العلامة اللغوية والعلامة البصرية ودورهما في تشكيل صورة الحرب (معلقة زهير بن أبي سلمى وجدارية جرنيكا لبابلو بيكاسو نموذجاً)(*)

د. عزة شبل محمد أبو العلا
كلية الآداب – جامعة القاهرة

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى محاولة التعرف على دور كل من العلامة اللغوية والعلامة البصرية تشكيل صورة الحرب بين (معلقة) زهير بن أبي سلمى، وجدارية (جرنيكا) لبابلو بيكاسو، فكلاهما قد اشترك في توجيه خطاب إنساني عام يطالب بنبذ الحروب والدعوة إلى السلام، على الرغم من اختلاف زمن إنتاج كل منهما؛ حيث يرجع زمن تأليف المعلقة إلى العصر الجاهلي، في حين تنتمي الجدارية (١٩٣٧) إلى العصر الحديث. تهدف هذه الدراسة مستعينة بالمنهج الوصفي من منظور علم العلامات، إلى التعرف على دور العلامات سواء اللغوية، أو المرئية في تشكيل صورة الحرب، ومحاولة الكشف عن أنماط الصورة، ووظائفها التواصلية في العملين موضع الدراسة.
لقد حظي كلا العملين بمكانة كبيرة لدى المتلقي العام لعدة عوامل ترجع إلى أهمية القضية الإنسانية التي يعالجانها، وشهرة منتجي العملين، فقد كان كل منهما رائد مدرسة؛ فزهير بن أبي سلمى رائد مدرسة (الصنعة) أو (عبيد الشعر)، وبابلو بيكاسو صاحب مذهب (التأثيرية)، ورائد (المدرسة التكعيبية)، فضلاً عن طريقة التأليف المشابهة، وخصوصية العملين في الذاكرة الثقافية العامة، وهو ما سوف تحاول الدراسة الكشف عنه.

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨١) العدد (٨) أكتوبر ٢٠٢١.**

Abstract

The Role of Linguistic and Visual signs in Shaping the Image of War: Zuhair bin Abi Salma's Ode and Pablo Picasso's Guernica as Examples

This study seeks to identify the role of both the linguistic sign and the visual sign in shaping the image of the war in Zuhair bin Abi Salma's Ode and Pablo Picasso's Guernica. Both works play a role in directing a general human discourse calling for the renunciation of wars and the call for peace despite the different time span between both: the Ode dates back to the pre-Islamic era and the painting was painted in the modern age (1937). Using the descriptive approach from the perspective of the science of signs, this study aims to identify the role of signs, whether linguistic or visual, in forming the image of war, and an attempt to reveal the patterns of the image, and their communicative functions in the two works. Both works have enjoyed great fame and popularity for several factors: the humanitarian cause they reflect, and the fame of the poet and the painter (Zuhair bin Abi Salma is the pioneer of the Craftsmanship school or The Slaves of Poetry, and Pablo Picasso was the pioneer of Expressionism and the founder of Cubism), as well as the similar method of composition, and the impact of the two works on the cultural memory, which is what the study will try to reveal.

المقدمة:

شغلت صورة الحرب وتبعاتها كثيرًا من الأدباء والفنانين على اختلاف العصور، فذهبوا إلى التعبير عن بشاعتها، وويلاتها، وما تلحقه من دمار بوسائل عدة، جسدتها الخطابات الأدبية بلوحات مرئية، فاشتركت بذلك مع وسائل الخطابات الفنية التي تماست هي الأخرى معها بما تتضمنه من إمكانات التعبير عن الأصوات. إن موضوع التشابه، أو التأثير المتبادل بين الفنون، وبصفة خاصة فن الشعر والتصوير موضع اهتمام كبير للتفكير في نقاط الالتقاء والاختلاف، بين قراءة النص، وقراءة الصورة.

من هذا المنطلق تحاول هذه الدراسة إلقاء الضوء على دور العلامات؛ أي الشفرات المستخدمة لنقل المعنى في تحليل الخطاب، بين الوسيط اللغوي، والوسيط المرئي، من المنظور العام للسيميوطيقا التي «تسعى إلى تعريف العلامات التي يبدعها البشر وتصنيفها وتحليلها»[١]، وذلك بالكشف عن كيفية تشكُّل المضمون من خلال العلامة المستخدمة في عملين إبداعيين اشتركا في تقديم صورة الحرب، وتمايزا في انتماء كل منهما إلى نوع مختلف من حيث طبيعة التكوين، ووظائفه. هذان العملان هما (معلقة) زهير بن أبي سلمى، وجدارية (جرنيكا) لبابلو بيكاسو[٢]. يتخذ الخطاب الشعري من العلامات اللغوية وسيلة للدلالة في رسم صورة الحرب، باعتبار أن اللغة هي الوسيلة اللفظية للمعنى، وعلى الصعيد الآخر يتخذ الخطاب المرئي من العلامة البصرية (الألوان والخطوط والأحجام) عناصر بناء الصورة، كما أنه يحتوي أيضًا على شفرات دالة على الأصوات، من هذا المنطلق، يعد المنظور العلاماتي مدخلاً ملائمًا لدراسة العملين؛ حيث إن العلامة «شيء مادي مزدوج البنية: له جانب مادي (سمعي أو بصري أو لمسي)، وله جانب معنوي هو الدلالة.»[٣] وهذا ما يجعلنا نطرح عدة تساؤلات، هي: هل يحتوي الخطاب اللغوي على صور بينها علاقات تنتج المعنى؟ وهل «التعبيرات التصويرية المرسومة يمكن مقارنتها بالجمل والاقتراحات والأحكام؟هل يوجد عنصر في التصوير يلعب دور الفعل أو الفاعل أو المفعول به»[٤]؟

لقد اعتمدت الدراسة نموذجًا للخطاب الشعري معلقة زهير بن أبي سلمى، باعتبارها من أقدم الأشعار التي وصلت إلينا من العصر الجاهلي. وترجع أهمية هذه القصيدة إلى تناولها المبكِّر لصورة الحرب، والتنفير منها، وذكر ويلاتها، والدعوة إلى السلام وحقن الدماء بعد حرب (داحس والغبراء) التي استمرت نحو أربعين سنة، وتميز شاعرها بكثرة التشبيهات والاستعارات بصورة كبيرة، كما اختارت الدراسة جدارية (الجرنيكا) لبابلو بيكاسو التي رسمها عام ١٩٣٧م إثر تأثره بالعدوان الوحشي على مدينة (جرنيكا) بعد تحالف حاكمها

(فرانكو) مع القوات الألمانية أثناء الحرب الأهلية الإسبانية، فقدَّم بيكاسو صورة منفرة للحرب وويلاتها، وقد كان لهذه الجدارية مكانة كبيرة في القرن العشرين؛ ويرجع ذلك إلى قيمتها الفنية، وارتباطها بأحداث تاريخية جعلت منها أيقونة للاحتجاج على أي عدوان، فالعملان لهما أهمية كبيرة ومكانة لدى المتلقي؛ وكلاهما يمكن اعتباره وثيقة تاريخية تصور أحداثًا فعلية، وتتضمن قيمًا إنسانية عامة.

من هنا تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن دور كل من **العلامة اللغوية** linguistic sign **والعلامة البصرية** visual sign في تشكيل صورة الحرب، من خلال تحليل مكونات الصورة، ووظائفها التواصلية في علاقتها بسياقات الإنتاج؛ حيث إن العلامات «سواء كانت لغوية، أو رسومات هي وسائل لنقل المعاني بين الأفراد.»[٥]

إن الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف، بين نوعين متباينين من أنواع الخطاب، هما الخطاب الشعرى، والخطاب التشكيلي، هو محاولة لطرح إمكانية تجاوز **تحليل الخطاب discourse analysis** في إطار النوع الواحد، إلى تحليل الخطابات متعددة الأنواع بوصفها وحدة خطابية كبرى، وهو ما يمكن أن نطلق عليه **التحليل عبر الخطابات across discourse analysis** وسوف تستعين الدراسة في ذلك بمنهج تحليل الخطاب؛ من منظور علم العلامات، في محاولة لرؤية دور الصورة فى الربط بين الخطابين، بالولوج إلى منطقة تداخل الأنواع الإبداعية؛ والبحث في مساحات التلاقي بين النوع الأدبي (الشعر)، والنوع الفني (الجدارية)، حيث تقدم النظرية السيميائية «الإطار النظري والمنهجي لشرح مستويات المعنى ودراستها، سواء في اللغة بوصفها نصًّا، أو في الصورة بوصفها نصًّا تصويريًّا»[٦]، وذلك للكشف عن العلامات ذات الدلالة المشتركة التي تشكلها الرموز اللغوية في المعلقة، والرموز المرئية في الجدارية، بوصفهما خطابًا إنسانيًّا يؤدي وظائف تواصلية عامة، على الرغم من اختلاف زمن الإنتاج لكل منهما.

ويرجع سبب اختيار هذه المادة إلى أن العملين قد جمعتهما عدة عوامل مشتركة، منها شهرة مؤلفيهما، وأن كليهما صاحب مدرسة، ونشأة كل منهما في بيت اشتهر بالإبداع. فزهير بن أبي سلمى رائد مدرسة المدح بغير غرض التكسب، واشتهر بالتدقيق والصنعة في شعره، وتعد معلقته واحدة من القصائد السبع الطوال التي قيل إنها تستغرق حولاً كاملاً في إنشائها؛ لذا يُطلق عليها (الحوليات)، أما بابلو بيكاسو فهو رائد المدرسة التكعيبية،[٧] وله إنتاج كبير «إذ يصل مجموع ما أنتجه في التصوير والنحت والحفر حوالي ٢٠ ألف عمل.»[٨]

وجمع العملين أيضًا قيمةُ كل منهما، وتشابه طريقة التأليف. فقصيدة زهير إحدى القصائد السبع الطوال، وقد بلغ عدد أبياتها ثلاثة وستين بيتًا، فهي من الحوليات التي يستغرق نظمها عامًا كاملًا، بما يعني أنه قد يكون هناك نسخ سابقة للشكل النهائي لها، لكنها لم تصل إلينا. فضلاً عن التفسيرات المتعددة لتسمية (المعلقة) بأنها كانت تعلق على أستار الكعبة، وهو ما يشير إلى قيمتها الأدبية، وذيوعها بين الجماهير. أما لوحة بيكاسو، فهي جدارية ضخمة «وصل طولها إلى ثمانية أمتار، وبلغ ارتفاعها ثلاثة أمتار ونصف المتر.»[٩]وقد «اعتلت أعلى مكانة في فن التصوير المعاصر»[١٠]، كما أصبحت «جزءًا مؤسسيًّا من تراث إسبانيا المشترك، ووجهة سياحية، وعالمية ورمزًا للاحتجاج على الحرب والعنف.» [١١] واحتلت الجدارية مساحة في الذاكرة الثقافية الثقافية cultural memory للوعي الجمعي، بوصفها رمزًا سياسيًّا، أو«رمزًا للمقاومة، أي للحركة المناهضة لفرانكو..والذاكرة المهيمنة dominant memory التي يتذكرها المجتمع ويرويها في العديد من المجالات الثقافية في إسبانيا في مقابل الذاكرة السائدة، وهي الرواية الرسمية للأحداث عبر الديكتاتورية المهيمنة.»[١٢]

والأمر الغريب حقًّا أن «الاسكتشات التي سبقت التكوين النهائي للوحة قد غدت أعمالاً فنية مستقلة، خاصةً أنه ما كان غالبًا يصل بهذه الأجزاء إلى شكلها النهائي قبل تضمينها اللوحة الكلية.»[١٣] وقد بلغ عدد النسخ التي صنعها بيكاسو لتلك اللوحة إحدى وستين نسخة «ومن خلال التواريخ المحددة لكل من

هذه الرسومات تبين أن اثنتين وعشرين منها تم إنجازها قبل الشروع باللوحة الأصلية..في حين أن الباقية أنجزت في أثناء العمل فيها..والغيرنيكا كانت على علاقة وثيقة بالمراحل الفنية التي سبقتها.»[١٤]«أما الاسكتش الأول ...الذي خطه بيكاسو بانفعاله الساخن وتدفقه المباشر فقد ظل بعناصره الأساسية وتكوينه العام وشخصياته وحيواناته وأشيائه؛ هو الشكل النهائي للوحة.»[١٥]

تناولت بعض الدراسات اللغوية السابقة معلقة (زهير بن أبي سلمى) من المنظور النحوي والدلالي[١٦]، كما قدمت الكثير من الدراسات الفنية تحليلًا للوحة (الجرنيكا) في علاقتها بالفن التكعيبي، أو مذهب التأثيرية. وقد حاولنا بقدر المستطاع الرجوع إلى هذه الدراسات والاستعانة بها، مع ملاحظة أنها لم تتناول الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف في تناول صورة الحرب في كلا العملين، وهو منطلق هذه الدراسة.

مباحث الدراسة:

تنقسم الدراسة إلى ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: التحليل السياقي وروافد الخطاب

المبحث الثاني: العلامات وبناء الصورة

المبحث الثالث: أنماط الصورة ووظائفها التواصلية

المبحث الأول: التحليل السياقي وروافد الخطاب

يتناول هذا المبحث تحليل سياقات الإنتاج، ودوافع التأليف في العملين، مقارنًا بينهما من حيث التعريف بمنطلقات منتج النص الفلسفية والفكرية والوجدانية في علاقتها بالحدث الرئيس الدافع إلى إنشاء العمل؛ حيث إن الخطاب استجابة لمثير خارجي، يسهم في الكشف عن مدى ارتباطه بمحددي الزمان والمكان، ودور الفواعل الاجتماعية المشترِكة في تشكله.

١- الرافد الخارجي المباشر (السياق التاريخي)

يمثل الرافد الخارجي المباشر، أو سبب التأليف نقطة التقاء العملين؛

حيث عمد صاحب كل منهما إلى إنتاج خطابه إثر التأثر بحرب. فالمعلقة يرجع سبب تأليفها إلى تلك الحرب التي دارت رحاها بسبب رهان سباق بين قبيلتي عبس وذبيان واستمرت نحو أربعين عامًا، إلى أن جاء السيدان الكريمان (هرم بن سنان، والحارث بن عوف، واستطاعا إيقاف الحرب وحقن الدماء، بدفع ديات القتلى من مالهما الخاص، فأنشأ زهير معلقته تنفيرًا من الحرب، وإشادة بصنع السيدين وتحقيقهما للسلام. أما الجدارية، فإن سبب إبداعها هو ما تعرضت له قرية (جرنيكا) من قتل ودمار إثر ضربها بطائرات التحالف الألمانية أثناء الحرب الأهلية الإسبانية ١٩٣٧، ولم يوقع عليها بيكاسو «ولم يسجل عليها تاريخًا، فقد اعتبرها صرخة إنسانية في وجه الظلم، وشهادة أبدية تندد بالعدوان، ودعوة عالمية تنادي بالسلام في كل زمان ومكان.»[١٧] فقد صوَّر بيكاسو القتل والرعب والفزع الذي تعرض له أهل القرية من المدنيين بذلك العمل الفني.

ب- الروافد غير المباشرة (الصورة الذهنية والمخزون الثقافي)

تعدُّ الصورة الذهنية التي ينتجها المخزون الثقافي عن الحرب وبشاعتها رافدًا من روافد الإبداع، سواء تولَّدت تلك الصورة نتيجة خبرات سابقة مشهودة بحروب فعلية، أو تشكَّلت بطريق غير مباشر نتيجة التأثر بالحديث عن الحروب. فلقد كانت الحياة الجاهلية تقوم على شريعة الغزو والإغارة، وسفك الدماء، وقد كان لزهير «شعر في هجاء القبائل التي كانت تغير على عشيرته.»[١٨] وعلى الصعيد الآخر، فإن بيكاسو من أعلام الفن في العصر الحديث، وقد رسم هذه اللوحة في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فضلاً عن أعماله الأخرى التي عبر فيها عن رفضه للحروب، وأشهرها لوحة (مذبحة في كوريا) وقد رسمها عام ١٩٥٠، كما أن بيكاسو قد عاش فترة «الحرب الإسبانية الأهلية...وانضم إلى صفوف الجمهوريين كمحارب ضد قوات الجنرال الراحل فرانكو.»[١٩] فأضحت تلك المؤثرات التاريخية روافد تكوين صورة الحرب في مخيلته.

ج- الرافد الذاتي وصدق التجربة الإبداعية

فضلًا عن الروافد السياقية المباشرة، وغير المباشرة، فإننا يمكننا الإشارة إلى رافد آخر من روافد الإبداع نطلق عليه الرافد الذاتي، ونعني به ذلك الرافد الخاص برؤية المبدع، «فالرؤية التي استعرضها زهير حضارية تسبق العصر»[٢٠] فهي رؤية إنسانية من أجل الإنسان عامة، وليس من أجل ذاته، بالإضافة إلى أن زهير قد اشتهر بأنه رائد مدرسة المدح بغير غرض التكسب، فلم يكن ينظم الشعر من أجل المال، وإنما يقرضه عن قناعة وصدق تجربة.

وكذلك الحال في الجدارية، فقد كان إيمان بيكاسو بتلك القضية دافعًا إلى رسم لوحة (جرنيكا) عام ١٩٣٧، وغيرها من اللوحات، «انطلاقًا من مبدأ ضرورة الدفاع عن الإنسان ضد الاعتداءات سواء في إسبانيا، أو في كوريا، أو في أى مكان.»[٢١] ومما يؤكد صدق تجربة بيكاسو ما تناقلته الصحف من خبر رفضه «اقتراح منح جيرنيكا إلى الحكومة الإسبانية، حتى تمت استعادة الحريات المدنية، ونقلت من نيويورك إلى متحف مدريد الجديد للفن الحديث إثر عدة مفاوضات، بعد وفاته بست سنوات.»[٢٢]؛ احتجاجًا على ما قام به حاكم بلدة جرنيكا من التحالف مع الألمان والهجوم الوحشي عليها. فقد وكان ولاء بيكاسو قويًّا لبلده، حيث كان «يدعم الحركة المناهضة لفرانكو في إسبانيا، وتبرع بفنه وأمواله لصالح الجمهوريين، ورسم غيرنيكا ردًا على ذلك القصف عام ١٩٣٧ لمدينة الباسك الشمالية من قبل النازي كوندور الذي يعمل بموجب أوامر فرانكو.»[٢٣]

فالتقى بيكاسو مع زهير في منطقة تحرر الإبداع من التكسب، فبيكاسو كان هو الآخر لا يرسم طلبًا للمال «بمعنى أنه لا يقبل مطلقًا أن يكلفه إنسان برسم صورة أو لوحة معينة نظير مبلغ مال»[٢٤]وفي سبيل الدفاع عن تلك القضية لم يكتفِ بيكاسو بهذه اللوحة «فقد ظل يرسم لوحات أخرى أخذ يبيعها بنفسه لمساعدة أطفال الضحايا، كما أصدر كتيبًا مزينا بالرسوم التي طُبعت بعد ذلك على البطاقات البريدية، وكان الكتاب يحمل هذا العنوان المباشر (حلم

وأكذوبة فرانكو)، ثم أعلن بيكاسو أنه لن يدخل إسبانيا ما دام فرانكو في الحكم.»[٢٥]

المبحث الثاني: عناصر بناء الصورة (العلامة اللغوية والعلامة البصرية)

يهدف هذا المبحث إلى التعرف على العلامات وعلاقتها بإنتاج الدلالة من خلال الرموز المستخدمة في بناء النص بوصفها وسائط نقل المعنى؛ أي الوسيط اللغوي في المعلقة، والوسيط البصري في الجدارية، ودورهما في بناء صورة الحرب.

وسائط نقل المعنى (الوسيط اللغوي والوسيط البصري):

١- اختيار العلامات (الوحدات البنائية الصغرى وإنتاج الدلالة)

يختلف نص المعلقة عن نص الجدارية بصورة أساسية؛ نظرًا لاختلاف عناصر تشكل البناء، حيث يعتمد الخطاب الشعري لرسم صورة الحرب على المفردات اللغوية بوصفها أصغر وحدة معجمية حاملة المعنى، في حين يعتمد نص الجدارية بصورة أساسية على عناصر الخطوط والألوان والأحجام في رسم الصورة الكلية، وعلى الرغم من هذا الاختلاف، فإنهما يشتركان معًا في الوظيفة المنوطة باستخدام تلك العلامات، وهي وظيفة نقل المعنى إلى المتلقي، بتمثيل صورة الحرب؛ للتنفير منها، والترغيب في إحلال السلام.

انطلق نص المعلقة في بناء صورة الحرب من اختيار وحدات معجمية حاملةً رسالة نبذ الحروب، والتحذير من الغدر والخيانة، ونقض الصلح، والتذكير بسلبيات الحرب وآثارها المدمرة، وما تلحقه من فناء ودمار، وقد احتلت تلك المفردات المساحة الكبرى في النص، كما تضمنت المعلقة أيضًا مفردات لغوية دالة على حياة السلم، وما يحققه من أمن واطمئنان؛ لذا فقد تعددت العلامات اللغوية المكوِّنة نسيج لوحة الحرب، فتضمنت اللوحة الأسلحة المستخدمة في القتال، مثل: (الرماح، والسلاح)، واسم القبيلتين المتحاربتين

(عبس وذبيان)، واسم الشخص الذي أراد نقض الصلح (حصين بن ضمضم)، والمفردات الدالة على الموت والقتل والخسارة، وهي: (الموت- المنايا- قتيل- غرامة)، والمفردات الدالة على حركة المعركة وإراقة الدماء (الحرب- تفانوا- يهريقوا- تبعثوها- ضريتموها- تعرككم- تُمتْهُ- يعدو- الجارم- الجاني – الدم)، كما تضمنت اللوحة المفردات الدالة على السلم في الجمل: (ندرك السلم- نسلم- عم صباحًا).

وكذلك الحال في (الجدارية)، فقد توزعت عناصر العلامات البصرية، بين ثنائية الحرب والسلام، فجاءت الوحدات الدلالية البصرية الدالة على ما تخلفه الحروب من دمار وفناء، تشغل المساحة الكبرى في اللوحة، وتتمثل في أدوات الحرب (السيف المكسور)، وبقايا أشلاء الحرب المتناثرة في فضاء اللوحة التي تعكس مظاهر الموت، فهناك (يد بشرية، وجه امرأة، رأس منفصلة عن جسد، أطراف محارب مبتورة). أما المفردات البصرية الدالة على الأمل في السلام، فتتمثل في وجود (يد ممتدة بسراج قديم)، و(مصباح حديث) في أعلى اللوحة:

ب- الإحالات الداخلية ونسيج الصورة الوثائقي

إن استلهام منتج الخطاب بعض الأحداث الخارجية ونسجها في الخطاب يضفي عليه صبغة وثائقية، فيجعله أشبه بوثيقة تاريخية على مر العصور. لقد شهدت معلقة (زهير بن أبي سلمى) على ذلك الحدث الجليل في فترة تاريخية مبكرة غلب عليها الثقافة الشفوية، فضلاً عن أن ذلك الخطاب قد اكتسب

أهميته على مستوى التأريخ الأدبي؛ لارتباطه بقضية إنسانية عامة صالحة لأي زمان ومكان، وقد أسهمت الإحالة الخارجية exophora في بناء صورة مبدع القصيدة (زهير بن أبي سلمى)؛ حيث إن المرجع المشار إليه موجود في سياق الموقف، كذلك تسهم الإحالة الداخلية endophora في بناء صور الشخصيات الواردة في المعلقة، والربط بين أجزاء النص. تلك الصور هي:

- **صورة المتكلم** (زهير بن أبي سلمى): وقد شكَّلها زهير بواسطة الإحالة على مرجع (منتج النص)، فرسم لذاته صورة الرجل الحكيم الذي بلغ من العمر ثمانين عامًا، وقد عاصر أحداث الحرب والصلح؛ لذا فقد امتدت الإحالة بضمائر المتكلم في نسيج النص، سواء عن طريق الذات المستترة خلف الحكي، أو بالإسناد المباشر إلى ضمير المتكلم، كما في: (وقفتُ– عرفتُ – قلتُ– خليلي– عني– أراهم– سئمتُ– أعلمُ –لكنني– رأيتُ).
- **صورة السيدين** (الهرم بن سنان، والحارث بن عوف)، صانعي الصلح، من خلال الإحالة عليها بضمائر المثنى في الكلمات: (وجدتما– تداركتما– قلتما– فأصبحتما– بعيدين– عظيمين– هديتما).
- **صورة القبيلتين المتناحرتين**، وهما قبيلتا (عبس وذبيان) عن طريق الإحالة باستخدام ضمائر الجمع: (تفانوا– دقُّوا بينهم– أقسمتُم– لا تكتمنَّ– نفوسكم– علمتُم– ذقتُم–تبعثُوها– ضريتمُوها– تعرككم– لكم– يواتيهم– رعوا– ظمأهم– أوردوا– قضوا– بينهم– أصدروا– عليهم– رماحهم– أراهم– أصبحوا – يعقلونه– أمرهم).
- **صورة العدو الغادر**، وقد تشكلت بالإحالة على مرجع (حصين بن ضمضم) في الكلمات: (جرَّ– كان– طوى– هو– أبداها– لم يتقدم– قال– سأقضي– حاجتي– أتقي عدوي– رائي– فشدَّ– فلم يفزع).

أما (الجدارية)، فقد تضمنت **خمس صور شخصية**، أربع نساء، ومحارب، وهي صور إنسانية عامة، لا تحيل على شخصيات بعينها في الواقع الخارجي، فلا يتضمن نسيج اللوحة الداخلي إشارات تاريخية عن الفواعل

الاجتماعية المشاركة في الحرب مثل المعلقة، بما يجعلها وثيقة تاريخية دالة على الفترة الزمنية التي أُلفت فيها، وإنما اكتسبت اللوحة طابعها الوثائقي من سيميائية عنوانها (الجرنيكا)، وارتباطه في الوعي الجمعي بالاحتجاج على الظلم والعدوان، غير المقيد بمكان أو زمان، ومن الملاحظ أن الجدارية خلت من وجود وسائل الحرب الحديثة، أو الطائرات والقنابل التي أُستخدمت في قصف المدينة، ولكنها اشتملت على صورة أداة الحرب القديمة (السيف) الذي يعد رمزًا للقتال، وذلك التحرر من القيود الزمنية، والإحالات الشخصية على الواقع الخارجي، قد جعل صورة الحرب تتسم بالعمومية، وغير مقيدة بحادثة بعينها، وصالحة لاستمرار دلالاتها المنفِّرة من الحروب على مر العصور؛ لذا فقد استُخدمت الجرنيكا لافتة للاحتجاج ليس في إسبانيا فقط، وإنما في كل أنحاء العالم «للتعبير عن غضبهم واستيائهم.. وأيضًا في الصين واليابان أو تيلاند يستخدمون الجرنيكا كوسيلة اتصال بالعالم، وآخرها في سوريا وفلسطين والولايات المتحدة الأمريكية.»[٢٦]

ج- **العلامة اللغوية وصورة المكان (البيئة البدوية والبيئة الأندلسية)**

استعان الشاعر بمعجم خاص في رسم **صورة المكان** في لوحته، وقد كان ذلك المكان متسمًا بطابع البيئة البدوية، وهو ما بدا في تضمين **أسماء الأماكن**، سواء أكانت أماكن عامة، غير محددة، ولكنها تعبر عن البيئة البدوية، مثل (النؤي) وهو نهير صغير حول البيت، و(العلياء) وهي الأرض المرتفعة، و(الحَزَن) وهو الأرض الغليظة المستوية؛ أم كانت أماكن بعينها، مثل (حومانة الدراج)، و(المتثلم)، و(الرقمتين)، وهما موضعان أحدهما بالقرب من البصرة، والآخر بالقرب من المدينة، و(جرثم) وهو موضع ماء بعينه، و(القنان، والسوبان) وهما جبلان، و(وادي الرِّس). كما تضمنت اللوحة **صور الحيوانات** التي تعيش على المرعى، مثل العين والآرام وقد استخدمها الشاعر في تجسيد الحياة الاجتماعية الآمنة، فضلًا عن امتلاء فضاء المعلقة **بصور الأشياء** الدالة على الحياة البدائية، مثل (المرجل)؛ أي القدر الذي يوضع فيه الطعام،

و(الأثافي السفع)؛ وهي الحجارة السوداء التي يوضع عليها القدر لإنضاج الطعام، والثياب (أنماط عتاق)، و(الكلة)، وهي الأقمشة الرقيقة، و(العهن) أي الصوف الذي يزين به الهودج، و(العصي) لبناء (الخيمة)، والرحى التي تطحن بها الحبوب.

أما الجدارية، فقد استخدمت **الصور الحيوانية الرمزية** للتعبير عن البيئة الأندلسية؛ حيث تشير صورة (الحصان) الجريح المتألم إلى أهالي القرية الذين عانوا مرارة الفقد والألم جراء ذلك القصف الجوي الذي تعرضت له القرية من قوات الاحتلال الألمانية، أما صورة (الثور)، فتعد من الصور الرمزية التي استخدمها بيكاسو للدلالة على السلطة الغاشمة المتمثلة في (فرانكو) حاكم بلدة (جرنيكا).

د- العلامات اللونية ودلالاتها

جاءت العلامات اللونية في العملين مرتبطة بالفكرة الأساسية، فتضمنت المعلقة أربعة ألوان هي (الأبيض والأسود، والأحمر والأزرق). وقد وظفها الشاعر لرسم صورة متقابلة بين مظاهر الحياة ومظاهر الفناء. فكانت (الآرام) وهي الظباء (البيضاء) تعمر الديار قبل رحيل أهلها عنها، في مقابل اللون (الأسود) لوصف الحجارة التي كان يوضع عليها المِرجل لإنضاج الطعام، والمتبقية عن عملية الرحيل. كما جاء زهير بلونين آخرين متقابلين، هما (الأحمر) وهو لون الدماء المراقة في الحروب، في مقابل اللون (الأزرق) وهو لون الماء الصافي العذب الذي استقرت عنده رحلة الظعينة فور وصولها إليه، علامةً على الأمن والاطمئنان.

أما (الجدارية)، فقد كانت الألوان المسيطرة عليها هي الألوان المعتمة، وعلى الرغم من أنها «تصور واقعة حربية دموية تخالها رسمت بلون الدم، ولكن لا يوجد أي لون للدم الأحمر، بل رسمها بيكاسو باللون الأسود والرمادي، فجاءت صرخة حزينة في واقع مرير وأليم، صرخة ألم ولوعة احتجاجًا على الهجوم الجوي على مدينة جرنيكا الإسبانية.»[٢٧]

وإذا كان اللونان الأبيض والأسود هما المسيطران على اللوحة، فقد كان للون الرمادي المشبع بالأزرق «يوحي بالبرودة، على عكس ما يمكن أن نتوقع في مثل هذه اللوحات، بمعنى أن تكون صارخة لتتفق مع طبيعة الموضوع...وعلى هذا يمكن تفسير الموت الناجم عن المعركة على أنه موت أبدي، أعمق من أن يكون موتًا مباشرًا، في معركة بعينها، وفي وقت بالذات، ومن هنا كان الاكتفاء بتصوير مظهر الموت، كانفصال الرأس عن الجسد، والبطن المفتوح، دون الاضطرار إلى تصوير (حالة الموت) كأن تسيل الدماء أو حتى تتجمد»[٢٨]، فضلاً عن تشبع الفرشاة باللون؛ مما أعطى مساحات سوداء كبيرة، أما الظلال الموجودة في الصورة فتبرز المقابلة بين النور والظلام.

لقد وظَّف بيكاسو اللونين الأسود والأبيض، فكان اللون الأسود مسيطرًا ومعبرًا عن الظلمة والدمار، والشعور بالحزن لوقوع تلك المأساة، أما اللون الأبيض فيبدو أنه يعبر عن مساحات النور التي يأمل الفنان أن يلقي الضوء عليها بعمله الذي يكشف به إلى العالم بأسره فظائع العدوان الغاشم وآثاره المدمرة. أما بالنسبة للخطوط فنجد أنها متداخلة ومنكسرة ومنحنية وزوايا حادة، ونجد أن الفراغ الأسود الموجود في معظم اللوحة قد جمع معالم الدمار والغضب والمطالبة بالعدالة المنصفة لما وقع على أهل هذه القرية من الظلم.»[٢٩] وكذلك وظَف بيكاسو الشمس التي لا ينبعث منها الضوء، وخلو المساحة التي يشغلها المصباح من الضوء، في الدلالة على الشعور بالحزن، فمع استمرار الحروب لا توجد بارقة أمل في الحياة.

٥- العلامات الرمزية

الرموز وسيلة من وسائل نقل المعنى. وقد اشتملت كل من المعلقة والجدارية على عدة رموز تسهم في بناء صورة الفناء والعدم المرتبطة بالحرب. ففي المعلقة نجد من **الرموز الدينية** (قوم عاد)، وهو رمز للتشاؤم، ويعد استحضاره في بناء الصورة توظيفًا من قبيل «الحجج النفعية الإقناعية التي

تستمد مصداقيتها من مبدأ النفع والضرر بالنسبة إلى المجتمع عامة، حيث ينبغي أن نفعل ما ينفعنا، ونمتنع عما يضرنا.»[٣٠] **والرمز الإنساني** (أم أوفى) الذي يستدعي به الشاعر رحيل المرأة والطفل معًا، وهما رمزا الحياة والخصوبة وامتداد الجنس البشري، ومن **الرموز الحيوانية**، جاء رمز (الأسد) دلالة على قوة الخصم المعادي للسلام، **ومن الرموز المكانية** (الدمنة)، وكل ما تبقى بها من آثار الديار، فهي رمز للفقد، وجبل (القنان) وهو رمز للمكان غير آمن الذي تحفه المخاوف والأخطار، في مقابل الرموز المكانية الدالة على الأمن والطمأنينة، المتمثلة في (وادي الرس)؛ للترغيب في حياة السلم. كما استخدم زهير **الرموز العامة**، فكان منها (الدم)، وهو رمز مشترك في كل الثقافات للدلالة على القتل، ورمز (النار) الدال على الحرق، في مقابل استخدام رمز (الماء)؛ للدلالة على الحياة. وتضمنت المعلقة رمزًا دالاً على الأمل في إعادة الحياة من جديد، من خلال وجود (حوض المياه) الذي لم يتهدم؛ أملاً في إمكانية رجوع الحياة إلى المكان وإعماره مرة أخرى.

واشتملت الجدارية على عدة رموز، كان أكثرها استخدامًا هي **الرموز الإنسانية** (المرأة) رمز الوطن، و(الطفل) رمز المستقبل، و(المحارِب) رمز المقاومة، و(ذراعه المفتولة) رمز القوة البدنية. أما **الرموز الحيوانية**، فكان منها (الثور)، و(الحصان). فالثور رمز لعدوان القوات الألمانية التي اعتدت على البلدة، أما الحصان، فقد كان يرمز إلى البدة الجريحة، أو ربما كان يرمز «لأسبانيا الجريحة التي تتألم وتصرخ من آثار هجوم النازي»[٣١]؛ ولهذا كانت صورة الحصان أكبر الصور حجمًا في اللوحة، فضلاً عن موقعها في مركز اللوحة؛ للدلالة على أهمية هذا الرمز. ومن **الرموز العامة** (السراج القديم)، و(المصباح الحديث)، فهما رمزا الحرية، والأمل، وقد يكون المراد عند بيكاسو بهما الجمع بين الحضارة القديمة والحضارة الحديثة، بما يعني أن حرية الحياة، ومناهضة العنف هي أساس الحياة الإنسانية على امتداد وجودها منذ بدء الخليقة مع الإنسان البدائي حتى اليوم. كما استخدم بيكاسو رمز (العين) الدال

على الأمل في صحوة الضمير الإنساني والعالم بأسره، وأن يرى آثار الدمار؛ فتتوقف الإنسانية عن الحروب، لكن (الزهرة) التي تعد رمزًا للحب والخير والتفاؤل، قد جعلها بيكاسو مقطوعة في يد طفل متوفى، ترمز للتشاؤم وانقطاع الأمل في الحياة؛ بعد أن قضت الحرب على الأخضر واليابس.

المبحث الثالث: أنماط الصورة ووظائفها التواصلية:

يسعى هذا المبحث إلى التعرف على أنماط الصور المستخدمة، ووظائفها التواصلية؛ حيث يشترك العملان في جذب انتباه المتلقي وإثارة مشاعره لكسب تعاطفه، ومساندته، فرسالتهما في المقام الأول **رسالة أخلاقية** عامة نحو حياة إنسانية أفضل ترفض الحرب، وتدعو إلى السلام. ويبدو أن الهدف الإنساني العام لمثل هذه الخطابات هو ما يجعلها تسمو على غيرها من الخطابات ذات الطابع الذاتي الشخصي، فترقى بالمتلقي من إحداث التأثير الوجداني المؤقت إلى ترك أثر مستمر في الذهن رافضًا كل صور الحرب في أي زمان و مكان، وتجعلنا أيضًا نحاول تجاوز تحليل الخطاب الذي ينصب اهتمامه على الخصائص المائزة للنوع، إلى الكشف عن المشترك بين الخطابات الإنسانية، فيما يمكن أن نطلق عليه (تحليل الخطاب العام general discourse analysis).

أولاً: العلامات اللغوية وأنماط الصورة:

١- الصور المشهدية والصورة اللقطة

يتيح الامتداد الأفقي للقصيدة، واعتماده على العناصر السردية، من شخصيات، وأحداث، وزمان، ومكان، إمكانية توليد ما يمكن أن نطلق عليه **اللوحات المشهدية** التي تتكون الصورة من خلالها، ويعدُّ تكرار الإحالة على عنصر الراوي رابطًا نصيًّا بينها. وهذا النوع من التصوير«الذي يتمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه التصوير السردي.»[٣٢]

تتكون المعلقة من ثلاث لوحات مشهدية أساسية:

اللوحة الأولى، هي لوحة الصدارة (الطلل والظعينة) التي يقوم فيها الشاعر باستدعاء صورة الماضي.

اللوحة الثانية، هي بؤرة العمل (لوحة الحرب والصلح)، واللوحة التي يجسد فيها الشاعر الأحداث المتزامنة.

اللوحة الثالثة، هي (لوحة السلم)، وهي لوحة مستقبلية يتمنى الشاعر استمرار تحققها؛ ليعم السلام بين الناس.

وتعدُّ الإحالات اللغوية على مرجع (الأنا) رابطًا نصيًّا بين تلك اللوحات الثلاثة التي يقدم فيها زهير صورة **شخصية له ثلاثية الأبعاد**؛ فكان في اللوحة الأولى (المحب الحزين)، وفي اللوحة الثانية (الراوي العليم)، وفي اللوحة الختامية (الإنسان الحكيم).

ويعتمد بناء اللوحة المشهدية على ما يُطلق عليه في تقنيات الصورة المرئية مفهوم (المونتاج) القائم على اختيار اللقطات، وإعادة نظمها وفق منظور المبدع. فالمونتاج هو الذي يتولى «عملية إبراز تداخل الأفكار أو تداعيها، والتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها..فالمونتاج أيضًا هو التركيب، والتنسيق لصور، أو حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن..ويقوم على تحديد اللقطات المختارة، واستبعاد اللقطة غير المرغوب فيها.»[٣٣]

ففي اللوحة المشهدية الأولى، وهي (لوحة الطلل والظعينة) يختار الشاعر في تقديم صورته منظور (المحب الحزين) الذي يعاني مرارة الفقد، وقد عبَّر عن ذلك الشعور بالجهد والمشقة في التعرف على ما تبقى من آثار الديار، كما قدَّم زهير الصورة الحالية للأطلال، وما تبقى منها، واستعاد بذاكرته على سبيل التذكر صورة تلك الديار التي كانت مأهولة بالحياة والحركة قبل أن ترتحل عنها محبوبته، وصوَّر خوفه وقلقه في تتبعه لتلك الرحلة، رحلة الظعينة، والأماكن التي مرت بها إلى أن وصلت إلى مورد المياه العذب، ذلك المكان الآمن الذي وضعن عصيهم فيه لإقامة الخيام والاستقرار به.

أما **اللوحة المشهدية الثانية (لوحة الحرب والصلح)**، فقد قدمها زهير من منظور آخر لذاته هو منظور (الراوي العليم) بالأحداث الخارجية، الذي ينقلها إلى المتلقي العام.، فقد اشتمل السياق الخارجي للمعلقة على عدة أحداث مرت بها القبيلتان في حرب داحس والغبراء، تلك الحرب التي استمرت أربعين عامًا كما تذكر لنا كتب تاريخ الأدب، وكان للبعض دور في استمرار نار فتنة هذه الحرب مستعرة، بإثارة الضغائن والوقيعة بين الطرفين، ونقض الصلح مثلما فعل (حصين بن ضمضم)، إلى أن جاء السيدان الكريمان (الهرم بن سنان) و(الحارث بن عوف)، وأتما عملية الصلح، وتحملا دفع ديات القتلى من مالهما الخاص. لقد حاول الشاعر تقديم بعض هذه الأحداث في المعلقة، بما ضمنه قصيدته من أخبار ووقائع حول مناسبة التأليف.

ومع تضمين تلك الوقائع في نسيج القصيدة نجد تحولًا لمنظور صورة الذات من المحب الحزين الواقف على الأطلال في لوحة الظعينة إلى صورة الراوي العليم بالأحداث، الذي يخبر المتلقي عن معرفة حقيقية بالأحداث ناتجة عن معايشته إياها، مؤديًا دور الوسيط الإعلامي الناقل للأحداث. ومع هذا التحول في دور منتج النص، نشهد حركة انتقال على المستوى اللغوي من ضمائر المتكلم الشخصية المستخدمة في (لوحة الطلل) المحيلة إلى شخصية الشاعر في الكلمات: (وقفتُ- عرفتُ- قلتُ) إلى ضمائر الخطاب وضمائر الغيبة في (لوحة الحرب) التي يخاطب فيها الشاعر القبائل المتحاربة، والسيدين الكريمين بقوله: (وجدتما- تداركتما- أقسمتم- علمتم- ذقتم- تفانو- دقوا- قلتما- فأصبحتما- هديتما- لا تكتمنَّ- نفوسكم- تبعثوها- ضريتموها- تعرككم- لكم- عليهم- يؤاتيهم- رعوا ظمأهم- أوردوا- قضوا- بينهم- أصدروا- عليهم- رماحهم- أراهم- أصبحوا- يعقلونه- أمرهم).

أما **اللوحة المشهدية الأخيرة وهي (لوحة السلام)**، فيقدمها زهير من منظور (الشخص الحكيم)، وقد ارتبط هذا المنظور بآخر ما يعلق بذهن المتلقي؛ لتقديم النصح بنبذ الحروب، والترغيب في السلام. يوجه زهير خطابه

للمتلقي العام في صورة الراوي الحكيم الذي بلغ من العمر ثمانين عامًا؛ لذا فهو يقدِّم في هذه اللوحة صورته الشخصية، متضمنة شعوره بالسأم من الحياة بعد أن بلغ كل هذا العمر، وهو شعور كل من بلغ من العمر هذه السن، فيوجه النصح؛ لأنه عاش هذه الحياة ويعرفها جيدًا، وإن كان بالطبع لا يعرف ما سوف تأتي به الأيام، مستخدمًا الإحالة على ذاته بضمائر المتكلم في الكلمات:(سئمتُ– أعلمُ– لكنني– رأيتُ)، ولكن حكمته لم تكن ناتجة عن علمه فقط، وإنما كانت أيضًا لمعايشته الأحداث. وقد استعان زهير في رسم صورة الموت بمفردات البيئة البدوية من حوله، فشبهه بالناقة التي لا تبصر ليلًا، فقد تصيب، وقد تخطئ الضرب، بقوله:

سئمتُ تكاليف الحياة ومنْ يعشْ ثمانينَ حولًا لا أبا لك يسْأَمِ

وأعلمُ علمَ اليومِ والأمسِ قبلَهُ **لكنني** عن علمِ ما في غدٍ عمِ

رأيتُ المنايا خبطَ عشواءَ منْ تُصبْ تمتْه ومن تُخْطِئ يُعمَّرُ فيهرمِ[٣٤]

كما قدَّم زهير صورة أخرى مركبة هي (صورة السلم) وجعل تحققها مشروطًا بتحقق عدة صفات؛ لذا فقد جاء استخدام تكرار أسلوب الشرط ملائمًا لبناء تلك الصورة، وهي صورة كلية، لن يتحقق السلام بتحقق بعضها دون الآخر. فوضع زهير في ذلك المقطع الختامي من اللوحة منهاجًا يسير عليه الناس حتى يسود السلام، والطمأنينة والأمن بينهم ، في صورة حِكَم تجري مجرى الأمثال، فتحولت إلى قيم إنسانية عامة. وقد ساعد على ذلك تكرار قالب الأسلوب الشرطي سبع عشرة مرة، والمصدَّر باسم الشرط (مَنْ) المنفتح الدلالة؛ للتأكيد على الصفات الإنسانية الحميدة في التواصل مع الآخرين داخل المجتمع، تلك الصورة المثالية الإيجابية المتفائلة التي تحمل رسالة الأمل في غدٍ أفضل؛ محذِّرًا بأن صفات الإنسان حتى وإن حاول إخفاءها على الناس، فإن الله يعلمها ويحاسبه عليه سواء في الدنيا، أو يؤخر عقابه في الآخرة. وعليه؛ فيجب أن يتحلى الإنسان بالصفات الإيجابية من بذل المعروف، والعطاء، وعدم البخل، والوفاء بالعهد، وإكرام النفس بالبعد عن الصغائر،

والتخلي عن الظلم، والتحلي بالحلم، والجود، والتعقل، وحماية الحمى، والدفاع عن النساء.

أكدَّ زهير أن مصير الإنسان مقيد باختياراته، نحو تحقيق السلام، أو صنع الدمار؛ لذا فقد وظَّف (التقابل) بين الكلمات: (حمده- ذمًا)، (يعصِ- يطيع)، (لا يظلم- يظلم)، (عدوًا- صديقه)، (لم يُكرم نفسَهُ- لم يُكرَّم)، (تخفى- تعلم)، (صامت- التكلم)، (الشيخ- الفتي)، (السفاهة- الحِلم)، (سألنا- أعطيتم)؛ للتمييز بين صورة الصديق وصورة العدو، من خلال تلك الثنائيات المتقابلة.

أما لوحة بيكاسو، فتعتمد في تكوينها على ما يسمى **(اللقطة البصرية)**، التي تشغل حيزًا مكانيًّا أفقيًّا، فتمثل اللقطة بنية «قصيرة من بنى الصورة البصرية، حيث تكون منعزلة عن غيرها؛ لأنها بمثابة النواة التي عن طريق اتحاد لقطاتها، تتكون الصورة.»[٣٥]

تشتمل الجدارية على اثنتي عشرة لقطة بصرية، أو لوحة جزئية تشكل في مجموعها الصورة الكلية للحرب، يتحقق بينها التآلف والانسجام بينها على الرغم من اختلاف عناصر الصورة ومكوناتها، إلا أنه يجمعها وحدة المصير المحتوم لعناصرها الرمزية، وهدف المبدع من إنتاجها. وقد أسهمت تلك الصور الجزئية بسمتها العلاماتي الإحالي في تشكيل المعنى المضموني للوحة، وبناء قضيتها الدلالية الكبرى بوصفها خطابًا احتجاجيًّا، فالإحالات على مستوى النص المرئي «تشكل وسيلة تماسك بين العناصر التى تكوِّن العمل لخلق المعنى الصوري.»[٣٦]

فالجدارية لوحة كلية محمَّلة بتعدد الدلالات الناتجة عن معنى الصور الجزئية، وما تحتويه من إحالات رمزية، مضافًا إليها المعنى الكلي للجدارية فالزهرة لوحة استعارية تعبر عن «الأمل، والسيف المكسور يدل على الهزيمة، والحمامة ترمز للسلام، والحصان يقترح الجمهورية الإسبانية، والثور هو فرانكو.»[٣٧] ويمثل الحصان صورة جزئية داخل الجدارية، مكتملة في ذاتها،

يظهر الحصان برأسه، وأقدامه، وجسده، وفمه المفتوح، وتباعد فكيه، وبروز لسانه وأسنانه، وكذلك صورة المرأة الجريحة التي تزحف نحو الحصان، وصورة المحارب الملقى على الأرض وتقبض يده على بقايا سيف متكسر يدل على فعل المقاومة، وصورة الأم التي تحمل بين يديها طفل محتضر، يتدلى رأسه إلى أسفل، وهي تنظر إلى أعلى في حالة صراخ وهياج، وصورة اليد التي تمتد بسراج قديم، وصورة الشمس التي تبدو كعين وبداخلها مصباح حديث. كل تلك الصور تشكل لوحات جزئية، ومنسجمة في الوقت نفسه لبناء المشهد العام للحرب، فتجعل القارئ يستغرق بعض الوقت في تأمل تفاصيل كل صورة على حدة، قبل أن تنتقل عيناه إلى جزئية أخرى.

وعلى الرغم من أن الجدارية تعبير عن الحرب التي دارت أحداثها في العصر الحديث، وقد تم قصف الطائرات الألمانية قرية جرنيكا بالقنابل، ولم يكن هناك مبارزة بالسيوف، وإنما آثر بيكاسو استعارة تلك الصورة الكلاسيكية للقتال في صورة المحارب؛ للدلالة على أن آثار الحرب واحدة ومستمرة مهما تغيرت الأزمنة، ومهما تغيرت الأسلحة المستخدمة، فدائما ما تنتج الحروب خرابًا ودمارًا وقتلى، وهلاكًا، فضلاً عن رمزية استخدام السيف باعتباره وسيلة للقتال في العصور القديمة ودلالته على عودة الإنسان المتحضر إلى البدائية والوحشية.

وإذا ما قارنا بين (اللوحة المشهدية) في المعلقة، و(اللوحة اللقطة) في الجدارية، فربما نجد أن الصورة المرئية أسرع تأثيرًا في المتلقي من الصورة المتولدة عبر المشاهد القصصية، حيث يتم التعامل الفوري مع الرسالة المقدمة من خلالها، «وليس هناك خيار التوقف لتغيير الصفحات، أو التوقف لمتابعة ما يكشف عنه السرد.»[٣٨]

٢- الصور الثابتة والصور الحركية

لقد استطاع زهير توظيف الصور الثابتة والصور الحركية في بناء لوحات المعلقة الثلاث لأداء دلالات معينة، فقد استهل اللوحة الأولى بصور

(المكان) في مشهدي الطلل والظعينة، وجاءت تلك الصور موزعة بين الثبات والحركة؛ لعقد مقابلة دلالية بين الخراب والعمران؛ تمهيدًا سياقيًّا عامًّا للوحة المركزية التي تتوسط العمل، وهي (لوحة الحرب).

فالقضية الأساسية التي ينطلق منها الشاعر في قصيدته هي (التنفير من الحرب والدعوة للسلام)؛ لذا فلم يكن محض مصادفة، أو مجرد تقليد فني أن يبدأ الشاعر معلقته بمقدمة طللية، يليها رحلة الظعينة، كما يذهب البعض في رؤيته لتعليل تلك المقدمة بأنها «تعد عرفًا متبعًا ومجرد تقليد شكلي للقصيدة الجاهلية لا علاقة له بالمقصد الأصلي الذي تستهدفه القصيدة»[٣٩]، وإنما نرى أن اختيارات المبدِع للوحدات البنائية ترتبط بعملية تشكيل فكرته الأساسية، كما أن ترتيبها أيضًا يعدُّ جزءًا أساسيًّا في عملية توصيل مقاصده، فحديث الشاعر عن محبوبته (أم أوفي) وقد بلغ من العمر ثمانين عامًا، يجسد الشعور بالحزن والفقد، كما يعكس الخوف من فقد جديد تسببه الحروب، فالحب «يُستدعى حين يكون الشاعر مرتعبًا من فقد جديد، فيستدعي ذكرى الفقد الموجع.»[٤٠] فيعدُّ ذلك الاستهلال بمثابة تمهيد للسياق النفسي لشعور الفقد في لوحة (الحرب).

والشاعر إذ يستحضر مشاعر الحزن والفقد، فإنه يستحضر أيضًا مشاعر الطمأنينة والأمن من خلال المقابلة بين الصور الثابتة، والصور المتحركة في مشهدي (الطلل، والظعينة)؛ حيث يقدم كل مظاهر الفقد والخراب التي تلحق بالأماكن فتحولها إلى رسوم ودمار بعد أن كانت عامرةً، يعمها الخير والطمأنينة. فاعتمد بناء لوحة الطلل على تقديم صور جزئية ساكنة لما تبقى من آثار الديار، وقد أسهم في رسم تلك الصور كثرة استخدام الأسماء، في مقابل وجود الصور الحركية المتنامية، أي المتتابعة والمتلاحقة التي عبر عنها باستخدام الأفعال المضارعة لوصف تذكر الحياة في تلك الديار عندما كانت مأهولة، واستعراض ما كان فيها من حياة، عبر وجوده حزينًا يعاني مشقة في التعرف على الديار المتهدمة، متذكرًا الأماكن التي كانت مأهولة قبل عشرين عامًا، وهي (حومانة الدراج، المتثلم، دار، الرقمتين). وقد أضحى ذكر

تلك الأماكن مثيرًا لمشاعر الفقد والحزن؛ لكونها كانت عامرة بالحياة ذات يوم، فاختار الشاعر الصورة الثابتة لتقديم صورة المكان الذي يقف عليه، وقد أصبح مكانًا خربًا، لا يتبقى منه سوى آثار قليلة. وهذا النوع من الصور يعدُّ أكثر ملاءمة لطبيعة الوصف الساكنة، وقد وظفها زهير في التعبير عن بعض العادات القبلية القديمة التي تتبدى فيما يُعرف بالوشم أو الرسم على اليد، فاستفاد منها في بناء تشبيه ما تبقى من آثار الديار ببقايا الوشم على المعصم، فبدا وكأنه «تعويذة ضد هذا الفناء الذي يهدد الديار.»[٤١] بقوله:

ودارٌ لها بالرقمتينِ **كأنها** **مراجيعُ وشمٍ في نواشِرِ معصمِ**[٤٢]

وقد أعقب زهير تلك الصورة الساكنة للمكان الذي لم يعد به أحد يستطيع التكلم معه، **بصورة حركية** جسَّد فيها صورة الديار، فقد كان بها العين والآرام يمشين خلفة، على سبيل التذكر لصورة المكان عندما كان حافلًا بالحياة، تدب فيه الحركة؛ للتعبير عن الشعور بالحسرة على تلك الديار التي أصبحت موحشة بعد أن كانت عامرة بمظاهر العيش، بقوله:

بها العين والآرام **يمشين** خلفة وأطلاؤها **ينهضنَ** من كلِّ مجثمِ[٤٣]

فجعل زهير الصورة تتحرك أمام القارئ في ذلك المشهد بعد أن بثَّ فيه الحياة والحركة. وفي مقابل ذلك الشعور الحزين المرتبط بدلالة الارتفاع والغلظة مع أسماء الأماكن التي ذكرها، يأتي الشاعر بمكان منخفض يصاحبه الشعور بالأمن والسلامة والطمأنينة، وهو (وادي الرس) الذي انتهت إليه رحلة الظعينة. وبذلك فقد وظَّف الشاعر تقابل دلالات المكان بين الارتفاع والانخفاض في التعبير عن ثنائية ضدية هي الشعور بالخوف والخطر؛ في مقابل الأمن والسلامة، وهي ثنائية موازية للحالة الشعورية في حالتي الحرب والسلام.

ولم يكتفِ زهير بتقديم تلك المشاعر للمتلقي، وإنما جعله يتعايش مع الحالة الشعورية والإحساس بالخوف والقلق، الناجمين عن تعرض رحلة الظعينة للمخاطر من خلال الصور الحركية التي يتتبع فيها الأماكن التي مرت عليها الظعينة في رحلتها، وهي (العلياء- جرثم- القنان- حزن القنان- السوبان)،

ويبدو أن اختيار ذكر هذه الأماكن مرتبط أيضًا بسياق الحرب، فقد روى بعض الإخباريين «أن الذين أعرضوا عن الدخول في الصلح بين عبس وذبيان نزلوا جبل القنان واعتصموا به، فلم يعد مكانًا جغرافيًّا، فحسب، وإنما أصبح رمزًا لأشباح الحرب التي تهدد السلام.»[٤٤]

كما استطاع الشاعر أن **يوظَّف المقابلة بين الزمن الماضي والحاضر** في بناء الصور الحركية فاستخدم الأفعال الماضية في الحكي لوصف رحلة الظعينة، متتبعًا إياها بمشاعر القلق، وهو ما بدا في حرصه على تتبع واستقصاء كل الأماكن التي يمكن أن تجتازها الرحلة، وما يحفها من أخطار بقوله: (تحملْنَ بالعلياءِ- جعلْنَ القنانَ عن يمين وحزنَهُ- علوْنَ بأنماطٍ عتاقٍ، وركْنَ في السَّوبانِ- بكرْنَ بكورًا واستحرْنَ بسحرةٍ- نزلْنَ به- وردْنَ الماءَ- وضعْنَ عِصي الحاضرِ المتخيَّمِ- ظهرْنَ من السوبانِ ثم جزعْنَهُ)، في حين اختص الأفعال المضارعة (يمشين- ينهضن- يجري) بوصف مظاهر الحياة التي كانت موجودة بالديار، وما تجسده من مشاعر الأمن والطمأنينة.

لقد بدأ العمل منطلقًا من توظيف **الزمن الحاضر** في وصف الصورة الحالية، وما آلت إليه الديار من فقد، فأصبحت مقفرة لا حياة بها، ثم عاد الشاعر **بالزمن للوراء، باستخدام تقنية الفلاش باك** flash back، متذكرًا المكان بعد مرور عشرين عامًا، عندما كان معمورًا، ليصف لنا مظاهر الحياة فيه ممثلةً في وجود العين والآرام وهن يمشين خلفةً، وأولادهن ينهضن من كل مجثم. هذا التقابل الزمني بين الحاضر والماضي يتخذ منه الشاعر مساحة للتعبير عن التناقض الشعوري بين الماضي الجميل المفعم بالحياة والطمأنينة، والحاضر الذي يعاني فيه من مرارة الحسرة والفقد لعملية الرحيل.

وفي اللوحة المركزية (لوحة الحرب والصلح)، فقد استعان زهير في بنائها بالأسلوب الخبري لتقرير ما حدث بالفعل من موت كلا الفريقين، موظفًا دلالة الفعل (تفانوا) على الفقد، واختيار صيغة الزمن الماضي لتأكيد تحقق الفناء، والإقناع بنبذ الحروب؛ لما تسببه من دمار وفناء، مشبهًا إياهم بمن تعطروا

بعطر منشم، فهلكوا جميعًا عن بكرة أبيهم. فهي عظة من التاريخ لمن يعي، بقوله:

تداركتما عبسا وذبيان بعدما **تفانوا ودقوا** بينهم عطر منشمِ[٤٥]

كما أضحى وجود الصور الحركية في هذه اللوحة ملائمًا لتغير حركة المشهد من القتال إلى السلم، وقد أسهمت الأفعال المضارعة في بناء تلك الصور؛ التي عبرت عنها حركة جري الإفال المزنم؛ وهي صغار الإبل، وتلك الصورة توضح طريقة القبائل في دفع الديات في البيئة البدوية، كما في البيتين:

وقد قلتما إن ندرك السلم واسعًا بمال ومعروف من الأمر نسلمِ

فأصبح **يجري** فيهم من تلادكم مغانم شتى من إفالٍ مزنَّمِ[٤٦]

كما رسم البيتان **الصورة الشخصية** للسيدين (الهرم بن سنان، والحارث بن عوف) من خلال الأساليب التقريرية، وأسلوب القسم، بإطلاق الوصف في مدحهما بالعطاء والكرم غير المقيد في حالتي الشدة والرخاء وقد عبَّر عنهما التقابل بين كلمتي (سحيل ومبرم) في قوله:

يمينًا لنعمَ السيدان وُجدتُما على كلِّ حالٍ من **سَحيلٍ ومبرمِ**[٤٧]

ويختتم زهير معلقته برسم لوحة مستقبلية، يستشرف الأمل في تحققها، هي (صورة السلام)، وهي ميثاق عام للإنسانية للتعامل فيما بينها؛ لذا فقد جاء اختيار موقع هذه اللوحة في نهاية المعلقة؛ لتكون آخر ما يعلق بذهن المتلقي، وكانت الشخصية الرئيسة في هذه اللوحة هي **صورة الإنسان المسالِم**، وقد أحال إليه زهير بالعلامة اللغوية (مَنْ) وتكرارها سبع عشرة مرة، ملحقًا به مجموعة من الصفات الثابتة في عدة صور ساكنة متتالية، من مثل قوله:

ومن يكنُ ذا فضلٍ فيبخل بفضلهِ على قومه يستغنَ عنه ويُذمِ

ومن يوفِ لا يُذمم **ومن** يُهدَ قلبُهُ إلى مطمَئن البر لا يتجمجمِ[٤٨]

أما (الجدارية)، فقد تضمنت اثنتي عشرة صورة أساسية، هي أربع صور لنساء، وصورة طفل، وصورة زهرة، وصورة محارب، وصورة حصان، وصورة

طائر، وصورة ثور، وصورة يد ممتدة بسراج قديم، وصورة مصباح داخل عين تشبه الشمس.

توزعت تلك الصور بين الثبات والحركة. فجاءت صورة المحارب الميت الملقى على ظهره في الأرض، وصورة الطفل الميت الذي تحمله أمه، مغمض العينين، ورأسه مدلاة إلى أسفل، والزهرة المقطوفة الملقاة على الأرض كلها صورًا ثابتة تجسد حالة الموت والسكون، مصاحبةً لوجود جثث الموتى والأشلاء المتناثرة من بقايا أجسادهم في فضاء اللوحة، باستثناء صورة الثور الذي يعدُّ رمزًا لقوة العدوان الغاشم، فقد جعله بيكاسو صورة ثابتة غير متحركة ليعكس حالة الثبات على موقفه من التكبر والقسوة، وهو ما بدا من ملامحه المتغطرسة، ووقوفه ملتفًا برأسه لهم، ونظرة العين الحادة، وموقعية الصورة أعلى اللوحة، تجعله في موقع الفاعلية، بالنسبة لكل الضحايا أسفل صورته، الذين بدا كونهم في موقع المفعولية أدنى اللوحة، كما في الشكل:

وفي بناء الصور الحركية، نرى أن الخطوط المنحنية والحادة أسهمت في تجسيد لغة الجسد؛ وذلك للتعبير عن حالة الفزع والرعب أثناء وقوع العدوان، حيث تظهر امرأة تزحف ناحية الحصان، وتعبر الخطوط المنكسرة عن عملية الزحف، وحركة اليد نحو ركبتها كبيرة الحجم التي بدت كأنها مكسورة، والخطوط الغليظة وتباعد الأصابع المعبرة عن الفزع، كما في الشكل:

وفي منتصف الجدارية صورة حصان يحتضر لا يستطيع القيام من موضعه، يعاني الجراح، ويعبر عن ذلك حركة اتساع فتحة الفم، وبروز الأسنان، وإخراج اللسان، كأنه يلهث من شدة الألم، وحركة اتساع فتحتي الأنف لدخول الهواء في عملية التقاط الأنفاس بصعوبة شديدة، في وضع لليد قابض على سيف متكسر، كما هو موضح في الصورة التالية:

وامرأة أخرى أقصى يمين اللوحة رافعة ذراعيها إلى أعلى، وتباعد الذراعين، مع ملامح الوجه يشيران إلى حالة الفزع والذعر، وأخرى شبه عارية تزحف إلى الأمام تجاه الحصان، عاجزة عن الهروب السريع من تلك الكارثة، وكذلك صورة طائر صغير يرفرف بجناحيه أعلى الصور، فاتحًا منقاره مجسدًا دلالة الضعف بصغر حجمه مقارنة بالثور الذي يعد رمزًا للعدوان الغاشم الواقف في تكبر ينظر متابعًا الأحداث، أما حركة جناحي الطائر، مع انفتاح فمه فدالة على الخوف والفزع، وربما كان لاختيار موضع صورة الطائر أعلى صورة الثور، دلالته على الأمل في أن تبقى أسبانيا فوق الجميع حتى وإن صغر هذا الأمل، أو ضعف.

كما تضمنت اللوحة صورة حركية تعبر عنها يد ممتدة بسراج قديم ؛ للدلالة على ضرورة التحرك نحو هذا العدوان الغاشم، وغيره من صور العدوان الذي تتعرض له البشرية وصورة أخرى ثابتة لمصباح داخل عين تشبه الشمس؛ للدلالة على ثبات هذا الوضع، على مرأى من العالم أجمع؛ دون أن يتحرك له ساكن، فالوضع مستقر؛ وليس هناك محاولات لإنهاء تلك الحروب، أو ربما

كانت تلك هي عين الفنان التي تاثرت بذلك الحدث المشؤوم، وتحاول نقله للمتلقي لكسب تعاطفه.

الصور السمعية والصور المرئية

تضمنت المعلقة بعض الصور السمعية، نجدها في لوحة (الطلل)؛ لتجسد صورة الديار الخربة بعد رحيل أهلها، فجعلها الشاعر صامتة، مستعيرًا لها صفات الإنسان، بقوله: (أمِنْ أم أوفى دِمنةٌ **لم تكلمِ**)[٤٩]، وبذلك فقد جعل زهير فقدان النطق ملازمًا للخراب، وفي مقابل ذلك الصمت، جعل صفة التكلم مصاحبة للسلم، بقوله:

فلما عرفتُ الدارَ **قلتُ** لربعها ألا انعم صباحًا أيها الربعُ **واسلمِ**[٥٠]

وفي لوحة (الحرب) استطاع الشاعر أن يرسم صورة منفِّرة للحرب، ومحفزة لوقفها، والسعي نحو السلام؛ لذا فقد جاءت **الصور السمعية** منادية بمطلب تحقيق السلام وحقن الدماء، وقد عبَّر عن ذلك استخدام أفعال القول (قلتُ– قلتما) مصاحبة للأفعال الدالة على السلام (اسلم– نسلم)، سواء أكان تمني السلامة للمكان (الديار)، أم للأحياء بها عامة، رجالاً، ونساءً، وأطفالاً، وحيوانات ونباتات، كذلك فقد استخدم زهير أداة التنبيه (ألا) في خطابه الأحلاف خطابًا مباشرًا، مستخدمًا الفعل الإنجازي الطلبي (أبلغ)؛ لتوصيل رسالته إلى القبائل عامة، وهي التحذير من ويلات الحروب، والدعوة للصلح وحقن الدماء.

أما الصورة المرئية في لوحة (الظعينة) فقد جعلها زهير مخاطبةً حاسة البصر، بقوله:

تبصر خليلي هل **ترى** من ظعائنٍ تحملنَ بالعلياءِ من فوق جُرثُمِ[٥١]

فهو سؤال للرفيق عن رؤية الظعينة، من خلال الأسلوب الاستفهامي المحمَّل بمشاعر الخوف والقلق عليها، وتتبعه لها حتى قربت من مكان استقرارها، وقد عبَّر عن ذلك القرب بالتشبيه (فهن بوادي الرس كاليد للفم)[٥٢] للدلالة على قرب تحقق السلامة. وكذلك استخدم زهير الصور المرئية للدلالة

على تحقق وقوع السلم بين القبيلتين برؤية الديات المدفوعة والإبل وهي تعلو الجبال عند سوقها إلى أهالي القتلى، وهي استجابة سريعة من السيدين يمثلها الشاعر بقوله:

أراهم أصبحوا يعقلونه صحيحات مالٍ طالعاتٍ بِمَخْرِمِ[٥٣]

وقد أسهمت العلامات اللونية في بناء الصور المرئية، فاعتمد زهير على أربعة ألوان أساسية في رسم صور لوحة (الطلل والظعينة)، هي الأسود، والأبيض، والأحمر، والأزرق، ووظفها في سياقات متقابلة، تعكس بدورها الحالة الشعورية بين الحزن والطمانينة.

فزهير لا يكتفي في تصويره بالتفصيل، أو باستعمال العبارات التى تجعل الأشياء كأنها منظورة، بل هو يضيف (التدبيج)؛ أى لون موصوفاته إلى تصويره حتى يأخذ الشكل ويستتم الوصف.[٥٤] **فكان اللون الأسود،** أول علامة لغوية يستخدمها الشاعر من مجموعة الألوان في المعلقة، يصدرها للمتلقي، وهو لون مرتبط في البيئة العربية بالفقد وما يصاحبه من شعور بالحزن والأسى، وقد جاء ضمنيًّا في اختيار المفردة (دمنة)، التي تعني «ما أسودَّ من آثار الديار بالبعر والرماد وغيرهما»[٥٥] وقد جاءت محمَّلة بالدلالتين معًا، دلالة الفقد، ودلالة الحزن وهو ماجعل شعور الأسى يتفاقم لدى الشاعر، فيصفها بالصورة الاستعارية بكونها صامتة (لم تكلمِ)، وهو اختيار مجازي ملائم للتعبير عن فقدان التواصل مع مَنْ كان المكان آهلًا بهم. ويؤكد زهير من خلال تكرار استخدام اللون الأسود تلك الحالة الشعورية المصاحبة للفقد، فالحجارة السوداء (أثافي سفعًا) التي كان يوضع عليها قدر الطعام، هي دليل على وجود الحياة في السابق.

ومثلما وظَّف الشاعر اختيار العلامة اللغوية (دمنة) لتعلقها باللون الأسود الملائم للحالة الشعورية المعبرة عن الفقد والحزن، فإننا نجده يختار أيضًا علامة (الآرام) المرتبطة باللون الأبيض؛ لرسم صورة مقابلة لصورة الفقد، وهي صورة الحياة التي كانت آهلة بكل مظاهر الحركة في تلك الديار،

وتتمثل في وجود الحيوانات التي كانت ترعى فيها، مثل العين، وهي البقر المتسع العينين، والآرام وهي الظباء شديدة البياض.

ويستخدم زهير اللونين الآخرين (الأحمر) و(الأزرق) في صنع مقابلة بين اللون الأحمر، وهو لون الدم كما صرَّح بذلك في وصفه الأقمشة التي توضع على الهودج بأنها (وراد حواشيها مشاكهة الدم)[٥٦]، واللون الأزرق في دلالته على الشعور بالأمان والاطمئنان المصاحب لوصول الرحلة إلى مورد المياه العذب، بقوله:

فلما وردن الماءَ **زُرْقًا** جِمَامُهُ وضعْنَ عِصَي الحاضِرِ المُتَخَيَّمِ[٥٧]

وإذا كانت المعلقة من الفنون القولية المحاكية للفنون البصرية، بما تشتمل عليه من صور مرئية، فإن الجدارية بصفة أساسية فن من الفنون البصرية؛ لذا فإن الصور التي اشتملت عليها الجدارية تعد جميعها صورًا مرئية، أسهمت الخطوط والألوان، والظلال في تشكيلها. وجاءت جزيئات كل صورة من تلك الصور مخاطبة عين المتلقي للنظر إليها، واستنباط دلالاتها المعبرة عن حالة الذعر والفزع لوقوع العدوان على أهل القرية، وحالة الحزن الناجمة عن فقد الأهل. فيرى المتلقي صور القتلى والجرحى، امرأة كانت، أو طفلاً، أو محاربًا، أو حصانًا، ويرى أشلاء الجثث تتناثر في فضاء اللوحة، أيادي مقطوعة، وأجزاء جسم غير مكتملة، ويرى بعض الأسلحة المستخدمة في القتال، يمثلها السيف المكسور في يد المحارب الملقى على ظهره في الأرض، ويرى الزهرة التى اقتطفت، والطائر المفزوع، والحصان المجروح المتألم، وتعبر ملامح الوجه عن ذلك، وتلك المرأة التي تزحف نحو الحصان مستغيثة، والأخرى التي تخرج من النافذة رافعة كلتا يديها في حالة ذعر، وكذلك صورة الثور وملامح وجهه المتكبرة، وقرنيه البازين إلى أعلى، وعيونه الحادة، وصورة السراج القديم، والمصباح داخل العين التي تشبه الشمس، كل تلك الصور بعناصرها الجزئية تشكِّل في مجموعها اللوحة الكلية المرئية.

وعلى الرغم من أن الصور المهيمنة على الجدارية هي الصور المرئية،

فقد حاول بيكاسو توظيف لغة الجسد في بعض الصور لتكوين **صور سمعية**. فقد كان بيكاسو هو «صاحب فكرة تجسيد الأصوات.»[٥٨]، فاستطاع أن ينقل بواسطتها صوت استغاثة وذعر من خلال الفم المفتوح في صورة المرأة التي تتدلى من نافذة، وهي فاتحة ذراعيها إلى أعلى، وكذلك الفم المفتوح للمرأة التي تحمل طفلاً ميتًا بين ذراعيها، في وضعية صراخ عليه، كذلك الحال مع المنقار المفتوح للطائر، وفم الحصان الجريح المفتوح على مصراعيه، حتى انكشفت أسنانه تعبيرًا عن الصراخ والأنين، كما في الصور التالية:

فالجدارية بما تحتويه من لغة الجسد المسموعة تجسد معاناة الأبرياء، من خلال صور ضحايا الحرب موزعة بين القتلى الفاقدين النطق، أو الذين هم على وشك الموت، ولا ينبغي التقليل من شأن تأثير الصراخ على سطح الصورة المرئي «فالصرخة الصامتة تجذب المتفرج وتجبره على استخدام خياله فيما تعكسه من تجسيد العجز والضعف ومعاناة الأبرياء في زمن الحرب.»[٥٩]

٣- الصور النمطية والصور الابتكارية

رسم زهير صورة للحرب اعتمدت في بنائها على مفردات البيئة من حوله، فالصور المستمدة من البيئة البدوية واقعية، مما يجعلها أكثر تأثيرًا ووقعًا في نفس المتلقي، كما نرى في تشبيه الحرب بالنار المشتعلة التي كلما وُضع لها الحطب يزداد اشتعالها، فتقضي على كل شيء، وهي صورة مستمدة من البيئة البدوية التي يعتمد فيها العربي على النار في الحرق أثناء الغارات

والغزوات، بقوله:

متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتضر إذا ضريتموها فتُضرمِ[٦٠]

لكن زهير لم يكتف بهذه الصورة النمطية، وإنما نجده ينحرف في تقديمه لبعض صور الحرب عن التشبيهات المعتادة، وإن كانت عناصرها مستقاه من البيئة البدوية ومحاكية لها، إلا أن تركيبه للصور قد خرج بها عن نطاق المألوف، فابتعد عن النمطية في التصوير؛ للتأكيد على فظاعة الحروب، في تشبيهه لها بالرحى التي تطحن الغلال، أو في تشبيهه إياها بالناقة التي تلد توأمين؛ للدلالة على كثرة الشرور والآثام الناجمة عنها، كما أنها تنتج غلمان شؤم كلهم، ثم ترضعهم وتفطمهم، فتنتج صنوفًا شتى من الغل والحقد والشرور. وقد استخدم الشاعر (فاء العطف) أداة للربط بين تلك الصور المجازية للدلالة على سرعة اشتعال الحروب، وما تخلفه من فناء ودمار، كما استخدم بنية الزمن المضارع مع الأفعال: (تبعثوها- تضر- تضرم- تعرككم- تلقح- تنتج- تتئم- ترضع- تفطم- تغلل) للدلالة على آثارها المدمرة، كما في قوله:

رعوا ظِمْأهمُ حتى إذا تمَّ أوردوا غِمارًا تفري بالسلاحِ وبالدمِ

فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا إلى كلأٍ مُسْتوبلٍ مُتَوخِّمِ[٦١]

فتعرُكَكُمْ عرْكَ الرّحى بثفالِها وتلقَح كِشافًا ثم تُنتَج فتُتئِمِ[٦٢]

فتنتج لكُمْ غلْمانَ أشأمَ كلَّهمْكأحمر عادٍ ثم تُرضِع فتَفطِمِ

فتُغلِل لَكُم ما لا تُغِلُّ لأهلها قُرىً بالعراقِ منْ قَفيزٍ ودِرْهَمِ[٦٣]

كما قدَّم زهير صورة ابتكارية تعبر عن خوف الإنسان من الموت، وهربه منه كمن يحاول الصعود إلى السماء بسلمٍ، في قوله:

ومنْ هَابَ أسبابَ المنايا ينلْنَه وإنْ يرقَ أسبابَ السماءِ بسلمِ[٦٤]

أما بناء الصور في (الجدارية)، فقد اعتمد بصورة كبيرة على الابتكار، والانحراف عن المعتاد، فالصورة النمطية للأشخاص هي الصور المكتملة، لكن بيكاسو قدَّم في لوحته صورًا عديدة للخروج عن المألوف؛ ليعكس بذلك تشويه

الحروب لكل شيء، وهو ما بدا من التركيب غير المألوف، حيث يظهر في يمين اللوحة «رجل نصفه إنسان ونصفه الآخر تمثال»[٦٥]وكأنما هو عاجز عن الحركة، أو فعل أي شيء لوقف هذا العدوان الغاشم، فالقرية الآمنة كان أهلها عُزلًا من السلاح أثناء الهجوم عليها.

ولوحة الجرنيكا في مجملها تبدو «قريبة بموضوعاتها وشخوصها وبعدها الدرامي من موضوعات كليلة ودمنة، حيث الكائنات المركبة، والحيوانات المؤنسنة، تتفاعل في جو سريالي ينتمي إلى عالم الخرافة.»[٦٦]ومخالفة منطق الإدراك البصري لدى المتلقي، بالتحرر من الواقعية أو مثالية الصورة واللجوء إلى التحريف، ربما يكمن وراءه رؤية بيكاسو أن ملامح الوجه أكثر تعبيرًا عن مشاعر الحزن والخوف والذعر عن غيرها من أجزاء الجسم، أو أن ذكر الجزء يدل على الكل «وهكذا جعلنا بيكاسو نتخيل ما ليس مرسومًا بعد أن استحضر الكل المطلق من خلال الجزء الأساسي والمعبر.»[٦٧]

كما تعد **تقنية (الوجوه المزدوجة)** أو ازدواجية زاوية الرؤية، بتصوير الوجه من الأمام ومن الجانب في الوقت نفسه من أهم ما يلفت الانتباه في تلك اللوحة، فلعل ما امتاز به بيكاسو في رسوماته هو «الجمع بين زاويتين في رؤية موحدة لتحليل الوجه والجسد وتغير الأشكال، فظهر ما يسمى الشخصيات ذات الوجوه المزدوجة، فمن خلال سعيه لتصوير جوهر الأشياء وليس ظاهرها كان يرفض منطق الرؤية الواقعية المقيدة بزاوية رؤية واحدة.»[٦٨] لقد بدأ بيكاسو الاعتماد على الوجوه المزدوجة منذ عام ١٩٣٢ «وهذه الوجوه ذات قوة تعبيرية هائلة...وكأنه لا يصور فيها وجهًا بل حالة نفسية»[٦٩]، ويبدو أنه كان متأثرًا «بالأقنعة الأفريقية في تحديد الشكل العام للوجوه.»[٧٠]

٤- الصور الرمزية

أسهم اختيار العلامات اللغوية في بناء صور رمزية في المعلقة، فكانت الشخصية الرئيسة في لوحة (الأطلال والظعينة) هي (المرأة) المحبوبة التي لم يختر الشاعر أن يقدمها للمتلقي باسمها، مثلما فعل غيره من الشعراء، مثل

جميل (بثينة)، أو كُثيِّر (عزة)، أو عنترة مع محبوبته (عبلة)، وإنما لجأ زهير إلى استخدام الكنية (أم أوفى)، وهو رمز مركب من (الأم) رمز الوطن، و(الابن) رمز المستقبل، فاستدعى ذلك الرمز؛ لأن هاتين الفئتين هما ما يتوجب على المرء حمايتهما، ولقد كان للمرأة مكانة كبيرة في المجتمع الجاهلي الذي جعل حماية الحريم جزءًا أساسيًّا من قيم القبيلة، ولهذا أيضًا كان من عادات القبائل اصطحاب النساء في الحروب ليصبحْنَ عاملًا محفزًا الرجال على الحرب والدفاع عنهنَّ. أما لوحة (الحرب)، فقد ضمنها زهير صورة رمزية أخرى، بقوله:

لدي **أسد** شاكي السلاح مقذَّفٍ له لُبدٌ أظافرُهُ لم تُقلَّمِ[٧١]

وذلك تشبيه العدو (حصين بن ضمضم) الذي حاول نقض العهد؛ وإثارة الفتنة، لاستمرار الحرب، بالأسد ملبد الشعر، أظافره لم تُقلَّم، كناية عن قوته وعدم ضعفه، واصفًا إياه بالجرأة في الحروب، فمتى يُظلم يُعاقب مَنْ ظلمَه سريعًا، وإذا لم يظلمه أحد بادر هو بظلمه؛ لإظهار قوته وبطشه. وقد استخدم زهير الزمن المضارع في بناء تلك الصورة؛ لإظهار حالة التربص، والتأكيد على الرغبة في استمرار الحرب والوقيعة بين القبائل، فلم يتمرد أحدٌ إلا «الحصين بن ضمضم المري الذبياني الذي أضمر في نفسه ضرورة الأخذ بثأر أخيه هرم بن ضمضم، الذي قتله ورد بن حابس العبسي قبل إجراء هذا الصلح.

وفي (الجدارية)، نجد أن بيكاسو قد عالج قضية الحرب مستخدمًا «الشخوص الرمزية التعبيرية عن المأساة دون الالتزام بحرفية نقل الأشخاص كما هم موجودون بالطبيعة ... والرمز في العمل الفني يتيح الفرصة للمتلقي أن يستنتج بنفسه من خلال رؤيته ومتابعته وثقافته ما يقصده الفنان.»[٧٢] فالمرأة التي تحمل بين يديها طفلها المحتضر رمز لألم البشرية، والمحارب الملقى على الأرض قابضًا بيده على سيفه، هو رمز للمقاومة والدفاع عن البلدة، ووضعية وجوده على الأرض، ووجهه إلى أعلى دالة على المواجهة وعدم الاستسلام، وكذلك جمعت اللوحة بين صورة السراج القديم الذي يعدُّ رمزًا للحضارة القديمة،

وصورة المصباح الذي يعدُ رمزًا للحضارة الحديثة، للتأكيد على رفض كل منهما لأعمال الوحشية والعدوان، وجاءت دلالة الرفض والتشاؤم من عدم انبعاث الضوء من المصباح أو السراج، فقد كان لون الخلفية وراءهما هو اللون الأسود.

ثانيًا: صورة الحرب ووظائفها التواصلية:

إن اختيار عناصر الصورة وانسجامها، وعلاقات التآلف بين عناصرها دعوة للتأمل والوقوف على الدوافع الشعورية والفكرية وراء عملية الإبداع، والوظائف التواصلية التي يريد المبدع إيصالها للمتلقي. فمفهوم الصورة « image يحدد سيميائيًّا بوصفه تشابهًا بين الظواهر المرئية والتفسير الذهني لها»[٧٣]، وعلى الرغم من اختلاف العلامات المستخدمة في كلا العملين، فإنهما يلتقيان في بعض الوظائف التواصلية، وهو موضوع هذا المبحث.

١- الوظيفة التعبيرية بين الأفعال القولية والأفعال المرئية

تعد بعض الأفعال الكلامية المستخدمة في بناء صورة الحرب، من منظور نظرية (أفعال الكلام) لأوستين، أفعالاً كلامية تعبيرية **expressive speech acts**؛ حيث تستخدم بوصفها وسيلة للتأثير العاطفي في المتلقي، وقد توزعت هذه الأفعال في فضاء اللوحة الكلية، فتمثلت في وجود العلامات اللغوية مثل الفعل (سعى)، الدال على المشقة والجهد المبذول من السيدين لتحقيق عملية السلام بين قبيلتي عبس وذبيان، بعدما أُريقت الحرب بينهما، واستمرت لسنوات طويلة، راح خلالها الكثير من القتلى في عمليات الثأر بينهما. كما أسهم أسلوب الاستفهام (أمن أم أوفى دمنة لم تكلم؟) المتصدر اللوحة، في حمل دلالة الانفعال النفسي برفض واستنكار ما آل إليه المكان من خراب بعد أن كان حافلاً بكل مظاهر الحياة؛ لذا جاء اختيار العلامة (لأيًا) معبرةً عن مدى الجهد والمشقة المبذولين في التعرف على الديار التي لم يتبق منها سوى آثار. وتضمنت المعلقة بعض العلامات التي يمكن أن نعدها أفعالاً إنجازية تعبيرية تثير الشعور بالتخويف من ويلات الحروب، والهلاك، والفقد،

مثل: (ذاقوا- الكلوم- الدم- قتيل- الموت- المنايا- ذميمة- أشأم-يفزع- أم قشعم- مستوبل- متوخم- يسأم- سئمت- هاب- يغترب). كما يمكن إدراج حركة الكسر لحرف الروي في سلسلة الأفعال الإنجازية التعبيرية، بوصفها اختيارًا أسلوبيًّا ملائمًا للشعور بالحزن.

كما جاءت بعض الأفعال التعبيرية معبرة عن شعور الآمنين بمرارة الغدر، كما تبدى في وصف العدو الحاقد (حصين بن ضمضم) بإثارته مشاعر الظلم. وعبَّر الشاعر عن الحالة النفسية المصاحبة للحروب والقتل والرغبة في الثأر من إثارة مشاعر الضغينة والعداوة والحقد، وهي مشاعر يتجرد منها الكرام المحبون للسلام في قوله:

كرامٍ فلا ذو **الضَّغنِ** يُدرك **تَبلَهُ** ولا الجارمُ الجاني عليهم بمُسْلَمِ[٧٤]

فضلاً عن استخدام الأفعال الكلامية التعبيرية في إثارة الشعور بنبذ الحروب؛ لما تسببه من آلام؛ في تشبيه استئناف الحرب مرة بعد مرة، وتجدد الألم، بوخز الإبرة في معصم اليد لعمل الوشم؛ للدلالة على الآثار النفسية المصاحبة لتجدد الجراح، فتجدد «الوشم يعني تجدد الجرح وسيل الدماء مرات ومرات.»[٧٥]

أما (الجدارية)، فيمكننا القول أيضًا إنها تتضمن بعض العلامات التي يمكن أن نعدها أفعالاً تعبيرية مرئية **visual expressive acts**، حاملة للجانب الشعوري، تمثلها دلالات لغة الجسد المستخدمة في نسيج الجدارية، حيث يعتمد (بيكاسو) على منظور «طرح وجدانية العمل من الداخل»[٧٦]؛ لذا فقد ربط أعماله بوظيفة أساسية، وهي الوظيفة التعبيرية، وهو ما يؤكده بقوله: «إني أرغب بكل بساطة ألا ينكشف من صوري إلا الانفعال الذي تعكسه.»[٧٧]

فجاءت الجدارية حافلة بالصور الناقلة معاني الرعب والاحتجاج والغضب لما تخلفه الحروب من قتل وتشوهات، وتجسد المعاناة التي حدثت للقرية، كما تنقل صورة المرأة التي تصرخ وهي مدلاة من شباك، والأخرى شبه العارية، ورأسها المشوه وذراعاها المفتوحان حالة الرعب والذعر التي حلت بأهل

القرية، أما صورة الأم الثكلى التي تحمل بين ذراعيها طفلاً ميتًا، وملامح وجهها، وفمها المفتوح، فتعبر عن مدى الفزع والشعور بالحزن لفقده.

ويضاعف (بيكاسو) الشعور بحالة الهلع والذعر والفزع، بنقل هذا الشعور أيضًا إلى صورة الحيوانات والطيور التي تضمنتها اللوحة، فهي أيضًا قد لحقها الضرر جراء الحروب، فجعل لغة جسدها تتماهي مع لغة جسد الإنسان في الإحساس بالألم، فيما يُعرف بمفهوم **(الأنسنة)**، وبذلك فقد خلق بيكاسو نوعًا من الانسجام والتآلف بين الإنسان والحيوان، فكلاهما سواء في تأثير الحروب عليه، فنرى صورة حصان جريح يعاني الآلام، لإصابته بخنجر في جسده، وصورة طائر صغير يمد عنقه فاتحًا منقاره، مثل المرأة التي تصرخ ذعرًا ورعبًا. في مقابل صورة الثور في أعلى اللوحة من اليسار، وقد كانت له نظرات حاقدة؛ لكونه الرمز المستخدم للإشارة إلى العدو الغاشم؛ لتظل هذه الصور المرئية مستمرة في مخيلة المتلقي؛ صرخة احتجاج على ما حدث للقرية من عدوان غاشم، وشكلاً من أشكال الخطاب الجماهيري المؤثر عن طريق تقديم الصور «التي توشك على الموت أكثر من صور الأشخاص الذين ماتوا بالفعل؛ حيث إن المجاز المرئي للأشخاص على وشك الموت يشجع على التماثل مع صور الضحايا، ويولّد رد فعل عاطفي تجاه الصورة، بدلاً من إطلاق عملية معرفية قد تؤدي إلى إجراء استجابة منطقية.»[٧٨]

الإدراك الذهني وحجاجية الصورة

لم يقتصر زهير في تقديم صورة الحرب في معلقته على الاستمالة العاطفية، لبث التنفير من الحروب في النفس، وإنما اعتمد على وسائل أخرى تخاطب ذهن المتلقي استخدم فيها الصورة وسيلة حجاجية للإقناع بنبذ الحروب. ففي لوحة (الطلل والظعينة) أضحت صورة المكان الخرب وسيلة حجاجية يخاطب بها زهير المتلقي للتفكير فيما تخلفه الحروب من فناء وعدم، كتلك الصورة الحاضرة أمامه من فقد الأحبة. وفي مشهد (الحرب) بدأ زهير لوحته **باستحضار الصورة الذهنية** المعهودة في الوعي الجمعي، باعتبارها لبنة

أساسية لتقديم صورة الحرب المنفِّرة، بقوله:

وما الحربُ إلا ما **علمتُمْ** وذُقتمْ وما هو عنها بالحديثِ المرجَّمِ[٧٩]

حيث استخدم الكلمة الرئيسية في الحقل الدلالي (الحرب) المعرَّفة بألف ولام العهد، وأسلوب القصر (وما **الحرب** إلا ما علمتم وذقتم) للبناء على مقدمات منطقية يعرفها الجميع، مسندًا ضمائر الجمع المتصلة بالفعل الدال على معرفتهم بالحرب (علمتم)، وبالفعل (ذقتم) الدال على معايشتهم لها من واقع التجربة الفعلية، وما ذاقوه من مرارتها، وحتى لا يدع مجالاً للشك في تلك المقدمات المنطقية، فقد أردفها بأسلوب النفي؛ فليس الحديث عن الحروب بحديث مشكوك فيه. وقد جاء استخدام الزمن الماضي في الفعل (ذقتم) لتقرير تلك الصورة التي عرفوها عن الحرب، كما جاء الخطاب الجمعي بالضمير معبرًا عما خلفته هذه التجربة القاسية من معاناة وألم للجميع، فالصورة «قد وظفت من بين التقنيات اللغوية الحجاجية ما يسمى الحجاج بواسطة تحصيل الحاصل، حيث من دروبه أن المرسِل قد يحيل ذهن المرسَل إليه إلى السمات اللازمة للدال المعروفة عنده دون أن يصرح بها.»[٨٠]

كما استعان زهير بعدة **صور تمثيلية كوسيلةً حجاجية؛** للتنفير من ويلات الحروب، حيث شبه أفراد القبيلتين المتحاربتين وقد منعوا عن الحرب ثم عادوا للقتال مرة أخرى، بصورة الإبل التي ترعي الكلأ، ثم تورد الماء بعد الرعي، فالحرب كمورد الماء، لكنهم يتفرقون حوله بالسلاح وبالدم. ولما قتل كل فريق من الآخر ما قتل، استعدوا مرة ثانية للحرب والقتال، مثلما تعود الإبل لترعى الكلأ مرة أخرى، لكنه كلأ مستقبح غير مستساغ. أو أنها تورث الحقد والبغضاء «كالناقة التي يكثر نتاجها من أبناء يتوارثون الحقد والشؤم.»[٨١]

وكذلك الحجاج بالصورة التمثيلية للتحذير مما تخلفه الحروب من دمار وفناء، من خلال تشبيه الحرب بالنار المشتعلة التي تقضي على كل شيء، مستخدمًا أسلوب الشرط للتحذير من سوء عاقبة إثارتها، وهو ما يمثل في الوقت نفسه دعوة ضمنية إلى التمسك بالصلح وإقرار السلام من خلال إسناد

الفعل لضمائر المخاطبين (تبعثوها- ضريتموها)، فهم المسئولون عن إشعال هذه الحرب، بقوله:

متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتضر إذا ضريتموها فتُضرمِ[٨٢]

وفي (الجدارية) لم يكتف بيكاسو أيضًا باستمالة المتلقي عبر ما جسدته لغة الجسد من الشعور بالمعاناة والذعر والألم للجرحى، أوالحزن لفقد الموتى، وإنما تمثل الجدارية في مجملها دعوة للتفكير في آثار الحروب المدمرة التي تقضي على الحياة، وتنتج مظاهر الفقد والتشويه والخراب، لذا فقد استخدم «المتظاهرون المناهضون للحرب الصورة في الستينيات والسبعينيات للتظاهر ضد الحرب في فيتنام، وبدأت غيرنيكا تمثل شيئًا أكبر وأعظم بكثير من مجرد الحرب الأهلية في إسبانيا..فأصبحت جزءًا من الوعي الوطني.»[٨٣]

استعان بيكاسو بالصور الابتكارية المنحرفة عن النمطي والمعتاد؛ لحث المتلقي على التفكير فيما يكمن وراءها من دلالات، كذلك وظف الصور الرمزية لمخاطبة ذهنه، فأضحت صورة (العين) ذلك الرمز العالمي للضمير الإنساني فعلًا إنجازيًّا يدعو بيكاسو به العالم أجمع للوقوف على مأساة تلك القرية المنكوبة، ويدعو النفس لتأمل بشاعة الحروب، والتوقف عنها، لما تخلفه من دمار للكائنات الحية جميعًا، من منظور رافض لرؤية تلك الانتهاكات والاعتداءات التي تحدث على مرأى ومسمع من العالم، دون أن يتحرك له ساكن، سعى لوقفها؛ لذا فقد جاءت الصور الرمزية في الجدارية عامةً غير مقيدة بحادثة معينة، وصالحة للتعبير عن الحروب وويلاتها بصفة عامة على اختلاف الأزمنة، ومرتبطةً «بالخطابات العامة حول المظالم، والسلطة التي تسيء استخدام سلطتها، وإلحاق الرعب بالأبرياء. هذا الاستخدام المتكرر هو ما جعل تلك الصورة تتحول إلى أيقونة an icon لا تقتصر فقط على الإشارة إلى فظائع الحرب الأهلية الإسبانية، وإنما تمثل دعوة عالمية.»[٨٤] والأيقونة أكثر المفاهيم «شيوعًا في حقل الدراسات المرئية، حيث تعتبر الرموز صورًا لقوة رمزية ناقلة للعواطف، والمعاني الجمعية..تستمد قوتها من منطلق الثقافة

المشتركة الكامنة وراءها.»[٨٥]

إن اتساع مجموع الضحايا في الصورة ليشمل الإنسان والحيوان والنبات لهو تنديد بذلك العدوان الذي لم يكن حربًا، وإنما كان قصفًا وحشيًّا على تلك القرية الآمنة. فضلاً عن تنوع صور الضحايا بين الرجل والمرأة والطفل، وبين المحارب والمدنيين، ومجهولية الهوية، كل ذلك يعكس دلالة الإبادة الجماعية الوحشية. فنحن نرى «وجوه الإنسان، ووجوه الحيوانات، وأجزاء الجسد، المرتبطة بالمعنى الكلي للتصوير، الذي يكمن الغرض الإيديولوجي، أو القصد خلف قيمته الجمالية.»[٨٦]

أما الصورة المركزية في الجدارية، فقد كانت لذلك الحصان المجروح الذي يعاني الألم، وهو الصورة الوحيدة المكتملة الأجزاء في اللوحة، وما عداها تقتصر على بعض أجزاء من الجسد، فالاكتمال لصورة الحصان الذي يرمز إلى القرية، مع مركزية الصورة في وسط الجدارية، إنما يدل على شمولية تلك النكبة التي لحقت بالبلاد، أما المحارب الميت أسفل صورة الحصان، فهو يرمز إلى القضاء على المقاومة. فالصور تخاطب المتلقي وتطرح تساؤلات حول «ما معنى الثور، ولماذا الشمس لها عين في اللوحة، ومنْ كسر السيف، ولماذا؟ الإجابة على مثل هذه الأسئلة تتوقف على خبرة مشاهدة عناصر الصورة ، وهو ما يخلق شبكة دلالية من المعاني مرتبطة بالتحفيز على التفسير.»[٨٧]

هذه النظرة التأملية المرتبطة بمخاطبة الذهن، يؤكدها بيكاسو موضحًا الطريقة التي يرسم بها بقوله: «إني لا أرسم ما أراه، إنني أرسم ما أفكر فيه»[٨٨]، وبذلك يجعل المتلقي شريكًا إيجابيًّا في تحليل واستنتاج دلالات الصورة والتفكير في رؤية مستقبلية أفضل للبشرية.

نتائج الدراسة:

أسفرت دراسة العلامة اللغوية والعلامة البصرية ودورهما في بناء صورة الحرب في (معلقة) زهير بن أبى سلمة، وجدارية (الجرنيكا) لبيكاسو عن مجموعة من

النتائج هي:

١- على الرغم من اختلاف زمني الإنتاج بين المعلقة التي يرجع تاريخها إلى العصر الجاهلي، والجدارية التي تنتمي للعصر الحديث، اختلاف العلامة اللغوية المستخدمة في الخطاب الشعري عن العلامة البصرية المستخدمة في الخطاب التشكيلي، فإن كلا العملين الإبداعيين يعدُّ خطابًا جماهيريًّا، فقد اشتركا في تقديم قضية دلالية كبرى تحمل قيمة إنسانية عامة، عبر رسم صورة منفِّرة للحرب، وداعية للسلام؛ مما جعل لهما حضورًا قويًّا في الذاكرة الثقافية العامة.

٢- حظي كلا العملين بمكانة كبيرة لدى المتلقي العام لعدة عوامل ترجع إلى أهمية القضية الإنسانية التي يعالجانها، وشهرة منتجي العملين، فقد كان كل منهما رائد مدرسة؛ فزهير بن أبي سلمى رائد مدرسة (الصنعة) أو (عبيد الشعر)، وبابلو بيكاسو صاحب مذهب (التأثيرية)، ورائد (المدرسة التكعيبية) التي أدخلت البعد الزمني في تشكيل اللوحات التصويرية، مما جعلها تنتقل من البعد الاستاتيكي إلى البعد الحركي.

٣- اشترك العملان في صدق التجربة الإبداعية، واتساع حجم العمل، وطريقة التأليف المشابهة من التدقيق والتنقيح، فالمعلقة من القصائد الطوال يبلغ عدد أبياتها ثلاثة وستين بيتًا، ويستغرق نظمها حولاً كاملًا، ينقِّح فيها الشاعر إلى أن يصوغها في صورتها النهائية. والجدارية لوحة ضخمة يبلغ طولها ثمانية أمتار، وارتفاعها ثلاثة أمتار ونصف المتر، وقد وصل عدد النسخ التي صنعها بيكاسو إحدى وستين نسخة قبل أن تصل الجدارية إلى شكلها النهائي.

٤- كان حضور منتج الخطاب شريكًا فاعلًا داخل نسيج الصورة، ورابطًا بين أجزائها، حيث رسم (زهير) لنفسه **صورة ثلاثية الأبعاد**، فكان المحب الحزين في (لوحة الطلل والظعينة)، والراوي العليم في لوحة (الصلح بعد الحرب)، والحكيم في (لوحة السلام)، بينما اكتفى مبدع (الجدارية) بدور

الفاعل المنتج لها، مع إمكانية انفتاح الدلالة التأويلية لصورة (اليد الممتدة بالسراج) التي تضيء مشهد اللوحة بأكمله، بكونها تمثل إحالة إلى صاحبها (بيكاسو) الذي أضاء بلوحته مأساة تلك القرية المنكوبة، على سبيل علاقة المجاز المرسل بدلالة الجزء على الكل.

٥- أسهمت الإحالات اللغوية (الداخلية والخارجية) في المعلقة في إضفاء الطابع الوثائقي لصورة الحرب بالإحالة على أسماء الشخصيات (زهير، والهرم بن سنان، والحارث بن عوف، وحصين بن ضمضم)، واسم القبيلتين المتحاربتين (عبس، وذبيان)، بينما استعانت الجدارية بالإحالات الرمزية الممثَّلة في (صورة الحصان) الجريح التي ترمز إلى أسبانيا، و(صورة الثور) المتكبر التي ترمز إلى العدوان الغاشم، فضلًا عن سيميائية عنوان اللوحة (جرنيكا) المحيل على المرجع الخارجي، المكان أو تلك البلدة الإسبانية.

٦- شكَّلت كل من العلامات اللغوية، والعلامات المرئية صورة المكان في لوحة الحرب، فكانت **البيئة البدوية** في المعلقة تضم الأدوات المستخدمة في الحرب، وأسماء الأماكن، والجبال، والأودية، ومظاهر الحياة التي تعتمد على الرعي من حيوانات ونباتات، في حين عبرت العلامات المرئية في الجدارية عن **البيئة الأندلسية** من خلال الصور الرمزية للحيوانات، وبصفة أساسية (صورة الثور).

٧- جاءت العلامات اللونية في العملين مرتبطة بتكوين (الصورة المرئية)، فتضمنت المعلقة أربعة ألوان في صورة ثنائيات متقابلة، هي: (الأسود، والأبيض)، و(الأحمر، والأزرق)؛ لتجسيد حالتي الحرب والسلم، ورسم صورة القتل المرتبطة باللون الأحمر لون الدم، أما (الجدارية) فقد كان اللونان المسيطران عليها هما (الأسود، والأبيض)، وخلت اللوحة تمامًا من اللون الأحمر، واستعاضت عنه باللون الرمادي المشبع بالأزرق والأصفر مما يوحي بالبرودة، للتعبير عن دلالة أشد عمقًا من مجرد

الموت، وهي فكرة الفناء والموت الأبدي.

٨- اشترك الخطابان في استخدام العلامات الرمزية لبناء صورة الحرب، فكان منها الرموز الإنسانية، والرموز الحيوانية، والرموز العامة، وتميزت المعلقة باستلهام الرمز الديني (قوم عاد) للدلالة على التشاؤم، واختيار ثنائية الرمز المكاني (جبل القنان)، و(وادي الرس) للدلالة على المقابلة بين حالتي الخوف والاطمئنان، أما الجدارية، فخلت تمامًا من العلامات الدالة على مكان محدد، ولكن فضاء اللوحة، والأرض غير محددة الأطراف، الملقى عليها جثث القتلى، كل منهما قد حرر الصورة من القيود المكانية، وجعلها تمثل نموذجًا عامًا لصور دمار الحروب التي يمكن وقوعها في أي مكان، دون التقيد بحدث معين، أو زمن ما.

٩- ساعدت العلامات اللغوية المكونة لعناصر السرد (الشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان) داخل المعلقة في تكوين (اللوحات المشهدية) ذات التسلسل الرأسي المعتمد في بنائه على تقنية المونتاج، في حين اعتمد بناء الجدارية على (اللوحة اللقطة) الممتدة أفقيًا، حيث التعامل الفوري مع الصورة، مما يجعلها أسرع تأثيرًا- نسبيًّا- في عملية التلقي؛ بعيدًا عن التوقف لمتابعة ما يكشف عنه السرد.

١٠- استعانت المعلقة بثنائية (الصور الثابتة)، و(الصور الحركية) لعقد مقابلة بين حالتي الفقد، والحياة، وقد ساهمت المقابلة بين الأسماء، والأفعال في بناء تلك الصور. أما الجدارية، فقد وظَّفت لغة الجسد، وملامح الوجه في بناء الصور الثابتة والصور الحركية؛ للتعبير عن القتلى وحركة الجرحى، مساويةً في ذلك بين الإنسان والحيوان في إطار ما يُعرف بمفهوم (الأنسنة).

١١- وظف زهير (الصور السمعية) في المعلقة للعمل على محوري الصمت والتكلم؛ لعقد مقابلة بين الصمت الذي يصاحب الفناء، والصوت الذي ينادي بتحقق السلام. أما بابلو بيكاسو فقد كان صاحب فكرة تجسيد

الأصوات، وقد عبر عنها في الجدارية باستخدام لغة الجسد الدالة على الصراخ، والأنين، والاستغاثة.

١٢- اشتمل كلا الخطابين على عدة (صور ابتكارية) تخرج عن المألوف في تخيلها وطبيعة تركيبها، وهو ما بدا في تشبيه (زهير) الحرب بالرحى التي تطحن الحبوب، أو الناقة التي تنتج فتتأم، أو حال القبائل في الحرب بالإبل التي ترعى مراعي وبيلة، وجميعها صور تنطلق من (المحاكاة)، في مقابل (الذاتية) في لوحة (بيكاسو) التي تفتح إمكانات التأويل أمام المتلقي، بانحراف رسم الصور المكتملة عن المعتاد، وتصوير بعض أجزاء من الجسد، للدلالة على ما تحدثه الحروب من تشويه، فضلاً عن توظيفه تقنية (الوجوه المزدوجة) المستوحاة من الأقنعة الأفريقية في بناء الصورة.

١٣- أدى اختلاف دوافع الإنتاج بين (المعلقة) و(الجدارية) إلى اختلاف طبيعة الصورة ووظائفها في العملين، فقد انطلقت المعلقة من **أبعاد تعليمية أخلاقية**، فاعتمدت بصورة أساسية على الصور التمثيلية الحجاجية؛ لتحقيق الإقناع المنطقي للمتلقي بنبذ الحروب، والتحذير من استمرارها، والدعوة إلى السلام، في حين انطلقت الجدارية من **أبعاد تأثيرية**، فاعتمدت على الاستمالة العاطفية؛ لإشباع كونها صرخة احتجاجية ضد الظلم جراء القصف الجوي الذي تعرضت له القرية المنكوبة (جرنيكا)، وقد أسهم ما أطلقنا عليه (الأفعال التعبيرية المرئية) في أداء تلك الوظيفة التأثيرية.

الهوامش:

١) سيزا قاسم: القارئ والنص، العلامة والدلالة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص١١.

٢) بابلو رويز بيكاسو (Pablo Ruiz Picasso) وُلد في ٢٥ أكتوبر ١٨٨١، في مدينة مالقا بإسبانيا، وتوفي في ٨ أبريل ١٩٧٣، في مدينة موجان بفرنسا، وهو رسام ونحات وفنان تشكيلي إسباني، وواحد من أشهر الفنانين في القرن العشرين، ويُنسب إليه الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن، وتعد لوحة (الجرنيكا) من أشهر أعماله التي رسمها عام ١٩٣٧، احتجاجًا على العدوان الذي تعرضت له بلدة (جرنيكا) من القوات الألمانية أثناء الحرب الأهلية الإسبانية. انظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

٣) سيزا قاسم: القارئ والنص، العلامة والدلالة، ص١٣.

٤) ماهر عبد المحسن: جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٥، ص ٢٩١.

5) G. Currie. Archeology of an Icon: Picasso's Guernica and Spanish Democracy. In. An ontology of art. United Kingdom: Scots Philosophical Club, 1989. [PDF].p.96

6) Peter Pericles Trifonas. Text and Images.Ch.53.14P. **In.** *International Handbook of Semiotics.* Netherlands: Springer Netherlands, 2015. [PDF]. p. 1139

٧) محيي الدين طرابيه: القيم التشكيلية والتعبيرية في مختارات من رسوم بيكاسو، مجلة دراسات تربوية واجتماعية، مصر، مج١، ع٣، سبتمبر ١٩٩٥، ص ١٨٥.

٨) روضة سليم: بيكاسو ٨٥، مجلة الفكر المعاصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ع٢٣، يناير ١٩٦٧ ، ص ٧١، ص ٧٣.

٩) فتحي العشري: جرنيكا بين فرانكو وبيكاسو، مجلة الكاتب، مصر، مج١٧، ع١٩٠، يناير ١٩٧٧، ص ١٤٩.

١٠) عادل ثابت: في الذكرى الخمسين للجورنيكا، مجلة آفاق عربية، العراق، شباط مج١٣، ع٢، ١٩٨٨، ص ١٣٤.

11) G. Currie. Archeology of an Icon: Picasso's Guernica and Spanish Democracy.p.9٧.

١٢) Ibid. p.103.

١٣) فتحي العشري: جرنيكا بين فرانكو وبيكاسو، ص ١٤٧.

١٤) محمد عبد الحميد الشبيب، وخالد المز: الرسوم التحضيرية للوحة الغيرنيكا، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، مج٢١، العدد الأول، ٢٠٠٥، ص ٢٨٩.

١٥) فتحي العشري: جرنيكا بين فرانكو وبيكاسو، ص ١٤٥.

١٦) من هذه الدراسات: محروس السيد محمد بريك: المعنى النحوي وأثره في تفسير النص وبيان تماسكه: دراسة في المعلقات السبع، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم النحو والصرف والعروض٢٠٠٢؛ حسن محمود حمزة: بناء الجملة في شعر زهير بن أبي سلمى:، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها،٢٠٠٣؛ عمارة محمد الميساوي أبو زيد: الأساليب الإفصاحية في دواوين شعراء المعلقات العشر، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم النحو والصرف والعروض،٢٠٠٤؛ ريبوار عبد الله خطاب عمر: الظواهر الصوتية الصرفية في المعلقات السبع، دراسة وصفية، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٥.

١٧) فتحي العشري: جرنيكا بين فرانكو وبيكاسو، ص ١٤٩.

١٨) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ط١، القاهرة دار المعارف، ص ٣١٧.

١٩) محمد أحمد سعيد: بيكاسو عملاق الفن الحديث، مجلة التربية، قطر، س٩، ع٤٢، ١٩٨٠، ص ٥٢.

٢٠) عبد الله التطاوي: في القصيدة الجاهلية والأموية ، ص ٢٢.

٢١) زيزيت أبو خضرا: بيكاسو أشهر فناني المدرسة التكعيبية، المجلة الثقافية، الأردن، ع٥٤، ٥٥، ٢٠٠٣، ص ٢٤٠.

22) G. Currie: Archeology of an Icon: Picasso's Guernica and Spanish Democracy. pp. 108- 109.

23) Nadel, Ira. Art and occupation. *In*. Modernism's Second Act: A Cultural Narrative. New York: Palgrave Macmillan, 2012. [PDF].p.31.

٢٤) أغرب فناني القرن العشرين: بيكاسو، إعداد هيئة التحرير، مجلة الأدب، مصر، أكتوبر، مج٥، ع ٧، ٨، ١٩٦٠، ص٤٣٩.

٢٥) فتحي العشري: جرنيكا بين فرانكو وبيكاسو، ص ١٤٩.

26) Akos Kopper: Why Guernica became a Globally Used Icon of Political Protest? Analysis of its Visual Rhetoric and Capacity to Link Distinct Events of Protests into a Grand Narrative, Int. J Polit. Cult. Soc. (2014) 27, pp.444 -445.

٢٧) محمد أحمد سعيد: بيكاسو عملاق الفن الحديث، ص ٥٢.

٢٨) فتحي العشري: جرنيكا بين فرانكو وبيكاسو، ص ١٤٧.

٢٩) سهير عبد ربه عبده: المنمنمات الإسلامية في لوحات بابلو بيكاسو وتأثيرها في مجال التصميم لدى طلاب المرحلة الثانوية، مجلة دراسات في المناهج وطرق التدريس، مصر، ع ٢٢٦، سبتمبر ٢٠١٧، ص ٣٩.

٣٠) نصيرة غماري: الحجاج في الخطاب الشعرى الجاهلي، معلقة زهير بن أبي سلمى أنموذجًا، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة، الجزائر، ع٧، ٢٠١٣، ص ١٢٠.

٣١) عبد الرحيم خلف عبد الرحيم: الفن الإسلامي وأثره على الفنون الأوروبية بيكاسو نموذجًا ١٨٨١م: ١٩٧٣م ، المؤتمر الدولي الخامس (الكلمة والصورة في الحضارات القديمة، مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، مصر، ج١، ٢٠١٤، ص ١٧٧.

٣٢) أحمد الصغير: تشكلات الصورة البصرية، مقاربة تأويلية في ديوان (يُطلُّ على الحواس) لمؤمن سمير، فصول، مجلة النقد الأدبي (جينالوجيا النص)،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج (١/٢٧)، ع ١٠٥، شتاء– ربيع ٢٠١٩، ص ٤٣٤. نقلاً عن جيل دولوز: الصورة– الحركة (فلسفة الصورة)، ترجمة حسن عودة، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٧٧، ص ٣١.

٣٣) أحمد الصغير: تشكلات الصورة البصرية، ص ٤٣٧. نقلاً عن: شريف رزق: آفاق الشعرية العربية في قصيدة النثر، دار الكفاح، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٥، ص ٨٥، وجوزيف ماشيللي: التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٩.

٣٤) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٨٦.

٣٥) أحمد الصغير: تشكلات الصورة البصرية، ص ٤٣٦.

36) Peter Pericles Trifonas. Text and Images. p. 1146.

37) Ibid. p. 1150.

38) Akos Kopper: Why Guernica became a Globally Used Icon of Political Protest? p.446.

٣٩) نصيرة غمارى: الحجاج في الخطاب الشعري الجاهلي، معلقة زهير بن أبي سلمى أنموذجًا، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة، الجزائر، ع٧، ٢٠١٣، ص ١٢٣.

٤٠) زينب فؤاد عبد الكريم: معلقة زهير بن أبي سلمى دراسة تحليلية، مجلة كلية الآداب، مصر، جامعة أسيوط، ع٤٠، أكتوبر ٢٠١١، ص ٥٠٦.

٤١) زينب فؤاد عبد الكريم: معلقة زهير بن أبي سلمى دراسة تحليلية، ص ٥١٢.

٤٢) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٧٣.

٤٣) المرجع السابق، ص ٧٤.

٤٤) حسن عبد الرحمن سليم: قراءة ثانية في معلقة زهير بن أبي سلمى، مصر، ص ص ١٩٨-١٩٩.

٤٥) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٧٨.

٤٦) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص ٧٩ ٨٠.

٤٧) المرجع السابق، ، ص ٧٨.

٤٨) المرجع السابق، ص ٨٧.

٤٩) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٧٣.

٥٠) المرجع السابق، ص ٧٥.

٥١) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٧٥.

٥٢) المرجع السابق، ص ٧٦.

٥٣) المرجع السابق، ص ٨٥.

٥٤) انظر: شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربى، ص٢٧.

٥٥) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٧٣.

٥٦) المرجع السابق، ص ٧٦.

٥٧) المرجع السابق، ص ٧٧.

٥٨) أحمد مرسي: استعراض بيكاسو من الورق إلى المسرح، مجلة إبداع، مصر، سبتمبر مج٩، ع٩، ١٩٩١، ص ١٥٧.

59) Werner Binder: The Emergence of Iconic Depth: Secular Icons in a Comparative Perspective. *In*. J. C. Alexander et al. (eds.) Iconic Power: materiality and meaning. New York. Palgrave, 2012. [PDF].p 112.

٦٠) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٨١.

٦١) المرجع السابق، ص ٨٤.

٦٢) المرجع السابق، ص ٨١.

٦٣) المرجع السابق، ص ٨١.

٦٤) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٨٧.

٦٥) سهير عبد ربه عبده: المنمنمات الإسلامية في لوحات بابلو بيكاسو وتأثيرها في مجال التصميم لدى طلاب المرحلة الثانوية، مجلة دراسات في المناهج وطرق التدريس، مصر، ع ٢٢٦، سبتمبر ٢٠١٧، ص ص ٣٨، ٣٩.

٦٦) المرجع السابق، ص ٣٠.

٦٧) فتحي العشري: جرنيكا بين فرانكو وبيكاسو، ص ص ١٤٨- ١٤٩.

٦٨) سهير عبد ربه عبده: المنمنمات الإسلامية في لوحات بابلو بيكاسو وتأثيرها في مجال التصميم لدى طلاب المرحلة الثانوية، ص ص ١٦٨-١٦٩.

٦٩) زيزيت أبو خضرا: بيكاسو أشهر فناني المدرسة التكعيبية، ص ٢٤٠

٧٠) فتحي العشري: جرنيكا بين فرانكو وبيكاسو، مجلة الكاتب، ص ١٤٥.

٧١) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص ٨٢- ٨٤.

٧٢) عادل ثابت: في الذكرى الخمسين للجورنيكا، ص ١٣٥.

73) Peter Pericles Trifonas. Text and Images. p. 1140

٧٤) الزوزني: شرح المعلقات، ص ٨٦.

٧٥) سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، تبسيط للشروح القديمة مع تحليل ودراسة، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٨٨، ص ١١٢.

٧٦) عبد الرازق عكاشة: الحداثة التشكيلية من سيزان إلى بيكاسو، مجلة إبداع، مصر، نوفمبر مج٢٠، ع١١، ٢٠٠٢، ص ٧٢.

٧٧) محمد أحمد سعيد: بيكاسو عملاق الفن الحديث، ص ٥٢. نقلاً عن د محمود بسيوني: الفن الحديث، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥، ص ٨٣.

٧٨) Werner Binder: The Emergence of Iconic Depth.p 112.

٧٩) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٨١.

٨٠) نصيرة غماري: الحجاج في الخطاب الشعري الجاهلي، معلقة زهير بن أبي سلمى أنموذجًا، ص ١٢٢.

٨١) عبد الله التطاوي: في القصيدة الجاهلية والأموية، ص ٢٣.

٨٢) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٨١.

83) G. Currie. Archeology of an Icon: Picasso's Guernica and Spanish Democracy. pp.103 - 104.

84) Akos Kopper: Why Guernica became a Globally Used Icon of Political Protest? p.444.

85) Werner Binder: The Emergence of Iconic Depth. pp101 -103.

86) Peter Pericles Trifonas. Text and Images p. 1149.

87) Ibid. p. 1150.

٨٨) روضة سليم: بيكاسو ٨٥، مجلة الفكر المعاصر، ص ٧١، ص ٧٣.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المراجع العربية:

أحمد الصغير: تشكلات الصورة البصرية، مقاربة تأويلية في ديوان(يُطلُّ على الحواس) لمؤمن سمير، فصول، مجلة النقد الأدبي (جينالوجيا النص)،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج (١/٢٧)، ع ١٠٥، شتاء- ربيع ٢٠١٩.

أحمد مرسي: استعراض بيكاسو من الورق إلى المسرح، مجلة إبداع، مصر، سبتمبر مج٩، ع٩، ١٩٩١.

الزوزني: شرح المعلقات السبع، بيروت، لبنان، دار ابن زيدون.

جون بيرجر: بيكاسو نجاحه وإخفاقه، ترجمة فيصل دراج، وفايز الصباغ، مجلة المستقبل العربي، لبنان، مج ٣٥، ع ٤٠٣، سبتمبر ٢٠١٢.

حسن عبد الرحمن سليم: قراءة ثانية في معلقة زهير بن أبي سلمى، مصر، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق (جامعة الأزهر)، ع٢٥، 2005.

ديكس بيار: بيكاسو وتحطيم اللوحة، مجلة آفاق عربية، العراق، مج ١٥، ع٩، ربيع الأول، أيلول، ١٩٩٠.

روضة سليم: بيكاسو ٨٥، مجلة الفكر المعاصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ع٢٣، يناير ١٩٦٧.

زيزيت أبو خضرا: بيكاسو أشهر فناني المدرسة التكعيبية، المجلة الثقافية، الأردن، ع٥٤، ٥٥، ٢٠٠٣.

زينب فؤاد عبد الكريم: معلقة زهير بن أبي سلمى دراسة تحليلية، مجلة كلية الآداب، مصر، جامعة أسيوط، ع٤٠، أكتوبر ٢٠١١.

سليمان العطار: شرح المعلقات السبع: تبسيط للشروح القديمة مع تحليل ودراسة، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٨٨.

سهير عبد ربه عبده: المنمنمات الإسلامية في لوحات بابلو بيكاسو وتأثيرها في مجال التصميم لدى طلاب المرحلة الثانوية، مجلة دراسات في المناهج وطرق التدريس، مصر، ع ٢٢٦، سبتمبر ٢٠١٧.

سيزا قاسم: القارئ والنص، العلامة والدلالة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.

شوقى ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ط١١ القاهرة، دار المعارف.

شوقى ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط١١ القاهرة، دار المعارف.

صلاح رزق: الشعر الجاهلي، ط٣ القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٩٥.

عادل ثابت: في الذكرى الخمسين للجورنيكا، مجلة آفاق عربية، العراق، شباط مج١٣، ع٢، ١٩٨٨.

عبد الرازق عكاشة: الحداثة التشكيلية من سيزان إلى بيكاسو، مجلة إبداع، مصر، نوفمبر مج٢٠، ع١١، ٢٠٠٢.

عبد الرحيم خلف عبد الرحيم: الفن الإسلامي و أثره على الفنون الأوروبية بيكاسو نموذجًا ١٨٨١م: ١٩٧٣م، المؤتمر الدولي الخامس (الكلمة والصورة في الحضارات القديمة، مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، مصر، ج١، ٢٠١٤.

عبد الله التطاوي: في القصيدة الجاهلية والأموية (درس تحليلي)، القاهرة، مكتبة غريب.

عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، الكويت، عالم المعرفة، ع ١١٩، نوفمبر ١٩٨٧.

عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية، ط ٤ بيروت، دار العلم للملايين، ج١، ١٩٨١.

فتحي العشري: جرنيكا بين فرانكو وبيكاسو، مجلة الكاتب، مصر، مج١٧، ع١٩٠، يناير ١٩٧٧.

ماهر عبد المحسن: جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٥.

محمد أحمد سعيد: بيكاسو عملاق الفن الحديث، مجلة التربية، قطر، س٩، ع٤٢، ١٩٨٠.

محمد حسن محمد: أثر التصوير المصري القديم على تصوير الفنان بيكاسو، مجلة علوم وفنون، دراسات وبحوث، مصر، مج٦، ع٢، ١٩٩٤.

محمد عبد الحميد الشبيب، وخالد المز: الرسوم التحضيرية للوحة الغيرنيكا، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، مج٢١، العدد الأول، ٢٠٠٥.

محمد محمد الطاهر: معلقة زهير بن أبي سلمى، دراسة بلاغية تحليلية، مجلة كلية اللغات والترجمة (جامعة الأزهر)، مصر، ع٤٥، يناير ٢٠٠٩.

محمود عبد الحميد السقا: خصائص الشعر الجاهلي، ط٢، ٢٠٠٥.

محيي الدين طرابيه: القيم التشكيلية والتعبيرية في مختارات من رسوم بيكاسو، مجلة دراسات تربوية واجتماعية، مصر، مج١، ع٣، سبتمبر ١٩٩٥.

نصيرة غماري: الحجاج في الخطاب الشعرى الجاهلى، معلقة زهير بن أبي سلمى أنموذجًا، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة، الجزائر، ع٧، ٢٠١٣.

أغرب فناني القرن العشرين: بيكاسو، إعداد هيئة التحرير، مجلة الأدب، مصر، أكتوبر، مج٥، ع ٧، ٨، ١٩٦٠.

من عباقرة الفن التشكيلي بابلو بيكاسو: إعداد مجلة الأمن والحياة، أكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية، السعودية، مج٣٤، ع ٣٩١، نوفمبر ٢٠١٤.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

Akos Kopper: Why Guernica became a Globally Used Icon of Political Protest? Analysis of its Visual Rhetoric and Capacity to Link Distinct Events of Protests into a Grand Narrative, Int. J. Polit. Cult. Soc. (2014) 27: pp.443–457.

G. Currie. Archeology of an Icon: Picasso's Guernica and Spanish Democracy. *In*. An ontology of art. United Kingdom: Scots Philosophical Club, 1989. Chapter 3.34 p. [PDF].

Nadel, Ira. Art and occupation. *In*. Modernism's Second Act: A Cultural Narrative. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Chapter 1.34 p. [PDF].

Peter Pericles Trifonas. Text and Images.Ch.53.14P. *In*. International Handbook of Semiotics. Netherlands: Springer Netherlands, 2015. [PDF].

Werner Binder: The Emergence of Iconic Depth: Secular Icons in a Comparative Perspective. *In*. J. C. Alexander et al. (eds.) Iconic Power: materiality and meaning. New York. Palgrave, 2012. Chapter 6.16 p. [PDF].

ثالثًا: المواقع الإلكترونية:

- https://ar.wikipedia.org/wiki/.