الغلاف بصفته افتراضا للخطاب – دراسة في ضوء نظرية المضمر–

د.صالح بن سليمان الكلباني
أستاذ مساعد اللغويات
سلطنة عمان/ كلية الآداب والعلوم
الإنسانيّة– جامعة الشرقية

د.فاطمة بنت ناصر المخينية
أستاذ مشارك اللغويات
سلطنة عمان/ كلية الآداب والعلوم
الإنسانيّة– جامعة الشرقية

البريد الإلكتروني Email : Saleh.alkalbani@asu.edu.om
fatma.almukhaini@asu.edu.om

الكلمات المفتاحية: العتبات، الغلاف، النص الموازي، الافتراض، المضمر.

كيفية اقتباس البحث

الكلباني ، صالح بن سليمان، فاطمة بنت ناصر المخينية ، الغلاف بصفته افتراضا للخطاب – دراسة في ضوء نظرية المضمر–، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تموز ٢٠٢٤،المجلد:١٤ ،العدد:٣ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The cover as an assumption of the discourse Study in light of the implicit theory

Dr. Saleh bin Sulaiman Al-Kalbani
Assistant Professor of Linguistics
Sultanate of Oman/ College of Arts and Human Sciences - Al Sharqiya University

Dr. Fatima bint Nasser Al-Mukhainiya
Associate Professor of Linguistics
Sultanate of Oman/ College of Arts and Human Sciences - Al Sharqiya University

Keywords : thresholds, cover, parallel text, assumption, implicit.

How To Cite This Article
Al-Kalbani, Saleh bin Sulaiman, Fatima bint Nasser Al-Mukhainiya, The cover as an assumption of the discourse Study in light of the implicit theory, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, July 2024,Volume:14,Issue 3.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

The research seeks to read the meanings contained in the contents of the threshold cover, which it deems necessary to search for its mechanism of function. It becomes an obligation depending on the pragmatic contents of the cover and its importance according to society. Therefore, searching for implicit meaning from the parts of the threshold is something that may be beneficial in successful balanced communication, and linking several strategies that contribute to achieving communicative efficiency, which runs parallel to encyclopedic, logical, and linguistic competencies in discourse. Just as the parallel text works with the original text to achieve linguistic communication in the written and drawn texts. Every part of the threshold says something and requires interpretive work to describe it as "indirect forms." The research seeks to know the role of the cover as an attractive threshold, and its function as a book that expresses the entire discourse. The research answers several

questions related to the rebellion of the cover threshold and its formulation of an achievement power in discourse, the mechanism of function of the cover threshold, and the competencies fit into the cover threshold. The research deals with the roles that this threshold plays and the impact it creates.

ملخص

سعى البحث إلى قراءة المعاني الجاذبة أو المنفرة على عتبات المؤلَف التي يرى البحث ضرورة البحث عن آلية اشتغالها؛ إذ يصبح فرضا تبعا لتداولية محتويات الغلاف وأهميتها حسب المجتمع، ومن هنا يكون البحث عن معنى مُضمَر من أجزاء العتبة أمرا قد يشكل فائدة في التواصل المتوازن الناجح، وربط منهج البحث نظرية المضمر التداولية باحثا عن إستراتيجيات تتشارك في تحقيق الكفاية التواصلية، التي تسير موازاة مع كفايات موسوعية ومنطقية ولغوية في الخطاب، تماما كما يسير النص الموازي مع النص الأصلي لتحقيق التواصل اللغوي بالمكتوب والمرسوم، وخَلُص البحث إلى أن كل جزء في العتبة يقول شيئا ما ويتطلب عملا تأويليا لإمكانية وصف النصوص الموازية بأنها "صيغ غير مباشرة"، ولقد أثبت البحث دور الغلاف بصفته عتبة جاذبة، واشتغاله ليكون كتابا مُعبّرا عن الخطاب بأكمله، وأجاب بذلك عن عدد من الأسئلة المتعلقة بتمرد عتبة الغلاف وتشكيلها لقوة إنجازية في الخطاب، وآلية اشتغال عتبة الغلاف، والكفاءات التي تتسق مع عتبة الغلاف، وتطرق إلى الأدوار التي تؤديها هذه العتبة والتأثير الذي تُحدثه.

١.مقدمة

إن صناعة النص المصاحب اللصيق بالكتاب أول ما يواجه متلقي الكتاب ويشجعه على الاقتراب من الكتاب، أوالنفور منه، فهو يمثل "سياقات توظيفية تاريخية ونصية وظائف تأليفية تختزل جانبا من منطق

الكتابة"١ [١،،ص ١٧] فالاعتناء بهذه العتبات تحتل مساحة غير هيّنة من الأهمية، وفلسفة بناء الأدب وخصوصيته، وما قرر أن يصرّح به المؤلف، والدلالات المُضمَرة التي يبطنها الخطاب الذي المُعدّ تقديمه إلى المخاطب؛ فهو يراعي اتساق المصاحب مع النص الأصلي، أو تشويقه وتعارضه، أو عموميته في حين يتمثل الخطاب الأصلي بالتحليل، ويراعي حال المخاطب بمستواه، وكفاية تقبله. وليس فضلا من الاهتمام مراعاة المؤلف للجانب اللغوي المقروء المعجمي والمتداول، والمقروء المرسوم والمُصوّر، والمسموع في لقاءات وأمسيات الأديب؛ فهذه الجوانب من النص المصاحب – بلا ريب– تراعي الجوانب الطبيعية في هندسة النفس البشرية

إذ توازن في التقديم الصريح، والإيحاء، والتشويق، عبر المستويات البصرية –الحروف والرسوم–، والسمعية عبر الأداء في مواجهة الجمهور جسديا.

١–١إشكالية البحث

يعد الغلاف عتبة جاذبة في أي كتاب ومعبّرا عن الخطاب بأكمله، والملاحظ أن خطابات يمكن أن يكون الغلاف عتبة مختزلة وجاذبة ومعبرة عنها باستراتيجيات مختفية عن المخاطب، وتعمل بمكونات العتبة بشكل مباشر وغير مباشر على إحداث تأثير في المخاطب، فهي بذلك تكون فعلا إنجازيا وقوة في الخطاب استوجب الوقوف عندها في هذه المدونة التي تميزت بغلاف شكّل عتبة جريئة وصادمة برسوماته وما حولها.

١–٢أسئلة البحث

كيف يشكّل تمرد عتبة الغلاف قوة إنجازية للخطاب؟

ما آلية اشتغال عتبة الخطاب؟

ما الكفاءات التي تتسق مع عتبة الغلاف في الخطاب؟

ما الأدوار التي تؤديها والتأثير الذي تُحدثه عتبة الغلاف؟

١–٣ أهداف البحث

تمثلت أهداف البحث في معرفة القوة الإنجازية لعتبة الغلاف في خطاب "يوميات امرأة لا مبالية"، وتبيان كيفية اشتغال هذه العتبة في الخطاب والدور الذي تؤديه في عمومها وإن كانت صادمة خاصة، ثم يحاول البحث موائمة العتبة مع كفايات المتكلمين والنص الأصل.

١–٤ مدونة البحث ومنهجيته

تقوم منهجية البحث على دراسة غلاف ديوان "يوميات امرأة لا مبالية" للشاعر السوري نزار توفيق قباني – كونه عتبة مهمة جريئة – بمنهج تداولي يستعمل جهاز المضمر بافتراضاته المسبقة واقتضاءاته والمعاني التأويلية المتولدة عن ذلك؛ وتوجد هذه اليوميات في إحدى وأربعين (٤١) قصيدة؛ منها خمس (٥) رسائل موجهة ومعنونة "رسالة إلى رجل ما"، وست وثلاثون (٣٦) يوميّة (قصيدة) هي يوميات المرأة، مرقمة من (١ – ٣٦). كُتبت هذه اليوميات (القصائد) في مئة وتسع وستين (١٦٩) صفحة، تقدمتها كلمة نثرية ألقاها في الجامعة الأمريكية ببيروت، بدعوةٍ من طالبات الجامعة في يناير عام (١٩٦٩)، ثم مقدمة للديوان. وهي من الشعر الحر، كتبها الشاعر عام (١٩٥٨) ونشرها عام (١٩٦٨). ورغم الكم الكبير مما نذكره من محتوى الديوان إلا أننا نستقرئ كل ذلك في الغلاف ولا نسقطه عليه.

٢. النص الموازي

يمثِّل النص الأدبي رسالة لغوية تهدف إلى إحداث تواصل بين المتكلم والمخاطب لأهداف معينة تؤمِّن له التعبير والتعايش والإحساس بالأمن والحرية في التعبير والمشاركة في الحراك الاجتماعي والثقافي وغيرهما مما يحقق به ذاته، ويتفاعل ناقلا تجاربه ورؤيته إلى مخاطَبيه، إلا أن الرسالة اللغوية الحرفية ليست بتلك الأمانة إن لم يكن هناك تواصل غير لغوي بين قطبي الرسالة، إذ ما يحيط بالرسالة مما يصنع الرسالة ذاتها أو يدفع لصناعتها فمن الجمهور يصنع الكاتب وإليه يتجه ما يصنع.

وعلى ضوء أهمية ما يحيط بالمنتج الأدبي تتظافر نصوص أخرى لإكمال ثغرات النص الأصلي للوصول إلى تشّكل خطابي يساهم في قراءة تأويلية للخطاب تبلغ الغاية من النص لتساهم في فك مغاليقه، وإيجاد دلالات لكلماته التي قد تخرج معانيها عن المعاني المودعة في المعاجم اللغوية؛ إذ المجاز والبيان مما يسعى إليه المتكلمون لخلق الإبداع والتعبير بالتصريح أو التلميح عن مآربهم، ويحتاج القارئ إلى السياق لتبيُّن الدلالات وقراءة النص.

يمثل النص الموازي Paratexte [ارتبط النص الموازي بالناقد الفرنسي جيرار جينيت، فهو الذي عرفه وضبط مفهومه، وتجاوز فيه معمارية النص كمجموعة من المقولات العامة في أنماط الخطاب والصيغ القولية والأجناس الأدبية، ليتحول موضوع الشعرية عنده إلى جملة من المتعاليات النصية، تنضوي ضمنها خمسة أنماط، من بينها النص الموازي الذي نتحدث عنه، فضلا عن التناص، الميتانص، النص اللاحق، والنص الجامع.] إعلانا لـ"خروج النص من عزلة الإبداع، وقدومه إلى العالم بنصوص وعلامات وأشكال لها امتداد في المجتمع والاقتصاد والتاريخ" [٣، معجم السرديات،ص ٤٦٢] فلفهم علامات النص لا محيد من الاستئناس بالمعارف الموسوعية والتداولية مع المعارف اللغوية والمنطقية، التي تزيح شيئا من ضبابيته، أو تكشف تعقيده، مع الحفاظ عليه من الذوبان والتماهي في تلكم النصوص الموازية، وهي "موقع ممتاز يكشف مقاما تداوليا، وخطة ما، وفعلا يؤثر تأثيرا ما في الجمهور" [٤ نفسه، ص ٤٦٢] فهو يساهم في خلق أفق التلقي والإنباء الاستباقي على مستوى الشكل والمحتوى، من حيث الجنس أو النوع أو الحقول الخطابية المنتظرة، التي ترتبط ارتباطا مباشرا أو غير مباشر بالنص.

ينقسم النص الموازي Paratext إلى قسمين: النص الحاف أو النص الموازي الخارجي، والنص المصاحب أو النص الموازي الداخلي:

١-النص الحافEpitext: هو نص مواز لا يوجد ماديا ولا مُلحقا بالنص ضمن نفس الكتاب، ولكن ينتشر في سياقات، وليس مفروضا في الكتاب.ويضم "كل النصوص والخطابات السمعية والبصرية المتعلقة بالنص دون أن تجاوره في مساحة الكتاب (...) المفارقة له في المكان

المعايشة له في الزمان" [٥، معجم السرديات،ص ٤٦٢] ، فكل ما يتعلق بالنص الأصلي من مرحلة الفكرة إلى مرحلة قراءة النص يُعدُّ نصا حافا، ومن هذه المتعلقات أو النصوص الحافّة أحاديث المؤلف للإعلام، ورسائله الشخصية، وشهاداته، ومقالاته، ومذكراته، والتعاليق الصحفية والمقالات النقدية، وشهادات الأدباء والأهل والأصدقاء، مما يجعل القارئ معايشا لما أحاط بالنص من ظروف، أو تقدم قراءات مختلفة للنص تصبح "جزءا من مقرؤيته، ولا محيد للباحث من الوقوف عليها"٢ [٦، المرجع السابق،ص ٤٦٢]. هذا النص الحاف بدوره قد ينتج " معاني حافة تلفظية" [٧،معجم تحليل الخطاب، عبدالقادر المهيري– حمّادي صمّود ص ١٢٩].عاطفية أو ثقافية أو اجتماعية أو قيمية أو أيديولوجية، تكاد تكون لغة ثانية منصهرة في لغة النص وأسلوبه. وتسهم في الكشف عن مفاتيح النص والشعور به، لما لها من دور في إنبات النص وتغذيته؛ فمنها وإليها يعود النص الأصل عبر النص المصاحب، الذي يمكن أن ينتقل الحاف الخارجي إلى ذلك الأخير من تأثير السياق في إنتاجه ثم فهمه.

٢–النص المصاحبPeritext: هو كل نص مواز يحيط بالنص الأصل، والنص الموازي الداخلي عبارة عن صنوف الملحقات النصية، وما يسمى بالعتبات والتي تتصل بالنصّ الأصل مباشرة في ثنايا الكتاب، ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والعناوين الفرعيّة، رقم الطبعة، والإهداء، والاقتباسات، والمقدمات، والهوامش، والرسوم، وغير ذلك مما حلله جيرار جنيت في كتابه "عتبات"Seuils .

فالنص الموازي يعقد قراءة للنص الأصلي؛ فهو يضمر جملة من المواصفات يقترحها لخلق أفق توقع عن النص، كما يمكن وصفه بأنه مؤشرات "تحمل مداليل ضمنية تفرض على القارئ أن يفككها" [٨، معجم السرديات،ص ٣٦٤] ، لتحليل البنية المضمرة والمعني الأقرب للحقيقة المقصودة في النص الأصل الظاهر.

٣.الغلاف

الغلاف أول عتبة تستقبل المتلقي للكتاب، وهو يشكل عتبة دالة من عتبات النص، بل حاضنا لمجموعة من العتبات؛ أكان عن طريق الكتابة، أو الخطوط والألوان، أو الرسوم، التي يشكل كل ما فيها علامات فارقة بين كتاب وآخر، وبين محتوى كتاب عن كتاب له مقصدية مختلفة، والغلاف هو مركز أولي للمحتوى الذي يكون بؤرة انفعال تحرك عاطفة المتلقي، وتؤثر فيه، وتقدم له ومضات فكرية تنطلق من الغلاف وتنتشر في جوانب حياتية متعلقة بعلامات الغلاف، تؤجج فكر المتلقي، وتخلق افق انتظاره المتوقع من الكتاب، ويصدق ذلك ويحبطه أو يقوّيه ما وراء الغلاف.

يتشارك الناشر والكاتب في إخراج الغلاف وإنتاجه، ولكن الكلمة الفصل في الاختيار هي للكاتب؛ إذ تنطبع على الغلاف فكر الكاتب، ونفسيته، واعتقاداته. وهنا تكون حالة اتحاد بين الكاتب والناشر؛ إذ أن نزار قباني وهو مؤلف "يوميات امرأة لا مبالية" يمتلك دار النشر "منشورات نزار قباني" في مدينة بيروت اللبنانية التي تنشر دواوينه، وكتبه، فيُعدّ المسؤول الأول والأخير عن مكونات الغلاف من الفكرة إلى الإخراج، مع تدخّل رسومات أحد رسامَيه الذَيْن انتقاهما لما ينطبع عليهما من جرأة وتمثل لفكر نزار وحدة تعبيره وشفافيته.

٤.مستوى البناء المطبعي

يحوي الغلاف أربع علامات دالة، هي:

- اسم المؤلف.
- رسمة الغلاف.
- عنوان المؤَلَف.
- الألوان.

٤–١ اسم المؤلف

هو من أول ما يواجه المتلقي ويفكر به، ويطرح العنوان بل ويخلق أفق التلقي والتوقع بربط الاسم بالواقع، وما يعبر به هذا المؤلِف –عادة– من قضايا تهتم بالواقع وتجسّده، والذي يخرج بالتوقع أحيانا إلى الجانب التخييلي، وأسلوب التعبير، واختراق الرغبة في القراءة والتشويق والذي يتماهى مع العنوان في شد المتلقي نحو المؤلَف. ويأتي العنوان (نزار قباني) في اليمين الأعلى من المؤلَف، مكتوبا بخط النسخ، مطعما باللون الأبيض، مقاس اثنين وعشرين، وبخط أساسي، مع عدم وجود علامات إعرابية على الاسم.

٤–٢ رسمة الغلاف

تشكل الرسمة في الغلاف علامة فاعلة مؤثرة في المؤلَف والمتلقي، ومتأثرة بفكر المؤلِف وسياق الكتابة، ولا يجد المتلقي بدا من الانجذاب بوعيه ولا وعيه إلى الصورة في الغلاف، التي تمدد بنية التلقي إلى أفكار موسوعية، وتمثل الكثير من القوة الداخلية المتحركة المنتجة. والرسمة المنتقاة في الغلاف هي: صورة فتاة من البطن أسفل الصدر إلى أعلى الرأس، لا ترتدي شيئا على رأسها، وتظهر نصف يدها اليمنى من الصورة فقط، بينما تتماهى في الرسمة وتنتهي اليد اليسرى، كما تختفي العين اليمنى والأذن اليمنى، ويتماهى النهد الأيسر من الرسمة، والرسمة موغلة في الحكي والدلالة بلغة الخط واللون، والجنس الإنساني المرسوم.

٤–٣ عنوان المؤلَّف

يأتي عنوان "يَوميَّاتُ امرَأةٍ لَا مُبَالِيَة" أسفل الصفحة متوسطا إياها، مكتوبا بخط الرقعة، وباللون الأحمر، مع وجود علاماتٍ إعرابية على الكلمات الإعرابية للعنوان. ومن الواضح أن العنوان في الواجهة خطه أكبر من الخط الذي كُتِب به اسم المؤلِف، مما يحدد شكلا من أشكال التعالق بين الخاص والعام (المؤلِف)، الذي بدراسة أشكال التعالق في هذا الغلاف قد يُفضي إلى أمكنة بعض الدلالات المُضمَرة في هذه العتبة، تلك المعاني المُضمَرة التي تخاطب لاوعي المتلقي، وتؤثر فيه، وستكون وقفة مع مستوى المعنى لهذه العتبات في هذا المبحث.

٤–٤ الألوان

تتوزع الألوان في عتبة الغلاف متوازية مع مفردات الغلاف جميعها، متوزعة بين العمل الفني والعمل الأدبي– فاللون بفنه والكلمة بأدبياتها– حاضرة في البعض، وغائبة في البعض الآخر، مشكّلة أكثر من دال، بحسب اللون وانعكاساته وتداخله مع ألوان أخرى، وتشير إلى معانٍ مُضمَرة في اللون في كل مكان، وهذا المكان الوحيد الذي يظهر فيه هذا الدال متنوعا، ليشكل رصيدا مهما استباقيا – كما يرى الباحث– لما سيتحقق فيما بعد في الديوان.

٥.مستوى البناء اللغوي الاقتضائي

تقوم اللغة بمدنا بتواصل غير أمين في أول وهلة بين المتكلم والمخاطب، ولكنه لا يمكن أن يُغفل، مع ضرورة الأخذ بالمعاني الحقيقية والأفعال المنجزة بعملية التلفظ، وهنا يتم الجمع بين الدلالة الحرفية للّفظ، والدلالة المُضمَرة في الملفوظ، وبالتالي تحققُّ المعنى واستقرارُه بين معنيين، هما: المعنى الحرفي، والمعنى المُضمَر الذي يحتل المكان التعييني ويرتفع إلى سطح معنى المفردات أثناء عملية التواصل اللغوي، ليستقر بين أبعاد البُعد الفضائي للملفوظ وذلك في المستوى غير الحرفي للمعنى.

٥–١ اسم المؤلِّف

يشكل الاسم "نزار قباني" علامة على شاعر معاصر، هذه العلامة تمثل علامة لسانية؛ فهو يمثل علامة شعرية إذ كتب شعرا عموديا، وشعرا حداثيا غير موغل به في الحداثة الرمزية، وظل في موقف وسط بين عمود الشعر، والقصيدة الحديثة. ومما يطفو على سطح الفهم دون مغامرة لفهمه؛ أن نزار شاعر خاض في ثالوث محرم (الحب؛ والسياسة، والدين) بنسب متفاوتة، كان للمرأة حضور لافت اقترن الشاعر بها، وهذا الحضور الحقيقي أو المجازي –أيا كان– طبعَه بعدة ألقاب أنه شاعر المرأة، وشاعر الحب، إلى غير ذلك مما قرّب صورة عمرو بن أبي ربيعة لتشبيه نزار بعمر، ما جعل نزار يرفض وجه الشبه، حين قال:

أنا لا اشبه إلا صورتي

فلماذا شبهوني بعمر؟

مع العلم أن عمر يمكن فهمه على أنه يريد الانتصار للحق من الباطل؛ بأن المرأة كيان إنساني، لا متاعا وجنسا، ففرق بين الحب والجنس، ولا ضير أن يكون عمر المشبه به "عمر بن الخطاب".

كما يقتضي هذا الاسم – نزار قباني– استعمال لغة ثالثة، قاربت الفصيح النخبوي الذي ظل هامة قد لا يصل لحدود فهمه، ومبتغاه، وقراءته، إلا نخبة متعلمة أو مثقفة على دراية، فقام نزار بإزالة منطقة الحظر ودمج النخبة والهامش من المجتمع في لغة ثالثة تمثل ثقافة المجتمع، وهذه النظرة أساس في اللسانيات الحديثة والقديمة التي ترى اللغةَ ظاهرة اجتماعية تؤدي أهداف ومقاصد وغايات المجتمع.

والاسم – نزار قباني– هو اسم علم، فنزار قباني اختار أن يكتب باسمه الصريح، لأنَّ بعضا من الكُتّاب قد يكتب باسم مستعار، فصراحة الاسم قد تتداخل مع صراحة القضايا، وأسلوب التعبير عنها في وحدات الخطاب، وليس الاسم الذي نعامله هنا كعلامة يدل على اسم علم فحسب من بنائه، بل هو يمثل وصفا إحاليا له أسلوبه في الكتابة، الذي – وبامتزاج هاتين الوظيفتين– تُشكّل هذه العلامة نصا موازيا مصاحبا، يخلق أفق توقع النص ، وجنسه، وأسلوبه، مع حمله للملكية الشرعية للنص الأدبي.

٤. ٢ العنوان

العنوان "بطاقة تعريف النص، وهويته التي تشكل وجوده" [٩، درمش باسمة،عتبات النص،مجلة علامات، مايو٢٠٠٧،ج ٦١،مج ١٦، ص٧٤] ، فالعنوان أول ما يواجه به المؤلِفُ القارئ؛ إذ قد لا يرى الإنسان الكتاب، وما يحويه من رسم، أو ألوان وما إلى ذلك، ولكنه يسمع العنوان، ويُعنى المؤلفون بالعناوين عنايتهم بالمؤلَفات؛ لأنها تمثل عتبة مهمة للخطاب، باعتبار أن القارئ قد لا يقرأ الكتاب بل يكتفي بالعنوان، وعليه أن يبدأ باستعمال إستراتيجية اقتصادية لغوية، وسيميائية، تختزل فكره وتكيّفه في العنوان.

إن علاقة النص والعنوان بين الكاتب والقارئ علاقة عكسية، فالكاتب – غالبا– يكتب النص ثم يتفرغ لصياغة العنوان، والقارئ يقرأ العنوان ويقف عليه، قبل كثير من الوقت الذي قد يقضيه مع المؤلَف؛ فالكاتب إذن كأنه يسير من الخاص إلى العام، بينما يسير القارئ من العام إلى الخاص، وعندما يحدد الكاتب عنوانا يمثل فصلا من رواية، أو عنوانا لقصيدة في الديوان أو

جزءا منها، فهي دعوة، وخلاصة يقدمها لدفع ذائقة القارئ وفكره للخوض في غمار لغوي ومعرفي خلف هذا العنوان.

ومادام العنوان – كلماته وجُمَله – تشير إلى محتوى النص، وتخاطب القارئ بمستويات مختلفة فإن العنوان لا بد وأن يخالطه على مستوى الرسم والكتابة مستوى لساني دقيق يؤدي العديد من الوظائف مثل:

- الوظيفية الحرفية التعيينية، تقدم الكلمات اللغوية بما تعنيه يوميات، امرأة، لا مبالية.
- الوظيفة الميتالغوية، وتقدم التركيب وتفسيرا لاستعمال الكلمات متجاورة.
- الوظيفة المُضمَرة، وتقدم التأويل لاستعمال الكلمات والجملة بنوعها، وبلونها وخطها، وما تمثله بصفتها علامة في الخطاب.

وسيقف البحث على هذه الوظائف حال التعرض لعتبة العنوان كعتبة مستقلة، مع ما تعنيه بداهة من وظيفة تدل على جنس أدبي سيرذاتي لامرأة غير مبالية بأي قيد يحد من سلوكٍ تعمدت السير فيه برؤية موضوعية أو ذاتية، لا يمكن التحقق منها إلا بالنظر في بنية العنوان المُضمَرة، والمعاني الموضوعة في ثنايا اليوميات دون النظر إلى تداولية (يوميات) بما تُحدثه من فهم للجنس الأدبي، ولا بما تمرره (امرأة) من خصوصية اليوميات، والتي ستحويها هذه اليوميات بتعريفها اللغوي الأكاديمي لهذا الجنس، ولا يمكن التحقق من السلوك المشوق للمرأة بالنظر إلى الوصف ومعناه المتداول (لا مبالية) والذي تعضده: الرسمة المسيطرة على واجهة الغلاف، والذهنية الشرقية في النظر إلى المرأة والسمة الواصفة لها هنا وما تبنيه لواحق وافتراضات وصفية. إن كل التفسيرات الاعتباطية لأي مفردة أو علامة في العنوان قد تؤدي إلى قراءة ضحلة للعمل الأدبي وللشخصية الكاتبة والذات المتكلمة المتوقَعة في النص.

٤-٣رسمة الغلاف

تستأثر الصورة باختلاف أنواعها مكانة كبيرة في جميع الفنون، وتؤدي معنى عميقا في النفس بلغة صامتة، والصورة في مجال الأدب قديمة قِدم الأدب، "خاصة عند الفرس وحتى عند العرب" [١٠، رشام فيروز،(٢٠١٠/٢٠١١). شعرية الأجناس الأدبية في أدب نزار قباني. ص٣١٣] ، قُدمت حولها من الدراسات ما بيّن أهميتها، ومصادرها، ودورها، واستمرارا لأهمية الصورة فقد انتقلت بين صنوف الإبداع من الرسم والتصوير بالكلمات – كما سمَّى نزار أحد دواوينه القريبة من اليوميات بهذا الاسم– إلى الرسم بالآلة، فغدت الصورة بألف كلمة، وحافظت الصورة على حيزها حين انتقل العقل بين ثورات اللغة والفكر والتكنولوجيا في القرن العشرين، وغدت للرسم مدارس متعددة، استعمل منها التجريدي والتكعيبي والأقرب للسريالي في ديوان

"يوميات امرأة لا مبالية"، "فيكون للقارئ إطاران: إطار النص وإطار الصورة ليقرأهما " [١١، رشام فيروز،(٢٠١٠/٢٠١١). شعرية الأجناس الأدبية في أدب نزار قباني. ص٣١٣] بيد أن طبيعة العمل هنا لا تمكن في ولوج تفاصيل هذا الفن، وسبر أغواره، لكن الأخذ منه بتبني الأهمية، والمكانة، والتأثير، الذي تتمتع به الصورة للإنسان، واحتلالها حيزا في ديوان "يوميات امرأة لا مبالية" يثير الدهشة ويبعث على التساؤل، ويدفع بالبحث إلى قراءة الرسوم بوصفها عتبات، وعقبات في الوقت نفسه، تساهم في فهم وتفسير الخطاب وتأويله، مع ما يتعالق معه من عتبات أخرى موازية، ومع ما يخيّله النص ويمليه.

لا ريب أن الصورة تسيطر في الموضع الذي توضع فيه على مستوى التأثير، وصورة الغلاف – كونها واقعة في الواجهة – تمثل مكونا مثيرا في هذه العتبة؛ فهي تستأثر بما يقارب الصفحة كاملة، ولقد أتت محتلة وسط الصفحة، بألوان يسودها الأزرق المتناثر في قصائد الديوان كاحتلاله صفحة الغلاف، وهذا مما يجذب الجماهير رسما ولونا، وتتعانق الصورة في التعبير بين المرسوم، وبين المكتوب في العنوان مما يرسخ أفقا للقارئ داخل الديوان، يوحي بوعي ذاتي لدى الشاعر، فمن المعلوم أنه "كلما ازداد وعي الشاعر بذاته والعالم اتسع مفهومه للحرية والابداع وتواصلت حركته في البحث عن آليات ووسائط لغوية تسهم في إنتاج شعرية جديدة عميقة ومركَّبة" [١٢، هلال، عبدالناصر. (٢٠٠٩). الالتفات البصري من النص إلى الخطاب – قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة ،ص١٧٢–١٨٣]، وهذا الجمع بين اللغتين يُعد ميزة لنزار صاحَبته منذ أول مقابلة بين القارئ والديوان " فبات ديوان الشاعر شاعريا في شكله كما هو شاعري في موضوعه" [١٣، فاضل، جهاد. (٢٠٠٠) نزار قباني: الوجه الآخر. ص٥٣]، هذا الموضوع الفاضح الذي يحكي كتابةً – من العنوان– امرأة غير مباليةٍ بالتقاليد التي تعرفها المجتمعات الشرقيّة، ولا بدين محدد قد تنتسب إليه هذه المرأة، كما تؤكده صورة الغلاف بنهد المرأة، وشعرها المتناثر، ووجهها الجميل، وتعريها التام في الجزء المهاجم للبصر في صفحة الغلاف.

٤–٤ الألوان

يشكل اللون لغة ثالثة في الكتب، إلى جانب لغة الكتابة، ولغة الصورة والرسم، فتتزاحم الألوان في إخراج الكتب والدواوين، وأصبح اللون إستراتيجية تتوازى مع الموضوع والشكل، فلكل لون معنى يرمز إليه، وثبت أن استخدام اللون في الرسم يمتد إلى ما يقارب مئتي سنة مضت على جدران تحمل رسوما لحيوانات في أسبانيا [١٤،أحمد مختارعمر، اللغة واللون،ص١٩]، واحتل استعمال الألوان جزءا من اللغات كافة، ومن التراكيب المجمدة المتداولة كـ(ضحكة

صفراء، احمرّ البأس، حمراء النعم، الحرية الحمراء، الهلال الأحمر، الصليب الأحمر، نابه أزرق، دمه أزرق، خضراء الدِمن، الضوء الأخضر...)، ودخلت في حكم وأمثال الشعوب [١٥، مر. ن، انظر: ملحق الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية ص١٩٧–٢٤١.]، وللون دلالات وتأثيرات نفسية في كل ما حولنا أكان طبيعيا أم صناعيّا، وتطور الاستعمال فكان الطبع والإخراج للكتب فنا وعلما قائما على دلالات باتت شائعة متداولة لاستعمال الألوان، ونلاحظ ذيوع اللون الأزرق على صفحة الغلاف ورسمته، واللون الأحمر يسيطر على العنوان فحسب، ويستأثر الشاعر بالبياض في اسمه أعلى الصفحة. ويشير اللون الأبيض إلى السلام والصفاء، وغالبا ما يرتبط الأسود في الاستعمال بنقيضه الأبيض، كما يدل اللون الأحمر على الخطر، والتنبيه، وشدة الشيء أكان في الصحة، والشهوة، والمشقة...، ويدل اللون الأزرق على الهدوء، والرغبة بالأمان، والتواصل مع الآخرين، والنشاط والتفاعل. كما توجد ألوان متداخلة مع اللون الطاغي في أجزاء محددة من جسد صورة الغلاف التي تقدم ملخصا مختصرا لما سيترجمه واقع اليوميات في النص الأصل بعد النص الموازي الذي يعاضده. نرى أن كل تلك العلامات اللونية تمثل رسوًا غير مباشر لمضامين مُضمَرة بما يلامسها من سياق الاستعمال، والقرائن الخارجية للاستعمال الإنساني، التي سيُتعرض لها في المبحث التالي لهذا.

٣.المستوى المُضمَر للغلاف

إن قراءة عتبة الغلاف – بعد تلك المعاني التي تتضمنها محتويات الغلاف– تصبح ضرورة، والبحث عن آلية اشتغالها يصبح فرضا ما دام لها هذه الدلالات، ولكل منها تداولية بحسب المجتمع الذي تعيش فيه، ومن هنا يكون البحث عن معنى مُضمَر من أجزاء العتبة أمرا قد يشكل فائدة في التواصل المتوازن الناجح، وربط إستراتيجيات عدة تتشارك في تحقيق الكفاية التواصلية، التي تسير موازاة مع كفايات موسوعية ومنطقية ولغوية في الخطاب، تماما كما يسير النص الموازي مع النص الأصلي لتحقيق التواصل اللغوي بالمكتوب والمرسوم، إذ أن كل جزء في العتبة يقول شيئا ما ويتطلب عملا تأويليا لإمكانية وصفها بأنها "صيغ غير مباشرة". [١٦. أوريكيوني، ك. (٢٠٠٨). المُضمَر. ص٤٩٣].

٥–١ اسم المؤلف

إن قراءةً تركيبيةً لاسم المؤلف (نزار قباني) يمكن لها أن تفصح عن غاية في الوضع والتركيب بالخط واللون، ولا ريب –كما أشرنا سابقا– أن الاسم يمثل ملكية العنوان وبالتالي الكتاب، ثم إن وجود نزار قباني أعلى الكتاب يدل على اعتزاز وتحمّل للمادة المكتوبة، الأمر

الذي اعتاده نزار في كتاباته، مما جعل حكم النرجسية والأنا المتعالية يلاحقه منذ صفحات كتبه، إلى داخلها، وكذلك في أدائه الصوتي.

وهو كذلك " يمنح سلطة توجيه المتلقي/القارئ، من العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه. فالمتلقي/القارئ يستطيع أن يحدد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع أن يحدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك، ولا سيما إذا كان اسم المؤلف اسما معروفا وله حضور على الساحة الثقافية والأدبية" [١٧. درمش، باسمة. (٢٠٠٧ مايو). عتبات النص. ص٧٤]، لكن ما الغاية التي تتحقق عند المتلقي من ارتفاع مستوى الاسم؟، يستطيع القارئ أن يدرك أهمية الاسم (العلامة الشعرية) من مكانتها في الساحة الأدبية، وأنها تمثل أهمية أكبر من المؤلِّف نفسه، وبالتالي فإن إشكالية الجنس مفروغ منها، لكن التعمق في تحليل عتبة الديوان هذه وافتراضات كتابته المخصوصة من صاحبه، التي لا يجيز الجنس الأدبي أن يسجلها إلا صاحبها، وإن تعدت ذلك فتخرج إلى غرض مجازي، وهذا مما يدفع إلى ظهور إشكالية أجناسية مقصودة أو غير مقصودة يوضحها الخطاب، لكن في كل الأحوال يظل الاسم المتعالي مصرحا لنفسه بذلك الاستعمال الأجناسي.

وعلى مستوى اللون تدل العلامة الشعرية على براءتها، وسلميتها؛ بذلك البياض الذي تحتويه، ثم إن المسألة ليست الشاعر، ولا ترفا من القول والكتابة، لكنها ما يقابل البياض من سواد في الواقع ليس له وجود على الغلاف، ولا إشارة إليه، إنما امتداد لتداول مربوط بمخزوننا اللغوي لاحتوائه على أكثر من دال [١٨. استعملت العرب الأبيض: الخبز والماء، الماء والحنطة، والليالي البيض، كما استعمل الأسودين: للماء واللبن وغير ذلك، فشكل جزء (كالماء) تقاطعا بين استعمال اللونين، وتعاضدا واستدعاء للون الثاني حال استعمال الأول، فيستعمل الأول في فرح، ويستعمل الآخر في عكس المناسبة، وقِس عليه] ، ولاطّراده مع ضده، فالسلام والصفاء والنقاء الذين يدل عليهم البياض الأدبي والأمانة والوصاية التي يراها الشاعر على أمته بوصفه شاعرا– "فالشعراء طليعة، وهم – وليس السياسيون– يصيغون ضمير الأمة؛ فالسياسيون لا يفهمون شيئا، وانا شاعر جدا واقعي، وجدا صدامي"٣ [١٩،لقاء بالشاعر نزار قباني [https://www.youtube.com/watch?v=roGQo5YPWzA – يقابلهما الألم والظلم واليأس الذي يقع في الجهة المقابلة غير المباشرة للون المستعمل، إن هنا موافقة على نشر اليوميات في هذا الوقت من العقد من القرن العشرين [٢٠ ، نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٢١–٢٨.] كما أوضحها الشاعر في مقدمة الديوان، ورفضًا – ألمح إليه في المقدمة – للهيمنة والظلم والتهميش والتقييد الذي يمارس على المرأة، ولعلها ارتضت واعتادت ذلك، فنزار

يقول (نعم) بهذا الاستعمال في علامته الشعرية ويقول (لا)، كما يسير مجمل عمله الأدبي بهذين التوجيهين، فهو يعرض قضية ويستبطن خطابه قضية أخرى، وموقفا يريد غيره، مستعملا الحقيقة والخيال في الشعر، والنثر والشعر من الأدب، بل ومازجا بين أجناس متباينة في عمل أدبي واحد، ومعاني قد تُرى صريحة بينما هذا البحث يحفر عن المُضمَر، ولوحات فنيّة تستدعي تأويلا دقيقا، وإلا كانت القراءة كاريكاتيرية.

إن مما يدعو إلى تأكيد (أنا) الشاعر، وتخليه عنها بعد تسجيلها أعلى غلاف الديوان، هو استعمال الخط الأصغر من خط العنوان، واستعمال خط النسخ في العلامة الشعرية، مقابل خط الرقعة المستعمل في العنوان، مما يشير إلى عدم قبوله للسكينة والثبات (خط النسخ) فيما يخص القضية المعروضة في عمله الأدبي، فكان الخط كبيرا، ملوّنا، متحركا بخط الرقعة للعنوان "يوميات امرأة لامبالية"؛ إذ هو عنوان الرسالة، ومختصرها. ويلاحَظ منذ أول وهلة العنوان سيطرة القضية على الخطاب، حتى على علامات الإعراب، فلم ترد علامة إعرابية واحدة على اسم الشاعر، بل جاء العنوان منمقا معربا، إيمانا بالقضية، وخطورتها، وثوريتها، ويتكفل الشاعر بالحديث عنها في المقدمة وكلمته في الكتاب فقط، ثم يترك المرأة تجادل عن نفسها، شاكية، صارخة، ثائرة، في كل المشاهد لتقدم نفسها.

٥-٢ العنوان

نرى حضور المؤنث على مستوى التركيب في مفردات العنوان (يوميات، امرأة، لا مبالية)، النكرة المستعملة في المفردات توحي بعدم معرفة المفردات فرادى، إلا حال اتصال بعضها ببعض في إحداث الكتابة، وممارسة الحق فيها، فالمرأة الشرقية التي تتحدث عنها اليوميات، والتي ظل الشاعر يبحث عنها في هذا الشرق، لم تكن معرفة، ولم تُسجل حضورا إنسانيا، ولا مشاركة تستحق الإشادة، ولم تعد الأسماء تعني شيئا، فيؤكد نزار ذلك بتنكير المرأة، وعدم وضع اسم لها، بل إنها تنكر الأسماء جميعا في خطابها مع الرجل:

اسمي أنا؟ دعنا من الأسماء

رانية.. أم زينب

أم هند.. أم هيفاء

أسخف ما نحمله يا سيدي الأسماء [٢١، نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٣٥]

فالقضية قضية تنكير، وتهميش لدور المرأة، ومكانتها، وإنسانيتها، فالديوان "كتاب كل امرأة حكم عليها هذا الشرق الغبي، الجاهل، المعقد، بالإعدام، ونفّذ حكمه فيها قبل أن تفتح فمها" [٢٢، نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٩]

، فمن أجل ذلك ولأنها مظلومة، مكلومة، اختار التنكير احترازا مجازيا لها، حتى لا يكون لها اسم، ولا هويّة، يمكن أن توصل إليها، لئلا ينالها ما نالها من ظلم، فيتعايش الواقع والخيال في العنوان لينقل التركيبُ المتلقي إلى فضاء إبداعي يحس معه بسيناريو يتسلل إلى لا وعيه، ويقنعه بخطورة القضية، وضخامتها، وعدالتها، فظلت اليوميات "لامرأة لا اسم لها، ولا مدينة لها، امرأة.. هي الأسماء جميعا.. وهي المُدن جميعا" [٢٣، نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٣٣]

فالقضية غير محددة بامرأة معروفة، ولا بمكان، ولا زمان، إلا بالشرق [٢٤، يشير نزار إلى شرقية المرأة في قوله: "المرأة الشرقيّة..." ينظر: يوميات امرأة لا مبالية، ص٢٠.] ، وبأن الذات الفاعلة هي امرأة، موجودة في كل بلد، وحي، وبيت؛ قضيتها ملتصقة بنا، لا يمكن للمرأة، ولا لنصفها المتعايش معها، والمسيطر عليها أن يتخلى، أو يتبرأ بالبعد عن القضية، وتفاصيل يومياتها، وأن هذه المرأة "لا مبالية"، ويظل –في الوقت نفسه– الوصف العائم محل نكرة واستفهام، كالمرأة النكرة، فلا نستطيع توقع ماهية اللامبالاة، رغم أن التفسير المتداول ينصب لصالح سوء النيّة؛ لأننا في الغالب نفكر بسوء نية عن الآخر [٢٥ سوء النية مصطلح يعني: أن يكون المخاطب متيقظا أن الدلالة الأولية التي استخرجها تتساوى والدلالة التي يزعم المتكلم أنه يقصدها في قوله ولكن يقصد إفهام المتكلم غير ذلك(انظر: أوريكيوني، ك. (٢٠٠٨). المُضمَر.(595.] ، ويضطر المتكلم أحيانا في الخطاب أن يكون ذا التزام مزدوج متناقض، بين أن يكون بيّنا واضحا، وبين أن يبقي– بوعيه أو لا وعيه– شيئا ما مُضمَرا.

أتى العنوان على هذا النحو مليئا بالكثافة والتضليل؛ مقدما لنا شفرة تصنيفية، وإرهاصا ليشتغل بدافع منهما الفكر التأويلي، ليخرج البصر والفكر من العنوان، ويتعالق مع محتويات أخرى في صفحة الغلاف (اسم المؤلف، والرسمة) ، ثم ليتعالق مع السياق الاجتماعي، الذي يصنع نوعا من التشويق لمجتمع لم يتعود أن تكتب امرأة عن نفسها ومجتمعها غير آبهة به، فيقف القارئ مع المجتمع متخيلا هذه المرأة الجميلة الشجاعة، كما حكت لنا رسمة الغلاف بقرط الإذن وملامح الشعر والشفاه والأنف وشبه التعرّي، وكما يزرع في المتلقي العنوان، لتتكلم رافضة لشيء ما نجهله من تلقينا للغلاف، ويُشجع المتلقي لقراءة الديوان، ومعرفة تفاصيل يوميات هذه المرأة. يشكل العنوان بذلك الانطلاقة الحقيقية لقضية الديوان، وايقاظا للعقل للدخول في عوالم اليوميات، بما يخلقه من فضول في الذهن، وعموم للقضية، وشهوة إنسانية دفينة لمعرفة تفاصيل اللامبالاة.

٥-٣ رسمة الغلاف

يقوم الرسم باختصار الكلام الذي لا يستطيع البعض قوله لسبب ما، فكل خط، او تركيب وتقاطع، أو تماهٍ وضبابية في جزء، أو تضليل لجزء ما، أو التركيز على لقطة صغيرة، يعد لقطة صامتة تحكي جزءا وتترك الجزء الآخر مُضمَرا في النص، فتَشَكُّلُ المُضمَر في الرسم مما لا ريب فيه، وتعالق الرسم مع اللون يوسع دائرة الدلالة والإضمار، ولقد "تأكدت في القرن الثامن عشر فكرة أن الشعر والرسم لهما وظائف متشابهة، ويستخدمان نفس وسائل التأثير" [٢٦، عطيّه، محسن محمد. (٢٠٠٣). التقاء الفنون. ص١٣.] ، وسيعرض البحث هنا نقطتين مُضمَرتين، تختصان بالشكل، واللون.

٥-٣-١الشكل

يقوم الرسم الشكلي في صفحة الغلاف بلغته المتميزة بالحديث عن امرأة جميلة متحررة، يبرر هذا الوصف الشعر المنسدل والمتطاير في المحيط الهوائي حتى يخترق الغلاف الأعلى والأيمن، تماما كما اخترقت المرأة صنوف التوقع في المجتمع الشرقي بأن تثور على كل ما يحدّ من حركتها وسلوكها، كما يبرر جمالها القرط الطويل في الأذن اليسرى في الغلاف، والذي رغم طوله لم يصل إلى الكتف ولكنه يطاول العنق، للإشارة إلى قول العرب:" فلان بعيدة مهوى القرط" كناية عن الجمال برمز طول العنق المحمود في المرأة، والعين الناعسة التي تضمر أكثر مما تصرح بالنظر إليه فيعرفه المتلقي. ويشكل الظهور والتماهي ظاهرة في الصورة قد يضمران وضع المرأة ومجتمعها المحيط بدلالة كل منهما.

٥-٣-١-١ الظهور في الشكل

يشكل الظهور علامة دالة في مستوى لغوي صوَري مُضمَر، يعبر بطبع الحال عن المرأة، والتي هي جزء لا ينفصل من نسيج اجتماعي عامة، ومجتمع شرقي خاصةً يعلق على المرأة دورا كبيرا في مستويات كثيرة في الأسرة، وتمجيد الرجل، والاحتفاظ بشرف الرجل، وخدمته، واعتبارها متاعا حسنا له في دنياه وأخراه.

يبدأ الظهور فيما يدل على جمال الأنثى، والذي يتمثل في:

الوجه المستدير:إذ يبدو الوجه كوجه الطفل، وهو يدل على البراءة والسذاجة التي يتمتع بها الأطفال، وهو صغير "يدل على الرداءة والخبث" [٢٧، استرجعت بتاريخ: ٢٠١٥/٠٥/١٧ من موقع إدراكات للموضوعات الإنسانية http://www.edracat.com]، والتي أراد الغلاف أن يوحي بها عن واقع المرأة.

العين: فالعين ناعسة، محدقة النظر، عسلية اللون، مع شيء من الزرقة.

الفم: فجمال الفم بارز من رسمة الشفاه المتقنة الصغيرة.

الأذن: فالأنثى تظهر بزينتها الواضحة للعيان.

الأنف: بارز لمقدمة الوجه، غليظ ممتلئ، يدل على قلّة الفهم.

النهد: متكور لفتاة في فترة شبابها.

الشعر: وهو في حالة تطايُر مع الهواء دون تثبيت، ولا لمٍّ له.

ويؤدي ظهور هذه الأجزاء بجانب هذه المعاني التي تشكل مجمل نظر الشرقي للمرأة، والذي يتعالق مع النص الأصلي في يوميات كثيرة (٥، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١١، ١٣) والذي يصرح ببعضه دائما كالنهد والشعر، يتكرر كتابة وفي الرسوم الداخلية للأجزاء جميعا، تشكل معاني إيجابية مُضمَرة يمكن قراءتها وتأويلها من رسمة الغلاف.

النهد: وللنهد قصة ممتدة في دواوين نزار، ويرجع الأمرَ في علاقة نزار الرمزية بالنهد –كما ذكر هو نفسه– إلى علاقته بوالدته، إذ ظلت ترضعه حتى سن السابعة، وتطعمه بيدها حتى سن الثالثة عشر [٢٨، انظر: قباني، نزار. (٢٠٠٠). قصتي مع الشعر،]، ومهما يكن من أمر ذلك، ظل النهد في مخيلة نزار وعاطفته، معبرا به عن أنوثة المرأة، وحنانها، والأمان الذي يصاحبه، وفوق ذلك كله أنه مصدر لتغذية دور أسري، وتربوي، وهو نواة لدور إنساني. فرسم النهد ليس ترفا وجمالا وتشويقا فحسب، بل أغزر من ذلك وأعمق معنى ودلالة.

الشعر الشعث: هو تعبير – كما يعبر عن الجمال– عن عدم استقرار حال المرأة وثباته كما ينبغي، وهلعها مما عانت وكيف تُعامل، بل إن "ثورة المجتمع العربي تبقى ثورة في الفراغ ما لم تخرج من بعبع الجنس" [٢٩، نزار، يومياتامرأة لا مبالية، ص٣٢]، وكأن الفراغ لم يلم شعث الشعر فظل متطايرا، لم تلم الثورات هدف العربي؛ لأنه غير مستقل بالفكر دون النظر إلى غريزته.

الفم: يعبر عن ثورة صامتة للمرأة، فهي تظهر في مخيلة الرجل الشرقي شيئا من أساليب وأدوات المتعة، وتمعن النظر، ولكنها لا تجرؤ على الكلام عن حالها، بل ظلت خاضعة، منقادة، مطيعة، فأتى نزار متسائلا في قاعة (وست هول) "لماذا تصمتن أيتها النساء؟ لماذا أكل القط ألسنتكن" [٣٠، مر. ن، ص١٠.]، ليطالب هنا بما يتعالق مع النص النثري والشعري لاحقا "...بنزع الأقفال، عن شفتيها، وإنهاء حالة النفاق الكبير الذي تعيش فيه". [٣١، نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٢٠.] التعري: يلحظ متلقي الديوان التعري المتعمد في رسمة الغلاف، كما يسيطر ذلك على الرسوم الداخلية لليوميات، مما يعطي دلالة سطحية، وبعدا ودلالة عميقة تضمينية هي ما تطفو بعد ذلك على السطح وتصبح التعيينية، ولعل نزار أراد من ذلك العرض

أن يخاطب الذهنية الشرقية التي ألفت المرأة متعة، أراد "كسر خرافة الجنس، والنظر إليه نظرة حضارية، فليس من المعقول ان نكون على أعتاب القرن الحادي والعشرين، ولا نزال ننظر إلى الجنس نظرة البدوي إلى منسف، بكل ما فيها من ضيق وجوع وعشائرية" [٣٢، مر. ن، ص٢٧.] ، فالرسمة طُعم يستمتع به المتلقي العادي الميكانيكي، فما يلبث استمتاعه حتى يفجأ بقضية فكرية عميقة، وبتسفيه لنظرته البدائية التي نظر بها لهذه المرأة ككيان، فترك الرسوم الأكثر قدرة على مخاطبة اللاوعي من الكلمة، وأقوى تأثيرا، تركها للمتلقي، وترك للمرأة وفكرها وقضيتها الرسائل واليوميات.

كما عمد بالتعرية إلى التعبير عن حرية المرأة، الحرية التي أراد لها أن تعبر وفق ما أرادت، فهو يحرضها على الحرية، في التعبير والحب، في ممارسة ما لا يمر بمختبر الرجل ليلبسها متى أراد، ويخلع عنها ما أراد ومتى أراد، بل إن الحرية متعلقة باستقلاليتها، ورفضها للسيطرة والتبعية اللذين ولّدا ظلما وعنجهية في تعامل الرجل معها، وأفقداه رجولته، وحضارته، وهذا مما يفترضه العنوان في "لا مبالية" المرأة في يومياتها وتعبيرها عن ذاتها مجازا.

٥-٣-١-٢ التماهي٤ في الشكل

يتعالق التماهي في الصورة، واجتزائها، مع المعاني الخاتلة في الشكل الظاهر، والمتضامنتان مع النص الكتابي الأصلي برسومه الداخلية، وتتظافر دلالات التماهي لبعث معانٍ مُضمَرة تتلخص في:

- التماهي لرفض النظرة الجنسية للمرأة: ويمثله تماهي الجزء الأسفل من جسد المرأة، وتماهي النهد الأيسر. ولعل الذي بقي نصف الرسمة هو مكمن العطف، والغذاء والحياة للأطفال، وفي النصف الأعلى من الرسمة الحواس في الرأس، التي يتفاعل بها الإنسان مع ما حوله، ليسمع، وليعبِّر، ولينظر إلى هذا الكون ويتفكر فيه وينقل ما يراه وما يسمعه فيمتلك مكانا فكريا بحواسه ولغته. وهذا هو الدور الأول والحضاري الذي يريد نزار أن يُنظَر به للمرأة.
- التماهي لرفض تماهي دور المرأة: ويدلل عليه تماهي اليد اليمنى كلها للمرأة واختفائها في ألوان الرسم، فهي تبتعد عن التحامها بالجسد وتمتد إلى المعلوم، فلم يتأكد أن هدفا ما تحقق، وبناء على انقطاع الصلة الجسدية في الصورة، لا دور للمرأة، ولا قدرة لها على التعاطي، ولا القوة، بل ستظل محتاجة وعالة على سواها، ويدلل على ذلك أيضا تماهي نصف اليد اليسرى، ولعل ذلك يشير إلى الدور القاصر للمرأة في المجتمع الشرقي العربي، فإن كان لها دور وظهور إلا أنه ظل شكليا، وقاصرا محتشما لا يفي بكامل الدور الإنساني الفطري، فاليد غير مكتملة الصلة بخارج الجسد، ولا مكتملة الوجود في الرسم، تدل على رغبة في الحركة لأن" السكون:

اللحظة المبهمة الفاصلة بين إيماءتين، إذ أنه يشتغل بنفس طريقة الصمت، إنه ما يجعل من الإيماءات والأوضاع والأشكال أمرا معقولا ومفهوما وذا معنى" [٣٤. سعيد بنكراد، مقال: سميائيات النسق الإيمائي– الجسد ولغاته –، موقعه www.saidbengrad.net] ،

التماهي للدلالة على قِصَر الرؤية: رغم دلالة ظهور العين الواحدة على الجمال بما حوته من تفاصيل، إلا أن تماهي الأخرى بل اختفاؤها خلف ضفائر الشعر يضمر رؤية ناقصة لوجود المرأة ودورها، وقد يكون عدم إيمان المجتمع الذي يتقاسمه الرجل والمرأة، أو عدم إيمان احدهما، المرأة بعدم معرفة حقوقها والسعي إليها؛ جهلا أو خوفا، والرجل بالأنا الذكورية المتعالية.

التماهي للتمرد: عبّرت الأذن اليسرى عن شيء من الجمال، ونجد في الجهة المقابلة اختفاء الأذن اليمنى في رسمة الغلاف، فالمرأة لا تسمع الصيحات المتوالية لتنهض بنفسها من الواقع الذي تعايشه، بل ظلت صامتة، كما يشير الاختفاء إلى عدم مبالاة المرأة الثائرة بما سيقال لو أنها عبّرت عن الاحتراق النفسي الذي يفتك بها، وتحدثت للملأ عن حالها، وحال المرأة. وعلى ذلك يمكن القول أن الصورة يصرح الجسد فيها – بظهوره وتماهيه– الصريح البيّن وما يضمره من شكل بما قد تخفيه اللغة في سياق متسق للتعبير عن قضية.

تماهي الجسد عن العالم الخارجي: لم يتداخل الجسم مع أي من اللباس أو غير ذلك، إلا الحلقة المتدلية من الأذن الموحية بأن المرأة هذه جميلة وحسب، ولكنها تتعرى من كل شيء، بغية العودة إلى طبيعتها التي فُطرت عليها، وتخلصت من كل شيء، رفضا واستنكارا للتخلص من كل النظرات والجسد الذي ارتهنه التاريخ والديانات والمجتمع.

٥-٣-١-٣ اللون

يؤدي اللون جزءا من التكوين المهم للطبيعة من حولنا، إذ أنه يغطي كل المحسوسات التي تحيط بالإنسان، ويتفاعل الإنسان مع اللون، ويعتمده في اختياراته، وأحكامه على كثير مما تستمل عليه حياته اليومية، وتؤدي الألوان –كما سبق وورد في البحث– دورا دلاليا إلى جانب الدور النفسي.

وتتداخل الألوان في الشكل كعتبة جزئية من عتبة لون صورة الغلاف، فالألوان الطاغية هي: الأزرق المتدرج من الفاتح إلى الغامق: الدال على الحركة والثورة، والتحاور، والانطلاق، والهمة والنشاط الذي تحمله هذه الثورة القادمة.

الأخضر: هو مركب من الأزرق والأصفر، ويعتبر تكميليا للأحمر أي متساوقا معه. ويتخذ هذا اللون في كثير من الثقافات بعدا روحيا، يشير إلى اهتمام نزار بالجانب الديني وانشغاله به في

كتاباته. [٣٥، ربيع المسناني، مقال: ألوان ودلالات، ٢٤/ أكتوبر/٢٠٠٨مدونة الفنان التشكيلي المغربي ربيع المسناني http://mesnaniblog.blogspot.com] ،

والأصفر: يستمد من لون الذهب، ولون الشمس، و يرمز بهذا اللون للزهد، والمرض، والضعف والذبول. وسيتم في الجزء التالي بهذا المبحث عرض لدلالات الألوان بصفحة الغلاف؛ حيث تسود الألوانُ الغلاف سواء في الجسد، أوخلفية الصورة.

٥-٣-٢ اللون

للون قيمة رمزية تقليدية احتُفظ بها على مر العصور، وهو يحمل فلسفة حقيقية ليست خيالية، إذ ورد اللون في الكتب المقدسة، وفي الرسوم القديمة، ويكفينا أن اللون محيط بنا في كل ما حولنا، بل يدخل في تركيبة جسمنا، وفي كل المخلوقات الحيوانية والنباتية، التي تتميز بألوانها جمالا. والاهتمام باللون أمر طَبْعِي في ضوء المقدمة السابقة، ويدل على ذائقة وثقافة لدى الإنسان؛ هذه الذائقة ليست لشعب معين، ولا جماعة معينة، بل اللون ذائقة تعدت جغرافية الأرض، ففي الأرض ألوان متجاورة، وفي السماء ألوان، وخارج هذه المجرات ألوان، ويتداخل اللون مع العديد من العلوم كالتاريخ، والدين، والنفس، والاجتماع، واللسانيات، والإعلام..

وترتكز تلك المساحة المنطقية المهمة للون، إذ هو جزء من الصورة التي نراها بالعين المبصرة، وتتعدى العين ليصل إدراك اللون، والإحساس به إلى العقل، فالشعور النفسي، فاللغة التي تعبر عن ذلك اللون، والشعور الذي ينتج عنه، وإن "ارتباط اللون في اللغة الإنسانية هو ارتباط مضلل؛ لأنه لا يمكن إنكار أن اللون هو إحساس غير موجود إلا في الدماغ، أو الجهاز العصبي للكائنات الحية" [٣٦، الجوادي، علاء. (٢٠١٢). "ملاحظات في فلسفة الألوان واستعمالاتها"، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، السويد.] ، ولكن ما يعني هذا البحث التطرق إلى أن هناك صلة بين اللون واللغة، فاللغة تؤكد حضور اللون، وهذا مما لا يحتاج إلى دليل، لكن اللون أحدث لغة مستقلة، وسيمياء متفردة، يتحدث بها مع الكتابة، فيفصح عما تضمره اللغة، ويفصح ويضمر هو ذاته عن دلالات تتداخل في العمق البشري، والنفس الإنسانية، وتعبر عنها. وللّون في صفحة غلاف "يوميات امرأة لا مبالية" طموح في صياغة اليوميات بالفن التشكيلي، كما صيغت بالشعر داخل الديوان، ولأن" التصوير سابق الشعر" [٣٧، الجرف، نصار. (الاثنين: ٢٢-١٠-٢٠١٢) مقال: قراءة في دراسة: الشعر يسترفد الفن التشكيلي، المجلة الإلكترونية فداء، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق. استرجعت بتاريخ ٤/ ٤/ ٢٠١٥ من http://fedaa.alwehda.gov.sy/node/١٤١٩٢٨.]، فقد تقدمت صورة الغلاف بألوانها

مقدمة الديوان موجزة له، ومكثفة الخطاب بلغة الرسم، ويمكن عرض اللون في هذه العتبة كعتبات تشكيلية لمجموعة الألوان المشتغلة في الصورة بالغلاف.

٥-٣-٢-١ عتبة اللون الأزرق

يغطي اللون الأزرق مساحة واسعة من الغلاف، ومن الرسمة، تماما كما يغطي الأزرق الجزء الأوسع من الكرة الأرضية، فكأن اختيار اللون في الرسمة اختيارَ مطّلع مدرك لكلية الحياة والمخلوقات، وهذه قدرة منطقية موسوعية سبقت الشعرية. ويدل الأزرق – إذ يدل– على النشاط والانفتاح على عوالم كثيرة، وعلى التحاور، والمشاركة، ولهذا يفضله مصممو المواقع الشهيرة لمحركات البحث ومواقع التواصل الاجتماعي (فيسبوك،X...)، كما تعتمده كثير من الشركات الكبرى المنتجة لمشروبات الطاقة الشهيرة عالميا في لون عُلَبها (ريدبول...)، وهو كذلك يرمز للهدوء والخيال البعيد أحيانا عن الواقع، كما يدل على الإخلاص والوفاء ونبل الأخلاق.

ويتعالق – بما سبق– هذا اللون مع الشكل في رسمة الغلاف للمرأة المتحررة في شكلها، والمتفتحة الثائرة، الشابة التي تريد العيش بفطرتها، لا المنحلة خلقيا، والباحثة عن الغريزة، فيتوزع الأزرق الفاتح على جسم المرأة، والأزرق الغامق على شعرها الممزوج بالسواد، ويشكل لوحة متحدة مع الخلفية التي يطغى عليها اللون الأزرق الفاتح، ويحيط بالجسد.

إن هذه الزرقة هي الثورة التي بدأها نزار في استهلاله باليوميات:

"ثُوري!. أحبك أن تثوري..

ثُوري على شرق السبايا.. والتكايا.. والبخور

ثُوري على التاريخ، وانتصري على الوهم الكبير.

لا ترهبي أحدا.. فإن الشمس مقبرة النسور

ثُوري على شرقٍ يراكِ وليمة فوق السرير" [٣٨. نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٨.]، هذه الثورة المشتعلة التي يدعو إليها، منذ الاستهلال، ثم تتأكد وتترسخ في الكلمة التي ألقاها في قاعة (وست هول) أمام طالبات الجامعة الأمريكية، وفي المقدمة، ثم ثارت بها المرأة في ثنايا رسائلها، ويومياتها، هذه الثورة اختزلتها رسمة الغلاف، بل لونه؛ فالأزرق الشاب المملوء نشاطا وحيوية وانفتاحا، هو ذاته النهد، وضفائر الشعر المتطايرة، والوجه الجميل، ولعل هذه الإستراتيجية في التواصل بالصورة التي تختصر – جذبا، وفهما، وتأويلا– الكثير من الدلالات – لتداولية طبيعة الصورة، وسهولة لغتها، ورسالتها الجاذبة– استدعت الرسم واللون للكلمة في الغلاف، يمتزجان ويتداخلان مع امتزاج الكلمة باللون والتصوير في النصوص الشعرية؛ فيسجل اللون الأزرق حضورا مكتوبا، كما سجل حضورا مرسوما بالغلاف، فيردُ مثلا :

"فشرقكم يا سيدي العزيزْ

يصادر الرسائلَ الزرقاءْ

يصادر الأحلام من خزائن النساء" [٣٩. نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٣٦.]،

"على كراستي الزرقاء.. أستلقي بحريّهْ

وأبسط فوقها ساقيّ في فرح وعفويّهْ" [٤٠. نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٧١.]،

"صديقاتي..

(...)مجاميع من الأسماك في أحواضها تُحنقْ

وأوعية من البلّور مات فَرَاشُها الأزرقْ... " [٤١. نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص١١٨.]،

إن صلاحية رسمة الغلاف للتعبير عن الثورة الكامنة في الديوانووصفها أنموذجا له، والتي يتمثلها العنوان كعتبة دالة وتشويقية في مقام تواصلي يشوبه التغريب، يعمّق الحس الشاعري، والهاجس الذي لا يفتر سائرا في نسق الخطاب، بوسائل شتى، سعيا لجذب المتلقي، وترجمة القضية بالقراءة بصرياً مرة، وكتابة مرة أخرى كما في لفتة العنوان، ثم النصوص النثرية والشعرية.

إن النزعة الثورية التي تميَّز بها نزار، ولغته الثالثة، تخيّر لها لونا مناسبا طغى على استعماله للّون في أعماله الشعرية جميعها، وليس في رسمة هذا الغلاف، أو هذا الديوان؛ وهذا تؤكده دراسة قام بها أحمد مختار عمر [٤٢، ينظر: عمر، أحمد مختار. (٢٠٠١). اللغة واللون..]،

لاختيارات ألوان ثمانية عند شعراء أربعة هم: أبو العلاء المعرّي(١٧ استعمالا للأزرق)، نازك الملائكة(١٤)، نزار قباني(٧٤)، محمود حسن إسماعيل(١٠)، فاحتل اللون الأزرق استعمالا كثيرا بين الألوان التي استعملها نزار، وفارقا بعيدا بين استعمال الشعراء الآخرين للون الأزرق، وبين استعمال نزار، ولعل جذوة الرسم التي كان يمارسها في طفولته [٤٣، البشراوي، كوثر. (١٩٩٣). نزار قباني السهرة المفتوحة مع كوثر البشراوي. قناة (mbc) استرجعت بتاريخ١٥/١١/٢٠١٤من https://www.youtube.com/watch?v=IWIBDceRZHc ..]،، وحسّه الفني ذاك، لم يفارق عقله، ومشاعره، فاختار الكتابة راسما بالكلمات، ومستحضرا الفن في دواوينه اعترافا وإيمانا بدوره، ووفاء لموهبة طفولته التي ودّعها.

٥-٣-٢-٢ عتبة اللون الأحمر

اللون الأحمر من الألوان التي استعملها نزار قباني بكثرة في كتاباته، مع الوردي والأشقر، وهو رمز الحياة في الكثير من الحضارات؛ وارتبط بالجانب الديني بالكثير من الطقوس فهو لون الإله براهما عند الهنود، ولون الروح القدوس في الفن المسيحي، وسياسيا هو اللون الرسمي للشيوعيين واللون الملكي لأباطرة الصين، ويرمز به للتحذير؛ فهو جاذب للعين، يحمل القوة والإثارة، ومن يعشق هذا اللون هو شخصية مرحة حركة عاشقة للحياة [٤٤،. ربيع المسناني، مقال: ألوان ودلالات، ٢٤/ أكتوبر/٢٠٠٨مدونة الفنان التشكيلي المغربي ربيع المسناني http://mesnaniblog.blogspot.com/ .]، ولأن العنوان يحمل دلالة على الرغبة في تغيير وضع المرأة، والاعتراف بإنسانيتها بداية، ثم نقلها من حالة السكون، والتبعية، والصمت، لتحيا حياتها بشكل يتماثل وممارسة الرجل لحياته، وتحرر من سيطرة المؤسسات عليها، أعلنت بذلك حالة الاستنفار القصوى باللفظ –لامبالية–، وباللون التحذيري الأحمر، الدال على الرغبة في ممارسة الحياة، واستعماله الفني عالميا، يتلاءم واستعمال نزار له واستدعائه في كتاباته، فهذا اللون يحتل مرتبة عالية في الاستعمال مع اللون الأزرق واللون الأخضر، تماما كما يحمله الأسلوب النزاري المتحرر، المتطلع إلى الحياة، والتغيير، المنبّه لكثير من المخاطر الاجتماعية، والقومية. وهو حاضر في النصوص النثرية والشعرية في الديوان.

٥-٣-٢-٣ عتبة اللون الأصفر

وهو لون مستمد من النور، كالشمس والذهب، ويُرمز به إلى الزهد في الشيء، وإلى المرض كذلك، وفي لون الشجرة أو الجسد إلى الموت والفناء، وفي الرمال بالجدب، وفي الجو بالعواصف، كما يدل على الصلابة وقوة الرأي، ويتناسب اللون الأصفر مع ما تبديه اليوميات من واقع مر، فالمرأة كانت تعاني وتتألم، ويؤكد ذلك في نثره بالديوان "أرتني جروحها. أرتني مكان المسامير على نهديها. أرتني آثار الكرباج على ظهرها..." [٤٥،. نزار، يوميات امرأة لا مبالية، ص١٥.]، ، فتتعالق هنا الكتابة باللون، بل وتتعالق المتضادات في اللون، مع المتضادات في الكتابة؛ فكما أن اللون الأصفر يجمع بين المرض(الضرب والتنكيل الذي شكته)، والصلابة والرأي(الثورة، ورفض أي سلطة ظالمة)، جمع نزار بين متضادات حال المرأة في اليوميات إذ يقول: "تحدثت بشفتيها وأهدابها، ودموعها وأظافرها، تحدثت بلين وشراسة، بطفولة ووحشيّة..." [٤٦، مر. ن، ص١٥.]، فيعرض إشكالات متعددة في الغلاف تخدم مشروع المرأة الثوري في اليوميات، ليجعل المتلقي يركّز على ما يضمره اللون من معانٍ تصل إلى التناقض، وتختزن التناقض خارج نصي، ويركز كذلك على ثنائيات الماضي المأزوم، والمستقبل

المأمول، ليجمع في الشخصية باللون والكتابة، والفكر والإرهاصات في كل الوحدات التأويلية، المُضمَرة ثنائية متناقضة، يؤكدها بقوله: "... فسوف تستمر الإزدواجية، واللصوصية، والتهريب العاطفي" [٤٧، مر. ن، ص٢١.]، لكنها تحمل الثورة والتحدي، الذي يشعر المتلقي معه بالنشوة، والعظمة، وعدالة القضية، وربح المرافعة؛ إذ تركز في عمقها على الجانب الحضاري الذي يريد له أن يظهر من المرأة.

٥-٣-٢-٤ عتبة اللون الأخضر

يسجل اللون الأخضر حضورا في لغة نزار في مشهد يتكشف معه ما يدل عليه اللون من إيحاءات مبهجة، يبعث الهدوء، والأمن النفسي، ويستعمل طبقا لذلك لعلاج الاضطرابات النفسية، وهو يحيط بنا خصوصا في النباتات التي يرتاح الإنسان بالنظر إليها، والاهتمام بها، وهو لون ناتج من مزج الأصفر والأزرق اللذين سبقا في رسمة الغلاف، ويسجل حضوره في رسمة الغلاف مثل الأصفر، حضورا طفيفا، فهذه الانطلاقة الثورية من المرأة، وتقمص نزار للباسها؛ لعجزها عن المواجهة، وهيجان شوارع أوروبا بطلبة جامعاتها، وفئات مختلفة، قد يحرك شيئا في المرأة الشرقية، ومجتمعها، فكان هذا بصيص أمل، وقوة ينبغي أن يستفاد من هذه الشرارة، ولأنه يتكلم بلسان غيره، ولأن القضية لا يضمن لها الربح، ولأن المرأة ثائرة لا هادئة مستريحة نفسيا خفت اللون الأخضر وانزوى حضوره في صفحة الغلاف، كما أودعه في نصوص الديوان النثرية، والشعرية، فـ" ما لم نفتح أمام الحب الضوء الأخضر، فسوف نظل مرتبكين، ومعقدين، ومفلوجين على الأرض، كسيارة فرغت بطاريتها" [٤٨،.نزار، يوميات امرأة لا مبالية، ص٢٤]،، وها هي تودع دفتر اليوميات مصاحبة لهذا اللون حتى الرمق الأخير من الديوان:

وداعا .. أيها الدفتر

وداعا يا صديق العمر، يا مصباحي الأخضر

ويا صدرا بكيتُ عليه، أعواما، ولم يضجر. [٤٩، مر. ن، ص١٥٨.]،

ولعل ولادة اللون الأخضر المعتمدة فنّيا على الأصفر والأزرق، يحكي لمتلقي الديوان حاجة تغيير وضع المرأة إلى ما يضمره اللونان من دلالات: الصلابة والوضوح والمكاشفة، والنشاط والحوار والرغبة.

٥-٤ إخراج الكتـــاب

٥-٤-١ الغلاف الخارجي

يتكوّن غلاف الديوان من صفحتين أساسيتين، أمامية وخلفية. الأولى تحمل اسم المؤلف وعنوان الديوان، وتحتوي على لوحة تشكيلية منتقاة بعناية حتى تكون منسجمة مع محتوى العمل. والثانية الخلفية تحمل البيانات الخاصة بالناشر فقط (منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ص.ب ٦٢٥٠)، مما يوحي بمدى انتشار دواوينه وإلا ما أنشأ دارا لنشر ما يكتبه، ولعل الربح المعنوي والمادي من نشر الدواوين في داره الخاصيرافق الغلاف الأمامي ثلاث ورقات بيضاوات، كُتب عليهنَّ باللون الأسود، تحوي المعلومات التالية:

-**الورقة الأولى:** ورقة بيضاء من الوجهين، وكأنها مساحة سلام وصفاء، وأخذ لنفس عميق بعيدا عن كثافة الحرف والرسم واللون في صفحة الغلاف.

-**الورقة الثانية:** في ظهر الصفحة عنوان الديوان " يوميات امرأة لا مبالية " في الثلث الأول من أعلى الصفحة يعلن فيه، ويذكّر بموضوع القضية، ويتدرج للدخول على النص الأصلي. أما بطن الورقة، فكتب أعلى الصفحة عبارة "حقوق الملكية الفكرية محفوظة" في الأعلى، ووسط الصفحة رقم الطبعة الذي وصل إلى "السابعة عشرة إبريل ١٩٩٩" التي تدل على مقرُوئية الديوان، وانتشاره بين أيدي الناس، ويوجد أسفل الصفحة عنوان الناشر.

الورقة الثالثة: يتجزّأ ظهر الورقة البيضاء إلى أجزاء ثلاثة: الجزء الأول يحمل اسم المؤلف "نزار قباني" في الوسط، وهو يقترب من العنوان في هذه الصفحة البيضاء، يقترب بصريا كما يقترب القارئ من النص، كل التقنيات البصرية المستعملة، تتساير وفق إستراتيجية مؤثرة ومُشوّقة ومربكة أحيانا رغم بساطتها في العرض على صفحات الديوان، والجزء الثاني للعنوان "يوميات امرأة لا مبالية"، والجزء الثالث يشير وللمرة الأولى إلى جنس العمل الأدبي للكتاب "شعر"، ولم يعتمد المألوف من وضع الجنس على ظهر الغلاف، لأن الغلاف مشوق، ويُخلِقُ هذا التشويق من المُضمَر الإجناسي الذي يقدم تغريبا لجنس الكتاب، بالإرهاصات والعلامات التي يواجه بها المتلقي. أما بطن الورقة فيحوي معلومة واحدة فقط في ثلثه الأول الأعلى "الرسوم الداخلية" ثم يأتي أسفلها "للفنان راكان دبدوب". [٥٠، فنّان عراقي، ولد في مدينة الموصل عام ١٩٤١،تخرج من معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٦٠، ثم أكمل دراسته في روما عام ١٩٦٥، وعمل مدرّسا في جامعة الموصل بالهندسة المعمارية، شارك في معارض ومهرجانات عربية وعالمية كثيرة طوال عمره الفني، وأقام معارض شخصية، وحصد جوائزأكمل دراسته للفن التشكيلي في أكاديمية روما عام ١٩٦٥ عديدة. وإذ يختاره نزار فإنه لا يقل جرأة وتحررا منه..]

٥-٤-٢ حجم الكتاب

مثل معظم دواوين نزار، يخرج الديوان في مقاس وسط طوله (١٦,٥) سنتيمترا، وعرض (١٢) سنتيمترا، يسهل تداوله، وحمله، وتهاديه بين الناس.

٥-٤-٣نوع الإخراج

يلعب جمال الإخراج دورا محايثا مع جمال الكتابة، وجاء غلاف الكتاب أملسا يجذب القارئ، بصرا، وحسّا، كما جاءت أوراق الديوان ملساء ناعمة يرتاح لها المتلقي عند ملامسته المادية للكتاب، ولا يتبقى عليه إلا الاستعداد للملامسة الذهنية لمحتوى الديوان الكتابي، والبصري.

٤ .نتائج

يُعدّ الغلاف اللغة الأولى للخطاب، إن لعبة التجاذب، والتلاحم اللغوي حاضرة في العنوان ، واسم المؤلف، والرسم، وكل تفاصيل الغلاف، حتى السطح المادي والحجم، فلَه حيز اشتغال، بل يكاد له فعل كلامي غير مباشر، يجذب المتلقي، ويقول له – بالشكل واللون–، إلى جانب الكتابة، ويخاطب لا وعيه أولا، ثم وعيه ثانيا بالتحريض والإغراء على القيام بفعل معين، أو الإحساس بآخر، مما يدل على أن الغلاف ليس قالبا خاويا، إنما محتوى دال على المتن وصاحبه، حاملا إستراتيجية تركيبية تواصلية وتداولية استثمرت الشكل بظهوره وتماهيه، واللون واسم المؤلف والعنوان، كعتبات في عتبة الغلاف، وأكّد الغلاف أنه يؤدي " قوة إنجازية تأثيرية" إذ كان له دور ثقافي اجتماعي يتمثل "في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وامتاعي، والوقوف على ثقافة الجماهير، ووسائلها، وتفاعلاتها" [٥١، الغذامي، عبدالله. (٢٠٠٥). النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية–.(ط.٣). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص٢٣.]، ويتفق مع كفايات المتكلمين التداولية والموسوعيّة واللغوية.

وعلى مستوى اللون تدل العلامة الشعرية في اسم المؤلِف على براءتها، وسلميتها؛ وعلى ما يقابلها في الواقع وليس له وجود على الغلاف، كما يسير مجمل عمل المتكلم بهذين التوجيهين، فهو يعرض قضية ويستبطن خطابه قضية أخرى، وموقفا يريد غيره، مستعملا الحقيقة والخيال في الشعر، والنثر والشعر من الأدب، بل ومازجا بين أجناس متباينة في عمل أدبي واحد.

سيطرت القضية على الخطاب، حتى على علامات الإعراب، فلم ترد علامة إعرابية واحدة على اسم الشاعر، وعلى العكس من ذلك جاء العنوان – محور القضيّة – منمقا معربا، إيمانا بالقضية، وخطورتها، وثوريتها.

حضر المؤنث على مستوى التركيب في مفردات العنوان أوحى بأن الذات الفاعلة امرأة، موجودة في كل بلد، وحيّ، وبيت؛ قضيتها ملتصقة بنا، والعنوان على هذا النحو جاء مليئا بالكثافة والتضليل؛ مقدما لنا (شفرة تصنيفية، وإرهاصات) يشتغل بدافع منهما الفكر التأويلي، ليخرج البصر والفكر من العنوان، ويتعالق مع محتويات أخرى في صفحة الغلاف، ويتسق مع محتوى الخطاب الأصل.

يقوم الرسم الشكلي في صفحة الغلاف بلغته المتميزة بالحديث عن امرأة جميلة ثائرة تماما كما اخترقت المرأة (المتكلم) صنوف التوقع في المجتمع الشرقي بأن تثور على كل ما يحدّ من حركتها وسلوكها.

أحدث اللون لغة مستقلة، وسيمياء متفردة، يتحدث بها مع الكتابة، ويغطي اللون الأزرق مساحة واسعة من الغلاف، ومن الرسمة، تماما كما يغطي الأزرق الجزء الأوسع من الكرة الأرضية، ودل اللون على النشاط والانفتاح والتحاور والمشاركة، ويتعالق اللون مع الشكل في رسمة الغلاف للمرأة المتحررة في شكلها، والمتفتحة الثائرة، الشابة التي تريد العيش بفطرتها، لا المنحلة خلقيا، والباحثة عن الغريزة، فيتوزع الأزرق الفاتح على جسم المرأة، والأزرق الغامق على شعرها الممزوج بالسواد، ويشكّل لوحة متحدة مع الخلفية التي يطغى عليها اللون الأزرق الفاتح، ويحيط بالجسد، هذه الزرقة هي الثورة التي بدأها نزار في استهلاله باليوميات: "ثُوري!. أحبك أن تثوري.."، هذه الثورة المشتعلة التي يدعو إليها، منذ الاستهلال، ثم تتأكد وتترسخ في الكلمة التي ألقاها في قاعة (وست هول) أمام طالبات الجامعة الأمريكية، وفي المقدمة، ثم ثارت بها المرأة في ثنايا رسائلها، ويومياتها. وورد اللون الأحمر دالا على ما يدل به من تحذير، وشخصية مرحة حركِة عاشقة للحياة. أعلنت به الذات المتكلمة حالة الاستنفار القصوى مع اللفظ "لامبالية"، ليدل على الرغبة في ممارسة الحياة، وأتى استعماله الفني عالميا يتلاءم واستعمال نزار في الرسوم والكتابة. وتناسب اللون الأصفر مع ما تبديه اليوميات من واقع مر.

إخراج الغلاف بمقاساته جعل من الديوان سهل تداوله، وحمله، وتهاديه بين الناس، وجمال إخراجه أدّى دورا محايثا مع جمال الكتابة، وجاء غلاف الكتاب أملسا يجذب القارئ ليتطلّع بعد ملامسته المادية إلى ملامسة محتواه الكتابي البصري ذهنيا.

٥.خاتمة

يتضح إن قراءة الغلاف عتبة من النص الموازي بوحداته التأويلية المُضمَرة، ودراسة آلية اشتغالها ليس ترفا فكريا، بل يمكن وصفه بأنه اللغة الأولى للخطاب، بوصفها جزءا من الكتاب، ومن الثقافة والوجدان، وكأن نزار آمن وفُطر على هذا؛ لأن "العلاقة بين الشعر خاصة والأدب

عموماً من جهة والفن التشكيلي من جهة ثانية قديمة قدم هذين الوجهين الجميلين من وجوه النشاط البشري، وقد ظل هذان الفنّان عبر التاريخ متوازنين مترادفين؛ لأنهما ومنذ ولدا قد عالجا الكائن نفسه – أي الإنسان – بوسائل مختلفة من أشكال وألوان وكلمات، فصوّراه وقصّا أفعاله ووصفا مشاعره وأحاسيسه، وبالتالي فقد بحثا الموضوع نفسه وعملا على الأفكار نفسها بشكل أو بآخر حتى بديا وكأنهما متوافقان في الإلهام وقد اقتبس أحدهما من الآخر دائماً وتأثر كل منهما بأخيه" [٥٢، الجرف، نصار. (الاثنين: ٢٢-١٠-٢٠١٢) مقال: قراءة في دراسة: الشعر يسترفد الفن التشكيلي، المجلة الإلكترونية فداء، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق. استرجعت بتاريخ ٤/ ٤/ ٢٠١٥ من http://fedaa.alwehda.gov.sy/node/١٤١٩٢٨.

.]،

. إن لعبة التجاذب، والتلاحم اللغوي حاضرة في العنوان ، واسم المؤلف، والرسم، وكل تفاصيل الغلاف، حتى السطح المادي والحجم، فلَه حيز اشتغال، بل يكاد له فعل كلامي غير مباشر، يجذب المتلقي، ويقول له – بالشكل واللون– إلى جانب الكتابة، ويخاطب لا وعيه أولا، ثم وعيه ثانيا بالتحريض والإغراء على القيام بفعل معين، أو الإحساس بآخر، مما يدل على أن الغلاف ليس قالبا خاويا، إنما محتوى دال على المتن وصاحبه، حاملا إستراتيجية تركيبية تواصلية وتداولية، ودورا ثقافيا اجتماعيا يتمثل "في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وامتاعي، والوقوف على ثقافة الجماهير، ووسائلها، وتفاعلاتها" [٥٣، الغذامي، عبدالله. (٢٠٠٥). النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية–.(ط.٣). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص٢٣.]، وتخرج شخصيات النص من الصفحات، وتحطم قيود الأسطر، وتحوّل المداد إلى نماذج نابضة بالحياة "بورتريهات" لأناس حقيقيين، وإن كانت شخصيات ورقية، لكنها على يد الكاتب تكتسب حياة حقيقية تجرى فى شرايينها دفق الطبيعية وتفاصيلها الدقيقة، أن البورترية أو رسم الشخصيات لا تعد نتوءات، بل توظيف للجو العام لمحيط النص وبيئته، وجوهر ما يريده سواء كان بؤرة العمل فكرة أو شخصية، كما أنها تعد قطع فنية تسهم فى بناء النص وتكمل عناصر الدراما به، وهى بمفردها قادرة على أن تكوَّن لوحات معبرة. [٥٤، فؤاد، أماني. (٢٠١٣ ١٣-٩) البورترية في النص الروائي عند خيري شلبي –موال البيات والنوم نموذجا–، استرجعت بتاريخ ٢٢/ ٧/ ٢٠١٥ من http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٣٧٧٦٨٩

[.

أدّى الغلاف دورا تشويقيا وغريزيا اجتماعيا، ودورا ثقافيا، ودورا لغويا، كما أدى المظهر الخارجى دورا دلاليا على التكوينات النفسية، والعقلية لذوات الكتاب، لا يمكن للبحث الحياد عن

تلك الأدوار، ولاتهميشها؛ لأنها تشكل شكلا ومضمونا، خروجا وفكاكا عن أشكال التدجين الاجتماعي والثقافي، والأدبي والإبداعي، في الفكرة وفي التعبير عنها في الواقع المقروء والمُبصر، وما يتبادر للذهن، وما يضمره التلاحم اللغوي التواصلي، إذ "يتوازى الخياران الجماليان ويمكن الحصول على جمال مفقود، ...وتصبح قراءة المتلقي للنص قراءة سمعية بصرية، لا ينفصل الشعر فيها عن التشكيل". [٥٥، الزيادات، تيسير محمد. (٢٠١٠) توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. عمّان: دار البداية ناشرون وموزعون. ص٢٩-٣٠]

الهوامش

(١) الحجمري، عبد الفتاح. (١٩٩٦). عتبات الكتابة : البنية و الدلالة. الدار البيضاء: منشورات الرابطة. ص ١٧

(٢) ارتبط النص الموازي بالناقد الفرنسي جيرار جينيت، فهو الذي عرفه وضبط مفهومه، وتجاوز فيه معمارية النص كمجموعة من المقولات العامة في أنماط الخطاب والصيغ القولية والأجناس الأدبية، ليتحول موضوع الشعرية عنده إلى جملة من المتعاليات النصية، تنضوي ضمنها خمسة أنماط، من بينها النص الموازي الذي نتحدث عنه، فضلا عن التناص، الميتانص، النص اللاحق، والنص الجامع.

(٣)القاضي، محمد وآخرون. (٢٠١٠). معجم السرديات. تونس: محمد على الحامي للنشر. ص٤٦٢.

(٤) نفسه، ص٤٦٢.

(٥)معجم السرديات. ص٤٥٦.

(٦) السابق. ص٤٥٦.

(٧) معجم تحليل الخطاب.(عبدالقادر المهيري- حمّادي صمّود، المركز الوطني للترجمة). تونس: دار سيناترا. ص١٢٩.

(٨)معجم السرديات. ص٣٦٤.

(٩)درمش، باسمة. (٢٠٠٧ مايو). عتبات النص، مجلة "علامات"، ج ٦١ ، مج ١٦ ، النادي الأدبي الثقافي. ص ٧٤.

(١٠) رشام، فيروز. (٢٠١٠/٢٠١١). شعرية الأجناس الأدبية في أدب نزار قباني. ص٣١٣.

(١١)الصفراني، محمد. (٢٠٠٨). التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤). الدار البيضاء/بيرو ت: النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي. ص ٧٦.

(١٢)هلال، عبدالناصر. (٢٠٠٩). الالتفات البصري من النص إلى الخطاب – قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة –. كفر الشيخ: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع. ص١٧٢-١٨٣.

(١٣)فاضل، جهاد. (٢٠٠٠) نزار قباني: الوجه الآخر. لندن/بيروت: مؤسسة الانتشار العربي. ص٥٣.

(١٤)أحمد مختارعمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٩.

(١٥)مر. ن، انظر: ملحق الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية ص١٩٧-٢٤١.

(١٦)أوريكيوني، ك. (٢٠٠٨). المُضمَر. ص٤٩٣.

(١٧)درمش، باسمة. (٢٠٠٧ مايو). عتبات النص. ص٧٤.

(١٨)استعملت العرب الأبيض: الخبز والماء، الماء والحنطة، والليالي البيض، كما استعمل الأسودين: للماء واللبن وغير ذلك، فشكل جزء (كالماء) تقاطعا بين استعمال اللونين، وتعاضدا واستدعاء للون الثاني حال استعمال الأول، فيستعمل الأول في فرح، ويستعمل الآخر في عكس المناسبة، وقِس عليه.

(١٩)لقاء بالشاعر نزار قباني https://www.youtube.com/watch?v=roGQo5YPWzA

(٢٠)نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٢١-٢٨.

(٢١)نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٣٥.

(٢٢)نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ، ص٩.

(٢٣)نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٣٣.

(٢٤)يشير نزار إلى شرقية المرأة في قوله: "المرأة الشرقيّة..." ينظر: يوميات امرأة لا مبالية، ص٢٠.

(٢٥)سوء النية مصطلح يعني: أن يكون المخاطب متيقظا أن الدلالة الأولية التي استخرجها تتساوى والدلالة التي يزعم المتكلم أنه يقصدها في قوله ولكن يقصد إفهام المتكلم غير ذلك(انظر: أوريكيوني، ك. (٢٠٠٨). المُضمَر.(595.

(٢٦)عطيّه، محسن محمد. (٢٠٠٣). التقاء الفنون. القاهرة: دار المعارف. ص١٣.

(٢٧)استرجعت بتاريخ: ٢٠١٥/٠٥/١٧ من موقع إدراكات للموضوعات الإنسانية http://www.edracat.com

(٢٨) انظر: قباني، نزار. (٢٠٠٠). قصتي مع الشعر، (ط.٩) بيروت: منشورات نزار قباني.

(٢٩) نزار، يومياتامرأة لا مبالية، ص٣٢.

(٣٠) مر. ن، ص١٠.

(٣١)نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٢٠.

(٣٢)مر. ن، ص٢٧.

(٣٣)يقصد بالتماهي هنا اختفاء شيء وذوبانه في شيء آخر أو اختلاطه به.

(٣٤) سعيد بنكراد، مقال: سميائيات النسق الإيمائي- الجسد ولغاته -، موقعه www.saidbengrad.net

(٣٥) ربيع المسناني، مقال: ألوان ودلالات، ٢٤/ أكتوبر/٢٠٠٨مدونة الفنان التشكيلي المغربي ربيع المسناني /http://mesnaniblog.blogspot.com

(٣٦)الجوادي، علاء. (٢٠١٢). "ملاحظات في فلسفة الألوان واستعمالاتها"، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، السويد.

(٣٧)الجرف، نصار. (الاثنين: ٢٢-١٠-٢٠١٢) مقال: قراءة في دراسة: الشعر يسترفد الفن التشكيلي، المجلة الإلكترونية فداء، ، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق. استرجعت بتاريخ ٤/ ٤/ ٢٠١٥ من ١٤١٩٢٨/http://fedaa.alwehda.gov.sy/node

(٣٨)نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص٨.

(٣٩)نزار قباني، (الرسالة الثانية) يوميات امرأة لا مبالية، ص٣٦.

(٤٠)نزار قباني، (اليومية الثامنة) يوميات امرأة لا مبالية، ص٧١.

(٤١)نزار قباني، (اليوميّة الثالثة والعشرون) يوميات امرأة لا مبالية، ص١١٨.

(٤٢)ينظر: عمر، أحمد مختار. (٢٠٠١). اللغة واللون. القاهرة:عالم الكتب.

(٤٣)البشراوي، كوثر. (١٩٩٣). نزار قباني السهرة المفتوحة مع كوثر البشراوي. قناة (mbc) استرجعت بتاريخ ١٥/ ١١ / ٢٠١٤ من https://www.youtube.com/watch?v=IWIBDceRZHc

(٤٤)ربيع المسناني، مقال: ألوان ودلالات، ٢٤/ أكتوبر/٢٠٠٨مدونة الفنان التشكيلي المغربي ربيع المسناني /http://mesnaniblog.blogspot.com

(٤٥)نزار، يوميات امرأة لا مبالية، ص١٥.

(٤٦)مر. ن، ص١٥.

(٤٧)مر. ن، ص٢١.

(٤٨)نزار، يوميات امرأة لا مبالية، ص٢٤.

(٤٩)مر. ن، ص١٥٨.

(٥٠)فنّان عراقي، ولد في مدينة الموصل عام ١٩٤١،تخرج من معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٦٠، ثم أكمل دراسته في روما عام ١٩٦٥، وعمل مدرّسا في جامعة الموصل بالهندسة المعمارية، شارك في معارض ومهرجانات عربية وعالمية كثيرة طوال عمره الفني، وأقام معارض شخصية، وحصد جوائزأكمل دراسته للفن التشكيلي في أكاديمية روما عام ١٩٦٥ عديدة. وإذ يختاره نزار فإنه لا يقل جرأة وتحررا منه.

(٥١)الغذامي، عبدالله. (٢٠٠٥). النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية–.(ط.٣). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص٢٣.

(٥٢) الجرف، نصار. (الاثنين: ٢٢–١٠–٢٠١٢) مقال: قراءة في دراسة: الشعر يسترفد الفن التشكيلي، المجلة الإلكترونية فداء، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق. استرجعت بتاريخ ٤/ ٤/ ٢٠١٥ من ١٤١٩٢٨/http://fedaa.alwehda.gov.sy/node.

(٥٣)الغذامي، عبدالله. (٢٠٠٥). النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية–.(ط.٣). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص٢٣.

(٥٤) فؤاد، أماني. (٢٠١٣ ١٣–٩) البورترية في النص الروائي عند خيري شلبي –موال البيات والنوم نموذجا–، استرجعت بتاريخ ٢٢/ ٧/ ٢٠١٥ من http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٣٧٧٦٨٩

(٥٥) الزيادات، تيسير محمد. (٢٠١٠) توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. عمّان: دار البداية ناشرون وموزعون. ص٢٩–٣٠.

قائمة المصادر والمراجع

[١]وريكيوني، ك :المُضمَر. (ريتا خاطر مترجم). بيروت: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية. (٢٠٠٨)

[2]باتريك شارودو– دومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب. (عبد القادر المهيري– حمّادي صمّود، المركز الوطني للترجمة). تونس: دار سيناترا. (٢٠٠٨)

[3]البشراوي، كوثر: نزار قباني السهرة المفتوحة مع كوثر البشراوي. قناة (mbc) (١٩٩٣). استرجعت بتاريخ ١٥/ ١١ / ٢٠١٤ https://www.youtube.com/watch?v=IWIBDceRZHc

[4]الجرف، نصار: مقال: قراءة في دراسة: الشعر يسترفد الفن التشكيلي، المجلة الإلكترونية فداء، (الاثنين: ٢٢-١٠-٢٠١٢)مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق. من استرجعت بتاريخ ٤/ ٤/ ٢٠١٥ ١٤١٩٢٨/http://fedaa.alwehda.gov.sy/node

[5]الجوادي، علاء: "ملاحظات في فلسفة الألوان واستعمالاتها".السويد: مؤسسة النور للثقافة والإعلام. (٢٠١٢).

[6]الحجمري، عبد الفتاح. عتبات الكتابة : البنية و الدلالة. الدار البيضاء: منشورات الرابطة. (١٩٩٦).

[7]حسين، قاسم: في سيكولوجيّة الفن التشكيلي – قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانيين التشكيليين-. عمان: دار دجلة. (٢٠٠٧).

[8]درمش، باسمة:عتبات النص، مجلة "علامات"، ج ٦١ ، مج ١٦ ، النادي الأدبي الثقافي. (٢٠٠٧ مايو).

[9]ربيع المسناني، مقال: ألوان ودلالات، ٢٤/ أكتوبر/٢٠٠٨مدونة الفنان التشكيلي المغربي ربيع المسناني/http://mesnaniblog.blogspot.com

[10]رشام، فيروز. (٢٠١٠/٢٠١١). شعرية الأجناس الأدبية في أدب نزار قباني. رسالة دكتوراه في اللغة العربية، جامعة الجزائر: الجزائر.

[11]الزيادات، تيسير محمد. توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. عمّان: دار البداية ناشرون وموزعون. (٢٠١٠)

[12]سعيد بنكراد، مقال: سميائيات النسق الإيمائي- الجسد ولغاته -، موقعه www.saidbengrad.net

[13]الصفراني، محمد. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤). الدار البيضاء/بيروت: النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي. (٢٠٠٨).

[14]عطيّه، محسن محمد. التقاء الفنون. القاهرة: دار المعارف. (٢٠٠٣).

[15]عمر، أحمد مختار. اللغة واللون. القاهرة:عالم الكتب. (٢٠٠١).

[16]الغذامي، عبد الله. (٢٠٠٥). النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي-.(ط.٣). (٢٠٠٥).

[17]فاضل، جهاد. نزار قباني: الوجه الآخر. لندن/بيروت: مؤسسة الانتشار العربي. (٢٠٠٠)

[18]فانسون،ل.نظريةالأنواعالأدبية. الكتابالثالث. (حسنعون مترجم). الإسكندرية: منشأةالمعارف. (١٩٥٨).

[19]فرانسواز، أ. المقاربة التداولية (سعيد علوش مترجم). الرباط: مركز الإنماء القومي. (١٩٨٦).

[20]فؤاد، أماني. البورترية في النص الروائي عند خيري شلبي -موال البيات والنوم نموذجا-، (٢٠١٣)استرجعت بتاريخ ٢٢/ ٧/ ٢٠١٥ ٣٧٧٦٨٩=http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid

[21]القاضي، محمد وآخرون. معجم السرديات. تونس: محمد على الحامي للنشر. (٢٠١٠).

[22]قباني، نزار. قصتي مع الشعر، (ط.٩) بيروت: منشورات نزار قباني. (٢٠٠٠).

[23]قباني، نزار. يوميات امرأة لا مبالية (ط.١٧) بيروت: منشورات نزار قباني، بيروت. (١٩٩٩).

[24]لقاء بالشاعر نزار قباني https://www.youtube.com/watch?v=roGQo5YPWzA

[25]الماكري، محمد. الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي-. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. (١٩٩١).

[26]يونغ، ك. غ. جدلية الأنا واللاوعي. (نبيل محسن مترجم). اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع. (١٩٩٧).

[27]منصر،نبيل.الخطاب الموازي للقصيدة العربيةالمعاصرة. الدار البيضاء:دارتوبقال. (٢٠٠٧)

[28]هلال، عبدالناصر. الالتفات البصري من النص إلى الخطاب – قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة –. كفر الشيخ: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع. (٢٠٠٩).

[29] Geoffrey N. Leech,(1980). EXPLORATIONS IN SEMANTICS AND PRAGMATICS, JOHN BENJAMINS B. V., AMSTERDAM.

[30]2. John R. Searle, EXPRESSION AND MEANING- Studies in the Theory of Speech Acts, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, New York: Cambridge. (1979).

[31]3. Keith Allan, Linguistic Meaning, London and New York: Routledge& Kegan Paul. (1986).

List of references:

[1] 'uwrikyuni, k :almudmar. (rita khatir mutarjimi). bayrut: almunazamat alearabiat liltarjamati, markaz dirasat alwahdat alearabiati. (2008)

[2] batrik sharudu- duminik minghnu: muejam tahlil alkhatabi. (eabd alqadir almahiri-hmmady smmwd, almarkaz alwatania liltarjamati). tunis: dar sinatra. (2008)

[3] albashrawi, kuthar: nizar qabaanii alsahrat almaftuhat mae kawthar albasharawi. qanat (mbc) (1993). aistarjieat bitarikh 15/ 11 / 2014 https://www.youtube.com/watch?v=IWIBDceRZHc

[4] aljarfa, nasar: maqali: qira'at fi dirasati: alshier yastarfid alfana altashkili, almajalat al'iiliktruniat fida'i, (aliathnayn: 22-10-2012)muasasat alwahdat lilsahafat waltibaeat walnashra, dimashqa. man aistarjieat bitarikh 4/ 4/ 2015 http://fedaa.alwehda.gov.sy/node/141928

[5] aljawadi, eala': "mulahazat fi falsafat al'alwan wastiemalatiha".alsuwid: muasasat alnuwr lilthaqafat wal'iielami. (2012).

[6] alhajamari, eabd alfataahi. eatabat alkitabat : albinyat w aldilalatu. aldaar albayda'i: manshurat alraabitati. (1996).

[7] hsin, qasim: fi sykwlwjyt alfani altashkilii - qira'at tahliliat fi 'aemal baed alfanaaniiyn altashkiliina-. eaman: dar dijla. (2007).

[8] dirimush, biasmat :eatibat alnas, majala "ealamat", j 61 , maj 16 , alnaadi al'adabiu althaqafii. (2007 mayu).

[9] rbie almisnani, maqali: 'alwan wadilalati, 24/ 'uktubar/2008mdunat alfanaan altashkilii almaghribii rabie almisnanihttp://mesnaniblog.blogspot.com/

[10] rsham, firuz. (2010/2011). shieriat al'ajnas al'adabiat fi 'adab nizar qabaani. risalat dukturah fi allughat alearabiati, jamieat aljazayar: aljazayir.

[11] alziyadat, taysir muhamad. tawzif alqasidat alearabiat almueasirat litiqniaat alfunun al'ukhraa. emman: dar albidayat nashirun wamuazaeun. (2010)

[12] saeid binikradi, maqali: simyayiyaat alnasaq al'iimayiyi- aljasid walughatuh -, mawqieuh www.saidbengrad.net

[13] alsafrani, muhamadu. altashkil albasriu fi alshier alearabii alhadith (1950-2004). aldaar albayda'/birut: alnaadi al'adabiu bialriyad walmarkaz althaqafii alearabii. (2008).

[14] etyh, muhsin muhamadu. altiqa' alfununa. alqahirata: dar almaearifi. (2003).

[15] eumra, 'ahmad mukhtari. allughat walluwn. alqahiratu:ealam alkutub. (2001).

[16] alghdhami, eabd allah. (2005). alnaqd althaqafiu - qira'at fi al'ansaq althaqafiat alearabiat aldaar albayda': almarkaz althaqafia alearabia-.(ta.3). (2005).

[17] fadil, jihad. nizar qabaani: alwajh alakhar. landin/birut: muasasat aliantishar alearabii. (2000)
[18] fansun,l.nzariatual'anwaeial'adabiati. alkitabualthaalithi. (hasanaeun mutarjimi). al'iiskandiriata: munsha'atialmaearifi. (1958).
[19] fransuaz, 'a. almuqarabat altadawulia (saeid ealuwsh mutarjimi). alribati: markaz al'iinma' alqawmii. (1986).
[20] fuaad, 'amani. alburtiriat fi alnasi alriwayiyi eind khayri shalabi -mawal albayat walnawm namudhaja-, (2013)astarjaeat bitarikh 22/ 7/ 2015 http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=377689
[21] alqadi, muhamad wakhrun. muejam alsardiaati. tunus: muhamad ealaa alhami lilnashri. (2010).
[22] qabani, nizar. qisati mae alshaera, (tu.9) bayrut: manshurat nizar qabani. (2000).
[23] qbani, nazar. yawmiaat amra'at la mabalia (ta.17) bayrut: manshurat nizar qabani, birut. (1999).
[24] liqa' bialshaaeir nizar qabaani https://www.youtube.com/watch?v=roGQo5YPWzA
[25] almakri, muhamadu. alshakl walkhitab - madkhal litahlil zahirati-. aldaar albayda': almarkaz althaqafia alearabia. (1991).
[26] ywngh, ka. gh. jadaliat al'ana wallaawei. (nabil muhsin mutarjimi). allaadhiqiat: dar alhiwar lilnashr waltawziei. (1997).
[27] mansir,nbil.alkhitab almuazi lilqasidat alearabiatialmueasirati. aldaar albayda'i:dartubqal. (2007)
[28] hilal, eabdalnaasir. alailtifat albasariu min alnasi 'iilaa alkhitab - qira'at fi tashkil alqasidat aljadidat -. kafr alshaykhi: dar aleilm wal'iiman lilnashr waltawziei. (2009).
[29]. Geoffrey N. Leech,(1980). EXPLORATIONS IN SEMANTICS AND PRAGMATICS, JOHN BENJAMINS B. V., AMSTERDAM.
[30]2. John R. Searle, EXPRESSION AND MEANING- Studies in the Theory of Speech Acts, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, New York: Cambridge. (1979).
[31]3. Keith Allan, Linguistic Meaning, London and New York: Routledge& Kegan Paul. (1986).