التشكيل البصريُّ في شِعر بديعة كشغري
ديوان (لستَ وحيداً يا وطني) أنموذجا

✍ إعداد الباحثة

هيفاء حمد عبداللّه البصراوي

باحثة دكتواره ـ كلية العلوم الإنسانية ـ جامعة الملك خالد
المملكة العربيّة السّعوديّة

المجلد السادس والعشرون للعام ٢٠٢٢م
الجزء الخامس (إصدار ديسمبر)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

التشكيل البصريُّ في شِعر بديعة كشغري
ديوان (لستَ وحيداً يا وطني) أنموذجا

هيفاء حمد عبدالله البصراوي

قسم اللغة العربية ـ كلية العلوم الإنسانية ـ جامعة الملك خالد المملكة العربيّة السّعوديّة

البريد الإلكتروني : haifa-basrawi@hotmail.com

الملخص

يُعالج هذا البحث ظاهرةً من الظواهر التي تعدُّ ملمحًا بارزًا في التجربة الشعريَّة الحديثة، وهي ظاهرة التشكيل البصري، وذلك في ظلِّ بروز عامل مهمٍّ من عوامل النهضة الحديثة، وهو عامل الطباعة، إذ يهدف البحث إلى تطبيقها على نصوص من الشعر السعودي، وبشكل خاصٍّ على ديوان الشاعرة بديعة كشغري "لستَ وحيدًا يا وطني"، ويستند البحث في ذلك على مُعطيات المنهج السيميائي في قراءة التشكيلات البصريَّة المختلفة.

الكلمات المفتاحية : التشكيل البصري، الشعر السعودي، كشغري، العتبات، الصورة التشكيلية.

الترقيم الدولي الإلكتروني
ISSN 2636 - 316X

٥٣١٠

الترقيم الدولي
ISSN 2356-9050

Visual Formation in Badia Kashgari's Poetry Poem's collection (My Homeland, you are not alone) as a model

Haifa Hamad Al-Basrawi

Department of Arabic Language, College of Humanities, King Khalid University, Kingdom of Saudi Arabia .

Email: haifa-basrawi@hotmail.com

Abstract

This research deals with one of the phenomena that is a prominent feature in the modern poetic experience, which is the phenomenon of visual formation. In light of the emergence of an important factor of the modern renaissance, which is the factor of printing, as the research aims to apply it to some texts of Saudi poetry, and in particular to the Poet Badia Kashgari's poems collection "My Homeland, you are not alone". In this regard, the research is based on the data of the semiotic method in reading the different visual formations .

Keywords: Visual Formation, Saudi Poetry, Kashgari, thresholds, formation picture .

بسم الله الرحمن الرحيم

مدخل:

يحمل النصُّ الشعريُّ حمولاتٍ وعناصر لغويَّة وأخرى غير لغويَّة، تتشكَّل على هيئة صور ورموز وأشكال هندسيَّة وخطوط ورسومات معينة، تُدرَك بواسطة القراءة البصريَّة التي تخضع لتأويلات القُرَّاء وفق معطيات النصِّ، ووفق آليات التلقي التي تختلف من قارئ لآخر، وهذه الحمولات- التي هي من ابتكار الشاعر- أصبحت أكثر قدرةً على التعبير عن خلجات الذات الشاعرة، وعلى إكساب النصِّ دلالات جديدة مُكمِّلة للأدوات الشعريَّة الكامنة في النصِّ، وفي ذلك يقول هلال: "استعانت القصيدة الحديثة- للتعبير عن رؤيتها المركَّبة- بوسائل فنيَّة أخرى من خارج الأدوات الشعريَّة التي ألفها المتلقِّي؛ فاستعانت- من خلال إيمانها بوحدة الفنون، بوصفها تعبيرًا عن الإنسان المأزوم وحالاته المتغيرة- بوسائل فنيَّة من الفنون الأخرى، كالرواية، والقصة، والمسرح، والسينما، والرسم، وغيرها"(١)

ولم يعد الشاعر يعتني بنصِّه عناية سطحيَّة، بل أصبحت العناية تشمل الديوان كاملًا، بدءًا من نوعيَّة الورق، وجودة الطباعة، والغلاف الخارجي، مرورًا بالرسوم الداخليَّة والخارجيَّة التي تُطبع على صفحتَي الغلاف الأمامي والخلفي، انتهاءً بنوعيَّة الخطِّ وألوانه، كل تلك التقنيات أصبحت محطَّ اهتمام الشاعر، والقارئ معًا.

وأسهمت تلك التقنيات في إتمام فهم المتلقِّي للنصِّ؛ فقد كان المتلقِّي يفقد جزءًا مهمًّا من السمات الشفهيَّة للنصِّ المكتوب؛ لأنه لم يتسنَّ للكتابة

---

(١) الالتفات البصري من النصِّ إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القصيدة الحديثة، عبد الناصر هلال، ط:١، دار العلم والإيمان، ٢٠١٠م، صـ١٠٧.

المجرَّدة نقلها إليه، في ظلِّ غياب صوت الشاعر وجسده [١]، فجاءت هذه العناصر البصريَّة معوضةً ذلك الغياب.

وقد تعدَّدت مصطلحات تلك العناصر والحمولات، فمنها على سبيل المثال لا الحصر: التشكيل البصري، المعمار الكتابي، الاشتغال الفضائي، بنية المكان، القصيدة التشكيليَّة، قصيدة البياض أو الفراغ؛ ولعلَّنا نعتمد في بحثنا على مصطلح التشكيل البصري؛ لسببين:

-كون هذا المصطلح من أكثر المصطلحات شيوعًا، منذ ظهور هذه الظاهرة [٢].

-اقتران مصطلح التشكيل البصري بحاسَّة البصر، مما يعطي انطباعًا بحمولة النصِّ البصريَّة التي تؤدِّي وظيفة جديدة للنصِّ، وتشي بدلالات أشمل.

(١) يُنظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، ط:١، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٨م، صـ١٤.

(٢) كتابيَّة الشعر وتحولات البناء: دراسة في الشعر البصريِّ الكتابيِّ لشعر التفعيلة، أحمد كريم بلال، ط١، دار النابغة للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م، صـ١٢.

ماهيَّة التشكيل البصري:

تعدُّ ظاهرة التشكيل البصري ظاهرة حديثة، بدأت مع التغييرات التي طرأت على القصيدة العربيَّة، المتمثلة في الشعر الحر؛ لكن هناك مَن يُرجع بوادر ظهورها إلى أزمان أقدم.

فلو تتبعنا جذور ظاهرة التشكيل البصري، نجد أنه لا يوجد حكم جازم حول نشأتها، لكن بعض الدراسات الأدبيَّة والنقديَّة تشير إلى ظهورها في القرن الخامس وما بعده، لكنه ظهور متقطع، يقول الدكتور محمد التلاوي: "لقد وُجدت محاولات فرديَّة لم يُكتب لها الانتشار... حتى كانت الموشَّحة، ثم محاولات التشكيل الشعريِّ العربيِّ بعد السقوط العباسي، والذي كثر بخاصة عند الفاطميين ورجالات الطرق الصوفيَّة... وفي العصر الحديث كان إحياء الشكل المقطعي... والشعر المرسل، ومحاولات المهجريين الشكليَّة... ثم الشعر الحرّ الذي مثَّل انطلاقة شكليَّة ساعدت ظاهرة التشكيل الشعريِّ" (١)

أما محمد الصفراني فيرى أن دراسة التشكيل البصري في الشعر العربيِّ الحديث، تنطلق من إطار نظريٍّ، هو إطار سمات الأداء الشفهي، "ولتوضيح فلسفة هذا الإطار لا بدَّ من الرجوع إلى بدايات الشعر العربيِّ عمومًا؛ فقد بدأ إبداع وتداول الشعر العربيِّ منذ نشأته الأولى شفهيًّا، وفي هذه الحقبة الطويلة من الإبداع والتداول الشفهيِّ ترسخت في القصيدة علامات غير لغويَّة هي ما اصطلحنا على تسميته سمات الأداء الشفهيِّ..."(٢).

---

(١) القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربيِّ، محمد التلاوي، ط١، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ٢٠٠٩م، صـ١٥.

(٢) التشكيل البصريُّ في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، صـ٢٣.

وهناك دراسة أخرى ترى أن بوادر هذه الظاهر كان: "على يد عدد محدود من الشعراء، على رأسهم: القاسم بن علي الحريري، وشاعر آخر يُدعى صفي الدين الحِلِّي، وقد يدلُّ التباعد الزمني الذي امتدَّ قرنين من الزمان، بين هذين الرائدين، على كون هذه المغامرات الكتابيَّة طفراتٍ غير منتظمة، تلوح جذوتها وتنطفئ، ثم تعاود الظهور من جديد بعد طول اختفاء"(١).

وترى هذه الدِّراسَة أن مظاهر التشكيل البصريِّ في ذلك الوقت تمثَّلت في: نقط الإعجام، كأن يأتي بيت كلماته كلها منقوطة، أو كلمات أخرى غير منقوطة، أو إبراز كلمات معيَّنة مثل: حِكم أو أمثال أو أقوال مأثورة، في جسد القصيدة بلون مخالف، أو أن يضعه الشاعر بين قوسين، أو كتابة كلمات من القصيدة تُقرأ بصورتين من اليمين لليسار والعكس كذلك، ومن المظاهر أيضًا تقديم القصيدة في شكلٍ مرسومٍ، تشجيرًا، أو تختيمًّا، أو هندسيًّا، وهكذا... (٢)

إذن: يتَّضح مما سبق أن ظاهرة التشكيل البصريِّ لم تحدَّد بزمن ظهور متعارَف عليه عند النقاد، بل منهم من ربطها بظهور الموشَّحات، ومنهم من يرى أن ظهورها يرتبط ببدايات ظهور الشعر الشفهيِّ، والآخر يرى ظهورها على يد عدد من الشعراء، منهم صفيُّ الدين الحِلِّي والحريري، وعلى كلِّ حال فإن التشكيل البصريَّ الذي انتشر في العصر الحديث مع الطباعة، ومع

---

(١) كتابيَّة الشعر وتحولات البناء: دراسة في الشعر البصريِّ الكتابيِّ لشعر التفعيلة، مرجع سابق، صـ١٢.

(٢) يُنظر: كتابيَّة الشعر وتحولات البناء: دراسة في الشعر البصري الكتابي لشعر التفعيلة، مرجع سابق ، صـ٢٤-٢٧

انتشار الدواوين الورقيَّة، "يتضمَّن كل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النصِّ، ويُحيل إلى أهميَّة المبصورات في إنتاج دلالة النصِّ الشعريِّ"(١)

ويمكننا الآن تتبُّع توظيف مظاهر التشكيل البصريِّ في ديوان بديعة كشغري "لست وحيدًا ياوطني"، وكنت قد اخترت هذا الديوان للشاعرة؛ بسبب التجليات الواضحة لهذه الظاهرة، بدءًا بعتبات الديوان، من: عنوان، ومعلومات نشر، وإهداء، ورسومات الغلاف الخارجيَّة، وانتهاءً بمضامين الديوان من توظيف للوحات التشكيليَّة، وتقنيَّة التشذير أو التفتيت، والإلصاق، وتشكيل الأسطر الشعريَّة، وغيرها، والتي سأوضِّحها بنماذج تمثيليَّة عليها.

منهجيَّة البحث:

يتبنَّى هذا البحث المنهج السيميائي الذي يعمل على توطيد العلاقة بين اللغويِّ والبصريِّ؛ لإكمال الصورة التي أرادتها الشاعرة، والإسهام في إيصالها للمتلقي.

والسيميائيَّة- في أبسط تعريف لها- هي: عِلم العلامات والإشارات، ولهذا المنهج خصائص تأويليَّة، قادرة على تأويل الدوال والصور والرسوم التي تشكَّلت في النصوص، ولا تقتصر السيميائيَّة على قراءة الصورة والرسومات، بل تتَّجه لقراءة العتبات النصيَّة التي تخدم رؤية الشاعرة، تلك العتبات التي وجَّهها وأرسى قواعدها جيرار جِينت في كتابه "عتبات".

والسيميائيَّة منهج تتعدَّد مصطلحاته؛ فيفضل الأوربيون مصطلح "السيمولوجيا"؛ التزامًا منهم بالتسمية السوسيريَّة، أما الأمريكيون فيفضلون

(١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، صـ٢٢.

مصطلح "السيميوطيقا"، أما العرب- خاصة أهل المغرب العربيِّ- فقد دعوا إلى ترجمتها بـ"السيمياء" محاولة منهم لتعريب المصطلح (١)

وتتحدَّد السيميائيَّة من خلال الإحالة لعالمين من علمائها، وهما السويسريُّ دي سوسير، والأمريكيُّ بيرس، وقد رأى الأول أن السيمولوجيا- وهو الذي أطلق هذا الاسم- هي الأصل، واللسانيات فرع منها.

وكأنه يُفرِّق بين البنيويَّة والسيميائيَّة، فإذا كانت البنيويَّة تدرس البنى اللغويَّة في النصِّ المغلَق على ذاته، فإن السيموطيقا تتَّسع لدراسة هذه البنى باعتبارها إشارات وعلامات لها علاقة بالحيِّز الاجتماعي الذي تشكَّلت فيه.(٢)

"وتعدَّدت المدارس والاتجاهات السيميائيَّة التي تبحث في دراسة أنماط العلامات، وتفاعلاتها داخل الأنساق اللغويَّة وغير اللغويَّة، وارتبطت بعلوم كثيرة، منها: الفلسفة والمنطق وعلم النفس والأدب... وتمخَّض عن هذه الاتجاهات ظهور أدبيات مختلفة اهتمت بدراسة الصورة بكلِّ أشكالها" (٣)، ولكن ما يهمُّنا في هذه الدِّراسَة هو الاستعانة ببعض معطيات هذا المنهج لمعالجة التشكيل البصريِّ في شعر بديعة كشغري.

---

(١) يُنظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، وسعد البازعي، ط ٣، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م، صـ١٧٧.

(٢) يُنظر مناهج نقد الرواية السعوديَّة، سلطان الخرعان، كرسي الأدب السعودي، الرياض، ٢٠١٦م، صـ١٨٣

(٣) قراءة في سيمولوجيا الصورة السيميائيَّة، جمال شاوش، المتلقي الدولي السادس "السيمياء والنصُّ الأدبي"، صـ٥٦٦

التعريف بالشاعرة:

بديعة كشغري شاعرة من مواليد مدينة الطائف عام ١٩٤٧م، حصلت على الشهاد الجامعيَّة، تخصُّص اللغة الإنجليزيَّة، من كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، في جامعة الملك عبد العزيز بجدة، عام ١٩٧٧م، دخلت في حقل التعليم منذ فترة مبكرة، قبل حصولها على الشهادة الجامعيَّة، ثم انتقلت للعمل في شركة أرامكو السعوديَّة بالظهران، بعد حصولها على الشهادة الجامعيَّة، ثم تولت عددًا من المناصب، إلى أن تحوَّلت بعدها إلى كاتبة ومحررة ومترجمة، في قسم النشر التابع للعلاقات العامة بالشركة نفسها، في المطبوعات العربيَّة والإنجليزيَّة، ثم تقاعدت بناءً على رغبتها، إذ عملت بعد ذلك كاتبة حرَّة في الصحف والمجلات العربيَّة والكنديَّة [١].

تتمتَّع الشاعرة بكثير من العضويات في عدد من الجمعيات واللجان والأعمال التطوعيَّة، وشاركت في عدد من الجمعيات واللجان والأعمال التطوعيَّة، وندوات وبرامج ثقافيَّة وإذاعيَّة وتلفازيَّة على مستوى الخليج، بالإضافة إلى الأمسيات الشعريَّة والفعاليات الأدبيَّة والثقافيَّة داخل المملكة وخارجها [٢].

تجربتها الشعريَّة:

"الشاعرة فارسة من فرسان قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر في المملكة، وهي تجيد في الشكلين معًا... وهي ماهرة في التعامل مع اللغة، ويتميز شعرُها بلغة ذات أبعاد ومضامين فنيَّة يتجلَّى فيها عناصر الصورة

---

(١) يُنظر قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربيَّة السعوديَّة، إعداد: دارة الملك عبدالعزيز، جـ٣، ١٤٣٥هـ، صـ١٤١٩.

(٢) يُنظر المرجع نفسه، صـ١٤٢٠.

والقصِّ الشعريِّ، إضافة إلى اقتناص بعض العادات والتقاليد الاجتماعيَّة، وصياغتها وفق رؤية شعريَّة متعمقة" (١).

لُقبت بشاعرة المهجر السعودي، حيث أدرجت قصائدها في (أنطولوجيا الأدب العربيِّ المهجريِّ المعاصر عام ٢٠٠٥م، بإشراف الدكتور لطفي حداد في الولايات المتحدة الأمريكيَّة (٢).

-من أبرز دواوينها الشعريَّة:

-الرمل إذا أزهر عام ١٩٩٤.

-مسرى الروح والزمن١٩٩٧م.

- شيء من طقوسي ٢٠٠١م.

-على شاطئ من دمانا ٢٠٠٣م.

-لستَ وحيدًا ياوطني ٢٠٠٩م، وغيرها (٣)

---

(١) يُنظر نفسه، صـ١٤٢٠

(٢) ديوان الشاعرات في المملكة العربيَّة السعوديَّة، سارة الأزوري، ط١، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٣٢هـ، صـ١١٧.

(٣) . يُنظر قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربيَّة السعوديَّة، إعداد: دارة الملك عبدالعزيز، ١٤٣٥هـ، جـ٣، صـ١٤١٩.

مظاهر التشكيل البصريِّ في ديوان "لستَ وحيداً ياوطني":

أولاً/ العتبات: لكلِّ عمل أدبيٍّ عتباتٌ تعكس بعضًا من محتوى العمل، ولا تقلُّ هذه العتبات أهميَّةً عن المتن الشعريِّ، في الكشف عن مقاصد الشاعر، ونقصد بالعتبات: كلَّ ما يحيط بالمتن الشعريِّ من علامات بصريَّة، تؤدي دور تبليغ الجزء المسكوت عنه من الرسالة للمتلقِّي، أو بمعنى آخر "مجموعة النصوص التي تحفِّز المتن، وتحيط به، من: عناوين، وأسماء المؤلفين، والإهداءات، والمقدمات، والخاتمات، والفهارس، والحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وظهره"(١)، وسنعالج بعض هذه العتبات التي تعدُّ مظهرًا من مظاهر التشكيل البصريِّ في ديوان "لستَ وحيدًا يا وطني"، فيما يلي:

أ-عتبة الغلاف الخارجيِّ "الأماميِّ والخلفيِّ": الغلاف الخارجي للديوان هو أول تواصل بصريٍّ يحدث بين الشاعر والمتلقِّي؛ لذلك حظي بعناية كبيرة من قِبل الشعراء، "الذين حولوه من وسيلة تقنيَّة، معدَّة لحفظ الحاملات الطباعيَّة، إلى فضاء من المحفِّزات الخارجيَّة، والموجِّهات الفنيَّة المساعدة على تلقِّي المتون الشعريَّة" (٢).

والمتأمِّل لديوان "لستَ وحيدًا يا وطني"، يجد أن الغلاف ذو خلفيَّة يكسوها البياض، وهو اللون الغالب على الأغلفة عمومًا، وهذه الأغلبيَّة إشارة تتعالق مع عنوان الديوان، الذي ينافي شعور الوحدة، ويُشير للمشاركة القوميَّة في مصاب الوطن العربي، بل إن هذه الخلفيَّة البيضاء هي

---

(١) مدخل إلى عتبات النصِّ دراسة في مقدمات النقد العربيِّ القديم، عبدالرزاق بلال، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠م، صـ٢١

(٢) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، صـ١٣٣.

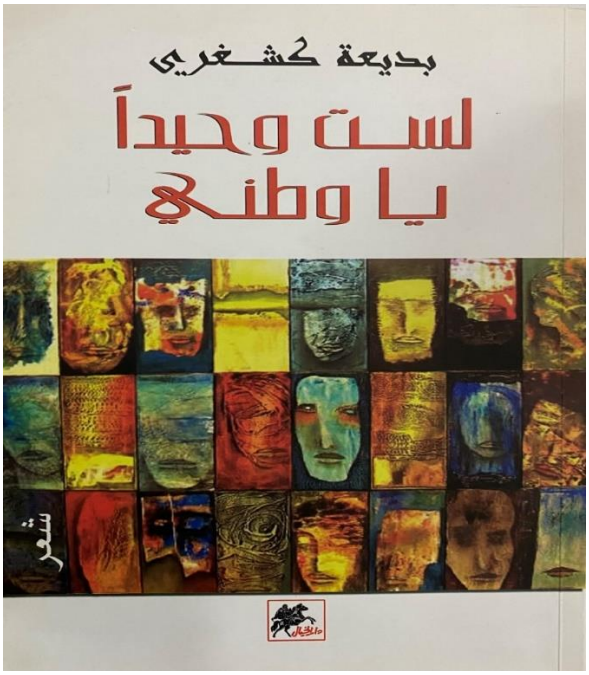
في الأصل فراغ، "لا بدَّ من وجودها لظهور الكتابة بصريًّا، فلا يمكن إدراك المكتوب إلا من خلال هذا الفراغ" (١).

وقد كُتب في أعلى الغلاف الأمامي اسم الشاعرة بالبنط الأسود العريض، وعنوان الديوان باللون الأحمر، وببنط أكبر من اسم الشاعرة، كل ذلك في الجزء العلوي للديوان، أمَّا بقيَّة الغلاف الأمامي، ففيه اختارت الشاعرة لوحة تشكيليَّة من إبداع الفنان السعودي: عبد الرحمن سليمان، ويبدو أن اختيار اللوحة خضع لعناية من قِبل الشاعرة، فنلاحظ أن اللوحة مقسمة إلى أربعة وعشرين قسمًا، يحتوي كلٌّ جزء على وجه بشريٍّ، بعض من هذه الوجوه واضحة الملامح والبعض مطموسة، والبعض منها يُظهر جزءًا من ملامح الوجه، استخدم الفنان فيها ألوانًا مختلفة، وهذا الاختلاف في الألوان وفي ملامح الوجوه، يمثِّل الصوت الجمعي لبعض أطياف الوطن العربيِّ المستشعرة ما حدث للوطن العربيِّ من كوارث وحروب، فاللوحة تمثِّل الصوت الجمعيَّ، والمعلوم أن أغلب القصائد كُتبت في الفترة التي كانت فيها الشاعرة بعيدة عن الوطن، حيث غربتها في كندا، ويظهر ذلك من تصريح الشاعرة في الإهداء الذي سنتناوله بوصفه عتبة ثالثة بعد قليل، وكذلك من خلال التوثيق التاريخي الذي ذيَّلت به الشاعرة قصائدها.

وإذا تأمَّلنا اللوحة بشكل عامٍّ، نجد أن اللوحة جاءت جوابًا لسؤال يطرحه المتلقِّي عندما يقرأ "لستَ وحيدًا يا وطني"؛ لتأتي اللوحة معبِّرة عن بعض تلك الأطياف المتعدِّدة في الوطن العربيِّ، المتمثلة في الوجوه ذات الملامح المختلفة:

---

(١) كتابيَّة الشعر وتحولات البناء، مرجع سابق، صـ٤٣.



الديوان من الأمام.

ونلاحظ أيضا أن ألوان اللوحة جاءت متنوِّعة وممتزجة، فجمعت ما بين: الأبيض والأصفر والأزرق، والأحمر والأخضر، والأسود، والبُني، هذا التنوُّع يثبت دلالة تنوُّع الأطياف المستشعرة همَّ الوطن وجراحه.

كما أن الشاعرة تحاول- من خلال اختيارها هذه اللوحة- إدخال المتلقِّي في دائرة استشعار هموم الوطن العربي، وهذه الدلالة تتعالق مع عتبات الديوان الأخرى، ومع نصوص الديوان التي تؤكد ذلك والتي سأوضِّحها في حينها.

أما الغلاف الخلفي، فهو يؤدي وظيفة الإغلاق للديوان، ويشمل على صورة الشاعرة، في لوحة مستطيلة أعلى اليسار، وعنوان الديوان بلون مختلف عن اللون الذي كُتب به العنوان على الغلاف الأمامي، وهو اللون

الأزرق، ثم مقطع من القصيدة الثانية في الديوان "ضمير الكلام"، جعلتها الشاعرة دلالة تعريفيَّة لديوانها.

وطبع اسم الديوان واسم القصيدة في الغلاف الخلفي، محاولة إفاقة من الشاعر للقارئ الذي كان مشاركنا معه طوال قراءته للديوان، ذلك القارئ الذي يشارك الهمَّ العربيَّ بناءً على قوميته، ويختلف مع الشاعرة في اغترابها الذاتي، إذا ما كان القارئ خاليًا من تلك الغربة.

ونلاحظ أن النصَّ المدرج في الغلاف الخلفي، يعطي القارئ جرعة تفاؤليَّة، بحدوث الأفضل، فالشاعرة تستشرف بحضور القارئ أيامًا مليئة بالضحكات والرغبات والألفة، وهي تخاطب ضمير الكلام، تقول:

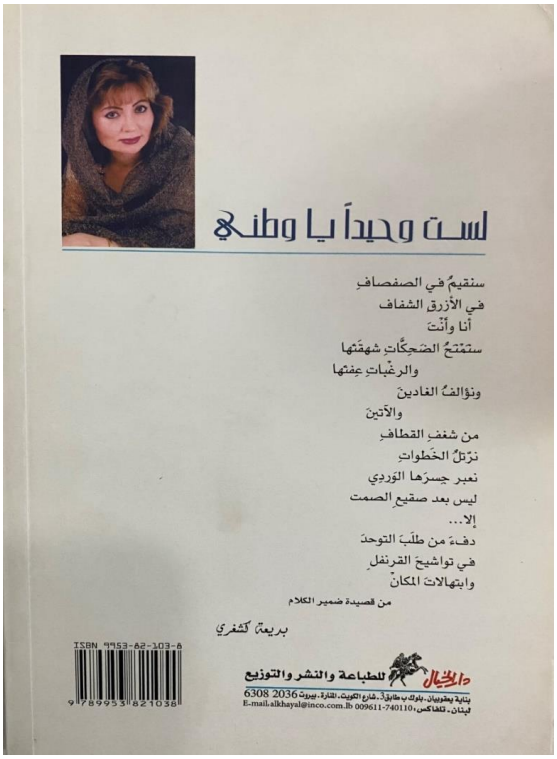
سنقيمُ في الصفصافِ
في الأزرق الشفاف
أنا وأنت
سنمنح الضحكات شهقتها
والرغبات عفَّتها
ونؤالفُ الغادين
والآتين
من شغف القطاف
نرتِّل الخطوات
نعبر جسرها الوردي
ليس بعد صقيع الصمت
إلا...
دفءٌ من طلب التوحُّد

في تواشيح القرنفل

وابتهالات المكان

وحوت صورة الغلاف الخلفي- أيضًا- صورة الشاعرة، وإن كانت هذه الصورة "لا تخدم الدلالة في شيء، فهي غير قادرة على مدِّ جسور دلاليَّة مع المتن الشعريِّ؛ بسبب انعدام الصلة بين النصوص وصورة المؤلف" (١).

إلا أن لها وظيفة تعريفيَّة تُقدَّم للقارئ، فكثيرًا ما يُطرح سؤال الشكل في أثناء قراءة المتلقِّي كلمات تستهويه، فتجده يبحث عن صورة الكاتب في الشبكة العنكبوتيَّة؛ لذلك فإن وجود صورة المؤلف يمثِّل توفيرًا لوقت القارئ.



الديوان من الخلف.

---

(١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، صـ١٣٥

ب- عتبة بيانات النشر: تكمن أهميَّة هذه العتبة في حفظ حقوق الناشر، الذي يعدُّ الداعم الأول لنشر الديوان، وذلك من باب الاعتراف بالجميل، ولم يكتفِ إخراج الديوان بصفحة واحدة، تحفظ حقوق الناشر، بل تأكيدًا لذلك ختمت دار الناشر في الغلاف الخلفي للديوان باللونين الأحمر والأسود، يفصل بينها وبين معلومات بلد النشر وعنوانه بخطٍّ مستقيم باللون الأزرق. وختمت- أيضًا- دار النشر أسفل اللوحة التشكيليَّة في الغلاف الأمامي داخل مربع باللون الأحمر، ولعلَّ اختيار هذ اللون ليتجانس مع لون البنط الذي كُتب به اسم الدار من جهة، وكون اللون الأحمر لونًا لافتًا في الأسطح البيضاء، ومن ثمَّ فإنه يلفت نظر القارئ للدار الراعيَّة للنشر.

ج-عتبة الإهداء: وتأتي في ديوان بديعة بعد صفحة بيانات النشر، وصفحة أخرى كررت فيها الشاعرة اسمها وعنوان الديوان، وكلمة "شِعر" لتوضِّح للمتلقي اللون الأدبي الكتاب الذي يحمله بين يديه.

والمعلوم أن الإهداء يأتي مُبينًا المُهدى لهم، وقد يكونوا من خاصة الشاعر، أو لشريحة من الجمهور والقراء؛ لكن كشغري جعلت صفحة الإهداء:

أولا: تعريفًا بالفترة التي كُتبت فيها معظم قصائد الديوان، والظروف المصاحبة لها، حيث غربة الأشخاص بعيدًا عن الوطن العربي، وحيث اجتياح الحروب والدمار ببعض الدول العربيَّة.

ثانيًا: تبوح بإهداء الديوان للوطن، والوطن هنا يحمل دلالة عامة، فالشاعرة لا تقصد وطنها الأم، بل تقصد الوطن العربيَّ بشكل عامٍّ، وهذا ما دلَّت عليه قصائد الديوان في تآزرها مع اللوحة التشكيليَّة على الغلاف الأماميِّ.

ثالثًا: ضمَّنت الإهداء- أيضًا- جزءًا من إحدى قصائد الديوان، وهي قصيدة "هل يستوي الموت والميلاد"، جزءًا ينادي باسم الوطن الجامع ما بين القدس وبابل ويثرب، ليتعالق هذا الجزء من النصِّ مع قصديَّة الشاعرة من الإهداء، ولوحة الغلاف.

ج-عتبة التوطئة: غالبًا ما نرى التوطئة والمقدِّمات في صدور الكتب، وقلما نجدها في صدور الدواوين الشعريَّة؛ لكن الشاعرة هنا جاءت بتوطئة تُهيئ من خلالها القارئ قبل الولوج لقصائد الديوان، والتوطئة من "وطَّأت لك الأمر إذا هيَّأتُه.. والوطيء من كل شيء ما سهُل ولان" (١) .

وحملت توطئة الديوان ستَّ مقولات لكلٍّ من: جون دون "شاعر إنجليزي"، وهوميروس "صاحب الإلياذة"، وتشرتشيل "قائد سياسي"، وأغاثا كريستي "كاتبة إنجليزيَّة"، ومحمود درويش "شاعر فلسطينيّ". وهي على الترتيب كما يأتي:

-قال الله ليكن نورًا فكان النور. قال الإنسان ليكن دمًا، فكان بحرًا من دماء"

"إن نتائج الحرب في أيدينا حقًا، ولكن نتائج الكلمات في أيدي المجلس".

-"أخبرني الرئيس روزفلت عن نيته لأن يسأل الشعب على الملأ عن اقتراحات حول ما يمكن أن نطلقه على الحرب من صفات، فأجبته على الفور: الحرب عديمة الجدوى".

-"ها نحن نقبع وذواتنا مع ذلك الشعور المخيف بأن الحرب لا تحقِّق شيئًا، ذلك إن كسب الحرب كارثي، تمامًا مثلما هي خسارتها".

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مجلد: ١، دار صادر، بيروت، صـ١٩٧.

"لا نستطيع أن نتصافح وقبضتنا مغلولة".

"لا تكتب التاريخ شعرًا، فالسلاح هو المؤرخ! والتاريخ يوميات أسلحة مدونة على أجسادنا!".

نلاحظ من خلال العبارات السابقة الآتي:

١- أن جميع العبارات تربطها سمة مبطنة مشتركة وهي سمة الرفض، رفض الحرب القتل، الدماء... وهذه السمة يجدها القارئ مهيمنة على قصائد الديوان- فيما بعد- والتي تحمل تعدديَّة التعابير التي تُشير للدمار النفسي والجسدي الذي تولِّده تلك الحروب.

٢- لم تأتِ التوطئة لتعطي لمحة للقارئ بالموضوع الذي سيدور حوله قصائد الديوان فحسب، بل جعلت الشاعرة تلك العبارات بين قوسين هلاليين؛ للدلالة على نقل تلك العبارات عن قائلها، وعلى خصوصيَّة الانتماء لصاحبها، مذيَّلة باسم القائل في اتجاه مغاير لاتجاه المقولة نفسِها، حيث جاءت أسماء القائلين يسار العبارات، تاركة فراغًا يمين الاسم، وهي كتابة بصريَّة تُعيد للقارئ فكرة الختم أسفل الرسائل، للإعلام بهويَّة المرسِل للمرسَل إليه. فالمقولات هنا رسائل تحذيريَّة لعواقب الحروب للقارئ من قِبل قائلها.

٣-جاءت أسماء أصحاب المقولات بالنبر البصريِّ الغامق، مقارنة بالعبارات، للاستحواذ على انتباه القارئ، والتنبيه على قائل هذه المقولة، والكشف عن اختلاف وتنوُّع انتماءات قائليها، الذين رغم اختلافهم شكَّلوا صوتًا واحدًا ضدَّ الحرب.

٤-نلاحظ أن الفراغ في صفحتَي التوطئة غلب على السواد أو مواطن الكتابة، حيث نلاحظ المساحة أعلى صفحة التوطئة الأولى طاغية على

المساحة أسفل الصفحة، والمساحة أسفل الصفحة الثانية للتوطئة طاغية على المساحة أعلى هذه الصفحة، والفراغات تتفاوت أيضًا بين سطور قائلي العبارات وأسمائهم، ونجد أن الفراغ بين المقولة واسم قائلها والمقولة التي يليها بمقدار سطر .. وهكذا، وهذا التفاوت يعطي القارئ مساحة أعمق للتأمل والاستيقاف والمحاورة الصامتة لتلك المقولات، بالإضافة إلى أن هذا التفاوت البصريَّ يؤكد فكرة اختلاف مشارب قائليها، رغم اتفاقهم حول كارثيَّة الحرب ورفضها.

د-عتبة العناوين: لا شكَّ أن العناوين لم تكن ذات أهميَّة في الشعر العربيِّ القديم، ولم تكن من مهمَّة الشاعر عنونة قصائده، بل كان الرواة والمتداولون للقصيدة يخترعوا تسميات تتناسب مع القصيدة وتحدد هويتها، فكانوا يعنونون القصائد بحرف رويها، "وهذا أقرب إلى روح الشعر، لما يحمله من إشارة صوتيَّة هي من صميم الصياغة الشعريَّة" (١) ، أو يتناقلونها بالحدث الذي اشتهرت القصيدة به إلى عصر النهضة؛ فبفعل عوامل النهضة ومنها الطباعة والنشر والصحف والمجلات تحتَّم على الشعراء عنونت قصائدهم، فاتجه الاهتمام بالعناوين، وتنافس الشعراء في جذب القراء من خلالها، وهذا يدلُّ على أن العناوين كانت هامشًا، والنصَّ مركزًا، إلى أن أصبح كلاهما مركزًا في العصر الحديث.

والعنوان علامة سيميوطيقيَّة بصريَّة تُفتح بها مغاليق النصِّ، فقد عدَّه محمد مفتاح: "زاد ثمين لتفكيك النصِّ ودراسته.. يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النصِّ وفهم ما غمُض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد

(١) الخطيئة والتكفير من البنيويَّة إلى التشريحة، نظريَّة وتطبيق، عبدالله الغذامي، ط٦، المركز الثقافي الغربي، ٢٠٠٦م، صـ٢٣٥.

ويتنامى ويُعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يُحدِّد هويَّة القصيدة، فهو- إن صحَّت المشابهة- بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه" [١]

وعلى أيَّة حال، فإذا كانت صفحة الغلاف تتكوَّن من صفحتين منفصلة، فإن القاسم المشترك بينهما هو العنوان الذي خُطَّ على الصفحتين في ديوان بديعة كشغري، ولو تأمَّلنا عنوان الديوان من الوجهة البصريَّة وموضعة على صدر الديوان وظهره، نلاحظ الآتي:

١-جاء العنوان بالبنط العريض، لتميُّزه عن بقيَّة العبارات على سطح الغلاف.

٢-جاء العنوان باللون الأحمر في الغلاف الأمامي محدَّدًا باللون الأسود، واللون الأحمر- هنا- يحمل عدَّة دلالات، منها:

* دلالة الانتباه والالتفات، خاصة إذا وضع على خلفيَّة بيضاء كما هو في ديوان الشاعرة، حيث ساعد على إبراز العنوان أكثر.

* يحمل اللون الأحمر- أيضًا- دلالة العاطفة الجياشة [٢] التي تؤازر الوطن في أزمته، فهو ليس وحيدًا في غربته وتمزقه وجراحه.

* ويحمل- أيضًا- دلالة الدماء والحروب والقتل، تلك الحروب التي دفعت الشاعرة لكتابة الديوان وإهدائه للوطن.

أما اللون الأسود الذي يحدِّد العنوان، فهو يحمل دلالة التشاؤم والحزن والألم والموت [٣]، وهي دلالة تتوافق مع معطيات نصوص الديوان التي

---

(١) ديناميَّة النصِّ: تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، ط٢، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص٧٢.

(٢) يُنظر: اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ط٣، عالم لكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م، صـ٢٢٩

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، صـ٢٢٩

تحاكي واقع الوطن العربيِّ، بعد أن مزقته الحروب بعد حادثة الحادي عشر من سنتمبر.

٣-أما العنوان على ظهر الديوان، فقد اختارت الشاعرة اللون الأزرق القاتم، وهو يدلُّ على الراحة بعد الانتهاء، فهي تعطي القارئ انطباع الارتياح، فيتنفس الصعداء بعد أن تزاحمت مشاعره المختلفة تجاه الوطن.

وإذا تأملنا عناوين النصوص، باعتبارها عتبة فرعيَّة لعتبة العنوان الرئيس الذي خُطَّ على صدر الديوان، نلاحظ أن ما يربط بين تلك العناوين هو أنها جاءت بالبنط الأسود العريض اللافت، وكأنها تدعو القارئ للتأمُّل ومعرفة مدى ترابطها مع المضامين. كما تنوَّعت تلك العناوين ما بين جمل أسميَّة وفعليَّة، والبعض منها جاء خبريًّا والبعض استفهاميًّا، لكن بعض تلك العناوين جاء صادمًا للمتلقِّي، والبعض الآخر لا يوجد علاقة بينه وبين النصِّ، والبعض منها جاء متوافقًا مع السطر الأول للنصِّ، دون اجتهاد لابتكار عنوان مختلف ومُلفت.

ه-عتبة المداخل: كما ميَّزت الشاعرة قصيدتين في الديوان بمداخل شكَّلت منحى بصريًّا واضحًا، حيث جاءت في أعلى الصفحة متخذة الجانب الأيمن توافقًا مع الكتابة العربيَّة، وجاء مدخل قصيدة "مجزرة قانا الثانية" عبارة عن مقولة لأحلام مستغانمي ذُيل اسمها أسفل المقولة، وفي الجانب الأيسر؛ لإثبات حقِّ القائل، أم قصيدة "جوانتانامو" فقد جاء الاقتباس مجهول القائل، موضوعًا بين علامتي التنصيص للدلالة على القوليَّة.

والملاحظ أن الشاعرة جعلت لجميع قصائد الديوان مساحة علويَّة فارغة، يستعيد فيها القارئ أنفاسه قبل البدء في النص التالي، إلا هذين النصَّين، ولعلَّ السبب يعود لهول الموضوع، إذ إن إحدى تلك القصائد وهي

"مجزرة قانا الثانية" جاءت بعد نصٍّ "أقيم أو لا أقيم"، الذي قام على موضوع الحنين، حنين الشاعرة للوطن في أثناء إقامتها في كندا، فللخروج من شعور الحنين الذي شارك فيه القارئ الشاعرة؛ وضعت مدخلًا يُمهِّد للقارئ وطأت العنوان التالي "مجزرة قانا الثانية"، وحمل المدخل عبارة مستغانمي: "لولا الشعراء لنسي الناس الشهداء"، تهيئة وتخفِّف من وطأت كلمات العنوان على القارئ الذي قد تزعجه، لكن كلمة "شهداء" في المدخل جاء تخفيفًا للشعور المزعج الذي أحدثته كلمة "مجزرة" في العنوان، والشهداء هنا يعبر عن المصير المرجوِّ لمن ماتوا في تلك المجزرة، وهي الشهادة بإذن الله.

أما مدخل قصيدة "جوانتانامو" فقد جاء بالعبارة الآتية: "حرًّا وأسيرًا لهواء الحريَّة، ذوب شمسي في ملح الليل يا هذا السيل"، جاء المدخل توطئة للقارئ في جمعه بين الحريَّة والأسر، قبل مداهمته باسم المعتقل، في العنوان، متخذًا المساحة نفسها التي اتخذها المدخل السابق أعلى الصفحة، تاركًا مساحة يسار الصفحة.

ثانياً: المضامين:

أ-تقسيم الصفحة: تظلُّ صفحات الديوان بيضاء، إلى أن يُحرِّك الشاعر ريشته عليها، ليملأ بعضًا من فراغاتها، وتظلُّ خاضعة للغموض وحيرة القارئ، إلى أن يستشفَّ رؤية الشاعر، والمتأمِّل لديوان كشغري يجد أن هناك تشكيلًا بارزًا في ديوانها، حيث جاءت صفحات الديوان وفق أربعة تشكيلات؛ هي:

-مجيئ بعض الصفحات مقسَّمة تقسيما بصريًّا إلى أربعة أقسام: عنوان، ومتن، وحاشية، وتذيُّل، دون مدخل، أو صورة تشكيليَّة.

-مجيء بعض الصفحات مقسَّمة تقسيمًا بصريًّا إلى أربعة أقسام: مدخل، وعنوان، ومتن، وتذيُّل، دون حاشية، أو صورة تشكيليَّة.

- مجيء بعض الصفحات مقسَّمة تقسيمًا بصريًّا إلى أربعة أقسام: عنوان، ومتن، وتذيُّل، وصورة تشكيليَّة، دون مدخل وحاشية.

-مجيء بعض الصفحات مقسَّمة تقسيمًا بصريًّا إلى ثلاثة أقسام: عنوان ومتن وتذيل دون مدخل وحاشيَّة وصورة تشكيليَّة.

وهذا الاختلاف والتنوُّع في التقسيم ليس عبثًا، بل خاضع لمتطلبات النصِّ الشعريِّ، فهناك نصوص تضمَّنت بعض الكلمات التي تحتاج من الشاعرة توضيحًا في الحاشية، وبيان سبب الكتابة، وبعضها احتاجت إلى مداخل تُهيئ القارئ قبل الولوج للنصِّ، وبعضها حوت صورة تشكيليَّة دلاليَّة معبِّرة عن النصِّ، وهذا التقسيم له مبرراته، فمجيء الصورة التشكيلة في نهاية النصِّ الشعريِّ، تؤكد الصورة الذهنيَّة التي رسمها القارئ في أثناء القراءة، وتتعالق تلك الصورة مع ثنائيَّة السواد والبياض في الصفحة التي تحمل النصَّ.

ب–التشذير: ومن ظواهر التشكيل البصريِّ في الشعر العربيِّ ظـــاهرة التشذير، ويقصد بها: تقطيع الكلمات أو تمزيها إلى أحرف منفصلة، وذلـــك من أجل "النزول بالإنتاج الدلالي إلى مستوى الحروف، كنتيجة لتفتيت الدالِّ إلى حروفه التكوينيَّة"(١).

فعند تشذير الكلمات يبدو كلُّ جزءٍ ذا كيان مستقلٍّ، يؤدي معنى إضافيًّا لمعنى الكلمة الأساسي، وقد تعدَّدت مصطلحات هذه الظاهر منها: التشـــذير، التفتيت، التقطيع.

وإذا تتبعنا هذه الظاهر في ديوان "لستَ وحيدًا يا وطني"، نجد نمـــاذج لذلك، من مثل (٢):

عام مجنون يمضي..
يختزل الأوطان إلى لعبة مافيا
عام آخر
كفجاءة سكين
في خاصرة الأمة
يأتي..
ليرتد برؤيا الإنسان
إلى قانون الغاب
وسخريَّة "الأمن القومي"
لا بل إن اللعبة أقذر
من إثم الأقوال

(١) مناورات الشعريَّة، محمد عبد المطلب، ط٢، دار الشروق، بيروت، ١٩٩٦، ص،٦٩
(٢) لست وحيدا يا وطني، مرجع سابق، صـــ٢٤.

وهول الأفعال

حتى من أعجوبة هذا "ال... نووي.!"

كتبت الشاعرة هذا النصَّ في الذكرى الثانية لغزو العراق، ويتَّضح من خلال هذه الأسطر الشعريَّة، استياء الشاعرة من مخلفات الغزو، حيث أضحت الأوطان لعبة مافيا، خاضعة لقانون الغاب في فوضاه وانعدام الأمان، ثم تسمِّي ما حدث في العراق من غزو لعبة مشيرة إلى أن اللعبة أعمق وأعجب من ذلك، فمبرِّر ذلك الغزو هو "النووي".

ونلاحظ كلمة "نووي" جاءت ممثلة تمثيلًا بصريًّا، متشذرة بين آل التعرف والكلمة نفسها، لتحمل دلالة إطالة وقت هذه اللعبة التي دخلت في عامها الثاني دون أن تنتهي، ومن النماذج على التشذير- أيضًا- قولها في قصيدة "رماد الهذيان"[١]:

لكني- مثل بكاء النخلة- أتَّشحُ بصمتي
كي لا تنزف حُنجرتي
برماد كلامِ
هو أشبه بالهذيان..
ه.. ذ.. ي.. ا.. ن..
ه
ذ
ي
ا
ن

(١) لست وحيدا يا وطني، مرجع سابق، صـ٥٤ .

ه.. ذ.. ي.. ا.. ن..

تمتنع الشاعرة عن الكلام وتتوشَّح بالصمت؛ فالكلام أصبح رمادًا، بعد أن فقدت الأوطان معناها الحقيقي، لتصبح منفى يعيش فيه المواطن مغتربًا، ويتجوَّل المغتصب بكلِّ سلطته، وكأنه مالك الأرض، وصاحب الأحقيَّة في الطاعة والانصياع له؛ لذلك رأت الشاعرة أن الكلام سيصبح هذيانًا، وذلك من هول صدمة تحوُّل ذلك الوطن؛ لترسم للقارئ كلمة هذيان متشذرة ثلاث مرات، تحمل دلالة شعور التمزُّق لحال الوطن، وتحمل دلالة عدم فهم الكلام الذي يُقال بعد الفاجعة، ولم تكتفِ بذلك، بل اتخذت الكلمة الثانية وضعيَّة السقوط، والانحذار النفسي الذي ارتبط بغياب معنى الكلام، في ظلِّ سقوط الوطن، لتأتي الثالثة متماسكة، وتعيد الرسم المعتاد للكتابة، على ضوء الأمل الخافت في نفس الشاعرة لرجوع الأوطان كما كانت.

ومن النماذج أيضا قصيدة "أزفت الحقيقة"، حيثُ تقول [١]:

أزفت الحقيقة وانبحَّ صوت البشر

س

ق

ط

ت

الأقنعة..

فهل تُغني أساطير النُّذُر..!؟

تُشير الشاعرة إلى لحظات الكشف، وتجلي الحقيقة بسقوط الأقنعة المزيفة، لكن كلمة "سقطت" جاءت حاملة دلالة بصريَّة، وهي دلالة السقوط

(١) لست وحيدًا يا وطني، مرجع سابق، صـ١٠٤

الكتابيِّ، التي توافِق السقوط الفعلي للقناع من الأعلى للسفل، فتساقطت حروف الكلمات على الصفحة كتابيًّا، لتتشابه مع الصورة الحسيَّة في ذهن القارئ.

ج-تشكيل الأسطر الشعريَّة: تعدَّدت تشكيلات الأسطر الشعريَّة في ديوان كشغري؛ وفق أسباب متنوعة، فهناك نصوص جاءت سطورها متفاوتة، تتنامى وتتقلَّص حسب الموجة الشعوريَّة عند الشاعرة، نيابةً عن الأداء الشفهي الذي كان يظهر من خلاله حدَّة نبرة الصوت، وارتفاعه أو انخفاضه وفقًا لشعور الشاعر، فناب عن ذلك تفاوت طول هذه الأسطر في القصيدة مابين طولٍ وقصر، ومن نماذج ذلك [١]:

هل جاء الزمن الذي يحتل فيه السَّجان مكان الشاعر؟
هل دخلنا حِقبة الدم بدل المياه؟
وحين أردتُ أن أستجير بباطن يدي
لأستقرئ ماتبقى لنا من مُستقبل
لم أرَ إلا الأظافر
تحت فُتوق السماء
فسألت ربَّ العرش عن حكمة الأنياب في الأفواه
والظلمات في البر والبحر
وعدتُ إلى الأطفال ثانية لأضمد نزيف جراحاتهم
وأسأل الغيم شيئًا من بخور بابليٍّ
كي أُجيب عن أسئلة حصارهم:
- ماذا سنأكل الليلة؟

(١) لست وحيدًا يا وطني، مرجع سابق، صـ٥٠

– ماذا نقول حين تنقضي الشمعة
ولا ينقضي الليل الذي تنسلُّ ثعابينه كلَّ ساعة إلى
أعناقنا؟

المتأمل للمقطع السابق يلاحظ تفاوت أطوال الأسطر، ما بين كلمة في أقصر سطر، وتسع كلمات في أطول سطر منها، وهذا التفاوت يعود إلى الموجة الشعوريَّة المتحكمة في ذلك، حيث احتوى النصُّ على عدَّة أسئلة انفعاليَّة، تعبر عن ارتفاع هذه الموجة الشعوريَّة لدى الشاعرة، فمثلًا بدأ المقطع بسؤال يوحي بتحوُّل دور السجَّان، وسلبه لوظيفة الشاعر، وجاء التساؤل متضمنًا تسع كلمات في سطر شعريٍّ واحد، وهو– مقارنةً بالأسطر الأخرى التي تقلُّ عنه في الطول– دلَّ على نبرة انفعال الشاعرة، ثم انتهى المقطع بتساؤل يحمل النبرة الانفعاليَّة نفسها، ويتنافس في طوله مع بقيَّة الأسطر وفق تلك النبرة الانفعاليَّة.

ومن التشكيلات البصريَّة للأسطر الشعريَّة في ديوان كشغري اتجاه الأسطر، وقد جاءت في شكلين:

١–كتابة الأسطر بشكل عمودي: كما في المقطع السابق الذي سبق ذكره في التشذير، حيث جعلت الشاعر اتجاه أحرف الكلمات عموديًّا؛ لتسجيل دلالة بصريَّة تُعبِّر عن حسيَّة السقوط [١].

٢–كتابة الأسطر بشكل أفقي متدرِّج: حيث إن بعض النصوص اتخذت الكتابة الأفقيَّة المتدرِّجة لتسجل دلالة بصريَّة، تقول [٢]:

ورأيتُ قانا: أطفالها يمشون في بروق دمائها من

(١) يُنظر صـ١٦ من هذه الدراسة.

(٢) لست وحيدًا يا وطني، مرجع سابق، صـ٤٥

مجازر يخرجون ليلجوا في ملاجئ أو مقاصل
يُشهرون أنين
عذابهم
يُضيء
مسارح الملهاةْ!

وتقول في نصٍّ آخر [١]:

سقطت الأقنعة فالتقى العرب على أمر قد قُدر
سقطت الأقنعة:
عن المشاريع
النوايا
الوجوه
والأدمغة التي تحيك
أجنداتها باسم الحريَّة

ففي المقطع الأول نلاحظ تغيُّر اتجاه الكلمات للشكل العمودي المائل، متخذاً شكل الدَّرَج، لتعبر عن النزول التدريجي والمأساوي لحال أطفال قانا من الأعلى إلى الأسفل.

وفي المقطع الثاني تَستخدم الشاعرة التقنيَّة البصريَّة للسطر العمودي المتدرِّج- أيضًا- لتعبِّر عن السقوط الحسيِّ والتدريجيِّ للأقنعة، لتتجلَّى الحقيقة المرَّة، حيث سقطت عن المشاريع الوهميَّة التي كان يغري بها الغرب الشعب المغتصب في الوطن العربيِّ، وسقطت الأقنعة عن النوايا الخبيثة، والوجوه المزيفة، والأدمغة الخادعة. بل ونلاحظ تغيير اتجاه السطر

(١) لست وحيدا يا وطني، مرجع سابق، صـ١٠١.

من العمودي التدريجيِّ إلى الأفقيِّ عند عبارة "أجنداتها باسم الحريَّة"، وهو الاتجاه الكتابيُّ للغتنا، وهذه العودة من العمودي المتدرّج إلى الأفقيِّ تمثِّل تسجيلًا بصريًّا يدلُّ على عودة الذات الشاعرة إلى طبيعتها، بعد استيعاب انفعالها الصوتي المواكب لفعل السقوط الحسيِّ للأقنعة.

٣-الشكل المتعرِّج للسطور، حيث تبدأ الشاعرة قصيدتها بسطر يلتزم اليمين، وهي الانطلاقة الطبيعيَّة للكتابة، ثم يأتي السطر الذي يليه تاركًا مساحة من الجانب الأيمين، لينطلق من الوسط، ثم يعود السطر الذي يليه لينطلق من الجانب الأيمن وهكذا.. فتتَّخذ السطور الشكل المتعرِّج.

ونلاحظ أن هذا التشكيل للسطور هو الطاغي على أغلب قصائد الديوان، وهو يحمل دلالة الاضطراب من هول الفاجعة التي ألَّمت ببعض بلدان الوطن العربيِّ، والتي عبَّرت عنها الذات الشاعرة بهذا التشكيل، ومن ذلك قولها [١]:

قلْ جاء الحقُّ
وزهقَ الشعبْ
وتوسَّدَ عرش الهون
الصعب
قوموا ياسادة غنّوا
أو ابكوا ما اقترفت أيديكم
إني وطن محزون
أطلق زفراتي
وأبكيكم

(١) يُنظر: لستَ وحيدًا يا وطني، مرجع سابق، صـ٣١

ونجدها تخاطب الوطن الذي حارت في تسميته، هل هو وردة أم جمرة؟! قائلة [١]:

خلف السياج
أناديها
تناديني..
من يصدر الحكم على
نخلٍ إذ ترمَّل
أو طفلٍ إذ تيبَّس
في هشيم سؤاله
مات مصعوقًا
قبل يُدركه الجواب
من يمنع المقهور
سُنبلة أو نهارًا

حيثُ يتآزر التشكيل البصريُّ مع صنع دلالة مرارة الحدث، فالشاعرة ترسم صورتها خلف السياج الذي يفصل بينها وبين حدود الوطن، تناديه بعد أن حارت: أتسميه وردة أم جمرة؟ وتحاوره بمرارة طرح السؤال المطعم بالحَيرة والوجع، فجاء رصف الكلمات متعرِّجًا ومشاركًا للانفعال الشعوريِّ المضطرب بفعل الحيرة والتوجُّع.

د-الإلصاق: ومن التشكيلات البصريَّة في ديوان كشغري إلصاق بعض الكلمات من لغات أخرى في نصِّها الشعري، ويعكس الإلصاق ثقافة الشاعرة، ومعرفتها باللغات الأخرى، وهذه الظاهرة ثمرة من ثمرات التفاعل

(١) لستَ وحيدًا ياوطني، مرجع سابق، صـ٨٨.

الحضاري، فقد وَجدتُ لغتين تعمدت الشاعرة استعمالهما في نصوصها، وهي اللغة الإنجليزيَّة والعبريَّة المعرَّبة، فمثال على الأولى [١]:

شتان ما بين قسوة الطبيعيَّة وشهوة الآلة
شتان ما بين هيجان الأرض وفوران الزعماء
الطبيعة الأم (Mother Nature) إنها:
تئنُّ بنصل فعلها
كي تقارب ما بين الإنسان وأخيه
وتردم تلك الهوة السحيقة
التي تضخَّمت في عصر الآلة الحربيَّة

مَثّل هذا التضفير اللغوي بين اللغة العربيَّة واللغة الإنجليزيَّة في النصِّ، لفتة بصريَّة تتعالق مع الاختلاف الدلالي بين الطبيعة الأم والآلات الحربيَّة، فالأولى تَحدث لتُخلق تضامنًا بين الإنسان وأخيه في ظل حلول الكارثة الطبيعيَّة، والطبيعة الأم حين تثور فهي تئن لقسوة فعلها الذي يُحدث التعاطف البشري، بينما الثانية فهو حدث وحشيٌّ يفعله الإنسان بحقِّ أخيه الإنسان بكلِّ انتقام وفوقيَّة.

ومن نماذج الإلصاق أيضًا استعمال اللغة العبريَّة المعربة، حيث لم تستعمل الشاعرة اللغة بأحرفها العبريَّة الأصليَّة، لدلالة بصريَّة تتآزر مع قصديَّة الشاعرة، تقول [٢]:

اجتمعت الحكومة مع جنرالات أركانها الحربيَّة..
هم يستعرضون ما أحرزوه في الميدان من انتصارات..

---

(١) المرجع نفسه، ص٨٤

(٢) لست وحيدًا ياوطني، مرجع سابق، صـ٣٩

قال كبيرهم:

-لقد قطعنا الماء والغاز والكهرباء عن أقليم غزة، ماذا تبقى من وسائل المحاصرة والقطع؟

أجاب قائدهم: لا بدَّ أن يستعدَّ العسكر قوة "عوليم":

-ماذا تعني، هل ثمة تكتيكات جديدة للمرحلة القادمة:

-"يورديم" اتهذرون معي أيها الجبناء؟؟ غدًا تبدأ خطة قطع الرؤوس فورًا

الصقت الشاعرة كلمتَي "عوليم" و "يودريم" ضمن نصِّها العربيِّ، وهما كلمتان عبريتان، الأولى تعني المهاجرين من اليهود، وتعني الصاعدين أيضًا، والثانية تعني النازحين عن إسرائيل، وتعني حرفيًّا: الساقطين أو الهابطين، هذا ما وضحته الشاعرة في حاشية النصِّ، وقد آثرَتْ الشاعرة تعريب الكلمتين بدلًا من كتابتهما باللغة الأصليَّة؛ لسببين:

الأول: حتى يستطيع أي متلقٍّ عربيٍّ قراءتهما، مهما اختلفت لغته أو ثقافته.

الثاني: سجَّلت الكلمتان منحى بصريًّا يدلُّ على رفض اللغة العبريَّة في النصِّ العربيِّ، والذي يقابله رفض العدو الإسرائيلي على أرض الوطن الفلسطينيِّ.

ه-الصور التشكيليَّة: لا شكَّ أن الفنون تتداخل فيما بينها، بل إن الفنون التشكيليَّة هي تصوير ورسم، وكذلك شعر، رغم اختلاف الأدوات

والرسائل[١]، ومما يدلُّ على ترابط الفنِّ التشكيلي والشعر وتداخلهما، مقولة سيمونيدس الكيوسي، حيث يقول: "إن الشعر صورةٌ ناطقة أو رسمٌ ناطق، وإن الرسم أو فنَّ التصوير شعرٌ صامت" [٢]

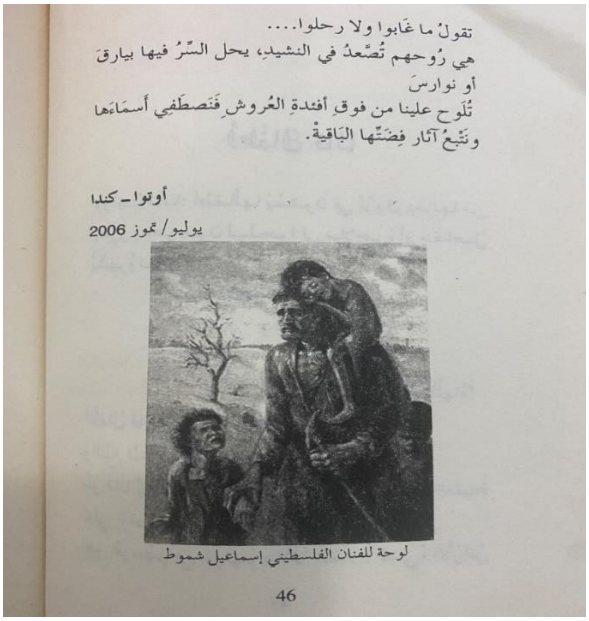
وبناءً على ذلك؛ فقد لجأ بعض الشعراء إلى استعمال الصورة التشكيليَّة، لتتضامن مع النصِّ في إيصال رؤية الشاعر، وفي ديوان كشغري نجدها تختار خمس لوحات تشكيليَّة لديوانها، ولعلَّنا نعرض ثلاثًا منها متضمَّنة لوحة الغلاف؛ فالأولى احتضنها الغلاف الأماميُّ، وقد عرضنا قراءتنا حولها سابقًا[٣]، وأما الثانية فقد ذَيَّلت بها نصَّ "أطفال قانا"، ولأن النصَّ يتناول معاناة أطفال قانا جراء الحرب؛ فقد جاءت اللوحة التشكيليَّة تحاكي واقعهم، فحملت الصورة شخصًا في المسير يحمل طفله على كتفه، وقد أنهكه بُعد الطريق، فأسبل رأسه فوق رأس أبيه، وطفلًا آخر في يسار الصورة يتأمل ملامح والده التي أعياها التعب، وهو ينظر إلى طول المسافة أمامه، وطفل ثالث يسير خلفه.

---

(١) يُنظر: جماليَّة الصورة: في جدليَّة العلاقة بين الفنِّ التشكيلي والشعر، كلود عبيد، ط١، دار مجد، بيروت، ٢٠١٠م، صـ٥

(٢) المرجع نفسه، صـ١١٩

(٣) يُنظر صـ٧ من هذه الدراسة.


تقولُ ما غَابوا ولا رحلوا....
هي رُوحهم تُصّعدُ في النشيدِ، يحل السِّرُ فيها بيارقَ
أو نوارسَ
تُلَوح علينا من فوقِ أفئدةِ العُروشِ فَتَصطَفِي أسمَاءَها
ونَتْبعُ آثار فِضَتِّها البَاقيةْ.

أوتوا - كندا
يوليو/ تموز 2006

لوحة للفنان الفلسطيني إسماعيل شموط

46

كما حوت الصورة أيضًا شجرة مجرَّدة من معاني الحياة، وبألوان شكَّلت ثنائيَّة الأبيض والأسود، التي حملت دلالتَي الموت والحياة، فإما الوصول والحياة، أو البقاء والموت، ونلاحظ من خلال الصورة الآتي:

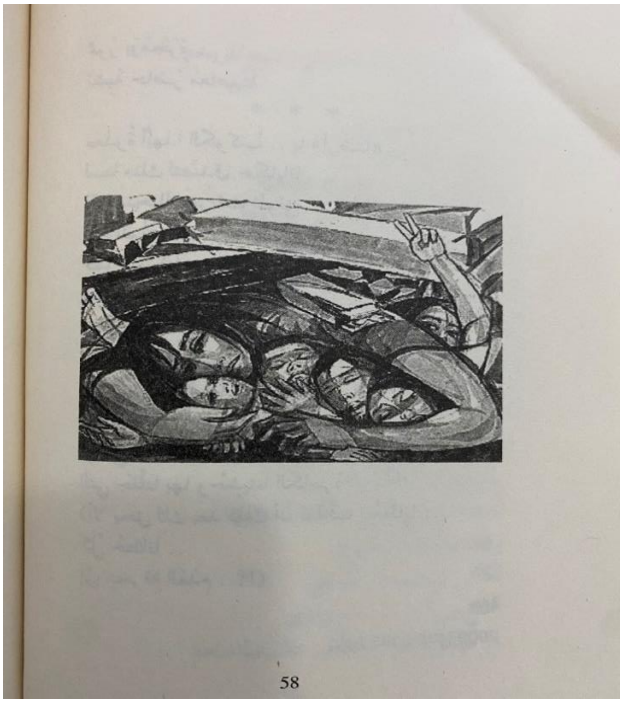
١- أن الشاعرة جعلت الصورة نهاية النصِّ الشعريِّ، بعد أن خلق القارئ في ذهنه- بعد قراءة النصِّ- صورة مؤقتة لأطفال قانا؛ لتأتي اللوحة التشكيليَّة تأكيدًا لتلك الصورة الذهنيَّة، أو لبعض زواياها، يقول د. أحمد بلال: "لقد بات في الإمكان- وقد أصبحت القصيدة كتابيَّة موجَّهة إلى قارئ لا سامع- أن تباشر عين القارئ صورًا لمثل هذه الأشياء، ملصقة في التشكيل البصريِّ الكتابيِّ للقصيدة؛ وهي- إذ ذاك- تعبِّر عن مادتها الفيزيقيَّة التي يرى الشعر أن الكلمات لا تسعفه في التعبير عنها، أو يراها لا تجلب الإيحاء الأقوى الذي يُولَد حين يعاينها القارئ معاينة" [(١)].

(١) كتابيَّة الشعر وتحولات البناء، مرجع سابق، ١٥٩

٢-حوى الصورة إطارٌ مستطيليٌّ غير محدَّد، لتناسب الشكل مع المساحة المتبقيَّة من الصفحة أولًا، وتعطي إيحاءً بعدم محدوديَّة المسافة التي يسلكها الأب وأبناؤه ثانيًا.

٣-سجَّلت الشاعرة اسم صاحب اللوحة أسفل اللوحة؛ حفظًا لحقِّه الفني، وإعمالًا لمبدأ حق الملكيَّة الفكريَّة.

وفي نص "ميثيولوجيا شخصيَّة" تختم الشاعرة النصَّ بصورة تحوي أمًّا تحتضن أطفالها تحت الأنقاض، وقد تساقطت عليها الحجارة، ويظهر أحد أطفالها رافعًا يده بعلامة النصر، وتظهر ملامح الأم حزينة ومنهكة، وحملت الصورة أيضًا ثنائيَّة الأبيض والأسود/ الموت والحياة، فعلامة الانتصار توحي بالنصر القريب الذي يحمل دلالة مبطَّنة للحياة.



ونلاحظ في هذه اللوحة ما يأتي:

-جاءت اللوحة بشكل مستطيليٍّ طويل الضلعين العلوي والسفلي، والذي أعطى انضغاطًا بصريًّا للصورة، لتتعالق مع سقوط الأنقاض فوق الأم وأبنائها، وهو بهذا أعطى إيحاءً بالعنف الجسدي الذي تعرَّضوا له.

- أن اللوحة جاءت في صفحة منفردة يُحيطها البياض، ومتَّخذة منتصف الصفحة، وهذا البياض يُعطي القارئ دلالة بصريَّة تحمل معاني عدَّة، منها: الاتساع والانبساط والتي ترتبط بطريقة غير مباشرة بعلامة النصر التي يُشير بها الطفل؛ لتنتج دلالات جديدة تتولَّد من الدلالة الأولى، ومن هذه الدلالات: الانفراج، سعة العيش، تحوُّل الحال...

الخاتمة:

وفي الختام، فإن ما عرضته الباحثة هو بعض من مظاهر التشكيل البصريِّ عند بديعة كشغري، والتي آثرت عرضها في هذه الورقات، ووصلت من خلالها إلى نتائج عامَّة، وأخرى خاصة بديوان كشغري، فمن الأولى الآتي:

-استطاع الشعر عمومًا- والسعودي خاصة- مواكبة التجديد الذي يطرأ على القصيدة، ومن ذلك استفادته من التشكيلات البصريَّة الممكنة.

-أن الشعر لا يقتصر على كتابة الكلمات وقراءتها، بل يمتدُّ إلى تشكيلات بصريَّة تتوزَّع على الفراغات، وتلك السِّمة تتعاطى مع عين وذهن القارئ، لتولد معاني أعمق وأشمل.

-أن الفنون بشتَّى أشكالها من رسوم ونقوش وأشكال هندسيَّة بالإضافة للشعر، تتآزر فيما بينها لبناء رؤية الشاعر.

أما الخاصة فهي:

-تنوَّعت التشكيلات البصريَّة في ديوان (لستَ وحيدًا ياوطني)، وقد عرضنا بعضًا منها، وهذا التنوع يؤكِّد امتزاج المكوِّن الشعريِّ بالمكوِّن التشكيليِّ للخروج بتحفة فنيَّة.

-لم يقتصر اهتمام كشغري بمضامين الديوان، بل كان للعتبات نصيب من الأهميَّة، والتي لعبت دورًا مهمًّا في إتمام رؤى الشاعرة، وانكشاف المعنى.

-أفصحت الشاعرة بديعة كشغري- من خلال ديوانها- عن الشعور النفسي الذي يعيشه المواطن العربيِّ، في ظلِّ الخلل السياسي الذي أحدثته الحروب، وحتى يصل ذلك الشعور للمتلقِّي؛ نجدها تنوِّع من مظاهر التشكيل؛ فالاضطراب يعبر عنه السطر المتعرِّج، والسقوط يعبر عنه التشذير، والرفض عبَّر عنه إلصاق اللغة المعربة.. وهكذا.

المراجع:

١-الالتفات البصريُّ من النصِّ إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القصيدة الحديثة، عبد الناصر هلال، الطبعة الأولى، دار العلم والإيمان، ٢٠١٠م.
٢-التشكيل البصريُّ في الشعر العربيِّ الحديث، محمد الصفراني، الطبعة الأولى، النادي الأدبيُّ بالرياض والمركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨م.
٣-جماليَّة الصورة: في جدليَّة العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، كلود عبيد، الطبعة الثانية، دار مجد، بيروت، ٢٠١٠م.
٤-الخطيئة والتكفير من البنيويَّة إلى التشريحة، نظريَّة وتطبيق، عبدالله الغذامي، الطبعة السادسة، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م.
٥-دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، وسعد البازعي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م.
٦-ديناميَّة النصِّ: تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.
٧-ديوان الشاعرات في المملكة العربيَّة السعوديَّة، سارة الأزوري، الطبعة الأولى، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٣٢ه.
٨-قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربيَّة السعوديَّة، إعداد: دارة الملك عبد العزيز، الجزء الثالث، ١٤٣٥هـ.
٩-قراءة في سيمولوجيا الصورة السميائيَّة، جمال شاوش، المتلقي الدولي السادس "السيمياء والنصُّ الأدبي".
١٠-القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربيِّ، محمد التلاوي، الطبعة الأولى، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ٢٠٠٩م.

١١-كتابيَّة الشعر وتحوُّلات البناء: دراسة في الشعر البصريِّ الكتابيِّ لشعر التفعيلة، أحمد كريم بلال، الطبعة الأولى، دار النابغة للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.
١٢-مدخل إلى عتبات النصِّ دراسة في مقدِّمات النقد العربيِّ القديم، عبد الرزاق بلال، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠م.
١٣-مناهج نقد الرواية السعوديَّة، سلطان الخرعان، كرسي الأدب السعودي، الرياض، ٢٠١٦م.
١٤-مناورات الشعريَّة، محمد عبدالمطلب، الطبعة الثانية، دار الشروق، بيروت، ١٩٩٦.
١٥-لست وحيدًا يا وطني، بديعة كشغري، الطبعة الأولى، دار الخيال، ٢٠٠٩م.
١٦-لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، المجلد الأول.
١٧-اللغة واللون، أحمد مختار عمر، الطبعة الثالثة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

فهرس الموضوعات

م	الموضـوع	الصفحة
١-	ملخص	٥٣٠٩
٢-	Abstract	٥٣١٠
٣-	مدخل:	٥٣١١
٤-	ماهيَّة التشكيل البصري:	٥٣١٣
٥-	منهجيَّة البحث:	٥٣١٥
٦-	التعريف بالشاعرة:	٥٣١٧
٧-	مظاهر التشكيل البصريِّ في ديوان "لستَ وحيداً ياوطني":	٥٣١٩
٨-	أولاً/ العتبات:	٥٣١٩
٩-	ثانياً: المضامين:	٥٣٣١
١٠-	الخاتمة:	٥٣٤٦
١١-	المراجع:	٥٣٤٧
١٢-	فهرس الموضوعات	٥٣٤٩

تم بحمد الله