Particularity the Reception of (Poem- picture) in Ali Al-Imara's Poetry

Researcher. Maytham Abdullah Hassan(*)
Prof. Dr. Abdul-Azim Raheef Al-Sultani (**)
The University of Babylon
College of Education for Humanities

Abstract:

Poetry in the third millennium constitutes an aspect of modernity ، due to the poetic forms presented by the innovators. So ،they depended on something other than vocabulary and brought what is outside the linguistic lexicon to make it an impulse and integral part of the poetic text. The most important experience is that of the Iraq poet Ali Al-Imara ،in which he combined photography with poetry to come up with he called (Poem - picture) ،coining this term from (picture + poem). As such ،the dominant features changed during the process of reception ،and before the recipient, there are two texts in one. That is ، there is a particularity to receive such texts ،where the recipient engages in an adventure of reading them to discover a new meaning via the significations presented.

Keywords: An adventure of reading Poems, Ali Al-Imara Poetry, Picture + Poem, The visual text, and written text

* Email : Ah1711989@gmail.com
** Email: adeem964@yahoo.com

خصوصية تلقي (القصـــورة) في شعر علي الإمارة(*)

الباحث. ميثم عبدالله حسن (**) أ.د. عبد العظيم رهيف السلطاني (***)
كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة بابل

المستخلص:

يشكل الشعر في الألفية الثالثة مظهراً من مظاهر الحداثة، نتيجة الأشكال الشعرية التي يطرحها المبدعون، فاستعانوا بغير المفردات وجلب ما هو خارج عن المفردة اللغوية لجعله حافزاً وجزءً لا يتجزأ من النص الشعري، ومن أهم هذه التجارب هي تجربة الشاعر العراقي علي الإمارة التي جمع فيها بين فن الصورة الفوتوغرافية والقصيدة وأطلق على قصيدته مصطلح (القصورة) ناحتاً هذا المصطلح من لفظتين (صورة + قصيدة)، فتغير الثابت في عملية التلقي، وأصبح المتلقي أمام نصيّن في جسد واحد، وغدت هنا خصوصية لتلقي هكذا نصوص يدخل المتلقي في مغامرة قراءتها لاكتشاف معنى جديد من خلال الدلالات المطروحة.

الكلمات المفتاحية: خصوصية التلقي، القصورات، شعر علي الامارة ، قصيدة وصورة، النص المرئي والنص المكتوب

* البحث مستل من رسالة الماجستير الموسومة بـــ(الصورة الفوتوغرافية والشعر العربي الحديث – قصورات علي الإمارة مثالاً–)

** Email: Ah1711989@gmail.com

*** Email : adeem964@yahoo.com

المقدمة:

إن الأشكال المتعددة للنصوص المتجاورة والمتفاعلة يمكن أن تنتج أشكالاً جديدة حين يتفاعل أكثر من شكل نصي مع شكل آخر، كتفاعل النص الشعري مع الصورة الفوتوغرافية الذي أنتج لنا ما يُعرف الآن بالقصورة.

فالقصورة شكل من أشكال المنجز الشعري الحديث وهي تُنتج من خلال تعالق النص اللغوي الشعري مع النص المرئي(الصورة الفوتوغرافية). وهذا المصطلح هو مصطلح جديد نحته الشاعر علي الإمارة(*) وأطلقه على تجربته الشعرية الجديدة، إذ جمع بين القصيدة والصورة الفوتوغرافية ونحت المصطلح من تمازج الكلمتين (قصيدة+ صورة) داعياً إلى لغة تعبيرية جديدة تنتج من خلال تعالق النصيّن بقوله " وهذا الاستدراج وهذا التناغم بين الصورة والقصيدة يجعل منهما شيئاً واحداً لا هو شعر بحت ولا هو تصوير بحت [...]هو تداخل بين العالمين معاً لينجبا تشكيلاً جديداً هو القصورة"(١).

أنتج علي الإمارة أربعة كتب شعرية هي :رسائل إلى الميدان وأنا وشكسبير وقصورة البصرة وقصورة بغداد. وأطلق عليها اسم (المعرض الشعري) انمازت هذه الكتب بوجود النص الشعري مجاوراً لصورة فوتوغرافية، ولم يكتفِ الشاعر بالكتاب إنما عمد إلى عرض الشعر، فلم يترك المتلقي يقرأ ما موجود في الكتاب وإنما ذهب إلى إخراج الشعر من دفتي الكتاب وعرضه في لوحات فنية. وهنا جمع نص القصورة بين المكتوب من الكلمات والمرئي من الصور. فتحول النص من الاشتغال القديم الثابت إلى " اشتغال يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق إصرار وهو الذي يقّوم بموجبه النص، ومكوناته اللغوية في فضاء صوري عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم ، وعن طريق إدماج بنيات سيموطيقية غير لغوية في الخطاب"(٢). فأصبح من الصعب بمكان تلقي النص المكون من القصيدة والصورة كتلقي القصيدة وحدها، وهذا الأمر يستدعي عقد مقارنة بين تلقي نص متمثلاً بقصيدة، وتلقي نص آخر مكوناً من صورة فوتوغرافية وقصيدة. فالسؤال هنا كيف

يتلقى المتلقي القصيدة والصورة الفوتوغرافية معاً؟ ومن منهما أسبق لفهم المعنى المُرتجى؟.

جماليات الصورة الفوتوغرافية في الشعر:

القراءة هي" عملية تقرير مصير بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له"[٣]ومن المؤكد إن استقبال الصورة يختلف عن استقبال الكلمات، فالكلمات يمكن فك شفراتها بالاستعانة بالمعجم وبحسب الدوال ومعانيها وعلاقات الدوال مع بعضها، وما تشير إليه من كثافة لغوية، أما الصورة فتلقيها يمنح المشاهد قدراً أكبر من الحرية التي ينالها قارئ القصيدة، وما تتضمنه من لوحات شعرية، إذ ليس في الصورة الفوتوغرافية تراتب في الاستقبال، كما هو الحال في القصيدة الخاضعة لفعل القراءة، إذ أننا نستقبل اللوحة من نهايتها أو بدايتها، من مركزها أو من هوامشها وأطرافها، وحسب طاقة المتلقي في الاستقبال[٤]، فاختيار نقطة للانطلاق في تلقي الصورة هو أمر ذاتي يقع على عاتق المتلقي، وهو يقف أمام الصورة أو اللوحة . أما في مجال الأدب، فلا يكون الوصف إلا متتالياً، لأن الكاتب يقود عين القارئ على طول طريق النص الأدبي ليرسم ذاته [٥]، بمعنى أن الكاتب يبدو وكأنه قد سلب حرية المتلقي في اختيار نقطة البدء، أو الاجزاء التي يمكن أن يتأثر بها أكثر من غيرها في الشيء أو المنظر الموصوف، وذلك بسبب هذا التوجيه الضمني من قبل الكاتب للمتلقي"[٦]. فالصورة الفوتوغرافية تجسد الواقع عبر رؤية فردية يشكلها ملتقط الصورة من خلال تركيز صورته على عناصر يُبنى من خلالها النسيج النصي للصورة بما تحويه من شخصيات، أو حدث، أو منظر يتم تسجيله فوتوغرافياً، وتتداخل عناصر الصورة لتشكل إطاراً يمكن قراءته وتأويله، وتشكيل معنى جديد مرتبط بشخصية المتلقي، فيبرز هنا دور المتلقي في عملية قراءة النص، إذ تتشكل سلطة تقابل سلطة ملتقط الصورة (المؤلف).

يندرج هذا التصور ضمن نظريات التلقي في النقد الحديث ليُقدم لنا "من خلال الفهم الجمالي كفعل مزدوج الوجهين والذي يشمل في الوقت نفسه الأثر الذي ينتجه العمل الفني وعلى الطريقة التي يستقبله الجمهور، ويمكن الجمهور(أو المرسل إليه) أن تكون له ردود

فعل بحيث يمكن للعمل الفني أن يستهلك فقط أو ينتقد ،ويمكننا أن نعجب به أو نرفضه، ويمكننا التمتع بشكله وتأويل مضمونه وتبني تأويل معترف به أو نحاول تأويله من جديد"[٧].

إن فاعلية التعالق النصي جعلت من النص مرتبطاً بعلاقة ظاهرة أو ضمنية مع غيره من النصوص، وقد جعل جيرار جنيت التعالق النصي موضوع الإنشائية العام معتبراً إن هم الإنشائية ليست دراسة النص منفرداً بل الوقوف على مظاهر تفاعل النص مع ما سبقه وما لحقه من نصوص أخرى، فالنص في حراك دائم لتجاوز ذاته والانفتاح على الظاهرة الأدبية، والبحث عن نصوص أخرى يتفاعل معها ، ثم يتجاوزها لإنشاء وجوده النصي الخاص، لذا تتداخل النصوص وتتقاطع[٨]، وهذا التحول جعل المتلقي في نشاط دائم للتفاعل مع النص فتتحقق "حضورية المتلقي مع النص، مساهمة في بنائه وإنتاج معناه، بغض النظر عن الكيفية والمدة الزمنية التي يتحقق بها وخلالها ذلك القدر من التفاعل"[٩]. فيكون للمتلقي حضوراً بوصفه قارئاً ومحللاً لأجزاء النص بعد عملية فك وربط جديد لدلالته وبناء المعنى لدى المتلقي.

يرى أصحاب نظرية التلقي إن من الأسس والمنطلقات الأساسية لهذه النظرية إن النص لا قيمة له من دون قارئه، والنص إن كان لغوياً فهو حروف ميتة من دون قراءة، كما يرون القراءة تجربة حديثة تفتح النص أمام التفسير، والعلاقة بين الدال والمدلول ليست وحيدة الجانب، فقارئ النص يمكن أن ينتج الدلالة التي لا تعتمد على النص وحده[١٠]، وهذا التفاعل القائم على أساس التأويل لدى القارئ، يسعى إلى إنتاج معنى متعلق بالعمل الأدبي المقدم، فالعمل الأدبي "ليس نصاً بالكامل كما إنه ليس ذاتية القارئ، ولكنه تركيب والتحام من الاثنين[١١]. والقارئ المستقبل هذا ليس مقتصراً على كونه شخصاً بعينه، فهو الشخص الفعّالية، لذلك قيل هو "ذلك الشخص أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات النص وتحقيق نوع من التواصل الجمالي أو السيكولوجي أو المعرفي، أو استثمار معطياته وممكناته وإعادة بنائه وإنتاجه"[١٢]، ويدخل النص في شراكة مع القارئ تتجاوز المعنى إلى

التأثير الذي يتركه النص، وهذا ما أشار إليه آيزر بقوله "فإذا كان القارئ والنص شريكين في عملية تواصل لا تعارض. فإن اهتمامنا الأول لن ينصب على معنى النص بل ما يحدثه من تأثير. وهنا تكمن وظيفة الأدب. وهنا يكمن ما يبرر تناول الأدب من منطلق علمي يركز على مجالين أساسيين يعتمد كل منهما على الآخر: أولهما تقاطع النص مع الواقع والآخر تقاطع النص مع القارئ"(١٣).

إن قراءة الصورة الفوتوغرافية "يمكن أن تصبح لحظة مميزة يمارسها حس نقدي يعي تاريخ التمثيل البصري الذي تنضوي إليه، كما يعي نسبيتها، فيستطيع بذلك أن يمتاح طاقة التأويل الخلاق"(١٤). إن الصورة هي وسيلة من وسائل التعبير والتواصل التي تربط المتلقي بمكوناتها من خلال حاسة البصر، وإن القصيدة الشعرية أصبحت إلى حد ما قصيدة مرئية، وحدث هذا التمازج بين اللغة والصورة "واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص وتعود من النص إلى الصورة"(١٥) .لإحداث التواصل واللجوء إلى الصورة من أجل " استغلال الفضاء الطباعي لتعميق دلالات النص اللغوية بأخرى غير لغوية"(١٦)، وإن كل عملية تواصلية هي "تبادل الدلائل بين المرسل والمرسل إليه ، داخل سوق لفظية أو غير لفظية [...] إن المعنى لا يتحدد ما لم نتواصل"(١٧) .

ويمكن أن يُشار إلى أن قراءة الصورة الفوتوغرافية تعتمد على ثلاثية جاكبسون (المرسل والرسالة والمتلقي) وهذه الثلاثية هي أركان الإنتاج الكلي للصورة ومعناها التي يتمثل من خلالها التواصل في جميع الأحوال، فالنص الأدبي عندما تكون إحدى مكوناته صورة فوتوغرافية، فهذا يعني إنها صدرت من المؤلف(المصور) وهو المرسل، والصورة الفوتوغرافية هي الرسالة ، والمتلقي أو قارئ الرسالة وهو المرسل إليه، وقناة التوصيل المادية هي تلك الخطوط والأشكال الظاهرة في الصورة، فالمرسل هنا ثابت لا يتغير، وكذلك الصورة تتميز بالثبات، أما المتلقي فتتعدد قراءته وتتجدد في كل مرة ويسقط المتلقي ما يملكه من إمكانية فهم للصورة ويقدمه قراءة جديدة خاصة.

وينظر للنص البصري من خلال مفرداته كصورة "بأبعادها الثلاثة: مادة وشكل ودلالة. هي التي تمثل وحدته البنيوية وتخلق عالمه الجديد، ومن ثم إنها تصبح المجال الحيوي لتمثيل حركته وتجديد إيقاعه"(١٨). وتُعرَّف الصورة من وجهة سيميولوجية "بوصفها علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية: مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى"(١٩)، يستطيع القارئ من خلال هذه المكونات تقديم قراءة للصورة قبل تمازجها مع النص المكتوب، فيمكن أن ينتج معنى من الصورة، لأن المتلقي أصبح مباشرةً أمام صورة فوتوغرافية قبل النظر لما مكتوب قربها، إذ إن حاسة البصر تتجه إلى الصورة بشكل تلقائي نتيجة لما تمارسه العين من كثافة التعبير القرائي البصري، فمن الحقائق المعروفة "أن تذوقنا للعمل الفني يعتمد أساساً على حاسة البصر التي يمكن أن تثير حواساً أخرى كالسمع والشم والذوق. وكما يذهب بعض الشعراء [...] إلى إن للكلمات كيمياء خاصة بها، وأن الكلمة يمكن أن توحي بالصورة والإيقاع والملمس والطعم واللون والرائحة"(٢٠)، فتفتح عين القارئ على النص البصري ويشتغل معها الإدراك فكلما "كانت حساسية العلاقة الانتاجية بين فعل العين وفعل الادراك في أعلى قدرتها وطاقتها وكفاءتها، فإن ذلك يعود إلى شحن الإدراك بقوة فعالة في تسليط آلة الذهن المشتغلة بمعية العين والإدراك في مساحة الصورة"(٢١) .

وتلقي النصوص من هذا النوع يعطي تفضيلاً جمالياً إذ أن "الاستجابة السلوكية الدالة على طبيعة الحكم الجمالي الذي أصدره المرء على موضوع جمالي ، وذلك من خلال قبوله أو رفضه له "(٢٢) ، وهذا ما يمثله حد التفضيل الجمالي للنصوص ، فتكون هناك علاقة جمالية يمكن ان تُقرأ في جسد النص .وإذا كان التفضيل الجمالي الفني جزءاً من كل ولا تتضح خصائصه إلا في إطار الكلي.

كما يشير أصحاب نظرية الجشطالت(**) فيتم تحديد الفراغات النصية وملؤها من لدن القراءة الواعية للمتلقي القارئ وفقاً لما يجري من تفضيل للنص المقروء ، بوصفه علامة منفتحة. ومهما تكن نوعية التفضيل الجمالي من القارئ فإنه قد يُخالف أفق توقعه .

إن التجارب الجمالية التي تنطوي على إبداع في الأعمال الفنية بصفة عامة والأدب بصفة خاصة تختلف باختلاف موضوعاتها وسماتها المميزة لها ، والهدف الذي صيغت من أجله(٢٣) ، فالتجارب القرائية تتخذ خاصية السياق لكل قارئ على حده وللقارئ نفسه بحسب تفضيله الجمالي لذا يقول آيزر "إننا [...] نطبق بالضرورة إطاراً مرجعياً يتم اختياره دون غيره للتحليل "(٢٤) حيث "إن امكانية أداء دور القارئ بطرق متباينة – تبعاً للظروف التأريخية أو الفردية – تكون دليلاً على أن بنية النص تسمح بتباين طرق الأداء . من ثم فإن عملية الأداء تعتبر دائماً عملية انتقائية [...] فكل محاولة لإضفاء سمات الواقع تمثل ادراكاً انتقائياً للقارئ الضمني الذي تُقدم بنيته إطاراً مرجعياً يمكن من خلاله نقل الاستجابات الفردية تجاه نص من النصوص إلى المحاولات الأخرى وهذه إحدى الوظائف الحيوية لمفهوم القارئ الضمني ، فهي تربط بين كل محاولات إضفاء سمات الواقع على النص وتجعلها قابلة للتحليل "(٢٥) ، وهذا الأمر يجعل من النص واقعاً مؤثراً . والتفضيل الجمالي لا يختلف عن التفضيل الإبداعي من حيث إنه يبرز قيمة دلالية للنصوص كونه :

١ــ منتظماً:أي يُقدم قراءة شمولية مثله مثل البناء المحكم في نسيجه الكلي الذي يمنحه معنى.

٢– أو مفككاً ومُقطعاً : وهذا الحال يتعلق بإدراك قدرات النص متعدد الجوانب حيث يعطي دلالة مستمرة متنامية في ذهن القارئ ،تلك التي تنظر إلى النص على أنه ليس جاهزاً أو كاملاً متماسكاً ومرئياً ، بل تفتح مجالاً لخبرات جديدة تمر في وعي القُراء محل خبراتهم القديمة.

فدور المتلقي والحال هذه يعد دوراً فاعلاً وليس استهلاكياً، بل يحاول مواكبة النص بإعادة صياغته، وتبقى القراءات مفتوحة ومتاحة، وهذا ما ينتجه التفضيل الجمالي للنص.

وثمة من يفضل التلقي المرئي عن المكتوب ، بحسب ثنائية اللفظي وغير اللفظي ، وفي هذه الحالة سيلحظ على النص الذي قدمه الشاعر علي الامارة اعتماده هذا التفضيل بوصفه مُنتجاً للنص، لإلقاء أثر تفضيله على المتلقي وتشبيك المكتوب بالمرئي في آن . فهو أراد بتجربته أن يجلب إلى النص الشعري نصاً موازياً لكنهما ينتميان إلى بؤرة واحدة لإثارة المتلقي وجعل هذا النص بكليته الذي يُعد مغامرة جمالية من المبدع , كعلاقة ابداعية مقصودة تشكلت بهذه الصيغة ، فالصورة على صلة وثيقة بالقصيدة وهناك عوامل مشتركة بينهما، فلغة الصورة كما هو معروف "الألوان والمساحات والكتل والخطوط ، وتركيبها مع بعض لإبداع وحدة متميزة بينما لغة الأدب هي الألفاظ والجمل ومعانيها وارتباط الكلمات بعضها ببعض لتشكيل صوراً تخييلية ومواقف مثيرة للعواطف ، وسواء أكان الأدب شعراً أم نثراً ، وقصة قصيرة أو رواية فإنه حصيلة نقل المشاعر إلى القارئ الذي يتفاعل معها"(٢٦) .

تلقي (القصورة) في تجربة علي الإمارة :

يحتاج الشاعر في هكذا نصوص إلى مهارة تساعده على تشكيل نصه المتعالق، فالجمع بين نصين غير متجانسين أمر يستدعي وجود علاقة تربط بينهما، وكلما كان الشاعر ماهراً ازدادت درجة التعالق بين النصين حتى تصل الحال إلى رؤيتهما نصاً واحداً، وهذا المبتغى أو الهدف الذي ترجوه تجربة الشاعر علي الإمارة، لذلك نجد أن الشاعر تصرف بالصورة لإضافة أفكار معينة من خلال تركيب الصورة ، فالقصيدة تشتغل على مفردات الصورة وتحاول أن تستغل أكبر قدر من التعالق لذلك يستعين الشاعر بوسائل مساعدة لتحقيق هذا التعالق مثل(علامات الاستفهام والقلوب المثقوبة والقلم والحبال والشباك وغيرها)، وحضوره ميدانياً إلى المكان لصنع الصورة كما يراها تتطابق مع الفكرة التي يريد عرضها في القصيدة، وعدم وجود صورة متاحة تحقق الهدف المرجو دفعت الشاعر لصنع صورته وهذا ما يؤكده هو قائلاً " ذهبتُ بالعدسة مع القصيدة حتى حدود القصد فكانت الصورة من صناعتي مثلما القصيدة من صناعتي فاكتشفت امكانات

الصورة الفنية والانزياحية عندما ترتبط مع القصيدة وكأنما الصورة تشارك القصيدة فنونها الشعرية من تشبيه واستعارة وصولاً إلى مجانية التعبير واللغة الشعرية"[٢٧]، وهذا الأمر يترك أثره على المتلقي لقصيدة الصورة ويراها نصاً واحداً ، وفق هذه الآلية المعروضة التي تمثل "خاصية أسلوبية تؤدي وظيفة معينة ، تحدد نوع العملية التناصية التي تم بها الترابط والتعالق أو التداخل أو التقاطع أو التناص بين المتناص والنصوص الأخرى ــ أدبية أو غير أدبيةــ التي يتناص معها"[٢٨]، والصورة الفوتوغرافية هي النص غير الأدبي الذي تعالق مع الشعر بهذه المغامرة الإبداعية ، والشاعر لكي يجلب انتباه المتلقي عمد إلى استدعاء الصورة إلى عالمه الشعري، فهو بهذا العمل ينقل المتلقي إلى أجواء المكان المصوّر من خلال "عملية ترجمة للصورة الملونة من خطوط وألوان إلى صورة لغوية مكونة من كلمات"[٢٩]

وأحياناً يحصل العكس، فالكلمات توضح الغموض الذي يكتنف الصورة ليسهل تلقيها ، لذلك يقود الطابع الذهني القائم على التفضيل الإبداعي إلى تفسير الاشتغال الفضائي للنص بوصفه مفردة أيقونية، حيث أن المفاضلة تعتمد على أي جزئية تقع عليها عين القارئ للنص أي (وضع الصورة الفوتوغرافية تحت مجهر العين وقابليتها على تحليل العين) يقابله النظر إلى الألفاظ ويبدأ التوجه الإدراكي للمتلقي لقراءة وفهم هذا النص المتداخل "فالإدراك البصري فعل إيجابي إذ لا ينتهي تحديد الدلالة عند رؤية الصورة، بل تتضافر عناصر أخرى تعرف بـــ العوامل التنظيمية أو الجدلية التي تحدث تفاعلاً مستمراً بين جهازنا الإدراكي وموضوعات الإدراك المحيطة بنا، وهكذا تساهم العين بقدر نسبي في تشكيل ما نستقبله من دلالة"[٣٠]، فيكون ذهن المتلقي في حالة اتصال فتتحقق محاكاة المعنى بالصور المصاحبة القريبة من النص الشعري .

إن قصيدة الصورة هي من النصوص التي لا يمكن تلقيها إلا من خلال البصر، فهي قصيدة تقدم على الورق أو في المعرض الشعري وهي بهذا التوصيف والهيئة تكون بعيدة

عن (الشفاهية) التي بدأ يغادرها النص الشعري الحداثي.يقول الشاعر علي الإمارة في "علامة استفهام"[٣١]:

يعرض الشاعر نفسه سؤالاً أمام المتلقي (ما أنا إلا سؤال) وترافق هذا السؤال اللغوي صورة لعلامة استفهام كبيرة كأنها إنسان وسط النهر، يعرض أسئلته باستمرار ويبحث عن أجوبة ، وهي قادرة بذاتها المستقلّة على جذب المتلقي الباصر أن يتفاعل معها، فالشاعر يركز على اشراك المتلقي في الإجابة عن الأسئلة، والحجم الكبير لعلامة الاستفهام دلالة على أن الاسئلة تتعلق بهم كبير، واستثمار الصورة في تقديم النص أعطى للمتلقي فاعلية في المشاركة بجو الاجابة وتقديم قراءة جديدة ولاسيما إنّها علامة استفهام متضمنة لعينين باصرتين يتم من خلالها ربط البصر بالذهن . وبذلك يكون المُفكّر (العقل) حاضراً هو وأداته الرئيسة (العين) فالسؤال في الشعر هو مساحة التعبير عن الدهشة ليستفهم الشاعر عن المجهول وهو بهذا يخلق مساحة تأويلية للمتلقي فـ "للشعر أسئلته المستمرة وأن للسؤال شعريته إذا ما وضعه الشاعر ضمن سياقه النصي الذي يمكن أن يشع على جمالية النص ويوسع من ثرائه الفني والدلالي .. عبر أسئلة النص الظاهرة والباطنة"[٣٢] . إن استخدام الصورة إلى جانب الكلمة في المثال السابق يؤكد العلاقة التي أدت إلى وحدة النص، مع احتفاظ كل نص بخصوصيته، فالكلمة " علامة اصطلاحية ، بينما الصورة علامة ايقونية بصرية"[٣٣] أي أنهما مختلفان من حيث عناصر تشكيل البنية الفيزيائية لكل منهما. وهذه

الاستخدامات الثنائية توفر أجواء أدبية يتلقاها القارئ فتحيله إلى معان وتصورات جمالية تنسجم مع التوجه البصري لتلقي الشعر وثقافته فـ " تأخذ الرسوم المرافقة للنصوص دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص ووسيلة مساعدة لفهم أعم للنص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، ويساهم في قراءة جديدة، وفي توليد معان أخرى، بإشراك حاسة البصر في التلقي"[٣٤]، إذ " إن الذي سيطل علينا سريعاً [...]هو ذلك الذي سيقوم على المشاهدة، على رؤية شاملة لا المستقر في التلقي الشعري الآن هو التلقي القائم على القراءة، لا السمع. بل إن التلقي تفصل الموضوع عن شكله، ولا ترتبط بلغة واحدة فقط، أي أن التلقي القادم سيجذب الأنواع الأدبية إلى مفهوم أكبر وهو مفهوم العرض performance الذي يقوم على المشاهدة القائمة على تعدد اللغات المشكلة للرسالة، وهذا ما قد يربطها على نحو قوي بالصورة والكتابة"[٣٥] واللذان هما علامة العصر الحديث، لذلك يرى الباحث إن ذهاب الشاعر علي الإمارة إلى ترجمة معارضه الشعرية إلى اللغة الإنكليزية[***]، هي وسيلة من الوسائل عرض الشعر العربي أمام الآخر بوساطة اللغة الإنكليزية وإلا فإن ترجمة الشعر قد تؤدي إلى فقدان بعض الصور الشعرية لاختلاف الوسائل البلاغية من مجاز واستعارة وكناية وتشبيه وغيرها بين لغة وأخرى ذلك أن "الخصائص اللغوية والبيئية والحضارية تفرض وجودها على هذه الوسائل مما يجعلها مختلفة من حيث درجة التطابق بين لغة وأخرى.فهناك من الوسائل البلاغية ما يمكن أن يتقبلها متلقي نص الترجمة لتماشيها مع ما درج عليه من ظواهر تعبيرية وجمالية. غير أن الاستعارات والكنايات والمجاز وما إلى ذلك من وسائل قد تبدو غير مألوفة وغير مستساغة بالنسبة لمتلقي نص الترجمة"[٣٦]

لذا يمكن القول أن الغرض الأساسي من الترجمة هو عرض النص للآخر الذي يُعد تواصلاً ثقافياً إنسانياً من خلال فن القصورة وفتح " حوار ليس إنسانياً وثقافياً فحسب بل هو حوار فني بين الثقافات تقرأ بعضها وتؤثر ببعضها من خلال أعمق جسر فني إيحائي هو القصيدة والصورة"[٣٧]. وهذه إحدى إمكانيات فن القصورة.

إن تجربة القصورات ترتفع بالمتلقي من سامع إلى قارئ ومُشاهد في آن واحد من خلال المعرض الشعري الذي اجترحه علي الإمارة، الذي يُحدث التقارب بين الصورة الشعرية والصورة الفوتوغرافية، فهناك ثروة دلالية تحملها القصورة تُلقي بدلالاتها على المتلقي، فهي ذات مسار دلالي خاص لذا نجح الشاعر في نسج علاقات مبتكرة تجسد بنيتها الدلالية، لأنه أضفى نكهة جديدة لمقبولية الذائقة الشعرية الصورية، فلم يعد النص والصورة مجرد إسقاط فرض، بل مثّلا روح التمازج والتزاوج الحقيقي الحي. يقول الشاعر علي الإمارة في قصورة قبة الموانئ(٣٨):

الصورة التي اعتمدها الشاعر هي قبة بناية الموانئ العراقية في البصرة، ويقف الشاعر أمامها ليفتح صفحة من صفحات التأريخ الحديث وهي صفحة تأريخ هذه البناية ويقرأ فيه قصة العامل العراقي الذي بناها بنبل وإخلاص فهي شامخة رغم تقادم الزمن. ويلاحظ المتلقي أن الشاعر استغل المكان :مكان الذكريات ،الامنيات ، معقل الحب المكان الذي امتد نحو الشواطئ والحلم، وكأن الشاعر يريد الوصل بين (الراهن/الماضي)، يريد أن

يجري مقارنة بين الماضي وقد حَمَل إخلاص الإنسان وصدقه في العمل فشيد هذا البناء الذي يُعد صرحا كبيرا في زمانه، وبين الحاضر الذي ضعفت به هذه الإمكانات إذ أن "وظيفة الذاكرة الشعرية تتمثل في استحضار الأحداث أو الأفكار ونقلها من حيزها الماضوي إلى حيز الزمن ومن ثم القيام بمعالجتها على وفق الوعي الآني بها"[٣٩] ، فساهم النص بعودة المتلقي إلى ذلك التأريخ سنة ١٩٣١م، حيث البناء والإخلاص والنبل ، ويُلاحظ أن الصورة الفوتوغرافية والصورة الشعرية اختصرت لنا كلاماً كثيراً وتأريخاً امتد إلى قرابة مئة عام، يستحضره المتلقي لحظة مشاهدة النص إذ " ما تقوله الصورة الشعرية غالباً في كلمات قليلة يحتاج لمعادلته وتأويله إلى الكثير من الكلمات. وما تقوله رواية في صفحات عدة يمكن للصورة السينمائية أن تقوله في صورة واحدة، وذلك اعتماداً على طبيعتها الخاصة، فهي صورة مرئية يحكمها قانون أن ترى يعني أن تختصر"[٤٠]، وهذا ما يجده المتلقي في هكذا نصوص.

لقد وفرت القصورة قدرة الاتصال بالآخرين من خلال اللغة والصورة معاً ، وقد تكون اللغة في بعض القصورات مستوحاة من الصورة . كما في المثال السابق عندما يسمع المتلقي (قبة الموانئ) ولا توجد الصورة، فقد يذهب به التلقي إلى مساحة تأويلية أخرى ليس كما يرى القبة نفسها ، وعندما ذكر الشاعر نبل العامل يبقى الأمر مبهماً على رغم من بساطة اللغة ومباشرتها، فالصورة وفرت اتصالاً وتوقع مشاركة للمتلقي إذ إن "الصورة بوصفها اتصالاً نقل معنى وتوقع مشاركة. هي تشفير معنى على نحو خاص من جانب مؤلف الصورة ومحاولة لفض أسرارها من جانب الرائي. الصورة فعل لابد له من استجابة"[٤١]، فبساطة المفردات والواقع الملموس للصورة يشكل قرابة شديدة من المتلقي، فالقصورة تعبر عن واقع وكأن الشاعر يفتح ألبوماً لصفحات الماضي والحاضر ويتوقف بين الحين والآخر عند صور الواقع الاجتماعي المعاش، فهو يؤدي من خلال القصورة " رسالة اجتماعية من حيث أنه، أولاً: له غاية، وهذه الغاية جماعية لا تقتصر على مطاليب فردية[...] بل تتجه نحو التغيير وإعادة تشكيل الأشياء بشكل أوفق[...] وثانياً: لكون هذه

المحاولات، ماهي إلا محاولات ذات دوافع وطنية، أساسها التأثير والتأثر"[٤٢]، وكأنه يريد من المتلقي أن يكون شريكاً في البحث عن حلول للمشاكل الاجتماعية من خلال ما تعرضه القصورات.

إن من الاشتراطات[****] التي وضعها الشاعر علي الإمارة للقصورة ــ أيّ قصورة ــ والتي تذهب بالصورة والقصيدة إلى المتلقي وتدخله في مرحلة المشاهدة المباشرة للأثر الأدبي، أن تكون خاضعة لمبدأ التكامل، أي يكون "المتلقي في عملية متكاملة في التواصل"[٤٣]، وقد يتعزز دور المشاهدة بشكل كبير في قراءة القصيدة بشكل يسهم في " تحطيم النموذج الشعري الكلاسيكي[...] ويتحول إلى النموذج المعاصر المتعلق بعملية الكتابة والمشاهدة"[٤٤]، فتتشكل لحظات صور مشهديّة وليدة اختيار الشاعر، ولحظات تلق تتقارب مع الصور للتوسيع من افق المشهد المصّور شعراً وفناً لذا تم التركيز على:

١.حسن الاختيار والانتقاء للصورة إن كانت صورة جاهزة أو اختيار المكان المناسب والتأثيث المناسب للصورة التي يرفع الشاعر انتاجها لتكون أحد عنصري الصورة (الصورة والقصيدة) فليس كل صورة تصلح لأن تكون قصورة ناجحة، إذ أن الشاعر يبحث عن الصورة التي توقظ جذوة الشعر المخبوءة، وتكون قادرة أن تحرك الفضاء التعبيري، وهذا الأمر يجعل من العمل الأدبي ــ عندما تتمازج الصورة المنتقاة بدقة مع النص الشعري ــ عملاً يقدم شيئاً مميزاً للمتلقي "وذلك من خلال احتوائه على خصائص مميزة يوقظ الذكريات الماضية حول قراءات أخرى قام القارئ بقراءتها في الماضي"[٤٥].

٢.حسن التزاوج وقوته بين الصورة والقصيدة لتكوين وحدة موضوعية "قصورية" تسوغ ارتباط الصورة والقصيدة وقادرة على أن تصل للمتلقي على أنها ليست قصيدة ولا صورة، بل إنهما معاً في تشكيل دلالي جديد أي "إنشاء دلالي مختلف يقارب روح الصورة ويحولها من مرئي إلى راء، كمرآة عاكسة، مجازاً، ذات الرائي"[٤٦]، وهذا الاشتراط يتعلق بالرائي/ المتلقي، فكلما كانت الكلمات قريبة من الصورة كان هناك ارتباط وتمازج يعزز الدلالة التي يقصدها النص، ويرى المتلقي أن النص الشعري مبنيٌّ على نص سابق وهو الصورة وما

تحمل من تأريخ ومخزون ثقافي، والتي تتمثل عند آيزر في "مجموعة المواضعات التي يمتصها النص من عناصر معلومة سابقة ولا ترتبط تلك العناصر بالنصوص السابقة، إنما تتصل بقوة أكبر، بالمعايير والقيم الاجتماعية والتأريخية، والسياق السوسيوثقافي الذي يتحدر منه النص"(٤٧). وهذا ما يراه الباحث واضحاً محققاً في المسعى التجريبي الذي بذله الشاعر علي الإمارة، فهو يعمد إلى اختيارات ثقافية مهمة من التراث العراقي والعربي والعالمي ويحاكي رموز ذلك التراث ويضع بذلك" ملامح جديدة للأشياء ومنحها الحياة، كلمات موجزة وإطلالة شيئية على عمق الصورة، وبالتالي رسمها من جديد، من خلال إيقونات صنعها الشاعر بمعونة مصوّر محترف"(٤٨). فالكلمة بثرائها النثري والشعري، شعرية ــ طريقة المعرض الشعري المجترح ــ يمكن من خلالها أن يُشاهد الشعر من قبل والصورة باكتنازها البصري والرمزي، يعطيان من خلال اتحادهما طاقة وقدرة تعبيرية إيحائية هائلة تدفع المتلقي لقراءتها وكشف جوانب الابداع والجمال فيها، فالقصورة نصوص معروضة للفرجة والتلقي سواء في الكتاب أم على شكل لوحات المتلقين الذين لا يعرفون لغة الشاعر، من خلال تلقي الصورة الفوتوغرافية بوصفها فناً مرئياً إذ "لا يلزمنا لمشاهدة أي فن أكثر من الإحساس بطبيعته، فقد نستوعب اللوحة دفعة واحدة، دون الحاجة إلى معرفة لغة مبدعها[...] فتغدو اللوحة أو العمل التشكيلي لغة بحد ذاتها، مفرداتها وآلياتها، رهافة الحواس سيما حاستا البصر واللمس، لرؤية الألوان والأشكال، والشعور بالسطوح، وقد ميزت هذه السمة التشكيل بسرعة الوصول لفضاءات واسعة إذا ما توافرت فرص العرض"(٤٩). لكن هذا يمثّل نصف الإمكانية والطاقة التي يمكن أن تبثها القصورة حين تكون مكتملة (صورة + شعر).

وبعد أن كان المتلقي قبل تجربة " القصيدة+ الصورة" يتعامل مع النص الشعري في ضوء قراءات عدة، تبتعد أو تنجذب للنص على وفق مسارات معهودة للذات الشاعرة يتوقعها المتلقي، أصبح مع القصورات أمام ابتعاد أو انجذاب لمرتين متتابعتين، فالمتلقي الأول للصورة هو الشاعر نفسه، يتلقاها بوصفها " خير ما يمثل الفن البصري، ويأتي ذلك

من خلال ما تُسفر عنه من لغة جديدة تجذب الطاقة البصرية لدى المتلقي، وتستحوذ على عقله ومخيلته. من هنا تكون الصورة نقطة التقاء الفنون وبداية الطريق الذي يأذن للدخول إلى عالم جديد"[٥٠]، والصورة الفوتوغرافية

بهذا التوصيف شكلت " مركباً حيوياً يُثير مخيلة الشاعر، ويشكل معجمه اليومي، فصار لزاماً أن ينشأ حوار رؤيوي بين الشاعر والأثر"[٥١] الفني الذي بين أيدينا. وعلى المتلقي الثاني غير الشاعر،الجمع في عملية تلقيه بين ما جادت به الصورة الفوتوغرافية من دلالة وبين ما جاء به النص، والنظر إلى النصين معاً بوصفهما جسداً واحداً يتمتع بصفات النص الإبداعي الجديد.

ويرتبط مفهوم التلقي بمفهوم السياق، فتشترك لحظات حياة الأثر الأدبي المختلفة: "لحظة إنتاجه واللحظة السابقة لإنتاجه، إضافة إلى لحظة تلقيه"[٥٢]، فتتكون خصوصية لتلقي القصورة وإنتاج المعنى. فالمتلقي يجد هذه الجمالية عبر شطرّي العلاقة النص والصورة ،ففي" قصورة ملح"[٥٣] الفاو يقول:

تنقل لنا الصورة نهر من الملح أمامه علامة لقلب مثلوم وبجانبي القلب وريقات خضراء والأرض تبدو قاحلة لا نبت فيها ولا حياة نتيجة الملح الكثيف الذي أفقد الارض خصوبتها. يأتي النص الشعري متعالقاً مع الصورة ابتداءً من العنوان (ملح الفاو) ليحيل المتلقي إلى المكان المصور وهو قضاء الفاو في محافظة البصرة، وعدم وصل ماء النهر لدفع الملح مما تسبب في هلاك الأرض وعدم صلاحيتها للسكن والزراعة، فجالت الذكريات في مخيلة الشاعر، فتذكر النخيل الذي لم يعد شاخصاً، ونبتة (الحناء) التي اشتهر هذا المكان بزراعتها سابقاً، فتتحقق هنا ثنائية الماضي والحاضر :

الموضوع ـــــــــــــ علاقة الماضي بالحاضر (علاقة مكان)

المحمول ـــــــــــــ التعريف بخصوصيات المكان حيث وجود النخيل ونبتة الحناء وصلاحية الأرض للزراعة

النتيجة ـــــــــــــ موت الأرض (حاضرها لا يحمل دلالات على ماضيها سوى الذكريات والدمع والجرح .

يتضح للمتلقي إن الشاعر ركز على صنع صورة بقصدية مطابقة لفكرته المبتغاة من خلال ذهابه بالصورة إلى حدود القصد وإسقاط نصه الشعري بجانب الصورة، فمخيلة الشاعر حاضرة في رسم الصورة الشعرية التي تنم عن ثراء تجربته الشعرية السابقة فـ " الشاعر يستثير هذه المادة في الهيئة التي يختارها، وتعبر عن نفسيته من خلال استدعائها من مخزون ذاكرته بحيث تشكل هذه في النهاية معادلاً مساوقاً لتجربته الشعرية"[٥٤]، وقد تحقق في النص المتقدم خلق الصورة الشعرية من خلال المكان وما يحمل من ذكريات، إذ إن الصفة التي يتصف بها هذا المكان هي (الملح)، وهذا استدعاء لنص سابق قاله الشاعر عنوانه الفاو:

مالحة أسفارُنا

مالحة قبلاتُنا

مالحٌ زماننا
لأنّ ملحك
عالقٌ بنا دائماً(٥٥).

فقد خيّم الملح على هذه المدينة حتى غدا كل شيء زمان ومكان وعشق عالق بالإنسان الذي عرف الفاو. إن نقل المتلقي لمشهدية جديدة لمدينة الفاو وفّر إمكانية جمالية لإنتاج معنى جديد يتغير بتعدد القراءات، ويولد لنا خيارات تجعلنا أمام فيض من التساؤلات ومحاولات البحث عن ميدان اشتغال جديد يجذب المتلقي ويتعامل مع معطيات العصر بما يناسب مادة الرسالة من المرسل إلى المرسل إليه" المتلقي" في عملية متكاملة من التواصل.

الخاتـــــمة :

بعد أن انتهينا من دراسة الخصوصية لتلقي نص القصورة، يمكننا أن نسجل أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال النقاط الآتية:

١. تحرر الشاعر علي الإمارة من الأشكال المعهودة في كتابة الشعر، فجاء نص القصورة بشكل مختلف، ممثلاً منجزاً من نتاجات الشعر العربي الحديث في الألفية الثالثة.

٢. اخراج الشعر من دفتي الكتاب من خلال إقامة معارض شعرية جعلت المتلقي يتجول ويقرأ القصيدة تماشياً مع عصر السرعة والتكنلوجيا الحديثة التي لجأ فيها الكثيرون إلى الاستعانة بالتكنلوجيا للتواصل السريع.

٣. جمالية الصورة الفوتوغرافية بدت واضحة عند دخولها إلى عالم الشعر، فعين المتلقي تقع أول ما تقع على الصورة الفوتوغرافية انطلاقاً من مبدأ التلقي الواقعي فيكتسب النص تفضيلاً جمالياً بحسب إمكانات المتلقي.

٤. أحدث الشاعر علي الإمارة تقارب بين الصورة الفوتوغرافية والصورة الشعرية من خلال الدقة في اختيار الصورة الفوتوغرافية المرئية، والصورة الشعرية المكتوبة بوساطة اللغة.

٥. قصورات علي الإمارة في الأعم الأغلب تنماز بلغة مباشرة تمثل لغة الواقع اليومي.

٦. أحدثت العلاقة بين القصيدة والصورة الفوتوغرافية فسحة للمتلقي كي يضفي على النص قراءاته الخاصة وبحسب ثقافته.

٧. يُعد الشاعر هو المتلقي الأول للصورة الفوتوغرافية ، فترك تلقيه أثراً في إبراز مواطن الجمال بوساطة الصورة الشعرية.

٧. اختلاف تلقي القصورة عن سائر النصوص الأخرى لما تتماز به من خصوصية التركيب بين النص المرئي والنص المكتوب.

الهـــوامـــش:

(*) علي خلف الإمارة : شاعر عراقي من مواليد مدينة البصرة ،من جيل الثمانينيات،رئيس اتحاد أُدباء البصرة عام ١٩٩٣م،من أهم كتبه الشعرية :الركض وراء شيء واقف ،وديوان أماكن فارغة، لزوميات خمسميل، حواء تعد أضلاع آدم،رسائل الى الموصل، هواجس أصحاب الحسين، وتجربته الشعرية الجديدة التي تكفل هذا البحث بدراستها والتي تضمنت أربعة كتب شعرية: رسائل الى الميدان، أنا وشكسبير،قصورة البصرة، قصورة بغداد،ينظر: قصورة البصرة،علي الإمارة ،شركة البهاء ط ١، ٢٠١٧م ،ص ١٢٢.

(١) أنا وشكسبير(قصورة)،علي الإمارة، مطبعة البهاء ،ط ١، ٢٠١٦م، دون ترقيم.

(٢) الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص١٧٦

(٣) الخطيئة والتكفير، عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠١٢م، ص٦٩.

(٤) ينظر: الرسامة هناء مال الله، حوار: سلمان داود محمود، مجلة عمان، العدد ٥٤، ١٩٩٩م، ص٢٥،والرأي للرسامة.

(٥) ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أوئيليه، ت نهاد التكرلي، ص١٠٠.

(٦) حوارية الشعري مع التشكيلي، د. أحمد جارالله ياسين،دار نون للطباعة والنشر، بغداد،٢٠١٧م،ص٤٣.

(٧) جماليات التلقي، سامي اسماعيل، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة،ط١، ٢٠٠٢م، ص٤٦ــ٤٧.

(٨) ينظر: مجمع السرديات، مجموعة من الباحثين، إشراق محمد القاضي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الرابطة الدولية للناشرين، ط١، ٢٠١٠م، ص١٠٠.

(٩) مدخل إلى الأدب التفاعلي،فاطمة البريكي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،٢٠٠٦م، ص٥٥.

(١٠) مناهج النقد الأدبي الحديث،الدكتور وليد القصاب، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٧م، ص٢١٦-٢١٧.

(١١) استقبال النص عند العرب، د. محمد رضا مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٦٩م،ص٤١.

(١٢) مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، د. محمد خرماش، مجلة الأقلام ع٥، السنة ٣٤، ايلول ــ تشرين الأول، ١٩٩٩م،ص٢٠.

(١٣) فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، فولفجانج آيزر، ت عبد الوهاب علوب، عرض محمود أبو ريشة، مجلة فصول، ع ٦٠، صيف ــ خريف، ٢٠٠٢م، ص٤١٠.

(١٤) مدخل إلى تحليل الصورة ، مارتين جولي، ت د. علي أسعد، دار الينابيع ، دمشق، ط١، ٢٠١١ م ، ص١٩٣.

(١٥) القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، د . محمد نجيب التلاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ٢٠٠٦م ،ص٢٢.

(١٦) النص والسلطة والحقيقة، حامد نصر ابو زيد، المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط٤، ٢٠٠٠م ، ص١١.

(١٧) دروس السيميائيات ، مبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب ، ١٩٨٧م ، ص١٦.

(١٨) قراءة الصورة وصور القراءة،صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١ ، ١٩٩٧م، ص١١.

(١٩) قراءة الصورة وصور القراءة ، ص٦-٧.

(٢٠) قصيدة الصورة ، الشعر والتصوير عبر العصور ، عبد الغفار مكاوي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت،١٩٨٧م ، ص ٩ .

(٢١) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي ، الاستاذ الدكتور محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديثة، الاردن ، ٢٠١١م، ص٢٦ .

(٢٢) التفضيل الجمالي ، دراسة في سايكولوجية التذوق الفني ، د. شاكر عبدالحميد ، ص٣٢.

(**)اعتمد محمد الماكري نظرية الاشكال عند الجشطالتيين باعتبارها اتجاها فلسفيا وسايكولوجياً لكونها تدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي وتُطبق نفس المقولات في المجال الخاص للسايكولوجيا . بحيث تهدف نظرية الاشكال إلى تحرير هذا العالم من بعض الأُطر التقليدية. ويُقلل الجشطالتيون من دور الانتباه والثقافة في الوظيفة الادراكية عبر المعطيات البصرية ، فهم يرون ان العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة المتأملة .

والتفضيل لملئ الفراغات ما يذكر بتحليل الادراك الحسي عند هذه المدرسة بوصفه صورة كلية تقوم على فكرة الشكل والأرضية فالشكل دائما يبرز ويتأسس على أرضية أو خلفية . لا شك أن هناك تشابهاً ما في الفكرة ، إذ إن القارئ لا يقوم بالقراءة إلا بوجود الخلفية و الفراغات بوصفها شكلاً كلياً بما يقوله النص من خلال ما لا يقوله أو ما هو في مُتخيل هذا القارئ . ينظر : الشكل والخطاب ، ص ١٨-٣٢ وللمزيد من المعرفة عن نظرية الجشطلت ينظر: الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، هيدجر وآخرون ، د . سعيد توفيق ، ص١٠٥.

(٢٣) ينظر : علم الجمال وقضايا تاريخية ومعاصرة ، وفاء ابراهيم ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٩٢م، ص ١٣١.

(٢٤) فعل القراءة – نظرية في الاستجابة الجمالية فولفجانح آيزر ، ت . عبد الوهاب علوب ، عرض محمود أبو عيشة ، مجلة فصول ، العدد ٦٠ ، صيف ٢٠٠٢ م، ص ٤١ .

(٢٥) فعل القراءة – نظرية في الاستجابة الجمالية ، ص٤٢-٤٣.

(٢٦) أسرار الفن التشكيلي د . محمود البيقولي ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ١٧١ .

(٢٧) قصورة البصرة، علي الإمارة ، مطبعة البهاء ، العراق – البصرة ، ط١ ، ٢٠١٧م ، ص٤.

(٢٨) التناص دراسة في الخطاب النقدي، سعد إبراهيم عبد المجيد، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة بغداد١٩٩٩م،ص ١٦٨.

(٢٩) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، كريم شغيدل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١، ٢٠٠٧م ، ص٩.

(٣٠)الفن والإدراك البصري، رودلف أرنهايم، مجلة فصول ج١ مج١٥، ع٤، ١٩٩٦م، ص١٣٥.

(٣١) رسائل إلى الميدان،علي الإمارة، مطبعة الغدير ،العراق- البصرة ، ط٢ ،٢٠١٥م ، ص٥٦.

(٣٢) ترسبات الحرب في الشعر العراقي الجديد وقراءات أخرى، علي الإمارة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١١م، ص٩٤.

(٣٣)الشعر والرسم، فرانكلين ر.روحرز،ت. مي مظفر،دار المأمون،بغداد،ط١،١٩٩٠م ، ص٧٨.

(٣٤) التلقي البصري للشعر، د. خرفي محمد الصالح (مقال) قسم اللغة والأدب ، جامعة جيجل، الجزائر ، الملتقى الوطني الخامس السيميائية والنص الأدبي، ص ٥٤٢.

(٣٥) قصـــيدة النثر والتفاف النوع، د.علاء عبد الهادي، دار العلم والايمان، مصر، ط١ ، ٢٠٠٩ م ، ص١٢٦.

(***) ترجم الشاعر علي الإمارة نصوصه الشعرية في معارضه إلى اللغة الإنكليزية ووضع الصورة معها ومثلما أطلق على هذا التشكيل الجديد اسم قصورة ، أطلق عليه في الإنكليزية اسم(pomage) إذ جمع كلمتين (poem)و (image) مستعيناً بالدكتورة هناء البياتي التي ساهمت في ترجمة بعض قصائده. ينظر: انا وشكسبير، بداية الكتاب بدون ترقيم.

(٣٦) علم الترجمة مدخل لغوي، فوزي عطية محمد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٦م، ص١٨٢-١٨٣.

(٣٧) انا وشكسبير، علي الإمارة ، مطبعة البهاء، العراق- البصرة، ط١ ، ٢٠١٦م ، بداية الكتاب دون ترقيم.

(٣٨) قصورة البصرة ، ص٤٢.

(٣٩) تجليات المكان الطفولي في الذاكرة الشعرية ، د. خليل شكري هياس، ضمن كتاب لذة القراءة ، اعداد وتقديم ومشاركة أ. د.محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٨م، ص٥٩.

(٤٠) الصورة والثقافة والاتصال، محمد العبد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد٦٢، صيف وخريف ٢٠٠٣، ص١٣٣.

(٤١) الصدر نفسه، ص١٣٥.

(٤٢) الشعر بين الواقع والابداع ، صبيح ناجي القصاب، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٩م ، ص٦٦.

(****) ذكر الشاعر علي الإمارة مجموعة من الاشتراطات التي لابد من توافرها في القصورة حتى تكون جديرة بهذه التسمية سنذكر في هذا الموضع منها ما يتعلق بالمتلقي. ينظر:رسائل إلى الميدان،ص٨ــ٩.

(٤٣) علي الإمارة ريادة التجديد في القصورة، منذر عبدالحر ، جريدة الدستور ،السنة الخامسة عشر،العدد (٤٠٤٢) ، ٢٩/تشرين الثاني / ٢٠١٧م، ص٩.

(٤٤) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، كاملي بلحاج، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤،ص١٢٨.

(٤٥) شعر الاختلاف كتابة الاعماق في نصوص علاء عبدالهادي الشعرية، د. مصطفى الكيلاني، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٣٢.

(٤٦) مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، د. محمد إقبال عروي، عالم الفكر، ع٣، مج٣٧، يناير ــ مايس، ٢٠٠٩م، ص٥٥.

(٤٧) علي الإمارة ريادة التجديد في القصورة، ص٩.

(٤٨) الشعر..الرسم. الفيض التعبيري وديناميكية العلاقة، صباح نوري السبهان، من كتاب،الأدب والفنون الأخرى، إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، الكتاب الرابع ــ السنة الخامسة، ٢٠٠٧م، ص١٥٦.

(٤٩) المصدر نفسه، ص١٥٧.

(٥٠) دراسات في الفنون البصرية، الاستاذ الدكتورة صفا لطفي الآلوسي، دار صفاء للنشر والتوزيع ــ عمان، ط١، ٢٠١٩، ص٨٧.

(٥١) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، ص١٧.

(٥٢) مدخل إلى تحليل الصورة، ص ٨٢.

(٥٣) قصورة البصرة، ص١١٤.

(٥٤) ترسبات الحرب في الشعر العراقي الحديث، ص٩٤.

(٥٥) أماكن فارغة، علي الإمارة، دار الكتب، جامعة البصرة، ١٩٩٨م، ص١٠.

المصـــــــادر والمراجـــــــع :

١. الأدب والفنون الأخرى، إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، الكتاب الرابع ــ السنة الخامسة، ٢٠٠٧م.

٢. أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، كاملي بلحاج، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٤م.

٣. أماكن فارغة، علي الإمارة، دار الكتب، جامعة البصرة، ١٩٩٨م.

٤. أنا وشكسبير(قصورة)،علي الإمارة، مطبعة البهاء ،ط ١، ٢٠١٦م.

٥. اسرار الفن التشكيلي د . محمود البيقولي ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠م.

٦. تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة،كريم شغيدل،دار الشؤون الثقافية، بغداد ،ط١، ٢٠٠٧م.

٧. تجليات المكان الطفولي في الذاكرة الشعرية، د. خليل شكري هياس، ضمن كتاب لذة القراءة، اعداد وتقديم ومشاركة أ. د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٨م.

٨. ترسبات الحرب في الشعر العراقي الجديد وقراءات أخرى، علي الإمارة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١١م.

٩. التلقي البصري للشعر، د. خرفي محمد الصالح (مقال) قسم اللغة والأدب ، جامعة جيجل، الجزائر، الملتقى الوطني الخامس السيميائية والنص الأدبي.

١٠. التناص دراسة في الخطاب النقدي، سعد إبراهيم عبدالمجيد، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة بغداد١٩٩٩م.

١١. جماليات التلقي، سامي اسماعيل، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة،ط١، ٢٠٠٢م.

١٢. حوارية الشعري مع التشكيلي، د. أحمد جارالله ياسين، دار نون للطباعة والنشر، بغداد،٢٠١٧م

١٣. الخطيئة والتكفير، عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠١٢م.

١٤. دراسات في الفنون البصرية، الاستاذ الدكتورة صفا لطفي الآلوسي، دار صفاء للنشر والتوزيع ــ عمان، ط١، ٢٠١٩ .
١٥. دروس السيميائيات، مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٧م.
١٦. رسائل إلى الميدان، علي الإمارة ، مطبعة الغدير ،العراق- البصرة ، ط٢ ،٢٠١٥م.
١٧. شعر الاختلاف كتابة الاعماق في نصوص علاء عبدالهادي الشعرية، د. مصطفى الكيلاني، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥.
١٨. الشعر بين الواقع والابداع، صبيح ناجي القصاب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.
١٩. الشعر والرسم، فرانكلين ر.روحرز ، ت. مي مظفر، دار المأمون ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٠م.
٢٠. الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط١، ١٩٩١م.
٢١. عالم الرواية ، رولان بورنوف ، ريال أوئيليه، ت نهاد التكرلي ، التبصرة، سلسلة المائة كتاب، ط١، ١٩٩١م.
٢٢. علم الترجمة مدخل لغوي، فوزي عطية محمد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٦م.
٢٣. علم الجمال وقضايا تاريخية ومعاصرة ، وفاء ابراهيم ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٩٢م.
٢٤. قصورة البصرة، علي الإمارة ، مطبعة البهاء ، العراق – البصرة ، ط١ ، ٢٠١٧م.
٢٥. القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، د . محمد نجيب التلاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٦م.
٢٦. قصيدة الصورة ، الشعر والتصوير عبر العصور ، عبدالغفار مكاوي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت،١٩٨٧م .
٢٧. قصيدة النثر والتفاف النوع، د. علاء عبدالهادي ، دار العلم والايمان ، مصر، ط١ ،٢٠٠٩م.
٢٨. قراءة الصورة وصور القراءة، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة،ط١، ١٩٩٧م.
٢٩. مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م.
٢٠. مدخل إلى تحليل الصورة، مارتين جولي، ت د. علي أسعد، دار الينابيع، دمشق،ط١، ٢٠١١م.

٣١. مجمع السرديات، مجموعة من الباحثين، إشراق محمد القاضي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الرابطة الدولية للناشرين، ط١، ٢٠١٠م.
٣٢. المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي ، الاستاذ الدكتور محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديثة، الاردن ، ٢٠١١م.
٣٣. مناهج النقد الأدبي الحديث، الدكتور وليد القصاب، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٧م.
٣٤. النص والسلطة والحقيقة، حامد نصر ابو زيد،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط٤، ٢٠٠٠م.

الدوريـــــــــات :

١.الصورة والثقافة والاتصال، محمد العبد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد٦٢، صيف وخريف ٢٠٠٣.
٢. علي الإمارة ريادة التجديد في القصورة، منذر عبد الحر ، جريدة الدستور ،السنة الخامسة عشر، العدد (٤٠٤٢) ، ٢٩/تشرين الثاني / ٢٠١٧م.
٣. الفن والإدراك البصري، رودلف أرنهايم، مجلة فصول ج١ مج١٥، ع٤، ١٩٩٦م.
٤. فعل القراءة – نظرية في الاستجابة الجمالية فولفجانح آيزر ، ت . عبدالوهاب علوب ، عرض محمود ابو عيشة ، مجلة فصول ، العدد ٦٠ ، صيف ٢٠٠٢ م.
٥. مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، د. محمد خرماش، مجلة الأقلام ع٥، السنة ٣٤، ايلولـ تشرين الأول، ١٩٩٩م.