفرض نفسه كيف تؤدي اللوحة التشكيلية وظيفتها؟ وعلى أي نحو يرتبط الفن التشكيلي بالأدب؟ أيستمد الأدب من الفن التشكيلي أم يستمد الفن التشكيلي من الأدب؟ أم أن العلاقة بينهما يحكمها التأثر والتأثير؟

يرى بعض النقاد أن اللوحة في حقيقتها هي كلمات رسمت لتكون في لوحة [2]، ويذهب (فرانسوا موروا) إلى أن الصورة في "معناها الأسلوبي تمثل لعلاقة لغوية بين شيئين" [3].

تستمد بعض الأعمال الأدبية بناءها من لوحة تشكيلية زاخرة بالألوان المختلفة الحارة والباردة والمحايدة، ويلجأ الكاتب إلى تلوين عمله الأدبي بالأنواع الأدبية من استعارة وتشبيه؛ ليجذب ذهن القارئ، "فقدرة الكلمة تتمثل بالاستحضار الذهني بكل ما تحمله من أحاسيس" [4].

وتمثل العلاقة بين الأدب والفن التشكيلي علاقة عضوية، فالفن الأدبي هو ما يرسمه القلم، والفن التشكيلي هو ما تلونه الريشة، ونجد علاقة قوية بين الرسم والحرف، واللون والكلمة كما يتجلى في قول الجاحظ حين عرف الشعر قائلًا: "الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير" [1].

---

[1]– ينظر: المناصرة، عز الدين: **النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي)**. ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م، ص 234.

[2]– ينظر: الزكري، عبد اللطيف: **وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة**. ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016م، ص33.

[3]– موروا، فرانسوا: **الصورة الفنية**. تر: جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العراق، ع، 16، 1976م، ص19.

[4]– دعدوش، أحمد: **قوة الصورة كيف نقاومها وكيف نستثمرها**. ط1، دار ناشري للنشر الإلكتروني، الكويت، السعودية، 2012م، ص10.

يشترك الفن التشكيلي والأدب في مصطلحات معينة جعلت "عملية التداخل والأخذ والاستعارة والتضافر والاكتساب والترحيل والتلقي والاستيعاب والتمثل والدمج والتكييف من الأمور الطبيعية في ظل هذا المناخ" [2]، ومن ذلك نجد التشكيل البصري، والتشكيل الروائي، والتشكيل الأدبي، والتشكيل الشعري، والتشكيل الدرامي وهذا مرده تذوق الفن التشكيلي وقراءته وفق الفن الأدبي، كما نجد في الفن الأدبي مفاهيم تتشابك معها مفاهيم الفن التشكيلي، والذي يلج في أعماق الفنيين يرصد شبكة من المفاهيم: كالأفقي، والإيقاع، والرمز، والتذوق الجمالي، والتكرار، والقيم الجمالية، وعلم الجمال، والرومانسية، والطبيعة، والتأثير، والمسافة، والتأويل، والنسق الدال، وبذلك حقق كلا الفنيين تراسلًا وتشاركًا في حقولهما الدلالية.

يعد "التشكيل نصًا إبداعيًا بصريًا يتضمن خطابًا مثيرًا للقراءة والتأويل" [3]، وهذا هو المعنى الذي أخذه الأدب لوصف النص الأدبي وتشكيل خطابه، فالفن التشكيلي يصنع الأدب، والأدب يصنع الفن التشكيلي، والفن التشكيلي يجمع أطراف الإبداع لكي يصنع منها الأدب، والأدب يرتاد في داخله روح الإبداع، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا، وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارًا فيصنعان بذلك معنى، والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف أن الحياة بذاتها عبارة عن فن [4].

---

[1]– أبو عثمان، عمرو بن بحر: **الحيوان**. تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، 1965م، ج، 3، ص132.

[2]– عبيد، محمد صابر: **التشكيل السردي المصطلح والإجراء**. دار نينوي للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2011م، ص14.

[3]– المرجع السابق نفسه، ص20.

[4]– ينظر: إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**. ط4، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دت، ص5.

هل جربت أن تنظر إلى رسم أو لوحة أو صورة فتحس أنها تخاطبك بلسان شاعر أو أديب كاتب [1]؟ أو أن تقرأ شعرًا أو نصًا لكاتبٍ وتتأمل لوحة تشكيلية في أعماقه؟

ترسم الصورة من الكلمات، "والكلمات هي الأثر الصوتي للصور، كما أن الصور هي الشباك المرئية للدلالات" [2]؛ إذ تكتنف الصورة دلالات كثيرة داخلها، كما يعيش الإنسان بالصور.

ويفضي التداخل بين الأعمال الفنية إلى خلق عمل جديد مميز ناتج من اندماج مركب مع مركب آخر، فهو مزج لمدارين أو أكثر من الفنون في دائرة العمل الفني، والغرض منه هو الحصول على عمل إبداعي جديد يجمع بين صفات الفنين معًا.

ووسع استدعاء اللوحات التشكيلية في الأعمال الأدبية دائرة التلقي التشكيلية، فأصبح العمل الأدبي القناة التي قادت الناشرين إلى ترصيع المنتجات الإبداعية بلوحات فنية [3]، وتجلى توظيف اللوحات التشكيلية في الخطاب الأدبي ضمن أطر عدة، وهي:

أولًا: توظيف اللوحة في غلاف العمل الأدبي، فقد يستعين أحد الأدباء بصورة تشكيلية يرى فيها فكرته ومضمونه الذي يحمله عمله الأدبي.

ثانيًا: وجود أدباء فنانين يلجؤون إلى رسم لوحاتهم الأدبية بأنفسهم داخل أعمالهم، فصار الأديب فنانًا تشكيليًا.

---

[1]– ينظر: مكاوي، عبد الغفار: **قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور**. عالم المعرفة، القاهرة، مصر، 1987م، ص9.

[2]– الزكري، عبد اللطيف: **وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة**، ص7.

[3]– ينظر: زروال، عبد الله: **اللوحة التشكيلية والإبداع الأدبي تكامل الوظيفة الجمالية**. https://www.alquds.co.uk/.

ثالثًا: تأثر الأدباء بلوحات فنانين كبار وتحويلها إلى قصائد شعرية ونثرية عدة، فكانت اللوحة مصدر إلهام لهؤلاء الأدباء، إذ حرصوا على محاكاة هذه اللوحات التشكيلية وعرضها بطريقة فنية إبداعية أدبية.

ونجد منهم الشاعر الفرنسي (موريس سيف) وهو أول من أشار إلى العلاقة القائمة بين الإدراك الحسي والكلمة في الأدب في قصيدته (لغة العيون) التي أهداها لحبيبته ديلي، وظهرت قصائد عالمية منها: الكوة لجاك دوبان، والتصاوير لميشيل دوغي، ومناظرة مع صورية غائية لفيليب جاكوتيه، وحدود النظر لجاك تورتيل [1]، ولا ننسى في هذه الإضاءة اللوحة الشهيرة (الموناليزا) التي رسمها (بيكاسو) واستلهمها كثير من الشعراء في قصائدهم أمثال: إداوارد دودوف في نصه الشعري الموناليزا، وبرونو ستيفان شيرر في نصه الشعري المرأة، وتوماس مكجرفي في نصه الشعري الجيوكاندا [2].

جذور التعبير بالرسم

يمثل الفن التشكيلي باكورة الإبداع الإنساني حينما رسم الإنسان على جدران الكهوف، وعبر عما يدور في وجدانه من مشاعر تختلجه سواءً أكانت: فرحًا، أم حزنًا، غضبًا، أم ألمًا بمختلف الوسائل والسبل مستخدمًا الأدوات البدائية المتاحة نحو استعانته بالحجر.

رسم الإنسان أجزاء الطبيعة على المقابر والمعابد؛ ليضفي جوًا من التقديس على هذه الأماكن، فاتخذ من الرسم على الحجارة ونحتها تماثيل ليعبدها، وخير ما يمثل هذه المرحلة فترة الدول القديمة المصرية، والدولة القبطية، ودول ما بين النهرين، فاهتمت تلك الشعوب بالفنون التشكيلية وما يتصل

---

[1]– ينظر: فونتاني، جاك: **سيمياء المرئي**. تر: علي أسعد، ط1، دار الحوار، دمشق، سورية، 2003م، ص5.

[2]– ينظر: أنور، حامد: **بين التشكيل والأدب التأثير والتأثير المضاد**. https://www.ahewar.org/.

بها من نحت وتصوير وغيرها، ولم يكن الإنسان في ذلك الوقت لديه معرفة متعمقة بالفن؛ إذ اقتصر فهمه على اكتشاف وسائل وأدوات عدة وتطويرها وإدخال تعديلات عليها؛ لتساعده في حياته [1].

وتمكن عدد من رجال الآثار ومؤرخي الفن في العالم إلى اكتشاف عدد من رسوم الحيوانات داخل الكهوف في شمال ووسط أوروبا وقعت ما بين 3500 ق.م، وحتى 8000 ق.م؛ إذ ضمت هذه الآثار أدوات حجرية صوانية، ورسوم حيوانية تميزت هذه الرسوم بالواقعية والرمزية [2].

الفن التشكيلي والأدب محاكاة للطبيعية

تتفق الفنون الإبداعية في الهدف وتختلف في الأداة؛ فالإبداع الإنساني كالشعر والرواية والموسيقى والنحت واللوحة التشكيلية تحرص على تقديم رؤية فكرية، وتجسيد قضية بهدف التأثير على ثقافة المتلقي معرفيًا وسلوكيًا؛ ولكن هذه الفنون تختلف في أدوات التشكيل؛ فمن المعلوم أن الفنون الكتابية تعتمد على اللغة في تكوينها وتشكيلها، ويعتمد الفن التشكيلي على مهارة الرسم بأدوات مختلفة، ومن البدهي إجراء مقاربة بين قصيدة ولوحة تشكيلية من حيث المضمون والرسالة الموجهة للمتلقي [3].

نرى التشابه بين الشاعر والرسام؛ فالرسام يمزج الألوان ليخرج لنا لوحة في أبهى حلة، كذلك الشاعر الذي يعمل على توظيف الأفعال والأسماء لتتشكل بعدها لوحة معبرة عما أراده بالكلمات والجمل؛ إذ "قسم (سقراط) الفن إلى ثلاثة أنواع: الأول هو فن الاستعمال، والثاني فن الصنع، والثالث فن التقليد" [4]، أي الفن اليومي، وفن التجديد، وفن المحاكاة.

---

[1]– ينظر: إسماعيل، عز الدين: **الفن والإنسان**. ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974م، ص16.

[2]– ينظر: جودي، محمد حسين: **الموجز في تاريخ الفن القديم في العالم لطلبة كليات المجتمع ومعاهد وكليات الفنون الجميلة**. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دت، ص7–8.

[3]– ينظر: عتيق، عمر: **دراسات سيميائية في الفن التشكيلي**، ص13.

[4]– عدره، غادة المقدم: **فلسفة النظريات الجمالية**، ص232.

وعدَّ (أرسطو) الشعر شكلًا من أشكال محاكاة الطبيعة؛ إذ يقول: "وظيفة الشاعر –أو الفنان بوجه عام–هي ألا يحاكي أحداثًا تاريخية معينة، أو شخصيات بنفسها؛ ولكن أن يحاكي أوجه الحياة في عالميتها الشاملة من حيث الشكل، والجوهر، والمثال كما تنعكس على صفحة روحه عن طريق ملاحظتها، ومدارستها، فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية، ومن ثم، فهو ليس نسخًا مباشرًا للحياة...، فالشاعر يحاكي الأشياء كما هي، أو كما كانت عليه، أو كما ينبغي أن تكون، أو كما اعتقد الناس بأنها كذلك" [1]، ويتبين لنا من قول أرسطو محاكاة الأدب للطبيعة.

علاقة الكتابة بالرسم والتصوير

الكتابة هي كل عمل إبداعي تشكله صياغة الكلمات في جمل وتراكيب سليمة، والكتابة الأدبية فن مفتوح على التجديد؛ إذ تنفس الكتابة عما يختلج في نفس صاحبها من مشاعر وأحاسيس، فالكتابة فن من الفنون الأدبية تعبر عن مكنونات النفس البشرية، وهي وثيقة الارتباط بالمجتمع، وبها ينظر إلى أحوال الإنسان مع بيئته، ولكل حقبة زمنية كتابها الذين أبدعوا في مختلف الفنون الأدبية، فالإبداع الأدبي هو ثمرة إنتاج العقل البشري، والإحساس المرهف، والخيال المبدع الخلاق.

شكلت مرحلة الطور الصوري حلقة مهمة من حلقات ولادة الكتابة، وكان الإنسان بطبيعته يرسم كل ما هو موجود مستعملًا أدواته وآلاته المصنوعة من طبيعته يحفر ويرسم على حائطه، وكهوفه، ومعابده، وكنائسه، فبدأ يفكر في كيفية تجسيده وتشخيصه وتصويره لها، فمنحه ذلك جمالًا ورونقًا وأناقةً في كل ما يختاره ويميل له قلبه، فاتجه الإنسان إلى الصور التي تغلب عليها خامات ومواد عدة عكست طاقته الذاتية الخلاقة المبدعة القادرة على الإنتاج الفني.

---

[1]– ينظر: دوزة، منى: **تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة**. رسالة دكتوراه، إشراف: محمد خزفي. جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2018م، ص15.

تقتضي العلاقة بين التصوير والكتابة أن نذكر عنصري الكتابة الأساسيين اللذين ساعدا على ظهورها عبر الزمن، وهما:

أولًا: ممارسة الكتابة على أنها نوع من نتاج أفعال تشكلت في الرسم والتصوير على أسطح مستوية أو الحفر على أسطح أخرى مناسبة.

ثانيًا: ممارسة الكتابة بوصفها وسيلة من وسائل الاتصال بالآخرين أو كعلامات معينة للذاكرة بالنسبة للكاتب نفسه [1].

والعنصر الأول وهو ما يسمى بالعنصر (التشكيلي) الذي بلوره التصوير أو النقش أو النحت وغيرها من أنواع الفنون الأخرى التي مارسته الأمم في نشأة الكتابة وتطورها.

عبر الإنسان القديم عن رسائله بالصور ومنها الرسالة الموجهة في سياق غزو قبائل (السكيت) إلى الملك الفارسي (داريوس)؛ إذ تحتوي على صورة طائر، وفأر، وضفدع، وخمسة سهام، وقد فُسرت هذه الرسالة على الوجه التالي: "إن لم تنجوا بأرواحكم كالطيور التي تطير في الجو، أو كالفئران التي تختفي في الجحور، أو كالضفدع التي تسبح في مياه البحيرات الآسنة هاربة من وجه الأعداد، فإنكم ستلاقون نهايتكم بهذه السهام" [2]. وكذلك لا يزال قوم (باتاك) المقيمون في سومطرة يهددون أعداءهم بتعليق عدد من أنواع الأسلحة الجارحة على أبواب أعدائهم، إشعارًا لهم بما ينتظرهم من مصير [3]، وهناك كثير من الأمثلة التي عبرت عن طرق التفاهم والتعبير التي سلكتها القبائل والشعوب القديمة التي تظهر أهمية الصورة في التعبير عما يريده الإنسان قبل معرفته الكتابة.

---

[1]– طايع، خلف: **الحروف الأولى دراسة في تاريخ الكتابة**. ميريت للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2007م، ص12.

[2]– فريدريش، يوهانس: **تاريخ الكتابة**. تر: سليمان أحمد الضاهر، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004م، ص38.

[3]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص38.

واستغرق التعبير بالصورة قرونًا عدة إلى إن وصل إلى شكل الكتابة الأبجدية، أي وجود شكل كتابي بسيط محدد لصوت لغوي، فتجتمع الأصوات لتشكل كلمة، وتتجاور الكلمات لبناء جملة مفيدة في معناها، "فاللغة في أساسها تتشكل من مجموعة من العلامات أو الرموز، وهي الأصوات التي تؤلف بطرائق اصطلاحية في كلمات ذات دلالات اصطلاحية" [1]. وعرف ذلك بأنه النظام كما جاء لدى (دي سوسير) في كتابه (علم اللغة العام)، فهو أشار إلى أنظمة الكتابة ومنه النظام (الصوتي) الذي "يحاول أن يعبر عن الأصوات المتعاقبة التي تتآلف منها الكلمة" [2]. فالكتابة بدأت تصويرية عند السومريين والمصريين؛ إذ كانوا يعبرون عن الشيء برسم صورته بشكل دقيق أو تقريبي، ثم أفاد الأكاديون في بلاد الرافدين من التجربة السومرية، وطوروا أشكالهم الكتابية ليختفي الطابع التصويري فيها، وتنحو منحى التجريد [3] إلى أن وصلت إلى شكل الحروف التي نستعملها اليوم وهي الكتابة الألفبائية.

التعالق بين الخطاب الشعري والرسم

زاد وعي الإنسان وتطورت أساليب حياته؛ إذ استحدث مجموعة من الفنون اللغوية الأدبية: كالفن الدرامي، والملحمة الشعرية، والقصيدة الغنائية التي انبثقت من الأغنية الطقسية التي تعبر عن المعاناة الجماعية، ليتحول كل ترصيع إلى مقطع مكتمل مدور، وفن الموسيقى، وفن الرقص [4].

---

[1]– السعران، محمود: **مقدمة للقارئ العربي**. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دت، ص62.

[2]– دي سوسير، فردينان: **علم اللغة العام**. تر: يوئيل يوسف عزيز، مر: مالك يوسف الطالبي، ط3، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985م، ص44.

[3]– ينظر: موسكاتي، سبيتنو: **الحضارات السامية القديمة**. تر: السيد يعقوب بكر، مر: محمد القصاص، الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1997م، ص64–65.

[4]– ينظر: دوزة، منى: **تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة**، ص13.

يعد فن الشعر "فنًا كليًا، أو مركبًا من الفنون الأخرى ففي استطاعته أن يكون فنًا رمزيًا كفن المعمار، ويمكن أن يعبر عن الكلي والجوهري، وعن الكون والهدوء الإلهي كفن النحت، كما أنه يستطيع أن يعبر عن أهواء الفرد، وعن المزاج العابر كما يفعل فن التصوير أو الرسم، وهو بالإضافة إلى ذلك قادر على التعبير عن ألوان الانفعال العاطفي كما تفعل الموسيقى، وهو ليس مقيدًا كالتصوير والرسم بلحظة واحدة من لحظات الزمن؛ لكنه يستطيع أن يصور الفعل والحركة في تطورهما المتتابع، وبما أنه كلي على هذا النحو، فهو ليس رمزيًا فقط، ولا كلاسيكيًا فحسب؛ لكنه هذه الفنون جميعًا" [1]؛ إذ انفتح الخطاب الشعري على أنواع الفنون المختلفة مستقيًا منها ما يناسب مضامينه وشكله الشعري، وله تأثيره على الفنون الأخرى خاصة فن الرسم.

وتتجلى العلاقة بين الشعر والرسم في اعتماد الخطاب الشعري على اللغة، وعناصر الفن التشكيلي لبنائه؛ ليضاعف طاقاته التعبيرية إلى درجة دلالية أعمق؛ إذ ظهرت في العصور التاريخية المختلفة أشكال لنصوص شعرية تقع بمسميات: المسمط، والمشجر، والمخمس، والموشح، والشعر الهندسي، وقصيدة الصورة، والقصيدة التشكيلية التي تعالقت مع الرسم [2]؛ إذ تشابهت تقنيات هندسة التشكيل الشعري مع هندسة الرسم التشكيلي في توظيفهما للخطوط، والألوان، والأشكال.

وتشكل العلاقة بين الخطاب الشعري والفن التشكيلي علاقة حميمة من ناحية الإبداع من جهة، ومن ناحية التلقي من جهة أخرى؛ إذ يستدعي الشاعر مخزونه الخارجي من الصور حين يشرع بكتابته لنص شعري، وكذلك يفعل الفنان التشكيلي حين يشرع بالرسم؛ لأنهما يعتمدان على الخيال [3].

---

[1]– المرجع السابق نفسه، ص27.

[2]– ينظر: المرجع السابق، ص80.

[3]– ينظر: أحمد، إيناس ضاحي: **الصورة بين الشعر والتشكيل في فن التصوير حوار الشكل والمضمون**. بحث علمي، جامعة أسيوط، 2016م، ص258.

التواصل بين الخطاب السردي والفن التشكيلي

تتجلى العلاقة بين الرواية والفن التشكيلي في "قوة الصلة بين الرواية والفنون المكانية؛ لأن الفنين ارتكزا على الرؤية البصرية المتخيلة" [1]، فكثير من الأعمال الأدبية الروائية احتاجت إلى لوحات تشكيلية فنية للكشف عن أسرار جمالها.

وفي العمل المسرحي نجد الشاعر والمسرحي (أنطوان ارتوا) الذي تأثر بالفنان (فان جوخ) في أعماله، وعدَّ نفسه شخصية الفنان نفسه [2].

والتشكيل وفق هذه الرؤية هو عملية تركيبية تبادلية متكاملة تهتم بالمضمون اهتمامها بالشكل فتنتظم فيها كل عناصر الإبداع الفني في كل حيوي منسجم.

تفاعل المتلقي بجماليات العلاقة بين الفن التشكيلي والأدب

حين نتكلم عن الجمال فإننا نقصد بذلك المتلقي؛ لأن أي شيء جميل لا يمكن أن يكون جميلًا إلا إذا تلقاه طرف آخر، والطرف الآخر هو الذي يصنع الجمال ويعطي قيمة له ويفسره، فالذي يشكل الأدب قطبان: أحدهما القطب الفني وهو الفن في حد ذاته، والآخر القطب الجمالي وهو دور المتلقي في إدراك الأبعاد الجمالية في الفن [3].

---

[1]– لشكر، حسن: **الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية**. المجلة العربية، الرياض، السعودية، 2009م، ص108.

[2]– ينظر: المصباحي، حسونة: **في العلاقة بين الأدب والفنون التشكيليّة**. https://elaph.com/.

[3]– هولب، روبرت: **نظرية التلقي**. تر: عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي، جدة، السعودية، 1994م، ص73–84.

يتمثل دور المتلقي في تفاعله مع النصوص وملء فراغاتها الدلالية واختزال كثير من عناصرها من أجل بلوغ تأويل متسق يُغلق الدلالة فيها [1]؛ إذ يظهر النص الفضاءات والفجوات التي تستدعي القارئ في إنتاج المعنى؛ لأن القارئ يمثل محور نظرية التلقي [2].

وينبغي مشاركة المتلقي في أي عمل فني أو أدبي؛ لأنه يساعد في بناء المعنى من خلال قدرته على إنتاج شيء آخر يختلف عنه [3]؛ إذ يعد المتلقي أحد الركائز الأساسية التي تقوم عليها العملية الإبداعية؛ إذ لا يمكن تصور العملية الإبداعية دون وجود متلقٍ يتفاعل بجماليات العلاقة بين الفن التشكيلي والفن الأدبي باعتبارها علاقة تحاورية متبادلة، وكلما كان المتلقي قادرًا على محاورة النص ومفاوضته مفاوضة عنيدة استطاع أن يكشف عما فوق النص وما تحته أو ما وراءه [4] من خلال قدرته على تأويل النص.

وتثير العلاقة بين الفن التشكيلي والخطاب الأدبي إحساس المتلقي ومشاعره لتجعل منه منتجًا ثانيًا للنص، فيضفي قيمة جماليةً على النص الموجود، ويجب إلمام المتلقي بالفنون والثقافات المختلفة التي تساعده على اكتشاف التعالق بين الفن التشكيلي والأدب، "وحين يفتقد المتلقي قدرته على إنتاج النص

---

[1]– ينظر: لحمداني، حميد: **كيان متفاعل المناهج النقدية المحورية**. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2017م، ص24.

[2]– ينظر: بوبكر، معازيز: **طقوسية النص بين المبدع والمتلقي تحيز أم تجاوز**. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2017م، ص119+120.

[3]– ينظر: شرفي، عبد الكريم: **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2007م، ص182.

[4]– قطوس، بسام: **تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص**. ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002م، ص10.

بصورة متعددة. لا بصورة واحدة، يصبح قارئًا سلبيًا" [1] لا يستطيع التعمق في دراسة النصوص الإبداعية الفنية.

اهتمام نقاد الأدب بالفن التشكيلي

لا تزال اللوحة التشكيلية بحاجة إلى اهتمام الناقد الأدبي، والوقوف على التعالق الدلالي بين الخطاب الأدبي بشقيه: الشعري والسردي والفن التشكيلي، "فالحوار بين النصوص الأدبية واللوحات التشكيلية يحرر مستويات التلقي من النمطية ويضيف إلى الحس الإبداعي طاقات تأويلية من خلال رصد آلية التواصل بين جرس الكلمات وظلال اللوحة بما تحويه من خطوط وألوان وأشكال، ويكون التأمل لفضاء اللوحة مصاحبًا بالبحث عن الشفرات والرموز في جسد اللغة" [2]، وهو يحتاج إلى ناقد متعمق في كلا الفنين؛ للكشف عن جدلية العلاقة بين الخطابات الأدبية واللوحات التشكيلية.

لم يقتصر الإبداع على الطرف الغربي؛ إذ نجد في العالم العربي ثلة من الأدباء استطاعوا محاكاة اللوحات التشكيلية في خطاباتهم الأدبية، كذلك استطاع الفنانون محاكاة الخطابات الأدبية في لوحاتهم التشكيلية، وهو ما سنوضحه في فصول البحث.

وقف (عمر عتيق) في دراسته (القدس في صورة الكاريكاتير دراسة أسلوبية في الثقافة البصرية) على الصورة وأهميتها مشيرًا إلى أنها تحمل في طياتها "مثيرات وإيحاءات دلالية يعجز الخطاب

---

[1]– الدسوقي، محمد السيد أحمد: **جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة دراسة في لسانية النص الأدبي**. ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2008م، ص7–8.

[2]– محمد، كه يلان: **اللعبة في التناص بين اللون والكلمة**، 2021م، https://middle-east-online.com/.

المقروء أو المسموع عن إيصالها، فنظرة واحدة في الصورة تخلق فضاءات دلالية وإيحاءات رمزية" [1].

كما كشف (رياض الدليمي) عن تجربة الفن؛ لأنه يمثل فكرةً، وهدفًا معلنًا تثبته رسائله النصية البصرية وفق أسلوب جمالي معبر عن الأفكار، وبأية وسيلة اتصالية، أو شكلية يتجسد بفعل فني جمالي، و"حينما تنظر للوحة ستصاب بدهشة، وتسأل نفسك عن ماهية التكوينات، والمجسمات اللونية الغريبة التي تشكلها" [2].

[1]– عتيق، عمر: **القدس في صورة الكاريكاتير دراسة أسلوبية في الثقافة البصرية**. مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع، 18، كانون ثاني، 2010م، ص238.

[2]– الدليمي، رياض إبراهيم: **تذويت الفن وابتكار الذات الخلاقة في رسومات جوان عطو**. مجلة الشرق، السنة الثامنة عشرة، ع، 3605، 2021م، ص5.

الفصل الأول

التعالق الدلالي بين العتبات النصية والمضمون للخطاب الأدبي

المبحث الأول: التعالـق الدلالــي بين العتبـات النصيـة

المبحث الثاني: علاقة الغلاف بمضمون العمل الأدبي

المبحث الثالث: علاقة العنوان بمضمون العمل الأدبي

المبحث الأول: التعالق الدلالي بين العتبات النصية

يشكل عنوان العمل الأدبي وغلافه دافعًا لاقتناء الكتاب أو استعارته؛ لأن العنوان فضاء مركب لغوي، "وعلامة نصية وسيميائية" [1]، وهو ذو محمولات إشارية ذات وظائف رمزية مشفرة بنظام علامتي تنطق مجرة مليئةً بالدلالات، يكسب نصه هوية جمالية وشعرية تعلي من شأنه؛ إذ تتسابق العناوين في اختزالها للسياق النصي، وكلما كان العنوان مختزلًا في ألفاظه فإنه يحقق درجة عالية من التأويل والانزياح. وكذلك يشكل الغلاف نصًا بصريًا لافتًا ينبغي أن ينسجم مع دلالة عنوان العمل الأدبي.

وتُحدث العناوين في نسيجها اللغوي دفقات انزياحية تسهم في تعدد القراءات؛ إذ يحمل العنوان شحنات متطورة من التعبير الدلالي ليثير جملة من الأسئلة وفق العلاقات التركيبية بين ألفاظه ليبني جسرًا يمكنه من التفاعل بينه وبين غلافه قائمًا على التلاؤم والانسجام بما يحمله من ألوان وأشكال في فضاء صفحة الغلاف.

انبثق الاهتمام بصفحة غلاف العمل الأدبي بعد ظهور الطباعة واختلاف الأجناس الأدبية وعناوينها وانفتاحها على الفنون المختلفة لاسيما الفن التشكيلي، والمسرح، والسينما؛ إذ تكتنز لوحة الغلاف في طياتها بنية دلالية عميقة؛ لأنها تتصل بالواقع الثقافي والسياسي والاجتماعي، وتختزل صورة الغلاف ما هو مكتوب في دفتي الكتاب، وتختصر الصورة ما في النص من عبارات، ولهذا حرص الكتَّاب وأصحاب دور النشر على الصورة وخاصة اللوحة التشكيلية، فصار المؤلف يستعين بفنانين لديهم القدرة على قراءة عمله؛ ليعبروا عنه برسمهم للوحة تشكيلية لغلاف العمل الأدبي؛ إذ

---

[1]– أشبهون، عبد المالك: **العنوان في الرواية العربية**. ط1، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2011م، ص14.

تؤثر الصورة في المتلقي، لأن اللوحة تبوح بدلالات بصرية دون أن تفصح عنها المفردات والجمل، مما دفع فن الخطاب الأدبي إلى التركيز على الصورة الفنية التشكيلية.

تتمتع العتبات النصية في أي عمل أدبي بالثراء والخصوبة بما تحمله من أفكار ورؤى بوساطة جماليات أيقونية وتشكيلية وتعبيرية ودلالية وسيميائية، ويحكم هيكل بناء العمل الأدبي ثالوث سيميائي مكون من: العنوان، والغلاف، والمضمون. وتتضافر جميعها لتنتجه؛ لأنها من الوحدات المهمة التي يبنى عليها العمل الأدبي، وأي خلل يقع في أطراف هذا الثالوث يؤدي إلى عدم اتزان في روح العمل الأدبي ومحتواه، فعملية التلقي ينبغي أن تسير في ثلاثة مسارات متكاملة بين: الغلاف، والعنوان، والمضمون.

سيميائية العنوان

العتبات النصية أو "النص الموازي" [1] في العمل الأدبي أول ما تراه العين في العنوان والغلاف. والعتبات في العمل الأدبي "تحيطه بسياج أولي مشكل من مفاصل بصرية ولغوية" [2]، وهي بمعناها الواسع مجموعة الإحالات اللغوية وغير اللغوية المقروءة والبصرية التي تغلف النص وتحميه وتثبت ملكيته لمؤلف ما [3] فحين ننسى النص يظل العنوان والغلاف من بين العتبات المهمة التي تعلق في الذاكرة.

---

[1]– حمداوي، جميل: **شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي**. ط2، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، 2020م، ص12.

[2]– بنيس، محمد: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 1. التقليدية**. ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص188.

[3]–ينظر: الإدريسي، يوسف: **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2015م، ص13.

ويحتشد العنوان "ترسانة من العلامات في النص، يشكل بإحدى صيروراته إحالة على مستوى المضمون النصي، فيقدم للنص هويته وبه يكتسب النص شرعيته بالوجود الفعلي، وإظهاره إلى العالم، وبسببه يتداول النص ويذيع صيته، ويمتاز بوظيفته التعينية والإشهارية؛ إذ يرتبط بالنص ارتباط الصفة بالمضمون" [1]، فالعنوان قاعدة يبنى عليها النص، وهو يحقق تفاعلًا بين العمل ومتلقيه؛ وهو حالة إخبارية أو إعلامية أو إشهارية في الوقت الذي تبدو فيه رامزة معبرة؛ لأنه يعد أول عتبة يمتطيها الباحث السيميائي قصد استنطاقه واستقرائه بصريًا ولسانيًا وأفقيًا وعموديًا [2]، وتكمن مراوغة العنوان في الأسئلة التي يخلقها لدى القارئ حول انطباعه من قراءة العمل الأدبي، فيقدم النص شبكة دلالية تحيل إلى عنوان النص وتساعد في فهمه.

يساعد العنوان في إضاءة متن النص [3]؛ إذ "يختزل البؤر الدلالية" [4] الموجودة في النص الأدبي؛ لأنه "علامة سيميائية تمنحه النور اللازم" [5]، فالعنوان هو مرآة النص والامتداد العنقودي لمضمونه والناطق الرسمي الذي لا ينفك عنه، فكل كتاب يعرف من عنوانه، وهو مفتاح قبل دخولنا لأغواره. ولا بد أن يكون العنوان متقاطعًا مع نصه؛ لأنه من أهم العناصر المكونة للعمل الأدبي، وسلطة نصه، وواجهته الإعلامية، فهو الجزء الدال من النص الذي يؤثر على معنى ما، كما أنه يكشف عن طبيعة النص [6]، فلا يعقل أن نحلل عملًا أدبيًا دون وجود إحالة تحيلنا لها بنية العنوان.

---

[1]– الزامل، منير: **التحليل السيميائي للمسرح سيميائية العنوان سيميائية الشخصيات سيميائية المكان**. دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2014م، ص25.

[2]– ينظر: قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**. ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م، ص33.

[3]– ينظر: العبودي، ضياء غني، عبد اللطيف، شامل: **عتبة العنوان في مجموعة أرض الحكايا لسناء شعلان**. 2016م، https://pulpit.alwatanvoice.com/.

[4]– عتيق، عمر: **دراسة سيميائية في ديوان وشوشات جرح للشاعر سائد أبو عبيد**. مجلة سمات، م3، 2013م. ، ص118.

[5]– قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، ص148.

[6]– ينظر: الجزار، محمد فكري: **لسانيات الاختلاف**. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1995م، ص417.

يحمل العنوان روح النص ولوحته، فالغلاف يسهم في فهم العنوان، والعنوان يركز على أهمية الموضوع والتلميح دون التصريح عنه تاركًا الحرية لقارئه لسبر أعماقه والبحث عن أسراره.

سيميائية لوحة الغلاف

تعد لوحة غلاف العمل الأدبي لغة موازية محملة بأنساق المعنى وجماليات التلقي [1]؛ إذ تتسم اللوحة التشكيلية بسهولة تداولها من خلال توظيف مجموعة من التقنيات: كاللون، والحيز، والخطوط، والأشكال، والملامح، والاتساق البصري، والظل وغيرها [2]، ولهذا تعد اللوحة التشكيلية عنوانًا فنيًا بصريًا وعنوان العمل الأدبي عنوانًا لغويًا.

تجذب اللوحة اهتمام القارئ وتحفزه لتصفح الكتاب؛ لأنها "شريك مؤسس في إنتاج معناه" [3]، وهذه خطوة أولى حرص الكتاب على إيقاع القارئ في شباكها لكي يقتني نسخة منه ليبدأ بعد ذلك في قراءته التأويلية، وهو ما يسمى بالخطاب الإشهاري الذي يغري المتلقي بشراء العمل الأدبي.

يعود اختلاف لوحات غلاف الأعمال الأدبية وصيغ تشكيلها إلى حرص دور النشر، والكتّاب الذين يصدرون أعمالهم بناء على تطلعاتهم الخاصة لتضفي اللوحة قيمًا جماليةً وإيحائية؛ لأن الغلاف يتناغم مع النص فضلًا عن قيمته الجمالية "ولا يمكن إغفال تأثير الغلاف أو الانتقاص من أهميته" [4]، فحينما يكون اختيار المؤلف للوحات مخصوصة وتشكيلها بطريقة دالة يهتم المتلقي بالحفر في دلالاتها، وكثير من أصحاب دور النشر لا تلقي بالًا للعمل الأدبي وغلافه مما يقلل من قيمة محتواه،

---

[1]– ينظر: ثاني، قدور عبد الله: **سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2004م، ص22.

[2]– ينظر: حسونة، محمد إسماعيل: **النص الموازي وعالم النص دراسة سيميائية**. جامعة غزة، مجلة جامعة الأقصى، م19، ع2، 2015م، ص13.

[3]– فضل، صلاح: **قراءة الصورة وصور القراءة**. ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1997م، ص26.

[4]– أسعد، أسيل ماهر مصطفى: **رواية غرازيل ليوسف زيدان دراسة نقدية تحليلية**. رسالة ماجستير، إشراف: نادر قاسم. جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2018م، ص92.

فعلى أصحاب دور النشر الاطلاع على مضمون الخطاب الأدبي، وإفساح المجال أمام الفنانين للعناية بصفحة الغلاف حرصًا منهم على فهمه قبل ترويجه وبيعه في المكتبات ليكون الغلاف فضاء لبنية النص الأدبي.

يختزل البعد البصري للغلاف شبكة من العلامات المتجسدة في الصورة، "فالعلامة بوصفها نمطًا سيميائيًا تتسم بديناميكية وحركية" [1]. وعند قراءتنا للوحة الغلاف ينبغي تقطيعها إلى أصغر دوال بدءًا بخطوطها وألوانها وأشكالها؛ لتمنحنا دلالات معينة أساسها التأويل الذي يتطلب قارئًا متسلحًا بالكفايات السيميائية التي تجعله قادرًا على تفسير هذا النوع من التحليل.

التعالق بين البعد السيميائي للغلاف والبعد اللغوي للعنوان

تشكل العلاقة بين الغلاف والعنوان النواة الدلالية لمتن العمل الأدبي، انطلاقًا من أن العنوان يمثل "الذرة البدائية أو البيضة الكونية التي يتولد النص عنها" [2]، ويسمى الشكل الخارجي للعمل الأدبي بالغلاف الذي ينشأ من اتحاد الفضاء العنواني، والفضاء التشكيلي اللذين يتشابكان لإثراء الدلالة، وجذب عين القارئ نحوهما، فيدرك المتأمل في مكونات الغلاف أنها لم تكن عبثًا، وإنما تحقق ترابطًا بعنوان النص، فيحدث تراسلًا عميقًا بين العنوان والغلاف في آن واحد، فالغلاف الخارجي هو عتبة مركزية وخطاب مواز للنص.

ويمثل العنوان والغلاف قطبين يمر بينهما تيار كهربائي؛ إذ يشكل العنوان بعدًا لغويًا والغلاف بعدًا فنيًا بصريًا، ويؤكد التداخل بين الغلاف والعنوان "أنهما ليسا من قبيل تحصيل الحاصل، أو عفو

---

[1]– ثاني، قدور عبد الله: **سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، ص62.

[2]– حسين، خالد حسين: **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية**. دار التكوين، دمشق، سورية، 2007م، ص45+46.

الخاطر، وإنما استراتيجية يتبعها المؤلف في رسم نصه ووضع حدوده" [1] ليطلق العنان لقارئه بوضع التساؤلات نحو العلاقة بين الغلاف والعنوان.

يمتلك المتلقي حسًا إبداعيًا في حواره للعنوان والغلاف؛ إذ يمنحه طاقات تأويلية ترصد آلية التواصل بين جرس الكلمات وظلال اللوحة مصحوبةً بالبحث عن الرموز في جسد العنوان، والألوان، والأشكال في اللوحة، والوقوف على التواصل الدلالي بين العنوان والغلاف؛ إذ لا يمكن لك أن تشاهد لوحة مستوحاة فكرتها من النص دون استعارة ريشة.

تتسم صفحة الأغلفة التي اختصت بها الخطابات الأدبية في الدراسة بفضاء تسبح فيه الدوال وفق رؤية محددة يحاول القارئ استنطاقها، والبحث عن تفاصيلها وغاياتها؛ إذ حرصت الأعمال الأدبية المعاصرة على تعزيز الاهتمام بهندسة الغلاف الخارجي، وإبرازه في هيئة فنية بصرية تستدعي المتلقي وفق هذه التقنية [2]، وعليه أسس الخطاب الأدبي على ثقافة بصرية أفرزتها معطيات العصر؛ إذ هيمنت الصورة بكل تجلياتها على لوحة الغلاف للعمل الأدبي [3].

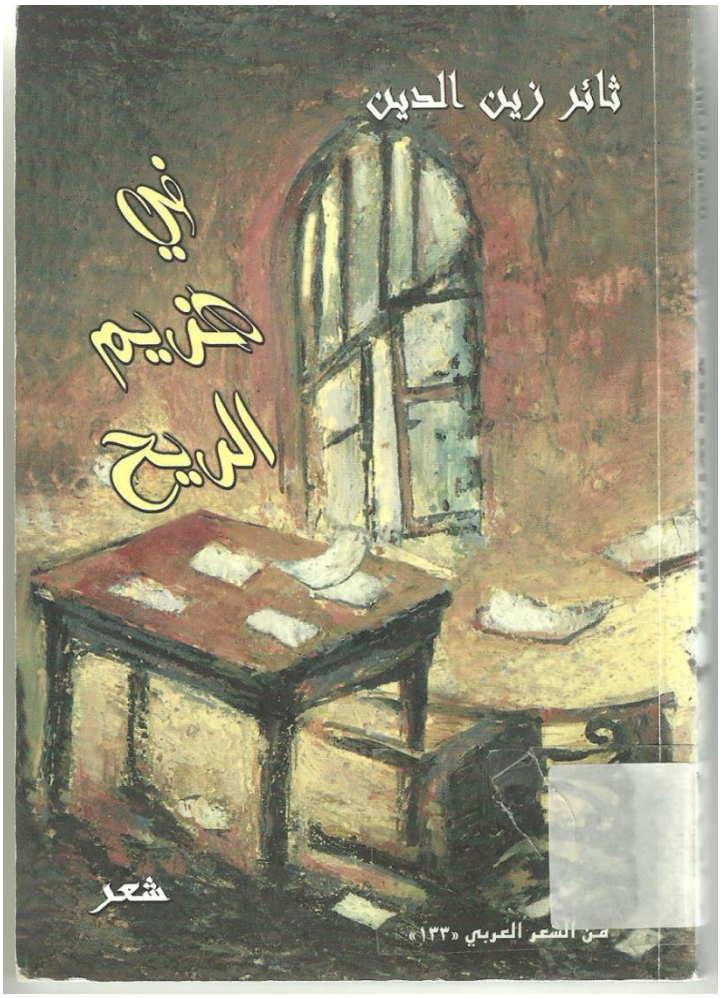
---

[1]– حسين، خالد حسين: **سيمياء العنوان القوة والدلالة النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر اليوم العاشر نموذجًا.** مجلة جامعة دمشق، جامعة دمشق، م21، ع، 3،4، 2005م، ص357.

[2]– ينظر: بن أحمد، عامر: **الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها.** رسالة ماجستير، إشراف: لخضر بركة. جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، 2016م، ص22.

[3]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص22.

التآلف الدلالي بين العتبات النصية في ديوان (في هزيم الريح) [1]:



يكتنز العنوان في اختزاله لألفاظه قيمة بأبعاده السيميائية "ليجس به السيميولوجي نبض النص، ويقيس تجاعيده، ويستكشف ترسباته البنيوية، وتضاريسه التركيبية" [2]؛ إذ يكشف التشكيل اللغوي للعنوان عن مدى الحزن والهزيمة والخسران الذي عاشته الجماعة نتيجة اغترابها عن وطنها؛ إذ يدل

---

[1]– **ديوان (في هزيم الريح):** هو أحد دواوين الشاعر السوري ثائر زين الدين الصادر عن منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية –دمشق–عام 2003م.

يحوي الديوان مئة وثلاثًا وثلاثين قصيدة من الشعر العربي المبني على نظام التفعيلة. ويطرح مجموعة من التساؤلات بلغته الفنية المعبرة، معبرًا عن هموم ومشكلات الأفراد والجماعة في حياتهم اليومية.

[2]– حمداوي، جميل: **شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي**، ص49.

لفظ (الريح) على المنفى والقسوة التي عاشها الفرد، وما ترتب عليها من انكسارات وحالات نفسية ألمت بكيانه.

والعنوان لعبة فنية عالية يفتح المجال للتأويل ففي تركيب العنوان الاسمي المكون من مبتدأ محذوف يشير إلى المزج بين (أنا) الشاعر و(نحن) الجماعة في الهموم، والمآسي.

و(في هزيم) مركب من حرف جر واسم مجرور وهو خبر المبتدأ المحذوف يحيل إلى الهزيمة والانكسار والضياع، أما دال (الريح) فهو مضاف إليه يناظر المنفى والشقاء والتعب، وبناء على ذلك، استطاع الشاعر حبك عنوانه في صورة نفسية ناتجة عن حزنه العميق وحسرته في غربته.

لا يخفى أن خلفية لوحة الغلاف للفنان ناصر زين الدين بما تشتمل عليه من ألوان وظلال تبلور الحالة النفسية من حيث الانكسار والهزيمة والاغتراب؛ إذ توحي لوحة الغلاف التشكيلية إلى ترك المكان وهجرانه؛ نتيجة الأوضاع السياسية التي شهدتها سورية.

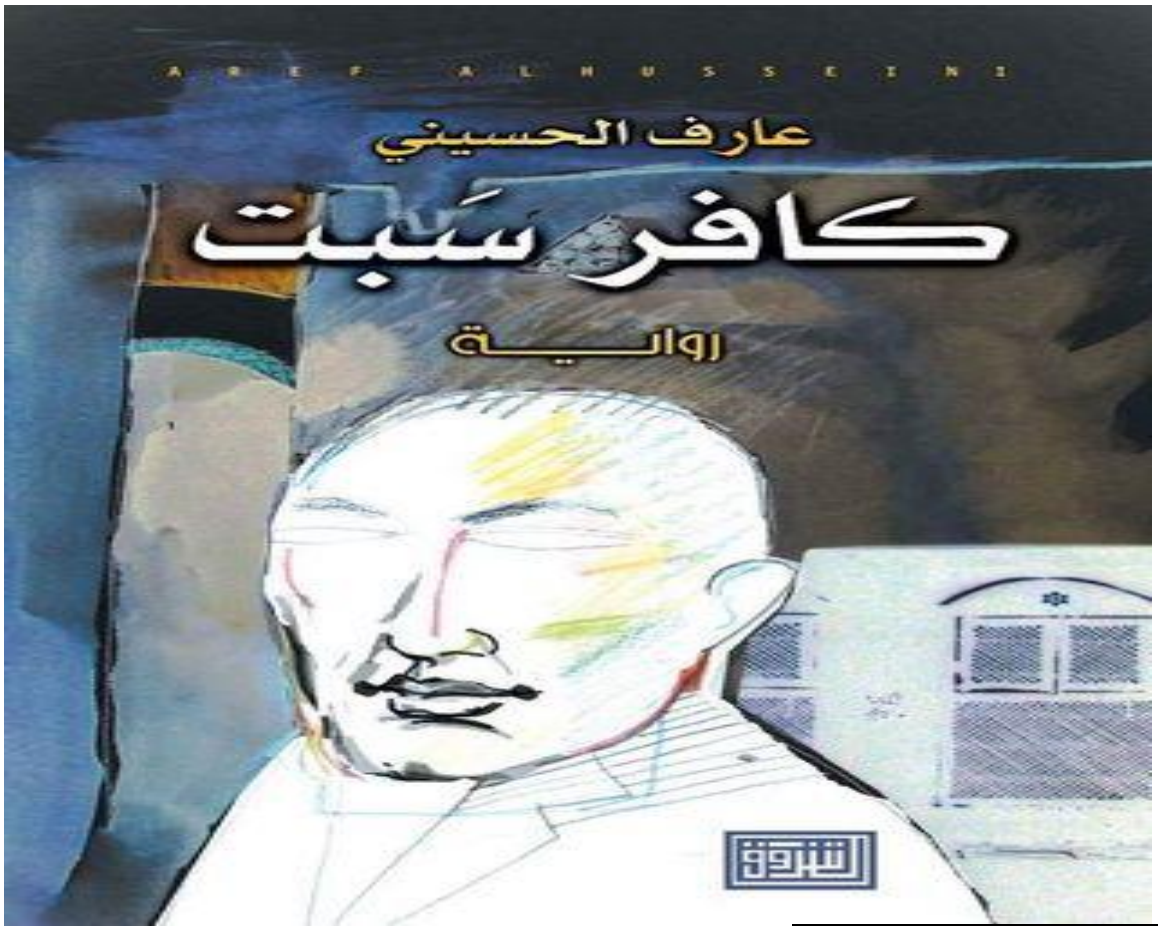
ويرى المتأمل للوحة حجم الضياع؛ إذ نشاهد الأوراق منثورة على الأرض مبعثرة هنا وهناك رامزةً إلى ذكريات الماضي المتلاشية والمتفككة، ونعاين مقعدًا ساقطًا أسفل الطاولة؛ وهو رمز للإنسان الذي يشعر بالانكسار والهزيمة في غربته بعيدًا أرضه.

ويدل لفظ (الريح) في العنوان على الحركة المتخيلة للريح التي أدت إلى بعثرة الأوراق على الأرض، وسقوط المقعد أسفل الطاولة؛ إذ تتعالق العتبات النصية في إحالتها إلى المنفى والبعد عن الوطن، كما أن لفظ (الهزيم) في العنوان الذي يختزل معنى الهزيمة هو سبب لانكسار الأمل والخيبة في العودة، والسواد الظاهر في الغلاف يناظر حالة التشتت والتأزم في اغتراب الإنسان عن وطنه.

لا تنفصل التموجات المعرفية والنفسية للغلاف عن فضاء العنوان ودلالته المعرفية والنفسية، فالغلاف امتداد طبيعي للعنوان؛ إذ يدور كلاهما في فلك الاغتراب والانكسار والهزيمة. ويمكننا القول إن خلية الغلاف انصهرت مع خلية العنوان، فشكلت بؤرة دلالية متشابكة موحدة.

التآلف الدلالي بين العتبات النصية رواية (كافر سبت) [1]:

تنصهر دوال العنوان في تركيب اسمي إضافي مكون من مبتدأ محذوف تقديره (أنا) أو (هو) الدالة على الذات الفلسطينية، وخبر المبتدأ (كافر)، ومضاف إليه (سبت).



[1]– **رواية (كافر سبت):** هي للروائي عارف الحسيني الصادرة عن دار الشروق للتوزيع والنشر في الأردن وفلسطين عام 2012م.

يصف الفنان حسني رضوان لوحاته في حوار نُشر في موقع دنيا الوطن بقوله: "أعمل مثل هذه الأعمال لتحقيق نزوات داخلية، أرغب أنا في إعادة خلق الأشياء التي أحبها، هناك أحافير ومشاهد بصرية تراثية، جدران، أشياء صدئة، لقيات، هناك عالم مبهم؛ ولكنه إعادة تكوين وخلق لذلك العالم المخزون في الذاكرة" (حوار أجراه الفنان حسني رضوان مع موقع دنيا الوطن بتاريخ 7\10\2004م، https://pulpit.alwatanvoice.com/).

ترصد الرواية شحنات الألم التي يعاني منها الفلسطيني، وشعوره بالقلق والغربة والاغتراب عن أرضه، وهي تجسد المعاناة على أرض فلسطين في أواسط الثمانينيات، وحتى بداية الألفية الثانية، في مدينة القدس، وتركز على أحداث الانتفاضة الفلسطينية الأولى والثانية، ومرحلة اتفاقية أوسلو الموقعة بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل [1].

يشكل العنوان "طاقة دلالية هائلة؛ بل هو جزء من لعبة الدوال" [2]؛ لأن الحفر فيه يغدق على قارئه مجموعة من التفسيرات تكشف لغز النص وتضيء بنيته وما يتعلق به من أحداث تاريخية، وسياسية، واجتماعية.

يفاجئ العنوان القارئ بغموضه؛ لأنه "نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية" [3]؛ إذ يتكون العنوان من لفظة (كافر) وهو اسم فاعل يحيل إلى الشخص المشرك بالله –سبحانه وتعالى–وهو من الفعل (كَفَرَ)، ويدل مؤشر الزمن (سبت) على اليوم الذي يقدسه اليهود.

يرتبط العنوان بالشخص الذي يقوم بالأعمال الممنوعة على اليهود المتدينين من مساء يوم الجمعة إلى مغيب شمس يوم السبت؛ حرصًا على قدسيته، فيلجأ اليهود المحافظون على شعائرهم الخاصة يوم السبت للاستعانة بعامل غير يهودي يسمى (غوي)؛ لينفذ أعمالهم الخالية من الشقاء والتعب من خلال الإشارة عليه دون الكلام، ويحصل العامل في مقابل خدمته لهم على أجره في نهاية يوم عبادتهم؛ لأن

---

[1]– ينظر: الحسيني، عارف: **كافر سبت**. ط1، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، رام الله، فلسطين، 2012م، ص7.

[2]– بوكر، تميم: **العنوان ودلالاته في رواية الجنرال خلف الله مسعود الأمعاء الخاوية لمحمد الكامل بن زيد مقاربة سيميائية**. رسالة ماجستير، إشراف: سعادة لعلى. جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2019م، ص72.

[3]– قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، ص6.

قيامهم بالدفع له في أثناء العبادة هو إفساد لشريعتهم [1]. تتشابك مفاصل العنوان لتقودنا إلى الأحداث السياسية والتاريخية والثقافية الموجودة في فلسطين.

تظهر صورة الغلاف جدران وشبابيك صفيح وزقاق قديمة تحيل إلى دلالات أيقونية تناظر الأبنية الموجودة في أحياء القدس القديمة، وربما توحي إلى أي بناء موجود في المدن الفلسطينية، ويعبق الغلاف بألوان منبعثة من شذى الطفولة الدالة على قدم البناء، وهي رمز للتراث الفلسطيني وهوية الفلسطينيين.

يحتمل غلاف رواية (كافر سبت) دلالات عدة؛ بسبب غياب معالم وجه الشخص، فهو إنسان مبهم يفتقر قسمات الوجه، فغياب الملامح يرمز إلى الهوية الضائعة، وتحيل العيون الضائعة إلى فقدان الأراضي الفلسطينية بشكل عام والقدس بشكل خاص أثناء الانتفاضة الفلسطينية الأولى، وجاء باللون الأبيض الذي يحيلنا إلى الصفاء والبساطة والبحث عن لقمة العيش، وربما يقودنا الشخص إلى الطرف الآخر اليهودي؛ لأن مرحلة ما بعد الانتفاضة وتوقيع اتفاقية أوسلو جعلت من المحتل كائنًا غير محسوم الهوية [2].

تؤكد الباحثة أن الخطوط المتداخلة على شكل الخدوش تدل على توحيد الذات جراء المأساة التي عانى منها الشعب الفلسطيني، أو ربما يحيل اختلاف ألوانها إلى اختلاف الأزمنة التي حملت ألوان عدة من الهموم التي حملتها الجماعة، فالغلاف في أشكاله كشظايا تناثرت في كل مكان تشعل الفكر للإمساك بها.

يقود تفاعل العتبات النصية في رواية (كافر سبت) إلى إحالات دلالية تختص بالعامل عند اليهود أثناء قيامهم بعباداتهم، والأحداث الواقعة في الأراضي الفلسطينية، فالمتعمق لصفحة الغلاف يرى

---

[1]- ينظر: المرجع السابق نفسه، ص131-132.

[2]- ينظر: الحسيني، عارف: **كافر سبت**، ص9.

الأحداث المشتركة بين العتبات النصية، والمرسومة في صورة البيت والزقاق التي ترتبط بمرحلة ما بعد الانتفاضة الفلسطينية، وتوقيع اتفاقية أوسلو.

عطفا على ما تقدم شكل الغلاف بوابة للدخول "منحت القارئ فتنة اكتشاف الكتاب وأغواره، فالغلاف يفتن متلقيه، بالمعني الذي ينساق وراءه" [1]، ليحفر في دلالاته كاشفاً عن مقصد الكاتب والفنان وراء العتبات.

التآلف الدلالي بين العتبات النصية في رواية (لا يهزمني سواي) [2]:

[1]– بلوافي، محمد: **قراءة في غلاف الرواية**. موقع ديوان العرب. https://diwanalarab.com/.

[2]– **رواية (لا يهزمني سواي):** كتبت الروائية رولا خالد غانم روايتها (لا يهزمني سواي) الصادرة عن مكتبة كل شيء عام 2018م؛ لتجسد الأوضاع الفلسطينية بعد نكبة عام 1948م من ضياع للأراضي ومصادرتها من قبل الاحتلال، وتصور الكاتبة معاناة الشعب الفلسطيني في التنقل من مدينة إلى أخرى وخاصة إلى مدينة القدس جراء الحواجز والاعتقالات، كما وتبرز حجم المعاناة التي تعاني منها شخصيات الرواية والتي تواجه العائلات في جميع المجتمعات الفلسطينية والعربية.

جاء العنوان جملة فعلية مركب من لا النافية ويهزمني (فعل مضارع) وسواي (فاعل)، وهو فعل يدل على التجدد والاستمرار والمقاومة داخل (أنا) الشخصية، ويدل على رفض الخضوع والاستسلام أمام قوة الآخرين؛ إذ يشكل العنوان نسيج كلمات ظاهرة على صفحة العمل الأدبي بوصفه انتقاء سياقيًا يقود الفعل التأويلي إلى بؤرة مسار تأويلي بعينه [1] يحلق بنا في سماء العلامات اللغوية.

تشتمل لوحة الغلاف على ألوان وأشكال عدة موزعة بشكل يوحي بالتوتر والصراع مرتكزة على خليط من اللونين: الأحمر والبرتقالي، ومزيج من الألوان بين: الأخضر والأصفر والبنفسجي والأزرق، "فقيمة اللون تكمن في تفاعله الكيميائي والدلالي مع الألوان الأخرى" [2]، ويدل تداخل الخطوط في اللوحة إلى تشابك الأحداث وتأزمها داخل الرواية.

وإذا انتقلنا لرصد الألوان الظاهرة في الغلاف نجد تشكيلة تراوحت بين ألوان غامقة داكنة، يمثل اللون الأحمر أبرزها، وأخرى فاتحة، ونلحظ تمازجًا بين الألوان كتداخل مجرى النهر؛ فشعر الفتاة الممزوج بألوان عدة يغلب عليه اللون الأحمر يرمز إلى ألم شخصيات الرواية، ويشير إلى الهاجس، والخوف، وعدم الاستقرار، والتأزم في حال الشخصيات، ومعاناة ناتجة عن ضياعها وقلقها نحو مستقبلها، واللون البرتقالي يؤشر إلى غضب شخصياتها، وتعزز دلالات الألوان بأبرز أحداث الرواية.

يوحي تأجج النار في لوحة الغلاف إلى قوة شخصيات الرواية الرافضة للخضوع والاستسلام، ويظهر في اللوحة قليلًا من اللون الأصفر الذي يدل على التعب والإرهاق النفسي، والأخضر الذي يعد بصيصًا من الأمل والأزرق الذي حمل راحة غير مستقرة إلى أن اللوحة تزخر بالألوان التي حملها

---

[1]– ينظر: بنكراد، سعيد: **السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بورس**. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005م، ص34.

[2]– بايزيد، فطيمة الزهرة: **التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان دراسة سيميائية**. مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، دع، دت، ص148.

شعر الفتاة والشخص الذي يظهر رأسه وراءها، ويدلل اللون البنفسجي أسفل الغلاف في النهر على شحوب في الوجه والمرض والمعاناة والألم الذي وصل إلى الموت والفتك بشخصيات الرواية.

تكشف الحمولة الدلالية للألوان عن الواقع الذي تعيشه المجتمعات، ويمكننا القول، إن الشعب الفلسطيني بوجه خاص والشعب العربي بصورة عامة يعاني ما عانته شخصيات الرواية من مصاعب جراء الظلم، والقهر، والاستبداد أمام سلطة الأقوى.

وتظهر لنا لوحة الغلاف الصراع بين طرفين: الذكر والأنثى، الطرف الأول: فتاة ضعيفة صابرة تناظر صورة الفتاة برأسها المتطلع صوب السماء، وبشعرها الشبيه بالنار الرامز للثورة والغضب، وترمز صورة الفتاة إلى الشعب الفلسطيني المقاوم للاحتلال، والمتفائل دائمًا بحتمية زواله والنصر والاستقلال، والطرف الثاني قوة متسلطة متكبرة جبارة تمثلها صورة الفتى الماثل خلف الفتاة الذي يرمز إلى الاحتلال الحاقد على الشعب الفلسطيني، كما تدل صورة الفتاة والرجل إلى الصراع القائم بين شخصيات الرواية.

يرمز الحجر أسفل اللوحة إلى حالة الدمار العائلي التي واجهته شخصيات الرواية، كذلك مجرى النهر الذي يصعب تحديد لونه، وكأنه يبدو ماءً داكنًا مهملًا يرمز إلى تجاهل الطرف الأنثوي في الرواية، ويبدو لنا أن في الصورة شكلًا لبيت يرمز إلى البيت التي عاشت فيها شخصيات الرواية، والناظر في اللوحة يرى صورة يد يسرى أصابها الجراح يرمز إلى دخول المرأة عالم الحياة لتصارع الطرف الآخر، وتبرز اللوحة شكلًا لبيت يشبه بناء المستوطنات، وهو يدل على احتلال اليهود للأراضي الفلسطينية. وبهذا تجاوزت اللوحة بألوانها وأشكالها دلالات جسدت أبعاد الظروف الاجتماعية التي تعاني منها العائلات.

تتناغم دلالة العنوان (لا يهزمني سواي) مع دلالة الغلاف؛ فدلالة النفي في النسيج اللغوي للعنوان يناظر ثبات الفتاة وإصرارها ورفضها للهزيمة في صورة الغلاف. ويرسم فضاء غلاف الرواية نصًا موازيًا؛ لأن الغلاف ينطق بدلالات يبوح بها العنوان في مكامنه وخفاياه، فغلاف الرواية لم يكن من صنع الروائية رولا غانم وحدها؛ وإنما من صنع الفنان التشكيلي العالمي جمال بدوان، فاللوحة هي خطاب بصري إيحائي مشترك بين الفنان التشكيلي والمؤلفة، إذن لا نجد فرقًا في تجليات المفاصل الدلالية ما بين الفضاء النفسي للوحة، والفضاء النفسي للعنوان.

صفوة القول إن العلاقة بين العنوان والغلاف تحمل عناقيد فكريةً وتعبيريةً، فالقارئ يتعامل مع نصه وفق تقنية الإثارة المصحوبة بالإعجاب والاستغراب الناتجة عن قبول النص أو النفور منه، ومهما يخيل للقارئ أن العلاقة بين الغلاف وعنوانه في تنافر وتناقض فإن عملية الحفر في موضوعه بأدوات إجرائية أكثر دقة قد تقود إلى نتائج تتشابك الدلالات فيما بينها، ويتوقف كل ذلك على التفاعل من أول لقاء بصري بين القارئ ونصه بدءًا من الغلاف والعنوان على وجه التحديد [1]؛ لأن العتبات النصية تثير القارئ وتدفعه إلى التفاعل مع أحداث الخطاب الأدبي.

[1]– ينظر: بخيت، فاطمة وآخرون: **سيميائية العنوان في قصيدة شب كير لأحمد شاملو وليل يفيض من الجسد لمحمود درويش دراسة مقارنة.** مجلة العلوم الإنسانية الدولية، ع، 20، 2013م، ص30.

المبحث الثاني: علاقة الغلاف بمضمون العمل الأدبي

لا تقف القراءة عند نقطة؛ وإنما تتعدد التأويلات حيث انتهت الدراسات لتتعمق بها وتتجاوزها، وأزعم أن الدراسات النقدية لا تنتهي إلى الحد الذي وصل إليه الآخرون، فأنا آخذ ما وصلوا إليه لأجمع به رصيدًا يكفيني لأشكل رؤية تخصني لأنطلق نحو فضاء يفتح لي آفاقًا جديدة.

تسهم عتبات النص في الولوج للحفر في أعماق النص، ومساعدة القارئ للوصول إلى البنية العميقة، لهذا تحرص العتبات النصية على رصد العناقيد الدلالية؛ للكشف عن مفاصل النص؛ لأنها تتناغم معه، فالنص نتاج تفاعلٍ بين العتبات.

النص مجرة من الألفاظ والعبارات التي تتفاعل في فلك تسبح فيه الدلالات لتمدنا بإشعاعاتها الجمالية، وهو أبنية كلية تترابط فيما بينها بعلاقات متماسكة دلاليًا، "ووحدة كبرى شاملة تتكون من أجزاء مختلفة تقع على مستوى أفقي من ناحيته النحوية، ومستوى عمودي من ناحيته الدلالية" [1]، وهو "تفاعل معرفي تتراسل فيه دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية" [2]، فالنص فضاء قائم على تفاعل العناصر التي تنشئه لتكون منه مجرة تمتلئ بالدلالات.

وتغادر الألفاظ دلالتها المعجمية المألوفة حينما تلج السياق؛ إذ "ينتظم النص وفق نظام دلالي مختلف عن الواقع، فهو بنية دالة أو هو عبارة عن نظام سيميائي أو منظومة رمزية بالدرجة الأولى قبل أي شيء" [3]؛ لأن جمالية النصوص تكمن في تحقيقها لدرجة الانزياح.

---

[1]– بوقرة، نعمان: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية**. ط1، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2009م، ص42.

[2]– فيدوح، عبد القادر: **دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري**. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م، ص33.

[3]– خمري، حسين: **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، ردمك، الجزائر، 2007م، ص23.

ويبلغ إبداع النص تفاعله وممارسته الحوارية مع العتبات النصية؛ لتعيد إنتاج الدلالات البصرية اللغوية وفق رؤية تناغمية، فقدرة النص هي مدى احتوائه للفنون الأخرى.

التآلف بين غلاف العمل الأدبي والمضمون

تشكل علاقة اللوحات التشكيلية بالنص استراتيجية يتبعها المؤلف والفنانون للتناغم بين النص الأدبي والغلاف الذي يختزل دلالات مركزية في النص الأدبي. كما أن مضمون النص الأدبي يحيل المتلقي إلى العناصر الرئيسة في غلاف العمل الأدبي.

يسهل على المتلقي رصد التعالق بين النص والغلاف؛ إذ "يمتلك النص بحمولته الدلالية مَسكن الغلاف؛ لأنه ينفتح عليه ويستدعي وجوده في متنه، وتقوم قراءة النص على حفر اللغة التي تؤدي إلى علاقة أفقية شاملة" [1]، ويمكن للغلاف أن يكون قادرًا على تفسير النص أكثر من العنوان في بعض الأعمال الأدبية؛ إذ تنبثق عنه كمية من الدلالات المرتبطة التي تحيلنا إلى النص؛ لأن الغلاف يحمل دلالة عميقةً تتجسد في الأشكال، والألوان، والخطوط، والرسوم.

تشرع أطياف الغلاف في التجلي في فضاء النص، فالغلاف "لعبة من أسرار النص؛ لأنه البوابة الرئيسية للدخول إلى بهوه، وإدراك مواطن جماليته" [2]، وإذا انطلقنا من أن النص الأدبي يرتبط باللوحة التشكيلية بشكل رئيس، وأن اللوحة التشكيلية مذابة فيه، أمكننا القول، إن اللوحة التشكيلية بحممها الدلالية تنصهر بشكل مائز في متن النص الإبداعي، فاللوحات بأبعادها التشكيلية تصاغ وفق بنائها العلائقي مع المضمون، بحيث يكون متناسقًا في صورته النهائية، أي أن العمل الأدبي يعبر عن

---

[1]– الدعدي، مقبل بن علي: **صناعة قراءة النص الإبداعي**. ط1، تكوين للدراسات والأبحاث، السعودية، 2016م، ص38.

[2]– رقاب، كريمة: **سيميائية المناص النشري والتأليفي في ديوان إطلالة المجد للشاعر غزيل بلقاسم الغلاف والعنوان أنموذجًا**. قسم اللغة والأدب العربي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة عزداية، الجزائر، م7، ع2، 2018م، ص84.

مفهوم الكلية، "فالتحليل السيميائي ينطلق من نظام الفضاء الدال الذي يحدثه تعالق شكلي التعبير والمضمون" [1]، أي التعالق الدلالي بين اللوحة التشكيلية والخطاب الأدبي؛ إذ يجمع الحوار بين الغلاف والنص الأدبي معرفة بين لغتين، هما: لغة الفن، ولغة النص.

يتحول تحليلنا للنصوص من تحليل تقليدي قاصر على لغة النص إلى تحليل سيميائي يجمع بين لغة النص ولغة الفن، فالعناصر البصرية لا تقل أهمية عن العناصر اللغوية التي تمارس نفوذها البصري والدلالي على القارئ؛ لما تمتاز به من قوة دلالية، "وإشارات تجنيسيه وأسلوبية، وتخيلية" [2].

يستطيع القارئ خلال قراءته للغلاف وربطه بمضمونه أن يبتكر عنوانًا "جديدًا يكون أكثر ملاءمة وأصدق تعبيرًا" [3] يتناسق مع النص الأدبي، وهي ميزة امتازت بها حوارية الغلاف مع نصه؛ إذ يفسح المجال أمام قارئه لوضع تأويلات عدة يبنى عليها النص الأدبي، ويمكن عدّ الغلاف بنية خصبة تهيئ للنص شحنات دلالية ليقوم بتفسيرها.

يحتاج التشكيل البصري الفني للغلاف إلى قدرة فنية عالية لدى المتلقي؛ لإدراك الدلالات وربطها بالنص [4]، فكلما كان المتلقي على سعة معرفية عالية للوحة الغلاف زادت قدرته على التفسيرات البصرية التي تقودنا إلى التفسيرات اللغوية النصية.

ويرتبط غلاف العمل الأدبي ارتباطًا تكامليًا بالنص "وهو بمثابة الدال الإشاري عليه" [1]، فاللوحة والنص كلاهما يشيران إلى دلالة واحدة أحدهم موجز مكثف (اللوحة)، والثاني طويل (النص).

---

[1]– بن مالك، رشيد: **مقدمة في السيميائية السردية**. دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م، ص97.

[2]– حسين، خالد حسين: **سيمياء العنوان القوة والدلالة النمور في اليوم العاشر أنموذجًا**، ص356.

[3]– حسونة، محمد إسماعيل: **النص الموازي عالم النص دراسة سيميائية**، ص9.

[4]– ينظر: رقاب، كريمة: **سيميائية المناص النشري والتأليفي في ديوان إطلالة المجد للشاعر غزيل بلقاسم الغلاف والعنوان أنموذجًا**، ص12.

تولد اللغة (الشعرية، السردية) بقالب لغوي مركب من نسيج تركيبي يعمل على نقل الخفقات الدلالية إلى القارئ لفهمها وإدراكها على عكس اللغة البصرية التي ترسم بقالب يمزج الألوان والخطوط والأشكال، ومن هنا يبرز التآلف بين الغلاف ونصه في الدلالات التي تقذف دلالة بصرية تتلوها دلالة لغوية، فالعلاقة بين الغلاف ومضمونه "علاقةً جدلية قائمة على التبني والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه والإحاطة به من جميع الجوانب" [2]، وهذا يقتضي ربط الغلاف بمتنه النصي.

التآلف بين غلاف ديوان (في هزيم الريح) ومضمونه

---

[1]– أبو شويرب، أمال محمد علي: **سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني (الدمية)**. قسم اللغة العربية، كلية الآداب، المجلة الجامعة، جامعة صبراته، م5، ع،21، 2019م، ص180.

[2]– الرمادي، أبو المعاطي خيري: **عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة تحت سماء كوبنهاغن أنموذجًا**. قسم اللغة العربية وآدابها، مجلة مقاليد، جامعة الملك سعيد، ع، 7، 2014م، ص291.

تتماهى دلالات لوحة الغلاف ومضمون الخطاب الشعري حينما "تتشاكل اللغة الشعرية مع لوحة الغلاف ليكون لها حضور ثانٍ يمثل ثنائية: الصورة، واللغة" [1]، فالصورة قادرة على إنتاج مشاهد بصرية تبعًا لنفسية المبدع والمتلقي؛ لأنها تنعكس على اللغة الإبداعية.

تمتد صورة الغلاف في فضاءات الديوان المشبعة بالانكسار، والألم، والاغتراب، والحنين التي تتجسد بالمقعد، والطاولة، والنافذة، والأوراق المبعثرة، ولا تنفصل صفحة الغلاف عن الخطاب الشعري في جوانبه الاجتماعية، والثقافية، والنفسية، والسياسية... وغيرها، فقد تجلت الدلالات أغلب النصوص الشعرية لديوان الشاعر الشعري، نحو قول الشاعر [2]:

أجرجرُ نفسي إلى قاعةِ الدرسِ،

أُخرِجُ عُدّةَ يومي:

كتابًا وأوراقَ...

أنقلُ طرفيَ بينَ الجميعِ

أحاولُ أن أرسُمَ الابتسامَةَ،

أن أتكلّمَ...

أمسكُ " طبشورةً " وأهمُّ بشيءٍ

ولكنني أستديرُ إليهم؛

---

[1]– رضا، عامر: **سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي**. مجلة الواحات للبحوث والدراسات، م7، ع2، 2014م، ص13.

[2]– زين الدين، ثائر: **في هزيم الريح من الشعر العربي 133**. منشورات دار الثقافة، دمشق، سورية، 2003م، ص16+17.

ألمٌ عن الطاولهْ

ورقًا لا يساعدُ كاتبَهُ

وأودّعهم بالعيونِ

وأخرجُ من يومهم

وانكساري

يتوافق الرسم والكتابة على الأوراق في المقطع الشعري مع دلالة بعثرة الأوراق في صفحة الغلاف الذي يحاول الشاعر أن يرسم عليها ابتسامة في قوله [1]: " أحاولُ أن أرسُمَ الابتسامَةَ" على الرغم من انكساره وألمه في غربته؛ لكن أوراقه لا تسعف مراده.

وتتوافق صورة النافذة مع الدلالة النفسية للغياب والاغتراب التي جسدتها القصائد، ففي قول الشاعر [2]:

أو لو انَّ نوافذَ قبوكَ

تصطادُ مزِقةَ شمسٍ

تفِرُّ من الشرفاتِ المحيطةِ

مذعورةً هاربهْ

فالنوافذ في المقطع الشعري تتماهى مع صورة النافذة في الغلاف، إذ يصور لنا فضاء المقطع الشعري تفاؤلًا بظهور شمس يتبعها خوف وهزيمة، فالشاعر في هذه الأبيات يتمنى لو أن شبابيك القبو

---

[1]– المصدر السابق نفسه، ص16.

[2]– المصدر السابق، ص22.

تصل إليها الشمس وهو أمر لا يمكن أن يتحقق بسهولة، وقد شبه الشاعر الشمس هنا في صورة غيابها عن الشرفات بالإنسان الذي يسرع خائفًا ومذعورًا؛ لتصوير الحرية المنشودة، وهو تشبيه استعاري يضيف صورة حركية.

تتناغم دلالة المقعد في لوحة الغلاف مع قصيدة (مقعد في حديقة أحلامنا) التي تصور الغربة وهجران المكان؛ إذ يقول الشاعر [1]:

كأنّما من حولِ هذا المقعدِ المنسيِّ

–في حديقةِ الأحلامِ –

قد توقّفَ الزمانْ.

بالأمسِ يا صديقتي كنّا هُنا

كانَ لنا مقعَدنُا

وصف الشاعر المقعد الملقى على الأرض بأنه مقعد منسي في حديقة أحلامه، فالشاعر يتمنى العودة إلى بلاده؛ لكن الزمن توقف عندما ترك وطنه، وهو يسترجع الأحداث عندما كان يعيش في وطنه، ويحمل المقطع الشعري خفقات تحسر على الأيام الماضية، كما أن المقعد يحيلنا إلى مكانة الوطن قبل الحرب؛ لكن بعد الحرب أصبح ذاك الوطن منسيًا كمقعد ملقى لا أحد يسمع صوته، وهي صورة أراد الشاعر بها أن يقابل بين حالة الوطن قبل الحرب وبعدها.

وتتدغم مجموعة القصائد الشعرية الموسومة بـ (أشياء)، وهي تسع قصائد شعرية: قصيدة فزاعة، وقصيدة صندوق، وقصيدة مقعد، وقصيدة حذاء، وقصيدة طاولة، وقصيدة نافذة، وقصيدة محبرة،

[1]– المصدر السابق، ص131.

وقصيدة بيت، وقصيدة مرآة [1] مع البؤر الدلالية للغلاف، وأهمها: الطاولة، والنافذة؛ إذ حملت قصيدة (الطاولة) شحنات نفسية ممزوجة بالمعاناة والألم نتيجة الحرب على الوطن، ويتجلى قول الشاعر [2]:

لستُ أنسى يومَ فتّحتُ عيوني

لأرى السقفَ قريبًا،

وعلى صفحتِهِ الدكناءِ

تهتزُّ خيالاتٌ حزينةْ

وأرى الجدرانَ

سمراءَ كما أبصرها الآن

وفوقَ الحائطِ الشرقيِّ

طوفٌ ورجالٌ

بين ما يشبهُ أشلاءَ سفينةْ

تآلفت مفاصل المقطع الشعري المشبع بالألوان الداكنة التي تميل إلى السواد مع صفحة الغلاف، ففي قول الشاعر [3]: " وعلى صفحتِهِ الدكناءِ... سمراءَ كما أبصرها الآن"، فاللون الداكن –ظلال الأشياء–أسفل صفحة الغلاف يبرز حجم المعاناة والألم والانكسار الذي أصاب الشاعر، ويحيلنا اللون الداكن إلى الغربة وما نتج عنها من آثار سلبية تركت تشاؤمًا كبيرًا في قلب الشاعر.

---

[1]– المصدر السابق، ص66–89.

[2]– المصدر السابق، ص74–75.

[3]– المصدر السابق، ص75.

ووظف الشاعر التناص الديني في قصيدته (النافذة)؛ ليربط بين الأحداث في المستقبل والماضي مؤكدًا على تداخلها وتفاعلها الدلالي، ويستحضر الشاعر الآيات القرآنية، يقول الشاعر [1]:

كانوا ثلاثةَ فتيةٍ...

واليومَ إن مَروا تشاغَلَ بعضهم عَني

تسارعتِ الخُطا

وأنا... أنا!

لا زلتُ من خشبٍ

وما حَالَ الطلاءُ إلى سواهُ

ولا تكسرّ بي الزجاجُ

أنا ... أنا... إلا الستارَةَ أسدِلَتْ

بقماشِها الكابي

عَليْ

يقابل الشاعر في مقطعه الشعري حال الفتية الثلاثة الذين آمنوا بربهم، ففي قوله تعالى [2]: " إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى(13)". والفتية هم الشباب "الذين ألهمهم الله رشدهم، وآتاهم تقواهم فآمنوا بربهم، واعترفوا له بالوحدانية" [3]؛ لكن توظيفه للسياق القرآني جاء تحويرًا؛ إذ تتبع "العلاقة العكسية

---

[1]– المصدر السابق، ص 78–79.

[2]– **سورة الكهف**، آية 13.

[3]– الدمشقي، إسماعيل بن كثير: **مختصر تفسير ابن كثير**. تح: محمد علي الصابوني، ط7، دار الصابوني للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، م2، 1981م، ص410.

بين النص المستدعى والنص الحاضر" [1]، فامتص الشاعر حال الفتية المؤمنين بربهم محدثًا تحويرًا؛ لتنسجم مع حال الفتية في سياق المقطع الشعري الذي جعل الزمان منهم أشخاصًا آخرين مختلفين لا يلقون التحية على شخص الشاعر، وربما يحيل الشاعر إلى صورتهم الأولى قبل الحرب، وهم كانوا محبين له يوجهون له القبل والتحية والورود، أما بعد الحرب فكل إنسان شغل بنفسه جراء عظم المصيبة التي ألمت بهم.

تتماهى دلالة التناص في المقطع السابق مع الغلاف في دلالة الخشب، والطلاء، والزجاج؛ إذ يعد التناص "ترحالًا للنصوص وتداخل النص في فضاء نص معين تتقاطع، وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" [2]، فهو توظيف النص لنص لغوي أو فني مخالفةً أو موافقةً؛ إذ يضيف التناص عالماً موحداً مع القيمة الفنية للوحة التشكيلية، فيجعله عالماً يتعالق مع الخطاب الأدبي بشكل ضمني أو مباشر، فصورة الخشب ترمز إلى صلابة الشاعر في وحدته في قوله: (وأنا... أنا! لا زلتُ من خشبٍ)، والشاعر لا يهمه قرب الفتية أو بعدهم عنه ويناظر حاله عدم حاجة الطلاء إلى سواه، كما يظهر مدى قوته وصلابته في صورة الزجاج الذي لا يكسر بسهولة، ويؤكد الشاعر على التمسك بمبادئه فصور نفسه بالستارة المسدلة التي لا تتخلى عن لونها الحيادي في انقيادها وراء أهواء الآخرين.

تتجلى مما تقدم قدرة الغلاف على اختزال أهم الخلايا لأبرز المفاصل الدلالية في جسد قصائد الديوان، ونشعر أن الفضاء النفسي الذي أحاط بالمبدع في لحظة تأثره بغلاف الفنان التشكيلي ناصر زين الدين دون غيره من اللوحات في فكره ووجدانه، وهو الفضاء النفسي الذي انسابت فيه الخلجات

---

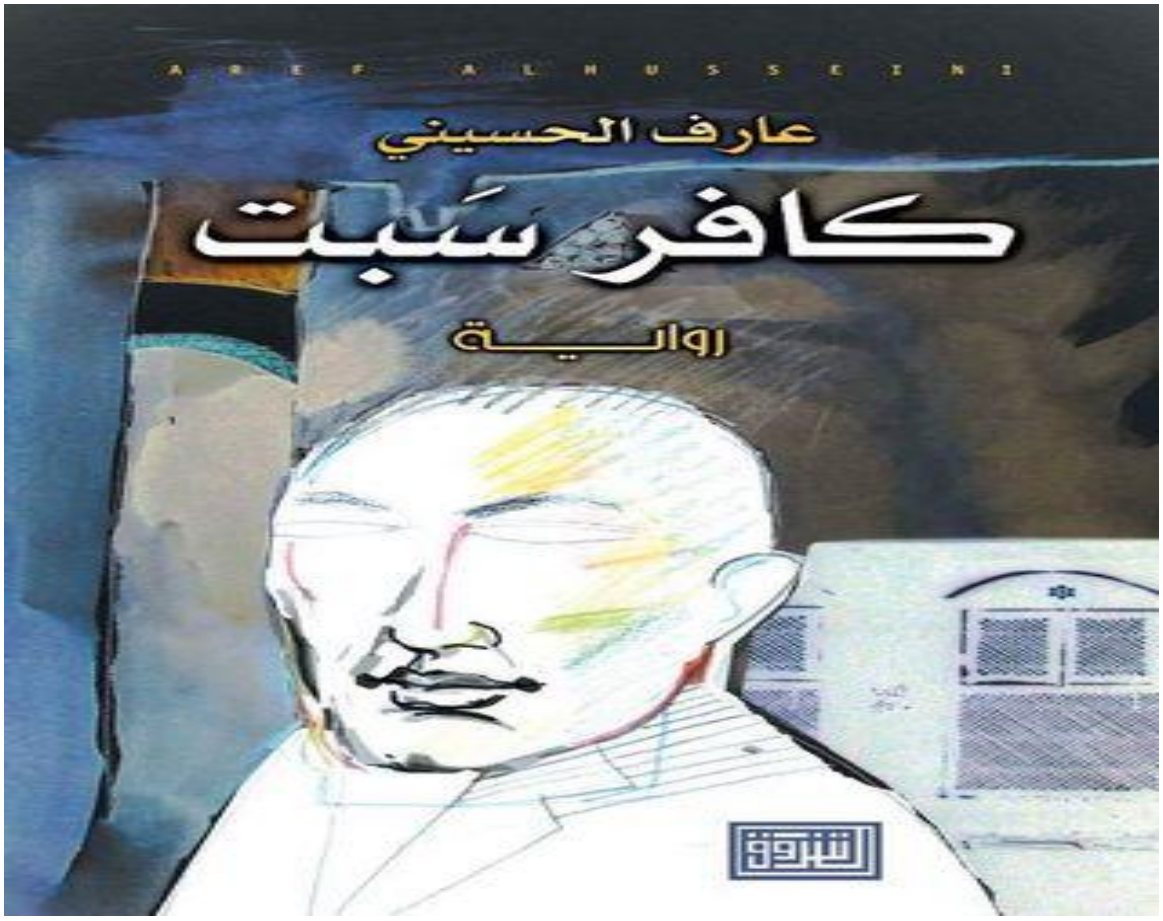
[1]– عتيق، عمر: **مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر**. دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015م، ص6.

[2]– أحمد، محمد ناجي محمد: **جيرار جينيت**. دار المعارف، بيروت، لبنان، 1992م، ص46.

الإبداعية في زمن الإبداع؛ إذ لا نجد انفصالًا بين دواعي انتقاء صورة الغلاف وتجليات ميلاد القصائد، ولا نجد غرابة –في نظرتنا السيميائية للعمل الأدبي–أن تكون العلاقة بين اللوحات والنصوص الشعرية تكاملية عضوية تستدعي من القارئ الكشف عن التآلف الدلالي بينهما، والدلالة لا تنطفئ؛ بل تبقى متوهجة إلى مالا نهاية.

التآلف بين غلاف رواية (كافر سبت) ومضمونها

تعاين القراءة البصرية لغلاف رواية (كافر سبت) للفنان حسني رضوان العلاقات بين مفردات النص وأشكال الصور لتدمجها في قالب فني موحد يعبر عن انسجام بصري لغوي.



تصف الرواية نضال الشعب الفلسطيني ضد الاحتلال الصهيوني والمستوطنين جراء اعتداء الاحتلال عليه، وتصور الرواية ثورة الفلسطينيين، وصمودهم، ونضالهم، ومقاومتهم، وجاء ذلك على

لسان بطلها السيد (نبيه بن كمال بن صلاح الدين بن تاج الدين بن الشيخ موسى الأكبر) وهو أحد أبناء السلالة العثمانية.

وتدور أحداث الرواية في أواسط الثمانينيات، وحتى بداية الألف الثانية في مدينة القدس، في فترة الانتفاضة الفلسطينية الأولى التي تبعها توقيع اتفاقية أوسلو للسلام بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل، ومن ثم فترة الانتفاضة الثانية.

تتناغم صورة الإنسان (الرجل) في صورة الغلاف ومضمون الرواية منذ بداية الصفحات الأولى في قول الروائي عارف الحسيني: "نحن الجيل الذي ولد في القدس أو في مناطق أخرى تحت سيطرة مجتمعية ومدنية وعسكرية إسرائيلية مباشرة نجد ملامحنا مشتتة، وغدا الاحتلال متعدد الملامح" [1]، فشخصية الإنسان في الغلاف تناظر حال الفلسطينيين في تشتتهم، وعدم وضوح ملامحهم وضياع هويتهم.

ونلمح التغيير الذي أصاب شخصيات الرواية، فالإنسان على صفحة الغلاف يناظر الطرف الفلسطيني في ملامحه المتغيرة؛ إذ تنفتح أمام اللوحة التشكيلية إمكانات التأويل اللامتناهي عبر آليات التلقي [2]، ونقرأ في حوار بين صلاح الدين وابنة عمه بعد مدة شهر على زواجهما: "وفي صباح أحد الأيام قال لزوجته: بدي أسافر على أمريكا! يو يا ابن عمي! شو ضايعلك هناك؟ أجابته فاطمة إنتي شو بفهمك! صرخ في وجهها وخرج من البيت" [3]. ويبدو من عودته إلى فلسطين بعد فترة طويلة من الزمن أنه تغير كل شيء حيال غيابه "فالبيت الذي تركه، وكان يدخله من ممر ضيق... أصبح

---

[1]– الحسيني، عارف: **كافر سبت**، ص9.

[2]– ينظر: بن طاهر، طاهر محمد عثمان: **التدلال صيرورة للإنتاج مقاربة أمبيرقية في رواية الخوف أبقاني حياً لعبد الله الغزل**. مجلة كلية الآداب، ع،1، 2014م، ص135.

[3]– الحسيني، عارف: **كافر سبت**، ص14–15.

مختلفًا" [1]. وتتمحور العلاقة بين الغلاف والمفصل الدلالي في مواقف صلاح الدين في الرواية عن قرار الهجرة والعودة، والاضطراب النفسي الذي غير من ملامح شخصية الإنسان.

ولم يقف التغيير عند شخصية (صلاح الدين)؛ بل امتد إلى العم الأكبر (فريد) "فكان مهندسًا مرموقًا" [2]، وحفيد (صلاح الدين) (جينيور) الذي عاش في ألمانيا ليدرس الطب، وبعد غياب عشرين عاماً قال له والده: "وأخيرًا رجعت لتحجمنا وتنفع شعبك وأمتك، بكفي خدمة بالأجانب عاد. حط عينك على عيادة ورقبتي سدادة" [3]؛ لكن يظهر لنا أن الشخصية لم تدرس الطب في غربتها، وإنما كانت شخصية متشردة تجول من مكان إلى آخر، وتتقاطع دلالة الغموض والضياع التي تجسدها شخصية لوحة الغلاف مع حالة الغموض والضياع التي عاشها (جينيور) في المنفى.

وتقابل الخطوط في الوجه في صورة الغلاف الضربات والكدمات والخوف من المجهول إذ "بدا صلاح الدين الجد متعبًا ومنهمكًا من المجهول، وقد ظهرت على جسمه الكدمات في عينه الشمال التي بدت منتفخة وبارزة إلى الخارج وكأنها تلقت ضربة قاسية من جسم حاد" [4]، وتحيلنا الخطوط وألوانها إلى تعدد الأعمال التي مارسها (نبيه) في حياته للحصول على المال، يقول: "عملت أشغالًا وأعمالًا كثيرة قلّبتُ بعدها" [5].

وينم تعدد الخطوط وألوانها في غلاف الرواية عن مأساة الشعب الفلسطيني، وتعرضه للقمع من قبل الاحتلال، ومما جاء في السرد الروائي معاناة الفنان المغني (جبر البلحة) حينما دخل إلى مستشفى هداسا لتوديع والدته التي فارقت الحياة: "ذهبنا لنراها، فلم يدخلنا حراس المستشفى؛ لأن

---

[1]– المصدر السابق نفسه، ص27.

[2]– المصدر السابق، ص28.

[3]– المصدر السابق، ص28.

[4]– المصدر السابق، ص29.

[5]– المصدر السابق، ص136.

عندهم أوامر –بسبب الانتفاضة الثانية–بأن لا يسمحوا للشباب العرب تحت عمر الخمس وأربعين سنة بالدخول إلى المستشفى بعد ساعات الزيارة إلا بإذن خاص... فركلني برجله وكأنني كلب أجرب" [1]. وهو موقف ينم عن الاعتداء الوحشي على المواطنين من قبل الاحتلال، ومن أعمالهم المجحفة بحق الشعب ما ورد في الفصل السادس بعنوان (البئر): "اقعد على الأرض! ودون أن أناقش جلست ووضعت يدي فوق رأسي؛ لأني كنت أعلم باقي ما يطلبون عندما يقتحمون بيوت الناس... ووضع يده على بندقيته وقال: تعتقد أنك مضحك يا فتى؟ اخرس وإلا رميتك في البئر" [2].

وتشير ملامح الوجه في غلاف الرواية إلى إشكالية الهوية الوطنية للمواطن المقدسي الذي فقد هويته، كما جاء بين حوار العم صلاح الدين وموظف بلدية (أورشليم): "أخذ عمي هويته ومشى، وكانت صعقته كبيرة عندما علم أنه بدون الهوية الإسرائيلية المؤقتة للمقيمين، والتي تضمن له الوجود، وتحرمه كل شيء آخر دونها، لا يمكنه أن يصدر حتى جواز السفر الأردني المؤقت؛ لكنه بقي محافظاً على حلمه بأن يصير يومًا فلسطينيًا بوثيقة تشهد على ذلك" [3].

وتزعم الباحثة أن اللون الأبيض في وجه الشخصية في لوحة الغلاف يرمز لما يسمى (عملية السلام) بعد اتفاقية أوسلو؛ ولكنه ليس سلامًا عادلًا؛ إذ لم يحصل الفلسطيني على حقوقه، وكأن مخرجات السلام المزعوم صفحة بيضاء لم يكتب فيها شيء من الثوابت الفلسطينية، وتقارب الدلالة الرمزية للصفحة البيضاء في سياقها السياسي الوطني دلالة اللون الأبيض لوجه الشخصية في غلاف الرواية، وما يعزز هذا الترجيح ما ورد في الرواية: "انتشرت ظاهرة مؤسسات بناء السلام المشتركة، فلسطينية–إسرائيلية... واشتهرت تجارة صناعة السلام بين الشعبين، حتى استنزفت كمًا كافيًا من

---

[1]– المصدر السابق، ص100.

[2]– المصدر السابق، ص105–107.

[3]– المصدر السابق، ص33.

الأموال، ويبنون مؤسساتهم، ونحن الفلسطينيون نستمتع بالسفر للخروج من السجن الكبير الذي نعيش فيه" [1].

يمكننا القول، إن صورة الغلاف عملت على اختزال العناقيد الدلالية التي جسدها أسلوب السرد، فإذا كنا نحتاج لقراءة الغلاف لملئه بالنص، فإن النص يقدم لنا الغلاف في صورة بصرية تؤثر في مضمون الرواية، ومن ثم فإن الغلاف في صورته الشاملة امتداد لظلال الرواية ومضمونها الدلالي.

التآلف بين غلاف رواية (لا يهزمني سواي) ومضمونها

تكشف الرواية عن أحداث أسرة تتكون من الأب والأم وبناتهما الأربعة: صابرين، جمان، علياء، وفلسطين، يعيشون معًا في مدينة طولكرم.

تبدأ أحداث الرواية بخيانة الأم لزوجها وطلاقها وعودتها منكسرة إلى بيت أهلها في مدينة القدس، وما ترتب عليه من تراجع للحالة النفسية للبنات التي أصبحت جحيمًا إزاء فعلة والدتهن. وتقدم لكل فتاة زوج أذاق المرارة لبنات الأسرة اللواتي عانين أنواع المهانة والذل والخيبة، ولم تتوقف الأحداث عند

[1]– المصدر السابق، ص84.

هذا الحد؛ بل وصل الأمر إلى زواج الأب (أيمن) الذي زاد الأمر تفاقمًا وصراعًا.

تتطلب الرؤية السيميائية الربط بين المفاصل الفنية المشتركة بين لوحة الغلاف، والمفاصل الدلالية، والظلال النفسية التي ترسم أحداث الرواية وتفاصيلها؛ فالنظرة التأملية لشخصية الفتاة نحو الأعلى ونظرة عينيها صوب السماء تناظر محور الصبر والتطلع والأمل الذي يشكل بؤرة رئيسة في الرواية؛ إذ حرصت الروائية على تجسيد فكرة الصبر وتجاوز المحن الصعبة والتطلع إلى مستقبل أفضل، ومن ذلك وصف لبطلة الرواية (صابرين) داخل مقهى في شارع الإرسال الذي يضم عددًا من أصدقائها في مدينة رام الله: (يوسف، رانيا، غدير) اجتمعوا ليتحدثوا عن مشاركتهم في المظاهرة؛ بسبب تأخر صرف رواتب موظفي غزة: "صحيح أن عينيها كانتا عسلتين؛ لكن المياه سبحت بهما حولتهما إلى بحيرة أشبه بمصيف للألم، كما أن شفتيها تحولتا من كرزيتي اللون إلى شفتين زرقاوين تكاد تتخثر فيهما الدماء لشدة ما تضغط بأسنانها عليهما، كلما غصت بألم تسلل وسط حديثها... وهي تقبض على خصلة من شعرها الكستنائي المنسدل على كتفيها، ثم تفلتها بأنها تعاني من اضطرابًا من نوع ما" [1].

وتوحي لنا ملامح وجه الفتاة على لوحة الغلاف بالعنفوان، والتحدي، والإصرار الممزوجة بالقهر والحزن، ويقابل ذلك ما جاء في الرواية: "فتحت ستائر المنزل جميعًا، وشعرت أن الشمس تجبرها على النهوض من جديد، وتعيد لجسدها الذي أنهكه الخضوع" [2]، فشخصيات الرواية تتحدى الصعاب وتقاوم الآلام، وفي وصف (صابرين) لصديقتها (فادية)، تقول: "وهي تخوض معركة كبيرة مع هذا المرض الذي لا يرحم، وتعيش في تحدٍ كبير الآن، وتظن صابرين أنها انتصرت" [3].

---

[1]– غانم، رولا خالد: **لا يهزمني سواي**. ط1، مكتبة كل شيء، حيفا، فلسطين، 2019م، ص7.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص99.

[3]– المصدر السابق، ص22.

يناظر الشخص الذي يقبع خلف الفتاة الحالة النفسية التي يعيشها أصحابها من اضطراب وتوتر وصراع، وهو يحيلنا إلى الحوار الذي دار بين (صابرين) وزوجها إبراهيم عندما طلب منها تحضير الغذاء، وحينما علم أن الطعام غير معد بعد، "ازداد سخط إبراهيم عليها، وأخذ يتهجم عليها باستمرار، حتى كاد أن يسقط جنينها بسبب النزيف الذي أصابها..." [1]، "ثم انهال عليها بالضرب فكاد أن يفقدها عينها، صرخت بأعلى صوتها: يا عالم يا ناس الحقوني..." [2]، وفي ضرب (وائل) لـ (فلسطين): "لم ينتظر كي تنهي كلماتها وقبل أن تغلق الجملة صفعها صفعة ارتعدت لها أركان البيت، وسط ذهول أمه التي وصلت خلفه... ضرب فلسطين ضربًا مبرحًا فقدت منه الوعي" [3].

تقابل الحجارة المتناثرة في أسفل جانبي النهر حالة الدمار العائلي التي خلفتها الشخصيات؛ لأنها لا تستطيع تحسين نفسها فنهايتها التيه والضياع، ومن ذلك الرسالة التي وصلت إلى صابرين من أمها تخبرها عن حالها في الغربة: "ابنتي صابرين بعد كل العثرات التي مررت بها، وبعد الحزن الذي ألم بي، وحجم الظلم الذي وقع فوق رأسي، وبعد انهيار عصبي، وانقطعت بي كل السبل، انتقلت للعيش إلى مدينة عمان... ربما كانت خطوة خاطئة؛ لكن حقًا لم أعد أقوى على مجابهة المجتمع سامحوني" [4]؛ "لم تدرك سهاد حجم المأساة التي ستطل عليهم في مجتمع ذكوري لا يرحم المرأة مطلقاً، دمرت باستهتارها أسرة كاملة" [5]، وتجسد حجم دمار العائلة التي خلفته الأم في بعدها عن وطنها أولًا، وعائلتها ثانيًا، فتفرق الأسرة يناظر بيتًا مهدمًا.

---

[1]- المصدر السابق، ص152.

[2]- المصدر السابق، ص162.

[3]- المصدر السابق، ص142-143.

[4]- المصدر السابق، ص152-153.

[5]- المصدر السابق، ص61.

أما العناصر الأخرى في اللوحة وهو الشكل الذي يشبه في هندسته بناء المستوطنات فيناظر احتلال ومصادرة أراضي فلسطين؛ إذ "حرم الاحتلال الإسرائيلي شعب فلسطين من التمتع بها، كما حرمه الاستجمام أو الاصطياف أو حتى بث شكواه، حقًا إن إسرائيل الآن تحتل أجمل بقاع الأرض" [1]. وصورت الرواية معاناة الشعب في تنقله بين المدن الفلسطينية، وتجلى ذلك في الرواية: "ففي فلسطين عليك ألا تحدد موعدًا مع أحد خارج المدينة؛ لأنك ربما ستستغرق ساعات على الحواجز، وربما تتعرض للإهانة والتفتيش والاستفزاز من قبل قوات الاحتلال... خصوصًا عندما تصل حاجز قلنديا" [2].

تناظر النار المشتعلة أو الحريق إلى تفتت العائلة من جهة؛ إذ "كانت تستمر المشاحنات مدة ساعات، وزوجة أيمن لا تكل ولا تمل من الصراخ، الذي كان يصل معظم بيوت الجيران" [3]. ومقاومة الاحتلال من جهة أخرى، " ضحكت صابرين في داخلها، وقالت: كم أنت جبان أيها المحتل. تنفست الجموع الصعداء، حمدوا الله على نعمة التحلي بالصبر والإرادة، هذا الشعب الأعزل يفوق هذا الجيش المدجج بشتى أنواع الأسلحة الفتاكة، بالقوة آلاف المرات" [4].

وتأسيساً على ما تقدم، اندمجت لوحة الغلاف مع مفاصل الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فلوحة الغلاف تحمل كثيرًا من الخلايا الدلالية التي تتطلب رصد البنية البصرية السيميائية للوحة التشكيلية، فالعلاقة بين الغلاف ومضمونه هي علاقة تلاحم وانسجام في الرموز، والأشكال والألوان التي تنتج دلالات غزيرة في جسم السرد الروائي التي تعمل على تحقيقها كل الصورة البصرية واللغوية.

---

[1]– المصدر السابق، ص11.

[2]– المصدر السابق، ص24.

[3]– المصدر السابق، ص79.

[4]– المصدر السابق، ص25.

المبحث الثالث: علاقة العنوان بمضمون العمل الأدبي

تمتد ظلال العنوان إلى متن النص من خلال تعالقه بمضمونه حتى يستقيم بناء الثالوث السيميائي (العنوان، الغلاف، المضمون)، واهتمامنا بالربط بين العنوان والنص الأدبي؛ لأن النص قائم على العنوان، فهما "يشكلان وحدة تواصلية تنتجها سلسلة محكية أو مكتوبة" [1]؛ لأن الجينات الدلالية تبدأ بالتخلق من العنوان، وتتكشف دلالة العنوان تدريجيًا في حنايا النص، ومن المألوف أن نجد مواضع دلالية ذات صلة واضحة بالعنوان، وأن نجد مواضع ذات صلة موحية لا مباشرة على دلالة العنوان.

يحرص الأدباء على اختيار عنوان لافت لعملهم الأدبي؛ لأنه "المحفل النصي القادر على إنتاج المعنى، وتشكيل الدلالة، من خلال عملية التفاعل النصي بين الداخل والخارج" [2]؛ إذ يتكئ فهم النص الأدبي على العنوان، بالإضافة إلى أن "عملية إنتاج أي نص أدبي مرهونة بجذر توليدي وهو العنوان" [3] الحامي لمتن النص من الاندثار والضياع، فقراءة النص ينبغي أن تبنى على صلة العنوان بعمله الأدبي، ويمكن القول: إن درجة تركيز المتلقي تقاس بحضور العنوان في ذهنه في أثناء القراءة؛ لأن العنوان يمارس سلطته على قارئه ويثيره لربطه مع مضمون العمل الأدبي.

تتفاوت قدرة عناوين الأعمال الأدبية على الإثارة والتأثير، فالعنوان الذي يشكل انزياحًا لغويًا دلاليًا يفتح شهوة المتلقي للقراءة؛ إذ "يشتغل العنوان على تعميق الدلالة وتخصيب الرمزية ورسم معالم متخيل جديد يقوم على انزياحات ومفارقات لا عهد للقارئ بها، وعلى تحرير طاقات إيحائية مفتوحة على المطلق الدلالي" [4]؛ وليست كل العناوين على درجة من الإيقاع الدلالي فبعضها يظهر مراوغة

---

[1]– الأحمر، فيصل: **معجم السيميائيات**. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، ردمك، الجزائر، 2010م، ص134.

[2]– حسونة، محمد إسماعيل: **النص الموازي وعالم النص دراسة سيميائية**، ص124.

[3]– عموص، آيات شفيق سعيد: **المناحي الفنية في رواية يوتوبيا للكاتب أحمد خالد توفيق**. رسالة ماجستير، إشراف: عدوان نمر عدوان. جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، نابلس، 2011م، ص9.

[4]– بايزيد، فطيمة الزهرة: **التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان دراسة سيميائية**، ص144.

تستدعي القارئ للبحث عن التعالق اللغوي بين العنوان والنص الأدبي، وكلما كان العنوان باعثًا للغرابة تمكن من تحقيق درجة عالية من الانزياح، وتحريك شهوة القارئ لتذوقه والبحث عن مرماه.

يمكننا تبعًا لذلك صياغة الفكرة التي نعمل على تجسيدها في قولنا: إن تفاعل العنوان مع مضمون النص الأدبي يخلق فضاءً دلاليًا جديدًا يفسح المجال أمام المتلقي لاستنطاقه؛ لأنه" مرآة مصغرة لنسيج النص يعكس أفكاره" [1]، فكما أن لكل شخص اسما يحمله، كذلك النص الأدبي له عنوان يحدد هويته [2]، وإذا فقد العنوان مقوماته الدلالية السيميائية يصبح العمل الأدبي عاجزًا عن إعطاء تصور دلالي شامل لنصه.

ويشترك العنوان والمضمون في أنهما نصان لغويان أحدهما مختزل للنص (العنوان) والآخر مفسر لعنوانه، ولا بد للعنوان أن يكون على صلة بمضمونه حتى لا تنشأ فجوة من تباعدهما، وهذا ما حرص عليه معظم الأدباء أن تكون عناوين مؤلفاتهم الأدبية مرآة تعكس النص والعكس صحيح، ولا تبدأ قراءة العمل الأدبي من مجرة فارغة؛ بل لا بد لها من تأسيس تستند عليه، وإشارة تحيل إلى لب موضوعه؛ لأنه "عتبة أساسية في استنباط مضمونه، وجوانبه الفنية والجمالية باعتباره أول ما يصادف قارئه لمساعدته على فهم النص على مستوى الدلالة والبناء" [3]، فالعنوان هو نص موازٍ لمتن النص؛ لأنه أول عتبة يمتطيها القارئ؛ للكشف عن مضمون النص ومحتواها من خلال حمولته الدلالية والتركيبة التي يسعى جاهدًا لتفسيرها.

---

[1]– بوجيت، فاطيمة، بلحيمر، وسيلة: **سيميائية العنوان في الروايات الثورية الجزائرية**. رسالة ماجستير، إشراف: جميلة بورحلة. جامعة محمد الصديق بن يحيى، الجزائر، 2018م، ص43.

[2]– ينظر: حمداوي، جميل: صورة العنوان في الرواية العربية. 2006م، https://pulpit.alwatanvoice.com/.

[3]– بن حمودة، شيماء ساسية: **التشكيل الفني في رواية الحلزون العنيد لرشيد بوجدرة**. رسالة ماجستير إشراف: نادية موات. جامعة 58 ماي 1945م، قالمة، الجزائر، 2019م، ص26.

تتلاقح أفكار النص مع بذرة العنوان، فهو مكان خصب لينبت نصًا أدبيًا "موروثاً عنه" [1]، ولا يمكن فصل العنوان عن نصه؛ لأنه فصل تعسفي؛ لأننا نجد تناسبًا دلاليًا بين النص وعنوانه، وهي معادلة متساوية الأطراف؛ إذ يدل النص على العنوان والعكس صحيح، وهي علاقة تعالقية، "تقابلية أو انزياحية" [2]، وهي علاقة "جدلية وانعكاسية، أو إيحائية أو تعينية" [3] تحكمها قوانين الحقول الدلالية، فالعنوان يرتبط بالنص ارتباطًا وثيقًا؛ ولأنه يحمل شحنات دلالية مكثفة تختزل ما في النص يجعله في علاقة تعالقية، ثم إن القارئ يعمل على محاورة النص والعنوان لكي يجسد أواصر القربى بينهما، ولا يخفى أن العنوان يحيلنا إلى نص صاحبه ويميزه عن غيره من الأعمال الأدبية الأخرى، وعليه استطاع العنوان أن يحقق وظائف جمالية عدة.

يكثف العنوان الدلالة ويقوم النص بتفسيرها بطريقة تدريجية إلى أن نصل بالنص إلى ذروة العنوان، فالعنوان هو ذروة كتابة العمل الأدبي، فالكاتب يختار عنوانه في لحظة انسجامه الكامل مع نصه الذي يؤثر به عبر شحناته الدلالية المتدفقة فيحكمه بذلك اختيار عنوان بناء على هذه الشحنات التي تتناسب مع نصه في الوقت ذاته؛ لأن العنوان يعد "علامة دالة عليه وخطابًا قائمًا بذاته ممزوجًا في النص، وهو شبكة دلالية تأويلية يفتتح بها، والتي تتيح للقارئ استنطاق معاني النص ودلالاته" [4]، وكما نعلم فإن خير الكلام ما قل ودل، ولذلك تتضح فائدة العنوان في قلة الألفاظ وإيجازها بمحتوى

---

[1]– خلادي، محمد الأمين: **شعرية العنوان بين الغلاف والمتن مقاربة بين الصورة والخطاب الروائي اللاز نموذجًا**. مجلة الأثر، جامعة تبسة، الجزائر، دع، 2011م، ص32.

[2]– الرمادي، أبو المعاطي خيري: **عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة تحت سماء كوبنهاغن أنموذجًا**، ص295.

[3]– حمداوي، جميل: **سيموطيقا العنوان**. ط2، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، 2020م، ص8.

[4]– جنادي، ليندة: مفتاحي، هبة: **سيميائية العنوان في روايات محمد مفلاح قصص الهواجس وشعلة المايدة أنموذجًا**. رسالة ماجستير، إشراف: محمد مكاكي. جامعة الجيلاني بولغامة خميس، مليانة، الجزائر، 2015م، ص52، زاوي، صليحة: **العتبات النصية في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج**. رسالة ماجستير، إشراف: راضية عدار. جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2016م، ص31.

النص، فكثير من العناوين الطويلة لا تحقق فائدة؛ لعدم احتوائها على الدلالة المبتغاة، على عكس العناوين التي تختزل الألفاظ لتفتح آفاق التفسير واستقراء النص الأدبي.

بناء على ما تقدم، يمكننا القول إن العنوان –حمولة دلالية مختزلة للنصوص الأدبية–هو تمثيل تركيبي لغوي، و"فضاء نصي ودلالي لا يمكن الاستغناء عنه في مقاربة النص الأدبي" [1]، وهو يسطر ما جاء به المبدع لنصه نتيجة انسجامه في لحظة تفاعله معه، فما العنوان إلا نص مضمر شامل دال لمحتوى نصه، وهو فعل تواصلي مبني على القراءة والتأويل من قبل المتلقي، مما يؤكد على قراءة العنوان سيميائيًا في ضوء تعالقه بمضمون العمل الأدبي، وعليه ينهض التأويل بحثًا في سيرورات التعالق؛ إذ تعد العلاقة بين العنوان ونصه علاقة شاملةً تطلق سهامها الدلالية من العنوان صوب المضمون.

التآلف بين عنوان ديوان (في هزيم الريح) ومضمونه

ينفتح العنوان على دلالات ومعان عدة، فقد تصدر الديوان عنوان (في هزيم الريح) صفحة الغلاف الخارجي، وهو عنوان رئيس يحمل ثنائية مشبعة بالحزن؛ إذ يتجلى معنى لفظة (هزيم) الدالة على صوت الريح الشديدة وتحيلنا إلى الخسارة والانتكاس، ولفظة (الريح) وهي مفرد لجمع (رياح) وتدل الرياح على القوة؛ لكن لفظة (الريح) جاءت بدلالة معاكسة سلبية لجمعها التي تحيلنا إلى الإبادة والهزيمة.

يشكل لفظ (الريح) في العنوان امتدادًا دلاليًا في خمس عشرة قصيدة بنسبة 80%، وهنا يدل على أن دلالة الريح تجسد النواة التي تتخلق منها القصائد الموسومة بلفظ (الريح)، وهي: في هزيم الريح،

---

[1]– رقاب، كريمة: **سيميائية المناص النشري والتأليفي في ديوان إطلالة المجد للشاعر غزيل بلقاسم الغلاف والعنوان أنموذجًا**، ص12.

تذروه الرياح، حور مائس في الريح، الريح العنيدة، بساط الريح، الرياح تلفح أزهارنا، تحني لريح المذلة، غير الريح، الرياح السود، ريح السهل، واحد للريح قبلته الخفية، تحنو الريح، عاريًا في الريح، الريح مثل عهدها، تعصف الريح [1]، وكأن الشاعر لا يستطيع التحرر من الحمولة الدلالية للفظ الريح، وشحناتها المملوءة بالحزن والاغتراب، فالقصيدة الواحدة لم تمتص المشاعر التي عانى منها الشاعر، فامتدت ألفاظها إلى مفاصل النصوص الشعرية جميعها، فلماذا اختار الشاعر (في هزيم الريح) دون غيره من عناوين القصائد الأخرى التي تشترك بلفظ (الريح)؟

ينسجم عنوان (في هزيم الريح) مع اللفظة نفسها في نص الشاعر الشعري (كناري الصغير) الذي يقول فيها [2]:

كناريٌّ صغيرٌ

هلْ أغرّدُ في هزيمِ الريحِ ؟!

يعلو الصوتُ

يعلو...

ثم يخنقني الكلامُ الحُلوُ،

ما يستطيعُ طيرٌ؟!

سوفَ تذروهُ الرياحُ على مدارِجها

غُبارًا

---

[1]– زين الدين، ثائر: **في هزيم الريح من الشعر العربي 133**، ص5، 33، 38، 40، 45، 46، 51، 63، 6، 79، 85، 99، 111، 123.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص5+6.

أو زبدْ

يتساءل الشاعر في المقطع الشعري عن تغريده في المنفى، فشبه نفسه بطائر الكناري عذب الصوت الذي لا يقوى على التغريد في منفاه بعيدًا عن وطنه، فحمل الشاعر خفقة نفسية حزينة تخنقه جراء بعده عنه، وهو يتعجب كيف يمكن لهذا الطائر أن يعلو بصوته في منفاه البعيد؟، فريح المنفى تذروه كأنه غبار أو زبد، وهو دلالة عن ضعفه واستسلامه، فالشاعر إنسان ضعيف كالغبار أو زبد بحر محطم الآمال والشخصية التي لا تقوى على الكلام.

كما كشف المقطع الشعري عن تحول لفظ (الريح) في بداية المقطع إلى لفظ (الرياح) في نهايته وهذا ينسجم مع الحالة النفسية للشاعر؛ إذ بدأ المقطع بحالة نفسية متوهجة غاضبة، ثم بدأت حالته النفسية تأخذ بالخفوت الناجم عن الألم والانكسار في منفاه، وتحولت الصورة الصوتية في بداية المقطع من العلو إلى الاختفاء؛ إذ جاءت نبرة الصوت عالية في تغريد العصفور، ثم اختفى صوت الشاعر؛ لأنه يختنق في منفاه الذي حرمه من إعلاء صوته، بالإضافة إلى تحول الصورة الحركية للرياح التي حولت رغبة الشاعر في التغريد إلى غبارٍ وزبد وهذا يحيلنا إلى ضعف الشاعر وألمه.

ونجد التقاطع الدلالي بين لفظة (ريح) وقصائد الديوان، نحو قول الشاعر في قصيدة (وحدة) [1]:

لا شيءَ غيرَ الريحِ

تصفرُ في المداخنِ والشقوقْ

يعاني الشاعر من وحدته القاسية في منفاه، فلا يوجد فيه غير الريح التي تعبر المداخن والشقوق وتصدر صوت صفير، فمزج الشاعر في مقطعه الشعري بين الحركة الصوتية للطبيعة وحالته النفسية من وحدة وحزن وضعف.

وتنم دلالة الألفاظ في المقطع الشعري (المداخن) و(الشقوق) عن ضيق المكان الذي تدخل منه الريح، وهو سبب تشكل صوت الصفير، فكلما ضاق المكان تحول صوت الريح إلى صفير.

ويمتد نبض العنوان في جسد قصيدته (خروج) يقول الشاعر [2]:

لا أدري

خرجتُ كأنني لوطٌ

---

[1]– زين الدين، ثائر: **في هزيم الريح من الشعر العربي 133**، ص51+52.

[2]– المصدر السابق، ص63.

كأنّ مدينةً خلفي

ستذروها الرياحُ السودُ

يمتص الشاعر دلالات القرآن الكريم في تصويره لشدة الكارثة التي وقعت خلفه، فمدينته التي تركها خلفه ستذروها الرياح السود من قوتها وعنفوانها المستمر القاتل الذي يبيد الأرض وما عليها، والسود هنا دلالة على شدة قوة الرياح وظلمها، ويصور الشاعر فزعه وهوله في أثناء خروجه من وطنه، وقد شبه نفسه بـ (لوط) الذي أنجاه الله –سبحانه وتعالى–من بين قومه الذين سقطت عليهم حجارة "–حجارة من سجيل–" [1] من السماء، ففي قوله تعالى: " فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ مَّنضُودٍ(82)" [2]. يناظر الشاعر بين قصة عذاب قوم لوط الذين أرسل الله –سبحانه وتعالى–عليهم حجارة من طين ومدينته التي أصابها الدمار الذي خلفه الاحتلال، ويحيلنا الشاعر إلى (الريح) في قصة لوط التي سببت سقوط الحجارة؛ إذ جاءت لفظة (الريح) في سياق الهلاك والعذاب، ونجى الشاعر من دمار الحرب كما نجى لوط من بين قومه، ففي قوله تعالى: "وَإِنَّ لُوطًا لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ * إِذْ نَجَّيْنَاهُ وَأَهْلَهُ أَجْمَعِينَ * إِلَّا عَجُوزًا فِي الْغَابِرِينَ * ثُمَّ دَمَّرْنَا الْآخَرِينَ" [3]، وقوله: " فَأَنجَيْنَاهُ وَأَهْلَهُ إِلَّا امْرَأَتَهُ كَانَتْ مِنَ الْغَابِرِينَ (83)" [4].

وتتطلب قراءتنا العمودية التمعن في اختيار لفظة (الغابرين) بدلًا من (الريح)؛ إذ "يدل لفظ (الغابرين) على الهيئة التي صار عليها قوم لوط الذين أمطروا بالحجارة، وخسفت بهم الأرض التي جعل عاليها سافلها؛ إذ إن سقوط الحجارة من السماء وزلزلة الأرض، وانقلاب باطنها من شأنه أن يثير الأتربة والغبار وهو ما تفيده مادة (غبر): فالغَبْر: التراب، والغبار: ما يبقى من التراب المثار،

---

[1]– الدمشقي، إسماعيل بن كثير: **مختصر تفسير ابن كثير**، م2، ص228.

[2]– **سورة هود**، آية 82.

[3]– **سورة الصافات**، آية 133–136.

[4]– **سورة الأعراف**، آية 83.

وهذا يتناسب مع سياق قصة قوم لوط الذين أرسلت عليهم حجارة من طين. وعليه، كشفَ سياق المقطع الشعري عن خوف الشاعر إثر الدمار الذي حل بوطنه، وهو يقابل خوف لوط الذي أنجاه الله –سبحانه وتعالى–من بين قومه" [1].

استطاع الشاعر أن يستدعي الآيات القرآنية ويوظفها في سياقه الشعري، متخذًا من نسيج القصة بؤرة دلاليةً؛ لتنسجم مع حالته النفسية.

حقق العنوان انزياحًا دلاليًا في خلاياه اللغوية مما جعل منه خلية تنبض في الديوان الشعري؛ لأنه "عنصر طبيعي دال على طبيعة النص الشعري" [2] ومضمونه، ولعل الشاعر أراد بعنوانه أن يلفت نظر القارئ نحوه؛ لأنه؛ لأنه يحقق تصادمًا مع المضمون الذي يمعن في الانكسار دعوة للثورة.

التآلف بين عنوان رواية (كافر سبت) ومضمونها

تتطلب دراسة عنوان رواية (كافر سبت) الوقوف على النص السردي، والوصول إلى شفراته الدلالية المختلفة.

تحفز تركيبة العنوان اللغوية المتلقي للولوج في أعماق المتن الروائي لمعرفة بؤرة نقصانه، وليجعله يتساءل من هو (كافر سبت)؟

تعود البنية اللغوية للفظة (كافر سبت) إلى معنى (الحب غطاه)؛ إذ يدل على أن الاحتلال يغطي ويخفي الآخر، ويسلب حقوق الآخر على أرضه الفلسطينية، فيؤسس العنوان للصراع القائم بين الأنا والآخر، ونرى بأن لفظة (سبت) هي التي أزالت اللبس عن لفظة (كافر)، فلفظة (كافر) لا تحقق توافقًا

---

[1]– عتيق، عمر: **ظواهر أسلوبية في القرآن الكريم التركيب والرسم والإيقاع**. ط1، دار عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2010م، ص144.

[2]– الرده، عباس رشيد وهاب: **قراءة العنوان الروائي محاولة في التصنيف والتنظير والتطبيق**. مجلة كلية العلوم الإنسانية، جامعة بابل، دم، دع، دت، ص3.

دلاليًا مع النص، ونستشف من العنوان قوة الآخر وسيطرته على الشعب الفلسطيني، فبدون لفظة (سبت) لا يمكن لنا فهم العنوان وتفسيره.

يرتبط عنوان الرواية بأحد عمال المطعم الإشكناز اليهود المتدينين، وكما هو معروف فإن من عادات اليهود (الحريديم) ارتداء اللون الأسود وطول السوالف، والشعر الطويل، وهم قسمان: الأول القسم الحلبي، والثاني القسم البصري [1].

تعالقت لفظة (كافر) في العنوان مع مضمون الفصل السابع (كافر سبت) [2] الذي ارتبط بالعامل الذي يبحث عن عمل عند اليهود، جاء في الرواية: "فبدأنا التجوال بين المصانع في منطقة صناعية إسرائيلية قريبة من القدس تسمى عطروت" [3].

ارتكبت شخصية (إلياس) وهو (الغوي) أي كافر سبت ذنبًا لا يغفر في تعبئته الحليب في الإبريق للقسم البصري بدلاً من القسم الحلبي، مما أدى إلى طرده من عمله من قبل مدير قسم السفرة الذي قال: "أين إلياس... أين العامل الغوي النصراني؟؟" [4]؛ إذ يُخصص لقسمي اليهود: الحلبي، والبصري أواني وصحون طعام تختلف عن الطرف الآخر، فالحلبي له القسم الأزرق في مطاعمهم والمقصود به الحليب ومشتقاته، أما القسم البصري وهم أصحاب اللون الأحمر والمقصود به كل ما يتعلق باللحوم من الأطعمة [5].

وطرد العامل (نبيه) مع صاحبه (إلياس) في الفندق الذي يعمل فيه عند اليهود؛ بسبب قفز سمكة من داخل صحن إلى حضن امرأة يهودية حتى انهالت عليه بالشتائم، مما دفعه إلى الرد عليها بالشتائم

---

[1]– الحسيني، عارف: **كافر سبت**، ص125.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص113.

[3]– المصدر السابق، ص122.

[4]– المصدر السابق، ص126.

[5]– المصدر السابق، ص125.

نفسها بلغتها العبرية، فقام المدير بطرده أمام الجميع من عمله [1]، فاقترح عليه (بنحاس) وهو أحد الحاخامات اليهود الذين كانوا يعملون مع (نبيه) في الفندق لكي يشتغل في وظيفة يطلق عليها بالعبرية (غوي شبات)، أي (كافر سبت) بالعربية: "وعندما ذكر اسم الوظيفة ارتميت على الأرض من كثرة الضحك، ولم أقو على سماع أية كلمة بعدها... كانت الوظيفة بالعبرية غوي شبات... حين كانوا يسألون عما أعمل كافر سبت وهي بالفعل مريحة" [2]. وهذه مختصة فقط باليهود المتدينين الذين يحافظون على شعائرهم يوم السبت.

وتحقق التفاعل الدلالي بين العنوان ومضمون الرواية في الفصل الأخير من الرواية وهو الفصل الحادي عشر بعنوان (الطاقة) [3]؛ إذ جاء على لسان السارد في حوار دار بينه وبين سيدة دعته إلى مائدة الطعام لتناول الغذاء في بيتها؛ ليتعلم من تجربتها في الحياة: "أيقنت بعدها أن المشكلة أنني لا أبحث الحيثيات إلا مع نفسي، ليس من باب الغرور أبدًا؛ بل من باب الخوف، والخجل، والمادية، والثورة، والقهر، والكفر بالسبت، واليتم، والكذب... وغيرها" [4]، ويتصل كلام بطل الرواية (نبيه) بإجابته عن سبب اضطرابه واكتئابه الذي يعاني منه في حياته.

التآلف بين عنوان رواية (لا يهزمني سواي) ومضمونها

يهيمن على العنوان وسرده مبدأ الأمل والصبر والتطلع نحو المستقبل من بداية العمل الأدبي إلى نهايته من خلال الصراع القائم بين الأنا والآخر، وتسلط الفكر السلطوي الذكوري في المجتمع الشرقي.

---

[1]– المصدر السابق، ص128.

[2]– المصدر السابق، ص131.

[3]– المصدر السابق، 183.

[4]– المصدر السابق، ص200.

ويضيء العنوان بشحناته الدلالية الغزيرة في النص الأدبي؛ ليخفف التوتر الذي يصيب القارئ جراء الأسئلة التي يوجهها للعنوان، فيندغم عنوان رواية (لا يهزمني سواي) مع غايات الروائية في إظهار القوة وتحمل الصعاب جراء التفكك الأسري، والاحتلال وجرائمه بحق الشعب الفلسطيني في الوقت نفسه.

اقتطفت الروائية دلالة العنوان من فضاء نصها السردي في بداية الرواية: "مثلما تنتهي زهرة الصبار إلى ثمرة مفعمة باللذة؛ لكنها لا تدعك تصلها ما لم ترتد قفازين يقيان راحتي كفيك أشواكها التي لا تزول إلا بصراع طويل معها..." [1].

شكل المقطع السردي السابق خلية دلالية نسجت منه الروائية عنوان الرواية ومضمونها الذي يجسد صبر شخصياتها، وتحملهم المشاق والذل وعدم الخضوع والاستكانة أمام المآسي والمصائب القاسية؛ إذ تصف (صابرين) صديقتها بالقوة في قولها: "تستمد منها القوة، وهي تخوض معركة كبيرة... وتعيش في تحد كبير الآن، وتظن صابرين أنها انتصرت" [2].

وتحيلنا لفظة (لا يهزمني) في العنوان إلى أمرين: أولهما انتصار شخصيات الرواية في المواقف الصعبة، وهو يتفق مع حالة النفي في العنوان، ونستشف من حديث الروائية عن شخصية (جمان) قوة إرادتها وعدم استسلامها عندما اعتدى (رضوان) عليها وهي في غرفتها حينما "استطاعت جمان أن تقف على رجليها من جديد، وتستعيد النور الذي تسرب من حياتها، وأقنعت نفسها بأن القادم أجمل، وأن مع الإرادة لا شيء مستحيل..." [3]، فقد "قررت عدم الهزيمة والصمود، رغم قسوة الزمان" [4].

---

[1]– غانم، رولا خالد: **لا يهزمني سواي**، ص6.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص22.

[3]– المصدر السابق، ص99.

[4]– المصدر السابق، ص100.

ونجاح شخصية (علياء) في عودتها إلى الجامعة بعد انقطاع عنها حينما " عادت علياء لجامعتها وصارت امرأة سعيدة، وعصرية راسخة القدمين في هذا العالم، بعد أن هزمت الخراب الذي حل عليها، رممت نفسها من الداخل، حرمت البوح على نفسها" [1].

والثاني: الضعف الطبيعي الذي يصيب الشخصيات –أحيانًا–وهو ضعف داخلي يتصف بالخوف، أو التردد، أو الاقتراب من الفشل، أو الضياع، ومن ذلك فقدان (صابرين) ثقتها بنفسها بسبب تأثير كلام زوجها (إبراهيم) عليها الذي أهانها وضربها؛ إذ "كان يحاول جاهدًا أن يفقدها ثقتها بنفسها، وفعلًا نجح بذلك، فأصبحت ترى وجهها قبيحًا، وفقدت رغبتها في كل شيء حتى الطعام" [2]؛ "إذ أثقل الهم قلب صابرين، التي اختلف شكلها فبدت بسبب الهالات السوداء تحت عينيها شاحبة وأكبر من سنها، فوجع الفقد وسهر الليالي والكلام الجارح والحمل المتكرر وكم التعب شوه ملامحها... فبدت ضعيفة، تتكدس الهموم في تنهيداتها" [3].

وتجسد الفشل في حصول (جمان) على معدل متدن في الثانوية العامة بسبب ظروف الأسرة التي أثرت على حالتها النفسية؛ فقد "كانت أسرتها تتوقع أن تحصل على معدل عال وهذا مستواها؛ لكن ظروف المنزل سحقت معدلها وطحنته طحناً، فحصلت على معدل سبعين، ودخلت معهد لمدة سنتين" [4].

---

[1]– المصدر السابق، ص156.

[2]– المصدر السابق، ص74.

[3]– المصدر السابق، ص151.

[4]– المصدر السابق، ص65.

وتمثل الضياع في التفكك الأسري الذي عانت منه شخصيات الرواية، ومن ذلك غياب زوج (علياء) الذي هاجر إلى كندا؛ إذ أصبحت أرملة رجل حي بعد انجابها لطفلة، وأصيبت "بانهيار عصبي، بسبب الصدمة، ومشاكل حماتها التي كانت تعيرها بأمها باستمرار" [1].

وظهر التردد لدى (فلسطين) الذي اعتدى عليها (رضوان) وهي في غرفتها، فقد "ترددت فلسطين في فتح الباب، وشعرت أن زوجة أبيها خارج المنزل، وهي رغم إعجابها برضوان حذرة، ولن تتمادى في علاقتها معه، فكرت مليًا بعد أن شعرت بانقباض ينهش أضلاع صدرها، حملت هاتفها المحمول، وطلبت صابرين فهي تسكن بالقرب منهم، وبصوت مخنوق منخفض... دبري حالك، رح تصير مصيبة" [2].

اندغمت نهاية أحداث الرواية مع بدايتها في سرد (صابرين) قصة حياتها أمام أصدقائها لتختتم بحوار دار بين الأصدقاء يسألونها عن حال أهلها: "ربتت غدير على كتفها، وتبادل الجميع نظرات فيها شيء من الأمل، وشيء من التعجب... ثم قالت بابتسامة، وأنت ماذا عنك...؟ فرددت بصوت مرتفع: أنا... لا يهزمني سواي" [3].

ينم هذا الحوار عن الشخصية التي دل معنى اسمها على الصبر في وجه العدو والاحتلال، وجعلت الروائية الحديث مفتوحًا على التأويل لتجعل القارئ يتفاعل مع عنوان ومضمون النص الأدبي الذي يتشابك فيه الأحداث، ولتكون (أنا) الكاتبة شاملة لكل من يقرأها ويشعر بأنه يقرأ ذاته من خلال العنوان والرواية.

---

[1]– المصدر السابق، ص81.

[2]– المصدر السابق، ص89.

[3]– المصدر السابق، ص177.

وعليه، انسجم العنوان في كونه جملة فعلية تدل على الاستمرارية مع مضمون الرواية الذي دل على استمرارية الأحداث وتناميها؛ إذ خلصت الرواية في نهايتها إلى عبارة (لا يهزمني سواي) التي تنم عن تجربة الحياة القاسية التي عاشتها شخصيات الرواية؛ لتشكل لافتة ومؤشرًا دلاليًا يحيلنا إلى مضمون النص الروائي.

وتأسيساً على ما تقدم، تساعد العتبات النصية في فهم مضامين الخطاب الشعري والسردي؛ إذ تجمعهما علاقة تكاملية، وعضوية، وتصادمية تستدعي من القارئ الغوص باحثًا عن جماليات التعالق الدلالي بين اللوحة التشكيلية والخطاب الشعري والسردي.

الفصل الثاني

الفن التشكيلي في الخطاب الشعري

المبحث الأول: تأثير اللوحة التشكيلية في النص الشعري

المبحث الثاني: تأثير النص الشعري في اللوحة التشكيلية

المبحث الأول: تأثير اللوحة التشكيلية في النص الشعري

تتمازج ألوان اللوحة التشكيلية بالأطياف الدلالية في الخطاب الشعري؛ لإنتاج صور فنية أكثر تعبيرًا عما تختلجه النفس من مشاعر وأحاسيس، ويتضافر الخطاب الشعري بكلماته وحروفه مع اللوحة التشكيلية بخطوطها وألوانها وأشكالها بهدف تجسيد الصورة الإبداعية، فنرى الشعر يحاور اللوحة التشكيلية، فيضفي إلى تراسل الشاعر مع فضاءات جمالية أخرى تسمح بتوليد آفاق شعرية جديدة يحتضنها تآلف الخطاب الشعري واللوحة التشكيلية.

حرص عدد من الشعراء العرب على توظيف الفن التشكيلي في خطابهم الشعري بطرق كثيرة، تبدأ من الحضور البسيط العابر للوحة في مقطع شعري، وصولاً إلى نظم نص شعري مستمد من اللوحة التشكيلية؛ فيكتسب الخطاب الشعري خصوصية فنية لافتة، ويمنحه شكلًا شعريًا فريدًا.

منحت المادة التشكيلية القدرة على تنافذ الفنون ومزاوجتها، فانفتح المجال أمام الأديب لإنتاج أنساق جمالية مختلفة [1]، واهتمام الشاعر باللوحة جعلها عنصرًا مهمًا في خطابه الشعري؛ لرسم صور شعرية تزخر بالمعاني والدلالات؛ إذ أصبح يتراسل مع فضاء اللوحة التشكيلية لتمثيل أجزاء منها وصياغتها في قالب شعري.

يتطلب تشريح النسيج اللغوي للقصيدة، والربط بينها وبين اللوحة التشكيلية قارئًا يصل بإمكاناته التحليلية إلى البنية العميقة؛ لأن عصب التلقي الحفر في النصوص مما يساعد على إثارة المتلقي، ويمنحنا تجلي اللوحة في النصوص الشعرية مساحة فنية أكبر تربط ألفاظ القصيدة باللوحة التشكيلية عن طريق كشف التعالق الدلالي بينها.

---

[1]– ينظر: الجميلي، صدام: **انفتاح البصري دراسة في تداخل الفنون التشكيلية**. مجلة الفيصل، الرياض، السعودية، ع،20، 1993م، ص125.

التآلف بين لوحة (الطائر) للفنان جون مارتن وديوان (تلاوة الطائر الراحل) للشاعر سامي مهنا

وقف عمر عتيق في دراسته السيميائية (في ديوان تلاوة الطائر الراحل للشاعر سامي مهنا) [1] على التعالق الدلالي بين لوحة (الطائر) للفنان العالمي (جون مارتن) والعتبات النصية للديوان الشعري، انطلاقًا من رؤيته النابعة من اختزال صورة الغلاف للدفقات الشعرية لأبرز الخلايا الدلالية في جسد الديوان؛ إذ لا انفصام بين البنية الفنية البصرية للغلاف والنسيج الدلالي للنص الشعري، ويذهب إلى أن العلاقة بين الغلاف ومتن النص علاقة عضوية وتكاملية وعنقودية [2]؛ إذ يمكن أن تكون العلاقة توافقية وتكاملية، أو عنقودية بشكل متسلسل ومتشابك، وتصادمية مع المتلقي أحيانًا أخرى، فالهندسة الدلالية للوحة تنعكس في هندسة البناء الدلالي للنص الشعري؛ إذ يمتاز الخطاب الشعري بتجاوبه مع نسق اللوحة التشكيلية.

واستئناسًا بما طرحه الباحث في نظرته السيميائية لكلا الفنيين، وربطه الدلالي لمفاصل اللوحة والدفقات النفسية في الديوان الشعري، فهو يربط صورة العلو الشاهق للصخور في لوحة غلاف الديوان بمحور الصعود والارتقاء والسمو في مضمون النصوص الشعرية، ويناظر بين الإنسان الواقف على قمة الصخور في لوحة غلاف الديوان وقدرة الإنسان على الصعود والخلاص من هاوية السقوط، ويحيل الملامح الإنسانية في أسفل اللوحة إلى حياة الإنسان العاجز عن تجاوز محنة الواقع، ويقابل الإيهام والغموض والعبث أسفل الجهة اليسرى للوحة الضياع والتيه لمن لا يسعى للصعود والارتقاء خلاصًا من واقعه [3].

---

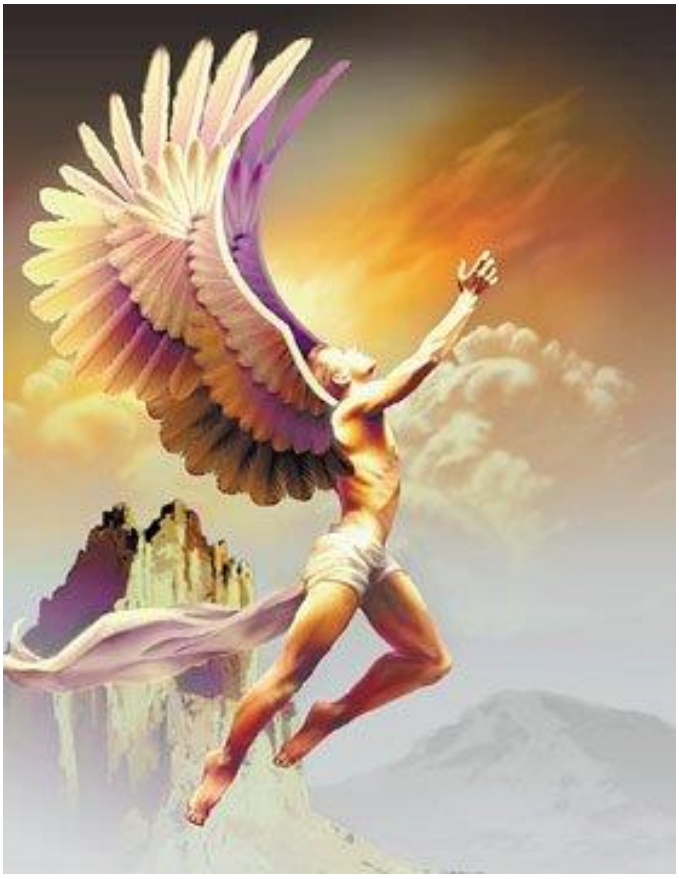
[1]– ينظر: عتيق، عمر: **دراسة سيميائية في ديوان تلاوة الطائر للشاعر سامي مهنا**. مجلة المجمع أكاديمية القاسمي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ع، 7، 2013م، ص167.

[2]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص168–169.

[3]– ينظر: المرجع السابق، ص171.

وترصد اللوحة التشكيلية تأثر الشاعر مهنا بأسطورة (إيكاريوس) التي تناولت الحديث عن إيكاروس وابنه ديدالوس اللذين كانا سجينين في قلعة في جزيرة كريت؛ إذ اقترح الأب على ابنه أن يصمم له جناحين من الريش يلصقهما بالشمع لكي يحلق بهما خلاصًا من ظلم السجن وقهره، وأوصى الأب ابنه ألا يقترب من الشمس كي لا يذوب الشمع، فأبى إيكاروس إلا أن يحلق نحو الشمس فهوى

إلى الأرض صريعًا، وأضحى رمزًا للإنسان العاشق للصعود والتحليق والارتقاء نحو طموحه ورغباته [1].



تشير المرايا الدلالية للأسطورة إلى تعالقها مع لوحة الغلاف والديوان الشعري؛ إذ ربط الباحث بين بعض النصوص الشعرية في الديوان، ولوحة الغلاف، والأسطورة وهي: النوارس، والبحر، والشمع، والتوهج، والذوبان، والنهر [2] التي تجسدت في قول الشاعر [3]:

لا تتركْ نوارسَ بحرِكَ

المنثورِ بين حديقتينِ من الغروبْ

فالشّمعُ في أجوائِنا يسقي النبيذَ تَوهُجًا

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص171.

[2]– ينظر: المرجع السابق، ص173.

[3]– مهنا، سامي: **ديوان الطائر الراحل**. دار الجندي للنشر والتوزيع، القدس، فلسطين، 2012م، ص5.

والنّورُ في وَجْدٍ يَذوبْ

لا شيءَ يُنذِرُ بالحيادِ على مَصَبِّ النَّهرِ

لا صبرًا يُبشِّرُ بالسَّلامْ.

يربط الباحث في المقطع الشعري السابق لفظ النوارس (لا تتركْ نوارسَ بحرِكَ) وصورة الطائر المحلق عاليًا في لوحة الغلاف والجناحين اللذين طارا بهما إيكاريوس في الأسطورة الدالة على الارتقاء والصعود والتحرر من قيود الواقع، ويناظر لفظ البحر ومصب النهر في المقطع الشعري (لا شيءَ يُنذِرُ بالحيادِ على مَصَبِّ النَّهرِ) إلى صورة النهر في لوحة الغلاف والبحر الذي سقط فيه إيكاريوس في الأسطورة الدالة على السقوط والهاوية والهزيمة، كما دلل لفظ البحر في المقطع الشعري إلى التوتر وغياب السلام، ويوحي مصب النهر في لوحة الغلاف بالهاوية والموت في حالة سقوط الطائر المحلق فوق الصخرة، ويدل البحر في الأسطورة على المكان الذي مات فيه إيكاروس، ويشكل الشمع في المقطع الشعري في قول الشاعر [1]: "ويسقي النبيذ توهجًا"، والشمع في الأسطورة تقابلًا ضديًا، فهو يرمز في القصيدة إلى نشوة الروح، ولا يذوب الشمع في النص الشعري؛ إذ يقول الشاعر [2]: "والنور في وجد يذوب" كما ذاب في الأسطورة، ويتصل الذوبان في القصيدة بالنور (الشمس) بخلاف الذوبان في الأسطورة، فظل الشمع مقاومًا لوهج الشمس الحارة لتبقى نشوة الروح في الصعود والارتقاء [3].

---

[1]– المصدر السابق نفسه، ص5.

[2]– المصدر السابق، ص5.

[3]– ينظر: عتيق، عمر: **دراسة سيميائية في ديوان تلاوة الطائر للشاعر سامي مهنا**، ص173–174.

وربط الباحث في دراسته بين لوحة الغلاف ومفاصل الديوان الشعري في إشارته لصورة الطائر في غلاف الديوان الشعري، ولفظ الطائر في الديوان الشعري الدال على نشوة الروح في التحليق والارتقاء، نحو قول الشاعر [1]:

الصقرُ يشبكُ طلةَ الفجرِ

ارتمتْ قممُ الجبالِ

على ضبابِ الروحِ

في أوجِ الرؤى

الأفقُ رفرفةُ الخيالِ

إلى الشموسِ المقبلة

الطيرُ يتركُ نِذرهُ

فوقَ ارتباك القمحِ

يرحلُ كي يعودَ مبللًا بالدمعِ

والأشواقِ في فصلِ الندى

النهرُ قافلةُ العروسِ

إلى ضلوعِ الموجِ

[1]– مهنا، سامي: **ديوان الطائر الراحل**، ص62.

يتآلف لفظا: الطائر والصقر في المقطع الشعري السابق مع صورة الطائر في لوحة الغلاف، وورد لفظا: الطائر والصقر في الديوان الشعري في سياق التحليق والانبعاث والارتقاء المتجسدة بصورة الإنسان الطائر في لوحة الغلاف [1].

وخلص الباحث في دراسته إلى حتمية التعالق بين البعد السيميائي للوحة والآفاق الدلالية في جسد الديوان [2]؛ إذ شكلت العلاقة بين اللوحة التشكيلية والنص الشعري بنية دلالية عميقة تدفع القارئ لتأملها، وكلما أنعنت النظر فيها تنبثق عنها دلالات جديدة [3]؛ لأن العلامات السيميائية تنصهر في بوتقة فنية واحدة؛ إذ يتطلب كشف التآلف الدلالي بين العتبات النصية والمضمون ربط المفاصل الدلالية بينها؛ للوصول إلى البنية العميقة الدلالية التي تشترك فيها العتبات النصية والمضمون.

التآلف بين لوحة (عقد الجمان) للفنانة أمل شبلان وديوان (وشوشات جرح) للشاعر سائد أبو عبيد

تتبع عمر عتيق في دراسته السيميائية لديوان (وشوشات جرح) للشاعر سائد أبو عبيد التعالق الدلالي بين اللوحة التشكيلية للغلاف ومضمون النصوص الشعرية لديوان، وانطلاقًا من سؤاله في رصد الامتداد الدلالي للوحة الفنانة أمل شبلان الموسومة بـ (عقد الجمان) في نصوص الديوان الشعرية، يمكننا القول، إن أبرز العلامات السيميائية البصرية للوحة تتجسد في دلالات التمزق والانبعاث والانعتاق التي ترسمها ملامح وجه الفتى أو الطفل الدال على ميلاد جيل جديد قادر على الحصول على الحرية، والتخلص من نير الاحتلال وظلمه [4]؛ إذ تعد اللوحة استراتيجية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله على المتابعة رغبة في التواصل واستكشاف العلاقة الدلالية بينها وبين النص الشعري.

---

[1]– ينظر: عتيق، عمر: **دراسة سيميائية في ديوان تلاوة الطائر للشاعر سامي مهنا**، ص176.

[2]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص191.

[3]– ينظر: بوفلاقة، سعد: **في سيمياء الشعر العربي القديم ودراسات أخرى**. ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004م، ص23–24.

[4]– ينظر: عتيق، عمر: **دراسة سيميائية في ديوان وشوشات جرح للشاعر سائد أبو عبيد**، ص117–119.

ومن ذلك ما رصده الباحث في قول الشاعر [1]:

وإذا بهِ حلمي يطل سحابة

ألقت بروحي ماءها عذبًا..

تقاطر سلسبيلًا في عروقي..

فانتشى أملي..

كزهرٍ في رياض العمرِ..

عطرني شذى

فصدحت قافيتي بوجه الحلمِ..

قد غنيت أشعاري..

[1]– أبو عبيد، سائد: **وشوشات جرح**. ط1، المركز الفلسطيني للثقافة والإعلام، جنين، فلسطين، 2012م، ص53.

تناظر إطلالة الحلم في المقطع الشعري السابق صورة إطلالة الفتى في اللوحة التشكيلية للغلاف، وتحيلنا إلى دلالة الانعتاق والخلاص والتحرر من الاحتلال، وتناظر صورة إطلالته في اللوحة التشكيلية الذي مزق غشاء القهر وفتح (كوة) على مشارف الغد الآتي مساحة التفاؤل الممزوجة بالفرح، والعزيمة، والقوة المرسومة في الصورة الفنية للمقطع الشعري الملونة بعناصر الطبيعة الخلابة، ومنها: تحول الماء العذب إلى سلسبيل يحيي العروق الجافة [1].

وتحفل النصوص الشعرية بكثير من الألفاظ التي تحمل دلالة الانعتاق والانبعاث والتحرر، جاءت منثورة في حنايا الديوان الشعري؛ إذ وقف عليها الباحث في دراسته، وأهمها [2]:

العلامة السيميائية	السياق	العلاقة بين دلالة العلامة السيميائية ودلالة وجه الفتى في الغلاف
مزق	(نمزق) ليل الظلام ونفنى لو (مزقونا) في الورى ثرنا كنار جهنم ويلوح في كل الدنا فجرًا (يمزق) معتمي	مواجهة الاحتلال الإصرار وديمومة المواجهة البشرى واستشراف الغد

[1]– ينظر: عتيق، عمر: **دراسة سيميائية في ديوان وشوشات جرح للشاعر سائد أبو عبيد**، ص120.

[2]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص120.

فجر	(تفجر) نبعًا ليروي الحنين مع (الفجر) تأتي عيون الأمان وبين (فجرك) في المرايا	الارتواء والخلاص الأمل والأمان الرؤيا والحقيقة
خرج	(خرجت) الآن من حلم من الأحلام (أخرجني) (أخرجت) فيها النبع جارية خذها بكفك سيدي واشرب	الانبعاث والانعتاق
كشف	(كشف) ذراعك وانتفض سراج (تكشف) خوذة المحتل أقنعة الجنود المارقين وأنا سألت الله (يكشف) همنا	التحريض المقامة التوكل

وتناظر صورة الفتى في اللوحة التشكيلية صورة الرجل الذي يرمز لمرحلتي النكبة والنكسة الدال على الهزيمة والانكسار، ومن ذلك ما أورده الباحث في دراسته في قول الشاعر [1]:

وجه العمر يرهقه الضجر!!..

لا ضاحكًا يبدو لنا شكل الهلال

بل عابس في وجهنا

والدرب تنهكه لياليا الطوال

[1]– أبو عبيد، سائد: **وشوشات جرح**، ص40.

متوجع بنواجذ أدمته من فك السؤال!!

تقابل العلامات اللغوية في المقطع الشعري السابق المشحونة بالدلالات النفسية في قول الشاعر [1]: "وجه العمر المرهق بالضجر" صورة تجاعيد وجه الرجل في اللوحة التشكيلية، وتناظر لفظة (العابس، ومتوجع) الملامح الوجدانية والفيسيولوجية لصورة الرجل في اللوحة التشكيلية للغلاف [2]؛ إذ يبدو شكل ملامح وجه الرجل حزينة مشبعة بالخسران والخذلان، بينما تظهر قسمات وجه الطفل ابتسامة وأملًا نحو غد أفضل؛ ليحرر بلاده.

عطفاً على ما تقدم، شكلت صورة الفتى والرجل ثنائية ضدية؛ إذ يرمز الفتى إلى جيل التحدي والانعتاق والانبعاث والتحرر بينما يرمز الرجل إلى جيل الانكسار والهزيمة، وهي دلالات تتفق مع مظاهر اللوحة التشكيلية (عقد الجمان) للفنانة أمل شبلان، والتي رسمها الشاعر سائد أبو عبيد في الخلايا الدلالية لمفاصل الديوان الشعري [3]؛ إذ ينطوي مضمون اللوحة والنص الشعري على حمولات دلالية، ينبغي على القارئ المحلل تفكيك دوالها الرمزية [4].

التآلف بين لوحة (المدن الحالمة) للفنانة وداد الأورفلي والنص الشعري (أعطش إلى ألوانك) [5] للشاعر رياض الدليمي

---

[1]– المصدر السابق نفسه، ص40.

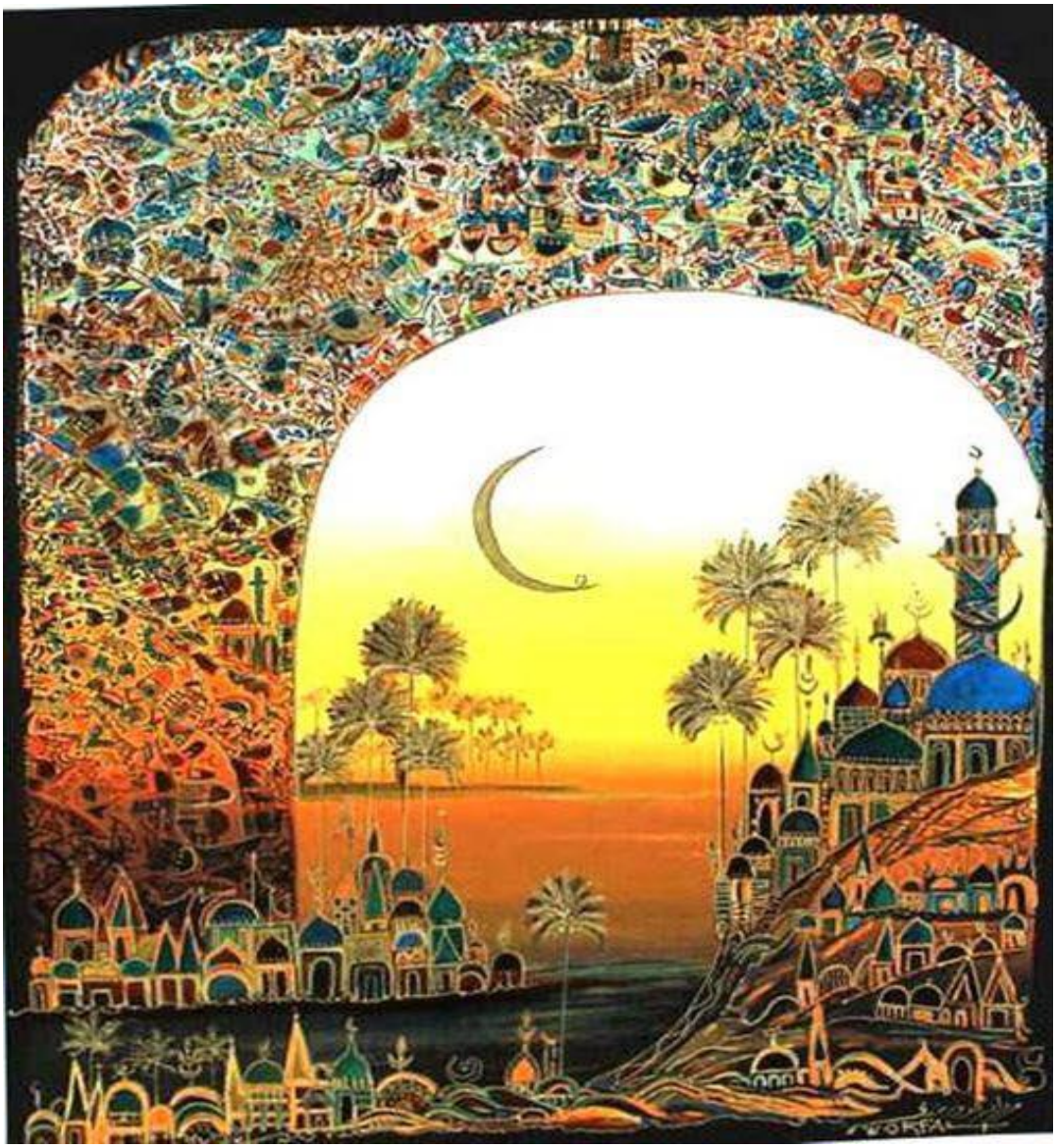
[2]– ينظر: عتيق، عمر: **دراسة سيميائية في ديوان وشوشات جرح للشاعر سائد أبو عبيد**، ص120.

[3]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص120.

[4]– ينظر: تاوريريت، نبيلة: **القصائد السياسية لنزار قباني دراسة سيميائية**. رسالة دكتوراه، إشراف: محمد بن لخضر فورار. جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016م، ص25.

[5]– **النص الشعري (أعطش إلى ألوانك):** نظم الشاعر العراقي رياض الدليمي قصيدته (أعطش إلى ألوانك) سنة 2017م متأثراً بلوحة (المدن الحالمة) للفنانة العراقية وداد الأورفلي، وهي من ديوانه (تسلقي عروش الياسمين) الذي لم ينشر ورقياً بعد؛ ولكن الشاعر نشر أجزاء من ديوانه في مواقع إلكترونية.

يسهم الشعر بوصفه فنًا أدبيًا جماليًا في شحذ ذائقة المتلقي، والفن الشعري (Art of poetry) هو فن حي ووجداني له إيقاع تأثيري على المتلقي بخفقاته النفسية والوجدانية والفكرية التي تنقله من عالم



حسي إلى آخر شعوري، والشاعر هو الذي يستطيع أن يعتني بالصور الشعرية عبر مفرداته وجمله وتوزيعها الخطي والعمودي [1] في نسقها الدلالي ليرسم إيقاعًا مزدوجًا يجانس اللوحة التشكيلة.

جسد الشاعر بذائقته الفنية انتماءه لدولته العراق وعاصمتها بغداد مصورًا أوج زهوها بمورثها المحلي التراثي والإسلامي، بهدف تجسيد هويته وموروثه الثقافي خوفًا من ضياعها، وكأنه يدرك أن

[1]– ينظر: الدليمي، رياض: **اشتراطات الفن الشعري وأيلولة منظوماته**. 2018م، https://nousos.com/.

خطرًا محدقًا يهدد وطنه، وربما تصب مخاوفه نتيجة التطورات والأحداث والتبدلات الدراماتيكية في جوهر الأنظمة السياسية، والعسكرية، والقومية منذ نهاية الخمسينيات التي شهدتها البلاد.

تختزل القصيدة الهرمونات الإبداعية لأهم المفاصل الدلالية في جسد اللوحة، ونشعر أن الفضاء النفسي الذي أحاط بالمبدع في لحظة تأثره بلوحة الفنانة وداد الأورفلي دون غيرها من اللوحات يجسد وترًا حساسًا في فكره ووجدانه، فالفضاء النفسي هو الذي تنساب فيه الخلجات الإبداعية في زمن الإبداع؛ إذ لا نجد انفصالًا بين دواعي انتقاء اللوحة وتجليات ميلاد القصيدة، ولا نجد غرابة في نظرتنا السيميائية للعمل الأدبي أن تكون العلاقة بين اللوحة ومضمون القصيدة تكاملية عضوية، فينبغي على الناقد امتلاك مسبار سيميائي؛ ليكتشف الأبعاد الدلالية للوحة بخطوطها وأشكالها المتجسدة في النص الشعري بحروفه وعباراته.

يضعنا عنوان النص الشعري (أعطش إلى ألوانك) داخل خفقة نفسية محمولة بكثافة دلالية تهيئ المتلقي إلى طبيعة العلاقة بين لفظة (أعطش) ولفظة (ألوانك) التي تحيلنا إلى ألوان اللوحة التشكيلية التي تنم عن عشق الشاعر للعراق؛ لأنه "يكتب قصيدته بناء على رؤية فنية تشكيلية تمارس غوايتها في خلق فضاء له دلالاته المتعددة التي تسمح بتأويل ما يستنبطه النص وما يخفيه" [1].

وتجسد اللوحة أشكالًا لمدن وأضرحة وقباب وزخارف وأنهار وأشجار نخيل وهلال يتوسط السماء، ويشكل تكرار الأشكال إيقاعًا يتلاءم وقصيدة الشاعر التي تناظر حبه لبلاده بكل ما تحويه من أشكال؛

[1]– فتوح، طارق: **علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة.** مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، ع، 25، 2017م، ص276.

إذ "تعرف العلامة داخل اللوحة بأنها علامة أيقونية؛ لأن الرسم نفسه يبدأ بعلامة أيقونية" [1]، وجاء تعالق القصيدة واللوحة التشكيلية في قول الشاعر [2]:

هذا الغسقُ المرسومُ في عمقِ اللوحَةِ

هو طيفٌ راودني وأنا أقبلُ ثغرَ النهرِ

حتى الموسيقى الدافئة هي إيقاعٌ لألوانِ الشتاء

حين يحلُ في موسمِ لوحتكِ

تتماهى دلالات المقطع الشعري ودلالات اللوحة المشبعة بالأمل والتفاؤل التي راودت الشاعر في تقبيله للنهر، وزاوج الشاعر بين الصورة الصوتية للموسيقا بإيقاعها والصورة الطبيعية لنزول المطر، فهما يدلان على نشوة الروح والفرح.

ويمتد تأثير اللوحة في قول الشاعر [3]:

حتى البحيرةُ التي حلمتُ بها يوم الخميسَ الماضي

حفرتها بشفرةِ الألوان

كل أشيائي أراها مرسومة في لوحاتك

---

[1]– الخطيب، جهينة: **الصورة الشعرية في اللوحة التشكيلية رائد قطناني أنموذجًا**. مجلة المجمع، ع، 15، 2020م، ص11.

[2]– الدليمي، رياض: **أعطش إلى ألوانك**. https://gate.ahram.org.eg/.

[3]– المرجع السابق نفسه، https://gate.ahram.org.eg/.

تبدو صورة البحيرة بألوانها في اللوحة معادلًا موضوعيًا يعبر عن شرود الشاعر وغيابه عن عالمه الحقيقي إلى عالمه الخيالي الذي خلقه ويتمنى العيش فيه سابحًا بأحلامه وخياله، فيرى أمانيه مرسومةً في لوحة الفنانة.

ورصد الشاعر صورة النخيل في لوحته الشعرية التي يقول فيها [1]:

أفرطتْ فرشاتكِ عبثًا

ترسم نخيلًا فارعًا يعانق

أحلامِيَ الكاذبة

وفضاضة الأماني

ومرةً أخرى تقزمين جذعه

كأنكِ تكممين فمي

يقارب الشاعر بين صورة النخيل الطويل وحلمه في تحرير بلاده التي رسمتها الفنانة، وكأن حلمه في تحرير بلاده لا يزال بعيدًا، كما أن رسمها للنخيل بشكله القصير الدال على نهب خيرات العراق يجعل التعبير صعبًا على الشاعر، فالشاعر لا يرضى بكلتا الحالتين أن تكون بلاده محتلة منهوبة الخيرات.

وتأسيساً على ما تقدم، "تتشكل القصيدة عبر منظومة الجملة الشعرية وشكلها على الورقة أيقونة من المصفوفات الحرفية المركبة بعلاماتها، وهي حواس تتمازج فيها صورة اللوحة وإيقاع الحكي

[1]– المرجع السابق، https://gate.ahram.org.eg/.

الشعري" [1]؛ إذ تجسد اللوحة بأشكالها صورة الحضارة الزاهية في العراق، فلا فرق بين اللوحة البصرية والمفاصل الدلالية في القصيدة؛ لأن عصارة العلامات الدلالية للوحة تغذي العلامات اللغوية السيميائية للنص الشعري.

التآلف بين لوحة (يا مريم) للفنان رائد قطناني والنص الشعري (يا مريم) للشاعر ناصر قواسمي

تأثر الشاعر ناصر القواسمي في نصه الشعري (يا مريم) عام 2018م بلوحة الفنان رائد قطناني (يا مريم) التي صورت معاناة الشعب الفلسطيني في دفاعه عن أرضه؛ إذ تشكل القصيدة مع اللوحة وحدة عضوية في مضمونها، وتمتاز القصيدة بحوارها المفتوح مع اللوحة، فالقارئ للنص الشعري من أوله إلى آخره يرى تماسكًا دلاليًا قويًا يرتبط باللوحة؛ لأن اللوحة تصور تراث الشعب الفلسطيني.

[1]– حوار أجراه العامري، محمد مع مجلة القدس العربي: **الشاعر والتشكيلي الأردني محمد العامري الفن حالة عرفانية تختار وسيطها الإبداعي**، 2019م، https://www.alquds.co.uk/.

يتماثل عنوان نص الشاعر الشعري (يا مريم) مع عنوان اللوحة ذاتها، "فالعنوان يمثل تشكيلًا بصريًا ينطق بدلالات تبوح بها اللوحة" [1] في تصويرها لامرأة في ريعان شبابها تمسك جذع شجرة زيتون بين يديها، وتلبس ثوبًا فلسطينيًا، وخلفها شجرة زيتون، وتصور اللوحة تجاعيد اليد التي تحيل إلى مقاومة الشعب الفلسطيني للاحتلال، وتحيل شخصية (مريم) إلى التراث الضارب في فلسطين الدالة على القوة والتحمل والانتصار، كما يناظر احتضانها لجذع الزيتون الدفاع عن أرض فلسطين وحق العودة، فهي دين عليها لإنقاذها من العدو، يقول الشاعر [2]:

يَا مَرْيَمُ

يَا مَرْيَمُ البَكْرُ

أُحْرُسِيه

إِنَّ الغُصْنَ وَإِنَّ قُصَّ

تَعَالى عَلَى الرِيحِ

وَهذا الزَيْتُونُ فِي يَدَيْكِ

إِنْ شَاءَ تَعَمَّدَّ بِالمَاءِ

أو شئتِ أن تَبُوحِي

وَأَنْثِرِي عَلَى الفُقَرَاءِ بِلَادًا

يَكَادُ زَيّتُهَا يُضِيءُ

---

[1]– حليمي، فريد: **سيميائية النص المواز في رواية دم الغزال العنوان أنموذجًا**. مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، م 30، ع3، دت، ص324.

[2]– القواسمي، ناصر: **يا مريم**. موقع ديوان نخيل، 2022م، https://iraqpalm.com.

إِذَا ما تَغَمَّسَ بِالرُوحِ

هِيَ آخَرُ الجِهَاتِ فِي يَدَيْكَ

هُزِّيهَا أَيَّا مَرْيَمُ

لِنَسْتَرِيحَ قَلِيلًا

وَتَسْتَرِيحِي

تتعالق اللوحة في أشكالها مع مفردات النص الشعري الذي يشكل نبضًا دلاليًا؛ إذ تناظر لفظة مريم في المقطع الشعري صورة مريم في اللوحة الدالة على الصبر والتحمل، وجاء تكرار لفظة (يا مريم) تكرارًا عميقًا يدل على المقاومة والثبات؛ لأن أسطرة الشخصية الفلسطينية ترتبط دلالاتها بالأرض على المدى القريب والبعيد.

ويفتتح الشاعر نصه الشعري بعبارة (يا مريم) وهو عنوان النص الشعري نفسه، وحرص على تكرار جملة النداء (يا مريم) في أشطره الشعرية؛ لأنها تضيف قيمة معنوية ونفسية عالية، يقول الشاعر في قصيدته [1]: "يَا مَرْيَمُ \ يَا مَرْيَمُ البَكْرُ \ أُحْرُسِيه"؛ إذ "تمكننا السيميوطيقا بوصفها نسقًا بدهي للقراءة من تحليل البنية الشكلية للموضوع المباشر" [2]، ويتأتى من ربط المفاصل الدلالية في النص الشعري مع العناصر الفنية للوحة التشكيلية.

يقابل لفظ (الغصن) في المقطع الشعري صورة غصن الزيتون الدال على المقاومة والقوة، ولا يمكن لعرق الزيتون أن يسقط من يد (مريم)؛ إذ نجد صلة بين المفاصل الدلالية للوحة التشكيلية، والمفاصل

---

[1]– القواسمي، ناصر: **يا مريم**، https://iraqpalm.com.

[2]– دال، جيرار دولو: **السميائيات أو نظرية العلامات**. تر: عبد الرحمن بو علي، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2004م، ص206.

الدلالية للنص الشعري تقوم على انبعاث متجدد في مسيرة (مريم) النضالية، ووظف الشاعر في مقطعه الشعري الفعل المضارع في قوله [1]: "تعالى على الريح" ليدلل على عدم الخضوع والاعتزاز بالمقاومة وقوتها أمام الاحتلال.

جاء نداء الشاعر في المقطع الشعري بـ (يا مريم) وهو نداء للقريب؛ إذ يطلب الشاعر في أبياته السابقة أن تحرس جذع الزيتون المتمثل بأرض فلسطين، ويصفه في قوله [2]: "إِنَّ الغُصْنَ وَإِنَّ قُصَّ اتَعَالى عَلَى الرِيحِ". يصور الشاعر غصن الزيتون القوي على الرغم محاولة اليهود اجتثاثه إلا أنه قوي أمام ظلمهم وقتلهم للشعب الفلسطيني، ويرمز الغصن في المقطع الشعري السابق إلى تهجير الشعب الفلسطيني عن أرضهم.

ويظهر استدعاء الشاعر في قوله [3]: "وَأَنْثِرِي عَلَى الفُقَرَاءِ بِلَادًا يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ إِذَا ما تَغَمَّسَ بِالرُوحِ هِيَ آخَرُ الجِهَاتِ فِي يَدَيْكَ" تناسبًا دلاليًا واضحًا مع السياق الشعري، فهو "لا يستحضر المواقف الدينية من أجل سردها في النص؛ بل يختار منها مواقف مشعةً مضيئة تنبض بالحيوية، فيعيد صياغتها لتتناغم مع التجربة الشعرية المعاصرة" [4]؛ إذ يحلينا قول الشاعر إلى الآية الكريمة في قوله تعالى: " زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ (35)" [5]. ولا تخفى دلالة الأمل في خطاب الشاعر لمريم حينما طلب منها أن تنثر على الفقراء بلادًا، وهي دلالة على معاناة الشعب الفلسطيني في شتاته ومنفاه، فهو كالزيت الذي يضيء المصباح ويشعل حس المقاومة في روح الفلسطيني، ويناظر سياق الآية في نفس الشاعر حتمية العودة وتحرير الأرض.

---

[1]– المرجع السابق نفسه، https://iraqpalm.com.

[2]– القواسمي، ناصر: **يا مريم**، https://iraqpalm.com.

[3]– المرجع السابق نفسه، https://iraqpalm.com.

[4]– البنداري، حسن وآخرون: **التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**. سلسلة العلوم الإنسانية، مجلة جامعة الأزهر، م11، ع2، 2009م، ص295.

[5]– **سورة النور**، آية 35.

ووظف الشاعر التناص الديني ليصور حال الشعب الفلسطيني في الشتات؛ إذ "تصبح القصيدة إعادة إنتاج للواقع برؤيا تفاؤلية تحقق فيها الأمة انتصارًا على أعدائها" [1]، ويحيلنا قول الشاعر [2]: "هُزِّيهَا أَيّا مَرْيَمُ\ لِنَسْتَرِيحَ قَلِيلًا \وَتَسْتَرِيحِي" إلى قصة السيدة مريم –عليها السلام–في قوله تعالى: " وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا (25)" [3]، ولا تخفى الحاجة إلى الاطمئنان في سياق حضور المخاض للسيدة مريم –عليها السلام–وهي بعيدة عن البشر تحت شجرة النخيل، ويبدع الشاعر في توظيف الآية في سياقه الشعري، متخذًا من نسيج القصة مفصلًا دلاليًا مغايرًا لحدثه الشعري؛ لأن دلالة هز جذع الزيتون في المقطع الشعري السابق يحيل إلى المقاومة والانتفاضة، وهنا يقابل الشاعر بين هز السيدة مريم –عليها السلام– لجذع النخلة في سياق الاطمئنان والأمان، وهز مريم في القصيدة لجذع الزيتون في سياق المقاومة والحرية.

وعليه، اتحدت اللوحة "باعتبارها مصاحبة للعمل الشعري يأخذ منها، ويعطيها دلالات؛ لأن دلالة اللوحة تضارع النص ببنيتها الإنتاجية التوليدية" [4]؛ لأنها بلورت اتحاد الشاعر معها في مفاصل النص الشعري، فجاءت مبنية بناءً محكمًا على دلالتها.

التآلف بين لوحة الفنان رائد القطناني (غرس الحرية) والنص الشعري (كنت أفكر) للشاعر ناصر القواسمي

---

[1]–عتيق، عمر: **مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص52.

[2]– القواسمي، ناصر: **يا مريم**، https://iraqpalm.com.

[3]– سورة مريم، **آية 25**.

[4]– حليمي، فريد: **سيميائية النص المواز في رواية دم الغزال العنوان أنموذجًا**، ص310+313.

نظم الشاعر ناصر القواسمي قصيدته عام 2019م متأثرًا بلوحة الفنان الفلسطيني رائد قطناني الذي صور فيها عشقه لوطنه وتمسكه بتراب فلسطين.

تفتح عناصر اللوحة مع القارئ حوارًا دقيقًا متشعبًا في تأويلها واستنطاقها؛ لأنها " تشاكس القارئ وتحيره" [1]؛ إذ تحمل اللوحة في خفاياها رموزًا لا تنتهي دلالاتها؛ لأنها تتمتع بصيغها الأسلوبية كالتشخيص، والترميز، والتكرار، والتحفيز التي تتجسد في تشكيلها البصري [2]، وتصبح اللوحة في

[1]– حامد، شعبان إبراهيم: **شعرية العنوان في القصيدة الحداثية أحمد مطر نموذجاً**. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة المنيا، دع، 2016م، ص3.

[2]– ينظر: بن عدة، حاج محمد: **الجماليات البصرية في العروض الفنية المتخفية**. مجلة كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن بادسي، ع،21، 2019م، ص216.

هذه الحالة دالة على مضمون القصيدة، أي تؤدي اللوحة دورها الوظيفي في الإحالة إلى دلالات القصيدة، وتتماهى مكونات اللوحة مع قول الشاعر [1]:

بِالعُشْبِ يُشِيرُ إِلَى بَلَدِي

كُنْتُ أُفَكِّرُ

أَنْ أَطْعَمَ أَصَابِعِي لِلرِّيحِ

كِي تَسْتَرِيح

وَأُسْنِدُ الوَقْتَ بِكَفٍّ مِنْ تَمْرٍ

بِالسَعَفَاتِ يَقْتَدِي

بالزيتونِ يصّاعدُ طيرًا في كفِّ يدي

يناظر لفظ العشب في المقطع الشعري السابق صورة غصن شجرة الزيتون في اللوحة التشكيلية الدال على الأمل والخير، وتناظر لفظة أصابعي في المقطع الشعري صورة اليد اليمنى الممدودة إلى أسفل الدالة على المقاومة والقوة، وتشير لفظة الطير في المقطع الشعري إلى صورة الحمام الطائر في السماء الذي يحيل إلى السلام والحرية.

يستطيع القارئ أن يقارب بين الفضاء النفسي للوحة والنبض الدلالي للقصيدة عبر "النظرة التأملية المتفحصة لتضاريس النص" [2]؛ إذ يرسم الشاعر في مقطعه الشعري صورة تمسكه بأرضه فلسطين فالعشب الأخضر يحيلنا إلى خيرات البلاد والأمل في تحريرها، كما يصور الشاعر لحظة استسلامه

---

[1]– القواسمي، ناصر: **كنت أفكر**. موقع ديوان نخيل، 2022م، **https://iraqpalm.com/**.

[2]– مراح، محمد: **هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر محمود درويش نموذجًا**. إشراف: عبد الوهاب ميراوي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2013م، ص20.

في إطعام أصابعه للريح وهي صورة مزج بها الشاعر صورة حسية بصورة حركية تنم عن خضوعه للأمر الواقع؛ لكنه أبى ذلك فهو قوي كشجرة النخيل.

ويربط الشاعر صورة الحمام بالسلام والحرية في بلاده، ويؤكد على هويته فهي كجذر شجر الزيتون الراسخة في أرضها، وتصور اللوحة جدائل الشعر التي تختزل دلالات القوة والصمود، وتشير الجذور، والزيتون، والحمام إلى التمسك بالأرض والدفاع عنها؛ إذ لا ينتهي "البحث في أفق النص عن المعنى الذي لا سبيل له إلا بالعديد من أوجه القراءة" [1]؛ لأن التأويل الدلالي للوحة التشكيلية والخطاب الشعري يفتح شهية القارئ؛ للاستنطاق العلاقة الجدلية القائمة بينهما.

التآلف بين لوحات (مصابيح) لمجموعة فنانين والمجموعة الشعرية (مصابيح) [2] للشاعر ثائر زين الدين

يجسد عنوان ديوان الشاعر معاني الحب والعشق التي تتجلى في انزياحاته وخيالاته التصويرية، ووظف الشاعر في قصائده تقنيات عديدة منها: استدعاؤه للأحداث التاريخية والدينية، والاستعارة، والتشبيه؛ لينسج منها معاناة المجتمع والفرد، ويصور الحياة في ماضيها وحاضرها، فهو يرصد أمورًا حياتية تشكل مفصلًا مهمًا عند الأفراد والجماعة.

تكونت مجموعة الشاعر الشعرية (مصابيح) من خمسة نصوص شعرية: مصباح بيكاسو غورنيكا، ومصباح فرانشيسكو غويا الإعدام، ومصباح فان كوخ كرسي بول غوغان، ومصباح جورج دي لاتور المجدلية التائبة، ومصباح فان كوخ آكلو البطاطا [3]، وهي من ديوانه الشعري (ورميت نرجسة عليك).

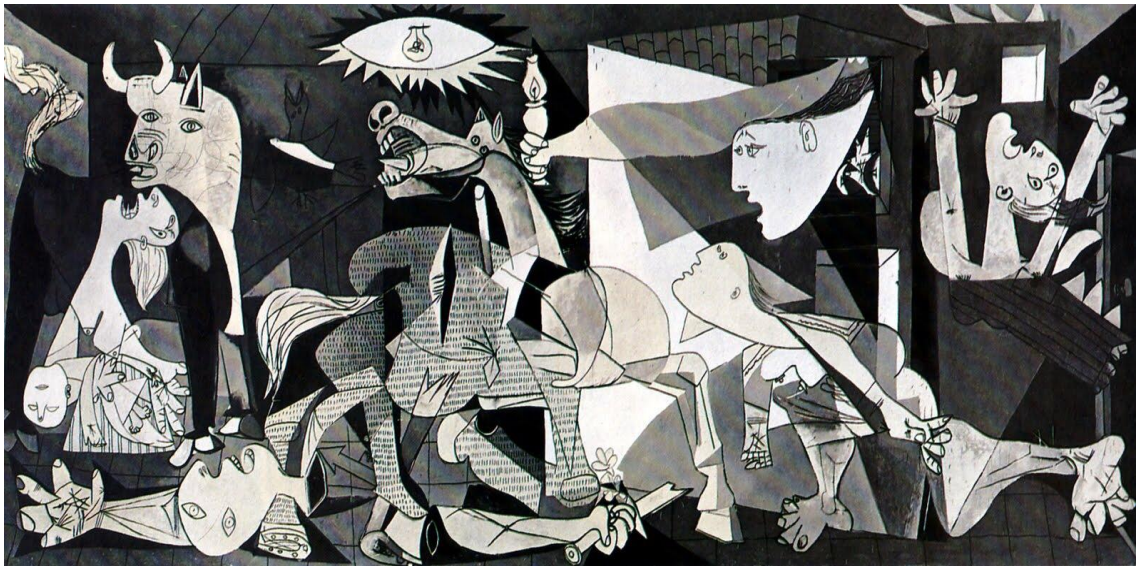
---

[1]– الدعدي، مقبل بن علي: **صناعة قراءة النص الإبداعي**، ص37.

[2]– **الديوان الشعري (ورميت نرجسة عليك)**: كتب الشاعر ثائر زين الدين ديوانه الشعري (ورميت نرجسة عليك) الصادر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق في سورية عام 2016م.

[3]– زين الدين، ثائر: **ورميت نرجسة عليك**. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2016م، ص44–57.

جسدت مجموعة الشاعر الشعرية (ورميت نرجسة عليك) [1] نافذةً على دلالات عديدة تنسجم قصائدها مع اللوحة "في تشكلها الذي يتحول من عالم التحقيق إلى عالم التخييل المنفتح على إمكانات



التأويل المتعددة في أسئلتها التأشيرية" [2]؛ إذ يعتمد الشاعر في نظم قصيدته (مصباح بيكاسو غورنيكا) [3] على لوحة (غورنيكا) الشهيرة التي رسمها بيكاسو، وهو يصور فيها تدمير قرية غورنيكا الإسبانية على يد الطيران الألماني [4]، فتشكل مضمون القصيدة من المخزون المعرفي للشاعر عن اللوحة، فلا قيمة للحواس مالم تدرك الصور [1].

---

[1]– المصدر السابق نفسه، ص44–57.

[2]– بن طاهر، طاهر عثمان، الشفطي، ثريا محمد زائد: **التدلال صيرورة لإنتاج مقاربة أمبيرقية في رواية الخوف أبقاني حيًا لعبد الله الغزل**، ص137.

[3]– زين الدين، ثائر: **ورميت نرجسة عليك**، ص44–48.

[4]– **لوحة (غورنيكا):** تصور لوحة الفنان العالمي بيكاسو وحشية الحرب الأهلية التي قام بها القائد العام الفاشي (فرانسيسكو فرانكو) وهو أحد قادة قوات الجمهورية الموالية للحكومة المنتخبة الذي وعد الشعب بحياة رغيدة إلا أنه قلبها إلى جحيم (ينظر: الفقى، أسامة: **التفكير في الألوان مائة لوحة مختارة**. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 2013م، ص246).

جاءت اللوحة ردة فعل للشعور بالغضب اتجاه ضرب الطيارين الألمان لقرية غورنيكا الإسبانية أثناء انعقاد السوق، حيث امتلأت الشوارع بالصغار، والعمال، والفلاحين، وعشرات الألوف من أبناء القرية الأبرياء (ينظر: بسيوني، فاروق: **قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو**، ص111).

جاءت لوحة بيكاسو (غورنيكا) "تعبيرًا صارخًا مفزعًا مشمئزًا عن التدمير والخراب الذي يقوم به الإنسان؛ إذ يقول بيكاسو: إن اللوحات لا ترسم من أجل تزيين المساكن، إنها أداة للحرب ضد الوحشية والظلمات" [2]، فهو لم يجعل اللوحة مقتصرةً على تصوير كل جميل؛ بل يمكن لها أن تكون تصويرًا عن ظلم يحل بالمجتمعات، ووصف بيكاسو الحرب بأنها "رؤية كابوسية، أو رؤية شاعرية" [3] من شدة سوداوية الحرب ومأساتها.

استمر رسم الفنان بيكاسو للوحته أكثر من ثلاثة شهور، وأخذ منه تفكيرًا عميقًا، وساعده في الرسم مقابلته لممثلي الحكومة الديمقراطية وعددًا من فناني إسبانيا الذين زاروه في بيته [4].

تجسد اللوحة ثلاثة مقاطع في يسارها صورة ثور يقف فوق امرأة حزينة تحمل طفلًا ميتًا بين ذراعيها، وفي وسطها صورة حصان يصرخ طعن برمح حاد، وتحته جندي ميت يمسك بيده اليمنى سيفًا محطمًا، وفي يمين اللوحة امرأة خائفة تشاهد المشهد عبر النافذة تحمل مصباحًا مضيئًا، وفي أعلى اللوحة نرى ثالوثًا لـ (عين، شمس، مصباح) وهو يحيل إلى عين العناية الإلهية في الرموز الماسونية [5].

استمد الفنان لوحته من أعمال هتلر النائبة عن فرانكو المدمرة التي أبادت قرية غورنيكا عاصمة الباسك في شمال إسبانيا في السادس والعشرين من إبريل عام 1937م؛ إذ ألقت جماعة هتلر القنابل المدمرة التي أحرقت الأخضر واليابس مخلفة رمادًا هشيمًا تذروه الرياح، وارتكبت مجزرة بحق الشعب في إقليم الباسك (ينظر: الفقى، أسامة، ص246).

[1]– ينظر عبيد، كلود: **جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر**. ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010م، ص92.

[2]– الفقى، أسامة: **التفكير في الألوان مائة لوحة مختارة**، ص246–247.

[3]– معروف، كندة: **المضمون الإنساني في موضوع الحرب وأثره على القيم التشكيلية والتعبيرية في فن الحفر الأوروبي المعاصر**. رسالة دكتوراه، إشراف: علي الخالد، جامعة دمشق، دمشق، سورية، 2016م، ص1.

[4]– ينظر: الفقى، أسامة: **التفكير في الألوان مائة لوحة مختارة**، ص246–247.

[5]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص9.

ويرمز رأس الثور إلى وحشية الطيارين النازيين والفاشست الذين ألقوا قنابلهم على المدينة مما أدى إلى تدميرها، ويحيل الحصان المتألم إلى أرض إسبانيا والموت الذي أودى بحياة شعبها، وتناظر صورة المحارب الذي يمسك سيفًا مكسورًا بيده أسفل اللوحة صورة كسر المقاومة المتمثلة في السيف المنكسر إلى قطعتين في لحظة اشتداد المعركة، وتدلل صورة الإنسان الذي يصرخ حاملًا المصباح بيده إلى الضمير الإنساني الذي يلقي ضوءً على المناظر البشعة ليلوم بني البشر، واستخدم بيكاسو اللون الرمادي؛ ليعبر عن مأساة شعبه التي عاشتها بلاده من ظلم وقهر [1].

وظف الشاعر السياقات نفسها للوحة (غورنيكا) في تصويره لمأساة الحرب الأهلية السورية نتيجة قيام أطفال بكتابة شعارات تنادي بالحرية تطالب بإسقاط النظام على جدار مدرستهم، فقام النظام باعتقال عدد من الأطفال، وعلى إثرها خرجت مظاهرات، وتبع ذلك مأساة (جمعة أطفال الحرية) في مدينة حماة وسط سورية عام 2011م [2].

وتشترك لوحة الفنان ونص الشاعر الشعري في المفاصل الدلالية للقرية المدمرة التي تحيلنا إلى نتائج الحرب، وترسم اللوحة والنص الشعري صورة نسوة وفتية، وتصور اللوحة والنص الشعري صورة المصباح الدال على الضمير الإنساني؛ إذ جسدت صورة المصباح في النص الشعري التي أفصحت عن الحالة الإبداعية والنفسية للشاعر، وتمثل اللوحة والنص الشعري حالة الألم والموت والوحشة التي خلفها دمار الحرب، ففي قول الشاعر [3]:

هل تعيرُ الفتى – أيّها المبدعُ

المتأمّلُ في قريّةٍ دمّرتها القذائفُ–

---

[1]– ينظر: الفقى، أسامة: **التفكير في الألوان مائة لوحة مختارة**، ص248.

[2]– ينظر: الحرب الأهلية السورية، https://www.marefa.org/.

[3]– زين الدين، ثائر: **ورميت نرجسة عليك**، ص45+46.

مصباحكَ المتسمّرَ فوقَ الجدارْ؟!

سوفَ أنفضُ عنهُ الغبارْ

وأعيدُ لهُ الروحَ

أملأُ حُجرَتَهُ من عروقيَ زيتْ

ثُمَّ أرفعُهُ كالتميمةِ في وجهِ " موتْ "!

يرصد الشاعر صورة القرية التي دمرتها القذائف، ويطلب من الفنان أن يعير الفتى المصباح العالق فوق الجدار؛ إذ يحيل الفتى إلى الفتية الصغار المعتقلين في أحداث الثورة السورية؛ فالشاعر سيقوم بنفض الغبار عنه وملئه بزيت عروقه حتى يعيد له النور من جديد، وكأن الشاعر سيوقظ الناس النائمة ويشعل فيهم حس المقاومة والدفاع عن الوطن، وسيرفعه شعارًا يحميه من الموت، ويدعو الشاعر في مقطعه الشعري السابق إلى التحريض والمقاومة أمام الظلم.

ويستمر الشاعر في وصف المصباح في قوله [1]:

هل تعيرُ الفتى – أيّها الشيخُ – مصباحَ حُزنِكَ

مصباحَ رؤياكَ ...

سبعينَ عامًا

وأنتَ تضيءُ بهِ وَجَهَ

ذاكَ الزمانِ القبيحِ...

[1]– المصدر السابق نفسه، ص46.

يتمنى الشاعر أن يستعير الفتى مصباح الفنان الذي صور به مشاعر الحزن والفجيعة الناجمة عن مشاهد القتل والثورة في بلاده؛ إذ صور المصباح المعاناة فترة سبعين عامًا وربما تحيل هذه المدة إلى تاريخ رسم لوحة (غورنيكا) وكتابة الشاعر لقصيدته (غورنيكا)؛ إذ كشف المصباح الأحداث القبيحة أثناء تدمير قرية الغورنيكا.

ويصور الشاعر غارة الصواريخ التي تداهم الناس في لحظة انشغالهم بأعمالهم؛ إذ يقول [1]:

دعني إذاً أتملّى ملامحهم،

ودماءَ صغاري تسيلُ نجوماً من القرمزي،

وتهرب من بين أنيابهم؟!

كَمْ سيلزمني من مصابيحَ حتّى أُعري

قباحتهم،

والظلامُ سميكٌ سميكٌ كأفكارِهِمْ ...

يعزف الشاعر في مقطوعته الشعرية سيمفونية حزينة تتجلى في مشاهد قتل الصغار الأبرياء، فهم نور في السماء وتحيلنا لفظة (النجوم) إلى الشهادة، ويقابل الشاعر هروب الأطفال لحظة الإمساك بهم بصورة هروب الفريسة من أنياب حيوان مفترس؛ إذ يلزمه عددٌ من مصابيح كمصباح لوحة (الغورنيكا) لكي يظهر وحشيتهم وظلمهم الذي شبهها بشدة سواد الظلام، وربما يدفع الشاعر إحالة الظلام السميك إلى عقول الدول الكبرى التي تشن الحرب دون وعي وتفكير.

[1]– المصدر السابق، ص47.

ويختتم الشاعر تصويره لقصة المصباح الذي سيعيده إلى لوحة مبدعها، ويعود لدفن أشلاء الحرب، وهو يدفن روحه معهم، وتسقط من عينيه دموع تنهمر كالنهر وهي دلالة على شدة الحزن، وحجم المصيبة التي خلفتها الحرب في قوله [1]:

سَاعتها سأعيدُ إلى لوحةٍ أبدعتها يداكَ

زجاجةَ مصباحِكِ الأزليّ

وأرجِعُ ...أدفنُ أشلاءَ

قتلايَ ..

أدفن أشلاءَ روحي...

وينهَمِرُ الدمَع

والحقدُ من مقلتي

انهمارْ.

[1]– المصدر السابق، ص48.

وعليه، شكلت العناصر المشتركة بين لوحة بيكاسو (غورنيكا) ونص الشاعر الشعري (مصباح بيكاسو غورنيكا) مفاصل تنبض بالدلالات؛ لأنهما يبرزان لغةً قادرةً على التعبير تحفز القارئ لتأويلها، فكما يفعل اللون في اللوحة في جذب عين الناظر لها كذلك يوظف الشاعر أساليبه ليلون بها مقاطعه الشعرية بأبهى الحلل الدلالية.

ويستأنف الشاعر حديثه عن المصباح في قصيدته (مصباح فرانشيسكو غويا الإعدام) [1] التي تأثرت بلوحة الفنان فرانشيسكو دي غويا (الإعدام)؛ إذ مثلت اللوحة "مشهد إعدام مجموعة من المدنيين خلال موجة القمع التي قامت بها قوات نابليون" [2].

---

[1]– زين الدين، ثائر: **ورمين نرجسة عليك**، ص49.

[2]– **حرب الإعدام:** تنازلت الأسرة الإسبانية عن دولتها لصالح الحكم الفرنسي مما دفع بالشعوب إلى الثورة ردًا على ذلك، وقامت مظاهرات احتجاج؛ لإعادة الحكم الإسباني للبلاد، فقام القائد الفرنسي مورات بقمع المظاهرات وإعدام مئات الأفراد من الشعب الإسباني في الثالث من مايو سنة 1808م في الميدان الرئيسي لمدينة مدريد (ينظر: الفقى، أسامة، ص144).

رسم الفنان غويا ابن الثانية والستين عامًا لوحة تصور وقائع الحدث المفجع الذي ألم بإسبانيا؛ إذ تصور اللوحة الأحداث الواقعة في الليل تنفيذًا لعملية الإعدام، وتبرز اللوحة التشكيلية شجاعة وبسالة المدنيين، كما أضاء غويا اللوحة من خلال مصباح ينعكس ضوؤه على الشخص الذي يتوسط اللوحة مرتديًا زيًا بلونين: أبيض، وأصفر، وهو يجسد الضحية التي ستلاقي حتفها على أيدي الفرنسيين [1]، ويظهر في اللوحة عسكريون بزي موحد يمين اللوحة يطلقون النار صوب المحكوم عليهم بالإعدام، وفي يسار اللوحة صور لأناس قتلى تسيل الدماء من أجسامهم، ورجل واقف وأيديه مرفوعة نحو السماء متحديًا رصاص الجنود بصدره[2]، وعدد من المدنيين يغلقون أعينهم بأيديهم خوفًا وفزعًا من إطلاق الرصاص عليهم، كما تظهر اللوحة هندسة بناء سجن في وسطه برج عال، مع التركيز على وجود المصباح أسفل اللوحة ينير صورة الرجل الواقف؛ لتصوير شجاعته وقوته.

تحفل اللوحة والنص الشعري بمفاصل دلالية مهمة تصور صورة الليل الدالة على المأساة والألم، وتحيلنا الدماء الكثيفة إلى القتل والخوف، ويناظر لفظ (مصابيحهم) شكل (المصباح) في اللوحة الذي يحيلنا إلى إظهار الجريمة البشعة التي قام بها الفرنسيون.

استعار الشاعر ثائر زين الدين في نصه الشعري لوحة غويا (الإعدام)؛ ليصور الحرب في مدن وقرى سورية [3].

صور الشاعر ثائر زين الدين الرجل الواقف رافعًا يديه نحو السماء لا يهاب بنادق العسكر ولا يرضى ببيع وطنه وقضيته ولو توجوه ملكًا، وتجلى ذلك في قول الشاعر [1]:

---

[1]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص144.

[2]– ينظر: معروف، كندة: **المضمون الإنساني في موضوع الحرب وأثره على القيم التشكيلية والتعبيرية في فن الحفر الأوروبي المعاصر**، ص44.

[3]– ينظر: **160 قتيلا وقصف بلا هوادة لمدن سورية**، 2012م، https://www.aljazeera.net/.

وها إنني الآن أبصر

وجه فتىً

يتقدّم أقرانه

وهو يصرخ فيكم

وقد شرّع الصدر..

أطلقَ نحو السماء يديه

جناحين:

لست أخاف بنادقكمْ

لم أكن ضدكمْ

لم أكن معكمْ

غير أنيَ لست أبيع

ولو توّجوني مليكًا

تراب البلادْ!

يظهر المقطع الشعري السابق ثنائية القوة (السلاح) التي مثلها الفرنسيون المتراصة صفوفهم أصحاب الزي الموحد الحاملون للبنادق، وكلها دلالات تصور قوتهم، وتقابل الضعف الذي تمثله

[1]– زين الدين، ثائر: **ورميت نرجسة عليك**، ص49–50.

صورة المدنيين العزل المغلقين أعينهم؛ إذ ليس لهم حيلة للهروب أو حماية أنفسهم، كما رسمت اللوحة صورة الشخص الواقف وسطها رافعًا يديه صوب السماء، متحديًا رصاص الجنود بصدره.

غابت ملامح وجوه الجنود في اللوحة؛ لأن غياب ملامح الوجوه يشير إلى كل جندي، وبرزت قسمات وجوه المستضعفين على عكس وجوه العسكريين الذين لا يكترثون لقتل الإنسان في قوانين الحرب البعيدة عن منظومة القيم الإنسانية.

وجاء توظيف الشاعر للمصباح في إظهار الحقيقة التي يقول فيها [1]:

كأن الزمان يعادْ

أضاءوا مصابيحهم من جديدٍ

تملّوا وجوه الضحايا قتيلًا...قتيلًا

يقارب الشاعر بين أحداث بلاده والمشهد الدموي في اللوحة، ويصف الضوء الذي ينير ما حوله كاشفًا بسالة المدنيين، كما ويصور لنا حقيقة المستعمر، ويدعونا لإمعان النظر في الضحايا الموجودة هنا وهناك، كما استعمل الجيش المصباح لرؤية روح الشهيد التي ترعبهم وهي تحلق في السماء في قوله [2]:

وكان الجلاوزةُ المثقلون بعدّتهم

يرفعون مصابيحهم

راجفين

---

[1]– المصدر السابق نفسه، ص 50.

[2]– المصدر السابق، ص51.

يرون بياض جناحيهِ

ويتابع الشاعر محاورته للوحة الفنان فان كوخ (كرسي بول غوغان) في نصه الشعري (مصباح فان كوخ كرسي بول غوغان) [1] التي "رسمها فان كوخ بعد شهر من زيارة غوغان له في آرل، ومشاجرتهما، وعلى إثرها قطع كوخ أذنه اليسرى" [2]؛ إذ كانت نفسية كوخ في تدهور دائم، وتجسد لنا

---

[1]– المصدر السابق نفسه، ص52.

[2]– ينظر: الحمزة، خالد: **الكرسي قطعة أثاث وفن ورمز في الفن**. دت، http://khaledalhamzahcom.yourwebhosting.com/.

اللوحة شكلًا لكرسي قديم يدل على البساطة على ظهره شمعة تضيء المكان بجانبها مجموعة أوراق ومحفظة، وفي حائط الغرفة مصباح ينير المكان، وتحيلنا اللوحة إلى الوحدة وحالة السكون التي خيمت على كوخ نتيجة فقده لأعز أصدقائه [1].

تحفل قصيدة الشاعر بمشاعره اتجاه فقد أعز أصدقائه؛ إذ يصور مكان جلوس صديقه:

سأضيئُ لمقعدكَ المتسمّر في الركنِ

شمعةَ حبٍّ

وأزعمُ كلَّ صباحٍ

بأني لابدَّ أنسى... [2].

لا ينسى الشاعر محبته لصديقه فهو سيضيئ له المقعد بشمعة حبه، وتدل الشمعة على وفائه له على الرغم من اعتراف الشاعر كل صباح بنسيانه إلا أنه لا ينسى صديقه.

ويكمل الشاعر توظيف لوحة الفنان دي لاتور (المجدلية التائبة) في نصه الشعري (مصباح جورج دي لاتور المجدلية التائبة) [3].

المشاجرة بين كوخ وغوغان: تدهورت العلاقة بين فان كوخ وغوغان في 23 كانون الأول عام 1888م؛ إذ أصبحت مشاحنتهما ساخنة وكثيرة الحدوث، وتصاعد مستمر أصيب كوخ على إثرها بنوبة عقلية، جعله ذلك يتشاجر مع صديقه المقرب غوغان وهدده بسكين فما كان من كوخ إلا أن يقوم بقطع الجزء الأسفل من أذنه اليسرى بواسطة شفرة حلاقة، ثم انهار كوخ مما أدى إلى نقله إلى مستشفى هوتيل ديو في آرل (المالح، حسن: **فيسنت فان غوغ حياته فنه واضطرابه النفسي**. مجلة الحياة التشكيلية، الجامعة العربية الدولية، دع، 2016م، ص3).

[1]– ينظر: زريبة، هيام ميلاد: **الخط كعنصر بنائي وجمالي وفني في العمل الفني**. المجلة العلمية لجمعية أمسيا مصير التربية عن طريق الفن، جامعة القاهرة، ع2، 2015م، ص217.

[2]– زين الدين، ثائر: **ورميت نرجسة عليك**، ص53.

[3]– المصدر السابق نفسه، ص54–56.

تكشف الصورة عن مفصل يمثل نهاية حياة الإنسان وفنائه عن الدنيا؛ لأن المجدلية "كانت على يقين بأن لها أجلًا مكتوبًا، وأنها ستموت مما جعلها تحتفظ بسنابل عطر الناردين الهندي الغالي الثمين، وباللفائف الجنائزية؛ لتحيط بها جسدها" [1].

المجدلية التائبة: عاشت مريم المجدلية التائبة في قرية عنينا وهي من بلدة المجدل، وتتمتع شخصيتها بالجمال الفائق، والإرادة القوية، كما أنها صاحبة جاه ومال تحيا كالأميرات داخل قصرها.

وصفت التائبة لتوبتها عن خطئها، وتجسدت توبتها في تأثير كلمة المسيح –عليه السلام–على نفسها، حيث قال: "من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بأول حجر"، وهو السبب الأساس في إنقاذها من وحي قذارة فتنة النصارى؛ إذ تبعت السيد المسيح –عليه السلام–ووقفت مع أمه أسفل الصليب (ميتيرلنيك، موريس: **مريم المجدلية**. تر: مصطفى كامل خليفة، تح: منى صفوت، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2015م، ص7+9).

[1]– المرجع السابق نفسه، ص9.

وترسم اللوحة صورة فتاة تلبس تنورة حمراء وقميصًا أبيض تسند رأسها بيدها المائلة على الطاولة وتتجه عيناها صوب الشمعة الخافتة والصليب الكبير والكتاب المقدس، وتمسك بيدها اليمنى جمجمة، ونرى الشخصية حزينة حائرة في التفكير بأمر معين؛ إذ "كانت تائهة لا تعرف حقيقة نفسها، وكانت فريسة لصراع نفسي تجهل مصدره، وتسأل نفسها عما إذا كان جمالها هو الذي لم يجلب سوى الحسرات والنفور" [1]، فجسد جمالها طريقان أحدهما سعيد وآخر حزين.

ويرسم الشاعر ملامح المجدلية في قصيدته يقول [2]:

وها أنذي لم أزلْ أُرسَمُ اليومَ

مثقلةً بذنوبيْ

وها أنذي يتفننُ هذا المصوِّرُ أو ذاكَ

في كشفِ ما يتراءى لهُ

من عيوبي

فيا أجملَ الناس روحًا

ويا سيدي

وحبيبيْ

لقدْ عذّبوكَ زمانًا

وقد صلبوكَ...

---

[1]– المرجع السابق، ص9+11.

[2]– زين الدين، ثائر: **ورميت نرجسة عليك**، ص54.

وما زلتُ أحملُ في كلِّ جيلٍ

صليبيْ!

يستأنس الشاعر بمعاناة السيد المسيح –عليه السلام–ويقاربها بين حاله وحال المجدلية التائبة، ويستدعي لفظ (الصليب) في المقطع الشعري السابق الدال على التضحية وخلاص البشرية من الأوجاع والآلام؛ لكن تستمر المعاناة في كل جيل؛ لأن المجدلية تحمل مع كل جيل صليبًا.

ويربط الشاعر بين حيرة الفتاة وشرودها بالتفكير بذنوبها المثقلة، وتعذيب عيسى –عليه السلام–؛ إذ قتل على يد يهوذا الأسخريوطي الذي سلمه لليهود [1] وتحيلنا قصة تضحية السيد المسيح –عليه السلام–إلى استمرارية المعاناة.

ويسترسل الشاعر في حديثه عن معاناة السيد المسيح، والكتاب المقدس في قوله [2]:

قدْ جحدوا كلَّ ما كنتَ علّمتَهمْ؛

رجعوا نحو أسفارِ "عهدٍ قديمٍ"،

فأصبحتُ ضلعًا تحدَّرَ من صدرِ آدمَ.

قُبلتي شعلةً من لهيبِ

يستدعي الشاعر معاناة السيد المسيح –عليه السلام–في حربه الدينية مع الصيرفة الذين حولوا دار العبادة إلى موائد للتجار وبيع الحيوانات والدواجن وتصريف العملات الرومانية واليونانية إلى نقدية

---

[1]– ينظر: عتيق، عمر: **مرايا نقدية في الشعر العربي المعاصر**، ص12.

[2]– زين الدين، ثائر: **ورميت نرجسة عليك**، ص55.

يهودية، وقام المسيح –عليه السلام–بتنظيف المكان المقدس من الدنائس [1]، وتتقارب صورة معاناة السيد المسيح وخطيئة المجدلية التائبة التي أحست بذنب لقتله؛ إذ كانت تحرص على تعلم كثير من الأمور والمسائل منه، وتؤكد الفتاة أنها ضلع من صدر آدم –عليه السلام–وهنا تناص ديني استدعاه الشاعر من قصة حواء وآدم –عليهما السلام–.

ثم يصور الشاعر عشق الفتاة وولعها بتعاليم السيد المسيح، وحبها لدينها المسيحي بشعلة اللهب التي تضيء المكان، وهي لا تنطفئ ومتأججة في روحها أيمنا تذهب.

[1]– ينظر: عتيق، عمر: **مرايا نقدية في الشعر العربي المعاصر**، ص11.

وينهي الشاعر مجموعته الشعرية بنصه الشعري (مصباح فان كوخ آكلو البطاطا) [1] التي تتضافر مع لوحة الفنان فان كوخ (آكلو البطاطا) [2] في إبرازها "لفكرة الإنسان المنسي، مرورًا بمظهر

من مظاهر الفقر في صبره وصلاحه الاجتماعي، الغائص في ضميره الإنساني، وانتهاءً بمستوى العدالة أو مقدارها في عالمنا الذي نعيشه" [3].

---

[1]– زين الدين، ثائر: **ورميت نرجسة عليك**، ص57.

[2]– **لوحة (آكلو البطاطا):** يصف الفنان فان كوخ اللوحة في قوله: "ما زلت أعمل في لوحة أولئك الفلاحين الملتفين في السماء حول طبق البطاطس، وعملي في هذه اللوحة هو بمثابة صراع متصل، فحاولت أن أبين أن هؤلاء الذين يأكلون بطاطسهم تحت ضوء المصباح؛ إذ حفروا الأرض بذات الأيدي التي يتناولون بها طعامهم، وأردت أن أعرض صورة حياة تختلف في منهجها كل الاختلاف عن حياتنا نحن المتمدنين، ولذلك لا يهمني على الإطلاق أن يعجب بلوحتي على الفور كل إنسان، وأظن أني كنت أخطئ لو أنني صورت فلاحين، جريًا على العرف في صورة ناعمة مصقولة، فإذا كانت صورة فلاحين تفوح ببخار البطاطس فهذا حسن... وإذا كان للحقل رائحة الحنطة أو البطاطس فهذا يفيد للصحة وبخاصة لقوم آتين من المدينة... فليس العطر هو ما تحتاج إليه صورة الفلاحين" (محمد، آية حسن: **جماليات الضوء في رسومات مناظر المدينة**. مشروع بكالوريوس، إشراف: علي هادي إبراهيم. جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق، 2020م، ص26).

[3]– الكمالي، ريم: **لوحة آكلو البطاطا المعتمة لماذا هي الأهم في العالم برأي النقاد. 2018م،** https://www.albayan.ae/.

رسم كوخ صورة خمسة فلاحين فقراء يبدو أنهم عمال مناجم بؤساء عام 1885م مجتمعين حول مائدة الطعام يأكلون البطاطا الساخنة في وجبة الفطور وبجانبهم أكواب قهوة، وتظهر لنا اللوحة وجوههم البسيطة المنهكة؛ إذ ركز الفنان على تجسيد شكل أيديهم ورؤوسهم المتعبة، وملابسهم البالية، ويبدو لنا في أعلى وسط الصفحة مصباح يضيء المكان؛ للتعبير عن حالتهم النفسية، فضلاً عن المعيشية المأساوية [1].

ولا تقتصر اللوحة على تصوير بيت الفقراء؛ وإنما تكشف المشاعر من خلال شخوصها الزاخرة بالتكثيف اللوني، والتوهج القليل بسبب النور الخافت المتوفر لدى العوائل الفقيرة التي لا تملك سوى البطاطا لتقتات بها في أيام الشدائد، وتأزم الحالة الاقتصادية للبلاد [2]، فمثل "المكان والشخصيات شحنة من الانفعالات" [3] تشجع القارئ للتحاور معها واستنطاق دلالاتها.

تشترك اللوحة والقصيدة في المفاصل الدلالية التي رسمتها تعبيرات وجوه الأشخاص، ووصف أجسادهم العاملة في المنجم، وطريقة تجمع الأشخاص حول المائدة؛ إذ تحيلنا الدلالات إلى الحياة الصعبة التي يعيشها الفقراء البسطاء.

تبوح القصيدة في مفاصلها الدلالية عن الفقر والمعاناة والألم يقول الشاعر فيها [4]:

أنا لست أحبُّ ضياءكَ

حين يقدمُ لي كل تلك الكآبة...

---

[1]– محمد، آية حسن: **جماليات الضوء في رسومات مناظر المدينة**، ص26+27.

[2]– ينظر: الطائي، سلوى محسن حميد: **القلق وتمثلاته في الرسم الحديث**. مجلة جامعة بابل، جامعة بابل، م23، ع3، 2015م، ص1662+1663.

[3]– علي، هاني علي عبد البديع وآخرون: **رمزية المكان في فنون الحداثة وأثرها على التذوق الفني**. المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، جامعة القاهرة، م2019، ع24، 2019م، ص312.

[4]– زين الدين، ثائر: **ورميت نرجسة عليك**، ص57–58.

لقد خرجوا من كهوفِ مناجمهم،

يبحثونَ عن الشمسِ،

الفحمُ كحَّلَ أجفانهم،

فتحاتِ الأنوفِ

حدودَ الأظافرِ

جللهم بالمهابةْ

بدوا كرجالِ الأساطيرِ؛

ينجبهمْ رحمُ الأرضِ

دونَ وصالٍ ودونَ صبابةْ

يبدو أن الشاعر لا يحب لوحة الفنان فان كوخ؛ لأنها تصور عمل الفلاحين الشاق بعيدًا عن أشعة الشمس، فهم يعملون داخل مناجم الفحم، ويصور شكل أنوفهم، وأظافرهم التي بدا عليها السواد حتى خيل أنهم رجال من الأساطير وهي إحالة إلى معاناتهم وتحملهم الصعاب في سبيل البحث عن لقمة العيش.

ولا يرضى الشاعر بملامحهم المتعبة ويعدهم غرباء، ففي قوله [1]:

ولستُ أحبُّ ضياءكَ

حين يشوّهُ أحلى ملامحهم،

[1]– المصدر السابق، ص59.

ويصبُ عليهمْ

مسوحَ الغرابةْ

وعطفًا على ما تقدم، حملت اللوحات شحنات دلالية لا تقبل قراءة واحدة؛ إذ تستدعي اللوحة في القصيدة قراءة أخرى للمتلقي، كما وتحمل اللوحة عصب موضوع القصيدة [1]، فتمكن الشاعر من توظيف شكل المصباح في كل نص شعري بدلالات متغايرة، ففي نصه الشعري الأول يحيلنا المصباح إلى إظهار الحقيقة في تصويره لمشاهد الحرب، وجاء المصباح في نصه الشعري الثاني ليعكس ظلم الحاكم حينما يقتل الأبرياء، وصور المصباح في نصه الشعري الثالث محبته لصديقه ووفاءه له، وأشار المصباح في نصه الشعري الرابع إلى حقيقة موت الإنسان وفنائه، ورسم شكل المصباح في نصه الشعري الخامس حال الفقراء المساكين في الحصول على لقمة العيش؛ لأن اللوحة "تلتصق بالواقع، وهي أكثر قدرة على التعبير عنه" [2]؛ إذ يجسد الفنان بها تجاربه ومعارفه في الحياة.

وعليه، تختزل اللوحة التشكيلية والخطاب الشعري عناقيد دلالية تقود القارئ إلى اقتطفاها؛ لرصد الفضاء الدلالي الذي يجمعهما؛ إذ يكتب الشاعر نصه الشعري بناءً على المفاصل الدلالية للوحة التشكيلية؛ لينسج بها فضاء دلاليًا جديدًا يجمع بين عالمي الفنين: الشعري، والتشكيلي.

---

[1]– ينظر: رقاب، كريمة: **سيميائية المناص النشري والتأليفي في ديوان إطلالة المجد للشاعر غزيل بلقاسم الغلاف والعنوان أنموذجًا**، ص87.

[2]– رضا، عامر: **سيمياء العنوان في ديوان هدى ميقاتي**، ص129.

المبحث الثاني: تأثير النص الشعري في اللوحة التشكيلية

تنبثق اللوحة من الفكرة والشعور اللذين يحس بهما الفنان المبدع في تأديته لرسالة للمتلقين؛ إذ "يسكب الفنان أفكاره وروحه وعواطفه في اللوحة التشكيلية عن طريق الوسائل، وأدوات التلوين، والأجهزة المختلفة؛ إذ تتكون اللوحة من الشكل والمضمون والمادة، وتأتي كفعل إيجابي لتفاعلهم معًا" [1]، فهي بناء محكم الصنع ونتاج تفاعل بين الأشكال، والخطوط، والألوان، وهي "كالصورة الفنية يتداخل في تكوينها الفكر والخيال، بالإضافة إلى أنها نسق دلالي تواصلي مرتبط أشد الارتباط بالنسق الفكري، وهي عبارة عن خطاب رمزي" [2]؛ لأنها تحوي مجموعة من العناصر التي تحيلنا إلى دلالات تجسد العلاقة التكاملية بين عناصر الفن التشكيلي وعناصر الفن الشعري.

استلهم الفنان التشكيلي طاقة الشعر الخلاقة المتميزة بانفتاحها على آفاق غير محدودة من الإبداع؛ ولأن الفن التشكيلي أحد الفنون الجميلة المتحدة بالكتلة والخط واللون يمكنه استيعاب طاقة الشعر الإبداعية؛ إذ يعيد الفنان صياغته بحلة جديدة باحثًا عن مظاهر الجمال والرموز والدلالات في القصيدة، فيلجأ إلى الرسم لترجمة اللغوي (الشعر) عبر المرئي (اللوحة)، "فالشعر صورة ناطقة، والرسم شعر ناطق" [3]؛ لأن بينهما علاقة محاكاة وتمثيل ومشابهة.

تجسد اللوحة لغة التواصل وهي: "لغة مرئية متطورة عبر آليات القراءة وتنوعها" [4] تجعل الفنان يلتقط الجوانب القابلة للتحول من كلام إلى تشكيل عن طريق الإمساك ببعض المفاتيح الدلالية في

---

[1]– بن عدة، حاج محمد: **الجماليات البصرية في العروض الفنية المتخفية**، ص216.

[2]– مرزق، هداية: **التشكيل الجمالي والدلالي للوحة الفنية مقاربة سيميائية في لوحة وجوه تبحث عن شكلها لعبد القادر بن سالم**. قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرحات عباس، الملتقى الدولي السادس، ع6، 2014م، ص729.

[3]– التلاوي، نجيب: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**. ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م، ص86.

[4]– بدوي، هنادي أمين: **سيميائية الصورة الرقمية وتحليل دلالاتها التعبيرية**. مجلة كلية التربية النوعية للدراسات التربوية والنوعية، قسم الرسم والفنون، ع1، 2018م، ص193.

النصوص الشعرية، ثم إعادة إنتاجها بطريقة تشكيلية؛ ليرسم بدلالاتها لوحة؛ لأنه يمتلك حسًا فنيًا شعريًا في رسمه لكل جديد.

ويؤدي الحوار بين اللغوي والبصري تواصلًا حسيًا "يلتقيان عن طريق الكتابة في مقاربة تجعل الكلمة مرئية، ضمن رسالة صورية" [1]؛ إذ يساوي قراءة نص شعري قراءة لوحة إلا أنها تختلف في أن النص الشعري يساعد في تخيل مشهد معين في حين أن اللوحة هي المشهد ذاته، وعليه يمكن للخطاب الشعري أن يتحول من التشكيل اللغوي إلى صور متعددة الألوان، ويترتب على تأثير اللوحة أسئلة لدى المتلقي في صلة ما يراه من ألوان وخطوط في الخطاب الشعري، عن طريق البحث عما وراء اللوحة من دلالات ومعانٍ.

تتمثل علاقة الائتلاف بين الخطاب الشعري واللوحة التشكيلية في تأثر الفنان بنص شعري أو ديوان شعري معين، فيرسم ألوانه وأشكاله ورسومه المختلفة، ولا يقتصر قيام الفنان برسم مفردات نص شعري واحد؛ بل يمكن للوحة أن تصور ديوانًا شعريًا كاملًا يجسده الفنان بلوحة تشكيلية، ويقوم الشاعر بتوظيفها في صفحة غلافه ليجعل منها جزءًا عضويًا من أجزاء خطابه الشعري؛ لاحتواء النص الشعري على دلائل تقود الباحث نحو اللوحة.

يعكس الفنان مضمون النص الشعري في رسم لوحته التشكيلية من أجل توليد دلالات بصرية؛ إذ يوظف الفنان النص الشعري ضمن صورة تشكيلية تتفاعل مع مكونات النص (المرئي) مع النص (الشعري)، وينبغي عند تحليلنا للنص (المرئي) ربط كل ما يرى بالبصر في فضاء النص الشعري لكي

---

[1]– جعفر، إحسان طالب، عبادي، رحاب خضير: **تمثلات الإنسان الأعلى في الفن التشكيلي المعاصر**. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، م26، ع7، 2018م، ص91.

يولد المضمون الكتابي للعمل الشعري مضمون الرسم التشكيلي، فيستطيع الرسم تجسيد أبعاد النص الشعري بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونه ببنيته (التشكيلية) [1].

اختارت الباحثة بعض النماذج للوحات تشكيلية للفنانين: رائد القطناني من الأردن، وأحمد النقيب من العراق؛ إذ تأثرا كلاهما بقصائد شعرية أسهمت في تشكيل لوحاتهم الفنية أمثال الشعراء: أيمن اللبدي، وتوفيق زياد، ومحمود درويش، وفيصل القصيري.

التعالق بين النص الشعري (سجل أنا القدس) للشاعر أيمن اللبدي ولوحة (مصباح العودة) للفنان رائد قطناني

يوقظ الشعر العاطفة لدى الإنسان، ويثيرها، ويساعد على التصوير والخيال، فهو ديوان العرب، وسجلهم الذي يحفظ الوقائع، والأحداث في تراثهم، وتاريخهم، وهو وثيقة تؤرخ الحوادث وترسم الواقع الموجود؛ إذ "تبوأ الشعر منزلةً فائقة في الثقافة العربية أسهم في صناعة العقل، وقام على امتداد العصور بوظائف معرفية وجمالية مركبة؛ لأنه يلعب دورًا فاعلًا في تنمية اللغة، والمشاعر، والأحاسيس، وإنضاج الوعي، وتركيز الحكمة" [2].

سلط الفنان رائد قطناني الضوء على قضايا شعبه المتألم من قهر الاحتلال على أرضه المحتلة، وتشتتهم في المخيمات، وتهجيريهم من بيوتهم، وركز في لوحاته على قضيته الفلسطينية وتراثه الفلسطيني منذ صغره؛ إذ ترعرع الفنان في بيت يهتم بالثقافة الفلسطينية؛ بسبب تشرد عائلته بعيدًا عن وطنها يافا، وجسدت لوحاته مقاومة الفدائيين في نضالهم ضد الاحتلال الصهيوني؛ إذ تأثر الفنان بشعر المقاومة الذي أثار خياله لرسم لوحات تشكيلية تعكس الحس الوطني في قصائدهم.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص87.

[2]– يحياوي، أحمد: **مفهوم الشعر في التراث النقدي**. رسالة ماجستير، إشراف: خضر عرابي. جامعة أبو بكر، بلقايد، الجزائر، 2018م، ص7.

تظهر لوحة (مصباح العودة) للفنان رائد قطناني بنية مرئية "تفرض على المتلقي الدخول في مجال تأملي مملوء بالدلالة؛ لأنها تستفز عين الناظر وتفتح أمامه آفاقًا أرحب للتأويل" [1]؛ لأنها تحوي صورة لقنديل قاعدته قبة الصخرة تضيء الأفق المحيط بها المشكل من الأبنية، والزقاق، والأروقة القديمة وهي تحيلنا إلى أصالة المكان وعراقته؛ إذ تقابل صورة الزيت الذي يوقد المصباح صورة قبة الصخرة التي تشعل المكان، وينبثق من داخل المصباح شكل لوردتين تحيلنا إلى الأمل في التحرر من جبروت الاحتلال، وتظهر اللوحة صورًا لحمام منبعث من القنديل يحلق عاليًا في كل اتجاه وهو يحيلنا إلى السلام والأمان، وخلف الأشكال صور لغيوم.

[1]– رزقي، كوثر، مرزق، هداية: **التشكيل البصري والسردي في ديوان من يوميات الشنفرى في لسعيد الجريري**. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة محمد لمين دباغين، م10، ع3، 2021م، ص856.

رسم الفنان لوحته (مصباح العودة) متأثرًا بالنص الشعري (سجل أنا القدس) للشاعر أيمن اللبدي؛ لتأكيد على حق الفلسطينيين في العودة إلى ديارهم.

عبر الشاعر أيمن اللبدي وهو من مواليد عام 1962م من مدينة طولكرم [1] في قصيدته (سجل أنا القدس) عن تمسك الشعب الفلسطيني بحق عودته إلى أرضه، والدعوة للكفاح والانتفاضة؛ لاسترجاعها، والدفاع عنها، ويتجلى ذلك في قوله [2]:

أنا القدسُ...

سجِّلْ أنا القدسُ

أنا في عتمةِ الليلِ قناديلٌ لأولاديْ

وأطبعُ فوقَ وجْناتِ الفدا قبلةْ

وأحملُ بينَ أضلاعي لهم غنوةْ

تعالوا يا أحبائيْ

فإني قد أقمتُ اليومَ أعياديْ

تعالوا مثلما الرعدُ

تعالوا مثلما البركانْ

تعالوا مثلما الطوفانْ

تعالوا نزرعِ الوردةْ

---

[1]– ينظر: الشاعر أيمن اللبدي، موقع الرسالة، **2010م**، https://alresalah.ps/.

[2]– اللبدي، أيمن: **سجل أنا القدس**، https://konouz.com/ar.

تعالوا نصنع العودةْ

أنا القدسُ...

يكشف النص الشعري عن مفاصل دلالية تحيلنا إلى هوية المكان وقدمه الضارب في التاريخ الذي يضيء المكان المظلم، ويتجسد ذلك في عبارة (أنا في عتمة الليل قناديل لأولادي)، ويشير الشاعر في حوار القدس إلى عيدها المتمثل بيوم الدفاع عنها، وتحريرها.

ومزج الشاعر في مقطعه الشعري بين أصوات الطبيعة القوية ابتداءً من (صوت المطر، وتهيج البركان، وعلو الطوفان) والدعوة للثورة وتخليص البلاد من يد الاحتلال بالقوة؛ إذ تتشكل قوة الأصوات الطبيعية في الحماس والإصرار على المقاومة، كما ويدعوهم لزراعة وردة تشير إلى الأمل في عودة القدس.

يكشف التأمل في مضمون نص الشاعر الشعري (سجل أنا القدس) ولوحة القطناني (مصباح العودة) عن العلاقة التجاورية التي تحكمها الصلة بين الوحدات اللغوية والبصرية المنفتحة على النوافذ الدلالية "لتصبحا منصهرتين في نسيج الفعل" [1]؛ إذ تنعكس القصيدة في مفاصل اللوحة المتمثلة بعودة القدس وتحريرها، ومكانتها وأهميتها؛ لأنها قنديل يضيء ما حوله، ورسم الشاعر الخلية الدلالية للفعل (سجل) في لوحته التي مثلت أيقونة ورمزًا على الهوية، وتحيلنا لفظة (الوردة) وشكلها في اللوحة إلى اليقين بالحصول على الحرية.

وبناء عليه، تنتقل حركة العين بين الأجزاء في مسح اللوحة بصريًا؛ إذ تتشابك كل جزئية فيها مع لفظة في النص الشعري؛ لكن "الكل لا يختفي من صفحة الإدراك في عملية قراءة اللوحة؛ ومن هنا يتم

---

[1]– ينظر: محمد، بلاسم: **الفن التشكيلي قراءة سيميائية**. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ص154.

استيعاب الأجزاء داخل إطار الكل" [1]، أي في مضمونها المتكامل، فجسد النص الشعري بنية رحمية ولد دلالات اللوحة التشكيلية.

التعالق بين النص (على جذع زيتونة) للشاعر توفيق زيّاد ولوحة (زيتونة الصمود) للفنان رائد قطناني

تظهر اللوحة شكلًا لامرأة تمسك بين يديها غصن زيتون تجلس بين البيوت القديمة تدل على المقاومة والصمود، وتظهر الخلفية خلفها أشكالًا لشجر زيتون يرمز إلى الصبر والمقاومة.

[1]– مرزق، هداية: **التشكيل الجمالي والدلالي للوحة الفنية مقاربة سيميائية في لوحة وجوه تبحث عن شكلها لعبد القادر بن سالم**، ص735.

عاش الشاعر توفيق زيّاد حياته في فلسطين مناضلًا في الدفاع عن أرضه؛ إذ تناول في شعره الحديث عن مأساة شعبه ومعاناتهم، وتهجيرهم، والتبشير بأمل جديد يمنح الحرية لوطنه، لذلك كان شعره واقعيًا استتر خلف الرموز والاستعارات؛ ليصور به أحداث وطنه في حروبها ومآسيها.

رسم نص الشاعر الشعري (على جذع زيتونة) معاناة الشعب الفلسطيني من سياسة الاحتلال؛ إذ يقول الشاعر [1]:

لأني لا أحيك الصوفَ

لأني كل يومٍ عرضةً لأوامرِ التوقيفِ

وبيتي عرضةً لزيارةِ البوليسِ

والتفتيشِ "والتنظيف"ِ

لأني عاجزٌ أن أشتري ورقًا

سأحفرُ كلَ ما ألقى

وأحفرُ كلَ أسراري

على زيتونةٍ

في ساحةِ الدارِ!!

يكشف المقطع الشعري السابق عن تحوير لغوي مستمد من التناص التاريخي، وهوم تناص تخالفي، يشير إلى شخصية "مادام لافارج التي كانت تحيك بالصوف أسماء من خانوا الثورة الفرنسية

[1]– زيّاد، توفيق: **ديوان توفيق زيّاد**. ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1970م، ص 287–291.

لفرض معاقبتهم بعد انتصار الثورة" [1]، وهنا مفارقة بين صورة مادام لافارج وصورة المرأة الفلسطينية التي تحيك معاناتها وألمها من ظلم الاحتلال وسياسته القاسية بحق شعبها الفلسطيني؛ "إذ يكشف التناص عن مفارقة زمنية مذهلة؛ مفارقة بين زمن مثقل بالعار والهزيمة والخذلان، وزمن حافل بالمجد والصبر والعنفوان" [2].

وتظهر الأبيات الشعرية السابقة عجز الشاعر عن شرائه ورقة ليسجل عليها معاناته، فهو سيحفر على شجرة الزيتون معاناة الفدائيين، لتبقى ذكراها مخلدة على مر السنين؛ إذ اتخذ الشاعر شجرة الزيتون رمزًا في أبياته الشعرية؛ لأنها تدلل على الأصالة والاستقامة والقوة والتحمل.

يتجلى بين النص الشعري السابق ولوحة الفنان القطناني (زيتونة الصمود) "واقع تمثيلي مبني على المحاكاة والمباشرة" [3]؛ ولأن اللوحة بنية مرئية رامزة ومشفرة، فهي تستدعي القارئ لتفكيكها بعد الاستعانة بالنص الشعري، وما هذا إلا دليل على شدة التعالق بينهما [4]؛ إذ تصور اللوحة صورة لامرأة فلسطينية تمسك بين يديها غصن زيتون، وتجلس وسط البيوت القديمة بقبابها ومآذنها.

تتماهى مفاصل اللوحة التشكيلية (زيتونة الصمود) والمفاصل الدلالية الشعرية لنص الشعري (على جذع زيتونة) في صورة المرأة التي تحيك أحداث بلادها بغصن زيتون بين يديها؛ إذ تحيلنا صورة المرأة في اللوحة إلى كل امرأة فلسطينية تدافع عن أرضها تنشد الحرية والسلام، وترمز بزيها

---

[1]– رحمانيان، فرزانة: **ملامح الواقعية في شعر توفيق زياد**. قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أزاد الإسلامية، إيران، دت، https://www.alarabiahconferences.org/، ص13.

[2]– عتيق، عمر: **مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص66.

[3]– حمداوي، جميل: **سيميوطيقا الفراغ في التشكيل العربي**. ط1، دار الريف للطباعة والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، 2020م، ص22.

[4]– ينظر: تاوريريت، نبيلة: **القصائد السياسية لنزار قباني دراسة سيميائية**، ص27.

الفلسطيني إلى الأصالة والعراقة؛ إذ ترسم المرأة أحداث بلادها لا يخيفها الاحتلال وإجراءاته بحق الشعب الفلسطيني.

وتحيلنا هيئة جلوس المرأة في اللوحة بين البيوت القديمة إلى التراث، وهي تناظر صورة المرأة في النص الشعري التي يتعرض بيتها للتفتيش والمداهمة وتخريب الاحتلال له، وتحيلنا عبارة الشاعر (زيتونة في ساحة الدار) إلى غصن الزيتون في اللوحة الدال على الصبر والمقاومة والتمسك بالأرض.

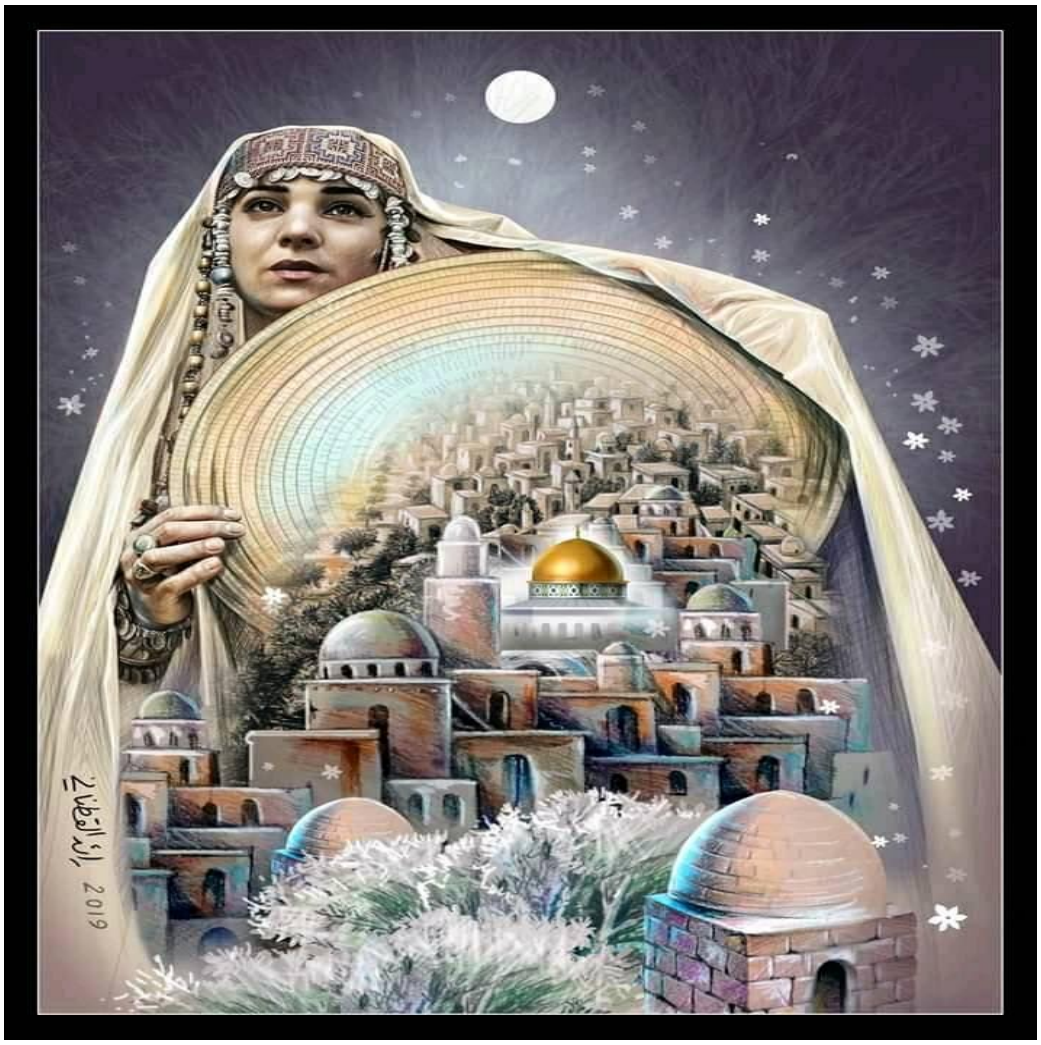
واستئناسًا بما تقدم، "تتجلى وظيفة النص في تحديد معنى الصورة، فهما في علاقة تكاملية، تستدعي القارئ أن يدرك أن اللوحة كل متكامل يجب أن يبحث عن أجزائها داخل النص ليعيد بناءها بأسس صحيحة ومتماسكة" [1]؛ لأن الخطاب الشعري يحاكي اللوحة التشكيلية أو العكس وفق تضافر دلالي.

التعالق بين النص الشعري (كلمات للوطن) للشاعر توفيق زيّاد ولوحة (وطن) للفنان رائد قطناني

تأثر الفنان رائد قطناني بالنص الشعري (كلمات للوطن) في اللوحة التشكيلية التي يحاور بها ثقافته التاريخية والوطنية والحسية، واستطاع أن يجعل من ريشته مصدرًا لعاطفته الصادقة التي صنعت إبداعه الفني، لتعمل على استقطاب المحلل السيميائي؛ لأنها "تتسم بالتعدد الدلالي، أي أنها تقدم للمشاهد عددًا كبيرًا من المدلولات، ومن ثم يوجه النص اللفظي إدراك المتلقي ويقود قراءته للصورة بحيث لا يتجاوز حدودًا معينة في التأويل، أي أن النص يقود القارئ إلى مدلولات الصورة؛ فيلجأ

[1]– شاطو، جميلة: **النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة**. رسالة ماجستير، إشراف: ناصر إسطنبول. جامعة وهران، الجزائر، 2013م، ص49+86.

النص إلى الصورة أحيانًا لإظهار ما يعجز عن تبليغه، ومن ثم بالكلام" [1] الذي يحيلنا لمفاصل الصورة الدلالية، وهو ما يتطلب معرفة الائتلاف بين النص ولوحته التشكيلية بالنظر إلى مضمونهما؛ "إذ تستند اللوحة التشكيلية والنص الشعري على علاقة فنية متفاعلة تمثل الصورة القاسم المشترك بينهما" [2].



[1]– حسنين، ممدوح محمد السيد: **دراسة سيميائية لثلاثية تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة رؤية فنية سيميولوجية مقارنة**. مجلة العمارة والفنون، جامعة أسوان، ع، 13، 2019م، ص452.

[2]– فتوح، طارق: **علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة**، ص276.

تبرز اللوحة شكلًا لامرأة بثوبها التراثي تنظر إلى الأعلى نحو السماء وهي تحيلنا إلى المقاومة للحصول على الاستقلال، وتظهر اللوحة بين يديها طبق قش يعكس في داخلها مدينة القدس تدل على أهميتها ومكانتها المقدسة في قلوب البشر، وترسم اللوحة شكلًا لقمر يتوسط أعلى اللوحة يتناثر منه ورود لونها أبيض تدل على الأمل، ونرى في أسفل اللوحة شكلًا لشجرتي زيتون ترمز إلى الصبر والمقاومة.

تقتضي القراءة التأويلية الغوص في أعماق النصوص الشعرية؛ لأنها تفتح شهية القارئ للحفر في بنياته الدلالية؛ إذ "يمكن للبعد الشعري التصويري فتح آفاق جديدة للقراءة التأويلية" [1]؛ لأنه يزخر بالدلالات والرموز المكثفة التي تتطلب الغوص في دهاليز بنياتها العميقة؛ إذ "تبدأ من إدراك المتلقي لها وهو المستوى الأول الذي يعتمد على حواسه، ثم يليه مستوى الفهم الذي يساعد على فك رموز العلامات والتوصل إلى الدلالة" [2]، وتتبع قدرتها في إنتاج معانٍ تسهم في إثارة الإحساس الجمالي عند المتلقي.

يسخر الشاعر توفيق زيّاد طاقاته الإبداعية المفتوحة على الرمز والدلالة في شعره؛ إذ يعبر في نصه الشعري (كلمات للوطن) عن مضامين الأمل بالنصر مهما طغت قوة الاحتلال وسيطرته، وحبه لوطنه والتعلق به في قوله [3]:

مِثلما كُنتَ سَتبقى يَا وَطنْ

حَاضرًا في وَرقِ الدّفلى،

---

[1]– شادلي، المصطفى: **السيميائيات نحو علم دلالة جديد للنص**. تر: محمد المعتصم، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2015م، ص187.

[2]– بدوي، هنادي أمين: **سيميائية الصورة الرقمية وتحليل دلالاتها التعبيرية**، ص192.

[3]– زيّاد، توفيق: **ديوان توفيق زيّاد**، ص31+32.

وعِطرَ اليَاسمِينْ

حاضرًا في التينِ، والزيتونِ،

في طورِ سنينْ

حاضرًا في البرقِ، والرعدِ،

وأقواسِ قزحٍ

في ارتعاشاتِ الفرحْ

حاضرًا في الشفقِ الدامي،

وفي ضوءِ القمرْ

حرص الشاعر في مقطعه الشعري السابق على إبراز مكانة وطنه ورفعته وصموده في الأزمات والصعاب، واستعان الشاعر بعناصر الطبيعة الحسية الشمية؛ لتصوير عبق صبر بلاده ليبقى مقاومًا للاحتلال، وجاء ذلك في توظيفه للفظ (الدفلى) وهي "نبات مر زهره كالورد الأحمر، وحمله كالخروب" [1]، وعطر الياسمين التي تحيلنا إلى تحمل البلاد للمصاعب والآلام.

استدعى الشاعر شجرتي (التين والزيتون) في قوله [2]: " حاضرًا في التينِ، والزيتونِ، في طورِ سنين"، وهو استدعاء ديني تجلى في قوله تعالى: " وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ﴿١﴾وَطُورِ سِينِينَ ﴿٢﴾" [3]؛ إذ "يتشكل كل نص من تركيبة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب أو تحويل للنصوص أخرى".

---

[1]– أنيس، إبراهيم وآخرون: **المعجم الوسيط**. ط4، دار العودة، بيروت، لبنان، م3، 2004م، ص290.

[2]– زيّاد، توفيق: **ديوان توفيق زيّاد**، ص32.

[3]– **سورة التين**، آية 1،2.

ولا تخفى أهمية شجرتي التين والزيتون ومكان طور سنين التي تحيلنا إلى مكانة فلسطين المقدسة، فهي أرض الأنبياء جميعًا، وتختزل أهميتها في النص الشعري؛ لأنها ترمز إلى ثبات الشعب الفلسطيني على أرضه المتجسد في دلالة شجرة الزيتون، ثم إدراك بركة أرضه ووفرتها وخصوبتها الدالة عليها شجرة التين، بالإضافة إلى أن تركيزه على العلامة المكانية التي تتجلى في وطنه فلسطين؛ لإبراز مكانته المرموقة، فاستطاع الشاعر باستدعائه الديني أن يضفي سمة القداسة في بنية أسطره الشعرية المشحونة بالإشعاعات الدلالية المتجذرة في عمق الصبر والتضحية.

ويظهر الشاعر في مقطوعته الشعرية ترتيبه في اختياره لمفردات الطبيعة في قوله: "حاضرًا في البرقِ، والرعدِ، وأقواسِ قزحٍ في ارتعاشاتِ الفرح" [1]؛ إذ يأتي المطر بعد البرق والرعد، ويظهر قوس قزح بعد هدوء المطر وبزوغ شعاع الشمس بين السحب، وهي علاقة سببية بين الدال والمدلول تشي بالاستبداد والظلم الواقع على الشعب الفلسطيني المختزلة في لفظتا (البرق والرعد)، وتعبر عن نشوة الأمل بالحرية والانتصار بعد تحمل مكابدة تعسف الاحتلال، فأراد الشاعر من استعانته بالطبيعة أن يرسم صورةً لأمل بغدٍ جديد كصورة نزول المطر وظهور قوس قزح.

وصور الشاعر حالة الحزن والألم في قوله: " حاضرًا في الشفقِ الدامي، وفي ضوءِ القمرْ " [2]؛ إذ ربط التشابه بين الدال والمدلول في صورة الشفق وهو غروب الشمس المائل إلى اللون الأحمر، والدامي وهي كثافة اللون الأحمر الدال على الدماء؛ إذ رمز الشاعر بها إلى دلالات الشهادة والدعوة إلى القتال.

يتكئ الفنان في لوحته على خلفية القمر في وسطها الذي يضيء ما حوله بنوره، ويحيلنا إلى الأمل والتفاؤل المتجسد في لفظ (القمر) في نص الشاعر الشعري، ويناظر ورد الياسمين المتناثر من

---

[1]– زيّاد، توفيق: **ديوان توفيق زياد**، ص32.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص32.

القمر في الجزء العلوي من اللوحة، وأسفل اللوحة لفظة (عطر الياسمين) في نص الشاعر الشعري الدالة على الأمل في سبيل تحرير دولة فلسطين وعاصمتها القدس الشريف، وتقابل صورة مدينة القدس التي تتخللها أشجار الزيتون في عبارة الشاعر (حاضرًا في التينِ، والزيتون) التي تدلل على أهمية المكان، وتؤكد الباحثة على التواصل الدلالي السيميائي بين صورة المرأة في اللوحة ولفظ (الوطن) في نص الشاعر الشعري؛ إذ عبر الفنان عن وطنه برسم لشخصية امرأة تلبس الثوب الفلسطيني تحتضن بين يديها طبقًا من القش يعكس في وسطه صورة مدينة القدس وأبنيتها القديمة، وهي تمثل بثوبها وأصالتها فلسطين، وهو ما أفصح عنه الشاعر في عبارته (ستبقى يا وطن حاضرًا)؛ إذ يعد نص الشاعر الشعري مرآة للوحة الفنان التشكيلية نفسها.

التعالق بين النص الشعري (في انتظار العائدين) للشاعر محمود درويش ولوحة (في انتظار العائدين) للفنان رائد قطناني

رسم الفنان في لوحته صورة لامرأة بزيها الفلسطيني التي ترمز للوطن تجلس فوق بيت قديم، وتمسك بيديها غطاءً أبيض اللون تنزعه عن البيوت المغطاة به، وتظهر اللوحة سربًا من الحمام الطائر بلونه الأبيض الدال على الأمن والسلام.

استتر درويش في أشعاره وراء الرمز معبرًا عن حبه لوطنه، وما حل به من ويلات الاحتلال الإسرائيلي على الأراضي المحتلة عام 1948م والنكسة عام 1967م، وعرف أنه شاعر الأرض المحتلة؛ إذ تتمثل "غاية الرمز الأولى في الارتفاع بالمعنى إلى مستوى جديد، وذلك بما يعني به من إيحاء وخصوبة في التعبير لا يملكها اللفظ المجرد" [1]؛ إذ يعمل الرمز على إثارة المتلقي في تفسير معناه.

ألف محمود درويش الدخول في مغامرات كثيرة كان لها تأثيرًا في ولادة تجربته الشعرية المتميزة [2]؛ إذ كان تأثير النكبة على الشاعر عميقًا؛ لأنه ابتعد عن وطنه، فعبر درويش في نصه الشعري (في انتظار العائدين) عن صموده في أرضه والتشبث بها، كما ويظهر حبه لها، فهو لن يبيعها للمحتل، ولن يغادرها مسافرًا، وهو يصغي إلى أصوات أحبابه اللاجئين في المنافي التي تشق الريح والحصون متخذًا من حالتهم النفسية شعاعًا يعبر به عما تختلجه نفوسهم من أحزان وآلام في رسم شعره الوطني، فالشاعر في نصه الشعري (في انتظار العائدين) يقول [3]:

أكواخُ أحبابي على صدرِ الرمال

وأنا مع الأمطارِ ساهرٌ...

---

[1]– مشاله، محمد: **الصورة والرمز في شعر محمود درويش قصيدة مديح الظل العالي أنموذجًا**. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة 1، ع21، 2018م، ص60.

[2]– ينظر: حنني، زاهر: **تطور الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة 1990–2000م**. دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2002م، ص 100.

[3]– درويش، محمود: **عاشق من فلسطين**. ط2، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، 1969م، ص55+57.

وأنا ابن عوليس الذي انتظرَ البريدَ من الشمال

ناداه بحارٌ؛ ولكن لمْ يسافرْ

لجمَ المراكبُ، وانحنى أعلى الجبال...

أصواتُ أحبابي تشقُ الريح، تقتحمُ الحصون

هذا زمانٌ لا كما يتخيلون...

والتيارُ يغلبُه السفين!

ماذا طبختِ لنا؟ فإنا عائدون

نهبوا خوابي الزيتِ، يا أمي، وأكياسُ الطحين

هاتي بقولَ الحقلِ! هاتي العشب!

إنا عائدون!

يمتص الشاعر أسطورة (أوديس) في المفاصل الدلالية لمقطعه الشعري؛ إذ يشكل استدعاء التناص الأسطوري تحويرًا لخدمة مضمونه الشعري.

تبدأ ملحمة (أوديسا) من بداية حصار طروادة وعودة المحاربين إلى بيوتهم، والمشاكل التي حصلت مع (أوديسيوس)؛ بسبب غضب إله البحر (بوصيدون) عليه، فجعل من رحلته كابوسًا يمتلئ بالمشاكل، ويمكث على إثرها (أوديسيوس) عشر سنوات في رحلته، وتبقى زوجته طوال فترة غيابه بانتظاره ممتنعة عن الزواج، على الرغم من رغبة كثيرين بخطبتها، وربما يحيل غضب إله البحر إلى

تهور بحارته، وتنتهي الملحمة بوصول (أوديسيوس) إلى إيثاكا، حينما قام بالانتقام من الذين اضطهدوا زوجته في فترة غيابه عنها [1].

يناظر إصرار (أوديسيوس) على العودة إلى بيته إصرار اللاجئين الفلسطينيين على العودة إلى ديارهم مهما اشتدت عليهم الصعاب، ويقابل دفاع (أوديسيوس) عن زوجته دفاع الفدائيين عن وطنهم، وتناظر معاناته معاناة الفلسطينيين في منفاهم، ويتجسد ما تقدم في نص محمود درويش الشعري.

ووظف درويش في مقطعه الشعري الصورة الصوتية الطبيعية لصوت الريح التي تحيلنا إلى العدو؛ لأنها ترمز إلى التدمير وتخريب كل شيء، وتحرق الأخضر واليابس في طريقها، وتدلل هذه الريح على منفى الشعب الفلسطيني؛ لكن الشاعر في مقطعه الشعري يؤكد عودتهم إلى بلادهم، بالإضافة إلى استتار الشاعر وراء الرمز في لفظة (أمي) التي استعان بها في معجمه الشعري الدالة على وطنه حبيبته فلسطين.

ونلمس من أبيات الشاعر في نهاية مقطعه الشعري دلالة احتلال اليهود للأراضي الفلسطينية، ويتأتى ذلك من خلال نهبهم للزيت وأكياس الطحين.

يوظف الفنان قطناني في لوحته التشكيلية (في انتظار العائدين) المفاصل الدلالية لمقطع النص الشعري (في انتظار العائدين) لدرويش، فلا يخرج الخطاب البصري للوحة عن الإطار الدلالي للقصيدة، ولا تخلو من العلامات السيميائية التي تحيلنا إلى الاستعانة بالخطاب اللغوي، "فكلاهما يحملان نسقًا من العلامات المعبرة عن رؤية صاحبها [2].

---

[1]– ينظر: عبيد، شيماء: **تجليات الرمز ودلالاته في ديوان عاشق من فلسطين لمحمود درويش**. رسالة ماجستير، إشراف: يوسف العايب. جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، 2016م، ص65.

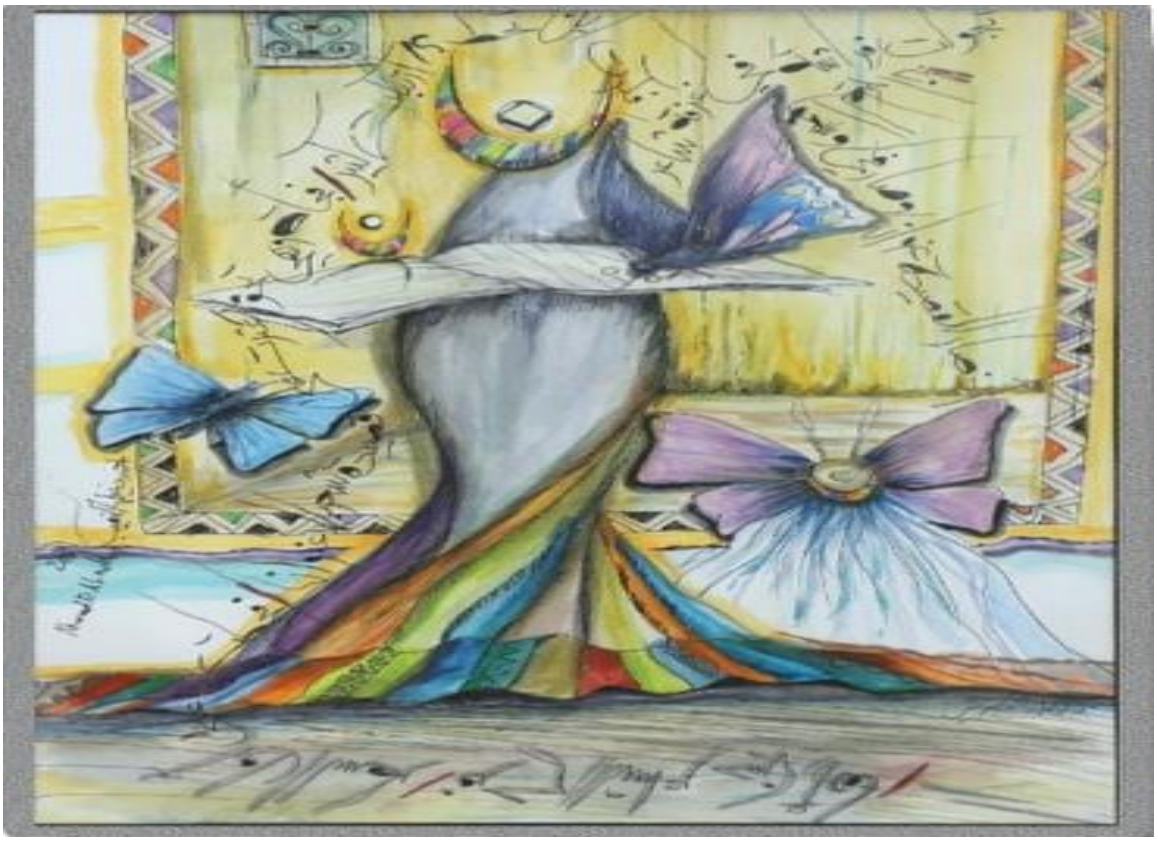
[2]– ينظر: قدور، عبد الله ثاني: **سيميائية الفن التشكيلي الإسلامي الجزائري**. مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م، ص118.

جاءت دلالات لوحة قطناني (في انتظار العائدين) من وحي قصيدة درويش (في انتظار العائدين)؛ إذ يخاطب الشاعر في مقطعه الشعري السابق أمه وهي فلسطين ويقول لها (إنا عائدون)، ويمكننا استحضار مضمون الأبيات الشعرية التي تتبلور في فكرة الشخص المغادر بيته لفترة مؤقتة من الزمن، ولا بد له قبل خروجه من منزله أن يعمل على تغطيته بالقماش حتى لا يتسخ، ويبقى محافظًا عليه، ويقوم الشخص حين عودته بإرسال رسالة يوجهها إلى أقاربه؛ ليشعرهم برجوعه إلى منزله، فيقومون بتجهيزه له، ويطلب منهم أن يزيلوا القماش عن أثاثه؛ لكن المفارقة بين القصيدة واللوحة في انتظار الأم خلف الباب؛ إذ لا أم في اللوحة تنتظر خلف الباب؛ بل تجلس فوق البيت كله تحرسه، وتحمي القرية، والمدينة، وتشد القماش وتنزعه تعبيرًا عن عودة أبنائها.

تستطيع الصورة امتلاك مجموعة من الدلالات المكثفة التي تحيلنا إلى وجودها داخل القصيدة، كما لا يأتي إبداع الفنان من فراغ وإنما يدخل ضمن مبدأ محاكاة العمل الأدبي وما يتضمنه من صور واستعارات [1].

[1]– ينظر: قرفة، سعاد: **سيميائية الرسم الكاريكاتوري عند هشام بابا أحمد هيك**. رسالة ماجستير، إشراف: روفيا بوغنوط. جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2017م، ص19.

التآلف بين النص الشعري (فراشة) للشاعر فيصل القصيري ولوحة (فراشة) للفنان أحمد النقيب



تظهر اللوحة صورة لجسم فراشة زاهية الألوان وحولها ثلاث فراشات بأجسامهن الملونة الدالة على الفرح والسرور، ويوجد في أعلى وسط الصفحة صورةً لأوراق راسية عليها فراشة؛ إذ "توحي الصورة بما هو أبعد مما تمثله؛ لأنها تتعلق بالجانب الإنساني المتصل بالتأثير الذي يولده (الدليل) في التقائه مع مشاعر المتلقي وأحاسيسه" [1].

اعتمد الشاعر العراقي فيصل القصيري في ديوانه الشعري (متكئاً على هدوئي) الذي تضمن ثمانية وأربعين قصيدة نظمها على شعر التفعيلة؛ و"ارتبطت لغته الشعرية بسمات متأنية من خصوصية تجربته، بوصفها تنزع إلى تقديم مقترحات منفصلة ومكتملة المعنى في ذاتها؛ لكنها متصلة بمناخ

[1]– عفان، إيمان: **دلالة الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم**. رسالة ماجستير، إشراف: مخلوف بوكروح. جامعة الجزائر، الجزائر، 2005م، ص20.

النص ودلالته الإشارية" [1]؛ إذ يجنح الشاعر في نصوصه الشعرية إلى تكثيف الرمز راسمًا به لوحةً من التخييل الذاتي لصورته الشعرية، فنجده يقول في نصه الشعري (فراشة) [2]:

تجولت فراشةٌ في غرفةِ شاعرٍ

فكرت أينَ تحط؟

ارتبكتْ كثيرًا

فجأة وهيَ تحوم

عثرت على قصيدةٍ بلا عنوان

فحطت على أولِ السطر

فرحَ الشاعرُ حين رآها

إذ صارَ للقصيدةِ عنوان

صارَ في وسعها الطيران!!

يجسد النص الشعري فضاءً يشع بالفرح والأمل الكبيرين؛ لكنها تحمل في بنيتها العميقة همومًا كبيرةً حلقت الفراشة معها في سماء التخيل الإبداعي؛ إذ ينطوي نص القصيدة على دلالات البشارة والأمل في تحرير مدينة الموصل في شفرات ألفاظها (فراشة، حطت، فرح، الطيران)، وتتوهج فكرة الطيران في النص؛ لأنها إشارة تحيل إلى التحرير الذي أصبح واقعًا سارًا وبشرى عاشتها مدينة الشاعر.

---

[1]– الدليمي، مروان ياسين: **ديوان مُتَّكئاً على هدوئي للعراقي فيصل القصيري حركيّة التجانس والتفارق في بنية النص الشعري**. صحيفة القدس العربي، 8–إبريل–2020م، https://www.alquds.co.uk/.

[2]– القصيري، فيصل: **ديوان متكئاً على هدوئي**. ط1، دار ماشكي للنشر، الموصل، العراق، 2020م، ص50.

ويشبه الشاعر حركة طيران الفراشة بحركة تراقص نغمات السلم الموسيقي، فالشاعر استعان في تصويره للحرية بصورة حسية تجلت في حركة طيران الفراشة الرامزة إلى التحرير، ويبدو من المقطع الشعري سقوط الفراشة على نص الشاعر الشعري وهي تمثل وطنه غير المحرر؛ إذ يطلق عليه لفظ (بلا عنوان) دلالة على عدم التحرر؛ لكن عندما وقفت الفراشة على أول سطر من قصيدته صار لها عنوان وتمكنت من تحرير البلاد، واستطاعت بعدها الطيران وأصبحت قادرة على تحقيق حريتها؛ إذ مثلت الفراشة مفتاح الشاعر في حصول بلاده على نشوة التحرير.

استثمر الفنان العراقي أحمد دخيل النقيب من "مواليد الموصل عام 1957م" [1] إمكانات وطاقات الرسم في تجربة آخت بين النص الشعري (فراشة) ولوحته التشكيلية (فراشة)؛ إذ قامت تجربته على قصائد موصلية منتخبة، كتبت في ظروف عصيبة ومعقدة عاشتها المدينة الضاربة في جذورها في أعماق الحضارة والتاريخ.

وتتجلى الأسطر الشعرية في لوحة الفنان وكأنها أنغام موسيقية تنثر الفرح والسرور في أنحاء اللوحة التشكيلية، ويضفي التحويل البصري الذي منحه الفنان للحروف جمالية خاصة في التشكيل البصري، وتشكل الحروف علامة تشكيلية تحكمها العلاقات البنائية التي يبرزها نسقها التشكيلي الدال عليها [2] والمرتكزة على مخزون دلالات القصيدة ومضمونها.

التحم الفضاءان الشعري والتشكيلي للتعبير عن رسالة الجمال والمحبة والتطلع والنهوض والتبشير بغد أجمل لمدينة الموصل التي نهضت من رماد الفجيعة التي أصابتها نتيجة الحرب، وأزالت عن

---

[1]– موقع النقد العراقي: **أحمد دخيل يحيى النقيب**. https://www.alnaked-aliraqi.net/.

[2]– ينظر: كحلي، عمارة: **الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفنيوميتولوجيا مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة**. رسالة دكتوراه، إشراف: أحمد يوسف. جامعة وهران، الجزائر، 2018م، 228–229.

وجهها غبار معركة التحرير، وهكذا انتصر الجمال والحق، وفازت العدالة على قوى الظلام والقبح والموت.

يشكل "النظر في المرئي –التشكيلي–جملة علامات مشفرة تحت وطأة العلاقات النصية التي تربط هذه العلامات، وتجعل من المرئي نصاً بصرياً قابلاً للقراءة والتأويل" [1]؛ إذ تتلاقح اللوحة والخطاب الشعري في العلامة السيميائية.

وتعقيبًا على ما تقدم، لم يأت الفنان بلوحته عبثًا؛ بل لينشئ علاقة تآلفية تتعالق مع النص الشعري، ووظيفة وصفية تبادلية بين النص ولوحته التشكيلية، وفي هذه العلاقة المزدوجة يخلق الفنان مفاصل اللوحة الدلالية من رحم القصيدة، فيؤسس كونًا تشكيليًا ينطوي على رؤية إبداعية، نستقرئ سيميائياتها من جراء التشاكل القائم بين اللوحة والنص [2]؛ إذ تحدث تآلفًا سميائيًا يؤكد حمل اللوحة للعناقيد الدلالية للنص.

صفوة القول، تقيم استعارة الفنان لمضمون الخطاب الشعري صلات دلالية مع اللوحة التشكيلية؛ إذ تولد معانٍ مائزةٍ جديدةٍ؛ لتأويلها، فتفصح عن التضافر الدلالي بين العناصر التشكيلية والأنساق التعبيرية بين اللوحة التشكيلية والنصوص الشعرية.

---

[1]– حسين، خالد: **العصفور والسكين سيمياء التشكيل مواجهة المرئي ومراكمة المعنى**. مجلة قلمون، جامعة دمشق، ع،12، 2020م، ص195.

[2]– ينظر: تاوريريت، نبيلة: **القصائد السياسية لنزار قباني دراسة سيميائية**، ص66.

الفصل الثالث

الفن التشكيلي في الخطاب السردي

المبحث الأول: العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والفن الروائي

المبحث الثاني: العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وفن السيرة

المبحث الأول: العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والفن الروائي

لا تقتصر ملكة الكاتب اللغوية على إدراك أصول اللغة ومعرفة قواعدها؛ بل تتعدى إلى استثماره لطاقاتها التي تثير كوامن النفس، فتحركها قوة الخيال بسرد فياض بالصور، ثري بالأضواء والظلال، مليء بالشحنات الوجدانية الموحية، وهي بمنزلة الخطوط، والألوان التي تتفاعل في رسم لوحة؛ إذ تمتلئ ذاكرة الكاتب بخيال واسع، ومخزون بصري يحاكي به نصه الأدبي؛ لأنه يفرغ حالته الانفعالية من تأثره باللوحة التشكيلية في كتاباته السردية.

استطاعت الأعمال السردية تجاوز نمط كتابتها التقليدية؛ لأنها انفتحت على أنواع مختلفة من الفنون أهمها: الفن التشكيلي؛ إذ يحدث تجددًا في نسيج النص السردي؛ بغية التعبير عن رؤية فنية جمالية مستحدثة، تتوافق مع أفكار الأديب، وتطلعاته في كتابته لعمله الأدبي، فيولد فضاءً دلاليًا أوسع للتأويل؛ إذ تشكل اللوحة التشكيلية المحور الأساس فيه، ويقترن فهم اللوحة بمعرفة مضمون النص ومحتواه؛ لرصد المفاصل الدلالية بين العملين ويساعد التشخيص الدلالي بينهما على كشف الفضاء المشترك بين اللوحة والعمل السردي؛ لأن اللوحة مصاحبة لخطابه؛ إذ "يفهمها أكبر قدر من المتلقين، فهي وسيلة إيضاح مساعدة على الفهم تتميز بنسق أيقوني خاص يجعلها تصل إلى المعنى من أقرب مرمى، فتقدم للمتلقي خدمة...؛ لأنها تكثف من فعل التبليغ، فتتمكن من مخاطبته بطريقة مختلفة عما تخاطبه به اللغة" [1]، وبذلك تتجاوز اللوحة جغرافية التشكيل إلى إحداث تعالق دلالي بينها وبين العمل السردي كالرواية، والقصة القصيرة، والسيرة الذاتية.

تتفاعل الرواية مع مختلف النصوص الأخرى، وتشترك مع سائر الأجناس الأدبية بمقدار ما تمتاز به من خصائص ذاتية وبنية متغيرة؛ إذ تعدّت مرحلة بناء العلاقات مع الأجناس الأدبية التي تمت لها

---

[1]– سليمان، إبراهيم محمد: **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**. المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، م2، ع، 16، 2014م، ص37.

بقرابة الرحم إلى توطيد علاقات مع فنون أخرى لا تنتمي إلى عالم الأدب عامة، كفن المسرح، والميديا، ولاسيما ما يتعلق بتأثير الفن التشكيلي على الرواية؛ لأنها "نص جامع، أو نص مفتوح" [1] "تتيح له صفته تحقيق مقايضات متبادلة، واستعداده لأن يهضم، وفق جرعات مختلفة أكثر العناصر تنافرًا –محض وثائق، خرافات، تأملات فلسفية، تعاليم أخلاقية، نشيد شعري، أوصاف–وبكلمة واحدة خلوه من الحدود، مما يسهم في تأمين نجاحه" [2]، فأتاحت مرونة الرواية تفاعلها مع الفنون الأخرى؛ إذ "يتميز الشكل الروائي ببنيته الجدلية المنفتحة، مما يمنحه على خلاف الأجناس الأدبية الأخرى قدرة على استيعاب الأنواع الأدبية والفنية في بنيته المركبة" [3].

توسلت الرواية العربية وسائل كثيرة، واستخدمت أساليب متنوعة؛ إذ تمكن عدد من الروائيين العرب من دمج اللوحة التشكيلية برؤى متكاملة في كتاباتهم الروائية، وبتوظيف فني جمالي يتجلى في حضور اللوحة في متن العمل الروائي، أو جعل اللوحة غلافاً للرواية؛ لتتناسب وموضوعها الأدبي، كما ويؤثر الخطاب السردي في رسم اللوحة في الوقت نفسه، "فالهدف من تشكيل اللوحات والرسوم الفنية في نسيج الرواية تحميل النص أبعادًا دلالية وجمالية؛ إذ تعد اللوحات والرسوم مؤشرًا دالًا على الأبعاد الإيحائية للنص، سواء المقترن منها بالغلاف، أو الفصول، أو المشاهد الداخلية في النص الروائي" [4].

---

[1]– سناني، إلهام: **الرواية والرسم انفتاح وتداخل رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي أنموذجًا**. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة أم البواقي، م8، ع، 1، 2021م، ص1054.

[2]– زين الدين، ثائر: **تحولات شجرة الزيزفون الضائعة عن الرواية والفن التشكيلي**. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2015م، ص9.

[3]– بوعزة، محمد: **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010م، ص23.

[4]– مبروك، مراد عبد الرحمن: **التشكيل التيبوجرافي والبحث عن شكل في الرواية العربية 1990–2011م**. ط1، مركز النشر العلمي، جدة، السعودية، 2013م، ص102.

وتشجع ماهية الفنون على إقامة صلة بين الرواية واللوحة التشكيلية؛ إذ صرح الكاتب واسيني الأعرج في حوراه: "دعني بهذه المناسبة أقول لك إن النقد العربي الذي يبحث في الشخصيات ويتحدث عن الزمن الروائي، والتيمات، والتناص يقف عاجزًا في الحديث الموسيقي واللوني الذي يوشي الروايات؛ لأن الناقد من هذه الناحية لا يملك أي معرفة أبدًا. الروائي أكثر ثقافة والتصاقًا بالحياة من الناقد" [1]؛ لأنه يعزف إيقاعًا جديدًا للنصوص الروائية التي تبحث عن الإبداع الجمالي، مما يدفع بذائقة القارئ إلى تأمل انفتاح نوافذ التآلف بين الفنون، ويتأتى فهمنا لهذه العلاقة من خلال البحث عن الوشائج التي تقيمها اللوحة مع الدلالة العامة لمضمون المتن الروائي؛ لأنها "فتحت أفاقًا بصرية فنية تشكيلية جديدة مواكبة لتحولات الخطاب الروائي الجديد، فهي عتبة سيميائية مهمة لولوج النص الأدبي، وليست كما يظن بعضهم مجرد حلية شكلية؛ بل هي عاضد حقيقي للدلالة المضمونية، فهي تمثل هوية النص البصرية" [2]؛ إذ يمكننا بناء مضمون النص الروائي من مضمون اللوحة التشكيلية وفحواها.

ينبغي أن يكون متلقي الرواية قادرًا على بناء تعالق دلالي مع اللوحة التشكيلية؛ لأن وظيفة القراءة التأويلية اقتحام عالم النص؛ قصد تفسيره وتأويله تأويلًا يتماهى مع دلالات اللوحة التي ترسم المفاصل الدلالية للنص الروائي؛ إذ "يتفاعل المتلقي مع العمل الأدبي أو الفني، ويمر بمراحل عملية التذوق وما يصاحبها من لحظات استمتاع جمالي، ونمو الخبرة، ومستوى التذوق لدى القارئ أو المشاهد، وهو كفيل بتحقيق المستوى اللائق لإدراك القيم الفنية والجمالية الكامنة في الموضوع الذي يتذوقه، لوحةً

---

[1]– طبيش، حنينة: **سيميائية الصورة الغلافية قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج**. مجلة فتوحات، جامعة خنشلة، ع،3، 2016م، ص98.

[2]– المرجع السابق نفسه، ص98–99.

كان أو تمثالًا، أو أية قطعة موسيقية أو نص أدبي" [1]؛ إذ ترتبط قراءة أي عمل أدبي بقدرة المتلقي على تذوق الأنواع المختلفة للفنون، فيمنحه أفقًا مفعمًا بالتفاعل والتأويل الذي لا ينتهي.

يُحدث التأثر والتأثير بين اللوحة والرواية تواصلًا دلاليًا، يُفضي إلى تفاعل المساحة البصرية للوحة مع مركزية المتن الروائي؛ لتضفي أبعادًا دلاليةً يكتسبها النص في تفاعله مع فضاء اللوحة التشكيلية أو العكس.

تمتزج كلمات الروائي لتكوّن موضوعًا عن فكرة يريد إيصالها للعين القارئة، ومن الممكن أن تتضمن الرواية لوحة تتشكل نتيجة تشابك الأحداث المتسلسلة في متن النص؛ لتجسد اللوحة بصورتها الكلية، فتؤدي الرواية واللوحة مضمونًا واحدًا؛ إذ يمكن "للوحة أن تتحول إلى نص يكتب ويقرأ بطريقة مغايرة عما رسمت بمساعدة الريشة" [2]، والأشكال، والخطوط، والألوان.

التآلف بين لوحة (إبحار الموريسكيين من إيل عزاو ببلنسية) لمجموعة فنانين ورواية (البيت الأندلسي) للروائي واسيني الأعرج

عرض عمر عتيق العلاقة بين اللوحة التشكيلية والرواية؛ إذ وقف على اللوحة التي رسمها رسامون من فالنسيا عام 1612-1613م بطلب من ملك إسبانيا فيلب الثالث، وهم: فيسنتي ميستري، وفرانسيسكو بيرالتا، ويري أوروميغ، وخيرونيمو إسبينوسا؛ لتجسيد حادثة طرد الموريسكيين [3] عام 1609م من موانئ فالنسيا وأليكانتي، وتهجيرهم إلى بلاد عدة منها: المغرب، والجزائر [1].

---

[1]- ناجي، هبة عبد المحسن: **تطور أساليب السرد في الفنون البصرية**. المجلة العلمية لجمعية أمسيا مصر التربية عن طريق الفن، جامعة حلوان، ع، 13، 14، 2018، ص5.

[2]- بن ضحوى، خيرة: **السرد في أعمال الرسام فان غوخ مقاربة سيميائية لبعض اللوحات**. مجلة الراشيدية، جامعة امحمد بوقرة، دع، 2018م، ص3.

[3]- **حادثة طرد الموريسكيين من بلنسية:** تمكن الملك فيليب الثالث من إقامته لقرار الطرد للشعب الموريسكيين، على الرغم من محاولة طردهم في سنوات الحكم قبله منذ سقوط غرناطة عام 1492م؛ إذ استخدم الإسبان وسائل العنف؛

وربط الباحث بين المفاصل الدلالية للوحة (إبحار الموريسكيين من إيل عزاو ببلنسية) التشكيلية مع المتن السردي في رواية (البيت الأندلسي) للروائي واسيني الأعرج؛ لأنها تكشف عن نزوح الموريسكيين من الأندلس اتجاه الساحل الإفريقي، وخاصة وهران الجزائرية، كما صورت مشاهد التنصير، ومحاكم التفتيش؛ إذ تعد اللوحة تأريخاً مرئياً لحدث الطرد القاسي، كما توضح حالة التشتت والاغتراب والضياع

للقضاء على الوجود العربي بالأندلس، فتمكن الساسة الكبار بمساعدة رجال الكنيسة الضغط على الموريسكيين؛ لإرغامهم على الرحيل، أو تغيير ديانتهم إلى الدين المسيحي؛ إذ يشكل الدين الإسلامي ديانتهم الأساس (ينظر: تومي، طاهر: **العلاقات الجزائرية الإسبانية ما بين القرنيين السادس عشر والثامن عشر على ضوء المصادر المحلية.** رسالة ماجستير، إشراف: عبد القادر صحراوي. جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2015م، ص134-135).

ارتأى المسؤولون في إسبانيا البحث عن طرق تساعد على إنهاء الشعب الماريسكي من المنطقة؛ إذ موريس بحق الشعب المحافظ على ديانته وعاداته وسائل مجحفة أثرت عليهم، كان أهمها: إصدار أحكام ضدهم لإخراجهم من أرضهم، أو ملاحقتهم أمام ديوان التحقيق، وإصدار أحكام قاسية بإعدامهم... وغيرها (ينظر: تومي، طاهر: **العلاقات الجزائرية الإسبانية ما بين القرنيين السادس عشر والثامن عشر على ضوء المصادر المحلية**، ص136).

واتفق مجلس الدولة القشتالي عام 1608م على قرار طرد الموريسكيين من بلادهم؛ للحفاظ على الأمن داخل المملكة الإسبانية، وطلب منهم عدم مغادرة بيوتهم لمدة ثلاثة أيام حتى يتم تنفيذ قرار الطرد؛ إذ نفذ مجلس الدولة الإسباني قرار الطرد بتاريخ 9 إبريل عام 1609م، حيث بلغ عددهم 15 ألف أندلسي نقلوا إلى مدن المغرب العربي خاصة: سبتة، وطنجة، وأغادير، وتونس، ووهران في الجزائر... وغيرها، تعرضوا خلالها للاضطهاد والتقتيل (ينظر: تومي، طاهر: **العلاقات الجزائرية الإسبانية ما بين القرنيين السادس عشر والثامن عشر على ضوء المصادر المحلية**، ص142+145).

"وتمكن الإسبان خلالها من الاستيلاء على أملاك الشعب الموريسكيين، وعلى تراثهم المادي والثقافي؛ بل تركوهم أثناء التهجير القسري في قرى خالية" (التميمي، عبد الجليل: **تراجيديا طرد الموريسكيين من الأندلس والمواقف الإسبانية والعربية الإسلامية منها**. منشورات مركز الدراسات والترجمة الموريسكية، زغوان، تونس، 2011م، ص21).

[1]- ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص14.

[1]؛ إذ " تتطلب اللوحة واستنطاقها وتحويلها إلى نص لساني التعامل معها كما لو كانت نصًا مكتوبًا، تتسلسل فيه العلامات والملفوظات خطيًا، وتقبل التقطيع المزدوج، واعتمادها على نسق ذي طبيعة لغوية، وصياغتها صياغة تواصلية تقبل الترميز من قبل المرسل والتفكيك من قبل المتلقي حسب ما يسمح به النسق العلامي" [2] المتجسد في النص الروائي.

تصور اللوحة سربًا من الناس على شاطئ الأندلس متجهين صوب قوافل السفن الراسية في الميناء؛ لتقذف بهم خارج بلادهم إلى بلاد إفريقيا، ويرافقهم في عملية الطرد مجموعة من الجيش الإسباني الذي ينظم سيرهم، ويلحظ المتأمل في زوايا اللوحة من الجهة اليسرى صورة لشيخ عجوز محمول بين الأيدي، ويبدو أنه يلتقط أنفاسه الأخيرة في الحياة، وتظهر اللوحة في جهتها اليمنى بعض الشخصيات

---

[1]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص14.

[2]– كواكي، ليلى، محمد، داود: **سيميائية الصورة والعنوان في رواية تاء الخجل لفضيلة فاروق**. مجلة لغة الكلام، جامعة حمد بن بلة، م6، ع1، 2020م، ص271.

المسؤولة عن تنفيذ عملية الطرد، ويظهر في الجهة نفسها مشهد أب يودع ابنته الصغيرة للمرة الأخيرة [1]؛ إذ تجسد اللوحة بمشاهدها القاسية وأناسها حجم المأساة التي تعرضت لها صفوف الموريسكيين، وذعرهم وخوفهم من الجلل الذي أصابهم في تلك اللحظة، كما أنها تصور جبروت الطغاة الذين أفسدوا في أرض الأندلس وعاثوا فيها خرابًا.

تجلت مشاهد اللوحة السابقة في رواية (البيت الأندلسي) للروائي واسيني الأعرج الذي وصف حجم المعاناة الجسدية والنفسية للنازحين؛ إذ اتفقت مع الأبعاد النفسية للوحة التشكيلية، بقوله: "مشينا على الساحل طويلًا، مكبلين بالسلاسل والحبال، حفاة وشبه عراة. جمدت البرودة أرجلنا حتى لم نعد نحس بها. انتابتني أسئلة غريبة تحت هذيان الهزيمة القاسية. تمنيت فجأة أن أصرخ بأعلى صوتي، ولا أدري إلى اليوم إن كنت فعلت ذلك أم لا؛ لأني بعدها لم أسمع إلا قهقهة العسكر الذين كانوا يقودوننا" [2].

وصورت الرواية مشهد الذعر بين صفوف الموريسكيين، وخاصة لحظة فصل الأم عن طفلها؛ إذ يختزل المشهد حجم المعاناة والألم والاغتراب المتآلف مع الإطار النفسي للوحة التشكيلية، ويتماهى مع وصف السارد في قوله: "جاءتني بقوة، أصداء الصرخات والناس الذين يتقاتلون على حافة البحر. لا نجدة ولا سفن تأخذهم. النساء تندبن زمنًا مضى، الأطفال يفصلون عن أمهاتهم، ويتشبثون بحبال السفن الراسية. يتحول الندب والعويل إلى كورس جنائزي بلا حدود، يملأ حافات الموانئ. كان بحر المارية مظلماً بالبشر الواقفين ينتظرون شيئًا لا يعرفونه؛ ولكنه كان قاسيًا وشبيهًا بالموت. تتداخل الأصوات... تتذابح الندبات الضائعة... أرجوك... يرحم والديك، لا تفصلني عن ابني... أنا أيضاً مسيحية منذ جدي الثالث... أقسم لكم أني لم أعد لديانتي منذ أن صدرت أوامر التفتيش المقدس... ابني يا سيدي... لا تبعثوني في سفينة وهران، فأنا لا أعرف أحداً هناك... أنا من بلنسيا... ضعوني

---

[1]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص15.

[2]– الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ط1، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2010م، ص77.

على الأقل في سفينة فيها أناس أعرفهم... حبس وين رايح؟ البحر ليس ملكك... يا يما وين راح نروح؟ لا حبيب، لا والي... أبنائي يا سيدي... أبنائي... أنت رجل دين ويعرف معنى أن ينزف قلب أم... والله مالي أحد يا سيدي... مالي أحد غير الله... يا سيدي" [1]. تشبه حادثة الطرد مشاهد أهوال يوم القيامة من شدة فزعها، ورعبها، وكأن الحدث يجسد حالة الموت؛ إذ تعالت أصوات الندب وعويل الناس الواقفين وما من معين يساندهم، وتمنت النساء لو يعود الزمن الماضي الذي يسوده الأمان والسلام، ويمثل صراخ الأم صرخة استنجاد وترجٍ في العودة إلى ابنها، فقد تذللت إلى الجندي بعدم إبعادها عن طفلها، أو إرسالها في سفينة مجهولة البشر، وعلى الرغم من اعترافها له أن ديانتها المسيحية وليست الديانة الإسلامية إلا أنه أصر على زجها في السفينة، وعليه اختزل المشهد حجم المعاناة والألم التي عكستها مفاصل اللوحة التشكيلية.

تعالقت اللوحة مع متن رواية البيت الأندلسي؛ إذ جاء الحديث عن الطرد الموريسكي في قول السارد: "هي وثيقة نادرة عن هجرة الموريسكيين، وبداية حياتهم في الجزائر قبل خمسة قرون" [2]، كما تجلت العلاقة في قوله: "على الرغم من سياسة الطرد التي كانت ما تزال في أذهان الناس التي مارسها فيلب الثالث الذي افتتح زمانه بعد وفاة والده فيليب الثاني، بجنون كبير لم يسبق به، في 9 إبريل 1609، حيث وقع قرار الترحيل النهائي والجماعي للموريسكيين رجالًا ونساءً وأطفالًا" [3].

وجسدت اللوحة أعداد البشر الهائلة المتجهة صوب السفن، كما جاء في السرد الوصفي في الرواية: "وفجأة رأيت الحروف والكلمات تتحرك وتتحول بين يدي إلى أسنة بنادق، ورؤوس سيوف، وسكاكين، وغبار، ومسحوق بارود، وسفن حربية مليئة بالبشر. ثم سمعت هدير البحر وانفجارات جافة

---

[1]– المصدر السابق نفسه، ص59–60.

[2]– المصدر السابق، ص13.

[3]– المصدر السابق، ص387–388.

كانت قريبة من دمدمة الرعود على جبال البشرات، ونداءات الاستغاثة التي كانت تأتي من بعيد بشكل مكتوم" [1]، كذلك في قول السارد: "كنت أعبر حافة الميناء وأنجيلو ألونصو وبعض الحرس الملكي. كنت موضوعًا تحت الرقابة حتى الطرد النهائي. كان عدد الناس على حافة ميناء المارية لا يعد ولا يحصى. نساء، رجال، شباب، مشايخ، أطفال، ورزم ثقيلة من العفش، تراكمت حتى أصبحت مثل الجبال في مواجهة سفن ثقيلة كأنها حيوانات خرافية، بعضها يبتلع الركاب ويمضي، وبعضها الآخر ينتظر أن يحين دوره" [2]، وأظهرت الرواية سياسة القسوة التي اتبعها الجيش في إجبار الناس على ركوب السفن؛ إذ "رفض الكثيرون أن يركبوا السفن؛ ولكنهم أجبروا على ذلك بالقوة. كان المنظمون يدفعون بهم كما يدفع بقطيع الأغنام والأبقار الجائعة" [3].

واستئناسًا بما تقدم، استطاعت الرواية أن تقدم مضمونًا مهمًا اتفق مع مضمون اللوحة التشكيلية؛ إذ "توجد اللوحة هويتها بوساطة شفرتها (لغتها)؛ ولكن هذه الهوية لا تكون ذات جدوى إلا بوجود السياق، فالسياق ضروري؛ لتحقيق هذه الهوية" [4]، أي السياق الدلالي لمتن النص الروائي.

التآلف بين لوحة (باولو وفرانشيسكا) للفنان جان ومينيك آنغر ورواية (كنت أميرًا) للروائي ربيع جابر

تتميز بعض الروايات العربية بمنجز حداثي منفتح على آفاق فنية عدة؛ إذ استطاع الروائي توظيف اللوحة بعناصرها المختلفة في نصه الروائي بأسلوب ينسجم ومضمونه السردي؛ لأنها تتميز "ببنية حسية تزخر بتشكيل يلتحم التحامًا عضويًا بممارستها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة" [5] في النص

---

[1]– المصدر السابق، ص59.

[2]– المصدر السابق، ص77.

[3]– المصدر السابق، 96.

[4]– محمد، بلاسم: **الفن التشكيلي قراءة سيميائية**، ص34.

[5]– سلميان، إبراهيم محمد: **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**، ص166.

الروائي، وتتبع تلك العلاقة من رؤية الروائي وذاته المبدعة القادرة على بناء سرد يتماهى واللوحة التشكيلية، فأصبح من الضروري تحقيق تواصل دلالي جمالي بصري لغوي يثير المتلقي؛ للبحث عن مواضع التشابه بينهما.

تتماهى رواية الروائي ربيع جابر "المولود في بيروت عام 1972م" [1] مع لوحة الفنان (باولو وفرانشيسكا) للفنان جان ومينيك آنغر [2]؛ ليخلق تذوقًا جماليًا يرتقي بالحس، يغري القارئ لاكتشاف خباياه.

تختزل اللوحة التشكيلية قصة العشق التي حدثت بين فرانشيسكا بباولو أخي زوجها الذي وصل بهما الحب إلى الجحيم؛ إذ وصف حبهما بأنه عشق نهائي، فكانت نهاياتهما أن لحقهما عذاب بسبب هذه العلاقة الخاطئة [3]؛ إذ "قالت فرانتشسكا: إن باولو أحبها فلم تستطع إلا أن تبادله حبًا بحب، وإن الحب قادهما معًا إلى موت واحد" [4]؛ لأنها انتهت بقتل الأمير باولو وأميرته فرانشيسكا.

---

[1]– جابر، ربيع: **كنت أميرًا**. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1997م.

[2]– **لوحة باولو وفرانشيسكا:** موقع شبكة راية الإعلامية، 2020م، https://www.raya.ps/.

[3]– ألفييري، دانتي: **الكوميديا الإلهية**. تر: كاظم جهاد، ط1، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2002م، ص50.

[4]– أليجييري، دانتي: **الكوميديا الإلهية الجحيم**. تر: حسن عثمان، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1988م، ص128.

حدثت قصة عشق فرانشيسكا بباولو في إيطاليا في القرن الثالث عشر؛ إذ تعد قصة واقعية تبين زواج فرانشيسكا من جانشوتو، وكان السبب وراء زواجهما تخفيف الخصومة، وزيادة أواصر القربى بين

عائلتهما، فأرغمت فرانشيسكا ألا ترى زوجها قبل الزواج، وأرسل شقيق جانشوتو باولو؛ ليلعب دور العريس في ليلة الزواج نيابة عن أخيه، وتصور القصة الحالة النفسية التي اعترت الزوجة جراء ظلمها؛ لأنها كانت ضحية والدها وأهل زوجها [1].

ويظهر مضمون الرواية تأثر الروائي بلوحة الفنان جان ومينيك آنغر من خلال حديثه عن (الكوميديا الإلهية) في قصيدة الجحيم، وهي الأنشودة الخامسة التي تتحدث عن فرنتشسكا وباولو [2]؛ إذ تجلى في قول السارد: "عندما كان دانتي في العشرين من عمره، كان ذلك حوالي 1285، حصلت حادثة فظيعة في ريميني على ساحل الأدرياتيك، امرأة تدعى فرنتشسكا، جميلة جدًا، وقعت في غرام

---

[1]– **لوحة باولو وفرانشيسكا**، https://www.raya.ps/.

[2]– جابر، ربيع: **كنت أميرًا**، ص73.

رجل وسيم يدعى باولو، وكانت في طريقها إلى الزواج منه عندما خدعتها عائلة باولو وأجبرتها على الزواج من أخيه جانتشوتو، القبيح المشوه. المهم تزوجته وأنجبت له طفلة؛ لكنها ظلت تحب باولو وذات مرة بينما جانتشوتو غائب في رحلة (إنه يشغل وظيفة عمدة ويتنقل كثيراً) جلست فرنتشسكا مع باولو، يقرآن في كتاب قصة تشبه قصتهما، قصة الملكة جينفر–زوجة الملك آرثر–والفارس لانسلوت الذي يحبها وتحبه. عندما وصلا القراءة إلى اللحظة التي يقبل فيها لانسلوت جينيفر في ضوء القمر، مال باولو على فرانتشسكا وقبلها. وفي تلك اللحظة دخل زوجها جانتشوتو. أراد أن يضرب أخاه باولو بالسيف، فحاول الأخير الهرب منه؛ لكن كمه الفضفاض علق في مسكة الباب. فأسرعت فرنتشسكا لتقيه من طعنة وجهها إليه جانتشوتو في تلك اللحظة... قاطعني توكا هازئاً: فدخل السيف فيها. تابعت: صحيح، وفي باولو أيضًا. ماتا معًا. وفي الجحيم رآهما دانتي، فحكت له فرنتشسكا قصتها هذه" [1].

استطاع الروائي ربيع جابر تسخير مضمون اللوحة في روايته؛ إذ صور لحظة تسلل الملك أوفيد إلى قصر حبيبته ماريا ابنة الملك روبرت من نابولي حين تمكن من الصعود إلى غرفتها بتسلقه شجرة التوت، فرآها تمسك كتابًا، وهو ما جعله يتساءل ماذا تقرأ؟ أهو الإنجيل، أم نشيد سليمان؟ [2].

وجاء استدعاء الروائي في روايته (كنت أميرًا) لحكاية اللوحة التشكيلية (باولو وفرانشيسكا)؛ ليقارب بين حال الملك أوفيد المريض وحبه للأميرة ماريا؛ إذ تخللت أحداث الرواية معاناة انعكست على شخصية الملك أوفيد؛ بسبب تحوله إلى ضفدع عندما رأى صديقه وحبيبته في غرفة واحدة إلى أن انتهى به المطاف في موته في صحراء بعيداً عن حبيبته وبيته، وحال الملك جانتشوتو الذي ابتعد عن حبيبته؛ بسبب عمله الذي يتطلب تجوالًا في المدن.

---

[1]– المصدر السابق نفسه، ص73–74.

[2]– المصدر السابق، ص13.

وركز الروائي (ربيع جابر) على لحظة دخول الملك أوفيد على حبيبته ماريا في غرفتها مستفيدًا من حكاية اللوحة التشكيلية (باولو وفرانشيسكا) التي صورت لحظة دخول الملك جانتشوتو على حبيبته فرانشيسكا؛ لكن تظهر المفارقة بين اللوحة والرواية؛ إذ تقرأ الأميرة والأمير في اللوحة "قصة جيفرا ولانتشلوتو" [1]، بينما يتساءل الملك أوفيد في الرواية عما تقرأه الأميرة بين يديها، وتظهر اللوحة اختباء جانتشوتو خلف الستائر في اللوحة التشكيلية، بينما يختبئ الملك أوفيد خلف الباب الذي تمكن من فتحه رويدًا رويدًا، وتماهى ذلك مع قول الروائي: "دفع أوفيد الباب. العرق يسيل على سلسلته الفقرية. أطرافه ترتعش. خيل إليه أنه يسمع صوتًا كالهمس. هل تقرأ كلمات المسيح في تمتمة؟ أهي تصلي راكعة على الأرض؟ هل يقطع عليها حديثها مع ربها... مد رأسه بخجل، رأى ضوء الشمعة يصنع شبكة صفراء فوق السرير العالي، وداخل الشبكة المعلقة كانت ماريا، أميرته، عارية، وقد التحمت بصديقه توكا، متعانقين كما لم يتعانق لبلاب وشجرة أبدًا..." [2]، ويرسم النص المقتبس ملامح وجه الملك أوفيد وهو يفتح الباب؛ إذ تحول خجله إلى غضب بعد رؤية حبيبته مع صديقه توكا، بينما تظهر ملامح جانتشوتو سيطرته على نفسه وتملكه من غضبه في إسدال سيفه لتنفيذ رغبته في الانتقام من زوجته وأخيه باولو.

واختيار الروائي للعنوان (كنت أميرًا) لم يكن عبثًا؛ إذ تماس العنوان مع مضمون النص الروائي الذي تناول الحديث عن قصة الأمير أوفيد وحبيبته ماريا؛ لأنه يحوي "حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء؛ إذ يشكل نظامًا دلاليًا" [3] يتقاطع مع فضاء النص الدلالي، فهو يرصد الفضاء الدلالي للنص الروائي.

---

[1]– أليجييري، دانتي: **الكوميديا الإلهية الجحيم**، ص128.

[2]– جابر، ربيع: **كنت أميرًا**، ص14.

[3]– قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، ص237.

تؤشر هذه الاقتباسات عند قراءتها إلى تعالقها مع اللوحة التشكيلية في بنيتها العميقة؛ إذ يدور كلاهما في فلك الحب، والقوة المدمرة رغبة في الانتقام أيًا كانت النتيجة المترتبة على ذلك؛ إذ انتهت اللوحة بقتل باولو وحبيبته فرنتشسكا، وبدأت الرواية من نقطة التقاء توكا بحبيبته التي أصبح على إثرها الملك أوفيد ضفدعًا، فهو لم يستطع إمساك نفسه من رؤيته لمشهد حبيبته وصديقه، وهو ما جعله يقول: "الإنسان كاذب، غدار كالضبع، لزج وحقير كالضفدع" [1].

وعليه، "استطاعت السيميائية الكشف عن كيفيات بناء النص؛ لأنه بنية إنتاجية متناسقة ومنسجمة؛ للوصول إلى الدلالات العامة التي يرمي إليها النص وكيفية تشكلاتها" [2] في تفاعله مع نسيج اللوحة التشكيلية.

التآلف بين رواية (العوسج) ولوحة (العوسج) للروائي الفنان عبد اللطيف مهنا

تتناول رواية عبد اللطيف مهنا (العوسج) من "مواليد مدينة خانيونس عام 1946م" [3] قصة شاب في مقتبل العمر لم تعلمه الحياة كثيرًا، فعاش حياته دون ذنوب يقترفها، أو تهم تلتصق به إلى أن جاءت عليه دورية من الشرطة، وقبضوا عليه بحجة سرقته بقرة، وقبع على إثرها خلف القضبان سبعة أشهر، وخمسة شهور أخرى ينتظر فيها جواز سفره؛ ليهاجر بعيدًا عن المعتقلات، كما يفهم من الرواية: "في الشارع، وقدام باب البيت، اصطفت، حتى كادت أن تلتصق به، شاحنة متوسطة الحجم من تلك التي عرفت فيما بعد أن دوائرهم الغامضة تفضل استخدامها. دفعوني إلى داخل قمرتها الأمامية بعد أن سبقني واحد منهم مستقرًا إلى جانب سائقها، والذي كان ينتظر خلف مقودها لا يبارح

---

[1]– جابر، ربيع: **كنت أميرًا**، ص16.

[2]– بن عون، نجود: **سيميائية العتبات النصية في رواية نساء الجحيم لعائشة نبور**. رسالة ماجستير، إشراف: علا عبد الرزاق، جامعة الشهيد حمه لخضر، الجزائر، 2018م، ص42.

[3]– أبو راشد، عبد الله: **عبد اللطيف مهنا**. 2018م، https://palwiki.najah.edu/.

في انتظارهم ورهن إيعازهم، ثم لحق بي ثالث، وكان الآمر المقطب الجبين، ليجلس إلى يميني، ولأجد نفسي أُعصر بين ثلاثتهم..." [1].

يتمتع الروائي عبد اللطيف مهنا بخياله الفني المبدع؛ إذ دمج عمله الأدبي بعمله الفني للوحات تشكيلية عدة مثلت رواية (العوسج) واحدة منها، فاختيار لوحة تشكيلية تتناسب مع موضوعها الذي تناول حياة السجن والتحرر منه.

تزخر الرواية بالرموز الدالة على الحرية، والصبر، والتحمل، والمقاومة؛ إذ وصف الروائي روايته بقوله: " إنها سردية مثقلة بالرموز، التي تنوء بدورها تحت ثقل أسئلتها الكثيفة والمائزة، وتلهث في معارج تشعُّبات رسائلها التائهة. أنا لا أريد أن أفسد على القارئ حقه في اكتناه عوالمها بنفسه، أكتفي بالقول إنها استندت لواقعٍ، لتجربةٍ مُعاشةٍ خلف قضبان، لكنها حاولت أن تنأى بنفسها عن السائد، فيما يعرف بأدب السجون، جهدت لأن تدير ظهرها ما استطاعت للقضبان، وتنبري للغوص عميقًا في عوالم من هم خلفها، انشغلت بتلك اللحظات واللقطات الإنسانية جدًا لدى إنسانها هناك، وإذ لم تنس إنصاف السجان، إذ تراه ضحيَّةً هو الآخر" [2].

---

[1]– مهنا، عبد اللطيف: **العوسج**. جسور الثقافية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2020م، ص12.

[2]– حسن، شاكر فريد: **العوسج رواية جديدة للكاتب الفلسطيني عبد اللطيف مهنا**. 2020م، https://www.diwanalarab.com/.

وتناسبت المفاصل الدلالية لروايته ولوحته التشكيلية التي حملت دلالات الانعتاق والحرية، والمقاومة.

ترسم اللوحة صورة طائر شامخ يقف على رجل واحدة يحيلنا إلى العزة والقوة والتحرر من الاحتلال، ويبدو من شكل الساق المرفوعة أنه عانى من الجروح والتعذيب على أيدي الاحتلال، وعلى الرغم من ذلك بقي محافظًا على قوته وصموده على أرضه، ويظهر في أسفل اللوحة صورة لقيد محطم يرمز إلى الانعتاق والحرية، ويتخلل القيود وردة شامخة بصمودها؛ إذ تدل على الأمل في

التحرر؛ لأن القيد كسر في ثباته على التحرر، ويجسد أعلى اللوحة ثنائية لظهور القمر والشمس في آن واحد، فالمساحة المائلة إلى السواد ترمز إلى الاحتلال وقوته وجبروته، ومساحة النور المضيء ترمز إلى الشعب الفلسطيني، والدول التي تقاوم في سبيل نيل حريتها؛ إذ تختزل اللوحة بمفاصلها الدلالية "دلالة النص الموجزة أو الموحية على الأقل؛ لأنها تتمتع بتعبير بصري مباشر، "ويساعد تنظيم العلامات البصرية على ترسيخ المتن النصي بأكمله، وتبرز كيف يأتي المعنى إليه" [1]؛ إذ جاءت اللوحة التشكيلية مرآة عاكسة للمضمون الروائي.

تدل صورة الطائر في اللوحة على القوة والشدة؛ إذ يتماهى مع قول الروائي: ""عرفت هؤلاء الجنوبيين قبل أن تبدأ رحلتي هذه معهم بسطاء وأذكياء. ورغم كون أغلبهم، زمنها، أميين؛ لكنهم ذوي نكهة معتقة بمذاق حضاري تليد. وخلالها، أشداء، وأباة لا يحتملون ضيمًا. وبعدها التقيتهم في مسيرة توقنا المنبجس فدائيين أشاوس... نشهد بأنهم كانوا بواسل وصناديد ميامين... كانوا يستحقون أن يقال عنهم أصل العرب" [2]، ويرمز القيد إلى الإرادة، والقوة، ويتجلى في قول الروائي: " قيدي تحدى في الظلام مزلزلًا\ زنزانتي وسمائك الجدران\ وسرى يردد غضبتي ومشجعًا\ حولي الرفاق ومرعبًا سجاني" [3]، وتحيلنا الوردة إلى الأمل بالخلاص من السجن؛ إذ نجد في قول الروائي: ""كانوا يقاومون العجز واليأس باستيلاد الحلم والأمل..." [4].

بناء على ما تقدم، كشفت لنا النصوص السابقة عن التعالق بين اللوحة التشكيلية والمتن الروائي؛ إذ تجسد العلاقة تعالقًا وتضافرًا دلاليًا، يستطيع الروائي من خلالها تسخير مضمون اللوحة التشكيلية؛ لخدمة مضمونه الروائي الذي يتحدث عنه.

---

[1]– بن عون، نجود: **سيميائية العتبات النصية في رواية نساء الجحيم لعائشة بنور**. ص43.

[2]– مهنا، عبد اللطيف: **العوسج**، ص42.

[3]– المصدر السابق نفسه، ص138.

[4]– المصدر السابق، ص122.

المبحث الثاني: العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وفن السيرة

يتضمن الخطاب السردي فضاءات جمالية للفن التشكيلي؛ إذ انبثقت العديد من الأعمال السردية التي يصعب تصنيفها في أحيان كثيرة تحت مظلة سردية واحدة؛ لأنها تتشابه في أسلوب كتابتها مع الرواية، نحو: السيرة الذاتية، والسيرة الذاتية الروائية، والمذكرات، واليوميات، والاعترافات، والحوار الداخلي، وأدب الرحلة، وتتجسد جميعها في إطار "العمل الأدبي الذي يشكل صورة خاصة من صور التعبير، له بواعثه، وأصوله، وخصائصه56، ومجالاته" [1] التي تشكله؛ إذ يشمل مفهوم السيرة في الأدب كل جنس أدبي يتناول حياة إنسان ما [2].

يتلاقح الخطاب السردي مع الفنون الإبداعية التشكيلية، وتنفتح على بعضها بعضًا فتنتج أعمالًا تزخر بمختلف الوسائل والتقنات الفنية، وهنا يكمن دور الكاتب في سعة اطلاعه على الفنون المختلفة؛ إذ يرتبط بمقدرته على الجمع بين المعارف والفنون، وتوظيفها برؤية فنية تثير القارئ لتأملها ودراستها.

وتأسيسًا على ما تقدم، دمج السارد اللوحة التشكيلية بوصفها فنًا بصريًا تشكيليًا في كتاباته؛ ليطلق العنان لخياله الإبداعي، ويعكس تأثره باللوحة في أعماله السردية، ويشكل انتقاء الكاتب للوحات التشكيلية في عمله السردي اختيارًا قصديًا ينسجم مع مضمونه النصي، فلكل لوحة دلالة تقود الباحث للتنقيب في مضمون العمل الأدبي.

---

[1]– إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه دراسة ونقد**. ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2013م، ص61.

[2]– ينظر: الشيب، ندى محمود مصطفى: **فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني بين 1992م–2002م**. رسالة ماجستير، إشراف: عادل أبو عمشة. جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006م، ص7.

العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وفن السيرة الذاتية [1]:

يمكننا طرح السؤال الآتي: هل يمكن للوحة التشكيلية أن تصور جوانب من السيرة الذاتية؟

يشكل انفتاح النص السردي للسيرة الذاتية على الفنون التشكيلية منعطفًا جديدًا مائزًا؛ لما تتمتع به السيرة الذاتية بقدرتها على الامتصاص الفني الذي يساعدها على النهل من معين اللوحة التشكيلية؛ إذ أضحت السيرة الذاتية كالرواية تتغذى من عالم الفن التشكيلي وفقًا للأحداث المتسلسلة للسيرة الذاتية التي تتشاكل مع مضمون اللوحة التشكيلية.

استمدت الكاتبة رضوى عاشور جوانب من مضمون سيرتها الذاتية (أثقل من رضوى) من لوحات تشكيلية عدة ساعدت على كشف ما يختلج نفسها من مشاعر وأحاسيس، فهي تسرد مرحلة مرضها بالسرطان وعلاجها في واشنطن، وتبين الأحداث المهمة التي حصلت في فترة تلقيها للعلاج، وينسجم اختيارها للوحات مع طبيعة فكرها؛ إذ دمجت الكاتبة في كتابتها بين الإبداع والخيال والفن مما يجعل من نصها "نصًا تشاركيًا مفتوحًا ينتج متعة سميولوجية، وتأويلات مفتوحة لا نهاية لها" [2]، ويمكننا

---

[1]– **السيرة الذاتية:** ترسم السيرة الذاتية حياة فرد معين؛ إذ تشكل "نوعًا أدبيًا يتناول بالتعريف حياة إنسان ما، تعريفًا يقصر أو يطول، ويتصل جانب كبير منها بالحياة التي تقوم على التفكير والتأمل من جهة، والسلوك والعمل من جهة أخرى؛ ولكنها –إلى جانب هذا وذاك–فن أدبي جوهره التواصل اللغوي"، ويرى بعضهم أنها نوع خاص من السيرة، يسرد فيها المؤلف حياته بقلمه، وتعد "نمطًا سرديًا حكائيًا تنتظم في فضاء زمكاني محدد، يتولى فيه الراوي ترجمة حياة ذات خصوصية إبداعية في مجال حيوي أو معرفي، فيها من العمق والفن ما يستحق أن يروى؛ ليقدم تجربة يمكن أن تثري تجارب القارئ، وتخصب معرفته بالحياة من خلال الاطلاع عليها، والإفادة منها"، فتتضافر شبكة من الآليات والأساليب في تكوينها مقيمة تواشجًا بين الأعمال الإبداعية المختلفة التي تثري كتابة السيرة الذاتية (شرف، عبد العزيز: **أدب السيرة الذاتية**. مؤسسة الأمراء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م، ص2، ينظر: شاكر، تهاني عبد الفتاح: **السيرة الذاتية في الأدب العربي فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس**. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفاس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002م، ص10، بركة، ناصر: **أدبية السير الذاتية في العصر الحديث بحث آليات اشتغال النصوص ومرجعياتها الفاعلة**. رسالة دكتوراه، إشراف: محمد منصوري. جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013م، ص24).

[2]– عصفور، مازن حمدي: **تطبيقات المنهج السيميولوجي في قراءة اللوحة التشكيلية دراسة ظاهرتية**. المجلة الأردنية للفنون، الجامعة الأردنية، م4، ع1، 2011م، ص6.

تتبع التعالق الدلالي بين اللوحات التشكيلية والعناقيد الدلالية في السيرة الذاتية لرضوى عاشور على النحو الآتي:

أولاً: لوحة الفنان بيكاسو (الغورنيكا) [1] والسيرة الذاتية في تصوير أحداث ثورة يناير المصرية عام 2011م [2].

---

[1]– **لوحة (الغورنيكا):** تمثل لوحة (الغورنيكا) لفنانها بابلو بيكاسو إحدى أعماله الفنية الضخمة التي رسمها على إثر حادثة قصف مدينة غورنيكا الإسبانية من قبل الطائرات الألمانية؛ إذ تصور اللوحة بأشكالها مدى بشاعة الحرب ونتائجها المدمرة (ينظر: حسن، رسل مظفر علي: **تكوين مشاهد الحرب بين رسم الغورنيكا والنحت الناتئ الآشوري**. مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، ع، 67، 2014م، ص44).

[2]– **ثورة يناير المصرية:** "بدأت ثورة يناير السلمية يوم الثلاثاء في 25 من الشهر نفسه عام 2011م؛ إذ قامت مجموعات شبابية وقيادية، منهم: حركة شباب 6 إبريل، وحركة كفاية وشباب الإخوان المسلمين، وكذلك مجموعات الشبان عبر مواقع التواصل الاجتماعي (فيس بوك)، ومن أشهرها: مجموعة (كلنا خالد سعيد) بالاحتجاج على تردي الأوضاع المعيشية والسياسية والاقتصادية السيئة، والفساد الذي لحق حكم الرئيس حسني مبارك والذي كانت من نتائجه تخليه عن الحكم في 11 شباط عام 2011م"؛ إذ تشكل هذه المرحلة أهم المراحل التي عمدت إلى إسقاط النظام القائم (شنك، حسام محمد جميل: **تغطية صحيفتي معاريف وهآرتس الإسرائيليتين لثورة 25 يناير كانون الثاني 2011 المعربة دراسة تحليلية**. رسالة ماجستير، إشراف: عطا الرمحين. جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2014م، ص58، ينظر: البشري، طارق: **ثورة 25 يناير والصراع حول السلطة**. ط1، دار البشير للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، 2014م، ص21).

وتوافق يوم الاحتجاج مع مناسبة عيد الشرطة، وكان أحد الأسباب التي دفعت إلى نجاح هذه الثورة هي اندلاع الثورة التونسية في 18 ديسمبر عام 2010م؛ إذ أثرت تأثيرًا كبيرًا في إشعال ثورة يناير المصرية، وتأمين نجاحها؛ لأنها كسرت حاجز الخوف لدى الشعب المصري، وتحريضهم إلى الثورة والاحتجاج مطالبين بحقوقهم (ينظر: المرجع السابق نفسه، ص21).

وامتدت هذه الثورة في محافظات: القاهرة، والجيزة، والسويس، والإسكندرية، والإسماعيلية، والدقهلية، والشرقية، والفيوم وبني سويف، والمينا، وأسيوط، وأسوان، وشمال سيناء (ينظر: المجلس القومي لحقوق الإنسان: **تقرير عن نتائج أعمال لجنة تقصي الحقائق بشأن الجرائم والتجاوزات التي ارتكبت خلال أحداث ثورة 25 يناير 2011م**. المنظمة العربية لحقوق الإنسان، 2011م ص3،http://www.aohr.net/portal/wp-content).

ألحقت الثورة نتائج وخيمة بحق نشطاء وقادة الثورة وجماهيرها؛ إذ أحدثت جرائم قتل متعمدة، وقتل عشوائي أسفرت عن إصابة مواطنين مما أدى إلى حدوث إعاقة تامة أو جزئية لهم، بالإضافة إلى حالة الاختطاف، والاعتقال، والتعذيب للمواطنين من قبل قوات الشرطة، وميليشيات تضم (بلطجية)، وعناصر أمنية تابعة للحزب الوطني الحاكم سابقًا، واغتيال المواطنين من جانب مجرمين ضائعين فروا من السجون خلال فترة الانسحاب الأمين بأسلوب يثير

استأنست الكاتبة بلوحة الفنان بيكاسو (الغورنيكا)؛ للتعبير عن أساها وحزنها على ما حل بالشعب المصري في أثناء الثورة على نظام الحكم؛ إذ تجسدت حجم معاناته في قتله وقمعه وتعذيبه على أيدي الشرطة، فكان لها أثر في تردي وضعه الاجتماعي والاقتصادي، وترى الكاتبة أن لوحة بيكاسو الأفضل لتصوير بشاعة أحداث الثورة ونتائجها؛ إذ تفصح عن دافعها النفسي في استدعائها للوحة (الغورنيكا) في سيرتها الذاتية في قولها: "قلت إنني من محبي الغورنيكا؛ ولكن ما الذي حملها فجأة إلى هذا النص فدخلت بلا دعوة مسبقة ولا توقع؟ الحق أنني كلما أردت الكتابة عن أحداث شارع محمد محمود شعرت بقلة الحيلة. لم أسمع بالخبر من الإذاعة كما حدث في حالة بيكاسو. لم أقرأ عنه في الجريدة وأنا في باريس، على بعد أميال، وبعد أيام من وقوعه. يفصلني عن شارع محمد محمود، شارعان. والغاز المسيل للدموع الذي يطلقونه بشكل متصل أحيانًا، يصلني صوت طلقاته، أسمعه وأنا

تساؤلات خطيرة، واستخدم بعضهم الأسلحة الفتاكة لمواجهة وقمع ثورة الشعب؛ إذ بلغ عدد الضحايا وفقًا لتقرير وزارة الصحة في 15 فبراير: 36 شهيداً، و5500 مصاباً (ينظر: المرجع السابق نفسه، ص2+10).

في بيتي، أستنشق شيئًا من غازه الخانق في شقتي" [1]، ويتبين لنا حاجة الكاتبة لتوظيفها لوحة بيكاسو (الغورنيكا)؛ لتصوير حقيقة أحداث ثورة يناير التي حصلت في شارع محمد محمود في القاهرة؛ إذ عاينت الكاتبة أحداث الثورة في بلادها عن قرب، ورأتها بعينيها، وسمعت صوت إطلاق الشرطة للرصاص وقنابل الغاز المسيلة للدموع.

قارب عمر عتيق بين اللوحة التشكيلية والسيرة الذاتية للكاتبة رضوى عاشور؛ إذ وضح التعالق القائم بين أحداث ثورة يناير عام 2011م من خلال حديث الكاتبة عنها في سيرتها الذاتية، ولوحة (الغورنيكا) التي رسمها بيكاسو [2].

صورت لوحة بيكاسو الأحداث الدموية التي حصلت في إقليم الباسك؛ إذ قامت الطائرات الألمانية بقصف قرية الغورنيكا في السادس والعشرين من إبريل عام 1937م، فتركت آثارًا مدمرة، وقاربت رضوى عاشور بين دلالات اللوحة والأحداث الدموية التي وقعت في ثورة يناير في شارع محمد محمود في القاهرة في الفصل الخامس والعشرين (بيان المذبحة) الذي يجسد حجم الأحداث الدموية التي شهدتها الثورة المصرية، ومأساة قرية الغورنيكا [3]، ويتماهى حجم المعاناة وعظمها بين دلالات لوحة بيكاسو وأحداث ثورة يناير في مصر مع قولها: "نعم، أتحدث عن (الغورنيكا) لوحة بيكاسو التي رسمها بعد سماعه بقصف الطائرات الألمانية لقرية الغورنيكا في إقليم الباسك. لا، لم تكن الحرب العالمية اندلعت بعد. ما زلنا في مقدمتها. الطائرات الألمانية والإيطالية تعاون الجنرال فرانكو وقواته المساندة للملكية بقصف منطقة تدعم الثوار في الحرب الأهلية الإسبانية في يوم السادس والعشرين من إبريل

---

[1]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**. ط1، 2، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2013م، ص295–296.

[2]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص8.

[3]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص8.

1937، قصفت الطائرات القرية. ولما كان معظم رجالها خارجها، مع الثوار على الأرجح، قتلت القنابل النساء والأطفال ودمرت البيوت وغيرها من المباني الأثرية للقرية" [1].

وترتكز الكاتبة على التحليل السيميائي للمقاربة بين مجزرة شارع محمد محمود في القاهرة التي حدثت في أثناء ثورة يناير في مصر، ومجزرة قرية الغورنيكا في إقليم الباسك [2] في قولها: "ستلاحظ يا قارئي أول ما تلاحظ أنها بالأبيض والأسود وبينهما رمادي يشوبه زرقة خفيفة. لا ألوان أخرى في اللوحة. ستراها مصغرة على شاشة الكمبيوتر. حجمها الحقيقي ثلاثة أمتار ونصف في سبعة أمتار وثمانين سنتيمترًا. وهذا الرقم الأخير هو عرضها الممتد أمام عينيك إن كنت تقف أمامها" [3].

وتعتمد الكاتبة على التحليل السيميائي في وصفها للوحة التشكيلية، فما يهمها هو معنى الصورة، والموضوع الذي عبر عنه الفنان، والرموز التي وظفها من أجل ذلك؛ إذ تقسم اللوحة إلى "ثلاث وحدات أو مقاطع، مقطعين طوليين في الجانبين، يتوسطهما مقطع أعرض وإن كان بالطول نفسه. وفي أقصى اليسار رأس الثور، تحته مباشرة امرأة تحمل ابنها القتيل. رأسها على خلفية جسد الثور الذي تحمله قوائم مستقيمة ثابتة على الأرض. تحت المرأة مباشرة ذراع فارس قتيل تبرز أصابع يده، غليظة منتفخة. أما رأسه، فإلى يمينها قليلًا يذيل جسد الثور وإحدى قائمتيه الأماميتين. رأس الثور والمرأة ووليدها القتيل وذراع الفارس، لونها أبيض. جسد الثور وحده ملون بالأسود، قوائمه أكثر سوادًا من جسده. أما ذيله الأشبه بشعلة نار فلونه أبيض. خلف فخذ الثور وإحدى قائمتيه الخلفيتين مستطيل رمادي، كأنه باب يشغل ثلثه الأعلى الذيل المشتعل" [4].

---

[1]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص291–292.

[2]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص9.

[3]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص292.

[4]– المصدر السابق نفسه، ص292–293.

ويؤكد الباحث على أن شعور الكاتبة بالحزن والفجيعة من أحداث ثورة يناير هي المشاهد نفسها المختزلة في لوحة بيكاسو (الغورنيكا) [1].

وتسترسل الكاتبة في وصف مكونات اللوحة؛ إذ تصور الجزء الأيمن منها بصورة المرأة التي "تستغيث، تسقط على الأرجح. ترفع يديها عاليًا باتجاه طاقة مربعة صغيرة. يعلوها ما يشي ألسنة لهب، وتحتها أيضًا، إلى اليمين قليلًا. أسفل المستطيل، بمستوى الفارس القتيل وذراعه الممتدة، ساق وقدم تمتد حركتهما الراكضة باتجاه مركز اللوحة. أصابع القدم غليظة متورمة (كأصابع يد الفارس القتيل في الناحية الأخرى)، والركبة مثلثة كأن الركض المفزوع حولها كتلة منتفخة" [2].

وتبرز الكاتبة حزن الأشخاص الذين مورس بحقهم شتى أنواع القتل، والقسوة؛ إذ تصور شكل المرأة بحزنها، فتقول: "مجرد وجه لا جسم له، أقرب في شكله إلى دمعة كبيرة، يميل الوجه خفيفًا إلى أسفل كأنه ينوء بالذراع التي تعلوه، تتجاوز الذراع الوجه في الاتجاه نفسه، تحمل في يدها مصباحًا، تقبض عليه بقوة" [3].

ويتمثل حجم المأساة في تصويرها لأشكال الجثث المقتولة؛ إذ تصف شكل المرأة في خلفية الصورة، فتقول: "وفي خلفية الصورة مربعات ومثلثات وزوايا حادة لأشكال هندسية، بيضاء أو سوداء أو رمادية، أبرزها مثلث كبير، هرمي الشكل تبدأ قمته من أسفل الشمس\العين\المصباح، ويمتد ضلعاه حتى أسفل الصورة. يشمل المرأة الراكضة وتبقى أصابع قدمها المتورمة وساقها وركبتها خارجة من

---

[1]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص9.

[2]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص293.

[3]– المصدر السابق نفسه، ص293.

الناحية اليمنى. ويشمل من الناحية اليسرى رأس الفرس القتيل، ويبقى ذراعه ويده المتورمة خارجها" [1]، وأرادت الكاتبة في وصفها إظهار الحقيقة ومعاناة شعبها المصري.

وتتماهى دلالات اللوحة بكثافة جثثها مع المفاصل الدلالية لأحداث الثورة المصرية في السيرة الذاتية لرضوى عاشور؛ إذ تصور الكاتبة عدد الجثث في المشرحة، فتقول: "من كثرة الجثث نفذت التوابيت، وطلبت المشرحة أن نعلن عن ضرورة التبرع بتوابيت لنقل الشهداء..." [2]، ويحيل قول الكاتبة إلى عدد الشهداء الذين ارتقوا أثناء مشاركتهم في ثورة يناير المصرية في شارع محمد محمود في القاهرة.

ويتفق مشهد اللوحة الدموي مع المشهد الدموي الموجود في المشرحة، تقول الساردة: "ذهبت إلى المشرحة ووجدت أهالي الشهداء هناك، كلهم من الفقراء، لا يعلمون شيئًا عما دفع أبناءهم إلى التظاهر، يبدو عليهم الفزع والخوف، وقد انتشرت عناصر التحريات العسكرية التي ترتدي زيًا مدنيًا، تحاول إقناع الأهالي بأن تشييع جنازة أبنائهم من التحرير فيه خطورة على حياتهم، وقد تقتل السلطات أبناءهم الأحياء في جنازة أبنائهم الموتى..." [3]، ويظهر أن المشاركين في الثورة المصرية أغلبهم من الطبقة الفقيرة التي طالبت بتحسين أوضاعهم الاجتماعية والاقتصادية والصحية.

وتجسد الكاتبة مدى الألم وكثرة الإصابات التي لحقت بصفوف الشعب المصري في أثناء الثورة؛ إذ لا نجد انفصالًا بين تصوير الفنان بيكاسو لمعاناة أحداث ثورة إقليم الباسك، وتصوير الكاتبة رضوى عاشور لمعاناة أحداث ثورة يناير المصرية في القاهرة.

---

[1]– المصدر السابق، ص294.

[2]– المصدر السابق، ص303.

[3]– المصدر السابق، ص303.

وتزعم الكاتبة أن شكل المصباح يشير إلى عين العناية الإلهية في الرموز الماسونية؛ إذ تقول: "يعلو هذا المقطع مصباح له شكل العين، يحيط به ما يشبه أشعة الشمس، فيحوله إلى ثالوث: شمس، عين، مصباح (الأرجح أنه يحيل إلى عين حورس الفرعونية وعين العناية الإلهية في الرموز الماسونية)" [1]، ويدل المصباح على "نورانية العلم والحق" [2]، ويرى آخرون "أنه ليس مجرد وسيلة لكشف الوقائع في الليل؛ لكنه يقوم بالهداية، أو الإرشاد على قمة عمود غير مرئي، وهو شديد القوة، ويشير إلى قوة خفية كامنة موجودة؛ لكن فوضى التدمير قامت بإخفائها" [3]، وذهب بعضهم أن المصباح العلوي يشير إلى القذائف والتدمير، بينما يدل مصباح الزيت إلى المقاومة والأمل، وتحيل الإضاءة الخارجية إلى الحقيقة [4]، وترى الباحثة أنه يمثل في شكله وحدة الشعب المصري، وقوته، وأمله في تحقيق مطالبه، وإصراره على الانتصار والمقاومة.

ويكشف عنوان الفصل السادس والعشرين (جرافيتي) عن التعالق الدلالي بينه وبين الفصل السابق [5]؛ إذ تعبر الكاتبة رضوى عاشور عن الحاجة لفنان مثل بيكاسو في قولها: "هل حقاً نحتاج إلى فنان بحجم بيكاسو له من الموهبة والدربة ما يمكنه من أن يجمل المذبحة في لوحة واحدة تحيط بتفاصيلها في رموز أقل عددًا من أصابع اليدين؟" [6]؛ إذ تمكن بيكاسو من تصوير دمار الحرب في لوحة تشكيلية واحدة تزخر بالرموز التي تمتلئ شحنات معرفة ونفسية تقودنا لمأساة الحرب ونتائجها.

---

[1]– المصدر السابق، 294.

[2]– بيكاسو، بابلو: **غورنيكا لوحة وفنان**. مجلة الفيصل، الفيصل للتوزيع والنشر، ع، 50، 1981م، ص105.

[3]– عبد الحميد، شاكر: **العملية الإبداعية في فن التصوير**. ط1، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997م، ص54.

[4]– محسم، أمينة، فيلالي، ميمونة: **البعد الإيحائي الدرامي في الفن التشكيلي فيلم جورنيكا أنموذجًا**. رسالة ماجستير، إشراف: كريمة هني. جامعة تلمسان، الجزائر، 2020م، ص71.

[5]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص10.

[6]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص309.

يرتهن تذوق أي نص أدبي بفهمه، ومعرفة ألفاظه وعباراته وتراكيبه وصوره، وما يتطرق إليه من موضوعات وقضايا، ووصفه للظروف والأوضاع والمواقف... إلخ [1] التي تساعدنا في ربطها مع المفاصل الدلالية للوحة التشكيلية؛ إذ "يعتبر التحليل السيميولوجي لغة جديدة يكشف عن مجموعة من المفاهيم، ويدور حولها الكيفية التي تولد بها المعاني والقيم، ويتم توصيلها عبر إشارات وعلامات محددة تأخذ بالنموذج اللغوي" [2]؛ لأن المنهج السيميائي يعتمد في أساسه على العلامات التي تقود الباحث نحو الدلالات.

ثانياً: لوحة (وحيد القرن) والإرادة والعزيمة في السيرة الذاتية [3].

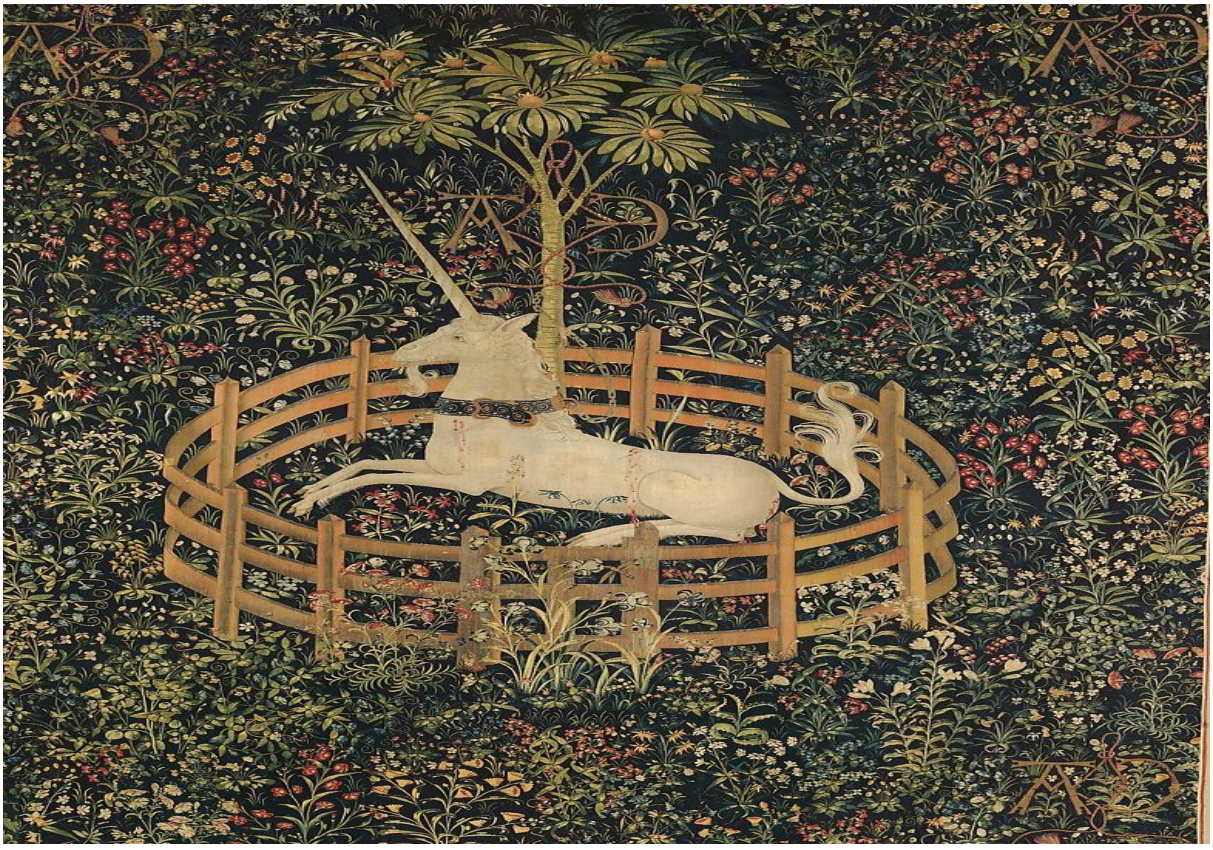
---

[1]– ينظر: عوض، إبراهيم: **التذوق الأدبي**. مكتبة الثقافة، الدوحة، السعودية، 2005م، ص63.

[2]– حسنين، ممدوح محمد السيد: **دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة رؤية فنية سيميولوجية مقارنة**، ص444.

[3]– **لوحة (وحيد القرن):** تصور اللوحة العثور على حيوان وحيد القرن؛ إذ قدمت من الفنان جون دي روكلفر الابن عام 1937م إلى متحف المتروبولتان، وتجسد اللوحة شكله واضعًا قرنه في تيار الماء؛ ليطهره من السم؛ إذ يظهر شكل الماء ووحيد القرن فيه، وتظهر اللوحة العديد من النباتات بالقرب من مجرى الماء: كالميرمية، وأزهار القطيفة، والبرتقال، ونبات بلاد الشرق (ينظر: Pansini, Stephanie,R :(2021) **The unicorn Tapestries Religion Mythology and sexuality in Late Medieval Europe**. For the Degree of Master, Harvard university, Cambridge, England, page 30-32).

تختزل صورة وحيد القرن دلالات عدة؛ إذ يشير إلى آلام السيد المسيح –عليه السلام–، وتتمثل معاناة وحيد القرن في مطاردته من قبل الصيادين وكلاب صيدهم؛ للإمساك به؛ ولكن لا تجدي



محاولة هروبه منهم؛ إذ يصاب من ثلاثة كلاب وصياديهم، فيطوقونه؛ للإحاطة به وعدم إفلاته من بين أيديهم، وتدل الورود خلفه على الاستشهاد والثورة [1]، وتجسد لوحة وحيد القرن بمكوناتها مشهدًا للتحدي والإرادة والعنفوان والصمود أمام العدو؛ إذ مثلت جميعها شعلة قوة وأمل للثورات العربية.

تستعين الكاتبة بالتحليل السيميائي لوصف اللوحات التشكيلية؛ إذ "يتصدر النسجية وحيد القرن، وهو مخلوق ناصع البياض أشبه بالحصان، وإن كان خطمُه ولون عينيه وبراءة نظرتهما ولحيته الصغيرة، تجعله أشبه بتيس وديع. ينبت في أعلى جبينه قرن رفيع طويل ومستقيم. مخلوق خيالي متوارث من الأساطير الوثنية القديمة التي غالباً ما تربط بينه وبين الطهر وصبيّة عذراء، يضفي عليه

[1]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص32.

قربه منها استكانة ودِعَة. تحوّلت دلالة وحيد القرن مع مرور الزمن، إلى أن غدا في العصور الوسطى صورة رمزية من صور السيد المسيح وعذاباته" [1].

نسجت لوحة وحيد القرن التشكيلية على خيال أسطوري؛ إذ تصور اللوحة أسطورة وحيد القرن (البيجاسوس) التي تمثل "نوعًا من الإبداع الفكري في ثوب خيالي" [2]؛ إذ يعرف بأنه "حصان أبيض أسطوري مجنح ارتبط بكثير من الأساطير اليونانية خاصة بدسيوس وبلليروفون وخميرا وميدوزا وغيرهم" [3].

يسمى والد وحيد القرن "إله البحر بوسيدون، وتعرف والدته باسم الجورجون ميدوزا؛ إذ تدور أحداث ميلاد وحيد القرن مع أخيه خرسياؤر بظهوره من رقبة أمه الميدوزا في اللحظة التي قطع بها رأسها على يد البطل برسيوس، بمساعدة الآلهة أثينا التي أرادت الانتقام من الميدوزا؛ لفعل الفاحشة مع بوسيدون في إحدى معابدها [4].

وعرف بعضهم وحيد القرن بالحصان الرشيق الذي ولد من دماء الميدوسا، وتتمتع الميدوسا بجمالها وغرور نفسها؛ إذ تزعم بأنها أجمل فتاة في الكون، فكان عقابها أن تحولت إلى حيوان قبيح المنظر [5].

---

[1]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص284–285.

[2]– القمنى، سيد: **رب الزمان الكتاب وملف القضية**. ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1998م، ص29، سعد، مارينا سعد حنس وآخرون: **البعد الفكري والجمالي للأسطورة الإغريقية الميدوس والبيجاسوس وأثرها على الفنون الإغريقية دراسة وصفية**. مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، جامعة المنيا، جامعة الحلوان، م4، ع1، 2020م، ص144.

[3]– حشاد، أمل عبد الصمد عبد المنعم: **تصوير أجنحة بيجاسوس في الفن من القرن السابع ق.م وحتى أواخر القرن السادس الميلادي**. مجلة دراسات في آثار الوطن العربي، جامعة طنطا، ع19، 2017م، ص473.

[4]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص473.

[5]– ينظر: شلة، ليندا مصطفى علي: **صورة الفرس في الأدب الشعبي الفلسطيني**. رسالة ماجستير، إشراف: إحسان الديك. جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2016م، ص19.

يتميز وحيد القرن في الميثولوجيا الإغريقية التي صورت الكائن الخرافي، برأس وجسد حصان أبيض، وأرجلاً لأيل، وذيل أسد، وقرنًا وحيدًا؛ إذ تمتع بمظهره الرائع وجماله الذي يجذب العيون؛ لكنه يقاتل بوحشية وعنف، ولا يستطيع أحد الإمساك به إلا بلمسة أنثى عذراء تنثر سحر الحب عليه [1].

وارتبط وحيد القرن في غالبية الدراسات بالعذراء –عليها السلام–، ووجد في بعضها ارتباطه مع السيد المسيح –عليه السلام–بصفته مصلحًا [2].

ولّد استدعاء الأسطورة الخيالية لوحيد القرن معان ودلالات عدة؛ إذ ساعدت الأسطورة في الكشف عن المفاصل الدلالية والجمالية في السيرة الذاتية.

تستأنس الكاتبة بلوحة (وحيد القرن) في فصلها الرابع والعشرين بعنوان (عن وحيد القرن النبيل)؛ لتعزيز رؤيتها ومبدأها الفكري [3]، ويرمز العنوان في بنيته إلى المدافعين المتسلحين بالإرادة والعزم في سبيل تحرير أوطانهم والدفاع عنها، وهو يشكل مفصلًا دلاليًا رئيسًا لتعالق العنوان ومضمون السيرة الذاتية مع اللوحة، مما يدفعنا إلى قراءة النص الأدبي والحفر في باطنه؛ للكشف عن التآلف بينه وبين دلالات اللوحة التشكيلية.

يشير عمر عتيق في دراسته إلى التعالق الدلالي بين لوحة (وحيد القرن) والمفاصل الدلالية لسيرة الكاتبة رضوى عاشور، ويظهر من خلالها تمسكها بالإرادة والعزيمة التي توقد الطرق المظلمة، وعلى الرغم من واقعها المثقل بالإحباط والحزن والخيبة إلا أنها تحرص على قوتها وعدم الاستكانة والرضوخ والتعب وهو ما أوضحته الزوايا المختلفة من سيرتها، وجاء ربطها بين مهنة التدريس والرسالة الأخلاقية في حرصها على العزيمة والإرادة في قولها: "أنا مدرسة، أرى في رسائل التشاؤم فعلاً غير

---

[1]– ينظر: المرجع السابق نفسه، ص19–20.

[2]– المرجع السابق، ص22.

[3]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص12.

أخلاقي. قلت ذات مرة: إن كل كتاباتي الروائية محاولة للتعامل مع الهزيمة. قلت: الكتابة محاولة لاستعادة إرادة منفية" [1]، وتتمسك الكاتبة بالأمل في أقسى الظروف؛ إذ تحكي في فصلها الرابع

والعشرين: "أغلقت التلفزيون ودخلت للنوم. لسبب ما لم تصبني العبارة بالكوابيس؛ لأنني لا أملك التشاؤم؟ لأنني أتعلق بقشة الغريق وأتشبث بالأمل؟" [2].

[1]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص280.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص279.

وتصف الكاتبة "المواجهة بين وحيد القرن والصيادين، يتعقبونه، يحاصرونه، يهاجمونه برماحهم، يلقون عليه شباكهم، يطلقون عليه سلوقياتهم الكبيرة، يراوغهم. يهرب إلى الغابة. يعودون لحصاره. يعود إلى مواجهتهم. يطعن بقرنه كلبًا من كلابهم، يدميه. يركل بقائمتيه الخلفيتين صيادًا يوشك أن يصيبه. لا يقدرون عليه. يسوقون عليه عذراء جميلة ترتدي ثوبًا قرمزيًا تغويه في حضرة الورد الجوري الأحمر والأبيض. يستكين بالقرب منها" [1].

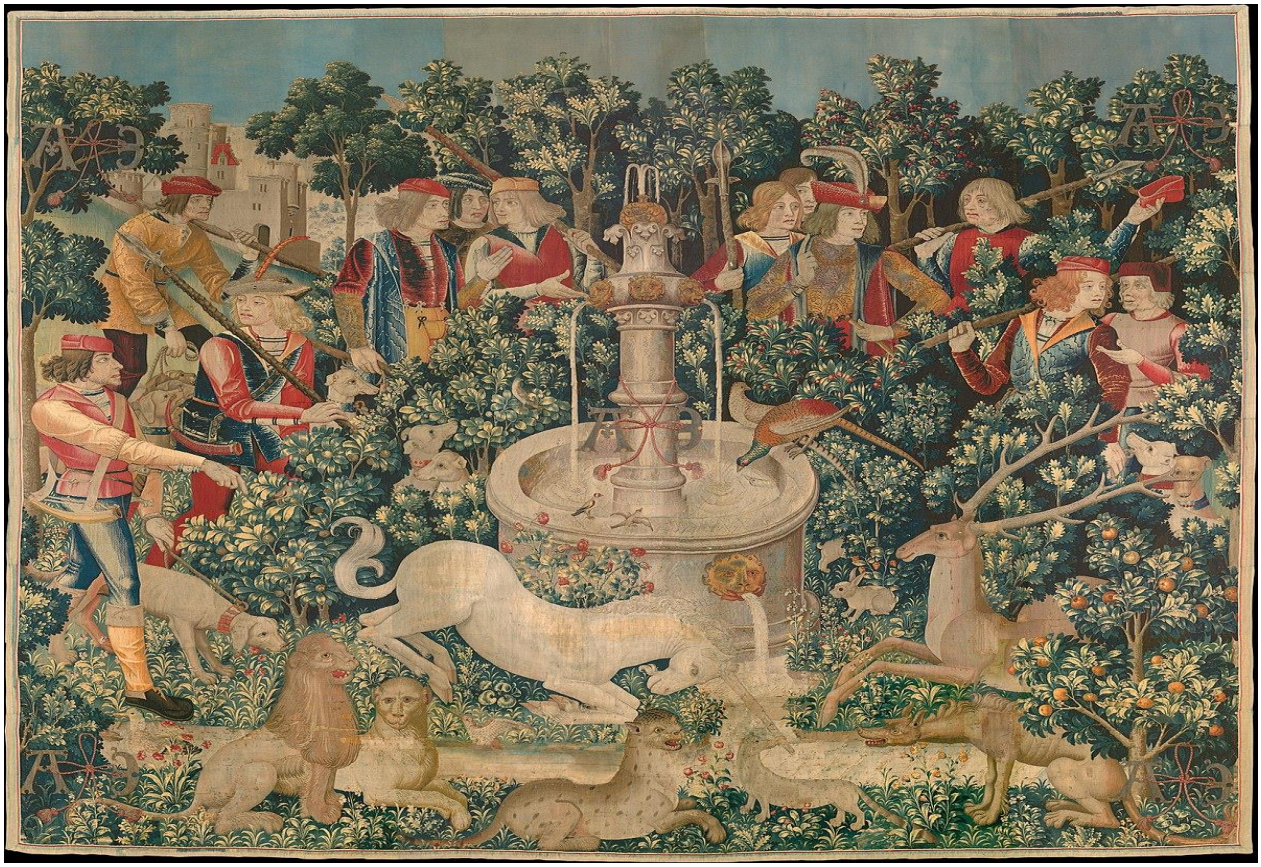
[1]– المصدر السابق، ص286.

تزعم الباحثة أن المرأة بزيها الأحمر التي أغرت وحيد القرن وهدأت من روعه ترمز إلى السياسة المتبعة من قبل الحكومات لإغراء الحركات الثورية العربية؛ للانصياع لأوامرها وتوقيف حركتها التي تؤثر على سير البلاد وحكمها.

وتكمل الكاتبة حديثها في النسجية التي تصور قتل وحيد القرن في قولها: "يحكم الصيادون حصارهم بدائرة من الحراب المشرعة، تصبه حربتان، تنفذ إحداهما عميقًا في عنقه وتستقر الثانية في صدره، يسقط وحيد القرن قتيلًا، يحملونه على حصان إلى القلعة، مات وحيد القرن الجميل، لم يمت"[1].

[1]– المصدر السابق، ص286.

وتؤكد الباحثة أن موت وحيد القرن يرمز إلى الدور الذي تؤديه الثورات العربية من أجل دفاعها عن حقوقها والمطالبة بها، وما تواجهه من عمليات تعمد إلى قمعها، وتهدد بقاءها، فتقطع الطريق أمامها، وتشعرها بالخيبة والانكسار.



وتسهب الكاتبة في وصف النسجية التي "تحكي عن صيد وحيد القرن النبيل، ومحاصرته وقتله، وقيامته. لا نراه في الجزء الأول من النسجية، فهو يصور الوافدين على الغابة قبل بداية الطرد... بعد تعريفنا على وحيد القرن. نتعرف عليه في النسجية الثانية بالقرب من نافورة ومجرى ماء. نراه في دغل من النباتات محاطًا بالحيوانات والطيور: الأسد والفهد والوعل والأرنب وابن عرس والطاووس وزوجه، والبلبل والحسون ومالك الحزين. كلها تنتظر أن يغمر وحيد القرن قرنه في الماء فيطهره، فتشرب منه في سلام. نسجية النافورة كسابقتها والأجزاء اللاحقة كثيفة التفاصيل، فيها أشجار كبيرة وشجيرات مثمرة

وورد وزهور وأعواد نباتات، لكل شجرة أو ثمرة أو عود أخضر أو زهرة دلالته في المعجم الوسيط للرموز" [1].

وربطت الكاتبة شجرة السنديانة بدلالة الإخلاص، وتحيل شجرة الجوز إلى شخص السيد المسيح، كذلك شجرة الرمان، وتشير زهرة البنفسج، والأقحوان والوردة الحمراء، والبيضاء، ونبتة المريمية المخملية الخضراء إلى معانٍ ودلالات مختلفة عن الأخرى [2].

وتؤكد الكاتبة في استدعائها للوحة (وحيد القرن) انتصار الثورات العربية التي تمسكت بأهدافها الوطنية والاجتماعية بعد أن أمسى مصطلح (الربيع العربي) جحيمًا عربيًا؛ بسبب الأحداث الدموية التي وقعت في أماكن عدة، وتناظر المشاكل والمواجهات التي تعيق الثورة وتهدد بقائها المخاطر التي واجهها وحيد القرن في اللوحة التشكيلية، ويحيلنا الانتصار وإصرار الثورة وما ستتمتع به من تحقيق مطالبها إلى النعيم الذي تمتع به وحيد القرن في الجزء الأخير من اللوحة التشكيلية [3]، ويتماهى ذلك مع قول الكاتبة: "هذا اقتباس طويل من محاضرتي التي ألقيتها عام 2000م في غرناطة بمناسبة صدور الترجمة الإسبانية للجزء الأول من (الثلاثية) (بعد ست سنوات من نشر الأصل العربي). إذن ليس تفاؤلي تفاؤلًا عالي الصوت أو ساذجًا. ربما كان أقرب لإصرار المهزوم ومكابرته الحكيمة التي عادة ما نسميها مقاومة. أستدرك لأؤكد أنني لا أدخل في طور المراثي. لا أرثي الثورة المصرية وثورة تونس واليمن وغيرها من الثورات العربية؛ لأن الثورات الكبيرة وهذا ما نتعلمه كل يوم وندفع أثمانًا باهظةً لتمثله عمليات شديدة الصعوبة تتراكب عناصرها وتمتد تعقيداتها على مدى سنوات أو عقود. وكلما تضمنت الثورة نقلة نوعية في تاريخ البلد أو في التاريخ البشري كانت التعقيدات أكبر والشكوك

---

[1]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص285.

[2]– ينظر: المصدر السابق نفسه، ص285–286.

[3]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص13.

حولها أعنف، تشبه المصعد في حركتها صعودًا وهبوطًا، وإن انتقلت الحركة في المكان إلى حركة في الزمان معلقة بين اليقين وفقدان الأمل" [1]، ويدل قول الكاتبة على صبر ومقاومة الثورات العربية وتمسكها بالتحرير ونيل مطالبها على الرغم من مرورها بأيام صعبة تفقد فيها الأمل بالانتصار.

وتصف الكاتبة صورة وحيد القرن في الجزء السابع الأخير في اللوحة التشكيلية: "باركًا تحت شجرة رمان، على جسمه بعض قطرات من ثمرها القاني، محاطًا بسياج مدور، في دغل كثيف من الزهور والنباتات. يرصد الباحثون أنها مائة نوع مختلف" [2].

وتترك الكاتبة المجال مفتوحًا لقراءة أحداث لوحة وحيد القرن حسب ثقافة القارئ؛ إذ تدعو إلى حتمية الانتصار والإرادة [1] بقولها: "أترك للقارئ أن يفسر الأمر كما يهوى، أن يربط بين الطراد

---

[1]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص281–282.

[2]– المصدر السابق، ص286.

والحصار والطعنة الدامية وما يعن له من وقائع حياتنا. أو يرى في هذا المخلوق النبيل، حلماً نواصله..." [2].

وتأسيسًا على ما تقدم، تستهدف قراءة السيرة الذاتية وتحليلها رصد التعالق بين المفاصل الدلالية للوحة التشكيلية والنص السردي؛ إذ "تشكل اللوحة التشكيلية عالمًا افتراضيًا، فنيًا، مفتوحًا على الواقع، تحمل أسئلة متشابكة ومعاني عدة، بوصفها أنساقًا مضمرة تصعب رؤيتها من خلال المشاهدة العابرة، باعتبارها تتخفى وراء الظاهرة الجمالية، وتفرض نسقًا جديدًا من التفاعل"[3] القائم على دمج اللوحة التشكيلية بنص الكاتب\ـة السردي.

---

[1]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص14.

[2]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص286–287.

[3]– حسو، عبد الناصر: **اللوحة التشكيلية في الجزيرة السورية ظلال الألوان**. فضاءات الانتماء، قلمون المجلة السورية الإنسانية، مركز حرمون للدراسات المعاصرة والجمعية السورية للعلوم الاجتماعية، ع، 12، 2020م، ص165.

ثالثاً: لوحة (ترويبكال أمريكا) [1] والبعد الوطني في السيرة الذاتية.

تصور اللوحة شخصًا مصلوبًا على صليب يعلوه صليب (صليب مزدوج)، ويظهر فوقه نسر شامخ، وتكشف الجهة اليسرى من اللوحة صورة لشخصين مقرفصين يحمل الأول بندقية، ويبدو من وضعيتهم أنهم على أهبة الاستعداد لإطلاق النار عند أي هجوم يعترضهم، وترسم اللوحة في خلفيتها

[1]- **لوحة (تروبكال أمريكا):** رسم الفنان سيكييروس لوحة جدارية (تروبكال أمريكا) على سطح خارجي من الطابق الثاني في منطقة تاريخية تقع في قلب مدينة لوس أنجلوس، وتجسد اللوحة مشهدًا شاعريًا للمكسيك القديمة؛ إذ تصور شكل الشخص المصلوب على صليب مزدوج بوقفته الشامخة، وجثم النسر الأمريكي، والثوار ببنادقهم، وساعد رسم الفنان للوحته ولوحتين أخريين استخدامه لمواد وتقنيات جديدة، وطرقًا مبتكرةً أفرزت إنتاجه الإبداعي، وتمثل لوحة (تروبكال أمريكا) علاقة بالجدل السياسي أو الدعاية الإعلامية (ينظر: Rainer, Leslie: **(2013) The Conservation of America Tropical Historical Context and Project Overview**. J. Paul Getty Trust, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, United States, page 3-4).

شكلًا لأهرام؛ إذ يجسد في بنائه معبدًا دينيًا، وما يعزز ذلك وجود الشخص أسفل يسار الصورة الذي تدل هيئته على قدسية المكان.

بيَّن عمر عتيق في دراسته التعالق الدلالي بين لوحة الفنان سيكييروس التي تحدثت عن طمس الاستعمار الاستيطاني (الأوروبي\الأمريكي) لحضارة الهنود الحمر في أمريكا، والسيرة الذاتية التي تحدثت عن طمس الاستعمار الاستيطاني الإسرائيلي لعروبة فلسطين؛ إذ نجد ارتباطًا وثيقًا بين تفاصيل حياة الكاتبة رضوى عاشور والانتماء القومي لفلسطين المحتلة [1].

أظهرت اللوحة التشكيلية الزيف والتزوير الإعلامي والسياسي التي تتبعها القيادات الاستعمارية الأجنبية، وهو ما صورته الكاتبة في سيرتها الذاتية؛ للكشف عن الحقيقة بربطها بين مناسبة رسم اللوحة والدور السلبي للإعلام السياسي الذي يسعى جاهدًا لإخفاء الحقيقة عن أعين الناس، وترويج الواقع السياسي المزور باعتباره واقعًا مثاليًا وأخلاقيًا [2].

وتصور الكاتبة ملامح الدهشة التي أصابت المسؤولين الذين انتظروا لوحة بمناسبة عيدهم الوطني تزخر بالأشجار والنباتات والزهور للإعلاء من شأن منجزاتهم الحضارية التي سعت أمريكا لتقديمها بعد تقويض حضارة الهنود الحمر، وسلب هويتهم [3]؛ إذ تقول الساردة: "أنهى سيكييروس جداريته ليلًا وفي صباح اليوم التالي كشف عنها فشاهدها من كلفه بها ومن تبرع ببعض تكاليفها من رجال الأعمال وضيوفهم وعموم الناس. أحدثت الجدارية زلزالًا في لوس أنجلس و(سكاندال) أي فضيحة... ما الخبر؟ الخبر أن سيكييروس فاجأ مشاهديه بجدارية عليها أجير من السكان الأصليين (المعروفين بالهنود الحمر) مرفوع على صليب مزدوج، صليب يعلوه صليب، ذراعاه ممتدتان مقيدتان على العارضة

---

[1]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص10.

[2]– المرجع السابق نفسه، ص10.

[3]– المرجع السابق، ص10.

الخشبية للصليب الأعلى، وساقاه مشدودتان على اتساعهما مربوطتان إلى الخشبة الأفقية للصليب الأدنى. فوق رأسه المائل النسر الأمريكي مفرود الجناحين مهيمنًا. في خلفية الصليبين هرم من أهرام المايا [1]، يحمل الزخارف التقليدية لأهرام تلك الحضارة. في يمين الصورة، فوق باب له قضبان، شخصان مقرفصان مسلحان وعلى تأهب، أحدهما فلاح بيروفي، والثاني مزارع مكسيكي. في أطراف اللوحة رسوم ورموز وزخارف مكسيكية" [2]؛ إذ استدعت الكاتبة التحليل السميائي؛ للكشف عما تختزله اللوحة من مفاصل دلالية تجسد القضية القومية لبلادها، وينبض نص الكاتبة السردي عن إحساسها الوجداني بقضيتها الوطنية، وانتمائها لها.

وعمد المسؤولون بعدها إلى تغطية اللوحة بالطلاء الأبيض؛ لإخفائها وتشويهها، ويتجلى في قول الكاتبة: "لا لم تنته الحكاية بعد، لم تبق الفضيحة أسيرة الهمس في الصالونات الباريسية على طريقة صفعة برتيف نهيال للإمبراطورة أوجيني. صبرًا يا سيدتي القارئة. قرر المسئولون الأمريكيون مداراة الفضيحة أو محوها، فطلوا جزءًا من الجدارية بالأبيض، ثم عادوا وغطوها كلها بالطلاء. صار إنجاز سيكيبروس مجرد (لطعة) كثيفة البياض، يمكن للخبثاء أن يأخذوا أصدقاءهم من زوار المدينة إليها ليحكوا لهم حكايتها..." [3] إلا أن استعيدت اللوحة عام 2012م "بعد سبعين عامًا من حجبها، أعلن الانتهاء من عملية استعادتها والكشف عنها" [4]، ويضمر نص الكاتبة احتلال الإسرائيليين للساحل الفلسطيني عام 1948م؛ إذ يضمر المشهد عجز التزوير الجغرافي الذي يتبعه اليهود؛ لطمس هوية

---

[1]– **أهرام المايا:** تعتبر أهرامات المايا من أشهر المعالم الحضارية المميزة للشعوب الأصلية في أمريكا الوسطى والشمالية، ومنها: بليز، والسلفادور، وجنوب المكسيك، وغرب الهندوراس، وتميزت أهراماتها بضخامة بنائها وتصميمها؛ إذ شيدت من الحجارة، وضمت المعابد الإلهية والمذابح، وحرص السكان على إقامتها داخل المنطقة السكنية وليس بعيدًا عنها (ينظر: خميس، زينب عبد التواب رياض: **الأحجار الدامية في أهرامات الأضاحي البشرية لحضارة المايا والأزتك**. مجلة الجامعة العربية للبحوث، جامعة أسوان، م5، ع، 2، 2019م، ص218+240).

[2]– عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**، ص311.

[3]– المصدر السابق نفسه، ص312.

[4]– المصدر السابق، ص312.

وتراث الشعب الكنعاني الفلسطيني؛ إذ يشهد لفلسطين بأنها أرض عروبة، بالإضافة إلى أنها أرض مقدسة، وهي أرض الحضارات ومهد الأنبياء، وتعد قضيتها قضية وطنية وعقائدية، فلا تجدي محاولات الاحتلال سلب أراضيها، فهي ملك وحق للشعب الفلسطيني، ومهما كانت سياسة الإعلام المتبعة؛ لتزوير حقائق احتلال الإسرائيليين لأرض فلسطين إلا أنها ستبقى في فكر العالم أجمع عربية فلسطينية.

تساوي الكاتبة رضوى عاشور بين نفي سيكييروس ونفي المصريين إلى السودان، ويظهر ذلك في قولها: "حكايتي عن سيكييروس، وكان مشاغباً وكان ثوريًا وكان متهمًا في قضايا سياسية خطيرة. يقبض عليه بين حين وآخر. ثم نفي من المكسيك إلى الجانب الآخر من الحدود، على طريقة نفي المصريين إلى السودان في الحقبة نفسها" [1].

تستدعي لكاتبة في سيرتها الذاتية في سياق حديثها عن دلالات لوحة (تروبيكال أمريكا) دور الفنان في الرسم على جدار الضم والفصل العنصري للفصل بين فلسطين المحتلة عام 1948م،

[1]– المصدر السابق، ص310.

والجزء المحتل عام 1967م، وتتجسد أهمية الفنان التشكيلي في سيرة الكاتبة الذاتية في قولها: "وسيجعل الفلسطينيون الجدار العازل الذي يقسم أرضهم ويعزز احتلالها إلى أداة للتعبير عن نفسهم ومقاومتهم. باختصار سيسمح الجرافيتي للثوار والمقاومين والمهمشين وحركاتهم الاحتجاجية بالحضور المرئي في الفضاء العام" [1]؛ إذ تحرص الكاتبة على تصوير نضال الشعب الفلسطيني ومقاومتهم وإصرارهم على التحدي لنيل حريتهم.

ويستدعي عمر عتيق في دراسته لوحة يرسمها فنان على جدار الضم والفصل العنصري؛ إذ تظهر اللوحة خارطة فلسطين وتتمفصل القدس بشكل المفتاح وسطها الدال على العودة، وتختزل دلالات عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى وطنهم، ويحيلنا الرقم (62) إلى عدد السنوات التي مضت على نكبة فلسطين (في زمن رسم اللوحة)، ويدل الصبار بأشواكه والأسلاك الشائكة على مقاومة الفلسطينيين وصمودهم على أرضهم، ويحيلنا شكل اليد التي تمسك المفتاح إلى التمسك بحق العودة والإصرار عليه [2]؛ فيحرص "التحليل السميولوجي إلى تحديد البنيات العميقة الكامنة وراء البنيات السطحية المتمظهرة في الملفوظ والمرئي" [3].

بناء على ما تقدم، تمنحنا اللوحات التشكيلية دلالات عميقة ترتبط بمضمون العمل الأدبي (السيرة الذاتية) الذي يستدعي الغوص في عمقه السردي؛ لاستكشاف خباياه الدلالية مما يؤكد على حضور اللوحة في متن السيرة الذاتية؛ إذ "تحمل الصورة دلالات مختلفة بنقلها لرسائل متعددة ذات رموز يصعب فهمهما وتحليلها إلا إذا عرفنا فك رموزها" [4] بالاستعانة بمضمون العمل السردي.

---

[1]– المصدر السابق، ص314.

[2]– ينظر: عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**، ص12.

[3]– محمد، بلاسم: **الفن التشكيلي قراءة سيميائية**، ص22.

[4]– سناني، إلهام: **الرواية والرسم انفتاح وتداخل رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي أنموذجًا**، ص17.

العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وأدب الرحلات [1]:

ينفتح الفن التشكيلي على أدب الرحلات من حيث إضفاء أبعادٍ دلالية عليه؛ إذ يضفي تداخل الفن التشكيلي مع أدب الرحلات بعدًا رمزيًا وإيحائيًا ينقل النص اللغوي إلى سياق تعبيري جديد؛ بسبب تحاور النص مع اللوحة التشكيلية، وامتصاص الكاتب ما في اللوحة التشكيلية من طاقات دلالية توافق تطلعاته ورؤاه الفكرية، فتحقق "العلاقة والمنطقة المشتركة بين الأدب والتشكيل؛ إذ يسعى كل منهما إلى اكتشاف الأشياء المفارقة والمتناقضة، والمتشابهة، فيعبران عنها بالكيفية المميزة لها سواءً أكان بالإشارة اللغوية الرامزة، أو بالإشارة البصرية والتمثيلية" [2].

---

[1]– **أدب الرحلات:** يتشابه أدب الرحلات مع السيرة الذاتية وأدب المذكرات من حيث تصوير السارد والمؤلف للأحداث؛ إذ "يصعب فصل أدب الرحلات عن السيرة الذاتية؛ لأنهما يقومان على تقنية الاسترجاع والتذكر" (كيليطو، عبد الفتاح: **الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي**. ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص75).

ويعرف أدب الرحلات بأنه "مجموعة من الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، ويقدم فيها تسجيلًا دقيقًا لما يراه من عادات وتقاليد وأخلاق ووصف للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، ويسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحدٍ"؛ إذ يخلص أدب الرحلات إلى كتابة الكاتب لأحداث رحلته وما تتضمنه من أحداث ووقائع متنوعة في تجواله للبلدان (ناز، روينيه، فاضل، مؤيد: **أدب الرحلة أهميته وأسلوبه وخصائصه وتطوره**. الجامعة الإسلامية العالمية، مجلة الإيضاح، ع، 34، 2017م، ص176).

لا يهدف أدب الرحلات إلى سبر أعماق التاريخ، ولا يشبه الوصف الجغرافي، أو العمل الروائي، والقصصي؛ لأنه يتأتى من دمج أساليب الخطاب السردي الذي يجعله منفردًا بخصائصه الكتابية التي تمكنه من تلبية مطالب كتابه الأدباء الذين يعاينون الوقائع عبر تجوالهم في أماكن عدة من العالم؛ إذ يتمتع أدب الرحلات بلونه الأدبي وخصوصيته التي تميزه عن غيره من الألوان الأدبية السردية الأخرى، فهو –وإن كان–يتفق مثلًا مع الرواية في الإفادة من المعطيات الفنية، ويشاكلها في السرد أحياناً إلا أنه يخط طريقًا متميزًا، فهو لا يستعين بالخيال، ويقدم المعلومة بثوب أدبي محققًا الفائدة والمتعة في الوقت ذاته؛ إذ نتج عن تضافر الأجناس الأدبية أعمالًا كتابية تتمتع بخصائص تجمع بين الأعمال السردية المختلفة، وهو ما حققه تداخل الأجناس الأدبية باعتباره تداخلًا مشروعًا تقتضيه عملية الإبداع، فيترتب على المتلقي الناقد إدراك العلاقة بين الأجناس الأدبية عن طريق إلمامه بالأنواع الأدبية المتنوعة، وينبع ذلك من ذوق المتلقي في قراءته لكل جديد (ينظر: حمادي، عبد الله بن أحمد بن حامد: **أدب الرحلة في المملكة العربية السعودية**. رسالة ماجستير، إشراف: محمد صالح جمال بدوي. جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، 1997م، ص1).

[2]– محمود، ظفر موفق، المشهداني، فائزة محمد: **أثر الفن التشكيلي في رواية مملكة الفراشة الكتلة الفراغ المكان أنموذجاً**. جامعة الموصل، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، م15، ع،4، 2019م، ص932.

وظف عدد من الكتاب لوحة بيكاسو (الغورنيكا) في أعمالهم الأدبية؛ لأنها تختزل مأساة الحرب ونتائجها السلبية على الشعوب كافة، ويحقق حوار اللوحة مع أدب الرحلات تنوعًا ثريًا يضيف للفنون إبداعًا جماليًا من خلال خصائص أدب الرحلات وعناصره وأدواته الفنية التي تمكنه من الانفتاح على الفن التشكيلي.

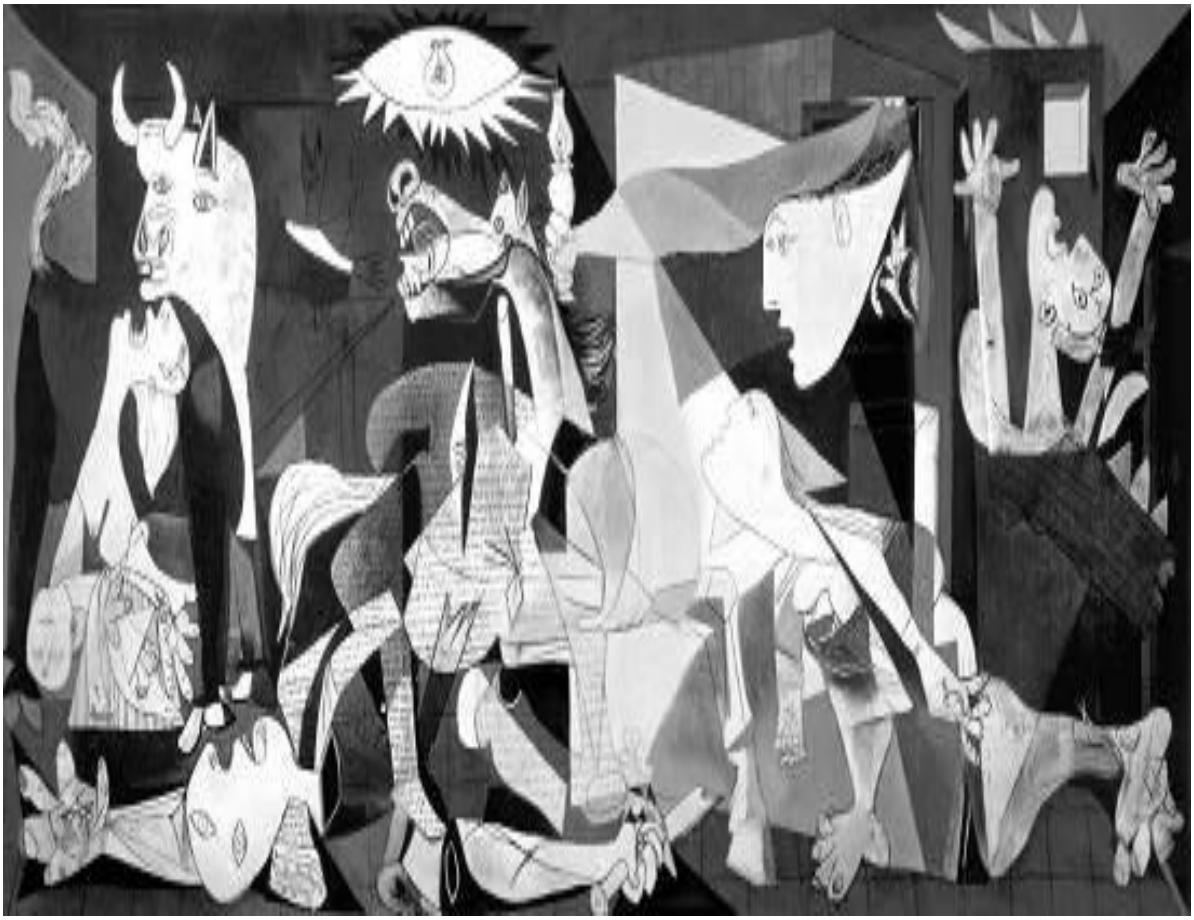
تعد سيرة الكاتبة لطيفة الدليمي (مدني وأهوائي) من أدب الرحلات؛ إذ حاز الكتاب على جائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصرة عام 2016–2017م [1]، وشجعت الكاتبة على كتابة أدب الرحلات، وتدوين الرحالة لرحلاتهم في قولها: "أحيي رحالة من طراز آخر، أولئك المثقفين المبدعين القائمين على مشروع ارتياد الآفاق والعاملين فيه والمتحلقين حوله من الباحثين الذين استكشفوا هذه المنطقة المطموسة والمغلفة من ثقافتنا العربية بقدرات المغامرين من العلماء ودأب المستكشفين، فالتمسوا المخطوطات والنصوص النادرة في مكتبات العالم ورجعوا بها كما يرجع الغواصون باللآلئ..." [2]، فشكل عملها خطابًا جديدًا يكشف عن ذاتها المبدعة.

وركزت الكاتبة في رحلاتها على الأدب والفن، وحرصت على إبراز القيمة الفنية والأدبية الجمالية في البلدان التي تجولت فيها؛ إذ استنطقت الكاتبة كل ما في المدينة الممثلة بأصواتها وأعلامها ومبدعيها، فقامت بتدوينها في يومياتها.

---

[1]– ينظر: الدليمي، لطيفة: **مدني وأهوائي جولات في مدن العالم**. ط1، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار فاس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2017م، ص9.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص12.



وظفت الكاتبة لوحة الفنان بيكاسو (الجرنيكا) في أدبها الرحلي (مدني وأهوائي)؛ للتعبير عما تكتنزه من رموز وإيحاءات تحيلنا إلى دلالات عميقة ترتبط برؤية الكاتبة في تصوير مأساة الحرب وبشاعتها بحق الإنسانية؛ إذ "يكمن مصدر قوة الصورة؛ لأنها نص بصري مرئي ثري مفتوح على اللغات قاطبة، وتسمح بقراءات متعددة" [1].

تعرض لوحة (الغورنيكا) للفنان بيكاسو مأساة الحرب والمعاناة التي عاشها شعب إقليم الباسك في 26 إبريل عام 1937م؛ إذ أضحت اللوحة معلمًا مهمًا لمجازر الحروب؛ لأنها ترمز للحرب والسلام

[1]– عبد الوهاب، طارق عابدين إبراهيم: **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**. جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، ع،1، 2012م، ص118.

[1]، وهي تعكس رؤية الفنان لما يدور حوله من ظروف اجتماعية وسياسية، فتكون الظروف هي المثير لفنه وإبداعه [2].

منحت لوحة الفنان بيكاسو نظرة سيميائية للكاتبة لطفية الدليمي التي حللت مفاصلها الدلالية في كتابها؛ إذ يظهر في فصل (مدريد وبابلو بيكاسو الغورنيكا) حوراها مع لوحة الفنان بيكاسو، وقدرتها على عكس أبعادها الفنية الممثلة بأشكالها ومكوناتها برؤية سيميائية مما جعل الكاتبة محطة وصل بين الفن التشكيلي والأدب الرحلي.

وأبرزت الكاتبة أهمية لوحة (الغورنيكا) في كتابها؛ إذ استهلت فصلها (مدريد وبابلو بيكاسو الغورنيكا) بحديثها عن أهمية جدارية الغورنيكا للمدارس الفنية الأخرى بقولها: "التجوال في الساحات الكبرى وشارع (غراند فيا) يشعر المرء بمتعة التمدن وهو يتملى بصمات العصور التي مرت على مدريد، يفخر أهل مدريد بعمارة مدينتهم وتنوعها كقصر سبيليس ومبنى البريد التاريخي ومتحف البرادو وكاتدرائية المودينا أو المدينة، ومنتزه الريتيرو، ويتناقض كل هذا مع حداثة معمارية مفرطة تجاور عمارة الباروك والركوكو [3] والكلاسيكية الجديدة [1]..." [2]، فلا تقل أهمية لوحة (الغورنيكا) عن حركة

---

[1]– ينظر: حسن، عواطف صلاح عبد العال: **علامة رمزية في الأدب السياسي وتأثيرها على العمل الفني دراسة الحالة**. جامعة حلوان، مجلة التصميم الدولية، م10، ع، 1، 2020م، ص405.

[2]– ينظر: عبد العزيز، خيرية محمد: **المضامين الفكرية لجداريات الأسوار العازلة كمدخل لمواجهة العنف**. جامعة الإسكندرية، المجلة العلمية لجمعية إمسيا التربية عن طريق الفن، ع، 11، 2017م، ص18.

[3]– **حركة الباروك والركوكو**: تشكل حركتا الباروك والركوكو اتجاهات فنية سادتا في أوروبا، وقسم من الولايات المتحدة الأمريكية؛ إذ نشأت حركة، أو طراز الباروك كردة فعل لحركة الإصلاح البروتستنتي، فاهتم رساموها بالأمور الدنيوية أكثر من الأمور الدينية مع تأثرهم بحركة التصوير والنحت والعمارة، ومنهم: بول روبنز، فرنشسكو، ورباران، فيلاسكويس، برنيني، بوجيه، جيراردون، نيكولاس بوسان، وليام هوغارث، بوشيه (ينظر: نجيب، رولا عصام: **تاريخ الفن 2**. دار المستقبل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998م، ص**5–6، 27**).

واهتم طراز الركوكو الذي أسسه صاحبه واتو في القرن الثامن عشر في أوروبا بالتجديد القائم على الأشكال غير المنتظمة ذات الخطوط المنحنية؛ إذ ساعد على تشكيل الزخارف المتنوعة، ومن فنانيها: بوشيه، جان هونو ريه

الباروك والركوكو والكلاسكية الجديدة؛ إذ تنتمي اللوحة بأشكالها إلى الاتجاه التكعيبي [3] الذي تقتصر لوحاته على اللون الرمادي؛ للتعبير عن مأساة الشعب [4].

وتكمل الكاتبة حديثها في ذهابها إلى متحف الملكة صوفيا للفن الحديث؛ إذ "يحتشد مئات من عشاق الفن؛ لمشاهدة أعمال بيكاسو وخوان ميرو وسلفادور دالي، وتابيس وسواهم، ولم أشأ دخول معرض دالي قبل أن أحيي الغورنيكا في قاعتها الخاصة التي تليق بجلالها" [5]، ويكشف حديث الكاتبة عن أهمية لوحة (الغورنيكا) ومكانتها الكبيرة.

فراجونار، جان باتست سيمون شاردان، جوفاني أنطوليو، فراشيسكو جواردي (ينظر: رايد، هربرت: **معنى الفن**، ص91).

[1]– **حركة الكلاسيكية الجديدة:** تبلورت المدرسة الكلاسيكية على يد الفنان الفرنسي دايفيد، وتلميذه أنجر؛ إذ امتازت بقيامها على الخطوط المحكمة والألوان الرصينة الغامقة، والموضوعات البعيدة عن العواطف والمشاعر، بالإضافة إلى جمعها بين الأصول في بناء عالم مثالي يحقق الجمال المثالي مرتكزة على الأساطير القديمة والتاريخ اليوناني الروماني؛ بسبب افتقاره إلى المشاعر والميوعة (ينظر: الكوفحي، خليل محمد: **مهارات في الفنون التشكيلية**. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006م، ص216).

وأفرزت المدرسة الكلاسيكية نشوء طبقة متوسطة اهتمت بأنواع الفنون المختلفة، ودعت إلى فكرة إحياء التراث القديم، وإتقان القواعد الفنية، والإمعان في التجسيم، والعمل على جعل الموضوع الفني متكاملًا محبوك العناصر بصياغة أشبه ما تكون بالصياغة المسرحية (ينظر: عفيفي، محمد تاج الدين: **الفن التشكيلي**. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003م، ص55–56).

[2]– الدليمي، لطيفة: **مدني وأهوائي جولات في مدن العالم**، ص126.

[3]– **الحركة التكعيبية:** اتخذت المدرسة التكعيبية من الأجسام ذات الكتلة سبيلًا لها؛ لتصوغ فنها في أبعاد ثنائية تفتقر إلى التجسيم؛ إذ يشبه بناؤهم البناء المعماري الهندسي في أبعاده، وأوجدوا قانونًا خاصًا بهم يكمن خلف المظهر الخارجي للأشياء (ينظر: عفيفي، محمد تاج الدين: **الفن التشكيلي**، ص69–72).

اقتصرت المدرسة التكعيبية في لوحاتها على لونين، هما: البني، والرمادي، وأبرز روادها، هم: براك، بيكاسو، جوان جرى، وامتاز هذا الاتجاه في استعمال الأدوات اليومية البسيطة: كالأزرار، وورق الجرائد، ونشارة الخشب في خلق صورهم الفنية، ويتكون الإنسان في نظرهم من أشكال هندسية عدة: كالمخروط، والأسطوانية... إلخ؛ إذ مرت هذه المدرسة بثلاث مراحل: المرحلة التحليلية، والمرحلة التركيبية، ومرحلة الكولاج (البشبيشي، هالة السيد: **تاريخ الفن**. المكتب الجامعي الحديث، الرياض، السعودية، 2015م، ص167–168).

[4]– ينظر: عبيد، كلود: **الفن التشكيلي نقد الأبداع وإبداع النقد**. ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005م، ص23.

[5]– الدليمي، لطيفة: **مدني وأهوائي جولات في مدن العالم**، ص127.

وترتكز الكاتبة على التحليل السيميائي لوصف اللوحة الذي تجلى في قولها: "كانت الغورنيكا بلونها الرمادي والأبيض والأسود وشموخها تعطي انطباعًا بانتصارها على النازية [1] التي حرمت أعمال بيكاسو لتمثيلها الأعراق الدنيا من البشر!" [2]، وتزعم الباحثة أن اللون الرمادي يدل على الحيادية؛ إذ تنقل الكاتبة صورة اللوحة بحقيقتها كما رأتها هي، وتحيل اللون الأبيض إلى السلام، ويرمز اللون الأسود للمجزرة والمأساة التي وقعت في إقليم الباسك، وتشير الباحثة في رؤيتها إلى اللوحة أنها تصور مأساة الشعوب الفقيرة في العالم أجمع؛ إذ تمثل فئات الشعوب المظلومة أمام سلطة الأقوى؛ إذ تحدت اللوحة ظلم النظام النازي والإبادة غير الإنسانية التي مارستها الفاشية في إسبانيا خلال الحرب الأهلية [3].

وتسترسل الكاتبة في وصفها للوحة في قولها: "تساءلت أمامها: كم من الغورنيكات لدينا؟ انهمرت دموعي أمام وجوه نسائها الثلاثة التي تحتل مركز اللوحة: المرأة التي تحمل المصباح، والمرأة الصارخة، والثالثة الهاربة، ولما رأت الغورنيكا دموعي المتساقطة على الرخام اللامع، رأيتها تقترب مني متخطية حاجز الحبل الأخضر، ويلتمع شعاع مصباحها المحطم على وجهي لتقول لي: الفن ينتصر للإنسان والجمال والسلام على مر الزمان" [4]؛ إذ يكشف قول الكاتبة مدى حزنها وألمها من مشاهدة مجازر الحروب في العالم؛ لأنها تظهر الحقيقة القاسية والمؤلمة، وتصور بشاعة الحرب وجرائم الاحتلال بحق الشعوب الفقيرة.

---

[1]– **الحركة النازية:** سميت باسم حزب العمال الألماني، والحزب الاشتراكي الألماني؛ إذ ظهرت حركة النازية بعد الحرب العالمية الأولى بقيادة أدولف هتلر في 16 سبتمبر عام 1919م؛ للسيطرة على مقاليد الحكم في ألمانيا (ينظر: حميدي، ثورية: **دور ألمانيا وإيطاليا في قيام الحرب العالمية الثانية 1919م–1939م**. رسالة ماجستير، إشراف: نصر الدين مصمودي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015م، ص22).

[2]– الدليمي، لطيفة: **مدني وأهوائي جولات في مدن العالم**، ص127.

[3]– ينظر: عبيد، كلود: **الفن التشكيلي نقد الأبداع وإبداع النقد**، ص22.

[4]– الدليمي، لطيفة: **مدني وأهوائي جولات في مدن العالم**، ص127.

وأضفت الكاتبة على اللوحة صورة حسية جعلت منها إنسانة تقترب منها، وتؤكد على أن الفن في حقيقته هو انتصار للإنسان والجمال والسلام.

وتبرز الكاتبة أهمية اللوحة الكبيرة عند فئات الناس كافة، فتقول: "لبثت الغورنيكا سنوات طويلة في متحف الفن الحديث بنيويورك بناء على رغبة بيكاسو وبعد رحيل فرانكو احتفلت إسبانيا باستعادتها لتقف طوابير النساء والرجال من أجل إلقاء نظرة على اللوحة التي تفضح بشاعة الحرب وهلع الإنسان، كانت العجائز اللائي فقدن أبناءهن ورجالهن وعشاقهن في الحرب الأهلية يقفن أمامها وتتماهى وجوههن المغنضة مع ألوان اللوحة الرمادية، أما الشباب فكانوا يمرون أمام الغورنيكا بنوع من اللامبالاة ويحدقون فيها بدافع من الفضول وحده" [1]، وتستحضر الكاتبة أهمية اللوحة عند كبار السن على عكس الشباب؛ إذ يظهر من نص الكاتبة مكانتها المتجذرة والمؤثرة عند كبار السن؛ ذلك لأنهم يعيشون الحياة بمرها وحلوها، فتؤثر فيهم الأحزان أكثر من تأثيره لدى فئة الشباب.

تستأنس الكاتبة بلوحة (الجرنيكا)؛ لتصوير مأساة الحرب وعجز الإنسان أمامها، وما نتج عنها من مساوئ أدت إلى تدمير وقصف وإبادة للإنسانية، وانتهاك حقوق الإنسان؛ إذ يترتب على ذلك بناء علاقة تآلفية بين أدب الرحلات والفن التشكيلي الذي يحدث تجديدًا في الوسائل الكتابية من خلال تراسل الفنون مع بعضها بعضًا؛ إذ "تمنح اللوحة التفاتًا بصريًا يفتح مجال التأويل الدلالي؛ وتجعل النص والصورة يتجاذبان في حركة مستمرة؛ ليقوم القارئ بعملية الاستبدال القرائي، فيواجه نصًا أكثر حركةً وانفتاحًا وعمقًا" [2].

---

[1]– المصدر السابق نفسه، ص128.

[2]–هلال، عبد الناصر: **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**. دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، 2010م، ص173–174.

العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية ورواية السيرة الذاتية [1]:

ينتمي العمل الأدبي (البحث عن جمل المحامل) [2] للكاتب خالد حوراني إلى رواية السيرة الذاتية؛ إذ رسم الكاتب تجربته الشخصية في إطار روائي، وتناول كتابه حياة الفنان سليمان منصور ولوحته (جمل المحامل)، وعدَّ الناقد أحمد زكارنة عمل الحوراني "سيرة ذاتية في ثوب غيري، وقضية سياسية من خلال مسألة فنية " [3]، فهي تصور سيرة ذاتية وغيرية: ذاتية في حديث الكاتب عن نفسه وتصوير واقعه وفنه وحياته التي عاشها، وغيرية في حديثه عن حياة الفنان سليمان منصور.

---

[1]– **رواية السيرة الذاتية:** استوعبت الرواية أجناسًا أدبية عدة، ومنها السيرة بنوعيها الذاتي والغيري؛ لأنها تعد "نمطًا أدبيًا دائم التحول والتبدل يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال"؛ إذ تتماثل الرواية والسيرة في اتخاذهما قصة فرد معين مع تفاوتهما في توظيفهما للحقيقة والخيال؛ إذ يجنح العمل الروائي نحو الواقع والخيال بينما تميل السيرة إلى الحقيقة بعيدًا عن الخيال؛ لأن السيرة تعرض للأحداث والوقائع والمواقف (آلن، روجز: **الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية.** تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1997م، ص7).

تجمع السيرة في حناياها السرد الروائي، أو العمل الشعري، أو المقال الفلسفي؛ إذ يقوم المؤلف بعرض أفكاره وتصوير مشاعره بأسلوب ضمني أو صريح، فالسيرة تستثمر أسلوب الكتابة السردية الروائية، ونعني برواية السيرة الذاتية "الجمع بين شكلين خارجيين في عمل أدبي واحد تجعل منه عملًا أدبيًا مركبًا"، فتكون رواية السيرة الذاتية نوعًا مركبًا يجمع بين نوع (الرواية) وصيغة (السيرة الذاتية)؛ ولكنه يبقى في النهاية عملًا روائيًا (ينظر: رقاوي، إنصاف، ساسي، كنزة: **المكون السير ذاتي في كتاب أيام من حياتي لزينب الغزالي.** رسالة ماجستير، إشراف: شاكر لقمان. جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2017م، ص20، ينظر: إبراهيم، عبد الله: **السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السردي.** مجلة علامات، ع، 19، ج1، 2003م، ص4، ينظر: دبيكي، إبراهيم نصر الدين عبد الجواد: **التعالق بين الرواية والسيرة الذاتية قصة عن الحب والظلام لعاموس عوز نموذجًا.** جامعة طنطا، مجلة كلية الآداب، ع، 26، 2009م، ص308–309).

[2]– **رواية السيرة الذاتية (البحث عن جمل المحامل):** يمثل عمل الكاتب الصادر عن الأهلية للنشر والتوزيع في الأردن عام 2020م تاريخًا قوميًا وطنيًا إنسانيًا فنيًا؛ إذ ينسج الروائي إبداعه الفني من مصاعب شعبه الفلسطيني الذي مثل ركيزة أساسية في تتطور أحداث عمله الأدبي.

[3]– زكارنة، أحمد: **وعي الهزيمة إعادة اختراع المعنى.** ط1، مكتبة كل شيء ناشرون، حيفا، فلسطين، 2021م، ص144.

يحقق انفتاح الفن التشكيلي على رواية السيرة الذاتية تفاعل القارئ مع الثقافة الفنية التشكيلية، مما يحدث قيمة جمالية في أساليب الرواية الحداثية؛ إذ يبرز دور العمل البصري الفني في منح قيمة جمالية لرواية السيرة الذاتية عن طريق تأثير اللوحة التشكيلية في الكتابات السردية مما يكسب رواية السيرة الذاتية بعدًا جماليًا وفنيًا ورمزيًا.

حاور الكاتب خالد حوراني في عمله الأدبي (البحث عن جمل المحامل) اللوحة التشكيلية (جمل المحامل) للفنان سليمان منصور معتمدًا على دلالات اللوحة التي تجلت في مشاهد عمله السردي.

تدور أحداث الرواية في فلسطين والأردن والمملكة المتحدة وليبيا وألمانيا وأي بلد أخرى يقترحها الخيال والموقف في رحلة البحث عن لوحة (جمل المحامل) التي رسمها الفنان سليمان منصور في عام 1973م.

وعرضت الرواية شهرة اللوحة من خلال عرضها في معارض عدة أهمها: المعرض الذي أقيم في جمعية الشبان المسيحية في القدس؛ إذ عرض الفنان أربع لوحات كان من بينها لوحة عتال يحمل القدس [1].

مسوغات تعدد نسخ لوحة (جمل المحامل) للفنان سليمان منصور ودلالتها

جاءت اللوحة بثلاث نسخ؛ إذ رسم الفنان اللوحة الأولى وبيعت لدار نصر الله مقابل ثلاثة شيكات: الأول مقدراه مئتا شيكل، والثاني والثالث بدون رصيد [2]؛ لكن اكتسب الفنان في رسمه للوحته شهرة على النطاق الفلسطيني العربي، وحاز القذافي على النسخة الثانية [3]؛ وسبب امتلاكه للوحة هو إهداؤه إياها بمناسبة يوم مولده، بينما رسمت النسخة الثالثة عام 2005م؛ إذ عرضت في مزاد كريستي وكان الهدف من رسمها الحصول على المال [4]؛ إذ تمثل اللوحات الثلاثة الفن الفلسطيني وتاريخه، وقضية الشعب الفلسطيني والعربي.

تُظهر رواية السيرة الذاتية الهدف من تعدد نسخ اللوحة، والفرق بين النسخة الأولى والثانية للوحة (جمل المحامل)؛ إذ يقول الفنان سليمان: "بعد هذا المعرض، عدت لمرسمي في مطبخ الأسرة. كانت لوحة العتال الحقيقي لا تزال هناك. عدت إليها بعد أن بعت لوحاتي، غير أن لوحة العتال لم تعد

---

[1]– ينظر: الحوراني، خالد: **البحث عن جمل المحامل**. ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2020م، 69.

[2]– ينظر: المصدر السابق نفسه، ص143.

[3]– ينظر: المصدر السابق، ص290.

[4]– ينظر: المصدر السابق، ص279–280.

تعجبني وقد أصبح لدي بعض المال، وأستطيع أن أشتري ألوانًا وعدة رسم كما أريد. وفكرت في أن أطورها أو أغيرها، وقد بدأت تتبلور لوحة أخرى في ذهني: لماذا لا أحمل هذا العتال القدس بكاملها بدل الأحمال العادية، كان ذلك بتأثير من السريالية التي كانت تجتاحني، وبالفعل استغرق العمل عليها أكثر من عشرة أيام غير الاسكتشات والرسم الجانبي... هذه اللوحة والتي هي بحجم 80 سم في 110 سم تقريبًا صنعتها في البيت ويمكن اعتبارها بالكامل صناعة مطبخ" [1]؛ إذ كانت النسخة الأولى هي الشرارة التي انطلق بها الفنان في رسمه للوحته الثانية مجسدًا بها قضيته القومية والوطنية.

ويجسد رسم اللوحة الهوية الوطنية الفلسطينية؛ إذ يتابع الفنان قوله عن لوحته: "كنت لاأزال أعزب حين رسمت لوحة جمل المحامل في نصف مطبخ أمي وكان الحجم بالنسبة لي عظيمًا، فهو أكبر من كل مرة. وكنت أتأمل فيها أكثر مما أشتغل عليها وأتأمل هويتي الوطنية وهي تتبلور أمامي وتشعرني بالرضا..." [2].

[1]– المصدر السابق، ص42.

[2]– المصدر السابق، ص68.

ويقتضي تأمل نسخة اللوحة المعروضة سابقًا مقارنتها مع النسخة الأولى التي رسمها الفنان؛ إذ "تضمنت النسخة الثالثة والتي قدمت على أنها الثانية من جمل المحامل بعض التغيرات اللافتة على اللوحتين السابقتين، وكأن العتالين في المدينة الذين يعملون في البلدة القديمة في مدينة القدس صاروا يغيرون نوعية الحبل الذي يستخدمونه وعليه، تغير نوع الحبل المجدول في اللوحة إلى حبل على شكل شريط قنب. كذلك أدخل سليمان منصور بعض المعالم المسيحية في فلسطين، مثل: كنيسة القيامة، التي لم تكن موجودة بوضوح في النسختين السابقتين؛ لأنها تمحورت حينئذ حول القضية الفلسطينية

والتهجير القسري، أكثر من أي شيء آخر. على كل حال، ظلت النسخة الثالثة هذه، مثل سابقتها ترمز للشعب الذي يحمله الفلسطينيون على ظهورهم، وأنهم يحملون وطنهم معهم أينما ذهبوا" [1].

ويمكن إرجاع سبب تغيير الفنان للحبل إلى أن الحبل في اللوحة الأولى يسبب تعبًا للإنسان في حمله للأحمال الثقيلة على ظهره، فأراد استبدالها بحبل قنب؛ ليخفف من وطأة الأحمال على ظهر العتال.

وصف الفنان سليمان منصور للوحته (جمل المحامل)

عرض عمر عتيق في دراسته الرؤية الفنية بين الثبات والتحول في لوحة جمل المحامل للفنان سليمان منصور قولًا للفنان نفسه؛ لتعزيز مبدئه في تحليله للنسخ الثلاثة للوحة (جمل المحامل)؛ إذ يقول الفنان: "رسمتُ عام 1969م عتالًا داخل البلدة القديمة يحمل أغراضًا عدة على ظهره مع أن اللوحة كانت جميلة؛ لكن لم ترق لي طبيعة الأغراض التقليدية التي يحملها. فكرت بضرورة استبدالها، ولم أعرف البدائل. أثناء حرب أكتوبر لمعت في ذهني فكرة. أنجزت أواخر عام 1973م عتالًا يحمل على كتفيه قبة الصخرة، وعرضت اللوحة في مكتبة صلاح الدين في القدس، فاستحوذت على اهتمام الناس، واختار لها إميل حبيبي اسم (جمل المحامل)، وطبعت اللوحة على شكل ملصقات وكان حملها واقتناؤها تهمة وطنية يحاسب عليها الاحتلال كما حدث مع قدورة موسى صاحب مكتبة ابن خلدون الذي تعرض للضرب والغرامة" [2].

جاء في الفصل الأول (كنوز سليمان) حديث الفنان عن لوحته الذي يقول عنها: "أنا سليمان منصور صاحب تلك اللوحة التي ما انفكت تدور حولها كثير من القصص، وقد تكون هذه القصة

---

[1]– المصدر السابق، ص289–290.

[2]– ينظر: منصور، سليمان: **الفن مغامرة**. مقال منشور في أصوات مقدسية. من منشورات القدس عاصمة الثقافة الفلسطينية، رام الله، فلسطين، 2009م، ص75.

واحدة منها، فيها شيء من الحقيقة ربما، وفيها شيء من الخيال ما فيها. تتبع هذه القصة أثر اللوحة ومصيرها، بعد أن أنجزتُ رسمها وذيلتها بتوقيعي في العام 1973م. بهرت اللوحة جميع من حولي وأثرت فيهم، ولم تزل أصداؤها تتداول بين الناس، ليس إعجابًا بها في جميع الحالات أو بسبب عظمتها بالضرورة، وإنما بسبب انتشارها السريع كالنار في الهشيم" [1].

ويرتكز الفنان في تلوينه للوحته على الألوان الهادئة التي تريح المتأمل لها؛ إذ تجلى في قوله: "اللوحة تتشكل الآن، أضع اللمسات الأخيرة عليها بمتعة لا تضاهى، بعد أن راقتني. وقد لاحظت في البداية قوة اللون وطغيانه. فقررت تهدئتها بطبقة شفافة من الأبيض والأزرق، حتى يكون الموضوع هو المسيطر والفكرة. ولكي تصير اللوحة أكثر رقة، مسحت هذه الطبقة بالزيت المخلوط بالأبيض والأزرق الرمادي حيث اقتضى الأمر، وأنا أظهر بعض العناصر وأظلل أخرى..." [2].

رؤية الكاتب خالد حوراني للوحة (جمل المحامل)

يسترسل الكاتب في حديثه عن اللوحة وتفاصيلها معتمدًا على التحليل السيميائي الفني وموجهًا كلامه للفنان سليمان منصور: "كان عليه أن يحل معضلات في تكوين اللوحة والتشريح وحجم وشكل الكتلة التي سيحملها عتاله السريالي، كان مستغرقًا وهو يغوص في التفاصيل. لم يشأ أن تبدو مدينة القدس في اللوحة كفقاعة هواء فيما شاء أن تبدو المدينة قابلة للحمل، ولو بالمنطق السريالي، أراد العتال ثابتًا على الأرض وقادرًا على الحمل، بعكس لوحة العتال الحقيقي السابقة، التي كانت مقدمة للوحته هذه. أراد الخلفية أن تكون فاتحة، أما حمل العتال فكان ظاهرًا أكثر على كاهله ليشكل الحمل،

[1]– الحوراني، خالد: **البحث عن لوحة جمل المحامل**، ص22.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص68–69.

بكتلته وألوانه عنصر السيادة في اللوحة، ولا داعي، إذًا، للأقواس في الخلفية طالما أن القدس، وفي قلبها قبة الصخرة، هناك" [1].

ويستمر الكاتب في وصفه للرجل الواقف في وسط لوحة (جمل المحامل) معتمدًا التحليل السيميائي في قوله: "الرجل العتال يقف في منتصف اللوحة وقدمه اليسرى تتقدم على اليمنى من أجل التوازن، والخلفية مقسمة إلى ثلث وثلثين كقطع ذهبي، ثلث الأرضية التي يقف عليها الكائن وثلثين السماء. وهذا يجعل الحامل والمحمول في وضع أفضل، بالنظر أو بغض النظر عن الصورة الأصل" [2]، ويفسر لنا أهمية تقدم الرجل اليسرى على اليمنى حرصًا على عدم السقوط أرضًا.

الفضاء الثقافي (الزمكاني) للوحة (جمل المحامل)

لا تقف اللوحة عند فرد معين؛ بل تشمل طبقات الشعوب على اختلاف ألوانهم وأجناسهم وديانتيهم؛ إذ جاء في قول الروائي: "جمل المحامل يعلقها الفقير والغني، ويحتفي بها الوزير مثلما يحتفي بها الغفير، يعلقها المؤمن النقي، والوطني النقي مسلمًا كان أم مسيحيًا، يحملها المتظاهرون في الهند والباكستان لنصرة الفلسطينيين من بعيد، ويعلقها يمني في تعز في صدر صالون الحلاقة الذي افتتحه منذ مطلع الثمانينيات" [3]. ويستمر الكاتب في تأكيد فكرته بقوله: "لن أبالغ وأقول، يعلقها المؤمنون في أصقاع الأرض مثلما يعلقها الكافر والفوضوي، ويحتفي بها من يحبون مدينة القدس أو يتوقون إليها، ليس الفلسطينيون من هؤلاء فقط؛ بل ناس من ملل أخرى وشعوب لا أعرفها" [4]، ويتبين لنا من خلال ذلك أهمية القضية الفلسطينية الموحدة في العالم العربي أجمع، وحرص الشعوب على

---

[1]– المصدر السابق، ص45–46.

[2]– المصدر السابق، ص46.

[3]– المصدر السابق، ص23.

[4]– المصدر السابق، ص23.

التمسك بها وحمايتها، إذ تمثل فخرًا لكل أمة، فأراد الكاتب أن يبرز أهمية القضية الفلسطينية في قلوب الشعوب أينما ذهب وارتحل.

وتمثل اللوحة المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني في صراعه مع المحتل، ويصف الروائي خالد حوراني إبداع سليمان منصور للوحة (جمل المحامل) بأنه كان "متلقنًا للتراجيديا السياسية والاجتماعية التي يعيشها شعبه. وهو شعب يهجس بتوقه للحرية والتخلص من الاحتلال الذي وقع على كاهله. شعب صار ضحية لظلم تاريخي كبير، وعليه أن يواجه مصيره وحده. التقط سليمان هذه الفكرة وهذه اللحظة والعبء الذي يعيشه الناس فكانت اللوحة. الناس وحدهم يحملون أثقال مأساتهم على ظهرهم في ظل غياب الآخرين، كالعتال الذي يحمل الأثقال نيابة عن غيره. هجس الفنان بأشواق الناس وهمومهم، وكانت ملحمته التي تنطق باسمهم" [1]؛ إذ تعد اللوحة أيقونة ورمزًا مهمًا دالًا على قضية الشعوب الوطنية في سعيها للحصول على حريتها واستقلالها.

وأبدى العديد من الأشخاص المرموقين رأيهم في اللوحة منهم السيد الشنطي الذي كشف الستار عن لوحة (جمل المحامل) في المعرض الذي أقيم في مسرح الرينبو في عمان؛ إذ يقول: "تعد أهم لوحة أيقونية في الوطن العربي والتي قام برسمها الفنان الفلسطيني المرموق سليمان منصور، والتي لها دلالات ورموز رائعة في تصويرها لفلاح فلسطيني يحمل القدس على ظهره، والتي أصبحت من أكثر اللوحات العربية شهرة ومعروفة لدى القاصي والداني في الشارع العربي" [2].

---

[1]– المصدر السابق، ص51.

[2]– المصدر السابق، ص285.

علاقة غلاف كتاب (البحث عن جمل المحامل) بلوحة (جمل المحامل)

يلاحظ القارئ لعنوان رواية السيرة الذاتية (البحث عن جمل المحامل) تطابقه مع عنوان لوحة (جمل المحامل)؛ إذ "يمثل العنوان تشكيلًا بصريًا ينطق بدلالات تبوح بها اللوحة" [1]، ويختزل العنوان رحلة البحث عن لوحة (جمل المحامل) التي تحدث عنها الروائي؛ إذ جاء في قول الكاتب: "البحث عن جمل المحامل وظروف رسمها، ومن اقتنوها من قبل السفير الليبي في لندن الذي اشتراها لصالح

[1]–حلمي، فريد: **سيمائية النص الموازي في رواية دم الغزال أنموذجًا**. جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، ع، 38، 2016م، ص324.

العقيد القذافي؛ لتصبح من مقتنياته بمناسبة عيد ميلاده، كما قيل، فيما أتتبع أنا قصة ومصير هذه اللوحة الأيقونة وما حل بها وأين. هل اختفت اللوحة أو دمرت أثناء القصف الأمريكي على طرابلس الغرب بعد أحداث لوكربي في العام 1988م أو قبل ذلك؟ أو أنها اختفت مع أحداث الثورة في ليبيا واقتحام قصر العزيزية مقر الرئيس الليبي المعزول في العام 2011م، أو هل هي محفوظة في مكان ما، متحف مثلًا، أو بنك يعود لحساب أحد أبناء العقيد؟" [1].

ويتساءل الكاتب في نهاية عمله الأدبي عن مكان وجود اللوحة؛ إذ يقول: "كنت أبحث عن مكان وجودها ومصيرها. أبحث عن رمزية اللوحة في ليبيا وغير مكان، أبحث عن فلسطين في هذا الربيع، في عتمة العالم العربي الكبير، أبحث عن الجمل الذي حمل، عن الأرض التي تحت أقدامه ربما عن السبب" [2]، فهو يبحث عن وجود القضية وأهميتها لدى الشعوب العربية، وحرصهم على الدفاع عن قضيتهم الأولى فلسطين، والبحث عن شخصية العتال التي تمثل الأرض والهوية.

التواصل الدلالي بين مضمون كتاب (البحث عن جمل المحامل) والدلالة السيميائية للوحة (جمل المحامل)

تجسد اللوحة صورة رجل طاعن في السن يرمز إلى الحكمة، وتدل ملابسه على المعاناة، ويحيلنا عدم ارتدائه لحذائين في رجليه إلى فقره وبؤسه، وترمز شخصيته إلى التراث الضارب في فلسطين، وهو يحمل عينًا فوق ظهره تحتضن مدينة القدس متمسكاً بها في حباله التي تحميها من الوقوع أرضًا.

تختزل صورة الرجل دلالات لـ "صورة رجل يحمل المستحيل على ظهره، يحمل أعباء أمته، لم تكن صورة واقعية؛ بل كانت مقترحًا جديدًا وجوهريًا لإمكانية إنتاج الصور ذات المعنى المغاير" [3]؛ إذ

---

[1]– الحوراني، خالد: **البحث عن جمل المحامل**، ص112.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص316.

[3]– المصدر السابق، ص50.

توحي ملامح الرجل الكبير المتقدم في السن إلى الهموم التي حملها فوق ظهره، وهي تناظر هموم الشعب الفلسطيني والعربي أجمع.

تخدم دلالات اللوحة رؤية الكاتب الفنية والوطنية في تأكيده تاريخ الفن الفلسطيني في قوله: "قد يحتاج تاريخ الفن في فلسطين إلى مجلدات، إلى كتب وروايات، فحتمًا إن سردية واحدة لن تكفي، من هنا جاء التفكير بهذا المشروع الفني (قصة البحث عن جمل المحامل)، على وقع ما حدث ويحدث في العالم العربي منذ ثورة الياسمين في تونس وما سمي بالربيع العربي [1] في مصر واليمن وسورية الذي تعددت فصوله فشملت ليبيا أيضًا. حيثما تتشابك القضايا في العالم اليوم وتتشابك قضية فلسطين مع كل ذلك، تشابكت قصة لوحة جمل المحامل مع هذه الأحداث، ووضع مصيرها في مهب الريح ليس كأيقونة ورمز فقط؛ وإنما كتمثيل لفلسطين أيضًا. وجمل المحامل الفلسطيني يتعرض، كما يتعرض كل عربي، إلى مأساة وجود وهو يقصف ويعاني الحرمان ليس في بلاده وإنما على حدود الآخرين" [2]، وتختزل اللوحة في مضمونها نفي الشعب عن أرضه ومعاناته، ويؤكد الكاتب أن اللوحة ليست رمزًا وأيقونة؛ بل تصور قضية فلسطين كلها.

ولا تقتصر اللوحة على الزمن الماضي؛ بل تمتد في كل زمان ومكان، وتبقى أحداثها مفتوحة إلى ما لا نهاية، فـ "هذه القصة حكاية برسم الماضي؛ لكنها لم تنتهِ" [3].

---

[1]– **الربيع العربي:** يشكل الربيع العربي "صناعة عربية جاء نتيجة للتفاعلات الداخلية الاقتصادية، والسياسية، والإنسانية، والأخلاقية الفردية، والاجتماعية؛ إذ مثل شعور المواطن العربي بغياب العدل والمساواة، وتدهور الخدمات التعليمية والصحية والبيئية، وازدياد مساحة الفقر، واتساع البطالة، وظهور ثروات غير اعتيادية لا تتناسب أبدًا مع مفردات الثروة الوطنية، وبطء النمو الاقتصادي، وزيادة التبعية للخارج في جوانب كثيرة ابتداءً من الغذاء، والدواء، والكساء، وانتهاء بالسياسة والدفاع" (السواعير، سلام أحمد: **توجهات السياسة الخارجية الأردنية تجاه أزمات الربيع العربي 2011–2017م**. رسالة ماجستير، إشراف: محمد القطاطشة. جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2017م، ص13).

[2]– الحوراني، خالد: **البحث عن جمل المحامل**، ص10.

[3]– المصدر السابق نفسه، ص11.

وحرص الكاتب على تصوير معاناة الشعب العربي في حديثه عن اللوحة في قوله: "ليست رحلة البحث عن لوحة إلى غياهب المجهول؛ بل إنها قصة عن السياسة والظروف التي عاشها ويعيشها الفنان والإنسان في فلسطين والمنطقة والجوار" [1].

وتصور اللوحة دلالات النفي والتشرد والتهجير؛ إذ إن القصة ليست قصة واحدة ولا قصة معرض أو أرشيف، القصة قصة شعب كامل ترتبط بالأرض، ونفي الفلسطينيين وتشريدهم، كما تصور الرواية ثقافة الشعب الفلسطيني وطعامه ولباسه؛ إذ شملت اللوحة ثقافة الشعوب وعاداتها وتقاليدها.

العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والسيرة الروائية

يصعب على الكاتب أو الفنان العيش بمعزل عن الفنون الأخرى التي ترقى من مستوى عمله الإبداعي، فتساعده على النهوض بفنه ومجاراته للأعمال التي تمتاز بجمالياتها الإبداعية؛ إذ يحول

الفن التشكيلي الروائي من كاتب يكتب بطريقة اعتيادية إلى فنان متذوق يستطيع قراءة اللوحة التشكيلية وترجمتها في سيرته الروائية بناءً على ذوقه وميوله ورغباته الفنية، فيقوم بتحويل اللغة البصرية إلى

[1]– المصدر السابق، ص8.

لغة سردية تعكس المفاصل الدلالية للوحة التشكيلية، ويحكم ذلك وجود الأثر الذي يتركه قلم الكاتب ليعمل على إيصال عمله إلى المتلقين القارئين لأعماله الفنية.

أعجبت الكاتبة فاطمة ذياب باللوحة التشكيلية التي رسمها الفنان الفلسطيني سليم جريس مخولي وهو من بلدة كفر ياسيف لتعالقها مع مضمونها الروائي؛ إذ صدرت الرواية في طبعاتها الثلاث على مدار الأعوام 2010، 2012، 2013م [1]، وتصور الكاتبة تأثرها في اللوحة في قولها: "كانت الرواية في دار النشر، وذهبت بالصدفة أنا وزميلتي الشاعرة أمال عواد رضوان لزيارة الفنان الذي توفي بعدها بمدة قصيرة، وقبل صدور الرواية من دار النشر قمت بزيارة معرض فيه لوحات تشكيلية، وأعجبت بهذه اللوحة، وقمنا بالتحدث مع الفنان حول رغبتنا في توظيفها على غلاف صفحة روايتي، فما كان منه إلا أن رحب بالفكرة التي سُرَّ بها كثيرًا" [2].

دمجت الكاتبة في روايتها (مدينة الريح) الأبعاد الإنسانية: والثقافية، والاجتماعية، والسياسية، والوطنية القومية التي عاشها الشعب الفلسطيني، وسعت الباحثة في عملها السير روائي البحث عن المدينة الفاضلة التي تحقق الأمان، والسكينة بعيدًا عن الدمار والحروب، واستقت الكاتبة التناص بأنواعه: الديني، والشعبي، والأدبي وغيرها؛ لتستقيم رؤيتها الفنية الإبداعية، واستترت الروائية وراء الرموز التي تكثف المعنى؛ لتعمق دلالة نصها؛ إذ "يستطيع المؤول اكتشاف عدد لا يحصى من الترابطات في عالم النص المفتوح؛ لأن القارئ له حرية تامة في إعادة تركيبه بالشكل الذي يرتئيه" [3].

تناول عمر عتيق في كتابه (قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة) العلاقة بين الغلاف ومضمون الرواية؛ إذ يختزل مضمون غلاف الرواية شذى التراث الضارب في أرض الوطن؛

---

[1]– حوار أجرته الباحثة مع الكاتبة فاطمة ذياب بتاريخ 6\1\2022م عن طريق محادثها عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

[2]– المرجع السابق نفسه.

[3]– شاطو، جميلة: **النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة**، ص47+48.

لأنها تصور صورة المهباج (المهباش) وهو يرمز إلى الأصالة والقوة والصمود ضد الاحتلال، والدمار، والترقب في أرض الوطن، فجاء في الرواية: "وعام 1967م كان عامًا مفصليًا غير مسار حياتي بعد حرب الأيام الستة واحتلال القطاع، ذهب والدي يبحث عن شقيقته اللاجئة في خان يونس فالتقى بها وحاول أن يعيدها مع أفراد أسرتها بعد غيبة عشرين عامًا... حين اصطحبني أبي لزيارة عمتي بقيت في خان يونس مدة شهر، لألتقي العالم الذي يختلف عن كل ما مر في عالمي القريب، فالفتيات هناك مثقفات متعلمات جريئات لا قيود ولا حدود! هناك الغربة والشوق والحنين والتوعد والوعيد واللجوء واللاجئون، ومخيم خان يونس ظاهره العوز والفقر والقهر، وباطنه عزة وكرامة وإباء وشهادات جامعية دست بين الأوراق، واحتلها غبار المخيم والزمن!" [1]؛ إذ يختزل مشهد الكاتبة نضال أهل قطاع غزة المحتل ومقاومتهم للاحتلال، ويذهب عمر عتيق إلى أن مضمون الرواية مبني على ثنائية النكبة (الفجيعة) والحلم (اليقين بالخلاص والنصر)، ويجسد الغلاف صورة الرجل مرتديًا زيًا تراثيًا يدل على وصايا الأجداد، ويحيلنا بشكله إلى تعاقب الأجيال في أرض فلسطين [2] واستمرارية المقاومة والثورة ضد الاحتلال الصهيوني، ويتماهى ذلك مع مشهد وفاة الرجل صاحب العكاز، وصاحب الخطى والطريق في قول الكاتبة: "هاتوا ماء حبره، هاتوا قصاصات أوراقه، ابحثوا في جيوبه عن كل حرف لم ينشره، عن كل وجع لك يكتبه، هاتوا ولاعته، منفضة سجائره، درج مكتبه، سريره ووسادته، كل شيء عنده هاتوه لنبقيه هدية لأجيالكم، علقوا صوره على جدران المدارس، احفروا اسمه على قراطيس أولادكم، لونوا اسمه عند باب كل حارة، اجعلوا قبره مزارًا" [3]؛ إذ جسدت الكاتبة الحكمة والتجارب التي يتوارثها الأجيال جيلًا بعد جيل.

---

[1]– ذياب، فاطمة: **مدينة الريح**. ط3، دار الوسط اليوم للإعلام والنشر، رام الله، فلسطين، 2013م، ص64.

[2]– ينظر: عتيق، عمر: **قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة**. ط1، دار دجلة للنشر والتوزيع، 2016م، ص16.

[3]– ذياب، فاطمة: **مدينة الريح**، ص129.

ويظهر الغلاف أشكالًا لبيوت تمثل المدينة التي تعالقت مع عنوان الرواية (مدينة الريح)؛ إذ تشمل دلالة المدينة أرض الوطن كله ويظهر ذلك في حديث الكاتبة عن قضية مسجد شهاب الدين [1] في الناصرة في حوار دار بينها وبين زميلها الصحفي: "سألته ونحن نقترب من موقع مسجد شهاب الدين: من حق... أين وصلت قضية مسجد شهاب الدين؟ فقال باختصار: جعلوا القضية متاجرة على المكشوف. قلت بألم: ليتاجروا حتى الموت... تظل الناصرة المدينة الخاسرة! كلهم يدركون هذا؛ ولكن يبدو لي أن هناك أيادٍ تحدث الفتن. ولماذا يبدو؟ بل هي الحقيقة، هل تدري أنه إن حدث شيء كهذا هنا في الناصرة ستمتد الفتنة لتحرق كل الجليل العربي، وربما أبعد من هذا المدى" [2].

ويبرز خلف المدينة شكل جبال شاهقة جرداء تبدو كأنها الحارس الذي يحيط ويحمي المدينة من مخاطر التهويد والتغريب الذي يمارسه الاحتلال في الأراضي الفلسطينية، وما يعزز ذلك اللون الأزرق للجبال الذي يرتبط بالموروث الثقافي بالتعويذة التي تدفع الأذى والمصائب [3]، ويتماهى مع قول الكاتبة: "يوم جاء اليهود وسقطت شفاعمرو، طلعنا على الوعر تركنا حلالنا ومالنا ومواسمنا وهجينا على الجبال، عمك أحمد كان يعرف واحد مسؤول يهودي تعلموا في صف واحد وكانوا متفقين كل واحد يحمي الثاني أن تغير الوضع، وهيك صار، راح لعنده وأخذ على عاتقه تسليم السلاح والبلاد من غير طخ، المهم نرجع لبيوتنا، كان أهل الرويس والدامون والحدثة معنا في الوعر... يوم ما دخلوا البلد

---

[1]– **قضية مسجد صلاح الدين:** ظهرت أزمة صلاح الدين مطلع عام 2000م؛ إذ بدأت عندما شرعت بلدية الناصرة في شهر أيلول 1997م بهدم مبنى كان يستعمل مدرسة يعود بناؤه إلى العهد العثماني، واحتوى المكان على مسجد ومصلى ومحراب، فادعت الناصرة وقفية هذه الأرض بعد هدم المدرسة، وطالبوا إزاء ذلك ببناء جامع عليها بإشراف (لجنة وقف شهاب الدين)، واشتدت قضية مسجد صلاح الدين عندما قررت الحكومة الموافقة على بناء المسجد من بداية شهر 11 عام 1999م، وتراجعها عن الموافقة عام 2002م، فنشبت هزات عنيفة على إثر هذا القرار داخل مدينة الناصرة (أبو ارشيد، سليمان: **الناصرة من أزمة شهاب الدين إلى أزمة الرئيس مين**. 2014م، https://www.arab48.com/).

[2]– ذياب، فاطمة: **مدينة الريح**، ص131–132.

[3]– ينظر: عتيق، عمر: **قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة**، ص16.

وأخذوا أبو عمك أحمد جدك عبد الحميد رهينة، ظل عندهم حتى استقر الوضع ورجعت الناس لبيوتها... أهل الدامون والرويس والحدثة ظلوا معنا... كانت اليهود مستولية على أرضهم وبلداتهم... وظلوا هني عايشين في بيوتنا نتقاسم اللقمة سوا لغاية ما تسجلوا الأوراق أنهم من بلدنا وبعدين صاروا يعمروا، ويبنوا براكيات في أول البلد، اللي معه مصاري يشتري أرض، واللي ما معه يأخذها هبه من الناس، أو من وقف الجامع، كانت قلوبنا على بعض، مش مثل هالزمن، كل من أسألك يا نفسي" [1]؛ إذ يتبين لنا سياسة الاحتلال في مصادرة الأراضي الفلسطينية من ملك أصاحبها.

ويذهب الباحث في دراسته للألوان المتناغمة في لوحة غلاف رواية (مدينة الريح) إلى أنها تمثل الحاضر الضبابي والمستقبل غير المرئي، ويتجسد ذلك في قول الكاتبة: "منذ تلك اللحظة أيقنت أنها ماضية إلى قدر رسموه لها من غير ألوان، رماديًا ضبابيًا بلا حياة! أيقنت كذلك أنها لن تقبل على كل ألوانهم التي أرادوها لها ويوماً ما ستقلب الألوان والفرشاة، لتكون لها ألوانها الخاصة وفرشاتها الخاصة، فقط المسألة مسألة وقت تحدده بنفسها، هكذا أقنعت ذاتها أن الغد أجمل، وأن الحياة القادمة ستكون لها..." [2]، ويختزل قول الكاتبة سياسة قمع الاحتلال للشعب الفلسطيني؛ لكن الشعب لن يخنع للذل وسيرسم له واقعاً أفضل وأجمل مما سبق.

ويميز الغلاف لون الجبال الذي يشكل ثنائية ضدية مع دلالة الألوان الأخرى؛ إذ يربط الباحث صورة العين في أعلى صفحة الغلاف بدلالة الصراع المتجسد في ثنائية الألوان، كما تراقب العين العلاقة القائمة بين رمزي المهباج (المهباش) والرجل [3]، ويتماهى ذلك في قول الكاتبة: "صديقي الباحث عن نفسه في غربة المدينة الكبيرة، مثلك صديقي ما زلت أبحث عني وعن المدينة، مثلك ما

---

[1]– ذياب، فاطمة: **مدينة الريح**، ص29.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص81.

[3]– ينظر: عتيق، عمر: **قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة**، ص17.

زلت أبحث عن مدينة أخرى لا تشبه مدينتي، مدينة أعيشها ما بين امرأة ووجع مدينة تسمع صرختي وتفهم لغتي، مدينة تحبني كما أحبها، مدينة تزرعني في بؤبؤ العينين تمامًا كما أزرعها، مدينة تحرسني برعشة الشفتين الظمآوين لقطرة ماء... تمامًا كما أحرسها فهذه المدينة صديقي لا تعرفني ولا أعرفها" [1]؛ إذ تصور الكاتبة حنينها إلى مدينتها التي تود العيش فيها بأمان بعيدًا عن الدمار.

وتكشف الباحثة عن رؤيتها لصفحة الغلاف أن صورة الشخص والمهباج (المهباش) ترمز إلى الذكريات الماضية، ونظرة الرجل للمهباج (المهباش) تجسد الحنين إلى الماضي فقد عزفت الكاتبة بحروفها لحن حنين إلى مدينتها التي عاشت فيها؛ إذ تصور حبها لمدينتها في صفحة الإهداء: "إلى الذين يسكنني حضورهم وغيابهم في مدينتي التي أحبها وأبحث عنها في مدينتي المنهكة أكثر من جدًا، ملء الدنيا حبًا...، وملء الكون عشقًا...، وملء الوجود شوقًا ومودةً..." [2]، وتقول الكاتبة: "ستون؟ آه يا رقصة المهباج يا بيت المختار، من السنين وهبتك عمري، ومن الأيام حلوي ومري، ومن حبر دمي منحتك نصفه، والنصف الآخر خبأته لك، يا عمرًا اتسع فيه المدى والصدى، أشتاقك عمري، والشوق شهقة مغيب يداعب الشفق، أشتاقك سيلًا عارمًا على سنا برق يتقطر بالقبل...، يا ستون بألف ألف سنبلة في خوابيك لما تزل، تراود الفجر كما يعانق المقل" [3]، وفي قولها: "نعم أنا هناك لم أزل ولم أغادر، ما زلت أقف عند حدود أيام أبي وديوان أبي ورقصة المهباج ورائحة الهيل مع قهوته، تأخذني الرجفة كلما اقتربت من هاتيك الأيام، فأراه... أبي بقامته وهيبته، بطوله وعرضه

---

[1]– ذياب، فاطمة: **مدينة الريح**، ص5.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص2.

[3]– المصدر السابق، ص5+6.

وشموخ هامته، ياه كانت أيام لها مذاق خاص ونكهة لا يقدر طعمها إلا من عاشها وعايش لحظاتها..." [1].

وتظهر اللوحة التشكيلية أشكال مدن مائلة تحيلنا إلى الوطن العربي، وتتناغم صورة المدينة بأشكالها المائلة مع صورة الجبال الزرقاء خلفها التي تبدو كسراب يدل على ثقافة الغرب التي تغري الناس للوقوع في شباكها، وتشبه الجبال الأمواج التي تلتهم كل شيء أمامها؛ إذ تجسد اللوحة صورة رمزية في عادات الشعب الغربي المهينة على عقول الشعب العربي المنقاد خلفها، فمصيره الهلاك والدمار، وتبدو الكاتبة مزمجره على العالم الغربي الذي احتل العالم العربي في قولها: "بسم الله وعلى الأرض السلام وفي الناس المسرة، تلك المفردات العذراء لا تلمسوها، تلك نصوص صلاتنا لا تقربوها، أيها المهرولون إلينا من متاحف التاريخ ولحود الجغرافيا، كم من الأعمار فوق أعماركم تزيدون، كي تظلوا كأبي الهول على أقدارنا محنطين، عشرين عامًا، ثلاثين؟ أربعين، خذوا كل أقذاركم، فارقونا وارحلوا، اخرجوا من قوت أطفالنا، من ضجيج صمتنا، من خبز يومنا، من رعب بوحنا، من كل ما فينا، من كل ما حولنا، تلملموا وارحلوا، ابحثوا لكم عن تاريخ آخر يكتبكم كما أنتم، بكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة، أيها القادمون من عبث الزمان، من قال لكم إن العبيد تعشق أغلالها، وأقفال قيدها... من قال، تلك الحدود الضيقة، أبوابكم المغلقة، خذوا كل ما فيها... نحن هنا كما الأرض منزرعون في يومنا وأمسنا في شمسنا وظلنا، وأقدارنا، نكتب التاريخ وندونه كما تعلمناه، دولة الظلم ساعة ودولة الحق إلى قيام الساعة، فيا قادة البغي والبغاة، يا سادة العهر والجنون، لم يعد الطابور أعمى، إننا قادمون، من مواجعنا، من مرابعنا، من مدامعنا، من كل ما فينا عائدون... فهذا البد بدنا، وهذا اليوم يومنا، وهذا الشعب يومنا، ولا بد أن يستجيب القدر" [2].

---

[1]- المصدر السابق، ص33.

[2]- المصدر السابق، ص42-43.

تحرص الكاتبة في نصها السابق على إظهار حقيقة التاريخ الغربي المتلبس بزيها العربي، فهي تصور تاريخ الغرب المزيف المهيمن على الشعب العربي الذي نهب خيراته، وسيطر على عقول الأطفال، ويضيء قولها حتمية العودة والانتصار على الظلم؛ إذ تستعين الكاتبة في تناصها الديني مع قول علي بن أبي طالب –رضي الله عنه–: "دولة الظلم ساعة ودولة الحق إلى قيام الساعة"؛ لأنه يضمر في حناياه ثنائية الحق والباطل الدال على فناء دولة الظلم وقيام دولة الحق وبقائها حتى يوم القيامة، ولا تكتفِ الكاتبة عند هذا الحد؛ بل تؤكد على قدرة شعبها الفلسطيني بالنصر موظفة طاقة الشعر الأدبية في قولها: "ولا بد أن يستجب القدر"، وهو يحيلنا إلى قول الشاعر أبي القاسم الشابي [1]:

إذا الشَّعْبُ يومًا أرادَ الحياةَ فلا بُدَّ أنْ يَسْتَجيبَ القدرْ

أي إذا تمسك الشعب بفكرة النصر وعزمه على حصوله على حريته فإن القدر سيستجيب له لا محالة.

استطاعت لوحة الغلاف استقطاب العين لتكون خطابًا بصريًا مكونًا من العلامات البصرية غير اللغوية [2]؛ لأنها تختزل مقاومة الشعب الفلسطيني مع الاحتلال، وصبره للحصول على حريته.

العلاقة الجدلية بين لوحة (الغورنيكا) للفنان بيكاسو والسيرة الروائية (زمن المتاهة) للكاتبة يمنى العيد

يعد عمل الكاتبة يمنى العيد (زمن المتاهة) الصادر عن دار الآداب للنشر والتوزيع في بيروت عام 2015م سيرةً روائيةً؛ إذ دمجت الكاتبة في سيرتها خيالها المبدع القادر على تصوير مشاهد

[1]– الشابي، محمد الأمين: **ديوان شعر أبي القاسم الشابي أغاني الحياة**. ط1، دار الكتب الشرقية، تونس، 1955م، ص167.

[2]– ينظر: كواكي، ليلى، محمد، داود: **سيميائية الصورة والعنوان في رواية تاء الخجل لفضيلة فاروق**، ص271.

الحرب الأهلية في بيروت عام 1975م [1] والمفاصل الدلالية للوحة (الغورنيكا) للفنان بيكاسو، فوصفت الكاتبة سيرتها بقولها: "هو سيرة؛ ولكنه يتجنح بالمتخيل متجاوزاً الفردي إلى الإنساني، ومرسخًا محو الحدود بين أجناس الكتابة" [2]، ونستنتج من قول الكاتبة أهمية التداخل بين الأجناس الأدبية.

تتناول الكاتبة في سيرتها الروائية حياتها في بيتها على الحدود التي تفصل بيروت الشرقية عن الغربية؛ إذ يقع بيتها في رأس النبع قرب خط التماس خلف مبنى المحكمة العسكرية الواقع على طريق الصور في هذه المنطقة [3]؛ لأنه يمثل بؤرة الحرب في بيروت بالتحديد.

---

[1]– **الحرب الأهلية اللبنانية:** قامت مجموعة من حزب الكتائب اللبنانية في 13 نيسان عام 1975م بإطلاق النار على باص يحمل 45 شخصًا ينتمون إلى الجبهة الشعبية الفلسطينية قادمة من تل الزعتر باتجاه الرمانة؛ إذ قتل منهم 28 فلسطينيًا، وتبع ذلك نشوب حرب المتفجرات والصواريخ والمدفعية بين الطرفين أدت إلى سقوط 33 قتيلًا في اليوم الأول من الحرب لحقها سقوط 37 قتيلًا في اليوم الثاني من بدأ الحرب (ينظر: جابري، أمينة، توامي، كريمة: **الحرب الأهلية اللبنانية وانعكاساتها على لبنان 1975–1990م.** رسالة ماجستير، إشراف: إبراهيم مرزقلال. جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2020م، ص26+31).

[2]– العيد، يمنى: **زمن المتاهة سيرة روائية.** ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2015م.

[3]– ينظر: المصدر السابق نفسه، ص18.

تشرع الكاتبة يمنى العيد بوصفها للوحة (الغورنيكا) للفنان بيكاسو؛ للمقاربة بين اللوحة وأحداث الدمار التي خلفتها الحرب الأهلية في بيروت عندما أخذت كتاب فواز طرابلسي (غورنيكا بيروت) (1987م) في قولها: "لوحة الغورنيكا أمامي كاملة على صفحة داخل هذا الكتاب، وأجزاء منها على صفحات أخرى: يدان مرتفعتان إلى أعلى تستغيثان، أو... تتحديان الموت يقذف به طيران الألمان. ورأس على الأرض كأنه سقط هكذا منفصلًا عن الجسد. قدم بلا ساق. رأس ثور. مصباح. شعلة نور.. تحضر الغورنيكا العملاقة كنت قد رأيتها تملأ الشاشة في المعرض السمعي–البصري الذي أقيم في باريس بعد وفاة بيكاسو 1973م، أسمع مقدم البرنامج يقول: غورنيكا مدينة وعاصمة لبلاد الباسك في إسبانيا دمرتها الطائرات الألمانية عام 1937م" [1]؛ إذ رسم الفنان بيكاسو لوحته (الغورنيكا) بسبب الدمار التي خلفته الطائرات الألمانية عندما قصفت إقليم الباسك في إسبانيا.

[1]– المصدر السابق، ص49.

وتناظر الكاتبة في حديثها عن (غورنكيا) بيكاسو و(غورنيكا) بيروت في سؤالها: "لا أعرف غورنيكا لبيروت التي دمرها الإسرائيليون عام 1982م" [1]؛ إذ يشبه حجم الدمار في بيروت الدمار التي جسدته لوحة (الغورنيكا).

وتسترسل الكاتبة في تفسيرها للوحة في قولها: "تدور الأسئلة في رأسي. أغرق في دوامتها. ما الذي يمنعني في هذه الغورنيكا التي أعلق نسخة منها، مصغرة، فوق باب غرفة نومي في بيروت؟ أهي الألوان والخطوط والأشكال وقدرة الفن على تحويل المأساة إلى جمال! وماذا عن الضحايا والدمار والفقدان!؟ إنهم هنا يورقون أبدًا بين الخطوط والألوان.. إنهم في المعنى المضمر بلا نهاية ولا حدود.. معنى الضحية.. والفقدان.. والمقاومة" [2]؛ إذ تختزل لوحة (الغورنيكا) دلالات: الصبر، والمقاومة، والضحية، والفقدان.

وتظهر الكاتبة دور الفن في تجسيده لمأساة إقليم الباسك على عكس إظهار الفن لمأساة مدينة بيروت؛ إذ تقول: "لا لوحات في بلدي لضحايا الاجتياح الإسرائيلي، الضحايا الذين سقطوا فوق الأرصفة ودمرت عليهم بيوتهم وملاجئهم" [3]؛ إذ تفتقر بلاد الكاتبة إلى الفنانين ودورهم في إبراز أحداث ومجريات الحرب.

تبدأ الكاتبة في وصفها لأسباب الحرب في فصلها (بيت يا بيروت) في قولها: "كنا في بداية صيف العام 1978م. كان الجيش السوري قد عزز وجوده في المنطقة الغربية من بيروت، باعتبارها منطقة صديقة، واتخذ مواقع له عند المفاصل وخصوصًا فوق برج رزق الذي يكشف الأحياء الشرقية من بيروت وضواحيها. ولعل هذا يفسر انتشار المسلحين في حيّنا، في رأس النبع، واشتباكهم تلك

---

[1]– المصدر السابق، ص50.

[2]– المصدر السابق، ص51.

[3]– المصدر السابق، ص52.

الليلة مع المسلحين في الجهة الأخرى. كنا بعد أمتار مما كان يسمى خط التماس، والقذائف تعبر فوقنا بين أنصار السوريين في جهتنا الغربية، وبين المناهضين لهم في الجهة الأخرى الشرقية. في ذلك الوقت كان الجيش السوري يسيطر على مدينة صيدا وعلى القرى الواقعة شرقيها وبينها عبرا، فنعمت هذه المنطقة بهدوء نسبي، في حين فُتحت جبهة الشيّاخ عين الرمانة، أي جهة الضاحيتين الجنوبيتين اللتين تشكلان امتداداً لرأس النبع حيث سكننا الجديد" [1].

وحدد في فصل (الحكاية الكبرى) المدة التي واصل فيها الاحتلال قصف مدينة بيروت؛ إذ "استمر القصف عنيفًا متواصلًا 24 ساعة، أي حتى صباح الأربعاء 9 حزيران" [2].

وكان عدد غارات القصف المتواصل "إحدى عشرة غارة توقع خمسمائة قتيلًا وجريحًا في مدينة، في نصف مدينة، لا تتجاوز مساحتها اثني عشر كيلو مترًا مربعًا. إحدى عشرة غارة يعني مئات القذائف؛ بل آلاف القذائف حتى" [3].

وتقارن الكاتبة بين حال بيروت سابقًا وحالها في الحرب في قولها: "تفجر قلب بيروت، تساقطت أوراق الوردة.. صار وسط بيروت مساحة بلا قلب، بلا روح، بلا ذاكرة لما كانت عليه. تصغر بيروت التي عدت إليها عاشقة.. مثل طفلة هذه المدينة. طفل يقف على حافة هاوية. يلعب ولا يرى إمكانية سقوطه في تلك الهاوية التي تشتعل فيها النيران، لا يرى اللهب الذي قد يطاله فيحترق" [4]؛ إذ يدل كلام الكاتبة على ضعف مدينة بيروت، وحجم الدمار الذي خلف فراغًا كبيرًا في المدينة.

---

[1]– المصدر السابق، ص55.

[2]– المصدر السابق، ص142.

[3]– المصدر السابق، 154.

[4]– المصدر السابق، ص110.

وتُسهب الكاتبة في فصل (الحكاية الكبرى): بدأ قصف الطائرات الإسرائيلية لمدينة بيروت في أثناء شرحها لمحاضرة مضمونها الفرق بين نظرية عبد القاهر الجرجاني ونظرية فرديناند دي سوسير يوم الجمعة في الرابع من حزيران عام 1982م في جامعة لبنان؛ إذ تقول: "كان كل شيء يبدو هادئًا حين فاجأنا هدير طيران منخفض. هدير زلزل المكان الذي نحن فيه، وقد تلاحقت أصوات انفجارات قريبة.. وكأن جحيم دانتي استيقظ ليملأ الفضاء حولنا" [1]، ويختزل قول الكاتبة مشهد قصف الطائرات الألمانية لإقليم الباسك المضمر في لوحة (الغورنيكا).

وتصف الكاتبة لحظة القصف وهم يحتمون في ملجئ تحت مبنى الجامعة: "كان الموت يجاورنا، فالطائرات الإسرائيلية تصب قذائفها على المدينة الرياضية، ومحيطها الواقع على بعد أمتار من مكان وجودنا. نحن هنا في خطر. وماذا لو استمر القصف.. أو تمدد.. وماذا عن أهلنا!!" [2].

وتسترسل الكاتبة في وصفها لمشاهد القصف عند صعودها إلى المبنى المقابل للجامعة؛ إذ صعدت إلى الطابق الثاني؛ "لكن ما إن دخلت حتى عنف صوت القصف وتسارع. انبطحنا أرضًا، بحسب نصيحة صاحب البيت. مثل سجناء حكم عليهم بالإعدام، وجوهنا إلى الأرض كي نحميها.. وربما لا نشهد على موتنا موجات من الهواء الساخن تصاحب عبور الطيران الحربي فوقنا وصوت غارته الصاروخية المزلزلة. أتشبث بأطراف تنورتي المرتفعة عن ساقي بسبب ضغط الهواء.. وكأني سأرتفع لأعود فأسقط فوق الأرض" [3]، ويدل الهواء الساخن المنبعث من الطائرات لحظة عبورها سماء بيروت على تأزم الحرب وشدتها.

---

[1]– المصدر السابق، ص119–120.

[2]– المصدر السابق، ص120–121.

[3]– المصدر السابق، ص121.

وتمتد دلالة الموت لتشمل الوطن كله في قول الكاتبة: "من الموت إلى الموت كنا ننتقل.. من موت في جنوب لبنان، إلى موت في صيدا.. إلى موت في بيروت.. إلى موت في كل الوطن" [1].

وترتكز الكاتبة على المفاصل الدلالية للوحة (الغورنيكا)؛ لتصف مأساة مدينة بيروت؛ إذ تصور لون سمائها: "لقد غاب النورس الأبيض. ولا ألوان فوق بحرنا الآن. لا ظلال في سمائنا تتشكل بها الألوان. غاب الأرجواني والبنفسجي والأزرق. وحده الرمادي يكتسح الفضاء..." [2]، ويتماثل اللون الرمادي في قول الكاتبة مع لون لوحة (الغونيكا) الدال على الحرب ومأساتها.

تصف الكاتبة ضحايا الحرب عندما ذهبت مع عائلتها إلى مدينة صيدا في قولها: "عند نهر الأولى، مدخل صيدا الشمالي، أوقفنا جنود الاحتلال علينا أن نثبت هويتنا. علينا أن نكشف ما نحمل معنا. علينا! ماذا علينا أيضًا؟ تساءلت في سري. علينا أن نقاوم؟ نتابع طريقنا.. الشوارع شاغرة، وصيدا مدينة خراب. نتجه شرقًا نحو بيتنا في عبرا (مدينة تقع شرقي صيدا)، نرى في طريقنا المباني المدمرة. بناية جاد على يميننا، والمدرسة التكميلية على يسارنا، تصرخ ليلى. أحول نظرها، بيدي، عن هذا الخراب لاشك أنها رأت ما رأيت.. سقف ملعب المدرسة التكميلية متصدع.. منهار.. أياد.. مجرد أياد تبرز بين الركام، كأنها تستغيث، كأنها ما زالت تستغيث" [3]، ويختزل قول الكاتبة أشكال الشخصيات ذاتها التي تستغيث في لوحة الفنان بيكاسو (الغورنيكا).

---

[1]– المصدر السابق، ص123.

[2]– المصدر السابق، ص139.

[3]– المصدر السابق، ص139.

وتربط الكاتبة بين غورنيكا وصيدا في لبنان في قولها: "الغورنيكا هنا.. غورنيكا صيدا.. الشاهد على جريمة الغزاة. غورنيكا الواقع الذي يجب ألا يدفنه الزمن في النسيان!" [1]؛ إذ يصور المشهد السابق لوحة الفنان بيكاسو ذاتها.

وتنتقل الكاتبة لرصد حادثة مخيم صبرا وشاتيلا [2] في قولها: "أرى مسلحين يعبرون من غرب الجنوب لبيروت.. يعبرون إلى بيوت ضيقة يحتشد فيها الأهل والأولاد.. يلتصق بعضهم بالبعض الآخر وينامون.. ولا يصيح الديك ولا يأتي الصباح.. وأرى ولا أرى.. كأني في منام! أرى أيدي تمتد بالآلات حادة إلى رؤوس الأطفال النيام.. أرى دماً غزيراً يسيل.. أرى شارعاً شاغراً من البشر.. أرى امرأة تركض، حاسرة الرأس هائمة.. تولول.. أسمع الولولة: عم يقتلونا.. عم يقتلونا.. أرى أكثر من امرأة.. أرى ولداً يصرخ راكضاً خلف امرأة تركض أرى ما لم أستطيع أن أرى.. أرى الأشلاء والدماء أرى ولا أرى... وتسيل الدماء.. دماء وأشلاء.. وتسيل الدماء.. دماء وأشلاء! أسمع وأرى أرى صوراً لمذبحة التاريخ.. لصباح لا أنساه.. ولا أستطيع أن أنساه.. صباح ذاك اليوم.. صباح يوم المذبحة.. مذبحة مخيمي صبرا وشاتيلا التي وقعت مساء يوم الخميس 16 أيلول\ سبتمبر 1982م واستمرت طوال الليل.. وطوال ما تلاه من نهار" [3].

---

[1]– المصدر السابق، ص140.

[2]– **حادثة مخيم صبرا وشاتيلا:** تعد حادثة مخيم صبرا وشاتيلا مجزرة كبرى قامت بها دولة إسرائيل عندما قصفت طائراتها الأستاد الرياضي المعروف باسم المدينة الرياضية الواقعة على حدود منطقة صبرا وشاتيلا في الثالثة والربع عصرًا في عام 4\6\1982م؛ إذ عمدت الطائرات الإسرائيلية إلى قصف سيارات الإسعاف والأماكن المختلفة، فخلفت شظايا وأشلاءً متطايرة في السماء (ينظر: كابليوك، آمنون: **تحقيق حول مذبحة صبرا وشاتيلا**. تح: محجوب عمر، تر: منى عبد الله، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1982م، ص43).

[3]– العيد، يمنى: **زمن المتاهة سيرة روائية**، ص161.

وعطفًا على ما تقدم، تشكل اللوحة في جزئياتها معانٍ ودلالات عميقة تحيل في تشكيلها إلى مأساة الحرب؛ إذ تعد اللوحة التشكيلية ملفوظاً بصريًا فنيًا مركبًا، تنتج دلالاتها استنادًا إلى الجوانب المعرفية والنفسية التي يعيشها الإنسان.

صفوة القول، تفرز العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والخطاب السردي دلالات سيميائية قوامها المعرفة الكافية في الفنين: الفن التشكيلي، وفن الخطاب السردي؛ لتسهم في رصد الحقول الدلالية بينهما.

الخاتمة

يشكل موضوع الرسالة فضاء تطبيقيًا للعلاقة العضوية التكاملية بين الفن التشكيلي والأدب؛ إذ يتكون العمل الأدبي الشعري والسردي من ثالوث سيميائي مكون من الغلاف، والعنوان والمضمون. ويسهم موضوع الرسالة في تعزيز تضافر الفنون وتكامل المعارف، فالشاعر والروائي والرسام يتفقون في تقديم رؤى فكرية والتعبير عن حالة نفسية ووجدانية، ويختلفون في الأداة؛ فالنص الأدبي أداته اللغة، واللوحة التشكيلية أداتها الألوان. واختيار لوحة تشكيلية غلافًا لعمل أدبي ينبغي أن يتقاطع دلاليًا مع عنوان العمل الأدبي والمفاصل الدلالية في متن العمل الأدبي. ويعد التداخل بين اللغة والفن التشكيلي في إنجاز متن العمل الأدبي مطلبًا فنيًا ونفسيًا ودلاليًا؛ إذ إن الرؤى الفكرية لدى الشاعر أو الروائي تقتضي التحول استدعاء دلالات لوحة تشكيلية في بعض الأعمال الأدبية. والرسام يستدعي قصيدة أو مشهداً روائياً في أثناء رسم اللوحة التشكيلية.

ويمكن إجمال نتائج الدراسة على النحو الآتي:

1. تجلى توظيف اللوحات التشكيلية في الخطاب الأدبي بأشكال عدة، منها: توظيف اللوحة في غلاف العمل الأدبي، ورسم الأدباء الفنانين للوحاتهم الأدبية بأنفسهم داخل أعمالهم الأدبية، وتحويل الأدباء للوحات الفنية إلى خطابات شعرية وسردية.
2. لا تنفصل التموجات المعرفية والنفسية للغلاف عن فضاء عنوان الخطاب الأدبي ومضمونه، فالغلاف امتداد طبيعي لهما.
3. يمنحنا تجلي اللوحة التشكيلية في النصوص الشعرية مساحة فنية تربط ألفاظ النص الشعري باللوحة التشكيلية بكشف التعالق الدلالي بينها.

4. يعكس الفنان مضمون النص الشعري في رسمه للوحته التشكيلية من أجل توليد دلالات بصرية، فتتفاعل مكونات النص (المرئي) مع النص (الشعري).
5. تحدث العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وفن الرواية تواصلًا دلاليًا، يفضي إلى تفاعل المساحة البصرية مع مركزية المتن الروائي؛ لتضفي أبعادًا دلاليةً يكتسبها النص في تفاعله مع فضاء اللوحة التشكيلية أو العكس.
6. يستدعي بعض الروائيين لوحات تشكيلية في وصف بعض المشاهد السردية.

واستئناسًا بما تقدم توصي الباحثة بما يلي:

1. اهتمام دور النشر بصفحة غلاف الأعمال الأدبية الشعرية والسردية.
2. الإلمام بالفنون المختلفة؛ لمواكبة تطورات العصر التي تقتضي انفتاح الفنون على بعضها بعضًا.
3. دعوة النقاد للبحث عن التعالق بين الأعمال الأدبية واللوحات التشكيلية.
4. دمج نافذة الرسم مع نافذة الكتابة اللغوية في موضوعات التعبيرية في المدارس.
5. توجيه طلاب الدراسات العليا والباحثين للكتابة في العلاقة بين الفن التشكيلي والأدب.
6. دعوة جامعة القدس المفتوحة إلى إنشاء مركز أبحاث يهتم بعلاقة الفن التشكيلي بالفنون الأخرى.
7. دعوة الإعلام الرقمي للاهتمام بالفن التشكيلي والخطاب الأدبي.
8. إقامة معارض فنية؛ لعرض اللوحات التشكيلية والخطابات الأدبية التي يتجلى بينها العلاقة الجدلية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر والمراجع

1. آلن، روجز: **الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية**. تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1997م.
2. إبراهيم، زكريا: **مشكلة الفن**. دار الطباعة الحديثة، عمان، الأردن، دت.
3. أحمد، محمد ناجي محمد: **جيرار جينيت**. دار المعارف، بيروت، لبنان، 1992م.
4. أحمد، نفلة حسن: **التحليل السيميائي للفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات**. دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، مصر، 2012م.
5. الأحمر، فيصل: **معجم السيميائيات**. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، ردمك، الجزائر، 2010م.
6. الإدريسي، يوسف: **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2015م.
7. إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**. ط4، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دت.
8. إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه دراسة ونقد**. ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2013م.
9. أشبهون، عبد المالك: **العنوان في الرواية العربية**. ط1، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2011م.
10. الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ط1، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2010م.

11. ألفييري، دانتي: **الكوميديا الإلهية**. تر: كاظم جهاد، ط1، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2002م.

12. أنيس، إبراهيم وآخرون: **المعجم الوسيط**. ط4، دار العودة، بيروت، لبنان، م3، 2004م.

13. أليجييري، دانتي: **الكوميديا الإلهية الجحيم**. تر: حسن عثمان، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1988م.

14. بدوي، محمد علي: **علم اجتماع الأدب**. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2002م.

15. بسيوني، فاروق: **قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو**. ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1995م.

16. البشري، طارق: **ثورة 25 يناير والصراع حول السلطة**. ط1، دار البشير للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، 2014م.

17. البشبيشي، هالة السيد: **تاريخ الفن**. المكتب الجامعي الحديث، الرياض، السعودية، 2015م.

18. البقاعي، شفيق: **الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن**. ط1، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985م.

19. ب. كروتشه: **المجمل في فلسفة الفن**. ط1، تر: سامي الدوربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2009م.

20. بل، كلايف: **الفن**. تر: عادل مصطفى، تح: ميشيل ميتياس، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2013م.

21. بنكراد، سعيد: **السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بورس**. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005م.

22. بنيس، محمد: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 1. التقليدية.** ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

23. بوبكر، معازيز: **طقوسية النص بين المبدع والمتلقي تحيز أم تجاوز.** عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2017م.

24. بوعزة، محمد: **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم.** ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010م.

25. بوفلاقة، سعد: **في سيمياء الشعر العربي القديم ودراسات أخرى.** ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004م.

26. بوقرة، نعمان: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية.** ط1، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2009م.

27. التلاوي، نجيب: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي.** ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م.

28. التميمي، عبد الجليل: **تراجيديا طرد الموريكسيين من الأندلس والمواقف الإسبانية والعربية الإسلامية منها.** منشورات مركز الدراسات والترجمة الموريكسية، زغوان، تونس، 2011م.

29. تودورف، تزفيطان: **نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة والنقد.** تر: عبد الرحمن بو علي، ط1، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2016م.

30. ثاني، قدور عبد الله: **سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم.** دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2004م.

31. جابر، ربيع: **كنت أميرًا.** ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1997م.

32. الجزار، محمد فكري: **لسانيات الاختلاف**. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1995م.

33. جودي، محمد حسين: **الموجز في تاريخ الفن القديم في العالم لطلبة كليات المجتمع ومعاهد وكليات الفنون الجميلة**. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دت.

34. حجازي، سمير: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر**. دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2004م.

35. حسين، خالد حسين: **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية**. دار التكوين، دمشق، سورية، 2007م.

36. حسين، طه: **في الأدب الجاهلي**. ط3، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، 1933م.

37. الحسيني، عارف: **كافر سبت**. ط1، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، رام الله، فلسطين، 2012م.

38. حمداوي، جميل: **سيموطيقا العنوان**. ط2، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، 2020م.

39. حمداوي، جميل: **سيميوطيقا الفراغ في التشكيل العربي**. ط1، دار الريف للطباعة والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، 2020م.

40. حمداوي، جميل: **شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي**. ط2، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، 2020م.

41. حنني، زاهر: **تطور الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة 1990-2000م**. دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2002م.

42. الحوراني، خالد: **البحث عن جمل المحامل**. ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2020م.

43. خمري، حسين: **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، ردمك، الجزائر، 2007م.

44. دال، جيرار دولو: **السميائيات أو نظرية العلامات**. تر: عبد الرحمن بو علي، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2004م.

45. درويش، محمود: **عاشق من فلسطين**. ط2، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، 1969م.

46. دريدا، جاك: **الكتابة والاختلاف**. تر: كاظم جهاد، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.

47. الدسوقي، محمد السيد أحمد: **جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة دراسة في لسانية النص الأدبي**. ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2008م.

48. دعدوش، أحمد: **قوة الصورة كيف نقاومها وكيف نستثمرها**. ط1، دار ناشري للنشر الإلكتروني، الكويت، السعودية، 2012م.

49. الدعدي، مقبل بن علي: **صناعة قراءة النص الإبداعي**. ط1، تكوين للدراسات والأبحاث، السعودية، 2016م.

50. الدليمي، لطيفة: **مدني وأهوائي جولات في مدن العالم**. ط1، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار فاس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2017م.

51. الدمشقي، إسماعيل بن كثير: **مختصر تفسير ابن كثير**. تح: محمد علي الصابوني، ط7، دار الصابوني للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، م2، 1981م.

52. دي سوسير، فردينان: **علم اللغة العام**. تر: يوئيل يوسف عزيز، مر: مالك يوسف الطالبي، ط3، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985م.

53. دي سوسير، فرديناند: **محاضرات في الألسنية العامة**. تر: يوسف غازي، ومجيد النصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

54. ذياب، فاطمة: **مدينة الريح**. ط3، دار الوسط اليوم للإعلام والنشر، رام الله، فلسطين، 2013م.

55. الرقب، أحمد: **نقد النقد**. دار اليازوري للنشر، عمان، الأردن، 2007م.

56. ريد، هربرت: **معنى الفن**. تر: سامي خشبة، تح: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م.

57. الزامل، منير: **التحليل السيميائي للمسرح سيميائية العنوان سيميائية الشخصيات سيميائية المكان**. دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2014م.

58. زكارنة، أحمد: **وعي الهزيمة إعادة اختراع المعنى**. ط1، مكتبة كل شيء ناشرون، حيفا، فلسطين، 2021م.

59. الزكري، عبد اللطيف: **وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة**. ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016م.

60. زيّاد، توفيق: **ديوان توفيق زيّاد**. ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1970م.

61. زيما، بيير: **النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي**. تح: أمينة رشيد، سيد البحراوي، تر: عايدة لطفي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1991م.

62. زين الدين، ثائر: **تحولات شجرة الزيزفون الضائعة عن الرواية والفن التشكيلي**. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2015م.

63. زين الدين، ثائر: **في هزيم الريح من الشعر العربي 133**. منشورات دار الثقافة، دمشق، سورية، 2003م.

64. زين الدين، ثائر: **ورميت نرجسة عليك**. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2016م.

65. السعدني، محمد إبراهيم: **محاضرات في تاريخ الفن موضوعات مختارة من الفن القديم**. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 2003م.

66. السعران، محمود: **مقدمة للقارئ العربي**. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دت.

67. الشابي، محمد الأمين: **ديوان شعر أبي القاسم الشابي أغاني الحياة**. ط1، دار الكتب الشرقية، تونس، 1955م.

68. شادلي، المصطفى: **السيميائيات نحو علم دلالة جديد للنص**. تر: محمد المعتصم، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2015م.

69. شاكر، تهاني عبد الفتاح: **السيرة الذاتية في الأدب العربي فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس**. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002م.

70. شرف، عبد العزيز: **أدب السيرة الذاتية**. مؤسسة الأمراء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م.

71. شرفي، عبد الكريم: **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2007م.

72. صقر، أحمد: **تاريخ النقد ونظرياته**. ط1، مركز إسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، 2001م.

73. ضيف، شوقي: **البحث الأدبي طبيعته مناهجه أصوله مصادره**. ط7، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1966م.

74. طايع، خلف: **الحروف الأولى دراسة في تاريخ الكتابة**. ميريت للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2007م.

75. عاشور، رضوى: **أثقل من رضوى مقاطع من سيرة ذاتية**. ط1، 2، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2013م.

76. عبد الحميد، شاكر: **العملية الإبداعية في فن التصوير**. ط1، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997م.

77. أبو عبيد، سائد: **وشوشات جرح**. ط1، المركز الفلسطيني للثقافة والإعلام، جنين، فلسطين، 2012م.

78. عبيد، كلود: **جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر**. ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010م.

79. عبيد، كلود: **الفن التشكيلي نقد الأبداع وإبداع النقد**. ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005م.

80. عبيد، محمد صابر: **التشكيل السردي المصطلح والإجراء**. دط، دار نينوي للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2011م.

81. عتيق، عمر: **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**. ط1، دار جرير، الأردن، 2018م.

82. عتيق، عمر: **ظواهر أسلوبية في القرآن الكريم التركيب والرسم والإيقاع**. ط1، دار عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2010م.

83. عتيق، عمر: **قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة**. ط1، دار دجلة للنشر والتوزيع، 2016م.

84. عتيق، عمر: **مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر**. ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015م.

85. عتيق، عمر: **نوافذ ثقافية**. ط1، دار دجلة، عمان، الأردن، 2019م.

86. أبو عثمان، عمرو بن بحر: **الحيوان**. تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، 1965م، ج، 3.

87. عدره، غادة المقدم: **فلسفة النظريات الجمالية**. ط1، جروس برس، طرابلس، لبنان، 1996م.

88. عفيفي، محمد تاج الدين: **الفن التشكيلي**. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003م.

89. عكاشة، رائد جميل: **التكامل المعرفي في أثره في التعليم الجامع وضرورته الحضارية**. ط1، المعهد العلمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 2012م.

90. العناني، حنان عبد الحميد: **الفن التشكيلي وسيكولوجية رسوم الأطفال**. ط1، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2007م.

91. عوض، إبراهيم: **التذوق الأدبي**. مكتبة الثقافة، الدوحة، السعودية، 2005م.

92. العيد، يمنى: **زمن المتاهة سيرة روائية**. ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2015م.

93. غانم، رولا خالد: **لا يهزمني سواي**. ط1، مكتبة كل شيء، حيفا، فلسطين، 2019م.

94. فريدريش، يوهانس: **تاريخ الكتابة**. تر: سليمان أحمد الضاهر، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004م.

95. فضل، صلاح: **قراءة الصورة وصور القراءة**. ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1997م.

96. الفقى، أسامة: **التفكير في الألوان مائة لوحة مختارة**. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 2013م.

97. فونتاني، جاك: **سيمياء المرئي**. تر: علي أسعد، ط1، دار الحوار، دمشق، سورية، 2003م.

98. فيدوح، عبد القادر: **دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري**. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.

99. قدور، عبد الله ثاني: **سيميائية الفن التشكيلي الإسلامي الجزائري**. مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م.

100. قصاب، وليد: **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية**. ط2، دار الفكر، دمشق، سورية، 2009م.

101. القصيري، فيصل: **ديوان متكئاً على هدوئي**. ط1، دار ماشكي للنشر، الموصل، العراق، 2020م.

102. قطوس، بسام: **تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص**. ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002م.

103. قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**. ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م.

104. قطوس، بسام: **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**. ط1، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، 2006م.

105. القمنى، سيد: **رب الزمان الكتاب وملف القضية**. ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1998م.

106. كابليوك، آمنون: **تحقيق حول مذبحة صبرا وشاتيلا**. تح: محجوب عمر، تر: منى عبد الله، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1982م.

107. كوبلر، جورج: **نشأة الفنون الإنسانية دراسة في تاريخ الأشياء**. تر: عبد الملك ناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1965م.

108. الكوفحي، خليل محمد: **مهارات في الفنون التشكيلية**. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006م.

109. كيليطو، عبد الفتاح: **الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي**. ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

110. لحمداني، حميد: **كيان متفاعل المناهج النقدية المحورية**. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2017م.

111. لشكر، حسن: **الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية**. المجلة العربية، الرياض، السعودية، 2009م.

112. لمرابط، عبد الواحد: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل**. ط1، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2005م.

113. لوفافر، هنري: **في علم الجمال**. تر: محمد عيتاني، دار المعجم العربي، بيروت، لبنان، 1954م.

114. بن مالك، رشيد: **مقدمة في السيميائية السردية**. دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م.

115. مبروك، مراد عبد الرحمن: **التشكيل التيبوجرافي والبحث عن شكل في الرواية العربية 1990-2011م**. ط1، مركز النشر العلمي، جدة، السعودية، 2013م.

116. محمد، بلاسم: **الفن التشكيلي قراءة سيميائية**. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م.

117. مكاوي، عبد الغفار: **قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور**. عالم المعرفة، القاهرة، مصر، 1987م.

118. المناصرة، عز الدين: **النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي)**. ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.

119. مهنا، سامي: **ديوان الطائر الراحل**. دار الجندي للنشر والتوزيع، القدس، فلسطين، 2012م.

120. مهنا، عبد اللطيف: **العوسج**. جسور الثقافية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2020م.

121. موروا، فرانسوا: **الصورة الفنية**. تر: جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العراق، ع، 16، 1976م.

122. موسكاتي، سبيتنو: **الحضارات السامية القديمة**. تر: السيد يعقوب بكر، مر: محمد القصاص، الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1997م.

123. مونرو، توماس: **التطور في الفنون**. تر: محمد علي أبو درة، لويس إسكندر جرجس، عبد العزيز توفيق جاوير، تح: أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1971م.

124. ميتيرلنيك، موريس: **مريم المجدلية**. تر: مصطفى كامل خليفة، تح: منى صفوت، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2015م.

125. نجيب، رولا عصام: **تاريخ الفن 2**. دار المستقبل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998م.

126. هالمين، ستانلي: **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**. تر: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، نيويورك، أمريكا، 1958م، ج1.

127. هلال، عبد الناصر: **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**. دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، 2010م.

128. هولب، روبرت: **نظرية التلقي**. تر: عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي، جدة، السعودية، 1994م.

المجلات والدوريات

1. إبراهيم، عبد الله: **السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السردي**. مجلة علامات، ع، 19، ج1، 2003م.

1. أحمد، إيناس ضاحي: **الصورة بين الشعر والتشكيل في فن التصوير حوار الشكل والمضمون**. بحث علمي، جامعة أسيوط، 2016م.

2. بايزيد، فطيمة الزهرة: **التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان دراسة سيميائية**. مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، دع، دت.

3. بدوي، هنادي أمين: **سيميائية الصورة الرقمية وتحليل دلالاتها التعبيرية**. مجلة كلية التربية النوعية للدراسات التربوية والنوعية، قسم الرسم والفنون، ع،1، 2018م.

4. بخيت، فاطمة وآخرون: **سيميائية العنوان في قصيدة شب كير لأحمد شاملو وليل يفيض من الجسد لمحمود درويش دراسة مقارنة**. مجلة العلوم الإنسانية الدولية، ع، 20، 2013م.

5. البنداري، حسن وآخرون: **التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**. سلسلة العلوم الإنسانية، مجلة جامعة الأزهر، م11، ع،2، 2009م.

6. بيكاسو، بابلو: **جورنيكا لوحة وفنان**. مجلة الفيصل، الفيصل للتوزيع والنشر، ع، 50، 1981م.

7. جعفر، إحسان طالب، عبادي، رحاب خضير: **تمثلات الإنسان الأعلى في الفن التشكيلي المعاصر**. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، م26، ع،7، 2018م.

8. الجميلي، صدام: **انفتاح البصري دراسة في تداخل الفنون التشكيلية.** مجلة الفيصل، الرياض، السعودية، ع،20، 1993م.

9. الجيلاني، شرادة: **من القصيدة الرقمية إلى التفاعلية أثر التكنولوجيا المعاصرة على الشعر الحديث.** صحيفة القدس العربي، مارس، 2015م.

10. حامد، شعبان إبراهيم: **شعرية العنوان في القصيدة الحداثية أحمد مطر نموذجًا.** مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة المنيا، دع، 2016م.

11. حسن، رسل مظفر علي: **تكوين مشاهد الحرب بين رسم الجورنيكا والنحت الناتئ الآشوري.** مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، ع، 67، 2014م.

12. حسن، عواطف صلاح عبد العال: **علامة رمزية في الأدب السياسي وتأثيرها على العمل الفني دراسة الحالة.** جامعة حلوان، مجلة التصميم الدولية، م10، ع، 1، 2020م.

13. حسنين، ممدوح محمد السيد: **دراسة سيميائية لثلاثية تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة رؤية فنية سيميولوجية مقارنة.** مجلة العمارة والفنون، جامعة أسوان، ع، 13، 2019م.

14. حسو، عبد الناصر: **اللوحة التشكيلية في الجزيرة السورية ظلال الألوان.** فضاءات الانتماء، قلمون المجلة السورية الإنسانية، مركز حرمون للدراسات المعاصرة والجمعية السورية للعلوم الاجتماعية، ع، 12، 2020م.

15. حسونة، محمد إسماعيل: **النص الموازي وعالم النص دراسة سيميائية.** جامعة غزة، مجلة جامعة الأقصى، م19، ع،2، 2015م.

16. حسين، خالد حسين: **سيمياء العنوان القوة والدلالة النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر اليوم العاشر نموذجًا.** مجلة جامعة دمشق، جامعة دمشق، م21، ع، 3،4، 2005م.

17. حسين، خالد: **العصفور والسكين سيمياء التشكيل مواجهة المرئي ومراكمة المعنى**. مجلة قلمون، جامعة دمشق، ع،12، 2020م.

18. حشاد، أمل عبد الصمد عبد المنعم: **تصوير أجنحة بيجاسوس في الفن من القرن السابع ق.م وحتى أواخر القرن السادس الميلادي**. مجلة دراسات في آثار الوطن العربي، جامعة طنطا، ع،19، 2017م.

19. حلمي، فريد: **سيمائية النص الموازي في رواية دم الغزال أنموذجًا**. جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، ع، 38، 2016م.

20. حليمي، فريد: **سيميائية النص المواز في رواية دم الغزال العنوان أنموذجًا**. مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، م 30، ع،3، دت.

21. الخطيب، جهينة: **الصورة الشعرية في اللوحة التشكيلية رائد قطناني أنموذجًا**. مجلة المجمع، ع، 15، 2020م.

22. خلادي، محمد الأمين: **شعرية العنوان بين الغلاف والمتن مقاربة بين الصورة والخطاب الروائي اللاز نموذجًا**. مجلة الأثر، جامعة تبسة، الجزائر، دع، 2011م.

23. خميس، زينب عبد التواب رياض: **الأحجار الدامية في أهرامات الأضاحي البشرية لحضارة المايا والأزتك**. مجلة الجامعة العربية للبحوث، جامعة أسوان، م5، ع، 2، 2019م.

24. دبيكي، إبراهيم نصر الدين عبد الجواد: **التعالق بين الرواية والسيرة الذاتية قصة عن الحب والظلام لعاموس عوز نموذجًا**. جامعة طنطا، مجلة كلية الآداب، ع، 26، 2009م.

25. الدليمي، رياض إبراهيم: **تذويت الفن وابتكار الذات الخلاقة في رسومات جوان عطو**. مجلة الشرق، السنة الثامنة عشرة، ع، 3605، 2021م.

26. الرده، عباس رشيد وهاب: **قراءة العنوان الروائي محاولة في التصنيف والتنظير والتطبيق**. مجلة كلية العلوم الإنسانية، جامعة بابل، دم، دع، دت.

27. رزقي، كوثر، مرزق، هداية: **التشكيل البصري والسردي في ديوان من يوميات الشنفري في لسعيد الجريري**. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة محمد لمين دباغين، م10، ع3، 2021م.

28. رضا، عامر: **سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي**. مجلة الواحات للبحوث والدراسات، م7، ع2، 2014م.

29. رقاب، كريمة: **سيميائية المناص النشري والتأليفي في ديوان إطلالة المجد للشاعر غزيل بلقاسم الغلاف والعنوان أنموذجًا**. قسم اللغة والأدب العربي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة عزداية، الجزائر، م7، ع2، 2018م.

30. الرمادي، أبو المعاطي خيري: **عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة تحت سماء كوبنهاغن أنموذجًا**. قسم اللغة العربية وآدابها، مجلة مقاليد، جامعة الملك سعيد، ع، 7، 2014م.

31. زريبة، هيام ميلاد: **الخط كعنصر بنائي وجمالي وفني في العمل الفني**. المجلة العلمية لجمعية أمسيا مصير التربية عن طريق الفن، جامعة القاهرة، ع2، 2015م.

32. سعد، مارينا سعد حنس وآخرون: **البعد الفكري والجمالي للأسطورة الإغريقية الميدوس والبيجاسوس وأثرها على الفنون الإغريقية دراسة وصفية**. مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، جامعة المنيا، جامعة الحلوان، م4، ع1، 2020م.

33. سليمان، إبراهيم محمد: **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**. المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، م2، ع، 16، 2014م.

34. سناني، إلهام: **الرواية والرسم انفتاح وتداخل رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي أنموذجًا.** مجلة العلوم الإنسانية، جامعة أم البواقي، م8، ع، 1، 2021م.

35. أبو شويرب، أمال محمد علي: **سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني (الدمية).** قسم اللغة العربية، كلية الآداب، المجلة الجامعة، جامعة صبراته، م5، ع،21، 2019م.

36. بن ضحوى، خيرة: **السرد في أعمال الرسام فان غوخ مقاربة سيميائية لبعض اللوحات.** مجلة الراشيدية، جامعة امحمد بوقرة، دع، 2018م.

37. الطائي، سلوى محسن حميد: **القلق وتمثلاته في الرسم الحديث.** مجلة جامعة بابل، جامعة بابل، م23، ع،3، 2015م.

38. بن طاهر، طاهر محمد عثمان: **التدلال صيرورة للإنتاج مقاربة أمبيرقية في رواية الخوف أبقاني حياً لعبد الله الغزل.** مجلة كلية الآداب، ع،1، 2014م.

39. طبيش، حنينة: **سيميائية الصورة الغلافية قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج.** مجلة فتوحات، جامعة خنشلة، ع،3، 2016م.

40. عبد العزيز، خيرية محمد: **المضامين الفكرية لجداريات الأسوار العازلة كمدخل لمواجهة العنف.** جامعة الإسكندرية، المجلة العلمية لجمعية إمسيا التربية عن طريق الفن، ع، 11، 2017م.

41. عبد الوهاب، طارق عابدين إبراهيم: **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء.** جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، ع،1، 2012م.

42. عتيق، عمر: **التناص في صورة الكايكاتير دراسة أسلوبية جمالية.** جامعة القدس المفتوحة، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع، 29، 2013م.

43. عتيق، عمر: **دراسة سيميائية في ديوان تلاوة الطائر للشاعر سامي مهنا.** مجلة المجمع أكاديمية القاسمي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ع، 7، 2013م.

44. عتيق، عمر: **دراسة سيميائية في ديوان وشوشات جرح للشاعر سائد أبو عبيد**. مجلة سمات، ع3، 2013م.

45. عتيق، عمر: **القدس في صورة الكاريكاتير دراسة أسلوبية في الثقافة البصرية**. مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع، 18، كانون ثاني، 2010م.

46. بن عدة، حاج محمد: **الجماليات البصرية في العروض الفنية المتخفية**. مجلة كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن بادسي، ع،21، 2019م.

47. عصفور، مازن حمدي: **تطبيقات المنهج السيميولوجي في قراءة اللوحة التشكيلية دراسة ظاهرتية**. المجلة الأردنية للفنون، الجامعة الأردنية، م4، ع،1، 2011م.

48. علي، هاني علي عبد البديع وآخرون: **رمزية المكان في فنون الحداثة وأثرها على التذوق الفني**. المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، جامعة القاهرة، م2019، ع،24، 2019م.

49. فتوح، طارق: **علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة**. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، ع، 25، 2017م.

50. بن قانة، حفيظة: **محاضرات في النقد الاجتماعي**. ملف التأهيل الجامعي. جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2019م.

51. بن كراد، سعيد: **السيميائيات وموضوعها**. مجلة بحوث سيميائية، جامعة تلمسان، ع،4،3، 2007م.

52. كواكي، ليلى، محمد، داود: **سيميائية الصورة والعنوان في رواية تاء الخجل لفضيلة فاروق**. مجلة لغة الكلام، جامعة حمد بن بلة، م6، ع،1، 2020م.

53. المالح، حسن: **فيسنت فان غوغ حياته فنه واضطرابه النفسي**. مجلة الحياة التشكيلية، الجامعة العربية الدولية، د ع، 2016م.

54. محمود، ظفر موفق، المشهداني، فائزة محمد: **أثر الفن التشكيلي في رواية مملكة الفراشة الكتلة الفراغ المكان أنموذجًا.** جامعة الموصل، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، م15، ع4، 2019م.

55. مرزق، هداية: **التشكيل الجمالي والدلالي للوحة الفنية مقاربة سيميائية في لوحة وجوه تبحث عن شكلها لعبد القادر بن سالم.** قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرحات عباس، الملتقى الدولي السادس، ع6، 2014م.

56. مشاله، محمد: **الصورة والرمز في شعر محمود درويش قصيدة مديح الظل العالي أنموذجًا.** مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة 1، ع21، 2018م.

57. منصور، سليمان: **الفن مغامرة.** مقال منشور في أصوات مقدسية. من منشورات القدس عاصمة الثقافة الفلسطينية، رام الله، فلسطين، 2009م.

58. ناجي، هبة عبد المحسن: **تطور أساليب السرد في الفنون البصرية.** المجلة العلمية لجمعية أمسيا مصر التربية عن طريق الفن، جامعة حلوان، ع، 13، 14، 2018م.

59. ناز، روينيه، فاضل، مؤيد: **أدب الرحلة أهميته وأسلوبه وخصائصه وتطوره.** الجامعة الإسلامية العالمية، مجلة الإيضاح، ع، 34، 2017م.

60. الهزاع، حنان: **استلهام الواسطي في الفن الحديث المعاصر.** جامعة الأميرة نوره بنت عبد الرحمن، المجلة الأردنية للفنون، م13، ع1، 2020م.

رسائل الماجستير والدكتوراه

2. بن أحمد، عامر: **الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها**. رسالة ماجستير، إشراف: لخضر بركة. جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، 2016م.

3. أسعد، أسيل ماهر مصطفى: **رواية غرازيل ليوسف زيدان دراسة نقدية تحليلية**. رسالة ماجستير، إشراف: نادر قاسم. جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2018م.

4. بركة، ناصر: **أدبية السير الذاتية في العصر الحديث بحث في آليات اشتغال النصوص ومرجعياتها الفاعلة**. رسالة دكتوراه، إشراف: محمد منصوري. جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013م.

5. بوجيت، فاطيمة، بلحيمر، وسيلة: **سيميائية العنوان في الروايات الثورية الجزائرية**. رسالة ماجستير، إشراف: جميلة بورحلة. جامعة محمد الصديق بن يحيى، الجزائر، 2018م.

6. بوكر، تميم: **العنوان ودلالاته في رواية الجنرال خلف الله مسعود الأمعاء الخاوية لمحمد الكامل بن زيد مقاربة سيميائية**. رسالة ماجستير، إشراف: سعادة لعلى. جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2019م.

7. تاوريريت، نبيلة: **القصائد السياسية لنزار قباني دراسة سيميائية**. رسالة دكتوراه، إشراف: محمد بن لخضر فورار. جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016م.

8. تومي، طاهر: **العلاقات الجزائرية الإسبانية ما بين القرنيين السادس عشر والثامن عشر على ضوء المصادر المحلية**. رسالة ماجستير، إشراف: عبد القادر صحراوي. جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2015م.

9. جابري، أمينة، توامي، كريمة: **الحرب الأهلية اللبنانية وانعكاساتها على لبنان 1975-1990م.** رسالة ماجستير، إشراف: إبراهيم مرزقلال. جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2020م.

10. جنادي، ليندة: مفتاحي، هبة: **سيميائية العنوان في روايات محمد مفلاح قصص الهواجس وشعلة المايدة أنموذجاً.** رسالة ماجستير، إشراف: محمد مكاكي. جامعة الجيلاني بولغامة خميس، مليانة، الجزائر، 2015م.

11. حمادي، عبد الله بن أحمد بن حامد: **أدب الرحلة في المملكة العربية السعودية.** رسالة ماجستير، إشراف: محمد صالح جمال بدوي. جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، 1997م.

12. بن حمودة، شيماء ساسية: **التشكيل الفني في رواية الحلزون العنيد لرشيد بوجدرة.** رسالة ماجستير إشراف: نادية موات. جامعة 58 ماي 1945م، قالمة، الجزائر، 2019م.

13. حميدي، ثورية: **دور ألمانيا وإيطاليا في قيام الحرب العالمية الثانية 1919م-1939م.** رسالة ماجستير، إشراف: نصر الدين مصمودي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015م.

14. دوزة، منى: **تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.** رسالة دكتوراه، إشراف: محمد خزفي. جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2018م.

15. زاوي، صليحة: **العتبات النصية في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج.** رسالة ماجستير، إشراف: راضية عدار. جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2016م.

16. رقاوي، إنصاف، ساسي، كنزة: **المكون السير ذاتي في كتاب أيام من حياتي لزينب الغزالي.** رسالة ماجستير، إشراف: شاكر لقمان. جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2017م.

17. زغواني، مريم، كنار، سلمى: **المستويات الأسلوبية في تحليل النصوص الشعرية دراسة في ديوان عابرون بثياب خفيفة للشاعر ناصر رباح.** رسالة ماجستير، إشراف: عبد المالك مسعودان. جامعة محمد الصديق بن يحيى، الجزائر، 2018م.

18. السواعير، سلام أحمد: **توجهات السياسة الخارجية الأردنية تجاه أزمات الربيع العربي 2011-2017م.** رسالة ماجستير، إشراف: محمد القطاطشة. جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2017م.

19. شاطو، جميلة: **النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة.** رسالة ماجستير، إشراف: ناصر إسطنبول. جامعة وهران، الجزائر، 2013م.

20. شلة، ليندا مصطفى علي: **صورة الفرس في الأدب الشعبي الفلسطيني.** رسالة ماجستير، إشراف: إحسان الديك. جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2016م.

21. شنك، حسام محمد جميل: **تغطية صحيفتي معاريف وهآرتس الإسرائيليتين لثورة 25 يناير كانون الثاني 2011 المعربة دراسة تحليلية.** رسالة ماجستير، إشراف: عطا الرمحين. جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2014م.

22. الشيب، ندى محمود مصطفى: **فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني بين 1992م-2002م.** رسالة ماجستير، إشراف: عادل أبو عمشة. جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006م.

23. عبد السلام، جنات: **المنهج التاريخي في الممارسة النقدية العربية العرب وتاريخ الأدب لأحمد بو حسن أنموذجًا.** رسالة ماجستير، إشراف: سعيدة حمداوي. جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2015م.

24. عبيد، شيماء: **تجليات الرمز ودلالاته في ديوان عاشق من فلسطين لمحمود درويش.** رسالة ماجستير، إشراف: يوسف العايب. جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، 2016م.

25. عفان، إيمان: **دلالة الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم.** رسالة ماجستير، إشراف: مخلوف بوكروح. جامعة الجزائر، الجزائر، 2005م.

26. عموص، آيات شفيق سعيد: **المناحي الفنية في رواية يوتوبيا للكاتب أحمد خالد توفيق**. رسالة ماجستير، إشراف: عدوان نمر عدوان. جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، نابلس، 2011م.

27. عودة، ميس خليل محمد: **تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجًا**. رسالة ماجستير، إشراف: يحيى جبر. جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006م.

28. بن عون، نجود: **سيميائية العتبات النصية في رواية نساء الجحيم لعائشة نبور**. رسالة ماجستير، إشراف: علا عبد الرزاق، جامعة الشهيد حمه لخضر، الجزائر، 2018م.

29. عيساوة، سميرة: **ملامح المنهج الأسلوبي في كتاب الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة لعثمان مقيرش**. رسالة ماجستير، إشراف: إبراهيم زلافي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2015م.

30. قرفة، سعاد: **سيميائية الرسم الكاريكاتوري عند هشام بابا أحمد هيك**. رسالة ماجستير، إشراف: روفيا بوغنوط. جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2017م.

31. كحلي، عمارة: **الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفنيوميتولوجيا مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة**. رسالة دكتوراه، إشراف: أحمد يوسف. جامعة وهران، الجزائر، 2018م.

32. محسم، أمينة، فيلالي، ميمونة: **البعد الإيحائي الدرامي في الفن التشكيلي فيلم جورنيكا أنموذجًا**. رسالة ماجستير، إشراف: كريمة هني. جامعة تلمسان، الجزائر، 2020م.

33. محمد، آية حسن: **جماليات الضوء في رسومات مناظر المدينة**. مشروع بكالوريوس، إشراف: علي هادي إبراهيم. جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق، 2020م.

34. مراح، محمد: **هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر محمود درويش نموذجًا**. إشراف: عبد الوهاب ميراوي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2013م.

35. معروف، كندة: **المضمون الإنساني في موضوع الحرب وأثره على القيم التشكيلية والتعبيرية في فن الحفر الأوروبي المعاصر**. رسالة دكتوراه، إشراف: علي الخالد، جامعة دمشق، دمشق، سورية، 2016م.

36. يحياوي، أحمد: **مفهوم الشعر في التراث النقدي**. رسالة ماجستير، إشراف: خضر عرابي. جامعة أبو بكر، بلقايد، الجزائر، 2018م.

مواقع إلكترونية

1. أنور، حامد: **بين التشكيل والأدب التأثير والتأثير المضاد**. https://www.ahewar.org/.

2. حوار أجرته الباحثة مع الفنان بلاسم محمد بتاريخ 5\2\2021م عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

3. بلوافي، محمد: **قراءة في غلاف الرواية**. موقع ديوان العرب. **https://diwanalarab.com/**.

4. الحرب الأهلية السورية، https://www.marefa.org/.

5. حسن، شاكر فريد: **العوسج رواية جديدة للكاتب الفلسطيني عبد اللطيف مهنا**. 2020م، https://www.diwanalarab.com/.

6. حوار أجراه الفنان حسني رضوان مع موقع دنيا الوطن بتاريخ 7\10\2004م،

7. https://pulpit.alwatanvoice.com/.

8. حمداوي، جميل: صورة العنوان في الرواية العربية. 2006م،

9. https://pulpit.alwatanvoice.com/.

10. الحمزة، خالد: **الكرسي قطعة أثاث وفن ورمز في الفن**. دت،

11. http://khaledalhamzahcom.yourwebhosting.com/.

12. الدليمي، رياض: **أعطش إلى ألوانك**. https://gate.ahram.org.eg/ .

13. **الدليمي، مروان ياسين: ديوان مُتَّكئاً على هدوئي للعراقي فيصل القصيري حركيّة التجانس والتفارق في بنية النص الشعري. صحيفة القدس العربي، 8-إبريل-2020م،** https://www.alquds.co.uk/.

14. الدليمي، رياض: **اشتراطات الفن الشعري وأيلولة منظوماته**. 2018م،

15. https://nousos.com/.

16. أبو راشد، عبد الله: **عبد اللطيف مهنا**. 2018م، https://palwiki.najah.edu/.

17. رحمانيان، فرزانة: **ملامح الواقعية في شعر توفيق زياد**. قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أزاد

18. الإسلامية، إيران، دت، https://www.alarabiahconferences.org/.

19. أبو ارشيد، سليمان: **الناصرة من أزمة شهاب الدين إلى أزمة الرئيس مين**. 2014م،

20. https://www.arab48.com/.

21. زروال، عبد الله: **اللوحة التشكيلية والإبداع الأدبي تكامل الوظيفة الجمالية**.

22. https://www.alquds.co.uk/.

23. حوار أجرته الباحثة مع الكاتبة فاطمة ذياب بتاريخ 6\1\2022م عن طريق محادثها عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

24. حوار أجراه زكي مصطفى مع الدكتور عمر عتيق بتاريخ 10\8\2018م، موقع مندى عبد الله الحلبي الثقافي.

25. حوار أجراه العامري، محمد مع مجلة القدس العربي: **الشاعر والتشكيلي الأردني محمد العامري الفن حالة عرفانية تختار وسيطها الإبداعي**، 2019م، https://www.alquds.co.uk/.

26. العبودي، ضياء غني، عبد اللطيف، شامل: عتبة العنوان في مجموعة أرض الحكايا لسناء شعلان. 2016م، https://pulpit.alwatanvoice.com/.

27. الشاعر أيمن اللبدي، موقع الرسالة، **2010م**، https://alresalah.ps/.

28. 160 **قتيلا وقصف بلا هوادة لمدن سورية**، 2012م، https://www.aljazeera.net/.

29. القواسمي، ناصر: **كنت أفكر**. موقع ديوان نخيل، 2022م، **https://iraqpalm.com/**.

30. القواسمي، ناصر: **يا مريم**. موقع ديوان نخيل، 2022م، https://iraqpalm.com.

31. الكمالي، ريم: **لوحة آكلو البطاطا المعتمة لماذا هي الأهم في العالم برأي النقاد. 2018م**، **https://www.albayan.ae/**.

32. اللبدي، أيمن: **سجل أنا القدس**، https://konouz.com/ar.

33. **لوحة باولو وفرانشيسكا**: موقع شبكة راية الإعلامية، 2020م، **https://www.raya.ps/**.

34. المجلس القومي لحقوق الإنسان: **تقرير عن نتائج أعمال لجنة تقصي الحقائق بشأن الجرائم والتجاوزات التي ارتكبت خلال أحداث ثورة 25 يناير 2011م**. المنظمة العربية لحقوق الإنسان، 2011م ص3، http://www.aohr.net/portal/wp-conten.

35. محمد، كه يلان: **اللعبة في التناص بين اللون والكلمة**، 2021م، https://middle-east-online.com/.

36. المصباحي، حسونة: **في العلاقة بين الأدب والفنون التشكيليّة**. https://elaph.com/.

37. موقع النقد العراقي: **أحمد دخيل يحيى النقيب**. **https://www.alnaked-aliraqi.net/**.

المراجع باللغة الإنجليزية

1. Pansini, Stephanie Rianne: (2021) **The unicorn Tapestries Religion Mythology and sexuality in Late Medieval Europe**. For the Degree of Master, Harvard university, Cambridge, England.

2. Rainer, Leslie: (2013) **The Conservation of America Tropical Historical Context and Project Overview**. J. Paul Getty Trust, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, United States.

قائمة المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
1	إقرار	ت
2	قرار لجنة المناقشة	ث
3	تفويض	ج
4	إهداء	ح
5	شكر وتقدير	خ
6	ملخص الدراسة	د– ذ
7	Abstract	ر– ز
8	المقدمة	1
9	التمهيد	6
10	الفصل الأول: التعالق الدلالي بين العتبات النصية والمضمون للخطاب الأدبي	34
11	المبحث الأول: التعالق الدلالي بين العتبات النصية	35
12	سيميائية العنوان	36
13	سيميائية لوحة الغلاف	38
14	التعالق بين البعد السيميائي للغلاف والبعد اللغوي للعنوان	39
15	التآلف الدلالي بين العتبات النصية في ديوان (في هزيم الريح)	41
16	التآلف الدلالي بين العتبات النصية في رواية (كافر سبت)	43

17	التآلف الدلالي بين العتبات النصية في رواية (لا يهزمني سواي)	46
18	المبحث الثاني: علاقة الغلاف بمضمون العمل الأدبي	50
19	التآلف بين غلاف العمل الأدبي والمضمون	51
20	التآلف بين غلاف ديوان (في هزيم الريح) ومضمونه	53
21	التآلف بين غلاف رواية (كافر سبت) ومضمونها	60
22	التآلف بين غلاف رواية (لا يهزمني سواي) ومضمونها	64
23	المبحث الثالث: علاقة العنوان بمضمون العمل الأدبي	68
24	التآلف بين عنوان ديوان (في هزيم الريح) ومضمونه	71
25	التآلف بين عنوان رواية (كافر سبت) ومضمونها	76
26	التآلف بين عنوان رواية (لا يهزمني سواي) ومضمونها	78
27	الفصل الثاني: الفن التشكيلي في الخطاب الشعري	83
28	المبحث الأول: تأثير اللوحة التشكيلية في النص الشعري	84
29	التآلف بين لوحة (الطائر) للفنان جون مارتن وديوان (تلاوة الطائر الراحل) للشاعر سامي مهنا	85
30	التآلف بين لوحة (عقد الجمان) للفنانة أمل شبلان وديوان (وشوشات جرح) للشاعر سائد أبو عبيد	90
31	التآلف بين لوحة (المدن الحالمة) للفنانة وداد الأورفلي والنص الشعري (أعطش إلى ألوانك) للشاعر رياض الدليمي	94
32	التآلف بين لوحة (يا مريم) للفنان رائد قطناني والنص الشعري (يا	99

	مريم) للشاعر ناصر قواسمي	
33	التآلف بين لوحة الفنان رائد القطناني (غرس الحرية) والنص الشعري (كنت أفكر) للشاعر ناصر القواسمي	103
34	التآلف بين لوحات (مصابيح) لمجموعة فنانين والمجموعة الشعرية (مصابيح) للشاعر ثائر زين الدين	106
35	المبحث الثاني: تأثير النص الشعري في اللوحة التشكيلية	127
36	التعالق بين النص الشعري (سجل أنا القدس) للشاعر أيمن اللبدي ولوحة (مصباح العودة) للفنان رائد قطناني	129
37	التعالق بين النص الشعري (على جذع زيتونة) للشاعر توفيق زيّاد ولوحة (زيتونة الصمود) للفنان رائد قطناني	133
38	التعالق بين النص الشعري (كلمات للوطن) للشاعر توفيق زيّاد ولوحة (وطن) للفنان رائد قطناني	136
39	التعالق بين النص الشعري (في انتظار العائدين) للشاعر محمود درويش ولوحة (في انتظار العائدين) للفنان رائد قطناني	141
40	التآلف بين النص الشعري (فراشة) للشاعر فيصل القصيري ولوحة (فراشة) للفنان أحمد النقيب	146
41	الفصل الثالث: الفن التشكيلي في الخطاب السردي	150
42	المبحث الأول: العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والفن	151

	الروائي	
43	التآلف بين لوحة (إبحار الموريسكيين من إيل عزاو ببلنسية) لمجموعة فنانين ورواية (البيت الأندلسي) للروائي واسيني الأعرج	154
44	التآلف بين لوحة (باولو وفرانشيسكا) للفنان جان ومينيك آنغر ورواية (كنت أميراً) للروائي ربيع جابر	159
45	التآلف بين رواية (العوسج) ولوحة (العوسج) للروائي الفنان عبد اللطيف مهنا	164
46	المبحث الثاني: العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وفن السيرة	168
47	العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والسيرة الذاتية	169
48	أولاً: لوحة الفنان بيكاسو (الجرنيكا) والسيرة الذاتية في تصوير أحداث ثورة يناير المصرية عام 2011م	170
49	ثانياً: لوحة (وحيد القرن) والإرادة والعزيمة في السيرة الذاتية	177
50	ثالثاً: لوحة (تروبيكال أمريكا) والبعد الوطني في السيرة الذاتية.	188
51	العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وأدب الرحلات	193
52	العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية ورواية السيرة الذاتية	200
53	العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والسيرة الروائية	212
54	الخاتمة	228
55	قائمة المصادر والمراجع	230

56	مواقع إلكترونية	256
57	المراجع باللغة الإنجليزية	253
58	قائمة المحتويات	257