

سيهيا الخط — قصيدة موسم الهجرة إلى بغداد ليوسف وغليسي نموذجا-

الدكتورة: ليلى غضبان^{1*}

¹ قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة زيان عاشور الجلفة،

l.ghodbane@mail.univ-djelfa.dz

النشر: 2026/06/01

القبول: 2024/11/23

الإرسال: 2021/12/04

الملخص:

نعيش اليوم حالة ما بعد الحداثة كما هو معلوم لدى الجميع، فتأثرت حياتنا بذلك، فكان لزاما على الأدب أن يتأثر بهذه الحالة. وكان الشعر أول من تأثر شكلا ومضمونا، حيث ظهرت الكتابة الجديدة كمساحات جديدة يفر إليها الشعر طلبا للحرية الإبداعية. فتم استثمار مستوى جديد لم يكن متداولاً من قبل في مستويات اللغة، هذا المستوى هو مستوى التشكيل الخطي؛ من خلال الفضاء الخطي والفضاء النصي. فصار الشاعر يشتغل على الخط ويحملة معاني جديدة لا تستطيع اللغة الإفصاح عنها، فكثير من المسكوت عنه في الكلمات معجيا تبوح به لحروفها، خاصة أن عصرنا اليوم يحتفي بكل ما هو بصري.

الكلمات المفاتيح: الخط، علم الخط، المعادل الموضوعي، الشعر.

The Semiotics of Calligraphy in Yusuf Waghliissi's Poem *Season of Migration to Baghdad: A Case Study*

* المرسل المؤلف

We live today in a state of postmodernity as is known to everyone, so our lives were affected by that, so literature had to be affected by this situation. Poetry was the first to be affected by form and content, as the new writing appeared as new spaces into which poetry fled in search of creative freedom. So a new level was invested that was not previously used in language levels, this level is the level of linear formation; Through the linear space and the textual space, the poet began to work on the line and carry new meanings that the language cannot disclose, as many of the silenced words in the lexical disclosure of their letters, especially since our age today celebrates all that is visual.

Key words.calligraphy, calligraphy, thematic equivalent, poetry.

1- مقدمة:

انطوت تعقيدات التحولات الاجتماعية والسياسية التي بدأت منذ العصر الأموي على متغيرين «أول هذين المتغيرين ، التحول الذي انتقل ببنية السلطة من هيكل القبيلة إلى هيكل الدولة (...) وكان يوازي هذه التقاليد الجديدة تغير في دور الشاعر الذي انتقل ، بدوره ، من علاقات القبيلة إلى علاقات الدولة»⁽¹⁾ حيث حل شاعر البلاط محل شاعر القبيلة ، وهذا التغير أصاب أيضا أدوات الإنتاج الثقافي « حيث حلت الكتابة محل المشافهة وجاء معها بصناعة الورق والأخبار (...) وظهر نوع جديد من مستهلكي الثقافة نوع لا يكفي بالتلقي الجماعي الشفاهي الذي كان يميز استهلاك الشعر من جمهوره قديما ، بل جاوز ذلك إلى التلقي الفردي ، بواسطة القراءة التي اتسعت دائرتها باتساع قاعدة التعليم من ناحية

واتساع نشاط حوانيت الوراقين والمكتبات (...) كان الحضور المتصاعد للمدينة يوازي الحضور المتصاعد لنزعة الكتابة في مقابل الانحدار المقابل لنزعة المشافهة «⁽²⁾ إذن فإن المدينة والحضارة لا توجد من دون وجود الكتابة، فلكي تكون حضارة لأمة ما فعليها أن تحقق حضورها من خلال الكتابة [المدينة = الكتابة / القبيلة = الشفاهية]. وبازدهار الكتابة ظهرت " الدواوين"، فكان للجيش ديوان، وللنفقات ديوان، وللبريد ديوانه، هكذا حلت " صناعة الكتابة " محل "صناعة الخطابة " شيئاً فشيئاً، واستبدلت مركزية الشاعر بمركزية الكاتب، فالكتابة سمة للحضارة التي لن تكون إلا للإنسان.

2 العلامة عند بورس:

شفرات النص أشبه ما تكون بزهرة النرد، والمهم في كل هذه النظم الأدبية أن

العلامة لا

يمكن أن تعمل بمفردها، وإنما يادراجها في سياق متعدد المستويات فموقعها هو الذي يحدد وظيفتها، فالنص الأدبي أشبه بالساعة (لغة النص هي: الميناء، والأرقام، وعقاربها)، ودارس هذا النص يتطرق إليه في سياق معين، فيقول مثلاً: إنها الساعة الواحدة تماماً، ولكنه في هذا السياق يحدد إن كان ليلاً أو نهاراً، فالسياق مهم لاكتشاف دلالات النص. والسياق اللغوي أهمها جميعاً إن لم يكن هو القاعدة في دراسة أي نص أدبي — خاصة الشعري — لأن من أديمه تخلق وتتكشف السياقات الأخرى.

وبما أن النص في شكله ومضمونه يدرك بصريا قبل كل شيء، فإنه منطقياً — الجانب البصري — هو عبارة عن شفرات قابلة للتفتق الدلالي، ولذا نجد أنه تم توظيف نظرية بورس (Peirce) السيميوطيقية في المجال البصري من قبل عدد من الباحثين، وذلك لأهمية الجانب البصري في عملية التواصل والدلالة. إن بيرس لا ينظر إلى العلامة على أنها وحدة تقصد لذاتها، بل كعلاقة بين علامات جزئية هذه العلامات الجزئية هي:

- المصورة أو الممثل.

- المفسرة أو المؤول

- الموضوع.

يعرف بيرس كل ركن من هذه الأركان كالتالي: « الممثل هو شيء ينوب بالنسبة لشخص ما عن شيء معين بموجب علاقة ما، أو بوجه من الوجوه إنه يتوجه إلى شخص ما؛ أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطوراً، وهذه العلامة التي

يخلقها ، أسميها مؤولا للعلامة الأولى ، هذه العلامة تنوب عن شيء ما عن موضوعها»⁽³⁾ ومنه فإن " الممثل " يقابله " الدال " عند سوسير ، و " المؤول " يقابله " المدلول " ، أما " الموضوع " فلا يوجد مقابل له عند سوسير .

1 الممثل: وفيه ثلاث علامات .

■ علامة نوعية: لا يمكن أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد. مثل: هطول الثلوج علامة على فصل الشتاء ، وليس معناه أن كل شتاء فيه ثلج ، فعدم هطول الثلج ليس علامة على عدم قدوم فصل الشتاء .

■ علامة مفردة: هي شيء أو حدث موجود واقعي ، وتقتضي معها علامات نوعية متعددة ، ولكن هذه العلامات النوعية من صنف واحد خاص ، مثال: الضوء الأحمر لا يمكن أن يكون علامة دالة في نظام المرور ما لم يكن مع الضوء الأخضر والبرتقالي .

■ علامة قانون: وهي كل علامة متواضع عليها مثل: إشارات المرور ، العملات النقدية...

2 الموضوع: وفيه ثلاث علامات .

■ العلامة الأيقونية، أوالصورية (Icon): وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين " الممثل " و " الموضوع " علاقة تشابه في المقام الأول ، سواء وجد الموضوع أو لم يوجد ، مثل: الصورة الفوتوغرافية ، فهي ورقة مطبوعة (ممثل) تحيل إلى شخص ما (الموضوع) ، وفق مبدأ أنهما متشابهان. مثل: رسم الغرافيم ، فهو صورة (ممثل) يحيل إلى حالة نفسية ما (الموضوع) .

■ العلامة الإشارية (Index): وفيها تكون العلاقة بين المصورة والموضوع علاقة سببية منطقية ، مثل: المرض (الحمى) يسبب ارتفاع درجة الحرارة. وتستعير هذه العلامة اسمها عند بورس من " السبابة " التي تحيل إلى المشار إليه من خلال التجاور الطبيعي .

■ العلامة الرمز (Symbol): وفي هذه العلامة تكون العلاقة بين " الممثل " ، و " الموضوع " علاقة محض عرفية ، وغير معللة فلا يوجد بينهما تشابه ، أو صلة طبيعية مثل الحمامة البيضاء رمز السلام .

3 المؤول:

■ علامة خبرية: وهي أن تمنح بعض المعلومات ، مثل: توقف السيارات ،
الخطر في قانون المرور.

■ علامة تفصيلية: تصف واقعا ، مثال: ارتفاع درجة الحرارة يصف حالة
مرضية.

■ علامة حجة: تعتبر بالنسبة لمؤولها علامة قانون ، مثال: في الرياضيات
نجد أن (x) يحيل إلى الجداء ، ومنه يستحيل أن يصادف هذا الممثل في الرياضيات ويأخذ
مؤولا آخر من غير الجداء.

3 نظرية الأشكال:

إن الاتجاه الجشطالتي اتجاه نفسي ، لأنه يطبق مقولات الشكل أو البنية « في المجال الخاص
للسيكولوجيا ، وعلى قضايا محددة وملموسة ، إن نظرية الأشكال تريد تحرير هذا العلم من
بعض الأطر التقليدية التي حدت من آفاه وأبعده عن الواقع وعن الحياة...» (4) حيث نجد
أن الجشطالتيين يقللون من دور الانتباه والثقافة في الوظيفة الإدراكية عبر المعطيات
البصرية ، فهم يرون أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناطرة ، وإن إدراكنا لهذه
الأشكال يتم من خلال الاعتماد على عدة أسس يذكر منها:

العلاقة الجدلية بين الكل والأجزاء: فالذات الناطرة تدرك الشكل كلا متكاملا لا فاصل بين
عناصرها ، فالشكل لا يمكن أن يعرف إلا عبر تحليل دقيق ، فالكل هو المهيمن عليها ،
وإدراك هذا الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء ، فإذا ما نزعنا عنصرا من
مجموعة فإننا نحصل على مجموعة مختلفة.

ومنه يستخلص أن مفهوم العلاقة أساسي وله أهميته ، فليس مهما ماهي العناصر
المشكلة للشكل ولكن المهم كيفية تعالقتها مع بعضها البعض.

العمق: أي من حيث البروز ، وإذا قلنا البروز يعني وجود عمق معين ونجد ضمنه خمسة
قوانين.

قانون الصغر (Loi de petitesse): الشكل الصغير يبدو أكثر عمقا ،

وهنا نستحضر نكتة وهي: أن معلما طلب من تلامذته أن يرسموا فيلا ،
فشرع التلاميذ في مهمة الرسم إلا تلميذا واحدا اكتفى بوضع نقطة صغيرة على
الورقة ، ولما سأله المعلم عن الفيل المرسوم أجاب التلميذ: إنه يا أستاذ فيل ،
ولكنه أت من بعيد.

أ- قانون البساطة: (Loi de simplicité): الشكل البسيط أبرز من الشكل المعقد، مثال: بها،ها، فالأولى تبدو أكثر بروزا، والثانية تحيلنا إلى عمق بداخلها.

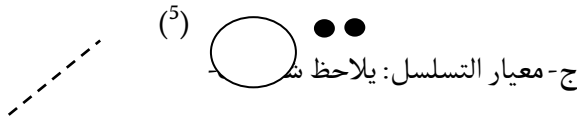
ج- قانون الانتظام والتقابل (Loi de régularité et de symétrie): يتعلق الأمر بالتقسيم المنظم والتقابل لعناصر شكل معين، فالشكل المتناظر يبدو أكثر بروزا من الشكل الغير المتناظر.
د- قانون الاختلاف: (Loi de différenciation).

الشكل المبني بكيفية غريبة ابتكارية يبرز بشكل أفضل، ويمكن ملاحظة أهمية هذه القوانين من جانب الخط في (الأرابيسك).

■ الشكل: عند تمييز العناصر المكونة للأشكال، فثمة معايير وهي كالتالي:

(أ) معيار القرب: فكلما كانت العناصر متقاربة، تدرك على أنها شكل واحد، وكلما كانت بعيدة تدرك على أنها عدة أشكال.

(ب) معيار المشابهة: بموجب معيار المشابهة تبدو متوالية النقط (ب) مقسمة إلى مجموعات تناوبية من النقط والدوائر، كما هو في الشكل 5- فرغم أنها مجموعة واحدة إلا أننا نراها أربع مجموعات من منطلق التشابه وعدمه.



تبدو الخطوط المتقطعة في شكل حطين أحدهما أفقي والثاني مائل، على الرغم من أنها تشكل شكلا واحدا هو الشكل.

4 علم الخط (Graphologie):

يمكن تلمس أول محاولة في تأويل الخط مع بداية القرن 19 مع لافاير (Lavater) الذي حاول بذكاء أن ينظر إلى الخط من منظور يماثله بمورفولوجيا الوجه؛ أي في كونه يعكس السلوكيات والطباع، ورغم أن استثماره السيكلولوجي لم يكن بدرجة من العمق، فقد تمثله روائيون كبلازك من أجل بناء تماثلات بين هيئات الشخصيات الروائية، وطبائعها، وخطوطها» (7) فلكل شخصية خط يسمها دون سواها. كما أن الخط سمة

للشخص كما يسمه وجهه ، والخط في النص هو وجهه ، كالتعرف على شخص نعرف شكله ثم فكره وهذه حال النص الشعري.

وقد ظهر أول عمل جاد في الخط سنة 1875 للقس ميشون (L'abbe Michon) بعنوان (نظام الغرافولوجيا) « وقد انطلق فيه صاحبه من مبدأ أننا يجب أن نعرف الآخرين ، وبما أنه من المستحيل تحقيق ذلك بسبب الأقنعة التي تختفي وراءها سلوكات الناس وطبائعهم الحقيقية ، فلقد قال بوجود علاقة حميمة بين كل العلامات المحايثة للشخصية الإنسانية و(الروح) التي هي نفسها مادة هذه الشخصية ، فكما أننا لا نفكر في ميكانيزمات الكلام عندما ننطق ، فالشكل الذي ننحه للحروف عندما نكتب ، يعتبر بدوره حصيلة لا واعية فالذهن هو الذي يكتب ويتكلم مباشرة ، وبرهانه على ذلك وجود عدد من الخطوط بقدر ما يوجد من الأشخاص ، خصوصا بعد أن يلج هؤلاء مجال الكتابة الشخصية ، بتجاوزهم مرحلة المراهقة»⁽⁸⁾ فلكل إنسان بصمته الخاصة في الخط النابعة من اللاشعور شأنه شأن الإبداع الفني ، فكما أن لكل شخص عقل وجهازا عصبيا خاص به ، فإن له خطا خاصا به ، فالخط سلوك تعبير ي سجل حركة الشخصية في الزمان والمكان ، إلا أنه يجهد هذه الحركة في الحروف والكلمات.

وبرغم أن الخط يتطور بتطور الشخصية ، إلا أن للخط شخصية يحتفظ بها دائما» فخط اليد في التعريف هو التجسيم الحرفي لرسائل المخ إلى اليد عبر الأعصاب ، والأصابع هي الأجزاء الطرفية الأخيرة من الجسم التي بها يتحقق طرح رسائل المخ على الورق ، والخط تسجيل للفكر وتعبير عن الذات والصور النمطية الخطية مكانها المخ وليس اليد (...) وخط اليد لذلك وسيلة تشخيص علمية لشخصية الكاتب وحالته النفسية وقت الكتابة»⁽⁹⁾ فقد قيل أنه من المستحيل أن يتشابه اثنان في خط اليد.

و(Michon) له فضل تسمية علم الخط وكان غالبية الباحثين في الخطوط في القرن 19 من الفرنسيين ، بينما سيطر المفكرون الألمان على تحليل الخط في القرن العشرين « من هؤلاء قيهلمبرير (Prayer) ، وهو الذي نبه إلى أن الخط تعبير عن العمليات النفسية ، وأنه ليس عملية بدنية وإنما هو جهد عقلي ويكشف عن تكوين العقل ، ولذا أطلق على الخط سنة 1895 اسم (brain –writing) ؛ أي خط العقل أو الذهن بدلا من خط اليد (hand –writing) »⁽¹⁰⁾ لأن الدماغ هو مركز كل النشاطات التي يقوم بها الإنسان ، وهكذا من الممكن الوصول إلى معنى النص من خلال أشكال الخط ؛ فالخط هنا هو

الموجه ، هذه الخطوط هي التي ترسم جسد القصيدة ، فتبدو اللغة وكأنها هي الخالق لا المخلوق فالخط هو الذي ينطق هنا وليس المؤلف ؛ لأنه سفيره إلى القارئ.

وبما أن الكتابة في نشأتها التاريخية كانت بسبب الموت ، فالهيروغليفية كانت رسالة الأحياء إلى الآلهة المزعومة المرسولة مع الميت ، كما أنها كانت نشدانا للحياة ، فثنائية (الحياة / الموت) هي محور تحليل قصيدة (موسم الهجرة إلى بغداد) للشاعر يوسف وغليسي. لماذا التركيز على ثنائية (الحياة / الموت) ؟ فكما أن نشأة الشعر والخط ارتبطت بهذه الثنائية فإنها محور شعري أساسي ، تمتد جذوره إلى ملحمة جلجامش « فالموت محور الشمول الذي يتألف معه النص الشعري قديما وحديثا »⁽¹¹⁾ فالشاعر المعاصر لجأ إلى مسكن شعري حر سعيا منه نحو اختيار كتابة مغايرة لفضاء الموت ، كما أن قصيدة (موسم الهجرة إلى بغداد) جاءت حرة إلا أنها أبت إلا أن تغاير هذا الفضاء الذي جابته قصائد أسبق منها لتسبح في بحر اسمه الشعر الحر ، ولكن بنمط سباحة جديدة في شكلها ، هذا الشكل الجديد يكمن في نمط الكتابة التي قدمت به ، فقد أبت أن تنصاع لمقصلة الآلة الكاتبة ، فسعت إلى حياة متميزة يهبها إياها الخط ، ولرصد فضاء الموت لأبد من اللجوء إلى فضاء الخط .

5 من اللغة الأداة إلى اللغة المادة :

يمكن التأريخ للتوجه الفضائي بدءا من نهايات القرن 18 ؛ لتنتقل اللغة من (اللغة الأداة) إلى (اللغة المادة) ، ففي نهاية القرن 19 والنصف الأول من القرن 20 ، حيث جرب الشعراء الغربيون مبارحة الشعر القائم على بلاغة اللغة ومحاولة العمل على اللغة المادة لإنتاج بلاغة بصرية جديدة ، ويمكن رصد البدايات في هذا الاتجاه في أعمال مالارمي وبول فاليري وفي النصوص الشعرية البصرية والصوتية للعشرية الأولى من القرن العشرين ، وهذا راجع إلى انتشار الطباعة « وهكذا صارت اللغة مادة الاشتغال الشعري في مظاهر كثافتها وفضائيتها وطاقويتها ، بحيث صار بالإمكان تقليص الكلمات إلى نويات ، وخلق أدلة جديدة عن طريق توضيب للميكانيزمات اللسانية ، والتركيب البصري أو الصوتي لعناصر اللغة »⁽¹²⁾ (وبهذا احتل الخط دوره في الشعر ، ليصبح له دوره البلاغي القابل للإدراك البصري.

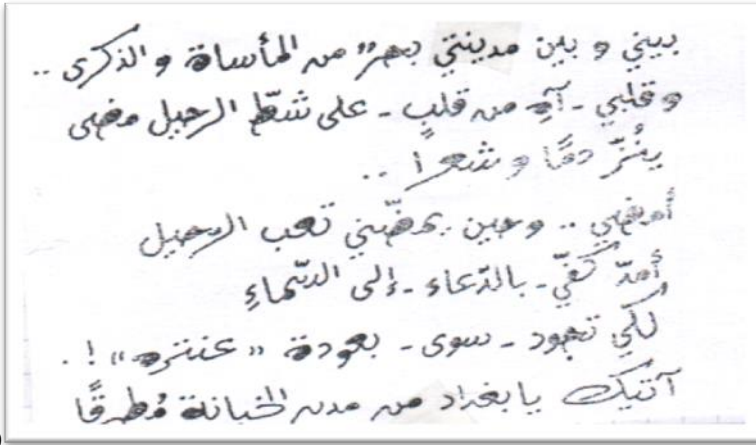
1/5 الفضاء الخطي (Espace graphique):

إن الكتابة ليست مجرد خطوط من سائل اسمه المداد على شيء اسمه ورقة ، في مساحة محددة « إن الفضاء الخطي ، مساحة محددة ، وفضاء مختار ودال ، بمجرد أن نترك

حرية الاختيار للشخص الذي يكتب... » (13) فالإنسان عندما يرسم خطوط الأبجدية يكون حراً في اختيار أشكالها

■ الميلان:

الخط المائل بخلاف الخط الواقف ، والميل إلى اليمين بعكس الميل إلى اليسار » فالميلان إلى اليمين يعني أن شخصية الكاتب من النوع المنبسط الودود ، بينما قد يعني ميلان الخط إلى اليسار أن الكاتب يميل إلى أن تكون له أفكاره الخاصة وحياته التي تكون بمنأى عن الكثيرين » (14) فقصيدة موسم الهجرة إلى بغداد اختارت أن تنأى إلى الجهة اليسرى.



(15)

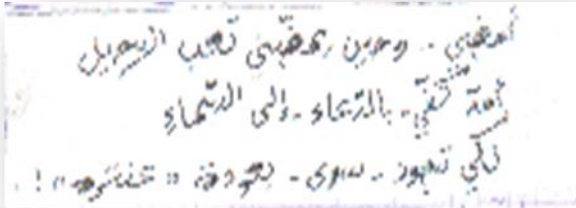
هذا الميلان إلى الجهة اليسرى يحمل دلالة حب التميز من خلال أفكار خاصة و حياة خاصة ؛ لهذا تم التركيز على ضمير المتكلم (بيني ، مدينتي ، قلبي ، أمضي ، يمضني ، أمد ، كفي) فهذه رغبة في تأسيس حياة خاصة ، عالم خاص ، والقصيدة هي بيت الشاعر الخاص ، الذي لا يسكنه شخص آخر.

■

بر الخط :

الخط قد يرد منبورا (سميكا)، وقد يرد رفيعا « فثمة الشكل الزخرفي للخط ، فيرسمه صاحبه رسماً ويفخم شكل الحروف ، وأمثاله يميلون إلى المبالغة ، وخيالهم

خصب»⁽¹⁶⁾) والخيال يعد جزءا أساسيا في القصيدة ، فخط القصيدة هنا منبور وهذا ما يوحي إلى القدرة العالية للمبدع في الخيال.



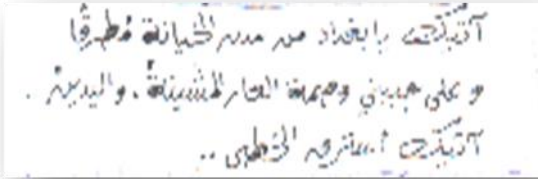
(17)

فثمة رحلة خيالية ضمن الأساطير إلى (عنترة) ، هذا العبد الذي كان يمثل رمز القوة المدافعة عن قبيلته المحافظة على حياتها زمن الجاهلية ، ولكن هل يمكن لعنترة أن يبعث من جديد ؟ بالطبع لا ، ولكن لكل زمن عنترته ، والشاعر يرى في نفسه هذا العنترة. فكما برع (عنترة العبسي) في ميدان الفروسية والشعر ، فالشاعر فارس في ميدانه ، وعنترة قد يكون استعارة للمداد الأسود.

■ القفلات الكبيرة :

الخط العربي غني بها « فالقفلات الكبيرة للهاء أو التاء المربوطة ، تدل أن الكاتب له شطحات خيالية»⁽¹⁸⁾ وهذا ما سبق التطرق إليه في نبر الخط ، وهذا ما يؤكد أن الشعر لا منأى له عن الخيال. كما أن لجوء الشاعر إلى الخيال هو دليل نفوره من واقعه المعيش ، ونشدها لحياة خاصة (انطوائية) لن تتحقق إلا في عالم الخيال. وعملية التخيّل لا تأتي من العدم فهي تسبق الإدراك الحسي. وهو من الوجهة النفسية أساس العمليات العقلية ، وهو يعني الفهم بواسطة الحواس ، وذلك كإدراك الألوان والأشكال بالبصر ، فكل ما يدرك بحاسة من الحواس هو إدراك حسي ، وعن الإدراك الحسي ينشأ التصور ، وهو استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيها بزيادة أو نقصان. نحو أن يتصور الإنسان وردة بأوراقها الحمراء ، وساقها الخضراء في حديقة ، والسماء صحو ، ثم يأتي التخيّل الذي ينشأ عن التصور ، وفيه أنواع وأهمها التخيّل الابتكاري « وهو في حقيقته

استحضار صور أشياء لم يسبق إدراكها في جملتها إدراكا حسيا ، والصور المستحضرة على هذا المعنى لا بد أن تكون جديدة في جملتها » ⁽¹⁹⁾ فالتخيل في الشعر تجديد.

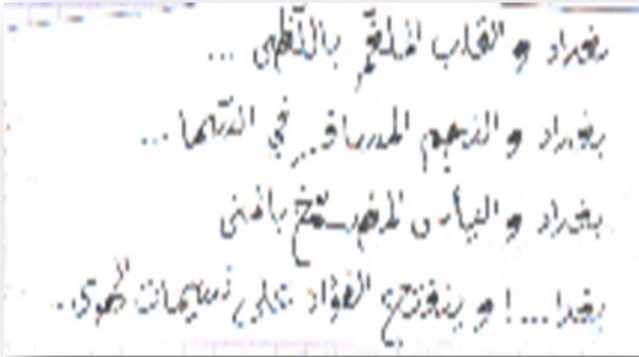


(²⁰)

فكل من (الخيانة ، السرقة) لا تتم علانية ، كما أن الخيال صادق في هذه الأبيات ، فهل ثمة مدن خاصة بالخيانة ؟ كما أن الخطي تسترق ؟

■ الأسلوب في الخط (الاستدارة):

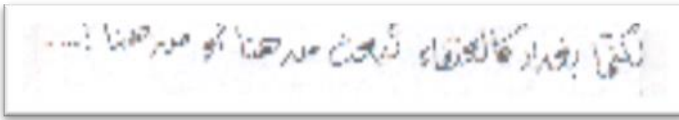
الأسلوب في الخط يقصد به ؛ أن تكون الحروف مستديرة ، أو أن تكون قائمة وحادة ، فحتى الألف يمكن أن تكتب مستديرة « والكتابة المستديرة تعني أن الكاتب له طبيعة سهلة » ⁽²¹⁾ هذه السهولة تعني الإسهاب في الشرح ليصدق الناس. كما أن « الأشكال المستديرة والمنحنية تميل إلى أو ترتاح إلى الهدوء في الألوان الباردة » ⁽²²⁾ والهدوء النفسي دليل حب التأمل ، والغوص إلى حقائق الأشياء دون الاقتناع بمظهرها فحسب « أما إذا كتبت الصاد والضاد على صورة دائرة فهو شخص كتوم لا يعبر عما بداخله بسهولة وهو غامض وغير صريح في التعبير عن المشاعر والأفكار » ⁽²³⁾



(24)

هذه صورة واضحة عن الإسهاب في الشرح من خلال التكرار، لإيصال المعنى المقصود إلى القارئ؛ لأن ما من طبعه الكتمان يصعب عليه إيصال مشاعره وأفكاره إلى القارئ إلا من خلال التكرار للفظ (بغداد) مع اقترانها بصور عديدة منها (القلب الملغم بالظلم) (اليأس المضمخ بالمني) دليل الألم، فالشاعر لا يصرح بألمه لكل من صادفه في طريقه، بل يكتمه كسر يودعه ويبوح به لأحرف قصيدته، لتكون معادلا موضوعيا لهذا الألم. هذا التصريح هو لا يوت الذي يرى أن «الشاعر ينفع بتجربة ما ويتعاطف معها، غير أن عليه ألا يعبر عن انفعاله بل عليه أن يتخلص من هذا الانفعال بإيجاد معادل موضوعي له يساويه ويوازيه، ويعين الشاعر في ذلك عقله وتعين الشاعر في تجسيد انفعاله فيما يعادل لغته» (25) بمعنى أن عواطف وأفكار الشاعر تتحول إلى شيء أو خلق جديد هو القصيدة.

الشاعر كائن عاطفي رقيق «فالعاطفي الذي له مشاعر رقيقة يكتب بميل، (...) والرقيق وضعه دائري» (26) وهذا ما يلاحظ في (القلب) فاللام هنا تميل إلى أن تكون دائرية، وكذا في (الظلم)، وكذا الحال في رسم نتوءات حرف السين، كما أن (الكاف) أيضا غدت دائرية نحو: كالعنفاء. كما أن الاتساع في الدوائر له دلالة «فكلما اتسعت الدائرة في الحروف والشكل دل ذلك على كرم هذا الشخص، ولا يعني أن يكون كريما في انفاق المال فقط وإنما يمتد إلى البذخ في العواطف وغزارة الإنتاج» (27) والعطاء والإنتاج لا يكون إلا رمزاً للحياة.



(28).

فبغداد الشاعر عنقاء، وهو عنقاء، هذا الطائر الأسطوري الذي استنجد به الشاعر لإيصال أفكاره وعواطفه إلى القارئ، فكما أن العنقاء تموت ثم تبعث من جديد يستشرف الشاعر من خلال رؤيا متفائلة غدا مشرقا لبغداد بعد انكسارها وانهزامها.

لفكرة من خلال الخط:

من خلال الخط يمكن اكتشاف نوعية تفكير الخطاط « تتميز كتابة المثقف بالبساطة، وكتابة الخيالي بانطلاقات واسعة الشقة »⁽²⁹⁾ وهذا ما يتجلى في (لكأنها بغداد كالعنقاء تبعث من هنا أو من هنا !!) فالخيال طاغ في رسم الخط وفي المعنى، حيث أن الحروف منفصلة عن بعضها البعض غير متداخلة، بسيطة مما يدل على خيال وثقافة صاحبه وهذا ما يتجلى في استعماله ل(العنقاء) هذا الرمز الأسطوري الذي يضرب لتحويل الموت إلى حياة، فبغداد التي تتشظى وتهزها سكرات الموت لن تجد الحياة عند سواها، فلا بد أن تحول ألها إلى حياة، كهذا الطائر الذي يعمر لخمس قرون، وعند هرمه يضع محرقة يحرق نفسه فيها ليبعث من ذلك الرماد عنقاء جديدا شابا ينطلق إلى الحياة.

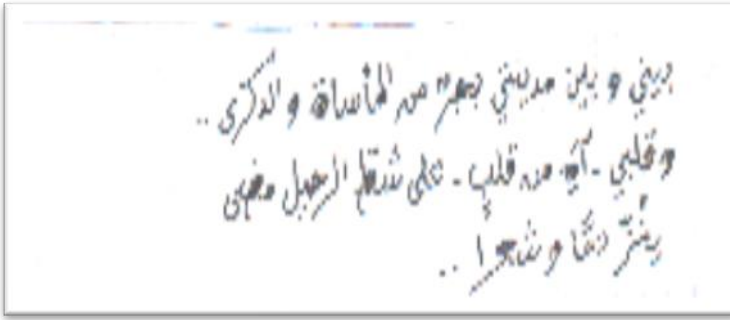
والأمر ليس مقصورا على بغداد بل هو أيضا يمتد إلى الشاعر فالشاعر عنقاء؛ لأنه يحول آلامه إلى إنتاج إبداعي هو القصيدة، هذه القصيدة هي امتداد له وتخليد له لأنه كاتبها، والكتابة قيد يقيدها في حضرة الخلود. وهذا ما يؤكد سعي المبدع إلى ملأ تلك الفراغات داخل الحروف المرسومة بالمداد؛ لأن المداد امتداد له في القصيدة ليدل على كمال حضوره فيها.

2/5 الفضاء النصي : Espace Textuel

الفضاء الخطي الناجم عن الكاتب، يشكل في مجموعة فضاء نصياً « وهو الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدم في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة »⁽³⁰⁾ فإذا كان الفضاء الخطي مثله كمثله مراعاة البناء لوضع اللبنة مع بعضها البعض أثناء عملية البناء، فإن الفضاء النصي هو بمثابة الجدار الناتج عن عملية البناء.

■ جهة الكتابة على الورقة :

إن لكل جهة من جهات الورقة دلالة في علم النفس التحليلي ، فاختيار جهة الكتابة على الورقة هي بمثابة بريقة إلى المتلقي. يلاحظ أن قصيدة موسم الهجرة إلى بغداد جاءت الكتابة فيها على الجانب الأيمن من الورقة وهي « دلالة محاولته الاندماج داخل المجتمع وانفتاحه على عالمه وبيئته وطموحاته وآماله في التقدم واثبات الذات وتحقيق الأحسن والأفضل ، والاستقلالية في أخذ القرارات والاعتماد على النفس في ذلك »⁽³¹⁾ فالقصيدة هي حلم الشاعر في رقي مجتمعه ؛ لأنه يعيش بينهم ولا يستطيع أن ينأى عنهم ، وإن نأى عنهم في عوالم الخيال فلأنه يسعى إلى مثاليته في مثاليتهم ، حتى أنه وهو في منأه يفكر في الآخر « فالأدب مؤسسة اجتماعية ، أداته اللغة ، وهي من خلق المجتمع ..أضف إلى ذلك أن الأدب يمثل الحياة والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة »⁽³²⁾ فالشاعر يتفاعل مع هذا الواقع فينتج شعرا ليعود إلى هذا الواقع. ولعل هذا ما أدى إلى تشبيه الشعراء بالأنبياء ، فالنبي ينأى عن مجتمعه ينتظر نزول آيات ربه عليه ليعود بها إلى مجتمعه مبشراً بحياة مثلى .

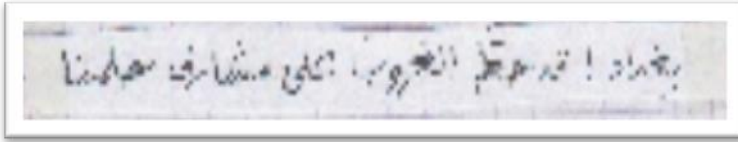


(33)

المدينة هنا رمز الواقع والمجتمع ، هذه المدينة التي نأى عنها الشاعر ، أو نات عنه مغروسة في قلبه ممتدة الجذور فيه ، فإن اقتلعت منه فلا غرو أنه سينزف شعراً.

■ حجم الكتابة :

لحجم الكتابة إحياءاته التي تعود على الكاتب « فالخطوط الكبيرة تكون عادة لأناس منبسطين يحبون الوضوح ، وكما نقول ما في قلوبهم تسرع ألسنة أعلامهم إلى الإعلان عنه »⁽³⁴⁾ وهذا ما يصدق على المبدع ، ولكن الملاحظ أن ذكر المخاطب مقترن دائماً بذكر الأنا نحو: مدينتي ، آتيك ، يطوحني بغداد والقلب ، بغدا... ! وينفتح الفؤاد ، بغداد والحلم ، فالقلب هو قلب الشاعر والحلم حلم الشاعر ، فالمدينة والشاعر واحد موحد وهذا ما يؤكد:



(35)

فالشاعر واضح كل الوضوح في طرح قضيته ، فيصرح بها ويناديها (يا بغداد) ويعدها بالهجرة إليها.

■ علامات الترقيم:

يعد التنقيط (punctuation) من مقاييس الخط « فالشخص الذي يحفل كثيرا بكتابة النقط ، وتوضيح الفروق بين النقطة والنقطتين والثلاث نقاط التي تتطلبها بعض الحروف وذلك دليل على عناية بالتدقيق ، واهتمام بتحديد المطلوبات »⁽³⁶⁾ وهذا راجع إلى الوضوح الذي سبق ذكره من خلال كبر الخط ، وموقع الخط من السطر ، لهذا جاءت كل الأبيات متراصة الواحد تلو الآخر دون أي فراغات بينها ، هذا بالنسبة لإعجام الحروف.

أما فيما يخص النقاط التي وردت بين الكلمات ، فلها تأويلها لما شكلته من فضاء نصي فللبياض والسواد دلالتهم حيث « يعتبر توزيع البياض والسواد ، مستوى ثانيا في إطار الفضاء النصي وبخصوص هذا التوزيع فالمساحات السوداء الأفقية تعتبر مناطق نشاط وفعل يتم داخلها خلق الأشكال وبناءها ، لأنها مشكلة من الحركة البانية المسجلة ، أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد عملا بنائيا »⁽³⁷⁾ وبما أن النص هو عبارة عن تناسج البياض والسواد ؛ ومنه فإن القصيدة تجمع بين النشاط والحيوية من جهة والسكون المحيل على الموت من جهة أخرى.

6 الخاتمة:

- أهم ما توصل إليه هذا البحث على مستوى الخط كونه (نسقا تصوريا ذهنيا)، أنه كسر حدود الاستعارة الكلاسيكية (الصلبة)، لتكون أكثر سيولة في التجريب الشعري.
- يمكن القول أن الاستعارة الجديدة تمتد لتشمل الخط ، هي استعارة ما بعد حداثة (استعارة سائلة)، ففي كتاب "الحداثة السائلة" نقلنا (باومان) من الحداثة التي

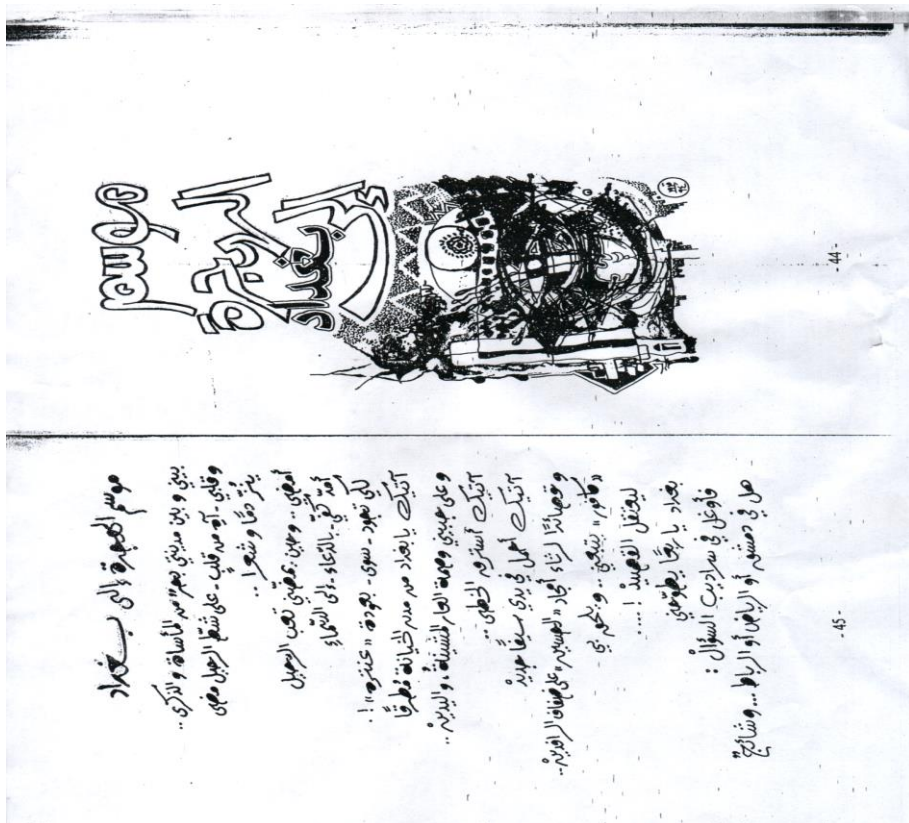
تعني محاولة الوصول إلى حالة نهائية من الكمال إلى مرحلة الحداثة السائلة التي هي عملية تحسين وتقدم لا حد لها ، "إن ما تعنيه سمات الموائع (...) هو أنها على العكس من المواد الصلبة لا يمكن أن تحتفظ بشكلها بسهولة فالموائع إذا جاز التعبير ، لا تثبت الحيز المكاني ، ولا تعوق حركة الزمن ، فلا تحتفظ بشكل محدد فترة طويلة ، وتكون دائما على استعداد (وميل) إلى تغييره..." والموضوع ما زال مفتوحا أمام التجريب الشعري شكلا و مضموناً.

● البلاغة ليست علما جامدا ولا ميتة ، البلاغة مرتبطة بوجود الإنسان وجوهره. فليس ما وصل إليه الغرب هو منتهى التحديث ، واللجوء إلى النقد والقصيدة الغربية للاستنجا بها ؛ لأن الحداثة مشروع تاريخي ينمو بشكل متكامل مع تاريخ الثقافة ، فالحداثة وضعية تاريخية تتوج مسيرة حضارية معقدة وليست نتائج علمية أو ثقافية يمكن أخذها وزرعها في بيئة أخرى ، يمكن للحداثة أن تنتقل عبر الحدود ولكنها غير قابلة للتبئية نظرا لخصوصية البيئات وتبايناتها الثقافية والاجتماعية ومطالبها الذاتية والموضوعية ، فالقصيدة الشعرية الجزائرية خاصة ومميزة عن غيرها لأن لها نسقها الاستعارى والبلاغي الخاص

7 مصادر البحث ومراجعته:

1. جابر عصفور : تحول النموذج الأصلي للشاعر. مجلة " العربي " . (431). وزارة الإعلام. الكويت. 1994.
2. جريدة الرياض: الجمعة 13/ماي/ 2005 —ع(13472) عن موقع [http://www.abriyadh.com/2005/05/13/article 64180.hTml](http://www.abriyadh.com/2005/05/13/article%2064180.html) .
3. يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ط(1). دار إبداع. الجزائر. 1995.
4. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية. ط(1) دار البعث. قسنطينة. الجزائر. 1984.
5. عبد المنعم الحفني: الموسوعة النفسية. ط(2). مكتبة مدبولي. القاهرة. 2003.
6. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة. د ط . دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. الجزائر. 2005.
7. محمد الماكري : الشكل والخطاب. ط(1). المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. 1991.
8. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث (بنياته وابدالاته) . ج(3) ط (3). دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. 2001.

8 الملاحق:



¹ جابر عصفور : تحول النموذج الأصلي للشاعر .مجلة "العربي " .ع (431) .وزارة الإعلام .الكويت .1994.ص (74).

² نفسه : ص (74) .

³ محمد الماكري : الشكل والخطاب .ص (45) نقلا عن :

. Trad par G.Delledalleseuil. Paris. P(121).

Peirce : Ecrits sur le signe

⁴ محمد الماكري : الشكل والخطاب .ص (18) نقلا عن : Paul Guillaume.La psychologie de la forme

flamarion 1979 p.5.

- ⁵ نفسه: ص (23).
- ⁶ المرجع السابق: ص (24).
- ⁷ محمد الماكري: الشكل والخطاب. ص (83) نقلا عن : Payot : Tajan et Deloge : Ecriture et stricture. 1981.
- ⁸ محمد الماكري: الشكل والخطاب. ص (83) نقلا عن : Payot : Tajan et Deloge : Ecriture et stricture. 1981..
- ⁹ عبد المنعم الحفني : الموسوعة النفسية. ص (68.67).
- ¹⁰ نفسه : ص (68).
- ¹¹ محمد بنيس : الشعر العربي الحديث. ص (214).
- ¹² محمد الماكري: الشكل والخطاب. ص (182).
- ¹³ محمد الماكري: الشكل والخطاب. ص (103). نقلا عن : Tajan.A. et G.Delage : Ecriture et structure payot.Paris.1981.p (124)
- ¹⁴ عبد المنعم الحفني: الموسوعة النفسية: ص (69-70).
- ¹⁵ الديوان: ص (45).
- ¹⁶ عبد المنعم الحفني: الموسوعة النفسية . ص (70).
- ¹⁷ الديوان : ص (45).
- ¹⁸ المرجع السابق: ص (71).
- ¹⁹ شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب. ص (110-111).
- ²⁰ الديوان ص (45).
- ²¹ عبد المنعم الحفني: الموسوعة النفسية . ص (73).
- ²² قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة. ص (136).
- ²³ جريدة الرياض: الجمعة 13 ماي 2005. العدد (13472). عن الموقع: <http://www.alriyadh.com/2005/05/13/article64180.html>
- ²⁴ الديوان: ص (46).
- ²⁵ نفسه : ص (58).
- ²⁶ عبد المنعم الحفني : الموسوعة النفسية. ص (76).
- ²⁷ جريدة الرياض : الجمعة 13/ ماي / 2005 — ع (13472). عن موقع <http://www.abriyadh.com/2005/05/13/article64180.html> .
- ²⁸ الديوان : ص (46).
- ²⁹ عبد المنعم الحفني : الموسوعة النفسية. ص (76).
- ³⁰ محمد الماكري : الشكل والخطاب. ص (233).
- ³¹ قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة. ص (140).
- ³² شكري عزيز الماضي : محاضرات في نظرية الادب. ص (127).

³³الديوان : ص(45).³⁴عبد المنعم حفني : الموسوعة النفسية .ص(71).³⁵الديوان :ص(46).³⁶عبد المنعم الحفني : الموسوعة النفسية .ص(72).³⁷محمد الهاكري: الشكل والخطاب. ص (237).