



النَّوَاطِلُ الأدَبِيَّةُ

مجلة نصف سنوية محكمة ومفهرسة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن
جامعة بادجي مختار / عنابة (الجزائر)

رقم المجلد: 09 / رقم العدد: 01 الرقم التسلسلي: 14 / جانفي 2020

رتم د: ISSN: 1112-7597 / رتم د: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع: 2007-4999 / Dépôt légal

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار - عنابة -
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية



التواصل الأكاديمي

مجلة نصف سنوية محكمة ومفهرسة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د / عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: أ.د / سامية عليوي

أمانة التحرير:

- أ.د / سامية عليوي allioui.samia620@gmail.com
- د / خضرة حمراوي hamraouikhadra86@gmail.com
- أ / سليم لسود la.salimhoho@gmail.com

رقم المجلد: 09 / رقم العدد: 01 الرقم التسلسلي: 14 / جانفي 2020

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن

رتم د: ISSN: 1112-7597 / رتم د: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع: 2007-4999 Dépôt légal



العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة - 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: [llgc.univ-annaba.dz](http://lgc.univ-annaba.dz)

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّرقيم الدولي الموحد للمجلّات: ISSN 1112-7597

ر. ت. م. د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع القانوني: 2007-4999 Dépôt légal



الهيئة الفخرية:

- 1/ أ.د. مختار نويوات (جامعة باجي مختار - عنابة-) / الجزائر
- 2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوريون) / باريس
- 3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر) / قطر
- 4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك) / الأردن
- 5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا) / الأردن

لجنة العدد العلمية:

- 1- أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر
- 2- أ.د. محمد إبراهيم حور (الجامعة الهاشمية) / الأردن
- 3- أ.د. صالح ولعة (ج. عنابة) / الجزائر
- 4- د. محمود عبد الغفار غيضان (ج. القاهرة) / مصر
- 5- أ.د. رشيد شعلال (ج. عنابة) / الجزائر
- 6- أ.د. عبد الحليم حسين الهروط (ج. العلوم الإسلامية العالمية) / الأردن
- 7- أ.د. عبد الرحمن تيرماسين (ج. بسكرة) / الجزائر
- 8- د. عباس يداللهي فارساني (ج. تشمران-الأهواز) / إيران
- 9- أ.د. صالح بورقي (ج. عنابة) / الجزائر
- 10- أ.د. نادية هناوي سعدون (ج. المستنصرية) / العراق
- 11- أ.د. مليكة بن بوزة (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 12- أ.د. هالة بن مبارك (ج. تونس) / تونس
- 13- د. نصر الدين بن غنيسة (ج. بسكرة) / الجزائر
- 14- د. أحمد يحي علي (ج. عين شمس-القاهرة) / مصر
- 15- أ.د. بشير إبرو (ج. عنابة) / الجزائر
- 16- أ.د. بينيديكت لوتولي (ج. لارنيون) / فرنسا
- 17- د. حميد بوحبيب (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 18- د. ن. شمناد (جامعة كيرالا) / الهند
- 19- أ.د. وحيد بن بوغزير (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 20- أ.د. حيدر غيلان (جامعة صنعاء) / اليمن
- 21- أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة) / الجزائر
- 22- د. حافظ عبد القدير (ج. بنجاب- لاهور) / باكستان
- 23- أ.د. حفيظ ملواني (ج. البلدة) / الجزائر
- 24- أ.د. محمد القرعان (ج. اليرموك) / الأردن
- 25- د. سميرة صويلح (ج. عنابة) / الجزائر
- 26- أ.د. محمود علي حسينات (ج. اليرموك) / الأردن
- 27- أ.د. عباس بن يحي (ج. المسيلة) / الجزائر
- 28- أ.د. مايا بوطغو (ج. فرجينيا) / الولايات المتحدة الأمريكية
- 29- د. جلال خشاب (ج. سوق أهراس) / الجزائر
- 30- أ.د. مصطفى كيحل (ج. عنابة) / الجزائر
- 31- د. مدحة عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر
- 32- د. فلة بن عابد (ج. عنابة) / الجزائر
- 33- د. آمنة بن منصور (ج. عين تيموشنت) / الجزائر
- 34- د. محمد بكادي (م. ج. تامنغست) / الجزائر
- 35- أ.د. سامية عليوي (ج. عنابة) / الجزائر

شروط النشر في المجلة

الشروط الشكلية:

1. يُكتب البحث وفق النموذج* المعدّ سلفاً، بعد تحميله من صفحة المجلة على البوابة الإلكترونية للمجلات العلمية (ASJP) من خلال النقر على خانة "تعليمات للمؤلف".
2. يُكتب البحث في نسخة إلكترونية بصيغة word في صفحة مقاسها (24×16 سم)، مع أطراف هامشية للصفحة على الشكل التالي: 2.5 سم من أعلى الصفحة، و2 سم من أسفل الصفحة ومن يمينها وشمالها.
3. لا يجب أن يتجاوز حجم المقال 25 صفحة و لا يقلّ عن 15 صفحة.
4. تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم 16، والهوامش 14، أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس 14، والهوامش 12.
5. تكون الهوامش آليّة وفي آخر المقال، ويوضع رقم الهامش في المتن بين قوسين مرتفعاً عن سطر الكتابة، أما في الحاشية فيكون رقم الهامش من غير قوسين وفي مستوى سطر الكتابة.
6. تكون المسافة بين الأسطر في المقالات المكتوبة بالعربية 1 سم، أمّا البحوث المكتوبة باللغتين الفرنسية أو الإنجليزية فتكون المسافة 1.15 سم.
7. يُرفق البحث بملخص باللغتين العربية والإنجليزية، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيه الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق بكلمات مفتاحية (باللغتين) لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.
8. تُخصّص الصفحة الأولى من المقال لكتابة العنوان بالبنط العريض (بحجم 20 إن كان بالعربية و18 إن كان غيرها) وسط السطر، ويكون تحته من جهة اليسار اسم

المؤلف (اسم ثلاثي على الأكثر)، ثم تحته اسم المؤسسة أو الجامعة التي ينتمي إليها الباحث، و يليه البريد الإلكتروني.

9. باقي الصفحة الأولى يخصص لكتابة الملخص باللغتين جنباً إلى جنب (كما هو موضح في النموذج المرفق)* بحجم خط 12 بالعربية و 11 بالإنجليزية، ثم الكلمات المفتاحية.

10. تكتب العناوين الرئيسية في المقال بحجم 16 (غليظ Gras) من أول السطر، أما العناوين الفرعية فتزاح عن أول السطر بمسافة 1 سم، وتكتب بحجم 14 (غليظ Gras).

11. إن كان المقال يحتوي على أشكال وجداول فالأولى أن تكون في شكل صورة لتفادي وقوع أي خلل، وإلا فتوضع في آخر المقال مع وضع علامة للإحالة عليها.

12. لا يترك فراغ قبل الفاصلة والنقطة وعلامات التعجب والاستفهام، ويكون الفراغ بعدها وجوباً، كما لا يترك فاصل بين الواو وما بعدها.

13. يكون رأس الصفحة آلياً ومتمايزاً بين صفحة فردية وزوجية كما هو مبين في النموذج المرفق*. يكتب في رأس الصفحة الأولى اسم المجلة ورقم المجلد والعدد وسنة الإصدار... وفي التالية يكتب اسم صاحب المقال (اسم ثلاثي على الأكثر) وعنوان البحث (مختصراً).

الشروط الموضوعية:

1. تنشر المجلة البحوث والدراستات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألا تكون منشورة بأية صيغة كانت، أو مقدمة للنشر.

2. يُرفق المقال بتعهد موقع من طرف المؤلف يؤكد عدم نشر المقال، أو تقديمه للنشر في أية جهة أخرى.

3. تنشر المجلة البحوث باللغة العربية أساساً، وباللغتين: الفرنسية أو الإنجليزية.

4. تُنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنص الأصلي.
5. يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.
6. تخضع كلّ البحوث للتحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالتّأجيل.

إجراءات النشر:

1. لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلّة.
 2. يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية لا غير.
 3. لا يشترك في المقال الواحد أكثر من مؤلّفين اثنين (02).
 4. لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.
 5. يُشترط لنشر المقال أن يُدرج الباحث قائمة المصادر والمراجع (ببليوغرافيا المقال) منفصلةً عبر حسابه على البوابة.
 6. لا يحقّ للباحث الذي نُشر مقالته بالمجلّة أن يُعيد نشره مرّة أخرى بأيّ صيغة كانت، إلّا بإذن كتابي من رئيس التحرير.
 7. حقوق النشر والطّبع محفوظة لمجلّة "التّواصل الأدبي" ولجامعة باجي مختار/عناّبة.
- * ترسل البحوث على عنوان المجلّة عبر البوابة الجزائيّة للمجلات العلمية (ASJP) بصفة حصريّة، عبر هذا الرّابط:

<http://www.asjpcerist.dz/en.PresentationRevue/82>

* للاستفسار الرّجاء التّواصل عبر البريد الإلكتروني للمجلّة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

تقييم المقالات:

1. تُعرض المقالات على للتحكيم السّري عبر البوابة الجزائيّة للمجلات العلميّة حصراً.
2. كلّ مقال لا يحترم الشّروط الشّكليّة في كتابته يتمّ رفضه تلقائياً ولا يحال على التّحكيم.

3. في حال استيفاء المقال لشروط النشر، تقوم هيئة التحرير باختيار محكمين اثنين، وقد تستعين بثالث لترجيح أحد الرأيين إن كان بينهما اختلاف في قرار القبول أو الرفض.
4. تكون ملاحظات المحكمين إما بالقبول، أو بالقبول مع تعديل كبير أو بسيط، أو بالرفض.
5. لهيئة التحرير صلاحية قبول أو رفض أي مقال أو بحث دون إبداء الأسباب، وذلك وفق ما تقتضيه الموضوعية العلمية.

أحكام ختامية:

1. العضوية في إدارة المجلة طوعية.
2. النشر في المجلة مجاني.
3. لا يُدفع للباحث مكافأة عن نشر بحثه في المجلة.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الافتتاحية	12-10
أ.د / سامية عليوي	
1. أ/ بوبكر النية أ.د / مشري بن خليفة	36 - 13
ديالكتيك التأويل عند محمد أركون: من السياجات الدوغماتية إلى العقل المنبعث	
2. د / حسين أحمد كتانة	52 - 37
النظم حلقة وصل بين النحو والبلاغة وموقف المحدثين منها	
3. د / ويزة غربي	68 - 53
المقارنة النمطية وسلطة التوازي التاريخي بين "فيكتور جيرومونسكي" و"بيير ف. زيم"	
4. أ/ أحمد خضرة	91 - 69
مفهوم الأدب الإسلامي وسماته في ضوء الدراسات الحديثة	
5. د / سُميَّة إبرير	104 - 92
المؤشرات النصية في رواية "قصيدة في التذلل" للطاهر وطار	
6. أ.د / سامية عليوي ود / عائشة لعبادلية	131 - 105
قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" لعبد الحليم: قراءة جمالية	
7. د / وهاب داودي	156 - 132
التناسص الصوفي والأسطوري في شعر مصطفى الغماري	

8. أرسارة كسيبي 157 - 174

أشكال التفاعل بين الشعر والتصوير
- بحث في المآزق النظرية للقصيدة التصويرية-

9. Mohammad Reza Fallah Nejad 175 - 199

Dépression et troubles affectifs dans le *Journal de deuil*

الكلمة الافتتاحية

نستقبل سنة ميلادية جديدة، نتمناها سنة أمن ورخاء على أمتنا العربية الإسلامية، ومعها نستقبل العدد الرابع عشر من مجلّة 'التواصل الأدبي' التي استطاعت بجهود خبراءها والباحثين الذين اختاروها منبرا لأبحاثهم، وبصدق أمانة تحريرها في العمل، أن تثبت نفسها في صف المجلّات العالمية، وأن تحصل على معامل التأثير العربي للسنة الثانية، لترتقي من 1.7 في سنة 2018 إلى 1.8 في سنة 2019؛ وما ذلك إلا دليل على المكانة التي وصلتها، سواء من حيث نوعية المقالات التي تُنشر على صفحاتها، أو من حيث الاهتمام الذي يوليها لها طاقمها (خبراء ومحررين) شكلا ومضمونا.

يتوفّر العدد الرابع عشر (14) من مجلّة 'التواصل الأدبي' على تسع (09) مقالات - ثمانية منها باللّغة العربية وواحد باللّغة الفرنسية - تنوّعت الدّراسات فيها بين: الدّراسات النّظرية والتّطبيقية النّقديّة في مختلف الأجناس الأدبية.

يتصدّر العدد مقال نظري بعنوان 'ديالكتيك التّأويل عند مُحمّد أركون: من السّـيـاجات الدّوغماتية إلى العقل المنبعث'، يحاول فيه صاحبه الكشف عن استراتيجيات التّأويل التي اعتمدها "مُحمّد أركون" في مقارنة النّص الدّيني، لما يتيح التّأويل من فهم وتجاوز للقراءات التّقليدية التي طالما أسّست لأحادية المعنى.

ثاني مقال نظري يحمل عنوان 'النّظم حلقة وصل بين النّحو والبلاغة وموقف المحدثين منها'، يتناول فيه الباحث مصطلح النّظم بوصفه ارتباطا للكلمات بعضها ببعض داخل النّسق الكلامي وترتيبها بحسب المعاني، مؤكّدا أنّ ذلك لا يتأتّى إلا وفق الأحكام النّحوية؛ ميرزا دور عبد القاهر الجرجاني في ذلك.

ثالث مقال نظري يحمل عنوان 'المقارنة النمطية وسلطة التّوازي التاريخي بين "فيكتور جيرومونسكي" و"بيير. ف. زيمّا". تتناول فيه صاحبتة ما دعت إليه المدرسة السّوسيوولوجية من ضرورة تواشج الأدب المقارن مع باقي العلوم من أجل إرساء مفهوم تفاعلي للأدب العالمية على أساس النّديّة وليس على أساس التّفاضل، وفق منظور "التّوازي التاريخي" الذي جاء به "فيكتور جيرومونسكي" (Victor Gyromonskij) ووفق ما يُطلق عليه "بيير فاليري زيمّا" (Pierre.V.Zima) "التّناص الثّقافي المقارن" الذي ينطلق عنده من مبدأ التكافؤ الثّقافي بين الحضارات.

أما المقال النّظريّ الرّابع، فيحمل عنوان 'مفهوم الأدب الإسلاميّ وسماته في ضوء الدّراسات الحديثة'، يتناول فيه الباحث مفهوم مصطلح الأدب الإسلاميّ الذي يوازن بين الجمالية، وشحن الأدب بالقيم والمبادئ، مبرزاً خصائص هذا الأدب وتصوره.

أما المقالات التّطبيقية، فيتصدّرها مقال بعنوان 'المؤشّرات النّصّية في رواية "قصيد في التّذلل" للطّاهر وطار'، تتناول فيه الباحثة رواية 'قصيد في التّذلل' للطّاهر وطار بالدراسة، مركّزة على النّصوص الموازية، أو المؤشّرات النّصّية (من عناوين رئيسة وفرعية ومقدّمات وإهداءات...) التي تعدّ مفاصل أساسية في فهم النّصوص الأدبية.

سادس مقال يحمل عنوان 'قصيدة "شهرزاد والليّلة الثّانية بعد الألف" لعبد الحليم مخالفة -قراءة جمالية-'، تحاول فيه الباحثتان تتبّع مواطن الجمال التي أضفتها الأسطورة على هذه القصيدة، وكيف تعامل الشّاعر مع الأسطورة كي يجعل منها عنصراً بنائياً جمالياً من خلال تفكيكها وإعادة تشكيلها وفق رؤيته الشّخصية.

أما المقال السّابع، فيحمل عنوان 'التّناص الصّوفي والأسطوري في شعر مصطفى الغماري'، يتبّع فيه الباحث التّناص الصّوفي والأسطوري اللّذين يعدّان مصدرين من

مصادر الإلهام بالنسبة إلى الشاعر المعاصر، إذ يتمكن -من خلاله- من الكشف عن آلامه وآماله وعن هموم أمته وطموحاتها، وكان شعر الغماري مدونة البحث.

ثامن مقال، يحمل عنوان 'أشكال التفاعل بين الشعر والتصوير - بحث في المآزق النظرية للقصيدة التصويرية-'، تتناول فيه الباحثة ظاهرة التفاعل بين الشعر والتصوير، لتثير مجموعة من الإشكالات النظرية التي تتخطى فيها القصيدة التصويرية المعاصرة، بعدها شكلا شعريا جديدا يمزج بين المرئي والمكتوب.

آخر مقال، مكتوب باللغة الفرنسية، يحمل عنوان 'الاكتئاب والاضطرابات العاطفية في "يوميات الحداد" التي يخلّد فيها رولان بارث صورة والدته بعيدا عن الحزن واليأس، معبرا عن الحب الذي يكنّه لها. ومن خلال تعبيره عن ذاته وحديثه عن غياب الأحبة، وضع "بارث" نفسه في مسار الإبداع الروائي. يخضع ترتيب المقالات كالعادة إلى شروط تقنية لا غير.

وفي محطّتها الرابعة عشر، استطاعت "التواصل الأدبي" أن تجد لها مكانا في قاعدة بيانات "معرفة"، فهنئنا لنا جميعا بهذه المكانة.

ونحن إذ نتمنى أن يجد قراءنا في هذا العدد ما ينفع، فإننا نحيب بخبرائنا، شاكرين الجهود التي بذلوها حتى يصدر العدد بهذا المستوى، كما نحيب بباحثينا، شاكرين لهم الثقة التي وضعوها في المجلة، والتي ما كان هذا العدد ليصدر لولاها. فشكرا لكل الأيدي التي تعاونت كي تكون 'التواصل الأدبي' على ما هي عليه.

رئيسة التحرير:

أ.د/ سامية عليوي

أشكال التفاعل بين الشعر والتصوير

- بحث في المآزق النظرية للقصيدة التصويرية -

أ/ سارة كسيبي

تاريخ الإرسال: 2019/04/18

جامعة محمد خيضر بسكرة - الجزائر

تاريخ القبول: 2019/11/08

Sara.kecibi2013@gmail.com

Abstract:

This study delt with interction phenomenan between poetry and pictorial representation as a new poetic form, wich mixes what is visible with what is written. It also raised a set of theoretical issues that are faced by the modern pictorial poem. This study is concluded by the fact that modern poetry seeks to mix different visual arts techniques for the intensification and the expension of its denotations and for the disposal of the methodological regulated style, which hinders the poetic productivity.

Key words:

Interaction-poetry-problems-
pictorial representation-pictorial
poem.

الملخص:

تناولت هذه الدراسة ظاهرة التفاعل بين الشعر والتصوير، وأثارت من خلالها مجموعة من الإشكالات النظرية التي تتخبط فيها القصيدة التصويرية المعاصرة، بعدها شكلا شعريا جديدا يمزج بين المرئي والمكتوب، وقد خلصت الدراسة إلى أن الشعر المعاصر يسعى إلى المزج بين تقنيات مختلفة من الفنون البصرية لشحن الدلالات وتوسيعها، والتخلص من النمط المنهجي المقنن الذي يكبل الجموح الشعري.

الكلمات المفتاحية:

التفاعل - الشعر - التصوير - المآزق - القصيدة
التصويرية.

المقدمة:

تطالب الأجناس الإبداعية بحققها في الاستمرارية والديمومة، ولا يتأتى لها ذلك إلا بتطوير آلياتها للتعبير عن الواقع ومسايرة تغيراته، وترجمة المشاعر الجوانية للمبدع فكانت حصيلة هذه المطالبة، تفاعل الأجناس الفنية مع بعضها بعضاً، وكسر الحدود الفاصلة بين كل نوع وآخر، ولما وصفت الكتابة الشعرية المعاصرة على أنها كتابة خرق وتجاوز، كان لزاماً عليها أن تتألف مع أنواع أخرى من الإبداع لتحقيق مبدأ التجاوز والتمرد على أنماط الكتابة التقليدية.

فكانت النصوص المنتجة التي سعت إلى التعاضد مع الأشكال الفنية الأخرى التي تدور ضمن فلك الفنون الجميلة بصفة عامة، والتصوير على وجه الخصوص عرضة لمجموعة من الإشكالات التي تقف حائلاً بينها، وبين هدفها الأساس المتمثل في إنشاء لون شعري جديد، يمزج بين الأصالة والمعاصرة، يتجاوز أنماط الكتابة التقليدية، ويحافظ على السمة الشعرية التي تميزه.

ومن هذا المنطلق آثرنا الغوص في تضاعيف هذا الموضوع الذي يبحث في أشكال التفاعل بين الشعر والتصوير، وينقب عن المآزق النظرية التي تضيق عليه الخناق مركزين اهتمامنا على إشكالية المصطلح التي يتخبط فيها هذا اللون الشعري الذي يسعى إلى المزج بين المرئي والمكتوب، ومنه اعترتنا شهوة السؤال عن مآل الكتابة الشعرية في ظل تشابك الفضاءات الإبداعية وتجاورها، وهل سيتمكن النص الشعري من فض التخوم بين الأجناس الإبداعية بمختلف أنواعها، وتحقيق مبدأ الوحدة الفنية؟

للإجابة عن هذه التساؤلات وأخرى سنحاول إرساء دعائم هذه الورقة البحثية التي تصبو إلى تتبع مسار القصيدة التصويرية والكشف عن الإشكالات النظرية التي تعاني منها على وفق منهج وصفي.

جينالوجيا العلاقة بين الشعر والتصوير:

تجلت أولى العلاقات بين الشعر والتصوير عندما حاول الإنسان البدائي إيجاد وسائل تمكنه من تحقيق مبدأ التواصل مع الآخر، فكانت الخطوة الأولى التي انتهجها لتحقيق مسعاه، رسم كتابات جدارية تحكي تفاصيل حياته، وتمثل انطلاقة فعلية لمسار الكتابة تاريخيا، حيث تجسد تلك النقوش الكتابية، الارتباط الوثيق بين المرئي والمكتوب، ويتجلى هدفها الأساس في نقل رسائل مشفرة، وفق نظام من الرموز والأشكال المنقوشة على جنبات الصخور وجدران الكهوف.

ومن هذا المنطلق فإن الكتابة الأولى للإنسان كما يقول إيف شوفرال (Yves Chevrel) هي: «كتابة مرموزة [...] وإشارية (Pictogram)»⁽¹⁾ تتطلب خطاطة فكرية لفك شفراتها، وبعدا تأويلا لتحليل مدلولاتها، أما عن مسألة الفن وانسلاخه من غاية التواصل إلى غاياته الجمالية، فإنها قطعت شوطا كبيرا نحو التطور بعد المرحلة الانتقالية التي شهدتها البشر، بانتقالهم من البدائية نحو الحضارة، فظهر الاهتمام بالفن كمنهج جديد للتواصل، وقد جمع هذا الأخير بين الصورة واللغة في متنه الظاهر والباطن، وعكس اهتمام الإنسان البدائي بالفن.

وعلى الرغم من وجود علاقات واضحة بين الشعر والتصوير إلا أن هذه القضية أثارت جدلا صاخبا في مجالي الفن والأدب، قسمت المنظرين إلى فريقين أحدهما يعتدُّ بهذه العلاقة ويسلم بوجودها، وآخرون يرفضونها جملة وتفصيلا، بحجة الفصل بين الفنون المادية، وغير المادية سواء من حيث الموضوعات أو التقنيات.

ويعد أرسطو من المنتصرين لعلاقة الشعر والتصوير في نظرية المحاكاة حيث يرى «أرسطو أن جميع الفنون محاكية في حقيقتها، إلا أن الاختلاف بينهما هو الطريقة المعتمدة، فأحدهما يتوسل باللون والظل والآخر بالكلمات، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة، وطريقتها في التشكيل وتأثيرهما على النفس»⁽²⁾، فقد جاء هذا الرأي لتقويم

ما ذهب إليه أفلاطون حول نظرية المحاكاة حيث يرى هذا الأخير أن: محاكاة «الشاعر كالمصور يحاكي ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها، وشعره بهذا تقليد وبعيد عن الحقيقة بدرجةتين»⁽³⁾ فهو لا يحاكي جوهر الأشياء وإنما يكتفي فقط بتصوير الظاهر منها، وهذا ما جعل أرسطو يرفض رأي أفلاطون؛ لأن الغاية الأساسية التي يصبو إليها الفن باختلاف أشكاله هي التأثير في النفس.

أما سيمونديس (Simondies) فقربّ خيوط الوصل بين فني الشعر والتصوير «درجة أكبر في مقولته التي كررها بلوتارك (Plotrach) الرسم شعر صامت، والشعر صورة ناطقة»⁽⁴⁾، انطلاقاً من الخصائص المشتركة التي تجمع بينهما والتي تمكنت من كسر الحواجز التي تفصل بينهما، خاصة وأن المنبع الأساس لكليهما هو الذات الإنسانية المبدعة، ما جعل هوراس (Hourace) «يختصرها إلى كلمات ثلاث هي: «Poesis ut pictura»؛ أي التصوير مثل الشعر»⁽⁵⁾ في التأثير على المتلقي رغم اختلاف الأدوات، والتقنيات التي يلجأ إليها كل من الشاعر والمصور، إذ أن المادة أو الطريقة في التعبير ليس لها أهمية كبيرة بالقدر الذي يحظى بها التأثير وتحقيق الغاية السامية للفن، بمنأى عن نوعه، وطريقته في تجسيد الواقع، أو ترجمة ما يخالج ذات المبدع.

ومن جهة أخرى عرض الشاعر الإنجليزي دريدان (John Dryden) أوجه التمازج، والتلاقي بين الفنين «وأكد أن الاستعارات الجريئة في الشعر تساوي الألوان القوية المتوهجة في الرسم»⁽⁶⁾، ومن خلال سمّي الجرأة والتوهج يتأكد التضايغ الفني بين الشعر والتصوير، إذ يخلق الخرق التركيبي للعبارة المألوفة في النص الشعري شعوراً مختلفاً عن العبارات المبتذلة والمستهلكة، وهو الأمر نفسه الذي تعكسه اللوحات الفنية ذات الألوان المتوهجة التي تبرز بين المتناقضات، فينتج عن هذا الخلق أعمال فنية تبهر الناظر وتأسره.

ولعل أول من تفتن إلى خيوط التلاقي بين الشعر والتصوير في الساحة العربية هو الجاحظ (159هـ - 255هـ) عندما قال «إنما الشعر صياغة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير»⁽⁷⁾، يتفنن فيه الشاعر في اختيار الكلمات، ويحسن سبكها في متتاليات من الجمل، تتقارب في جمالياتها من جمالية النسيج، الذي يعتمد بشكل أساسي على تنظيم الخيوط، على وفق نظام متسلسل ومتلاحم، فقد تنبه الجاحظ إلى حركة التضاييف الفني التي رتبها على وفق دوائر تفاعلية تنتقل من دائرة صغرى ترصد العلاقة بين الشعر والنسيج، إلى دائرة أكبر بقليل تتضمن حوارا بين النسيج والتصوير ومن حركة التفاعل بين الدائرة الأولى، والثانية يستنتج التلاحم بين الشعر والتصوير لتكون المعادلة التي استعان بها في هذه الخطاطة على النحو الآتي:

$$\text{الشعر} + \text{النسيج} \longleftrightarrow \text{النسيج} + \text{التصوير} = \text{شعر} + \text{تصوير}$$

وإذا كان الجاحظ ينتقل من علاقة الشعر بالنسيج، فإن الجرجاني يوازي بين عمل الصباغ و الشاعر في نظرية "النظم"، إذ تفتن بذوقه السليم ورصانة فكره العظيم إلى العلاقة الجامعة بين الشعر والتصوير، من خلال حديثه عن معاني النحو وتوحيها فقال: «وإنما سبيل هذه المعاني -معاني النحو- سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التحيز والتدبر في أنفس الأصباغ وفي موقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجها لها، وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه فجاء من أجل ذلك نقشه أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر، في توحيه -معاني النحو- ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم»⁽⁸⁾.

فمن خلال توحي معاني النحو يحسن الشاعر نظم قصائده ومثله في ذلك كمثّل الصباغ الذي يتخير ألوان عمله بكل تحيز وتدبر، فكلما أحسن اختيار ألفاظه جاء شعره مميزا، قريبا من القلب، عذب المسمع.

وبعد جمع شتات ما سبق يتضح لنا أن العلاقات التفاعلية بين الشعر والتصوير هي علاقات إيمائية في بداية الأمر فلم تكن واضحة جلية، بل تتطلب عينا ثاقبة لاكتشافها، وعقلا راجحا يتعقب طرائق صوغها، ومع قدوم الحداثة انقشع الغمام الذي حجبها طول عقود من الزمن لتصبح واضحة بيّنة، مع مجيء القصيدة التصويرية، إذ ناشد عزرا باوند (Ezra Pound) بتشكيل رؤيا جديدة للصورة ومفهومها، وكذا طرائق تشكيلها، « وأصبحت القصيدة [عنده] عرضا للحياة الواعية للشاعر، في تحولاتها الدرامية الدائمة وكأنها لوحة تكعيبية من عدة أسطح »⁽⁹⁾، ترسم مسار الإنسان في ظل هذا التشابك الحضاري، والتضاييف الإبداعية الذي يحوي تخوم الأجناس وحدودها.

وعلى الرغم من الحجج التي يقدمها أصحاب التمازج بين الشعر والتصوير إلا أنهم قبلوا بموجة عنيفة من طرف الرافضين لهذا الرأي، وكان ليوناردو دافينشي من المعارضين البارزين لهذا الرأي، وحاول « إبراز الفروق بينه وبين الشعر، الذي لم يكن يتمتع - في نظره - بجمال الرسم »⁽¹⁰⁾، حيث « يتميز التصوير بقدرة على توصيل أهدافه [...] إلى مختلف الأجيال؛ لأن مادته تتعامل مع نعمة الأبصار لا مع الأذن، ولذلك فإنها لا تحتاج إلى الترجمة، كما يحدث مع الكلمات في اللغات المختلفة »⁽¹¹⁾ من خلال هذه النقطة التي تميز الشعر والتصوير يؤسس ليوناردو دافينشي رأيه النقدي ويرفض المعادلة بين الفنون؛ لأن الأول يعتمد على اللغة التي تحتاج إلى الترجمة إذا ما انتقلت من بيئة إلى بيئة أخرى، وفي تلك الحالة يفقد النص الشعري كثيرا من جمالياته، أما اللوحة التشكيلية لها تأثير واسع لدى مختلف الأجناس البشرية باختلاف لغاتهم أو ثقافتهم، فكانت هذه الميزة التي حظي بها التصوير فيصلا حاسما بينهما من وجهة نظر ليوناردو دافينشي.

وتجلت «المعارضة المنهجية الحقيقية لفكرة العلاقات [...] عند ليسنج (Lessing) في كتابه "Laokon" "لاوكون" حيث لاحظ أن الاختلاف بين الشعر والرسم يحمل أهمية أكبر من التشابه بينهما؛ لأنه اختلاف جوهري بين وسيطين مختلفين»⁽¹²⁾ وسيط مكاني ثابت وآخر زمني متبدل، وهذا ما جعله يميز بين «الأشكال المكانية في الفن تميزا حادا من الأشكال الزمانية»⁽¹³⁾، وينتمي الشعر حسب رأيه إلى الأشكال الفنية الزمانية لذا هو متغير بتغير الحقب الزمانية، أما التصوير فهو فن ثابت لا ينجذب إلى متغيرات العصر، ولكن في حال ما سلمنا برأي ليسنج فإننا ننفي التطورات الحاصلة التي مر بها التصوير، إذ شهد هذا الأخير مجموعة من التغيرات التي عرفها خلال حقب زمنية مختلفة فهو بذلك متأثر بعامل الزمن لا محالة .

وإذا كان ليسنج في كتابه "لاوكون" قد سلط الضوء على الوسيط الزمني والمكاني للتمييز بين الشعر، والتصوير فإنه «في القرن الثامن عشر ميز أبيه دي بو (Abbé Du Bos) بين الرسم والشعر، على أساس أن الأول يصنع محاكاة طبيعية بعلامات طبيعية، والثاني يستخدم رموزا اعتبارية بعلامات اصطناعية»⁽¹⁴⁾.

لا ننكر صحة ما ذهب إليه أبيه دي بو، إلا أنه أغفل بعض النقاط الجوهرية في مسألة المراحل الانتقالية التي مر بها الرسم، حيث أصبح هذا الأخير عبارة عن أشكال اعتبارية تجسد حالة عدم الاستقرار التي يعيشها البشر في العصر الراهن، وفي المقابل من ذلك فإن اللغة بعدها وسيلة للتبليغ تتضمن من الكلمات ما يحاكي الأصوات الموجودة في الطبيعة، كما تتضمن أيضا مصطلحات تواضعية اتفقت عليها الجماعة لتحقيق مبدأ التواصل فيما بينهم.



ورغم الاجتهادات التي قدمها
الرافضون لعلاقة الشعر والتصوير، فإن
التطورات التي يعيشها العالم تثبت ذلك
التمازج بين الفنين، خاصة بعدما اجتاحت
التكنولوجيا حياة البشر وأضحت عنصرا
فاعلا في الإبداع والفن.

القصيدة التصويرية ومأزق المصطلح:

تولد عن تشابك الفضاءات الإبداعية لون شعري جديد انتصرت فيه سلطة
الشكل على المضمون، بعد أن تربع هذا الأخير على عرش الدراسات الأدبية
والنقدية والجمالية، القديمة منها والحديثة، وقد ظهر الاهتمام الفعلي بشكل النص
الشعري، بعدما تحررت القصيدة من قيود النمط المنهجي المقنن، لتلج في عوالم
التجريب والحداثة، ويتضافر بناؤها مع أنساق أخرى غير لغوية، إلا أن تعاضد
القصيدة مع الأبنية البصرية أوقعها في مزلق عدة تصدّرت بإشكالية المصطلح، في
الناحيتين الإجرائية والنظرية.

فمن حيث التنظير فإننا نلمس اختلافا بين النقاد والدارسين حول تسمية هذا
اللون الشعري، فأثر بعضهم اختيار مفهوم موسع يستوعب كثافة التكوينات
التشكيلية على اختلاف أنواعها في النصوص الشعرية المعاصرة، ونجد طراد الكبيسي
في بحثه الموسوم: "الشعر والكتابة" ومؤلفيه "المنزلات" و "النقطة والدائرة" يختار
مصطلح القصيدة البصرية، الذي يختزل كلَّ الأنساق البصرية التي تعاضد معها النص
الشعري المعاصر فيقول: «أن القصيدة كما تبدو تستعويض بالتعبير بالصورة البصرية عن
مبدأ التعبير بالصورة اللفظية»⁽¹⁵⁾ التي رأى فيها الشعراء عجزا عن سد الفجوة بين

المبدع والمتلقي، وبين المبدع ورهانات الواقع فتقدم لنا الصورة المقابلة ⁽¹⁶⁾ رسماً قوامه اللغة، حيث يحتل فيه الفضاء البصري حيزاً للتعبير والدلالة.

ورغم الاجتهادات التي قدمها طراد الكبيسي لتقنين هذا اللون الشعري وضبطه في مفهوم محدد، إلا أنه لم يسلم من الوقوع في شرك التناقض حيث تبين النماذج التطبيقية التي اعتمد عليها في بحثه "المنزلات" و"الشعر والكتابة" أن القصيدة البصرية*، هي قصيدة لا تستعيز بالتعبير بالصورة، إنما تعتمد على تمثيلات لغوية بصرية تتجسد في أشكال مختلفة، كما أن مصطلح القصيدة البصرية مصطلح فضفاض لا يقدم للقارئ رؤية متكاملة حول الموضوع؛ لأن « الصورة البصرية [هي] صورة ترتيب الحروف، والكلمات، أجزاء الكلمات، الخط ولونه» ⁽¹⁷⁾ وبمفهوم أوسع هي كل شكل بصري يمكن تشكيله على مساحات الورق البيضاء بواسطة اللغة أو بدونها.

ومنه فإن القصيدة التصويرية عند طراد الكبيسي هي القصيدة اللغوية ذات التشكلات، أو التمثيلات البصرية الديناميكية المتغيرة، التي تبني وفق رسوم وأشكال عديدة تتباين من شاعر لآخر، أو هي عبارة عن لوحات تصويرية ذات قوام لغوي.

أما بول شاوول «الذي يستعرض مسميات السرياليين [...] واستعمال النقد الحديث للقصيدة الأيقونية» ⁽¹⁸⁾ التي شاع استعمالها في النقد السيميائي، حيث عمد هذا الأخير إلى تجاوز المنظور التقليدي للعلامة، التي يعرفها بورس (Charles Sanders peirs) على أنها: « تلك العلامات التي تستطيع تمثيل موضوعها بواسطة شبهها» ⁽¹⁹⁾؛ أي أنها قادرة على تحقيق مبدأ التماثل بين الدال والمدلول، ويرى أصحاب هذا الرأي في الفن التشكيلي بأن « أية علامة داخل اللوحة التشكيلية [...] علامة أيقونية؛ لأن الرسم نفسه يبدأ بعلامة الأيقونية [و] هناك دائماً شكل بصري معين يمكن عزله أيقونياً، أو مؤشراً لا رمزياً على سبيل

المثال، فعلامة غيمة تؤشر على ما تتضمن وهو المطر»⁽²⁰⁾؛ لان بدايات الرسم كانت عبارة عن محاكاة لكل التظاهرات البصرية التي يسعى الرسام إلى تقليدها لإبراز قدراته المتميزة في المحاكاة.

* موت وصية :
الآن ، شيعت الحروف جنازتي ! ..
ومضت تعانق جنتي ..
وأنا أموت ولا أموت ،
كالتسند باد ،
فأنا أموت ، نعم ،
وكالعنقاء أبعث من رماذ ! ... *



وقد بلغ بول شوول «في

النهاية إلى مسمى قصيدة
البياض، أو قصيدة الفراغ»⁽²¹⁾

واختار هذه التسمية انطلاقاً من
الفراغات التي تستكن في جوف
الصفحة، خاصة بعدما مارست
القصيدة لعبة التبدل، من النمطية
إلى الديناميكية، ومن الثبات إلى

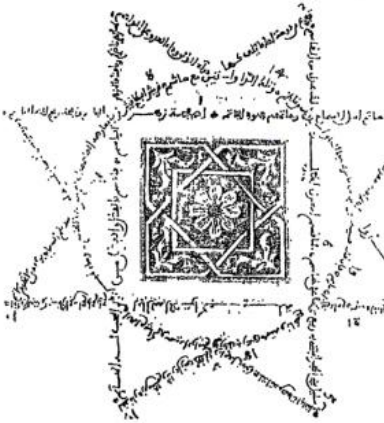
التحول، وقد جسد (البياض/الفراغ) الذي ظل رابضاً على جنبات السواد دلالات
بصرية تظهر تلك العلاقات الضدية بينهما كما في الشكل المقابل⁽²²⁾.

وقد تحدث مالارمييه (Stepha Mallarmé) عن ذلك « في رسالة بعث
بها إلى أندري جيد (André Gide) عام (1897) [وقال]: لتنظيم الكلمات في
الصفحة مفعول بهي، إن النقطة الواحدة تحتاج إلى صفحة بيضاء [...] إن تصوير
الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة وعليه، فالفراغ الأبيض متمم»⁽²³⁾ لتشكيل
القصيدة والمعنى، إذ يعوض الشاعر متاليات من الجمل، والعبارات بفراغات صامتة
ذات أبعاد دلالية غير متناهية، فالفراغ الأبيض إذاً هو اختصار لكثير من التراكيب
القولية التي أبى الإدلاء بها .

وأكد بول أيلور (Paul Eluard)، رأي أندري جيد فيقول: «للقصائد دائماً
هوامش كبيرة، هوامش من الصمت تحترق فيها الذاكرة لتعيد خلق هذيان بلا

ماض»⁽²⁴⁾ لأن البياض يفسح المجال واسعا أمام المبدع، والمتلقي على حد سواء، فيكتنز النص الشعري بدلالات غير محدودة، تتوزع على طول امتدادات من الفراغ الذي يمثل في حقيقة الأمر عبارات وجمل اختار المبدع التعبير عنها بالصمت، وآثر أن يتركها فراغات بيضاء، تتوزع على ضفاف السواد لتخلق ذلك الصراع المحتدم بين الصمت والكلام، وبين عالمين متناقضين يمثلهما اللونين الأبيض والأسود، ويلجأ المبدع إلى هذه التقنية عندما تصطخب في ذاته مجموعة من المشاعر التي تعجز اللغة عن استيعابها، فيفضل التعبير عنها باللغة الصامتة ليخلق مجالا أوسع للقراءة والتأويل.

أما شربل داغر فاختر مصطلح الشكل الخطي بناء على مقترح غريماس الذي «يتعلق بالهيئة الطباعية للقصيدة كميدان للعمل والتحليل»⁽²⁵⁾ خاصة بعدما اتخذت القصيدة المعاصرة أشكالا متعددة تحتاج إلى آليات مخصوصة للتطبيق والإجراء واقترب مُجدِّ الماكري في كتابه "الشكل والخطاب" من مفهوم شربل داغر، غير أنه اختار مصطلح التفضية لإقامة مقارنة إجرائية على نصوص شعرية معاصرة لها تمثلات بصرية مختلفة.



ويطلق الشيخ مُجدِّ الأمين بكري على مثل هذا اللون من الكتابة الشعرية مسمى الشعر الهندسي، مبررا سبب هذه التسمية فيقول: « ولقد حدنا إلى التسمية ما وجدناه من أشكال هندسية كالدائرة، والمثلث والمربع، والخمس [...]»⁽²⁶⁾، وقد ركز الناقد على نماذج من الشعر في العصرين المملوكي والعثماني (الشكل المقابل)⁽²⁷⁾،

حيث شاع هذا النمط من الكتابة الشعرية لإظهار بلاغة اللغة العربية، وطوعية حروفها في التشكيل والتصوير الفني، الذي اتخذ أشكالا هندسية مختلفة.

في حين يفضل مُجد نجيب التلاوي في كتابه "القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الحديث" الاصطلاح على هذه الكتابة بالقصيدة التشكيلية معتمدا على مجموعة من البراهين قائلا: «فأعتقد أن مسمى القصيدة التشكيلية يمثل اصطلاحا يستطيع استيعاب المستويات التشكيلية كلها»⁽²⁸⁾، بما في ذلك البصرية والهندسية، وقد حاول الناقد في هذه الدراسة الإحاطة بمختلف التشكلات الممكنة للقصيدة التصويرية متتبعا مسار تطورها عبر حقبة زمنية مختلفة، وتبسيط الضوء على أهم الأعلام البارزين في البيئتين العربية والغربية والذين كان لهم السبق في اقتحام مجال هذه الكتابة الجديدة عن أنماط الكتابة الشعرية.



ويعد جبران خليل جبران من الشعراء العرب الذين امتلكوا موهبة المزج بين الشعر والتشكيل متأثرا بأشكال الكتابة الرومانسية الغربية، فجاءت أعماله الإبداعية مزيجا بين الصورة، والشعر أو النشر المطعمة بملامح التصوف الخالص، ففي إحدى أعماله الفنية، يصور جبران معاناة الإنسانية في ظل هذا الصراع الأيديولوجي، والديني، ولقد لمسنا التقاء موضوعيا بين اللوحة المقابلة⁽²⁹⁾ ونصه النثري الموسوم بـ: "يسوع المصلوب"، إذ

تضمن هذا الأخير ترجمة لفظية لمعاني اللوحة، فبين «الشعري والتشكيلي، أبعاد تفاعل وتكامل تحققت في مدى ازدواج الموهبة الإبداعية»⁽³⁰⁾ لدى جبران.

وعلى الرغم من أن نص الاشتغال هو نص نثري إلا أنه لا يخلو من ملامح وأنفاس شعرية بارزة، فاللغة عند جبران خليل جبران نابعة من المشاعر الجوانية له، «وليس الأنا [...] [عنده] هي تلك الأنا المنفعلة الصامتة [...] فهي في معناها الأنطولوجي العميق روح الأولوهية على الأرض، ما يعني أنها أنا فاعلة»⁽³¹⁾ تسعى إلى التغير والتمرد، وهي الأنا الصوفية التي تصبو إلى تجاوز الماديات في واقع سادت فيه المنفعة على كل مظاهر الحياة، حيث يقترب جبران في تجربته الإبداعية شعرية كانت أم نثرية وحتى تشكيلية، إلى التنازل عن مصادر المتعة الزائلة المتمظهرة في اللوحة السابقة.

أما المعري في أعماله فيمثل النظرة الزاهدة عن الحياة، والسمو عنها، إذ يخلق الإنسان عاريا، ويغادرها عاريا، فهو تميل إذا لدورة الإنسان عبر مسارين متقاطعين هما مسار الحياة والموت، «فطبيعة الرؤية إذن هي ما يجعل جبران منخرطا في التجربة الصوفية، [...] [متجها] صوب المطلق واللانهائي، والبحث عن نقطة التلاشي التي عندها تتماهى الذات مع وجودها»⁽³²⁾

وقد انعكست هذه النظرة في قصيدة المواكب، التي تلخص التجربة الرومانسية في الكتابة، فقد أثر السمو والرفعة عن فوضى العالم، وهمجية البشر واختار الفن كوسيلة تمكنه من بلوغ مدارج المثالية والانحلال في الذات، وقد أكد ذلك في أكثر من سطر شعري قائلا:

أعطني الناي وغني فالغناء يححو المحن
وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الزمن⁽³³⁾

ويضيف قائلا:

أعطني الناي وغن فالغنا خير الصلاة
وأنين الناي يبقى بعد أن تفنى الحياة⁽³⁴⁾

وكذا قوله:

أعطني الناي وغن فالغنا عزم النفوس
وأني أبقى بعد أن تفتنى الشמוש (35)

لم يقع اختيار الشاعر على فن الغناء عبثاً، وإنما كان له مغزى هادف، إذ تمثل الموسيقى لغة الوجدان الإنساني، إذ تعد من الفنون المؤثرة في البشر مهما تعددت ثقافتهم واختلفت أجناسهم، والمعروف عن جبران أنه «كان شاعرا يرسم بدم القلب، ويكتب بعصر الروح، ليغني بأفراح الإنسانية، ويكي بأوجاعها، وكان فنانا يعبر بالخطوط عن نوازع النفس البشرية، يصور الأم الإنسانية وآمالها» (36) في اللحظات التي كان يعيش فيه العالم العربي، والغربي أزمات وضعت الإنسانية في موقف حرج فقد عانت الدول العربية من الشتات بسبب الأزمات السياسية، وويلات الحرب العالمية التي جعلتها تتفرق في أصقاع الأرض، لتصطدم بمأزق آخر يتمثل في مادية الغرب المجحفة، والصراع الطبقي الذي حول المجمعات إلى مملكة تحكمها الطبقات البرجوازية ضمن قانون مجحف .

ولما كان الفنان فرداً من هذا المجتمع، حاول هذا الأخير ابتكار وسائل تمكنه من إخماد النيران المتأججة في دواخله، فجاء الانقلاب على المدرسة الكلاسيكية في الفن لتصبح الرومانسية هي المذهب الأنسب الذي يمكن المبدع من التعبير على هذه الأوضاع، فقد كان اهتمامهم منصب على البحث عن «ذلك النوع من الإنسان المتكامل الذي لا يحده حد [...] على الكون [...] ذلك هو المغزى [وسبب] الهروب من الواقع عند الرومانسيين ورحيلهم عبر الماضي والمستقبل، إلى عالم الحلم والمثال» (37) والجنوح نحو الطبيعة، وتوظيف عناصرها في العمل الإبداعي، لخلق جو من التصالح بين الإنسان وذاته الداخلية، أو البحث عن عالم مثالي يحتضن مشاعره المضطربة في واقع صار عاجزاً عن العيش فيه أو التعايش معه.

تقدم بمنى العيد تعريفا لهذه النماذج الشعرية مركزة في الحقل الإجرائي على نماذج شعرية للشاعر مُحمَّد بنيس، فتعرف هذا النمط من الكتابة على أنها: «مجموعة قطع، رسم، لوحات، قوامها الكتابة بخطوط الزخرفة العربية، تحتضن في أشكال هندسية مختلفة»⁽³⁸⁾ وقد عكست تجربة مُحمَّد بنيس تأثره بأنماط الكتابة العربية في العصرين المملوكي والعثماني، مع الحفاظ على الطابع المغربي المتمظهر في نوعية الخط، والزخرف، وقد ذكر مُحمَّد عزام في كتابه "الحداثة الشعرية" أن الكتابة البنسية هي تجاوز لرتابة الشعر، وكسر لقواعد قصيدة النثر، «فقد جاءت الكتابة لتلغي تعقيد قواعد الشعر، والانفصال بين الشعر والنثر، من أجل دمج الأجناس الأدبية في كل واحد»⁽³⁹⁾ وإعادة الوصل بين الفنون عن طريق الإفادة والاستفادة من تقنيات بعضها بعضا.

من خلال ما تقدم يستنتج الباحث أن القصيدة في رحلتها نحو البحث عن شكل جديد يستوعب الزخم الشعوري الهائل لدى الشعراء، قد مرت بمجموعة من البراديغمات، تصدرت في شكلها الأولي بالتفاعل مع فنون وأشكال إبداعية مختلفة، لتخلق بعدها طريقة مميزة في التعبير، ومن خلال علاقات الحوار بين الشعر بالتصوير يستنبط المتلقي ذلك التلاحم بين الفنون رغم اختلاف موادها وتقنياتها في التعبير فهدفها الأول والأساس هو ترجمة المشاعر الإنسانية والتعبير عنها.

أما عن مصطلح القصيدة التصويرية، فهو مصطلح فضفاض يسع جميع التشكلات الجمالية سواء كانت صورا ذات قوام لغوي، وحده، أو ملتحمة مع صور بصرية تشمل لوحات تشكيلية أو صور من اجتهاد الشاعر، لذلك آثرنا اختيار هذا المصطلح دوم سواه، لتمكنه من استيعاب جميع الألوان الإبداعية التي حاولت استلها المميزات الجمالية التصويرية.

الهوامش والإحالات:

- (1) إيف شوفرال، الأدب المقارن، (تر) عبد القادر بوزيدة، دار التنوير، الجزائر، (ط1)، 2017، ص 108.
- (2) كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (ط 1)، 2010، ص 12.
- (3) أرسطو طاليس: فن الشعر، (تر) إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، (دب)، (دط)، (دت). ص 61.
- (4) نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية، (دط)، (دت)، ص 12.
- (5) المرجع نفسه، ص ن.
- (6) كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر العربي، ص 17.
- (7) الجاحظ، الحيوان، (تح) عبد السلام هارون، (ج) 3، القاهرة، (ط 2)، 1965، ص 132.
- (8) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (تح) مُجَّد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، (دط)، 1961، ص 61.
- (9) كلود عبيد، جماليات الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص 22.
- (10) نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، ص 13.
- (11) ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، (تر) عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 2005، ص 47.
- (12) نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، ص 13.
- (13) كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر العربي، ص 18.
- (14) نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، ص 14.
- (15) طراد الكبيسي، الشعر والكتابة (القصيدة البصرية)، مجلة الأقلام، العدد الأول، العراق، يناير 1987، ص 06.
- (16) المرجع نفسه، ص ن.

- (17) ربما أبو جابر برناسي، القصيدة البصرية في الشعر العربي الحديث (اصطلاحا وتمثيلا)، مجلة الكرمل، العددان 32-33، 2011-2012، ص101.
- (18) مُجَدَّ نَجِيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 2006، ص19.
- (19) أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، (تر) مُجَدَّ التهامي العماري و مُجَدَّ أودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، (ط1)، 2008، ص29.
- (20) زهير الصاحب وآخرون، قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2012/2011، ص216.
- (21) مُجَدَّ نَجِيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص19.
- (22) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع، الجزائر، ط1، 1995، ص33.
- (23) مُجَدَّ بنيس، ظاهرة الشعر العربي في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط2)، 1985، ص100.
- (24) المرجع نفسه، (ص ن).
- (25) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي)، المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، (ط1)، 1988، ص14.
- (26) مُجَدَّ الأمين بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، (ط3)، 1980، ص209.
- (27) مُجَدَّ الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص161.
- (28) مُجَدَّ نَجِيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص23.
- (29) سمير السالمي، شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2011، ص120.
- (30) المرجع نفسه، ص174.
- (31) صلاح بوسريف، حداثا الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص76.

- (32) المرجع نفسه، ص 77.
- (33) جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، (دط)، 1961، ص 344.
- (34) المصدر نفسه، ص 345.
- (35) المصدر نفسه، ص 346.
- (36) عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، (ط3)، 1977، ص 344.
- (37) غيورغي غاتشف، الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)، (تر) نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1995، ص 186.
- (38) يمّني العيد، في القول الشعري (الشعرية والمرجعية، الحداثة والقناع)، دار الفراي، بيروت، لبنان، (ط1)، 2008، ص 282.
- (39) مُجدّ عزام، الحداثة الشعرية (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط) 1996، ص 83.