République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

التشكيل البصري في ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" لبلند الحيدري

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة:دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

*- مريم رجيمي

إشراف الدكتورة:

*- حنان بومالي

السنة الجامعية: 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

قال رب اشرح لي صدري (25) ويسر لي أمري (26) وأحلل عقدة من لساني (27) يفقهوا قولي (28)

شكر وتقدير

بعد الحمد والشكر لله تعالى على إعانته وتوفيقه لي للوصول إلى هذا العمل المتواضع

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة

الدكتورة "حنان بومالي" على قبولها الإشراف على هذا البحث فكانت خير دليل وموجه

فلم يكن هذا البحث ليرى النور، لو لم تكن إرشاداتها ونصائحها سراجا لي ينير طريق بحثي ويعينني على تخطي العثرات والزلات التي تصادفني فجزاها الله خير جزاء

كما أتقدم بالشكر الوافر إلى الأستاذين المناقشين اللذين تفضلا بقبولهما مناقشة هذا البحث، فالشكر موصول إلى الأستاذة "وفاء مناصري"، والأستاذ "جمال سفاري"

دون أن أنسى كل من تلقيت تعليمي على يديه من الطور الابتدائي إلى الآن

إلى كل من ساعدني من بعيد أو من قريب ولو بالكلمة الطيبة أقدم لهم جزيل الشكر والتقدير.

مقدمة

لقد فتحت الحداثة الشعرية الباب واسعا أمام التجريب في القصيدة المعاصرة فلم يكف الشاعر الحداثي عن التفكير في التجديد والتجاوز والثورة على التقاليد، وكسر الأنموذج القديم. ليخوض في رهانات التحديث، انطلاقا من أفاق النص الشعري وتقنياته واستجابة لرغبة المتلقي واحتياجاته.فأحدث تغييرا جوهريا في مفهوم الشعر، وثار على أشكاله وقفز على ثوابته، فنادى بالسطر الواحد والقصيدة الحرة، لتكون أبرز أشكال الحداثة الشعرية في العالم العربي التي جاءت استجابة لمتطلبات العصر ومتغيراته الثقافية والاجتماعية والسياسية، فبرزت تلك العلاقة بين الإنتاج الأدبي والمتلقي، وفتحت أفقا جديدا للكتابة التفاعلية بين الشاعر والقارئ، وتخطت حدود الكتابة السطحية واللغة الحرفية، فتغير الذوق العربي من السمعي إلى البصري ومن سلطة القراءة إلى سلطة الصورة.

فأصبحت الصورة أبرز أشكال التواصل اليومي في العصر الحديث والمعاصر، باعتبارها خطابا رمزيا تواصليا يندرج ضمن الممارسة الثقافية واللغة الأيقونية والعلامة المرئية بتفاصيلها وجزئياتها وفاعليتها.فاتخذها الشاعر المعاصر وسيلة لنقل تجربته الشعرية ورؤيته الفنية، فأصبحت القصيدة العربية قصيدة بصرية مرئية استدعت تشكيلات خطية وصورية لهيكلتها، فكانت ظاهرة التشكيل البصري سمة فنية في القصيدة المعاصرة، وتقنية إجرائية تستثمر أدوات الرسم والتشكيل والتصوير في تشييد معمارها، واتخذت من مساحة الصفحة فضاء لتجسيدها، فاكتسب المعنى دلالة ملموسة، وبرزت من خلاله مهارات الإتصال الفعال في العلاقة الإجرائية بين الخطاب والتلقي.

وهذا ما دفع بالشعراء المعاصرين إلى اعتماد هذه التقنية، وفي مقدمتهم الشاعر العراقي بلند الحيدري، الذي يعد أول المجددين في الشعر الحديث، ورائد من رواد الحداثة، حيث منح القصيدة إيقاعا بصريا أكثر منه لغويا من خلال المزاوجة بين

السواد والبياض وتوظيفه لعلامات ترقيمية أكسبت نصه لغة مشفرة ومنحته متعة جمالية ودلالية، نظرا لطبيعته الرمزية وسمته الإيحائية التي تستدعي عناصر غير متوقعة تستثير وعي القارئ وتفتح أمامه آفاقا للتفسير والتأويل.

فما مدى إسهام هذه الظاهرة بمنح الدلالة البصرية في ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة لبلند الحيدري؟

- ما هي ظاهرة التشكيل البصري؟ و ما هي أشكالها وصورها؟
- هل يمكن قراءة العلامة غير اللغوية؟
- هل يمكن أن نقول أن القصيدة فضاء مجسم؟
- وإذا كان كذلك فأين تكمن جماليتها؟
- هل يمكن أن يتطابق المعنى الذي يكتشفه القارئ مع المعنى الذي يحمله المبدع؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اخترت بحثي المعنون" التشكيل البصري في ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة لبلند الحيدري".

إذ لم يقف التشكيل في ديوان الشاعرعند حدود الكتابة الخطية بل تجاوزه إلى توظيف الصور بأنواعها، مما سمح باستحضار كثير من الأجناس الأدبية وفنون الإخراج كالمسرح والسينما التي تعتمد المشهد والحركة، وبدورها تثبت حضور الجانب البصري في استقبال العمل الأدبي، وهذا ما زاد من ضرورة التطلع والاهتمام بهذا النوع من الدراسات الأدبية، وتقصي خباياها المغمورة، إضافة إلى الإهتمام الشخصي بهذا الموضوع بعدما شدني ذلك الجانب من الإبهام والغموض المحمول بتلك الطاقة الفنية العالية والرؤى الدلالية.

ولست أول السباقين في البحث حول موضوع التشكيل البصري، بل هناك أبحاث سابقة درست هذا الموضوع من جوانب مختلفة وفي قصائد ودواوين متعددة مثل:جماليات التشكيل البصري في الشعر الجزائري، التشكيل البصري منذ 656هـ دراسة تأويلية بالإضافة إلى المقالات والدراسات مثل:مقال التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث "نزار قباني أنموذجا"لبشير مخناش، والتشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر لزهيرة بولفوس، كما توجد دراسات أخرى تناولت بعض الجوانب من هذا الموضوع.

ولعل الجديد في بحثي هو الغوص في أعماق النص الشعري والبحث في ثناياه عن الدلالة الغائبة، واستنطاق اللغة الصامتة وتحريك الصورة الثابتة من جهة، ومن جهة أخرى توجيه النظر إلى رمز من رموز الحداثة، ورائد من رواد الشعر الحر المجددين في الرؤية والتشكيل الذي تجاهلته الكثير من الدراسات بالتنظير والتطبيق، بالاعتماد على المنهج السيميائي الذي يخدم موضوع بحثي باعتباره يدرس العلامة اللغوية وغير اللغوية، فكان هذا المنهج هو الأقرب إلى الكشف عن تلك البنية العلائقية بين أجزاء النص.

ولقد اعتمدت خطة منهجية قسمت فيها بحثي إلى مقدمة وثلاثة فصول تليهما خاتمة.

قدمت في الفصل الأول الذي عنوانه"مداخل نظرية" مفاهيم ومصطلحات حول مفهوم التشكيل لغة واصطلاحا لأخصص بعدها مفهوما اصطلاحيا للتشكيل البصري والصورة البصرية بأنواعها وخصائصها وأثرها، وكذا أنواع التشكيلات وتقنيات الصورة والتشكيل البصري، إضافة إلى أثر التشكيل البصري في إنتاج الدلالة الشعرية.

أما الفصل الثاني المعنون "تقنيات التشكيل البصري" فوقفت فيه على تجليات التشكيل البصري في الديوان ممثلة في الفراغ الطباعي وعلامات الحذف والتنقيط والأشكال الهندسية، وكذلك بالصورة والكاريكاتور، ثم فصل ثالث عنوانه "آليات التشكيل الخطي" تطرقت فيه إلى التكرار والتكرير وعلامات الترقيم.وفي الختام خلصت إلى عرض خاتمة، كانت حوصلة لأهم النتائج وإجابة عن المشكلات المطروحة سابقا.

ولقد اعتمدت في بحثي هذا على جملة من المصادر والمراجع، التي وجدتها تخدم موضوع بحثي أبرزها:ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة لبلند الحيدري باعتباره مصدر الدراسة الوحيد والتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني، والقصيدة التشكيلية في الشعر العربي محمد نجيب التلاوي، والشكل والخطاب لمحمد الماكري، والصورة لجاك أومون وغيرها من المراجع الأخرى المساعدة.

وكغيري من الباحثين واجهتني صعوبات اهمها :قلة المصادر والمراجع، إضافة إلى صعوبة المدونة وغموضها.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل للدكتورة "حنان بومالي" التي أشرفت على بحثي، وكان لها الفضل في تقديم الدعم لي وتوجيهي لاستكمال هذا البحث المتواضع.

الفصل الأول

الفصل الأول:

(مداخل نظرية)

أولا- مفهوم التشكيل.

1-لغة

2-اصطلاحا.

ثانيا- مفهوم الصورة البصرية.

1-أنواع الصورة البصرية وخصائصها.

2-أثر الصورة البصرية.

ثالثا-مفهوم التشكيل البصري.

1-أنواع التشكيلات.

2-تقنيات الصورة والتشكيل البصري.

3-أثر التشكيل البصري في إنتاج الدلالة الشعرية.

لقد لازمت ثقافة المشافهة الشعر العربي منذ القديم، أين كان التواصل بين الشاعر والجمهور عبر عنصر الصوت ومخاطبة الأذن، فكانت عملية الإبداع الشعري قائمة على الإرتجال والحضور الآني والسماع، فقد حرص الشاعر القديم على خاصية الإيقاع الموسيقي الذي كان عنصرا فعالا في القصيدة بما يحدثه من نغم ومتعة لدى المتلقي، واستمرت عملية إلقاء الشعر على هذا النحو إلى أن جاء القرءان الكريم ووضع حدا لنهاية هذه المشافهة أين تبلورت ثقافة المشافهة القائمة على الإرتجال إلى ثقافة الكتابة والطباعة، فكانت اللغة المكتوبة وسيطا بين الشاعر وجمهوره، وانتقلت القصيدة من كونها سماعية تعتمد على الإلقاء إلى قصيدة مكتوبة قائمة على القافية الموحدة والشطرين المتقابلين، وقد لازم هذا الشكل القصيدة العربية زمنا طويلا باعتباره يمثل الموروث الشعري العربي الذي استكان في أذهان العرب باعتباره الأنموذج والمثال الذي لا يمكن المساس به.

إلى أن جاء تيار الحداثة الذي سعى إلى التغيير والتجديد في القصيدة العربية شكلا ومضمونا فكانت القصيدة الحرة أبرز أشكال الحداثة الشعرية، وفيها انتقل الشعراء من الوضوح إلى الغموض والإبهام.

ومن المجاز و الإستعارة إلى الرمز والأسطورة، ومن الصوت إلى الصورة .فقد حمل هذا التيار أنواعا أدبية مختلفة، فكانت القصيدة التشكيلية أبرز الأشكال الحداثية في الإبداع الشعري والتعبير عن التجربة الشعرية الحديثة التي ربطت العلاقة بين فن الشعر والفن التشكيلي.

فكان التشكيل البصري وليد هذه العلاقة القائمة بين الشعر والرسم والتفاعل بينهما، وأعطى حظا للجانب البصري وتفعيل المدركات البصرية في تلقي النص الشعري، وذلك عبر تقنيات حاول الشاعر من خلالها تشكيل هذه الصور، تجاوز فيها الكلمة كعلامة لغوية إلى الصورة البصرية التي تصنف كعلامة من العلامات

غير اللغوية، وغيرها من الرموز والإشارات والأرقام والأشكال الهندسية التي وظفها في بناء وهيكلة القصيدة الحديثة، التي عبرت عن قدرة الشاعر على الخلق والابتكار والتجاوب مع التجربة الشعرية الجديدة.

أولا– مفهوم التشكيل:

1– لغة:

مصطلح التشكيل متداول منذ القديم، يمتد إلى أقدم العصور وأعرقها عبر التاريخ الأدبي والفلسفي، إذ كان ولا يزال هذا المصطلح موضوع الدراسات الأدبية والنقدية، منذ القديم وحتى يومنا هذا، فتعددت تعريفاته ومعانيه وتنوعت، وذلك بتعدد وتنوع المعاجم اللغوية التي تناولت هذا المصطلح بين القديم والحديث. فقد أورد ابن منظور كلمة" التشكيل " في لسان العرب، تحت مادة (ش ك ل) شكل: "الشكل بالفتح الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول وقد تشاكل الشيئان وتشاكل كل واحد منهما صاحبه... وشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة... وتشكل الشيء: تصور، وشكله: صوره"[1]، فالشكل إذن عند ابن منظور يحمل معنى التشابه والمثل وصورة الشيء سواء اكانت هذه الصورة حقيقية أو متوهمة، كما يدل أيضا على فعل التصوير.

وورد أيضا في قاموس المحيط (للفيروز بادي): "الشكل: الشبه والمثل وما يوافقك ويصلح لك، تقول هذا من هواي ومن شكلي، وصورة الشيء المحسوسة والمتوهمة، وشكله تشكيلا: صوره... والأشكل: ما فيه حمرة وبياض مختلط يضرب إلى الحمرة والكدرة"[2] وهذا المعنى لا يختلف عما سبقه، فهو يحمل معنى المثل

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مج 7، دار صادر، بيروت، ص356– 357، مادة (ش ك ل).

[2]– مجد الدين محمد يعقوب الفيروز بادي:القاموس المحيط(تق: أس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد)، مج1، دار الحديث، القاهرة، 2008م، ص81، مادة (شكل).

والشبه كما يدل على تكوين الشيء ليتخذ صورة شيء آخر، كما يدل على الإختلاط والتمازج بين اللونين الأبيض والأحمر.

وفي معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار عمر تناول مصطلح التشكيل بمعنى "شكل على يشكل، شكولا، فهو شاكل، والمفعول مشكول عليه، شكل الأمر/ شكل الأمر عليه: التبس...وشكل اللون خالطه لون غيره...وتشكل الشيء تصور، وتمثل وصار ذا شكل وهيئة...وشكل الفنان الشيء صوره، عالجه بغية إعطاء شكل معين "شكل تمثالا/ قطعة رخام/ معدنا"[1].

وعليه لم تخرج مادة "شكل" عن المعنى القديم الذي يعني إعطاء الشيء صورة وهيئة، كما يشير إلى الإلتباس والإبهام والغموض.

نستخلص مما سبق بأن الجذر الحقيقي للتشكيل هو"شكل" وهو يتضمن التجسيد وتصور الشيء وتمثيله، سواء في عوالم محسوسة أو غيبية.

[1]– أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، ط1، عالم الكتب، 2008م، ص1227، مادة (ش ك ل).

2- اصطلاحا:

لقد اكتسب التشكيل في أدبنا الحديث عامة، والشعري خاصة مكانا هاما في حقل الدراسات النقدية والأدبية، وفي جميع المستويات الفنية والنظرية، نظرا لأهميته الكبيرة في تاريخ الفنون بصفة عامة، وفن الرسم بشكل خاص، ففكرة التشكيلية"فكرة قديمة، أعيدت هذه الكلمة إلى التداول في القرن السادس عشر من خلال اللغة اللاتينية، التي أخذتها عن اليونانية/ الفعل اليوناني الذي يعني تشكيل... للدلالة على فن النحات...إلا أنها اتخذت في الوقت نفسه معنى أكثر تحديدا وإيهاما مع عبارة الفنون التشكيلية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر."[1]

فكلمة التشكيل كلمة ضاربة بجذورها في التاريخ اليوناني القديم، وارتبط مفهومها بالفنون التشكيلية واليدوية، ولكن شيئا فشيئا، أخذ مصطلح التشكيل يسلك منحى جديدا، بعيدا عن فن الرسم وعن فن اللوحة والألوان الذي لازمه منذ القديم، محاولا الخوض في تجارب جديدة تتناسب والحياة التي يقتضيها العصر، بتغيراته ومتطلباته، ليغوص في فضاءات جديدة ويصل إلى رؤى جديدة، فكان الشعر فضاء رحبا يصب فيه الشاعر تجربته بكل حرية ضمن ما يتماشى مع الواقع الاجتماعي المعيش، محاولا إبراز مكانته كاختراع جديد للأشكال، مادته الأولى هي اللغة وغايته الأسمى الرمزية والإيحائية، باعتباره"مفهوم بنائي ينسجم وهيكلة النص القائمة على جملة من العناصر والمرتكزات التي يتم من خلالها تأثيث بيت النص"[2]، أي إنه عبارة عن جزئيات تحاول أن تتماسك وتنسجم فيما بينها، لتشكل بناء متكاملا قوامه اللغة والكلمات.

[1]- جاك أومون: الصورة، (تر: ريتا الخوري)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2013م، ص75-76

[2]- محمد يونس صالح:فضاء التشكيل الشعري(إيقاع الرؤيا وإيقاع الدلالة)، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013، ص1.

ولقد حظي مصطلح التشكيل باهتمام وترحيب كبيرين في مجال الدراسات النقدية الحديثة التي تتناول الخطابات الأدبية بأنواعها السردية والشعرية خاصة.

وأن القصيدة الحديثة" تحولت إلى قصيدة تقرأ على انفراد بعد أن كانت تسمع في جماعة، وأصبحت تخاطب العين قبل الأذن، وربما دون الأذن"[1].

وبهذا أخذت القصيدة الحديثة منحى جديدا ورؤية جديدة تختلف عن سابقاتها (النموذج الشعري التقليدي) والتي كانت في أغلبها قصائد سماعية قائمة على الصوت والوقع الموسيقي بفعل القافية والبحور التي تقوم عليها القصيدة القديمة، فيكون وقعها على الأذن التي تستقبل هذه المؤثرات الصوتية بشكل كبير.

في حين تقوم القصيدة الحديثة على القصدية في اختيار الشكل الذي ينم عن ذلك التحول والتغيير الذي تسعى إليه الذات الشاعرة، وبهذا حاولت أن تكون نظرة جديدة لا تقتصر فقط على ذلك الإيقاع الموسيقي واللغة المحمولة بتلك الحرارة العاطفية والوجدانية، لتصبح فضاء بنائيا قائما على هندسة الكلمات ومخاطبة البصر والبصيرة التي تعطي المتلقي رؤية جديدة ، تسعى إلى تعميق النص وتكثيفه بطاقات التصوير والتشكيل الحداثية وتجعله صالحا للقراءة والتلقي.

ثانيا– مفهوم الصورة البصرية:

يحتل مفهوم الصورة حيزا مميزا في الخطابات الثقافية، وقد تم تداوله في كثير من المجالات، كونه لا يقتصر على مجال واحد من مجالات المعرفة الإنسانية، وتمتد كلمة صورة بجذورها إلى"الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icône* والتي تشير

[1]– أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1996م، ص131.

* الأيقون: علامة تمتلك من الخصائص التي تجعلها دالة حتى وإن لم يوجد موضوعها، والأيقون، علامة تحيل على الموضوع الذي تعنيه ببساطة، وبفضل الخصائص التي تمتلكها، وقد ارتبط هذا المصطلح بشارل ساندرس بيرس.

إلى التشابه والمحاكاة...لقد لعبت هذه الكلمة ودلالتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل Représentationللأفكار والنشاطات في الغرب"[1]، فهي إذن كلمة قديمة ممتدة إلى العصور اليونانية وفلاسفتها ابتداء من أفلاطون حاملة معنى المحاكاة والتمثيل للحضور الإنساني، ومعنى المشابهة والنسخ لصور أخرى سواء كانت محسوسة أو غير محسوسة.

ولقد نال هذا المصطلح حظه بالدراسة والنقد نظرا لأهميته الكبيرة "إذ عاد مصطلح الصورة إلى الدراسات النقدية والأدبية بعد اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين"[2]، فتناوله النقاد والباحثين بالتحليل.كما تعددت مفاهيم الصورة واختلفت زوايا النظر إليها، نظرا لاختلاف المرجعيات المعرفية للباحثين، فمصطلح الصورة لا يحمل مفهوما مركزيا محددا كونه حاملا لدلالات لغوية وغير لغوية تختلف من خطاب إلى آخر، سواء أكان خطابا أدبيا أو غير أدبي.

ثم إن "نظرة واحدة للصورة تخلق فضاءات دلالية وإيحاءات رمزية، وترسم من الآفاق الفكرية والمعرفية ما يعجز عنه الخطاب المكتوب أو المسموع"[3].

فالصورة إذن تمنح متلقيها فضاء تأمليا تخييليا، يربط بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، وبين ما هو محسوس وما هو مجرد، عن طريق المدركات والتخييلات وتتوزع إيحاءاتها لتقوم بنقل الرمزية الموجودة داخلها، وتشكيل ما هو بصري دون وسيط يحيلها إلى ذلك.

والصورة" دال جواني بامتياز يتمظهر فيه الجسد متشظيا عبر عمليات انبثاقية...هي فعل الخلق ومنتوجه...وهي المعطى الجوهري الذي يتجسد فيه المطلق

[1]– شاكر عبد الحميد:عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)، عالم المعرفة، الكويت، 2005م، ص9.

[2]– عهود عبد الواحد العكيلي:الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ط1، دار الصفاء، عمان، 2010م، ص35.

[3]– عمر عتيق: ثقافة الصورة (دراسة أسلوبية) ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011 م، ص2–3.

من خلال عمليات خلق متوالية"[1] إذ تثير بدورها المكنونات الجوهرية الموجودة في الذات الإنسانية وتتوغل داخلها لتعطينا رؤية جديدة نابعة من واقع وثقافة المجتمع لتصل إلى تشكيل ما هو أسمى. ويعرفها سيسل دي لويس" بأنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات"[2]أي إنها بناء لغوي مؤسس على عناصر لغوية متلاحمة فيما بينها، غايتها تأسيس فكرة أو نظرة شاملة، تحمل في طياتها معان ودلالات مضمرة. ويقول غاستون باشلار "إنما الصور هي نتاج مباشر للروح التي تقيم الحوار مع العالم، هذا الحوار الذي يتعذر وجوده عند العقل على نحو ما يتجلى ذلك في مجال التصوير"[3].

فهو ينقل الصورة من كونها متمركزة في الذهن إلى صورة مرئية تتراءى عبر البصر، وتقيم علاقة بين الموضوع والمتلقي، ومنه أصبحت الصورة مركزا للتواصل الإنساني وإنتاج المعاني في الثقافة المعاصرة.

وفي ظل متغيرات الحياة والتقنيات المتطورة، أو ما يطلق عليه بعصر التكنولوجيا التي مست جميع مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية منها، والأدب جزء من هذه الثقافة، فقد تأثر كثيرا بهذه التقنيات الحديثة وانعكست على مختلف الأجناس والأنواع الأدبية، النثرية منها والشعرية، فقد انتقل المفهوم المتداول للصورة في الشعر، من كونها صورة فنية جمالية تمتاز بطابعها الإمتاعي وخاصيتها الشعرية المحملة بالطاقات الوجدانية والعاطفية، التي تخاطب

[1]– عبد القادر الغزالي:الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في كتاب حسن نجمي)، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004م، ص95.

[2]– سيسل دي لويس: الصورة الشعرية (تر: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم)، دار الرشيد، العراق، 1982م ص21.

[3]– جاستون باشلار:جماليات الصورة (تر :غادة الإمام)، ط1، التنوير، لبنان، 2010 م، ص231.

الأحاسيس والمشاعر الإنسانية، إلى مصطلح جديد ومغاير وهو الصورة البصرية التي لم تخرج عن طابعها الشعري، ولكنها تمثل نموذجا حداثيا جديدا.

فمصطلح الصورة البصرية يشير بالدرجة الأولى إلى ما هو مرئي للعيان، بالإرتكاز على الجانب التشكيلي المجسد لهذه الصورة، فهو مفهوم يتجاوز السمع إلى البصر، ويتجاوز المجاز إلى التخييل والتأويل، فالصورة البصرية هي "الصورة التي تعتمد على حاسة البصر، للدخول من خلالها إلى شعور المتلقي وفكره، وتطلق طاقاتها الإبداعية ليخلق خيال المتلقي، فيتصور أنه يبصر تلك الصورة بكل جزئياتها."[1]وعليه فإن الصورة البصرية خطاب موجه إلى ملكتين، ملكة حسية هي البصر، وملكة غيبية مكمونة داخل العقل الإنساني هي الخيال(البصيرة).

ويقول غاستون باشلار في هذا الصدد:" إن الخيال ليس ملكة تشكيل صور الواقع، إنما هو ملكة تشكيل الصور التي تتجاوز هذا الواقع، التي تغير الواقع."[2]، حيث ينطلق إلى ما هو محسوس من خلال الفعل الإدراكي المجرد أين تتولد الدلالات، وتنتج رؤى تأويلية نابعة من الخيال وتترجم إلى صور مرئية عبر تقنيات رمزية وأيقونية، فتكون تمثيلا عقليا مجردا لخبرة حسية سابقة ملموسة، وتعد الصورة البصرية من "أكثر الإستخدامات العيانية الملموسة... ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع على مرآة، أو على عدسات العين، أو غير ذلك من الأدوات البصرية."[3] إذ تمثل هذه الأدوات صورة لموضوع ما، ينعكس على الجانب المرئي للمتلقي، فالصورة ليست مسخرة للرؤية فقط، إنما هي مقروءة بقد ر ما تكون مرئية.

---

[1]– فوزي خضر:عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، الكويت، 2004م، ص191.

[2]– جاستون باشلار:جماليات الصورة، ص231.

[3]– شاكر عبد الحميد:دراسات أدبية الأسس النفسية للإبداع الأدبي(في القصة القصيرة خاصة)، دار الكتب، 1992م، ص173.

ومما تقدم يمكن القول أن الصورة البصرية أضحت مفهوما مركزيا في عصرنا الحالي وخاصة في ظل التكنولوجيات الحديثة، ومن أبرز وسائل الإتصال الفعالة.

حيث أصبحت ثقافة الصورة تضاهي ثقافة الكلمة كونها مرئية، تخاطب البصر دون وسيط يحيلها إلى ذلك، مما يسهل طريقة تلقيها لدى المشاهد، ولأنها واضحة المعالم يمكن استخدامها في شتى المجالات السياسية منها أو الاجتماعية، أو الثقافية أو الإعلامية وحتى الأدبية، فقد تجاوز الأدب المفهوم التقليدي للصورة الشعرية في القصيدة العربية ليتخذ من الصورة البصرية وسيلة لتشكيل فضاءه الشعري، وذلك لما تمارسه من مثيرات بصرية استطاع الشاعر من خلالها ربط المرئي بالامرئي، وما هو موجود بما هو غير موجود وبين ما هو محسوس وما هو غير محسوس، فالصورة تتميز بقدرات فائقة وإمكانيات مميزة، لتكون الأقدر على التأثير والإقناع، ولتكون في المقام الأول بدل الكلمة.

1 . أنواع الصورة البصرية وخصائصها:

إن الفكرة التي يمكن أن نقدمها لمصطلح الصورة في ثقافتنا، أنها عبارة عن نسخة لمظهر من مظاهر العالم، تلتقطها العين ويتفاعل معها الإحساس، ويترجمها العقل، غايتها إثارة إعجاب المتلقي، كونها تؤثر في حواسه، وخياله وأحاسيسه وذوقه، باعتبارها صورة مجسدة ومجسمة وحاضرة للعيان، وبتعبير آخر صورة بصرية تخاطب العين.

أ- أنواع الصور البصرية:

اختلفت أنواع الصور وأنماطها، الخاصة بالمؤسسات والأفراد، كالصور الرقمية والفوتوغرافية والتلفزيونية، غير أنه يمكن القول إن هناك نوعان عامان من

الصور، منها الصور المطبوعة على أشياء يراها المشاهد ويمكن تناولها باليد، أي تكون ملموسة، ومن بين هذه الصور نجد:

* الصور الفوتوغرافية: من الصور البصرية، وهي الصور"التي تلتقط بواسطة آلات التصوير المعروفة، وقد تكون... صورا لأشخاص أو مناظر طبيعية، أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته"[1] فهذا النوع من الصور يقوم على تقنيات التصوير الفوتوغرافي وآلات التقاط هذه الصور، فالصورة الفوتوغرافية" خطاب تناظري خالي من السنن وغير قابل للتقطيع، وهي أيضا خطاب حرفي ورمزي"[2] فهي إذن تؤدي وظيفة تواصلية وفعالة لدى المشاهدين.

* الصور التشكيلية: وتتمثل في"الأعمال الفنية التشكيلية، كالرسم والتصوير الملون وغير ذلك من الأعمال الفنية التي هي في جوهرها صورة"[3]وهذا النوع من الصور يقوم بالدرجة الأساسية على استقبال الصورة عبر حاسة البصر، حيث تكون العين هي الهدف الأول لأنها تتضمن الألوان والخطوط، ويمكن رؤيتها دون وسيط، إذ"يبدو من خلالها الفنان التشكيلي مثله مثل الشاعر الذي قد لا يعرف كيف خرجت من أصابعه هذه اللوحة أو هذا اللون... الأمر الذي يفضي إلى أبعاد... أو آليات فنية... اعتمدها الفنان التشكيلي لصياغة لوحته أو لوحاته"[4] لتعبر هذه اللوحة أو الصورة التشكيلية عن قدرة الفنان الإبداعية على الخلق والابتكار بامتلاكه للخيال الواسع واللامحدود، فكانت هذه الصورة التي أنتجها هذا الفنان إبداعا جماليا حيث "سكب فيها أفكاره وروحه، وعواطفه عن طريق وسائل تلوين وأجهزة مختلفة، تتكون

[1]– شاكر عبد الحميد:عصر الصورة (السلبيات والايجابيات)، ص15.

[2]– منصور أمال: سيميوطيقا الصورة سلطة الصورة أم صورة السلطة ؟(سقوط النظام العراقي نموذجا)، المتلقي الوطني الرابع"السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص70.

[3]– شاكر عبد الحميد: عصر الصورة(السلبيات والإيجابيات)، ص22.

[4]– حسين المناصرة: فضاءات الكتابة (قراءات نقدية في الثقافة والإبداع)، ط1، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008م، ص41.

من الشكل والمضمون والمادة وتأتي كفعل إيجابي لتفاعلهم معا"[1]. فهذه الصورة التشكيلية هي نتاج لتفاعل بين خيال المبدع وأدواته الإبداعية. وقد يفضي هذا التفاعل إلى ابتكار شيء غير مألوف لدى المتلقي.

وهناك نوع ثان من الصور، ويشمل الصور التي يتم عرضها عبر الشاشة وتمتاز بحجمها الكبير، حتى يسهل فعل التلقي والإستقبال لدى المشاهد، في نفس الوقت وفي أماكن توفر جميع الإمكانيات لاشتغال هذه الصور منها:

* الصور المتحركة: التي تعتمد الحركات والألوان والخطوط والظلال والإضاءة واللقطة وغيرها من المثيرات البصرية و"ينطبق مصطلح الصورة المتحركة Moving image على نحو مماثل بالنسبة إلى التليفزيون والسينما" [2]فهي إذن، صور يستقبلها المشاهد عبر الرؤية والسمع، ولكنها غير ملموسة كما تستدعي وجود مسافة بينها وبين متلقيها، كما تقوم على الحركة" فالسينما في الواقع تستخدم معطيين اثنين متكاملين: مقاطع لحظية تسمى الصور وزمن أو حركة غير شخصية، مطردة، مجردة، غير منظورة، وغير مدركة تكون داخل الجهاز... تبعث مختلف صور المشهد على التعاقب واحدة واحدة"[3]

فهذه الصور المتحركة تقدم للمشاهد بطريقة آلية وديناميكية قائمة في أساسها على عنصري الحركة والزمن التي تتحكم في هذه الصورة حتى تتم عملية استقبالها من طرف الجمهور المشاهد، سواء في شريط سينمائي، أو شريط فيديو أو عبر التلفاز، إذ تقوم على العرض المتحرك يتم تحريكها وفق زمن محدد.

---

[1]– طارق عابد بن إبراهيم عبد الوهاب: قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2012م، ع1، ص107.

[2]– شاكر عبد الحميد: عصر الصورة(السلبيات والايجابيات)، ص16.

[3]– جيل دولوز: الصورة–الحركة(أو فلسفة الصورة)، (تر: حسن عودة)، مكتبة الأسد، دمشق، 1997م، ص6 .

* الصور الرقمية: وهي صور"تختلف عن الصور الفوتوغرافية في أنها صور مولدة من خلال الكمبيوتر Computer generated، أو على الأقل معززة بالكمبيوتر"[1] وهذا النوع من الصور يحمل دورا معلوماتيا، يمكن الوصول إليها، والتعامل معها، وتتميز هذه الصورة "بطابعها التقني والرقمي والافتراضي، ومن ثم فهي صورة متطورة وعصرية ووظيفية مرتبطة بالحاسوب والشبكة الرقمية... وقد تحولت كثير من الصور التشكيلية والسينمائية والمسرحية والإشهارية وغيرها إلى صور رقمية عصرية يتحكم فيها الحاسوب"[2]

وعليه فقد كان للثورة التكنولوجية أثر كبير في مجالات عدة وخاصة في مجال الإعلام والإتصال وتقنياته، فكانت الصورة من أهم وسائل هذا المجال، فضلا عن دورها التقني واستثمارها في هذا المجال، فكان الإبداع الرقمي من أبرز الإبتكارات التي توصلت إليها التكنولوجيا وعبرت عن الرقي الفكري للإنسان الحداثي، الذي استطاع أن يحول العالم إلى قرية صغيرة تتحكم فيه مجموعة من الشبكات الرقمية غايتها الهيمنة على العالم وذلك عبر هذه الوسائط البصرية.

[1]– شاكر عبد الحميد: عصر الصورة (السلبيات والايجابيات)، ص14.

[2]– جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1، ط1، 2016م، ص52–53.

خصائص الصورة البصرية:

من خصائص هذه الصور البصرية أنها "تجسيد لتجربة الفنان ورؤاه، تعمق إحساسه بالأشياء وتساعده على تمثل موضوعه تمثلا حسيا والتواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به... إنما تصبح خلقا جديدا معبرة عن عالم جديد... كما تعيد الوحدة والانسجام لهذا الكون المشتت المتناقض والمتباعد."[1] و هذه التجارب تختزلها الذاكرة وتحافظ دائما على فضاءاتها المكانية والزمانية وأحداثها.

كما "تخضع الصورة في تشكيلها دوما لتأثيرات بنيات عميقة مرتبطة بالممارسة اللغوية[2].

"وتعتبر الصورة الوسيط الأكثر قوة وشيوعا في العالم المعاصر، نظرا لما تتيحه من إمكانيات لا متناهية للتواصل والدعاية".[3] فهي تمارس على المتلقي نوعا من المتعة والإقناع والتأثير لما تتمتع به من مثيرات بصرية على رؤيته، وعلى شخصه ككل، ومن خصائص هذه الصور أيضا كونها"تمارس إغواء وسحرا على مستهلكها ومتلقيها بفضل استحواذها على حقله البصري... تمكن الصورة من الولوج إلى عوالم واقعية أو متخيلة، وإلى عوالم مرئية أو غير مرئية"[4]، فهي مشحونة بإشارات وإيحاءات تتراءى لدى القارئ بصور بصرية تسيطر على جانبه العقلي والخيالي .ثم إن الصورة "تركز على الخيال، فهي تجمع بين أشياء لا تجمع في الواقع وتوحد بين أشياء متناقضة وتقرب بين أشياء متباعدة."[5] فهي نتاج لفعالية الخيال الذي يعيد

---

[1]– كلود عبيد: جمالية الصورة(في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، ط1، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، 2010م، ص92.

[2]– جاك أومون: الصورة، ص241.

[3]– عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة(الصورة بين الفن والتواصل)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، ص145.

[4]– المرجع نفسه، ص145-147.

[5]– كلود عبيد: جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، ص94.

تشكيل المدركات والظواهر السابقة واكتشاف العلاقات الخفية بين الأشياء المرئية، فالصورة تشتمل على"علامات ورموز وقواعد ودلالات، لها جذور في التمثلات الإجتماعية، والفكرية السائدة في المجتمع"[1] فهي إذن أداة تعبيرية، اعتمدها الإنسان أو الفنان لتجسيد أفكاره وأحاسيسه، باعتبارها بنية بصرية دالة تشتمل على عنصري الزمان والمكان مما يثري دلالتها وفاعليتها.

[1]– إبراهيم محمد سليمان: مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، 2014م، ع16، مج2، ص174.

2/ أثر الصورة البصرية:

هناك صلة وثيقة بين الصورة ومتلقيها، باعتبارها تمارس انعكاسا مرئيا على حياته بصفة عامة، وشخصه بصفة خاصة ،كما تمارس عليه تأثيرا كبيرا كونها تمتلك سمات وخصائص يمكنها من خلالها أن تقدم الأفضل والأسوأ، فهي بالدرجة الأولى بصرية مرئية، وكونها ذات طابع تفكيري، تستدعي استخدام العقل والتخييل لكشف ما هو خفي مستتر.فهي إنتاج لخيال محض"هذا الخيال الذي يضم كافة الوظائف النفسية للإنسان، وظيفة إبداعية وإجرائية"[1] فنجد أن للصورة دور أنطولوجي مؤسس.

"والصورة هي النتاج الخالص لخيال مطلق، ظاهرة وجود إحدى الظواهر الخاصة بالكائن الناطق"[2]. بمعنى أنها تعمل على إثارة المدركات والتخييلات التي من خلالها تقوم بكسر الألفة مع الطبيعة والواقع، وتخلق من خلالها إبداعات ورؤى جديدة تضاف إلى هذا العالم، والصورة "لا تحضر في الذهن باعتبار وجودها المخصوص بل تأتي إلى العين من خلال خطاطة مجردة يطلق عليها السنن الإدراكية"[3]، فهي بدورها تمتلك القدرة على تسهيل وقراءة وفهم وتفسير المعاني الخفية وخلق معان أخرى من خلال المدركات التخييلية، فهذه المدركات الأيقونية تدفع المتلقي إلى إمعان النظر والتأمل في كل ما يحيط به، محاولا تقديم تفسير أنطولوجي لهذه الأشياء المرئية والأنساق المتمثلة داخل النص، "فالصورة لا تقوم سوى بمحاولة اختراق لتلك الأنساق، أي زحزحتها عن مواقعها وتعديلها وإعادة النظر في نظامها... فالمعنى ليس محايثا للشيء ولا منبعثا منه، ولكنه نتيجة اختراق الإنساني لعالم

[1]– رضوان ظاظا: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة، 1997م، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، دار الحوار، سورية، ص31.

الأشياء."[1] أي إن للصورة إمكانية اختراق عالم المألوف والمرئي إلى عوالم الماورائيات والعوالم الخفية، وهذا يعود إلى الطبيعة الرمزية للصورة، والتي تتمازج مع الخيال حتى يحدث التأثير الفعال لدى المتلقي، فهذه المثيرات البصرية تتولد من خلالها دلالات غير لغوية أيقونية تتحكم في بنية النص والخطاب، وهذا التشكيل الدلالي الموزع في فضاء النص نابع من الجانب النفسي والسيكولوجي للمبدع، فهناك الإبداع الذي ينبع من النفس والشعور الداخلي المتواجد في باطن هذه النفس، فنفسية الشاعر تشتمل على قوى مكنونة في لا وعيه وقد أشار إلى ذلك سيغموند فرويد الذي اعتبر الإبداع نوع من أنواع التفريغ لما هو ساكن وكامن داخل النفس المبدعة.وعبر هذه التشكيلات الصورية يمكن للذات الشاعرة استدعاء هذه الحالات الشعورية من فراغ أو ضياع أو انفعال، لتكون تلك البياضات التي تشغل فضاء الورقة، أو ذلك الإنفصال بين الحروف، و الفراغ الموجود بين ثنايا النص الشعري، دلالات وتمثيلات لتلك الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر في داخله والتي تمارس عليه نوعا من السيطرة، لذلك حاول تفريغ وتفجير هذه الحالات النفسية المكنونة والمكبوتة من اقتطاع وتشتت وضياع.من خلال عملية الإبداع الشعري التي تكون متنفسا له، أين يتحول ذلك الكبت والصمت إلى إبداع وخلق جديد.

[1]– سعيد بنكراد: سيميائية الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص34.

ثالثا– مفهوم التشكيل البصري:

اختلفت النشاطات الإنسانية وتعددت، وقد مست جميع الفنون بمختلف أنواعها، ومن بينها الفنون التشكيلية، والفنون الأدبية التي عبرت عن قدرة الإنسان الفنان على اختراق عالم المألوف والولوج إلى عوالم أخرى خفية، باحثا عما يرضي نفسه ويصقل قريحته، فكان فضاء الرسم والشعر من أهم الفضاءات التخييلية التي استطاع الفنان من خلالها تجسيد قدراته الكامنة على أرض الواقع، وتصويرها بطريقة محدثة تصويرا حسيا.ولقد استجاب المتلقي لهذه الظواهر الفنية على اختلافها، ويعتبر الشعر من أهم هذه الظواهر التي تتعاطى مع ذات المتلقي وتستجيب لأوضاعها منذ القديم وإلى يومنا هذا، الذي شهد العديد من الممارسات التجديدية على القصيدة، فكان التشكيل البصري من أبرز مظاهر هذا التجديد.فظهرت القصيدة التشكيلية والشعر المجسد والتي نقلت رؤية جديدة خاصة بالعنصر البصري والعنصر التشكيلي."ولم يقتصر الفن البصري عن مراودة اللوحة التي كفت عن القيام بدور الفضاء الأوحد لعالم الخلق... وبدا أن الاهتمام الأقصى للفن البصري هو الإيهام البصري الذي ينتج عن الشعور بالحركة."[1]

وبهذا انفتح التشكيل على مجال تعبيري أوسع من مجال الرسم والصورة أو اللوحة، وتداخل مع مفاهيم أخرى كالتركيب والبناء في مختلف الخطابات والنصوص الأدبية والشعرية، وأصبح يشير على وجه الخصوص إلى ذلك البناء الهندسي للقصيدة الحديثة، ومنه التشكيل البصري الذي يعني "كل ما يمنحه النص للرؤية،

[1]– نزار شقرون: رهانات الفن الغربي المعاصر، ط1، دار محمد علي، تونس، 2013م، ص52.

سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال"[1].

انطلاقا من هذا المفهوم نجد أن التشكيل البصري هو تلك المفاتيح التشكيلية التي تجمع النص، وتمتزج فيها المكونات اللفظية والتشكيلية داخل الخطاب وخارجه، لتخاطب العين والعقل على حد سواء، "فمادة التشكيل ليست واحدة ثابتة، وإنما هي حركية ذات أوجه متعددة حسب أوضاع الذات وإيقاعها في الخطاب، سواء أكان خطابا فوتوغرافيا... أم خطابا تشكيليا كما هو الشأن في الفنون الرسمية"[2]وبالتالي، فهذا التشكيل موجه بالدرجة الأولى إلى البصر، الذي يترجم هذه التشكيلات ويؤولها، سواء كانت رسوما هندسية أو نقاطا أو دوائر أو علامات ترقيم، أو موجه إلى خيال المتلقي مثل: الصورة المشهدية المتحركة أو الصورة اللقطة.

[1]– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950. 2004م)، ط1، المركز الثقافي، بيروت، 2008م، ص18.

[2]– عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات(قراءات في كتاب حسن نجمي)، ص107.

ولقد أصبح التشكيل هو"الإكسير المنشط لحياة القصيدة، عندما يتمدد في شراييها ويؤثر تأثيرا يصل حد التقطيع والتلامس لإبراز المعنى عبر الرؤية البصرية للقصيدة "[1] فالتشكيل إذن خرق للنظام الهندسي للقصيدة التقليدية، وأصبح ميزة القصيدة الحديثة شكلا ومضمونا من خلال التقنيات الشكلية التي لازمت القصيدة، إذ لم يقتصر اهتمام شعراء القصيدة التشكيلية على إثارة العواطف والنغم الموسيقي، بل تجاوزتها إلى الجانب البصري، وأعطى هذا التشكيل البصري للعين حظها من التأمل والنظر، كما سمح بتعدد القراءات لإحياء الفكر من جديد عبر رؤية تأملية جديدة في الواقع والحياة، وتجاوز الحدود الجغرافية للقصيدة القديمة وإثرائها وشحنها بتلك الإيحاءات الرمزية، بالرسم اللغوي والأيقوني فالتشكيل البصري إذن "هو محاولة للجمع بين العناصر الأدبية والبصرة*والصوتية، حيث دخلت الرموز والأشكال والأصوات عالم القصيدة جنبا إلى جنب مع الكلمات "[2] وعليه لا بد من التركيز على فاعلية هذا التشكيل داخل النص الشعري كي يؤدي وظيفته المنوطة على المتلقي أو القارئ.

[1]– محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، 2006م، ص253.

*وردت في القول كلمة البصرة، وكان لابد أن ترد البصرية وهو خطأ مطبعي.

[2]– المرجع نفسه، ص20.

1/ أنواع التشكيلات:

لقد اختلفت وتنوعت طرق تمثيل التشكيل البصري في الشعر الحديث بصور متعددة، بين ما هو بسيط عفوي لا يشوبه غموض أو التباس من خلال عناصر أساسية تحث البصر على تأملها، كأن يكون الرسم حركة يظهر فيه تعرج في الخطوط أو فراغات أو فجوات، أو تكون رسوما أو أشكالا، وبهذا يمكن أن نلخص التشكيلات في نوعين:

النوع الأول: تشكيل بالخط أو التشكيل الخطي(التخطيط):

ويقصد بالتشكيل الخطي: "إبراز الخطوط بأحجامها وألوانها أو بتوزعها فضائيا على الورق توزيعا يجعلها تبرز للعين وتثير معنى يمهد لدخول النص"[1]وقد يرتسم التشكيل بالخط من خلال أشكال الحروف كأن تكون منفصلة عن بعضها أو من خلال فضاء الورقة، ومجمل هذه الخطوط والأشكال تتراكب وظائفها و أجزائها من أجل بعث الحياة في فضاء الصفحة، سواء عبر التخطيط الجمالي أو خط الكاتب أو المؤلف أو الحروف المتقطعة والمنفصلة عن بعضها البعض، وهذا التشكيل الخطي يحمل في طياته بعدا أيقونيا ودلاليا، فالشاعر لا يستخدم تقنيات التخطيط كالتقطيع كشكل جمالي وفني في النص إنما هو يتعامل مع نصه من منظور مختلف يتجاوز فيه المعنى السطحي إلى معنى آخر، معنى خفي أيقوني، إذ تتضمن الأيقونات عند بيرس.

"كل رسم تخطيطي عند وجود تناظر في العلاقات بين أجزاء الرسم والموجودة، حتى مع غياب الشبه حسي بينهما... فهناك رسوم تخطيطية كثيرة لا

[1]– محمد العمري: بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، مجلة علامات، ج 53، م4، سبتمبر 2004م، ص58.

تشبه الموجودات أبدا في ظاهرها إنما يكمن الشبه فقط في العلاقات بين الأجزاء."[1] فهذا التقطيع والإنفصال بين الأحرف المبعثرة في فضاء الورقة، له أبعاد كثيرة في رؤية الكاتب، وقد يكون بعدا نفسيا يعبر عن حالات الاقتطاع والتشتت لدى الشاعر المعاصر.

يحاول الشاعر أن يقدمها للرائي بصريا عبر وسائط بصرية.ويتضمن التشكيل بالخط كذلك الرسم الهندسي، بالاعتماد على الأشكال والرموز الهندسية والرياضية المستقاة من علم الرياضيات والهندسة وحتى من علم النباتات، باعتبارها مادة يستطيع الشاعر المعاصر أن يشكل قصيدته بصريا حتى تتحقق المتعة الجمالية لدى القارئ، فقد يكون معمار القصيدة إما بخط المضلع او المنكسر وإما بالشكل المستطيل أو المثلث أو المربع أو الدائرة، مؤسسة على مفردات النص الشعري المحملة بالمشاعر والأحاسيس المتجانسة، مخاطبا بذلك عين المتلقي في جانبه المحسوس والمرئي محاولا الولوج إلى العقل الباطن، ومخاطبا مخيلته أين ترتسم هذه الأشكال والكلمات.

[1]– دانيال تشاندلر:أسس السيميائية (تر :طلال وهبة)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، 2008م، ص87–88.

النوع الثاني: التشكيل بالصورة والكاريكاتور:

حيث استعملت الصورة والكاريكاتور لـ"كونها قراءة متبادلة بين الطرفين: الصورة تقرأ المكتوب، أو المكتوب يقرأ الصورة، أو يتقارآن "[1] والعلاقة بينهما هي علاقة تكاملية تحمل إشارات أيقونية، حيث تستهدف الصورة بصر المتلقي بطريقة بسيطة وسهلة، باعتبار الصورة على اختلافها سواء أكانت كاريكاتورية أو فوتوغرافية أو تشكيلية أو غيرها، عبارة عن تمثيلات ثقافية أو اجتماعية أو سياسية، وأنساق مضمرة تمارس إغواء على المشاهد، الذي يحاول إيجاد العلاقة التي تربط بين الشعر وهذه الصور، فعلى الرغم من بساطة هذه الصور ووضوحها لدى الرائي إلا أنها تحمل في الوقت نفسه إيهاما وغموضا، فهي تمثل إشارة أو أيقونية لدى الشاعر المعاصر تستوجب قراءات متعددة وتأويلات مختلفة، حتى يصل إلى المعنى الذي يرنو إليه الشاعر أو إلى معان أخرى نابعة من ذات المتلقي نفسه.

[1]– محمد العمري: بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، ص64.

التشكيل البصري:

2/تقنيات الصورة والتشكيل البصري:

لقد تعددت أنظمة البناء التشكيلي، كونه صياغة لنظام جديد للكتابة، واختلفت وتنوعت من نص إلى آخر، حسب ما يقتضيه كل نص أو كل خطاب شعري، ويتم ذلك عبر تقنيات رمزية تحمل دلالات يتم إسقاطها على فضاءات الورقة، ومن بين هذه التقنيات ما يأتي:

أ- التنقيط:

وهو ظاهرة في النص الحديث عموما ويتحدث صلاح فضل عما أسماه "ظاهرة الفراغ المنقوط حيث يشكل الصمت المحسوب مساحة من جسد النص"[1] أي إن هذا الفراغ النقطي لم يوضع فقط كرمز أيقوني، يدل على نوع من الحداثة في القصيدة الحديثة، إنما هو انعدام للصوت يحمل دلالة إشارية يعجز الكلام أو اللغة عن التعبير عنها، وما يهمنا في ذلك "التحفيز، ذلك الاستفزاز، الذي يتسلح به في مواجهة"الآخر""[2] وهذا الصمت يؤثر في المتلقي أكثر من تأثير الكلام، كونه يحمل دلالات مشحونة برمزيات وإيحاءات مضمرة في الخطاب الصامت وهذا الفراغ النقطي الذي يتركه الشاعر "إنما هو راجع إلى المتلقي، وعليه تقع تبعة ملئه وفق الدلالة التي يتوخاها الشاعر، وربما يحيلنا هذا الأمر إلى مفهوم "أفق التوقع""[3] فهذه المساحة النقطية تمثل غموضا وإبهاما تحث المتلقي على محاولة اكتشاف المعنى

[1]- عبد الرحمان بن حسن المحسني:توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي (شعر منطقة الباحة نموذجا)، النادي الأدبي، الباحة، 1433هـ، ص92.

[2]- إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2002م، ص38.

[3]- هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ط1، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، 2010م، ص269.

الخفي، بحكم أن القارئ يمتلك أفق توقعه الخاص به لملء هذه الفراغات انطلاقا من مدركاته التخييلية وتأويلاته حتى يصل إلى المعنى المضمر وراء هذه التمثلات الإشارية الأيقونية التي تركها الشاعر وفق رؤيته الشخصية، فيكون المتلقي قد أعطى قراءة أو قراءات جديدة كاشفا عن الدلالة الرمزية التي تحملها هذه المساحة النقطية.

ب- الحذف:

وهو تقنية حديثة ورمز من رموز الحداثة في القصيدة الشعرية، وقد عبر الشاعر المعاصر من خلال أسلوب الحذف عن"دلالة الإقتطاع والضياع والنقص في الواقع، واستثمر قدرته على تصوير هذه الدلالات الخاصة."[1] فالحذف أو هذه النقاط الثلاثة التي تتواجد بين ثنايا المقاطع الشعرية، مشحونة بدلالات تقود إلى مظاهر الحداثة في العصر الحديث ويشير إلى الغياب والفراغ الموجود في العالم الحديث، الذي يفرض تعدد القراءات، وينفتح على فضاءات تأويلية موجهة إلى القارئ تبعا لمقصدية الشاعر، إذ يمثل الحذف" بلاغة الغياب الأولى، وهو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة، الحذف هو نوع من المحو... يمثل نزوعا طاغيا إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كي يؤكد حضور ما ليس [2]ملموسا"، وعليه قد تكون هذه النقاط استمرارا لفكر الشاعر، ولكنه لا يستطيع الإستمرار في الكتابة كونه ليس قادرا على البوح بكل ما يفكر فيه وما يجول بداخله، ليترك للمتلقي مجالا لخياله، ويقدم معان أخرى يراها مناسبة لما يمكن أن يكون في ذهن الشاعر.

[1]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2007م، ص397.

[2]- وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، 1997م، ع1، مج16، ص178.

ج- الفراغ الطباعي:

إذا كان الشكل القديم للقصيدة القديمة القائم على أسلوب الشطرين مظهرا من مظاهر الموروث التقليدي القديم، حيث كان الشكل الخارجي مبنيا على الشطرين المتقابلين والذي يفصل بينهما فراغ أو مساحة بيضاء حيث وضعه الشاعر العربي دون غاية أو مقصدية مسبقة.إنما كان شكلا فنيا وسمة من سمات القصيدة العمودية، إلا أن شعراء الحداثة قد نزعوا إلى التجديد والتغيير والخروج من بوتقة التقليد، فكانت القصيدة الحرة وجها من أوجه التجديد في القصيدة العربية فتجاوزت نظام الشطرين إلى الشطر الواحد وكسرت القواعد التي كانت تحكم القصيدة العمودية، فأزاح شعراء الحداثة مركزية التشكيل الموسيقي عبر الإيقاع الصوتي إلى التشكيل البصري على فضاء الورقة أين انتقل ذلك الفراغ الذي كان موجودا بين الشطرين إلى فضاء الورقة الذي يمتد إلى ثنايا الأسطر الشعرية وبين الكلمات وحتى الأحرف ليكسر البياض ذلك السواد الذي كان يشغل الصفحة، حيث اتخذ" الفراغ نفسه على الصفحة المطبوعة"الفراغ الأبيض" كما يسمى دلالة مهمة تقود مباشرة إلى العالم الحديث وما بعده، لأن السطح المرئي كان قد أصبح مشحونا بمعنى مفروض... ويمكن للقوائم والرسوم البيانية في المخطوطات... أن تحل الكلمات في علاقات فراغية معينة فيما بينها."[1] فهذا الفراغ الطباعي يمثل مشاهد مرئية معقدة للحروف والكلمات، تحمل دلالات أيقونية، وتستدعي المتلقي أن يمارس قراءة تأويلية لما يشغله هذا الفراغ على مساحة الورقة، لينتج معان وقراءات جديدة من منطلق ذاتي وتفكير ذاتي بما يثيره النص في القارئ، " فالنص الثري هو النص الناقص الذي ترك المؤلف فيه للقارئ فجوات وفراغات وثغرا ليقوم هو بتعبئتها... هو النص

[1]- والترج- اونج:الشفاهية والكتابية (تر: حسن البنا عز الدين)، سلسلة ثقافية، الكويت، 1978م، ص 187-188.

المفتوح على التأويل ويستخدم كل قارئ ثقافته وخبرته لتعبئة النقص"[1] فالنص يتيح مجموعة من القراءات للمتلقي، التي تسمح دائما للقارئ أن يتخيل ويتأمل فيه ويتفاعل معه، ليقوم بدوره في التفسير والتأويل وربط الأجزاء بعضها ببعض، حتى يصل إلى المعنى الخفي، ويتجاوز المعنى الظاهر، ليكون نتيجة لعلاقة التفاعل بين النص والقارئ.

[1]– خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010م، ص192.

التشكيل الخطي:

د- التشكيل الخطي:

ويقصد به "الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص معتمدة على المادة اللغوية في صورتها البصرية من أجل تشكيلها، وهذه الأشكال تعتبر مجردة لأنها لا تتلبس طابعا أيقونيا صرفا."[1] فهي إذن تشكيلات لا تحمل أي مقصدية من بنائها ولا تعتمد على سنن إدراكية ولا تقوم على الترميز أو الإيحاء.

هـ-التكرار:

لقد تعددت أنماط التكرار، فهناك التكرار بالحرف الواحد، أو الكلمة أو بالجملة، والتكرار هو"أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده "[2] فهو تقنية يستخدمها الشاعر للفت الإنتباه من أجل التأكيد والإثبات على الأمر، حتى يتقرر في النفس، ويترسخ في الذهن إذ يعد "التكرار" Repetition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده في صوره البسيطة والمركبة، على العلاقات التركيبية Syntagmitic Relations، بين الكلمات والجمل، وهو يعد وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية."[3] وعليه فالتكرار ظاهرة تقنية قديمة في القصيدة التقليدية، من خلال الوقع الموسيقي الذي كان يحدثه داخل القصيدة، مما يمنحها بعدا جماليا وفنيا قائما على الصوت الإيقاعي على مستوى التفعيلات، إلا أنه في القصيدة الحديثة قد تعددت أغراضه وتباينت بين التأكيد والتنبيه، سواء أكان التكرار بالحرف أو الكلمة أو الجملة، محملا بدلالات إشارية.

---

[1]- محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م، ص242-243.

[2]- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1، مكتبة لبنان، 2001م، ص173.

[3]- رمضان الصباغ: جماليات الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2013م، ص232.

و – التكرير:

- من التقنيات التي تمارس على النص الشعري الحديث، يقول ياكبسون "لا نجد طريقة قياس المتتاليات سبيلا للتطبيق على اللغة خارج الوظيفة الشعرية، ومن خلال التكرير المنظم لوحدات متساوية نتجت عن زمن السلسلة المنطوقة تجربة مشابهة لتجربة الزمن الموسيقي "[1] فالتكرير إذن سمة تلتصق بالوظيفة الشعرية، وعنصرا أساسيا في بناء النص الفني بتكرير عناصر متعددة للكشف عن الدلالات المكمونة.

ي– الترقيم:

لعلامات الترقيم داخل النص الشعري دلالات أيقونية مختلفة، وهذه العلامات على اختلافها سواء أكانت، أقواسا أو فواصلا، أو استفهامات أو تعجبات لها دلالتها الخاصة، والقصيدة الحديثة غنية بهذه التشكيلات الأيقونية، فقد صارت القصيدة "بناء قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت عال مرتفع، أي أنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابط للنبر فقط ". إذ تقوم هذه العلامات باستنطاق النص سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، واستخدام علامات الترقيم يعكس بوضوح "الإختيار الكتابي الذي تنتفي في إطاره الحدود بين الشعر والنثر، لذلك تتوزع وظائف كل علامة من هذه العلامات مستفيدة من ضبط إيقاع الألفاظ والجمل والعبارات، حسب حركات التبادل بين النفس والنفس"[2] فلكل علامة دورها الوظيفي الذي تؤديه داخل النص، وتتمثل أغلب العلامات المستعملة في الترقيم في النقطة، الفاصلة، الفاصلة المنقوطة، علامة الاستفهام، علامة التعجب، القوسين، العارضة، المزدوجتين.ولعلامات الترقيم أهمية

[1]– محمد ينيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها التقليدية)، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص189.

[2]– عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في شعر حسن نجمي)، ص58.

كبيرة في العملية التواصلية فهي"مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب "[1] فقد عبرت هذه العلامات عن فترة من فترات التاريخ الإنساني الذي انتقل من مرحلة المشافهة، القائمة على النبر إلى مرحلة الكتابة والتدوين لتحمل هذه العلامات معنى ودلالة وتكتسب سمة وجودها الملموس خاصة في الشعر المعاصر، حيث اكتسبت دلالات جديدة ومختلفة تتماشى وطبيعة التجربة الشعرية الجديدة، لذلك فقد كان حضورها قوي في النص الشعري العربي المعاصر، باستعمالها في الترقيم الكتابي ومن أبرز هذه العلامات حضورا نجد:

* النقطة: وصورتها البصرية هي [.]: وهي من علامات الوقف "تدل على وقف الكلام، وتوضع في نهاية كل جملة تامة المعنى، لا تحمل معنى التعجب أو الاستفهام."[2] فهي تستخدم في حالة انتهاء الكلام وانقضائه، وتحتل النقطة" مكان الصدارة إذ تنهي البيت الشعري، مؤشرة على اكتماله الدلالي والتركيبي فضلا عن إنهاء المقطع الشعري حيث تتضافر مع البياض لتمييز المقاطع الشعرية بعضها عن بعض"[3] إذ تمثل النقطة إشارات دلالية كعلامة من علامات التشكيل البصري في القصيدة، حيث تسجل سمة الأداء الشفهي التي تتمثل في انتهاء الكلام تسجيلا بصريا.

* الفاصلة: وصورتها البصرية هي [،]: وهي من علامات الوقف تستعمل لتدل على "وقفة قصيرة بين أجزاء الجملة الواحدة... وبين أنواع الشيء وأقسامه، بعد المنادى وبين الكلمات المفردة المرتبطة بكلمات أخرى تشيد الجمل من حيث

[1]– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004م)، ص201.

[2]– سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2008م، ص100 .

[3]– عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص57.

طولها."[1] فهي تستعمل للدلالة على الوقوف القصير بين الجملة الواحدة داخل النص، أو داخل البيت الشعري، ليعود الكاتب أو الشاعر بعد هذا الوقف القصير ليكمل كلامه.

الفاصلة المنقوطة: وصورتها البصرية هي [؛]: وهي كذلك علامة من علامات الوقف، وتوضع "قبل التعليل وبيان السبب، كما توضع بين الجمل الطويلة للإرتياح، وتجنب خلطها بعضها مع بعض بسبب تباعدها"[2] إذ تتمثل دلالتها الوظيفية في الوقف المستطيل في الجملة الواحدة، وهي تشبه الفاصلة وتختلف عنها في مدة الوقف، فالوقف في الفاصلة المنقوطة يكون أطول من مدة الوقف في الفاصلة.كما تحيل الفاصلة المنقوطة إلى الإرتباط بين الجملة السابقة والجملة التي تليها في المعنى .

*النقطتان: وصورتها البصرية هي: [:]. ولهذه العلامة الترقيمية أسماء اصطلاحية منها: "النقطتان، والنقطتان الرأسيتان، والنقطتان المتوازيتان... تفصل بين القول وما يمكن أن يدور في فلكه من معنى ومقوله... كما تفصل بين الكلمة ومعناها الذي يحرص الكاتب على أن يذكره ليزيل غموضها."[3]، فهي تستعمل أثناء القول والتوضيح والتفسير.

[1]–سميح ابو مغلي: قواعد الكتابة والترقيم، ط1، دار البداية، عمان، 2008م، ص70.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– عبد الفتاح أحمد الحموز: فن الترقيم في العربية(أصوله وعلاماته)، ط1، دار عمار، عمان، 1991م، ص45.

* نقطتا التوتر: وصورتها البصرية هي[..]:

ونعني بنقطتي التوتر "وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية."[1]

وقد وظفت كعلامة بصرية للدلالة على توقف صوت الشاعر مؤقتا بسبب التوتر.

*الوصلة أو الشرطة: وصورتها البصرية هي[.]:

ويطلق على هذه العلامة الترقيمية "الوصلة، وعلامة البدل أو الإعتراض حملا على ما يتوافر من معنى... وأهم مواضعها أن تفي عن ذكر السائل وألفاظ السؤال التي تمهد لسؤاله... كما توضع قبل ما يمكن أن يعد من باب الركن الثاني الذي تتم فيه الفائدة."[2]، وعليه فهذه العلامة تستخدم للدلالة على الخطاب القائم بين المتكلم والمخاطب، وتوضع في بداية الخطاب، للتمييز بين صوت المتكلم وصوت المخاطب، دون تكرار ذكر الأسماء.

*علامة الاستفهام: وصورتها البصرية هي [؟]:

وهي علامة من علامات الإنفعال، وتوضع هذه العلامة في "نهاية كل جملة استفهامية"[3]، أي أنها علامة تستعمل للدلالة على الإستفسار والتساؤل، وغالبا ما تتموضع في نهاية البيت الشعري.

[1]– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004م)، ص204.

[2]– عبد الفتاح أحمد الحموز: فن الترقيم في العربية (أصوله وعلاماته)، ص53.

[3]– سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، ص101.

* علامة التعجب: وصورتها البصرية هي [!]:

وهي كذلك علامة من علامات الإنفعال وتوضع في "نهاية الجمل التي تعبر عن التعجب، أو التحذير أو الإغراء أو الفرح أو الحزن، أو الإستغاثة أو الدعاء."[1]، فهي إذن تعبر عن حالات الإنفعال والتأثير.

* علامات التنصيص: وصورتها البصرية هي [" "]:

وهي من علامات الحصر، "يوضع بينهما كلام منقول بنصه حرفيا وخاصة بعد القول "[2]، أي أنها تستعمل للدلالة على الكلام المقتبس أو العبارات المقتبسة من نصوص أخرى، ضمنها الشاعر نصه.

*القوسان: وصورتها البصرية هي [( )]:

وهي كذلك علامة من علامات الحصر، يوضع بينهما "الأرقام الحسابية حماية لها من أي لبس مع الحروف الهجائية، ويوضع بينهما الكلمات غير العربية الأصل، أو العامية، ويوضع بينهما الألفاظ المفسرة لما قبلها"[3]، أي أن تستخدم لحصر الكلمات المفسرة، كما تستخدم أيضا للتمييز بين الحوار القائم مع الذات نفسها، أي بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي الذي يقيمه الشاعر مع نفسه.

بناء على كل ما سبق، نجد أن هذا التشكيل الطباعي الذي تمثله هذه التقنيات في المرحلة المعاصرة، إنما كان تمثيلا تعبيريا عن تجربة الذات الشاعرة الواعية بما هو واقع في الحياة، وتعبيرا في الآن ذاته عن واقع الحياة النفسية التي تحاول أن تتمظهر للعيان في كيان شعري مرئي، يتجلى في الفضاء البصري

[1]– سجيع الجبيلي، تقنيات التعبير في اللغة العربية، ص 101.

[2]– سميح أبو مغلي: قواعد الكتابة والترقيم، ص 74.

[3]– المرجع نفسه، ص 73.

الطباعي، الذي استطاع الشاعر الحداثي من خلاله أن يكسر أفق توقع القارئ وخلخلة بنية التوقعات التي تتضمنها خبرته ومعرفته، فقد خدمت هذه التقنيات الجانب البصري للقصيدة الشعرية وكان لها الفضل في كشف واستقراء وتأويل مجمل الدلالات الأيقونية التي يتضمنها الشكل الطباعي الموجود في فضاء الصفحة." فالقارئ يبدأ الفهم بعد تلقيه العناصر المكونة للنص ومعالجتها، مما يستغرق إجراءات متتالية توصله في النهاية لفهم النص... ويحدث ذلك من خلال اعتماده على سياقات نفسية معنية، مثل اعتماده على ذاكرته المعرفية من خلال ما قرأه مسبقا للناص... أو من اسم النص، وربما من تشكيله البصري."[1]، هذا الأخير الذي يقوم بشحنها بدلالات أخرى وقراءات متعددة ساهمت في إثراء المخزون الدلالي وأعطت للجمال البصري حظه، باعتباره الحيز المستهدف من طرف الشاعر وعمله الإبداعي الذي يحمل هدفا ورسالة ترتبط بطبيعة ما يراه الشاعر من جهة مخاطبا بذلك عقل المتلقي وخياله القادر على تخزين ما فات ويستطيع التفكير بما هو آت بشكل أعمق، مما يراه قارئ آخر، من خلال كشف المكبوت وذلك بمنح جل هذه التشكيلات بعدا آخر إضافيا، محاولا ربط العلاقة بين الشكل والمحتوى، أين يحدث التفاعل بينهما لينتج بذلك قراءات جديدة ومتعددة ويصل من خلالها إلى الفهم المسبق لهذه التشكيلات.

3/ أثر التشكيل البصري في إنتاج الدلالة الشعرية:

إن كل فضاء تشكيلي يمتاز بتقنيات تمكن المتلقي من أن يستوحي دلالتها، وفق طبيعة الصورة ونوعها، وذلك يعود إلى الدور الوظيفي الذي تلعبه الصورة في الخطاب الثقافي السيميائي، فاللغة قد تكون في بعض الأحيان عاجزة على التعبير

[1]– فاطمة الشيدي: المعنى خارج النص(أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب)، دار نينوى، دمشق، 2011م، ص112.

عن المواقف والأفكار بقدر ما تكون الصورة أقدر على ذلك، ومن ثم" لا يتواصل الناس في الحياة الاجتماعية مع بعضهم بعضا بالكلمات التي ينطقونها وحدها، بل يتواصلون أيضا بالملابس التي يرتدونها والطعام الذي يأكلونه والطريقة التي يقفون بها."[1]، فقد تكون هذه التشكيلات الصورية تعبر عن نفسها دون الحاجة إلى اللسان وهكذا" تتحول الألوان بفعل قدرة الدماغ على التمثل الرمزي، إلى إشارات ذات قيم ومعان ثقافية، أي إلى لغة للتواصل، أو إن شئت إلى نص إلى خطاب صامت يتحقق به التواصل بين الناس، وله سلطة حقيقية على فهم الاجتماعي."[2]، فالحياة الباطنية ما هي إلا لغة باطنية، وهذا الصمت الذي يعيشه الإنسان داخله وفي أعماق نفسه معزولا عن الناس والعالم إنما هو يحمل كلاما إشاريا أيقونيا يسقطه على الورقة كنقاط أو بياض أو أشكال وغيرها من الأشكال المتعددة من الخطاب الخفي الذي يخص الآخر."فالخبرة البصرية ليست خبرة دينامية حركية تفاعلية، وليست خبرة سكونية ثبوتية صامتة أو منعزلة، فما يدركه الإنسان ليس فقط ذلك التنظيم الخاص بالأشياء والألوان والأشكال والحركات والأحجام، ولكنها أيضا هذه التوترات الخاصة الخفية والجلية وهذه الاتجاهات الخاصة لهذه التوترات."[3]

فهذه الرموز والإشارات ومختلف التشكيلات إنما هي وسائل تهدف إلى القراءة والفهم والتفسير وتأويل العلاقات بين ما هو موجود وما هو خفي مضمر، وتعدد الأشكال يتماشى والطبيعة الإنسانية وخاصة الجانب الداخلي منها.

---

[1]– عبد السلام حيمر: في سوسيو لوجيا الخطاب (من سويولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل)، الشبكة العربية للأبحاث، ص107.

[2]– المرجع نفسه، ص83.

[3]– شاكر عبد الحميد:المفردات التشكيلية رموز ودلالات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، منتدى سور الآزبكية، ص9 .

فالحياة الداخلية النفسية محملة بدلالات رمزية مكبوتة في أعماقها . يحاول الفنان أو الشاعر إسقاطها على فضاءات الورقة أو النص، أين يتم التفاعل بين القارئ ونصه والإنسان "لا يستطيع صياغة تصوراته للعالم إلا بتحويلها إلى رموز بمعنى الانتقال من الصورة إلى علامة لهذه الصورة... سواء كان ذلك رسما، شعرا، أو موسيقى."[1] فهو يسعى إلى تشكيل الواقع بصريا هذا الواقع المحمل بالأحاسيس والمشاعر والمعاناة التي يحاول التخلص منها والانفصال عنها فيلقي بها في فضاءات الورقة معتمدا على قوة الإيحاء حتى يثير في نفس القارئ رؤية خاصة وموقفا محددا.

[1]– كلود عبيد: جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، ص9.

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

تقانات التشكيل البصري في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة " لبلند الحيدري.

أولا– التنقيط والحذف.

ثانيا–البياض والفراغ الطباعي.

ثالثا– التقطيع والختامات.

رابعا– الرسم الهندسي.

خامسا– الصورة والكاريكاتور.

برزت أهم مظاهر التشكيل البصري وتقنياته كعلامات دالة على حركية القصيدة الشعرية، فمنحتها حيوية وجمالية من خلال أبعادها الشكلية والدلالية، بكل جزئياتها، وفعلت الإدراك الحسي والتأويلي في الكشف عن محتواها الذي يتطلب القراءة والفهم والتأويل التي "تتيح للقارئ الفرصة ليبني جسوره الخاصة، وتمثل العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ، وهي المفتاح الذي ينشط القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص"[1] وهذه العلاقة التكاملية بين النص والقارئ هي التي تمنح تلك الجمالية للنص الأدبي، وتبرز قيمة العمل الأدبي من خلال الإستجابة التي يقدمها القارئ، حول الشيء المقروء أو المكتوب، وهذا ما يصبو إليه هذا الفصل في الكشف عن التشكيل البصري في مدونة"حوار عبر الأبعاد الثلاثة لبلند الحيدري"، من خلال توظيفه لهذه التقانات الفنية الممثلة في:الحذف، التنقيط، الفراغ الطباعي، التي عمقت مدلولاته و إيحائيته.

أولا– التنقيط والحذف:

تعد تقنية المد النقطي من أبرز التقنيات المعتمدة في القصيدة المعاصرة و نعني بالتنقيط: "وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة أو أخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري، والتنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنبا للحساسية الدلالية... ووضعت مكانه مجموعة من النقاط كعلامة

[1]– عبد الرحمان محمد القعود:الإبهام في شعر الحداثة(العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، عالم المعرفة، الكويت، 2002م، ص357.

على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت."[1] ويتجلى التنقيط في ديوان بلند الحيدري (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) في قوله:

نفس الياقات البيضاء

ونفس الأحذية اللماعة

والزمن المتخثر في الساعة

ما زال كما ...

. صه..لا تحك[2]

مما يسجل على السطر الرابع توقف الشاعر عن الكتابة، وشكل النقاط بدل الحروف، وترك الحرية للقارئ حتى يستكمل القراءة ويستنطق اللغة الصامتة ويكتشف دلالتها الخفية ومعانيها المضمرة، فهذا التشكيل المكاني للتنقيط حمل دلالة الزمن المتخثر، وكان توظيفها استجابة لحركية هذا الزمن المستمر، الحامل لكل أنواع العذاب والمعاناة. وكأنه حاول أن يقول من خلال هذه النقاط المسترسلة، أن حالته لازالت كما هي بأحزانها وآلامها مستمرة على تلك الشاكلة لم تتغير، كما أحالت هذه النقاط على مدى القمع والتجبر، وطول عهد هذه المعاناة القاسية.

[1]– علي اكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر(دراسة ونقد)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، 2013م، ع12، ص28.

[2]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ط2، دار العودة، بيروت، 1980م، ص665.

ونلمح التنقيط في تشكيل آخر يضفي بعدا دلاليا يتماشى ومضمون النص الشعري، حين يقول الشاعر:

صه..لا تحك..لا تحك..لا

اصمت... اصمت

.....

وصمت... وها أني

اسقط في بعدي الأول[1]

لقد ولد الفراغ المنقوط إيقاعا بصريا بتشكيله مكان السطر الشعري، فمنحه دلالات مكثفة مرتبطة بمضمون النص ومعناه، ويشير هذا التنقيط إلى تناقضات الواقع الإنساني خاصة فيما يتعلق بالسلطة والعدل، والتي حاول التعبير عنها بالكلمات، إلا أن هذه الطاقة التعبيرية تتوقف استجابة لفعل الأمر بالصمت، فقد وظف الشاعر تقنية المد النقطي ليسجل دلالة الصمت تسجيلا بصريا.

يضاف إلى التنقيط تقنية بصرية أخرى وهو" الحذف" والذي كثرت استخداماته في القصيدة العربية المعاصرة، بما يحمله من دلالة إيحائية غامضة، إذ يلجأ الشاعر أحيانا إلى"إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي، مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة."[2]

وتشكل نقاط الحذف علامة بصرية واضحة الحضور في ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة لبلند الحيدري، ولا يكاد يخلو مقطع من المقاطع الشعرية من هذه

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص666.

[2]– علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002م، ص55.

التقنية، وذلك اقتضاء لنوازع الذات الشاعرة المعاصرة التي عاشت الاغتراب النفسي والفراغ الوجودي في واقع أليم.

لقد رأى الشاعر أن الكلمات في بعض الأحيان تكون عاجزة عن تقديم محتوى النفس وما تستجيب له المشاعر، فحاول أن ينقل أحاسيسه في قالب رمزي أيقوني، محاولا إيجاد قارئ يستطيع فك شيفرة هذه الأيقونة ويقرأ النص الصامت، ويتجلى الحذف في ديوان بلند الحيدري في قوله:

. نم أيها المجنون... نريد أن ننام

. نم أيها العين... نريد أن ننام

... نريد أن يعتقنا الظلام

يا أيها العدل المعلق في رقاب المائتين[1]

لقد عمد الشاعر إلى استخدام نقاط الحذف وفق تشكيل بصري يختلف مكانه بين السطور، وهذا التشكيل الممثل في الحذف يحيلنا إلى فضاء النفس وانفعالاتها، وهو النص الصامت الذي يمنح الدلالات الرمزية والمعاني الخفية بعدا آخر، يختلف عن النص المكتوب في دلالته وتشكيله. فهذه النقاط الثلاثة تفصح عن تلك المعاناة والآلام التي يعيشها الشاعر في داخله وحيدا مع نفسه يواجه الصمت والإغتراب النفسي، فهو خطاب صامت، وهذه العلامة البصرية تمنح القارئ حرية أكبر في التأويل، وتجعله يتفاعل مع نصه، ويشارك في فعل القراءة للغة الصامتة والنص الغائب، لتتخذ هذه النقاط الثلاثة موضعا آخر وتشكل السطر نفسه.

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص657.

لقد استطاعت هذه النقاط أن تثير في القارئ ذلك الفضول وتلك الرغبة في الكشف عما لم يستطع الشاعر الإفصاح عنه والبوح به وفضل الصمت حتى يجسد حالة الإنفراد والعزلة، التي جاءت مصحوبة بألفاظ دالة على الألم والتوجع والمعاناة كالليل والظلام والنوم والموت، فكان الصمت هو الخلاص والمنفذ من ذلك الصراع الذي تقيمه الذات مع نفسها، والذي جاء استجابة لفعل الأمر(نم)، الحامل لدلالة الموت والعدم. فجاءت هذه النقاط الثلاثة لتمارس بعدها الدلالي الذي قدم من خلالها الشاعر مشهدا بصريا للصراع مع الوجود.

وتأتي نقاط الحذف في تشكيل آخر لتتوسط السطر الشعري، محملة بدلالات ومعان نابعة من قناعة الشاعر ورغبته في كسر أفق التوقع لدى القارئ ومتابعته المسار الدلالي لهذا الحذف، يقول بلند على لسان الكورس:

ربنا... ربنا... ربنا

تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء

وأننا وجهك في الرجاء

وأمرك في البقاء

فلا تأخذن الرائي بجريرة من رأى

ولا السامع بجريرة ما سمع.[1]

اختصر هذا الحذف كلاما وتعبيرا عن المناجاة التي يقتضيها الدعاء، ولقد فصل الشاعر بين لفظة ربنا المتكررة ثلاث مرات بنقاط الحذف وكأنه ترك القارئ

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص660.

هذه العلامة البصرية كي يعدد من خلالها الصفات الإلهية التي لا تعد ولا تحصى، والتي لا تسع مساحة الورقة بذكرها فعمد إلى استخدام علامة الحذف كعلامة للإختصار.

ومن خلال الكورس دائما ترد نقاط الحذف في قول الشاعر :

هللويا... هللويا [1]

اعتمد بلند على نقاط الحذف التي تتوسط لفظة هللويا، تاركا هذه المسافة النقطية التي تقع عليها عين القارئ لتقرأ وترى وتؤول لتدرك أن هذا التهليل لم يقتصر على شخص أو شخصين، وإنما كثرت فيه الأصوات وتوزعت بين الرجال والنساء.

وتقرأ نقاط الحذف في تشكيل آخر ومستوى آخر، حيث تركها الشاعر في نهاية السطر الشعري ومثال ذلك قوله:

عرفوك في المسافة فكنت الرب وكانوا العبد

فمن رغب في حريتك جردك منها وقتلك...

فليقتل بما رغب

اللهم... الحرية حاجه

من أدرك نفسه في عبد فيه تجاوزها في حرفيك.[2]

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار الأبعاد الثلاثة"، ص 660–661.

[2]– المصدر نفسه، ص 662–663.

يتوقف القارئ بصريا عند النقاط الثلاثة، التي تفتح له المجال واسعا للتأويل والتي تركها الشاعر في آخر السطر الشعري ليدلل على امتداد المسافات التي يخلفها فعل القتل، وهذا ما يوحي بعمق المعاناة وكبر المأساة عنده وحتى يصل القارئ إلى استكشاف أساليب القتل المادية منها والمعنوية، وهذه الأخيرة أشد تأثيرا ووقعا على نفسية بلند الذي ذاق كل أنواع العذاب والقهر والقلق والتوتر، وكأنه كان يحاول أن يقول إن الفتنة أشد من القتل، لأن الجسد بلا روح هو اللاوجود والعدم.فالشاعر بعد أن فتح المجال للقارئ ليتأمل ويتبصر عملية القتل عاد وجعل الصمت محدودا بين كلمة اللهم التي يناجي بها ربه و بين الحاجة إلى الحرية، محاولا أن يوجه بصر المتلقي وبصيرته لتصور ما يمكن أن يقوله عن مصير الإنسان الذي يعيش القمع والظلم، فهو إنسان ضعيف طغت عليه سلطة القتل والقهر التي تسعى إلى التملك وحجز الحريات وتضييق الخناق.

كما يتجلى الحذف في قصيدة أخرى عندما يقول الشاعر:

صه..لا تحك

"العدل أساس الملك"

ماذا... ؟

"العدل أساس الملك"

صه.. لا تحك

كذب... كذب... كذب... كذب

"الملك أساس العدل"

ما أكذبهم... ما ألعنهم.

اصمت... اصمت

... ...

. وصمت... وها أني

اسقط في بعدي الأول[1]

فضمن السؤال بماذا، تعمد الشاعر وضع نقاط الحذف واستغلها من أجل الإيحاء بمدى التناقض الموجود بين عبارة "العدل أساس الملك"وبين الواقع المعيش مسقطا إياها على حالته التي تناقض المعنى الذي تحمله العبارة، فهذه العلامة البصرية قدمت دورا أساسيا في البناء الكلي للقصيدة، حيث صنعت الفارق الموجود بين الحقيقة والزيف بين الموجود وغير الموجود.

كما عبرت عن عجز الإنسان عن مواجهة أدوات القمع والظلم والاضطهاد الذي تمارسه السلطة، ومدى القمع الفكري الذي يحاول القضاء على الشخصية الإنسانية والوجود الإنساني ككل والذي صرح عنه بلفظة "كذب"، فهذا الحذف في كثير من الأحيان دال عما هو جواني فالشاعر لم يذكر السلطة أو الحكم علنا، ولكنه التزم الصمت، وأحال الكلمة للقارئ. فشكلت نقاط الحذف بذلك مركز تفاعل بين فكر الشاعر وفكر القارئ، بما تثيره من رغبة في الإكتشاف والقراءة، ويقول في موضع آخر:

ما اسمك... ؟

لم أعرف لي اسما... لا أذكر ما اسمي

فلقد ماتت أمي.

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص 665-666.

لم اعرف من كانت لي أما... تلت أبي

أقتلت أباك..ّ؟![1]

لقد جسدت هذه النقاط دلالة الغياب والشعور باللاوجود واللاانتماء .الذي غيب حضور الذات وانغرس فيها، فتولد في عين القارئ تشكيلا بصريا لغياب الإسم والوجود، لأن هذا الإسم هو سمة تثبت الحضور الملموس والمحسوس للذات.

كما أن هذه النقاط التي بترت جزءا من فعل القتل، كانت أقوى وأشد وقعا من ذكر الفعل كاملا، وحملت دلالة النفي والنكران.

ونقرأ الحذف في القصيدة ذاتها، حين يقول بلند:

سموه اسما يدنيه من الصلب

فدم المجرم عرس الرب

دم المجرم عرس الرب... عرس الرب

الرب... الرب

ماذا قلتم وبماذا تفتون؟

فليعدم ... يعدم... يعدم... فليعدم

باسم الرب... سيعدم

باسم الشعب ... سيعدم

باسم القانون.[1]

[1]– بلند الحيدري:ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص668.

فالتشكيل الطباعي هنا ينفتح على فضاءات تأويلية متعددة حيث نشاهد ذلك الصراع القائم بين الأنا والآخر من خلال الحذف الذي يتخلل الأسطر الشعرية فالنص يقوم على تعددية الأصوات التي تشي بتلك العلاقة المتضاربة بين الموت والحياة وبين الوجود والعدم، بين الخير والشر وبين العدل والظلم، وهذه النقاط جسدت الصوت الصارخ ضد كل القيم الديكتاتورية والسلطوية، والصوت الذي ينادي بالثورة والتجاوز هو صوت العدل والحق والحياة والوجود، ولكنه لا يمكن أن يكون صوتا جاهرا، إنما هو الصوت المخفي والمكبوت، فكانت هذه النقاط هي المعطى البصري المرئي والمقروء للمسكوت عنه، ويواصل قائلا:

لا تغسل كفيك فلن تتدم

فالجرم يظهره الدم

لاشيء سوى الدم ... دم... دم...

دم... دم

القاعة ذات القاعة منذ العهد التركي

"العدل أساس الملك"[2]

فأول ما تقع عليه عين القارئ هو نقاط الحذف المتوالية مع لفظة"الدم"، وكأنها تصور لنا نتائج الفعل أكثر من دلالته، فما نراه من خلال هذه العلامة الأيقونية بين لفظة"الدم"ونقاط الحذف هو تصوير صوري لنزيف هذه الآلام والمعاناة والهموم التي يعيشها الشاعر ومجتمعه، فكلمة"دم" تنم عن عمق المأساة والمعاناة الداخلية للذات

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص669.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

الشاعرة، والتي قدمها للقارئ في شكل أيقوني، جعله يتأمل ويحاول تأويل العلاقة بين لفظة "الدم" والنقاط الثلاثة، ليصل إلى ما كان يرنو إليه الشاعر.ومن خلال الكورس الرجالي يضعنا الشاعر أمام حذف آخر، يصطدم به بصر القارئ بشكل لا يمكن أن يتغاضى عنه ويتحاشاه دون أن يعرف ما كان يحاول الشاعر قوله:

ربنا... ربنا ... ربنا

يا من سمعت بأذتنا...

يا من رأيت بعيننا

أدنيتهم منك، فكنت، في مسقط نورك فيهم

وعدهم بالحق... فالحق... هم.

وكان المتنكر لك بينهم فأدين بحقك فيهم[1]

في هذا الحذف إشارة إلى دلالة مفتوحة لفعل السمع، والقارئ لهذه الإشارة غير اللغوية يدرك عمق ذلك السمع وبعده اللامتناهي، فالذات الشاعرة مضطربة ومشتتة عمدت إلى الصمت دون الكلام والإيحاء بدل التصريح، والقارئ لهذه السطور الشعرية يقف وبتأمل توالي نقاط الحذف الحاملة للدلالات مؤشرة على صمت متعمد، يعلن عن توالي معاناة الشاعر واستنكاره الأحكام التي لا تحمل إلا الزيف ولا تشي بالحقيقة، لأن العدل لا وجود له وكلمة الحق للذات الإلهية دون سواها.وهذا الحذف زاد من حدة التوتر، وعمق الرؤيا.

والمتلقي لديوان الشاعر يقف على مواضع للحذف كثيرة منها قوله:

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص673.

ما أبخس الجنة إذ نبتاعها بالدين

...

كذبتم... كذبتم... كذبتم

.نم أيها اللعين

أتعبتنا ... أرهقتنا... قتلتنا[1]

كورس رجالي :

اللهم ... اسمعنا

لا عذر لهذا الإنسان

سدت أذناه فلم يسمع أجراسك يا رب

عميت عيناه فلم يبصرك وراء الصلبان ...

أجل يا رب[2]

في هذا المقطع يبرز الحذف بشكل جلي، فما يراه القارئ هو صور مشهدية مشفرة تجنب الشاعر ذكرها وتركها مستترة وراء هذه النقاط، التي فتحت أفق التوقع لدى القارئ حتى يدرك دلالتها التي تحمل صورا من الحياة المتناقضة، وهذا الغياب لعنصر الكتابة ما هو إلا تشكيل للواقع، فالوجود الإنساني مبعثر ومشتت لا يستكين على حاله، وهو عالم ممزق مشحون بالانفعالات الصارخة في وجه العدو، فالوجود الإنساني الحقيقي غير موجود، وإن وجد فهي حقيقة زائفة ولا أساس لها في الواقع،

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص678.

[2]– المصدر نفسه، ص682.

وهذا ما حملته هذه النقاط المتناثرة على فضاء الورقة ليتفاعل القارئ معها عن طريق حاسة البصر وملكة الخيال، والشيء نفسه في هذا المقطع الشعري:

جحدت شفتاه عطاياك فكان الخاسر في

النكران

وكان ... وكان... وكان

إرث الإنسان إلى الإنسان.[1]

لقد انعكست مرآة النفس الداخلية اللامرئية على عين القارئ من خلال الحذف الحامل لصور اليأس والعبثية واللاجدوى، فقد جسد هذا الحذف قوة الغياب لا قوة الحضور من خلال تفعيل الطاقة البصرية وخلق لفضاء الرؤية حظها في التمعن والاستكشاف. كما قد يتموضع هذا الحذف في بداية السطر الشعري ومثال ذلك قول بلند الحيدري:

... إلهنا الخالد في الحرف الموصي بالعدل[2]

يصطدم القارئ بهذه النقاط الثلاثة من أول تواصل بصري، مما يثير فيه الفضول والدهشة حول ما أراد الشاعر قوله ولكنه صمت وأكمل كلامه، وهذا التشكيل البصري يفتح للقارئ المجال ليقرأ ما كان يحاول بلند قوله قبل مناجاته الذات الإلهية، وفي هذا المقطع أيضا ترد نقاط الحذف في مطلع السطر الشعري من خلال قول الشاعر :

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"،ص 282.

[2]– المصدر نفسه، ص683.

... لا أحد.

فقمامة زبل لا تعد..

ورصيف الشاعر لا أحد

...

ها انى

أسقط في بعدي الثاني [1]

وأنا الغائر في التوبة حق الذنب

يا وجه أمي المنفي بلا كسرة خبز أو قطرة ماء[2]

فالشاعر ترك النقاط الثلاثة ليشير إلى كلام أو كلمة محذوفة، وكان لابد أن تكون مكتوبة بلغة منطوقة ومسموعة، ولكنه فضل أن يسكت ويجعلها لغة صامتة، ليترك للقارئ مهمة استنطاق هذا الصمت المرفوق بكلمة لا أحد محاولا أن يوجهه إلى توقع وتصور المكان الذي لا يوجد فيه أحد، ليذكر بعدها مكانا وهو الشارع الذي لا يوجد فيه أحد وعبر عنه بشكل صريح لا يحتاج إلى وسيط ليفهمه ويدرك معناه، ليعود ويتوقف بصره مرة أخرى عند النقاط المتطرفة في سطر واحد، حاملة لدلالة الخلو ومجسدة للفراغ والغياب العيني للشيء الملموس والحضور المحسوس

فالشاعر لا يخاطب الفراغ أو العدم، بل كان مستغرقا في خطاب آخر قبل هذا الخطاب ولكن لا أحد يصغي أو يسمع، وهذه كانت قناعته التي ختم بها كلامه،

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص688.

[2]– المصدر نفسه، ص689.

ليجسد شعوره الخفي بأن لا وجود للعدل أو العدالة.ليكون الحذف الثاني هو الفاصل البصري بين الحركة الداخلية والخارجية للذات المتصارعة بين ذنب القتل والتوبة.

ويقول أيضا:

سموني اسما... مسعودا أو اسعد

محمودا أو احمد

اسما ... اسما... اسما

فأنا يا ناس بلا اسم

سكين أوغل في قلب أبي

...

وطرقت الأبواب ... بابا... بابا

ورشوت البوابا

استجديت امرأة ... طفلا ... شيخا

وشبابا

ماردوا[1]

لعل أهم ما يلاحظه القارئ ويقف عنده بصريا هو الظهور المستمر لنقاط الحذف التي تتخلل الأسطر الشعرية وأحيانا تتخذ مكان السطر نفسه ففي الأسطر الأول حاول الشاعر أن يشرك المتلقي في تشكيل وجوده من خلال الإسم الذي

[1]– بلند الحيدري:ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة "، ص686.

يبحث عنه، ثم عاد ووظفها في سطر آخر لتجسد دلالة الموت الذي جاء استجابة لفعل القتل، وهو قتل الأب بما تحمله من ثقل على نفسية الشاعر فترك هذه النقاط متفردة ليعبر عن عمق معاناته.

أما المقطع الأخير فقد عكس الشاعر من خلاله المعاناة التي دفعته إلى الإستجداء بالناس حتى يرأفوا بحاله، فلم يترك أحدا إلا وطرق بابه لكنهم لم ينتبهوا إليه، وهذه النقاط المسترسلة تعبير عن عدم الاكتراث فلم يعد بذلك قادرا على الكلام لأن الكلام يزيد من توتره ومعاناته.

كما وردت نقاط الحذف الثلاثة في قوله:

أسماء تخنقها ياقات بيضاء...

أسماء تعرق تحت معاطف سوداء

أسماء بيوت [1]

لقد وردت نقاط الحذف في نهاية السطر الأول دلالة على صمت الشاعر، والذي ترك للقارئ مهمة الكشف عما لم يصرح به، وكأنه حاول أن يقول إن هذه الأسماء هي أسماء تمثل السلطة والقمع، أسماء حكام، لكنه عزف عن ذكرها، ويوظفها بلند بشكل مكثف في هذا المقطع الشعري الذي يقول فيه:

لاشيء لدي... إلا جبني

وبكائي المشدود إلى أدني

فلما ذا عدت ... لماذا عدت... لما .

[1]– بلند الحيدري : ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة "، ص688.

يا وجه أم المنفي[1]

إن هذا الإستعمال المكثف لعلامة الحذف، هو شكل من أشكال التصوير ورسم المشاهد الشعرية الحاملة لجملة من المواقف التي لا يريد الشاعر ذكرها، ولا يمكنه الإحاطة بها، فالنص المكتوب لا يمكنه أن يحيط بكل الجوانب الموجودة في النفس ورصد الواقع وصوره المعبرة عن حاجات الذات التي تتأرجح بين الماضي والحاضر، ففتحت بذالك المجال للرؤية حتى تتأمل وترى تلك الحرية المفقودة المتسائلة عن أسباب ضياعها وغيابها.

وعليه، كان لكل من هاتين العلامتين الممثلتين في التنقيط والحذف، حضورا في ديوان الشاعر، وخاصة علامة الحذف، فقد وظفها الشاعر بشكل لافت، جاءت استجابة لرؤيته الشعرية باعتبارها علامة دالة، وحاملة لمعنى خفي ومستتر نابع من التجربة الشعورية للشاعر.

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص689– 690.

ثانيا– البياض والفراغ الطباعي:

إن المفهوم الأساسي عند إيزر هو مفهوم"الفراغ Balanc/vaucutté أو مناطق عدم التحديدIndétermination، أو الفجوات... وهو ضروري لإتاحة الفرصة للقارئ ليقوم بدوره ... بربط أجزاء النص المختلفة لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة"[1] وهذا الفراغ الطباعي هو الذي يثير في المتلقي الجانب التشويقي، بتفعيل مدركاته التخييلية التي تمنحه القدرة على القراءة والتأويل، لاستجلاء الإيحاءات الغامضة واستنطاق هذه الثغرات .

ولقد كان لتقنية الفراغ الطباعي حضور كبير في الشعر العربي المعاصر، وخاصة عند الشاعر بلند الحيدري، ويتجلى ذلك بصورة واضحة في ديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" حيث لجأ إليه باعتباره تقنية من تقنيات التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة ليبرز من خلالها أهمية الجانب البصري في الكشف عن الدلالات التي يحتويها الشعر ليكون بذلك المعنى الخفي الذي حاول الشاعر تشفيره، من خلال هذا الفراغ.

وربما يرجع اهتمام الشاعر بلند بهذه التقنية إلى الحالة النفسية التي تكشف تأثير البيئة الاجتماعية والواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، والذي كان سببا في عدم التصريح به وتقديم نصوصه بطريقة مباشرة مستعينا بهذه التقنيات، يقول بلند في إحدى قصائد الديوان :

يا كلكم

يا غيبة الحاضرين

[1]– خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص192.

يا أنتم المارون كل لحظة ببيتي المنكفئ

الأضواء

والحاملون ليلي الثقيل في صمتكم المرائي

أنا..هنا..أموت من سنين

أزحف من سنين

خيطا من الدماء بين الجرح والسكين

.نم أيها المجنون . . . نريد أن ننام

.نم أيها اللعين . . . نريد أن ننام

نريد أن يعتقنا الظلام

...

يا أيها العدل المعلق في رقاب المائتين[1]

ما نلاحظه من خلال الرؤية البصرية للنص الشعري، هو عبارة عن نصين نص السواد المشكل من الكلمات المكتوبة وهو النص الحاضر، ونص البياض وهو النص المغيب، الخالي من الكلمات والعبارات، والواضح من اللمحة البصرية أننا أمام مكان طباعي غير منتظم، فهناك تباين في عدد الأسطر والكلمات التي تؤدي بدورها مكان السطر الشعري، وقد يكون الحرف ذاته .

[1]– بلند الحيدري : ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص657.

وهذا ماساهم في خلق هذا الفراغ الطباعي الذي يتماوج بين اليمين واليسار، فأحيانا يكون على يمين الصفحة وأحيانا على يسارها، مما يستدعي تفعيل القراءة البصرية للنص الغائب، فيكون السواد الذي تشكله الأحرف والكلمات المطبوعة هو الحد الفاصل بين البياضات، والذي يمثل بدوره الحضور والكلام المغيبان في هذا البياض الذي يمثل الغياب والصمت، فالسواد هو المعنى المقول والمقروء والمكتوب في حين أن البياض هو المسكوت عنه وهو كذلك الكلام غير المسموع، كما أنه يمثل مجموع الحالات اللاشعورية والمكبوتة داخل الذات الشاعرة.

لقد ربطه الشاعر بواقعه المعيش وقلقه النفسي الذي يراوده، فهو يعيش في ظلمات الإغتراب النفسي والشعوري والعاطفي، والوحدة التي تكاد تحبس أنفاسه، فلم تستطع الكلمات أن تعبر عن حالته التي يعيشها بما احتواه من مفردات وألفاظ دالة، فلجأ إلى الصمت بدل الكلام، وترك مهمة استنطاقه للقارئ، فكان البياض حاملا لمجموع الآلام والمعاناة في صورة رمزية وجهت بصر المتلقي وبصيرته ليمنحه دلالات عديدة، ورؤية خاصة يرى من خلالها ما لم يستطع رؤيته غيره.

فاستطاع من خلالها استخراج المعنى الباطن وإعطائه وجودا خارجيا محسوسا ممثلا في الظلمة والعتمة الليلية التي تحاول أن تكف عن هذه الأضواء التي أخذت تتلاشى مع مرور السنين، لأن السواد يمثل الحياة القاسية والظلم الذي يعيشه الشاعر، محاولا أن يقضي على ذلك الجزء المتبقي من حالة التفاؤل الذي صرح به بكلمة"الأضواء" التي شغلت جزءا من هذا الفراغ ليدل على وجود الضوء المنكفئ، فحمل البياض دلالة غياب الضوء وجسد من خلاله تلك العتمة والظلمة، تاركا كلمة الأضواء للدلالة على الأمل في الحياة.

وفي الجزء الثاني من هذا المقطع الشعري، يوافق الفراغ معنى النص الأول ولكنه غيب السواد الذي جسدته كلمة" الأضواء "، ليكسر البياض ذلك السواد ويشغل

الفضاء المكاني بين السطرين معبرا عن وحدته الليلية، ومعاناته القاسية التي قضت على تفاؤله وأمله في الحياة، فجسد دلالة المعنى العام لثنائية الظلام والضوء وحاكاه بصريا، من خلال التلاعب بين السواد والبياض بما يلائم معنى النص و الحالة الشعورية للشاعر.

وعمد بلند إلى استخدام تقنية الفراغ في مقطع شعري آخر، متخذا دلالة أخرى تختلف عن سابقتها، بما يتماشى مع الحالة النفسية إذ يقول :

قد تعب الصدى، وانغلق المدى

على صراخك الحزين

واستيقظ السجان في السجين.[1]

فالشاعر يحاكي مضمون النص من خلال عبارات(الصدى والمدى والصراخ).

فكان تموقع البياض بين السطرين الأول والثاني معبرا عن ذلك الصدى، فصوره بصريا من خلال الفراغ و الخواء الموجود، ليعود ويكسره بعبارة الصراخ الحزين، فجسد البياض صوت الصدى بصريا. ليظهر السواد من جديد في تباين يعكس التناوب بين السواد والبياض ويقول أيضا :

فان سمعنا فالسامع أنت وإن راينا فانك.

أنت الرائي [2]

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص659.

[2]– المصدر نفسه، ص662.

لقد جسد هذا البياض الرؤية اللا محدودة للذات الإلهية، التي ترى الأشياء المرئية وغير المرئية لأن مجالها مفتوح مرتبط بالغيب فنقلها بصريا من خلال الفراغ، ولكنه عاد وحد من هذه الرؤية بقوله :

ربنا... ربنا... ربنا

لسنا من هؤلاء، ولا من هؤلاء، لا نحن شهدائك

ولا نحن من مجاهديك.

لسنا إلا الحرف السامع، لسنا إلا الحرف

الرائي

لسنا إلا بعدك في خطوة إنسانك عبر الأرض.[1]

لأن هذه الرؤية مرتبطة بالذات الإنسانية، فقد عبر عنها بصريا من خلال كلمة"الرائي"التي كسرت ذلك الفراغ في نهاية السطر، مجسدا ذلك الفارق بين الرؤية الإلهية و الرؤية الإنسانية من خلال التلاعب بين السواد والبياض، فانتقل من التصوير اللغوي إلى التصوير البصري، فكان الفراغ تشكيلا بصريا لهذه الرؤية المحدودة، وأضفى على المضمون دلالات عميقة ومتجددة فالنص لا يحيل إلى مدلولات واضحة للمتلقي، بل يمنحه إشارات ويترك له الحرية في إنتاج المعنى وفق رؤيته الخاصة.

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص 664.

ويواصل بلند ممارسة تقنية البياض في قوله:

– صه..لا تحك

واللوحة ما زالت ذات اللوحة منذ العهد

التركي

ماذا...؟

"العدل أساس الملك".[1]

لقد كان هذا البياض تشكيلا بصريا لذلك الزمن الذي لم يستطع الشاعر التعبير عنه بالكلمات، فترك للبياض مهمة تشكيله تلك المدة الزمنية، محاولا أن يقيم ذلك الحد الفاصل بين الماضي والحاضر، ومستحضرا ذلك الماضي في جانبه الملموس والمحسوس عبر هذا البياض الذي جعل القارئ يتفاعل معه أكثر، ويقول أيضا:

من أدرك نفسه في عبد فيه تجاوزها في حرفيك

لتكون المسافة في الفصل كل الوعد في

الوصل بين الرب

و بين العبد[2]

لقد جسد هذا البياض المسافة الفاصلة بين الرب وبين عبده على اعتبار أن مرتبة الرب في الأعلى و مرتبة العبد في الأسفل.

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص665.

[2]– المصدر نفسه، ص663.

ويرد البياض في تشكيل آخر حيث يقول:

دم المجرم عرس الرب ... عرس الرب

الرب... الرب[1]

– ماذا قلتم وبماذا تفتون ؟

القارئ لهذا المقطع المحمل بدلالة التفاؤل من خلال عبارة "عرس الرب "المتكررة، يدرك أن هذا البياض هو تشكيل مكمل للمعنى نفسه الذي يحمله السواد، فقد جسد الفراغ ذلك الأمل في الحياة و التفاؤل الذي سيأتي بعد هذا الصراع المرير والحياة البائسة، ويقول أيضا:

لا شيء سوى الدم ... دم ... دم...

دم... دم

–القاعة ذات القاعة منذ العهد التركي [2]

لقد جسد هذا الفراغ استرسال الدم والنزيف الذي يدل على المعاناة المستمرة، ويوظفه في مقطع آخر مصورا غياب المسؤولية تجاه الشعب من طرف الحكام فيقول:

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص669.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها .

صاروا الرب وصاروا الشعب وصاروا

القانون

ولاجلي سيكون[1]

سجل هذا البياض دلالة بصرية، لغياب القانون والعدل، في مجتمع تحكمه أطراف ديكتاتورية متسلطة.

ويفتح البياض بابا آخر للقراءة البصرية و التأويلية لفضاء غير مكتوب جسد من خلاله فعل النسيان والنكران بقوله:

هللويا... هللويا

ساعة أن ولد في الرغبة

نسيك في الوعد القائم في النار وفي القار وفي

الرهبة[2]

والضياع من خلال قوله:

يا ربنا

أفردتنا في البعد فرأينا الكل، واضعنا سرك

في الأجزاء

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص667.

[2]– المصدر نفسه، ص671.

صرنا حقك في القاتل مذ صرنا حقك في

المقتول[1]

فقد جسد هذا البياض دلالة السر الضائع تجسيدا بصريا، كما يعبر البياض عن صور المتناقصات في الواقع كالحق والباطل، والحياة والموت، والخير والشر، وهذا ما يتماشى مع قول بلند الحيدري:

لن نعطيها ما لم نعرف وجهك في القاتل

أو وجهك

في المقتول[2]

فالبياض الذي في السطر الثاني جاء تشكيلا بصريا لصورة القاتل والحاكم المتجبر الذي يمثل الموت ويمثل الباطل والشر، أما البياض الثاني فقد منح دلالة بصرية للحياة و الحق والخير.

وقد يأتي البياض تجسيدا للشيء الغيبي الكامن في أعماق النفس ومثال ذلك قول الشاعر:

فكيف بمن لم يصعد جبلا ليبارك مسكنة

الروح

ليبارك من يرثون الأرض[3]

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص670.

[2]– المصدر نفسه، ص672.

[3]– المصدر نفسه، ص674.

عكس هذا البياض تلك الروح الكامنة في أعماق النفس والثائرة ضد هذه القوانين محاولة أن تخرج وتتفجر ولكنها لا تستطيع، فاستطاع الشاعر أن يخرج هذه الروح التي تحاول الثورة والتجاوز في سبيل الحق والحرية إلى الفضاء الخارجي وأسقطها على فضاء الصفحة ومنحها تشكيلا بصريا، وأما في قوله:

ما أرحب السماء بين غمضتي جفنين

ما أبخس الجنة إذ نبتاعها بالدين

نامي إذن

ثرثرة الغايات لا تسأل عن أذنين

نامي إذن[1]

فقد جسد هذا البياض دلالة فعل الموت، كما عكس دلالة الأحلام الزائفة بقوله:

الحق هذا السفر الوضاء عبر الزيف

والأحلام السكينة

قولي لنا، أيتها الخدعة:

أن ناموا كما ننام كي ندرك

أرض الله والميعاد[2]

ويحمل البياض في هذه المقاطع الشعرية دلالات مختلفة، يقول الشاعر:

[1]– بلند الحيدري:ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص675.

[2]– المصدر نفسه، ص677.

إلهنا...

يا من صيرت قيامة ذاتي، كلمات عزائي في

زمن الضيق

ونداء محبة يوم الغضبة

ما أظلم إنسانك في الفرد، إذ سواك على شكله[1]

ليقابض مجدك، ذاك الخالد، بالوجه الفاني

للإنسان

كانوا ضدك، ساعة أن ظنوا أنهم نعموا

بمحبتك

أرضوا ودك

هذه الراغب أن يصبح

ففنوا فيه

وتأبد فيهم[2]

هذا الفراغ الطباعي بين الأسطر، كان حاملا لجملة من الدلالات المرتبطة بسياق المضمون، ففي السطر الأول جسد دلالة زمن الضيق وهو زمن المعاناة .

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص679.

[2]– المصدر نفسه، ص680.

أما السطر الثاني فحمل دلالة الفناء و الموت، أما الثالث فحمل دلالة المحبة الإلهية، وقد يجسد دلالة العبودية البشرية كما في قول بلند:

الأول يسقط في الخارج لتصير الأجساد

معابد[1]

كما عبر عن الاسم من خلال قول الشاعر:

سموني اسما ... مسعودا أو اسعد

محمودا أو احمد

اسما يدنيني من الرب[2]

فهذا البياض كان فضاء مفتوحا لتلك الأسماء اللامتناهية، وفتح للمتلقي الباب حتى يمنحه اسما يمثل له الوجود الحقيقي.

كما جسد دلالة الغياب والحضور بقوله:

من ابكاك..؟ من أين أتيت و أي حليب

بلل فاك..؟

... لا أحد

فقمامة زبل لا تعد[3]

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص 681.

[2]– المصدر نفسه، ص 686.

[3]– المصدر نفسه، ص688.

فهذا الفضاء المرئي الذي شكله البياض هو تشكيل لغياب الوجود الفعلي للذات في الواقع، وحضور في الآن نفسه للذات الضائعة و المشتتة، بضياع اسمها الذي هو سمة وجودها وحضورها، فالذات لا تملك روحا ولا تملك حرية فهي ذات منعدمة غير موجودة، لأن هذه الروح قد اختنقت وضاعت وسط هذا البياض الذي جعلها تتمزق في معاناة قاهرة، فيقول الشاعر:

أتمزق بين اثنين

هذا المرمي على الدرب، صراخ امرأة

يستنجد بي

أقتله.. أقتله.. أقتله[1]

فجسد هذا البياض دلالة الصراخ والاستنجاد، وفي قوله:

أن اسقط في عينك وجها آخر منفيا

في عري الصحراء

أفقر من عري الصحراء[2]

منح هذا البياض دلالة بصرية للمنفى والوحدة والعزلة والإغتراب النفسي

ومنه فقد جسدت هذه العلامة الأيقونية دلالات عديدة ومختلفة باختلاف الدفقة الشعورية لدى الشاعر، واستطاعت كسر الألفة مع القارئ بما أثارته من دهشة واستغراب حول ما كان يحاول الشاعر قوله من خلال هذا النص الصامت.

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص689.

[2]– المصدر نفسه، 690.

ثالثا: التقطيع والختمات.

يعد التقطيع ظاهرة من ظواهر التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة، ومرتبطة كذلك بالحالة التي تقف عندها الدفقة الشعورية والمعاناة النفسية للروح الإنسانية المنسلخة من جسدها، ونعنى بالتقطيع الكتابي "تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية تعبيرا عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة"[1]، فهو تعبير عن التثبيت والتقطع الذي يمزق تلك الروح الخفية الدفينة في أعماق النفس، ولقد استطاع الشاعر المعاصر أن يستخرج تلك الروح المتقطعة والمشتتة ويصورها ويشكلها في فضاء بصري مرئي ومسموع هو فضاء النص و الصفحة، ويتجلى التقطيع في ديوان بلند الحيدري من خلال قوله:

ولا ني لم احمل اسما

لم اعرف من كانت لي أما ... تلت ابي

أقتلت أباك... ؟!

. ت أبي[2]

لقد عمد الشاعر إلى تقطيع أوصال الكلمة الموزعة على جسد القصيدة، إلى حروف تفصل بينها نقطتين، تحتمل في طياتها نوعا من الأيقنة والتشفير، فهذه الفراغات المرئية والحروف المتقطعة توحي بعجز الشاعر عن ذكر الكلمة بصورة متكاملة.

[1]– على أكبر محسني، ورضا كياني:الإنزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر(دراسة ونقد)، ص91.90.

[2]– بلند الحيدري :ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة "، ص668.

ذلك لقساوة الفعل والمعنى الذي يجسد فعل القتل ويحمل معنى الإنهيار والتذمر.

فوظف لفظة"أباك"كمعادل موضعي للحاكم المتسلط، لما له من مكانة وترفع وهذا التقطيع الكتابي يوحي بتلك المعاملة السيئة التي يمارسها الحكام وأصحاب السلطة على الشعب، وهو تصوير حسي لغضبه وتجاوزه لكل ما يمارس في حقه وحق شعبه. وأما التقانة الأخرى "الختمات"، وهي دوائر صغيرة مملوءة، تشغل مكانا من مساحة الصفحة للفصل بين مقاطع النص الشعري، ولقد منحت هذه الأشكال جمالية فنية وإيقاعا بصريا للفضاء الطباعي وتتجلى هذه العلامة في ديوان بلند الحيدري في كثير من المقاطع، منها قوله:

كورس مشترك:

ربنا... ربنا... ربنا

لسنا من هؤلاء، ولا من هؤلاء، لا نحن شهدائك

ولا نحن من مجاهديك .

لسنا إلا بعدك في خطوة إنسانك عبر الأرض .

بعدك في الصحو النائم كل مساء

بعدك في النزع المتسائل في ألف رجاء

هللويا... هللويا... هللويا[1]

•

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة "، ص664.

القاعة ذات القاعة

بكراسيها

وبصوت مناديها

بعيون كلاب الصيد المغروزة في لحم أضاحيها[1]

لقد سجلت هذه العلامة غير اللغوية دلالة بصرية، ومنحت القارئ قراءة تأويلية للكشف عن الدلالة الأيقونية لهذه العلامة، حيث فصلت بين الصوت الأول الذي تمثله الجوقة من خلال الكورس المشترك، والصوت الثاني الذي يمثل صوت الشاعر.

كما نجد هذه الختمة في مقطع آخر كفاصل بصري دلالي وذلك قول الشاعر:

ها اني

أتمزق بين اثنين

رجل يصمت في طفل يسأل [2]

•

باسم الرب

باسم الشعب

باسم القانون

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الابعاد الثلاثة" ص 664.

[2]– المصدر نفسه، ص666

سنحاكم هذا الوجه المتجهم كالأرض البور،

الخائب كاللعنة[1]

لقد وظف الشاعر هذه العلامة ليفصل بين الأحداث، فعمد إلى تشكيلها في آخر الصفحة، ليمنح المتلقي دلالة بصرية على تغير الحدث، وتأتي في تشكيل آخر لتتوسط الصفحة وتتموضع بين مقطعين شعريين متمثلة في قوله:

الكل بلا ذنب

فانا وحدي المقتول بقتل أبي

•

والذنب وحيد مثلي

ما اسمك ... ؟

لم أعرف لي اسما ... لا أذكر ما اسمي

فلقد ماتت أمي[2]

فصلت هذه العلامة بين الحدث الزمني لأوضاع الذات، ومنحت القارئ إيقاعا بصريا من خلال فصلها بين الصوت الخارجي والصوت الداخلي للذات الشاعرة.

لقد استطاعت كلا من هاتين العلامتين أن تمنح البصر حظه بالتأمل في هذا التشكيل الطباعي الذي يحيل إلى مدلولات ومعان مختلفة، نابعة من الحالة النفسية

[1]– المصدر نفسه، ص667.

[2]– المصدر نفسه، ص668.

للذات الشاعرة وعبرت عن رؤيتها الفنية في تشكيل فضاء النص الشعري ومنحه دلالة مرئية.

رابعا- الرسم الهندسي:

إن لتوظيف الأشكال الهندسية في الشعر العربي المعاصر دلالات بصرية، يمكن من خلالها إعطاء قراءات تأويلية سواء لما هو مرتبط بالحالة النفسية للشاعر أو الحالة التي يعيشها في واقعه الإجتماعي، فيتخذ منها وسيلة للتعبير عن حالته "فتستطيع بلمسة خفيفة أن تضفي مفاهيم كثيرة إلى النص الشعري، عبر رسم لوحات مختلفة الضلوع والأشكال."[1]

ولقد استخدم بلند الحيدري تقنية التشكيل بالرسم الهندسي، فوظف الأشكال الهندسية المختلفة الثلاثية منها و الرباعية و الخماسية، وتجلى ذلك من خلال استخدامه للشكل الهندسي "المثلث القائم"كما يقوله:

يا كلكم

يا غيبة الحاضرين

يا أنتم المارون كل لحظة بيتي المنكفئ

الأضواء[2].

لقد رسم الشاعر بمفردات نصه شكلا هندسيا ممثلا في المثلث القائم، وكان حرف النداء (يا) هو الحرف المحوري في هذا المقطع الشعري، حاول الشاعر من

[1]- رسول بلاوي وآخرون :جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، 2015م، ع 21، ص43.

[2]- بلند الحيدري:ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص657.

خلاله أن يلفت نظر القارئ حتى يرى الوضع الذي آلت إليه حالته النفسية الداخلية المحاصرة بكل أنواع العذاب والقهر، حيث اعتلت عبارة "يا كلكم" رأس قاعدة المثلث مستقلة تتخللها مساحات البياض من جميع الجوانب، ليعود ويوسعها بالسواد الذي تشكله الكلمات لتتسع مساحة السواد وتشكل بذلك المثلث. ويكون هذا النداء شاملا لجميع الموجودات التي يناديها الشاعر، حتى يستفيقوا لحاله، فكان القارئ هو المستقبل الأول لهذه الخطاطة البصرية التي تربط بين النقاط الثلاثة عن طريق البصر أين يكسر أفق توقعه عند تفاجئه بهذه العلامة العاكسة لمضمون النص، ولقد عمد الشاعر إلى استخدام المثلث القائم ذي الرأسية العلوية حتى يجسد دلالة الصوت العالي الذي يتطلبه الخطاب والنداء الذي رسم به حدود المثلث.

واعتمد الشاعر هذا الشكل الهندسي في مقاطع كثيرة وذلك لما اقتضته الحالة النفسية والإيقاع الصوتي الناتج عن الدفقة الشعورية ومثال ذلك قوله:

اصرخ بهم:

قد كذبوا

فليس بين الزيف والحقيقة

إلا دم جف على الأسفلة من سنين

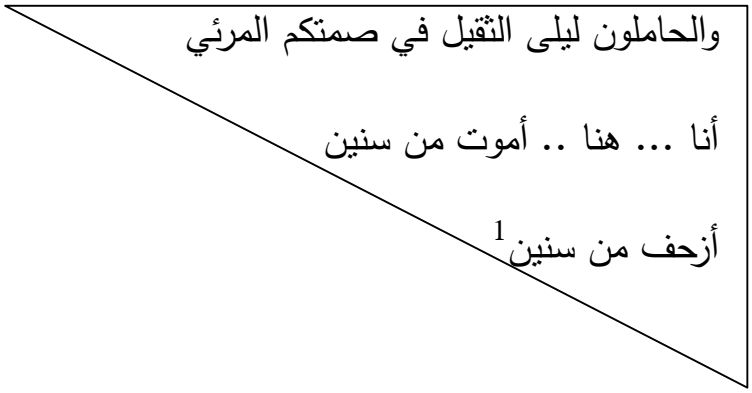
جف فلن يذكره الجرم ولن تعرفه السكين.[1]

فعملية القراءة والتلقي هنا تعتمد على العين والرؤية قبل السمع، إذ يسمح تشكيلها البصري بقراءة المرئي أكثر من المسموع، لأن هذا النص الشعري يقوم على هندسة الكلمات والعبارات وتجسيمها بربط أجزائها وتشكيلها ومنحها حدودا وزوايا

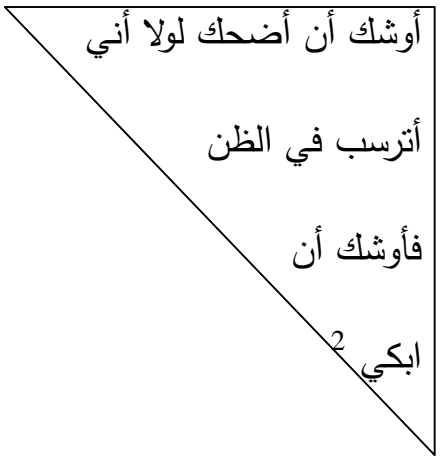
[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص658.

تستثير العين والبصر مشكلة هذا الشكل الهندسي الممثل في المثلث القائم، حاملا لتعابير ودلالات عميقة زادت من إيحائيته وجماليته .

ويرد المثلث القائم في تشكيل آخر ومختلف باختلاف الدفقة الشعرية للذات الشاعرة.ومثاله قول الشاعر:



تبرز فاعلية البصر في هذا التشكيل بشكل جلي وواضح، لأن حدود الرؤية تتقلص أثناء القراءة لهذا المسار الخطي للأسطر الشعرية والتي اتخذت تتقلص تدريجيا معبرة عن حالة الأسى والمعاناة والحزن التي يعيشها الشاعر، فعمد إلى إنقاص عباراته حتى يجسد حالة الخيبة والاستسلام متخذا من المثلث وسيلة تكشف ملامح حالته وتجسدها بصريا، ويوظفه أيضا في مقطع آخر بقوله:



[1]– بلند الحيدري:ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة "، ص657.

[2]– المصدر نفسه، ص670.

إن العلاقة بين التشكيل الكتابي والرسم الهندسي جعلت القارئ يدرك أهمية هذه الطبيعة الإختزالية للكلمات والعبارات في تشكيل الإيقاع البصري والإيقاع الصوتي، وفي الوقت نفسه إدراك العلاقة بين هذا التشكيل البصري والحالة النفسية للشاعر، فالشاعر اختزل عباراته الموحية بالتفاؤل إلى جمل وكلمات حاملة لدلالة الوحدة والمعاناة النفسية للذات الشاعرة لتتخذ كلمة "أبكي" مكان السطر الشعري موحية إلى تشاؤمه ويأسه.

كما كان للمربع حضور في ديوان الشاعر، معبرا عن حالة من الحالات الشعورية التي يعيشها ومثال ذلك قوله:

باسم الرب
باسم الشعب
باسم القانون[1]

إذ يشير هذا التخطيط الكتابي إلى الإتحاد والتساوي بين العدالة الإلهية والقانون الذي يحكم بالعدل والمساواة بين الشعب، وهذه الأسطر المتساوية تفضي إلى تشكيل هندسي وهو الشكل المربع مما أكسب نص الشاعر دلالة معبرة عن الحالة الانفعالية والثابتة في الآن نفسه، وموقنة بأن العدالة الإلهية لا يمكن أن تحكم إلا بالعدل والمساواة.ولقد استطاع أن يجسدها للقارئ كتشكيل مرئي من خلال اعتماده على تقنية المربع الذي تتساوى جميع أضلعه .

كما وظف الشكل المستطيل في ديوانه، وذلك عندما يقول:

أنا..هنا..أموت من سنين

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ص667.

أزحف من سنين

خيطا من الدماء بين الجرح والسكين

. نم أيها المجنون... نريد أن ننام

. نم أيها اللعين... نريد أن ننام[1]

لقد بدأ الشاعر بوصف حالته المتدهورة وما تعيشه من فراغ وجودي وضياع إنساني ليقف عند نقطة محددة، لم يكتمل من خلالها السطر الشعري مشكلا بذلك رسما هندسيا، يحيل تشكيله إلى نص يختلف عن النص السابق، ليدرك القارئ أنه اتجه إلى الحديث الجانبي المستقل عن الحديث الأول.

مشكلا بذلك حوارا داخليا، جسده وأخرجه إلى فضاء الورقة عبر خطاطة مرئية، تربط بين أربع نقاط وسجلها تسجيلا بصريا، بالإضافة إلى الخط المنكسر والخط المضلع الذي كان له حضور مكثف في القصيدة، فجاء معبرا عن الحالة التي يعيشها الشاعر واستجابة لمضمون النص ومعانيه، ويمكن أن نمثل له بالمقاطع الشعرية الآتية:

يا أنت

يا ملاءة سوداء في الأقنبية العتيقة

أصرخ بهم:

قد كذبوا

فليس بين الزيف والحقيقة

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، 657.

إلا دم جف على الإسفلت من سنين

جف فلن يذكره الجرح ولن تعرفه السكين

أصرخ بهم :

غدا إذا مر بنا الصبح [1]

فالشاعر في حالة الإنكسار، التي يعيشها حيال الوضع الذي آلت إليه نفسيته فجعلته لا يستقر على شكل ثابت في هندسة معمار قصيدته، وقد أفضى هذا التوتر والانكسار إلى تشكيل أسطره الشعرية وفق الشكل الهندسي الممثل في الخط المنكسر الذي يوحي بالحالة النفسية المنكسرة، فالسطر يتماوج بين الطول والقصر معبرا عن تماوج الدفقة الشعورية، التي منحتها إيقاعا بصريا

ويقول أيضا:

وكنت

كل الأرض،

كل الجنة السمحاء في الدربين

طوبى لكم

ما أرحب السماء بين غمضتي جفنين

ما ابخس الجنة إذ نبتاعها بالدين

نامي إذن

[1]– بلند الحيدري : ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص658.

ثرثرة الغابات لا تسأل عن إذنين

نامي إذن[1]

لقد جاءت هذه الأسطر الشعرية متمردة ومنكسرة عبرة عن حالة الإنكسار والتمرد الذي تعيشه الذات الشاعرة، في واقع مليء بالمتناقضات، والقارئ للنص يتوجه بالمشاهدة قبل القراءة، وبالتخيل قبل السماع، فقد أصبحت هيئة الكلمات والأسطر الشعرية عبارة عن معطى بصري مشكلا كتابيا يرسم لنا حالة الضياع والتمرد في الواقع .

لقد كان لتقنية الرسم الهندسي دورا فاعلا وفعالا في إيصال المعنى والدلالة للقارئ فقد عبر الشاعر بالكلمات عن حالته الشعورية وانفعالاتها المختلفة، متخذة شكلا هندسيا يتوافق مع طبيعة هذه الحالة، ونوع الانفعال، فكان الرسم الهندسي تشكيلا بصريا لهاته الإنفعالات والحالات المكبوتة في طابع أيقوني حامل لدلالات إيحائية خفية.

خامسا– الصورة والكاريكاتور:

وهي من الأدوات والوسائل التعبيرية التي يمكنها منح المعاني ملموسيتها، وتجسيد الأفكار والأحاسيس، وقد كثرت استخداماتها ووظائفها في كثير من المجالات باعتبارها أداة من أدوات الإتصال، وعلامة من العلامات غير اللغوية، فهي"وسيلة تواصلية فعالة متعددة الوظائف وعنصر من عناصر التمثيل الثقافي وبخاصة فيما تقتضيه الثقافة البصرية

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة "، ص675.

La culture visuelle في زماننا، فيمكننا بواسطتها الوقوف على أهمية العالم البصري في إنتاج المعاني وفي تأسيس القيم الجمالية"[1]، ولقد اختلفت أشكالها وتنوعت حسب ما يقتضيه الخطاب ومضمونه، ويتجلى توظيفها في ديوان الشاعر حوار عبر الأبعاد الثلاثة في مجموعة من المقاطع الشعرية منها:

يا كلكم

يا غيبة الحاضرين

يا أنتم المارون كل لحظة ببيتي المنكفئ

الأضواء

والحاملون ليلي الثقيل في صمتكم المرائي

أنا ... هنا... أموت من سنين

أزحف من سنين

خيطا من الدماء بين الجرح والسكين

نم أيها المجنون ... نريد أن ننام

نريد أن يعتقنا الظلام [2]

لقد منحت مفرداتها الخطاب

[1]– بشير ابرير: الصورة في الخطاب الإعلامي، "الملتقى الوطني الخامس"السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص33.

[2]– بلند الحيدري: "ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة "، ص657.

الشعري دلالات متعددة حاملة

لمعاني الوحدة والموت والعذاب

والتوجع والمعاناة، والاغتراب

النفسي والاجتماعي، جعلت

القارئ يستحضر مجموعة

من الصور البصرية الموحية

بهذه المعاناة

وتقف على تشكيل بالصور

في مقطع آخر وذلك في قوله :

يا أنت

يا ملاءة سوداء في الأقبية العتيقة

أصرخ بهم:

قد كذبوا

فليس بين الزيف والحقيقة

إلا دم جف على الإسفلت من سنين

جف فلن يذكره الجرح ولن تعرفه السكين[1]

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة "، ص658.

تحمل هذه الأسطر الشعرية في طياتها المضامين

الحاملة لصور العبثية واليأس، فكانت هذه

الصورة أكثر إيحاء ودلالة على ذلك

*كورس مشترك:

ربنا... ربنا ... ربنا

تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء

وأننا وجهك في الرجاء

وأمرك في البقاء

فلا تأخذن الرائي بجريرة ما رأى

ولا السامع بجريرة ما سمع

فبالأذن التي أعطيت سمعنا

وبالعين التي وهبت رأينا العين لا تشبع

من النظر

والأذن لا تمتلئ من السمع

وبمشيئتك القائمة على الحق..

نقول الحق .[1]

[1]– بلند الحيدري : ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص660.

يشير هذا الكورس المشترك

إلى صوت العدل والحق، في صورة مشتركة

يضم الرجال والنساء، مناجين

الله بالرجاء والدعاء والرهبة.

ليعطي القارئ تلك الصورة المرئية الدالة على النزعة الإيمانية. وفي قوله ايضا:

"العدل أساس الملك"

ماذا... ؟

"العدل أساس الملك"

– صه... لاتحك

كذب... كذب... كذب... كذب

الملك أساس العدل

إن تملك سكينا تملك حقك في قتلي[1]

لقد منح هذا المقطع الشعري

القارئ، تلك الصورة التهكمية

والساخرة، عن العدل الكاذب

والمزيف، في مجتمعه وواقعه

[1]– بلند الحيدري:ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص665.

الذي يعيش فيه، وأنه لا أساس

لهذه العبارة، واستحالة

تطبيقها في ظل الأوضاع التي

يعيشها.وهذا ما جعل القارئ

المتلقي يبصر هذه العدالة الزائفة

باستحضاره لهذه الصور الكاريكاتورية

التي تحمل طابعا من السخرية و التهكم.كما يقول:

ما أكذبهم ... ما العنهم

"العدل أساس الملك "

أترسب في الظن

فأوشك أن أبكي[1]

باسم الرب

باسم الشعب

باسم القانون

سنحاكم هذا الوجه المتجهم كالأرض البور

الخائب كالعنة

[1] –بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص666.

ما أكبر عدلك يا ربي[1]

فالشاعر في هذا المقطع جعل

القارئ يستحضر تلك الصورة

الحقيقية التي تحملها عبارة

"العدل أساس الملك"

وهذه الصور تعبر عما يتحدث

عنه الشاعر.

*ما اسمك ... ؟

لم أعرف لي اسما... لا أذكر ما اسمي

فلقد ماتت أمي

وانأ لم أولد بمعنى في اسم

ولأني لم احمل اسما

لم اعرف من كانت لي أما... تلت أبي

أقتلت أباك... ؟ !

. قتلت أباك... قتل... ؟!

. ت أبي[1]

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ص667.

يستحضر الشاعر في هذا المقطع

أسطورة اوديب، والمأساة التي تحملها

ليعود بالقارئ إلى المسرحية الإغريقية

"الملك اوديب" و معرفته الحقيقة حول

قتل أبيه، وكأنه يراها بمشاهدها و حركاتها

ومواقفها.

لا عذر لهذا الإنسان

فلقد شفناه

ورأينا خنجره الغائر في قلب أبيه

وسمعنا دم ذاك المظلوم

ينعب مثل البوم

يسأل عنك وفيك

يا رب

قتل الأب

اكبر من كل خطاياهم، السبع

يا رب

[1]– بلند الحيدري: "ديوان عبر الأبعاد الثلاثة"، ص668.

لا ترحمه، فتصير الرحمة

دربا للقاتل والمجرم والآبق

مأوى للسارق من بيت أبيه

إرث الإنسان إلى الإنسان.[1]

من خلال فكرة قتل الأب، يتبادر

إلى ذهن القارئ، صورة الأسطورة

اليونانية "أو ديب للكاتب

اليوناني سوفوكليس. و في قوله:

فالليل في مسالك الرماد

يصير ارض الله والمعاد

يصير في عينين

دربين أخضرين

ولتصرخي،

كما تشائين اصرخي بوجهي المرمي

تحت أرجل الجراد

كما تشائين اصرخي:

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص683.

كذبتم لم يكذبوا

لم يصلبوا الحق وإن قد صلبوا

مسيحنا

فربنا ليس زقاقا أسود.[1]

إن الشاعر بحديثه

عن الحق والمسيح والصلب

جعل القارئ يستحضر تلك

الصورة المعبرة عن الفداء

والتضحية:، وعن الإنبعاث

بعد الموت مسقطا

إياها على حالته التي يعيشها.

*كورس رجالي:

ربنا... ربنا... ربنا

يا من سمعت بأذننا...

باركهم في القتل فلولا اسمك ما قتلوا

أدنيتهم منك، فكنت، في مسقط نورك فيهم

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، 676.

وعدهم بالحق... فالحق ... هم

وكان المتنكر لك بينهم فأدين بحقك فيهم

ضيقت مسافتهم

فالجزء هو الكل لديهم

والمجرم من لا يعرفك في هذا الجزء [1]

يحيلنا هذا الكورس إلى تلك

المشاهد التمثيلية في

في المسرح، ويكون كفاصل

بين الأحداث. وقد مثله في هذا المقطع

مجموعة من الرجال يقفون

ضد البطل ويندون بقتله.

*كورس نسائي:

هللويا... هللويا

با سمك ولد

وبا سمك استشهد في أزمنة الضيق

يوم ان عرفك في الحر المطلق

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص673.

ويوم ان عرف نفسه في العبد الموثق

رغب فيك

ورغب عنك

فكان إن ثار بك عليك، فقتل،

فاستشهد

ربنا... ربنا... ربنا

من عرفك في نفسك

كبر بك عن جنتك وصغرت به جحيمك.[1]

لقد نوع الشاعر بين أدوار الجوقة

بين النساء والرجال، مانحا نصه بعدا دراميا ومسرحيا، عبر عنه

من خلال الكورس النسائي

وعليه فقد منح التشكيل بالصورة على اختلافها دلالات متعددة، وكانت الصورة أداة فعالة في عملية التلقي ووسيلة هامة في تجسيد المعنى والدلالة التي يحملها النص، بالاعتماد على الأيقونة، في تفعيل المدركات الحسية وخاصة البصرية والتخيلية في عملية القراءة، فكان النص الشعري نصا بصريا، صوريا ومرئيا أكثر منه سمعيا وصوتيا، فالمعطى البصري كان أشد تأثيرا وتأثرا من المعطى السمعي، وكانت فاعلية الصورة اكبر بكثير من فاعلية الصوت والإيقاع.

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة "، ص660– 661.

ونخلص إلى القول إن هذه التقنيات قد منحت النص تشكيلا بصريا ونقلت المعنى المحسوس إلى فضاء الملموس، وأكسبته إيحاء ودلالة زادت من جمالية النص الشعري، وفتحت المجال للقراءة التأويلية بكسرها لأفق التوقع لدى القارئ المتلقي للنص الغائب والعلامة الأيقونية التي اتخذت جزءا كبيرا من جسد النص، وأكسبته إيقاعا بصريا أكثر منه سمعيا.

الفصل الثالث

الفصل الثالث:

آليات التشكيل الخطي في حوار عبر الأبعاد الثلاثة:

أولا–علامات الترقيم.

ثانيا–التكرار.

ثالثا–التكرير.

اختلفت مستويات التشكيل في القصيدة المعاصرة، فكان النص مجالا مفتوحا لتشكيل المعنى اللغوي، وتوظيف المكونات الخطية و اللغوية"فيحدث انتهاكا للموقع على المستويين: التعبيري/ التركيبي والدلالي، يلجأ إليه الشاعر في الوقت نفسه ليكسر الرتابة التكوينية للنص والحالة النفسية التي تسير في اتجاه تلاحم النص."[1]

مما يمنحه قدرة إيحائية يستطيع من خلالها الشاعر أن يرصد حركية النص ودلالته، وهذا ما استدعى استخدام تشكيلات خطية لغوية وغير لغوية كالتكرار والتكرير وعلامات الترقيم، باعتبارها مكونات تمنح دلالات وإيحاءات مكثفة، فكان هذا الفصل تحليلا كاشفا عن هذه الآليات في ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة".

أولا. علامات الترقيم:

لهذه العلامات حضور قوي في الشعر المعاصر، ولم تقف عند حدود اللغة فقط، بل تحولت إلى شفرة لغوية وعلامة دالة، فهي"في تصور الكاتب مثل الحركات اليدوية، والإنفعالات النفسية، والنبرات الصوتية التي يستخدمها المتحدث أثناء كلامه ليضيف إلى صدق وصدق الدلالة، فهي تشبه الحركات الجسمية والنبرات الصوتية التي توجه دلالة الخطاب الشفوي.[2]

ولا يخلو ديوان بلند الحيدري من هذه العلامات لما لها من دور بصري ودلالي ينم عن انفعالات الشاعر وحالاته الشعورية التي تتأرجح بين الأسى والحزن والحيرة والتساؤل والدهشة؛وهذا ما استلزم حضورها في شعره كعلامة بصرية وإشارة إيحائية،

[1]– عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القراءة)، ط1، دار العلم والإيمان، 2009م، ص77.

[2]– أسماء بوبكري: علامات الترقيم في بناء المشهد السردي (ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي نموذجا)، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة أحمد دراية، أدرار، 2015، ع 33، ص144.

ترسم دواخل النفس الإنسانية المتدفقة، وأكثر هذه العلامات حضورا في نص بلند هي علامات الوقف و منها:

1/الفاصلة: التي اختلفت تشكيلاتها بين الأسطر، وبين العبارات والجمل والكلمات، ولقد وظفها الشاعر في كثير من المقاطع الشعرية، منها قوله:

نم أيها المجنون

نم أيها اللعين

قد تعب الصدى، وانغلق المدى

على صراخك الحزين

واستيقظ السجان في السجين[1]

لقد جسدت هذه الفاصلة دلالة الوقوف القليل دلالة بصرية، وأما في قوله :

ربنا... ربنا... ربنا

لسنا من هؤلاء، ولا من هؤلاء، لا نحن شهدائك

ولا نحن من مجاهديك

لسنا إلا الحرف السامع، لسنا إلا الحرف

الرائي[2]

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص659.

[2]– المصدر نفسه، ص664.

حملت هذه الفاصلة دلالة تتجلى في فصل الشاعر بين متناقضات الحياة والواقع، فاستوقف القارئ لمدة قصيرة، عند هذه العلامة، حتى يرى ما يمكن رفضه وما يمكن تقبله ويعطي قراءة جديدة لهذه العلامة.

كما وظف الشاعر الفاصلة للدلالة على الإستمرار، وذلك في قوله:

اللهم غفرانك

لسنا في هذا الصوت سواك

ولا في ذاك الصوت

سواك،

لسنا إلا حقك في هذا الصوت

وفي ذاك

نجتمع في الرغبة،

ونموت في الرجاء[1]

جاءت هذه الفاصلة منفردة في آخر السطر الشعري حتى تستوقف بصر القارئ عند الصوت الذي يمثل الحق دون سواه، واستعمالها في آخر السطر أعطى قراءة بصرية للإستمرار وعدم الإنتهاء من اتباع صوت الحق.

والمعنى نفسه في هذا المقطع الشعري من الديوان، حيث يقول:

سحبوا أرضهم من بين خطاه .

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر لابعاد الثلاثة"، ص662.

فكان أنت،

وكنت القاتل والمقتول به

ربنا... ربنا... ربنا

يا من سمعت بأذننا...

يا من رأيت بعيننا

أدنيتهم منك، فكنت، في مسقط نورك فيهم.

وعدهم بالحق ... فالحق ... هم.[1]

لقد حملت الفاصلة في آخر السطر الثاني إشارة سيميائية على أن هذا الكلام لا يزال مستمرا ولم ينته؛ولو كان غير ذلك لوضع الشاعر النقطة بدل الفاصلة.

فيتوقف القارئ بصريا عند هذه الفاصلة فترة قصيرة، مدركا أنه لم يتوقف عن الكلام، ليعود ويكمل القراءة، لأنه عاد وأكمل كلامه، ليقف مرة أخرى عند الفاصلة التي فصلت فعل الدنو من الله مجسدا المسافة الفاصلة بين الرب وبين عبده.

وهذا الإستخدام المكثف لعلامة الترقيم الممثلة في الفاصلة يستدعي معطيات السيميائية، للبحث في هذه العلامة غير اللغوية، والإنتقال من مبدأ الرؤية التأملية إلى الرؤية التأويلية للقارئ المتلهف لاستخراج مدلولاتها .

وحاول أن يحقق من خلالها جمع أجزاء نصه بدلالة الإيحاء والغموض والإبهام، وهو في استمرار في توظيف هذه العلامة بشكل لافت تماشيا مع الحالة الشعورية للذات الشاعرة، في قلقها وتوترها، وترددها في الكلام ومثال ذلك قوله:

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص673.

فالليل في مسالك الرماد

يصير أرض الله والميعاد

يصير في عينين

دربين أخضرين

ولتصرخي،

كما تشائين اصرخي بوجهي المرمي

تحت أرجل الجراد[1]

وظف الشاعر الفاصلة عند كلمة ولتصرخي، ليجسد دلالة الوقوف القصير عند فعل الصراخ المصحوب بالإنفعال، كما يقوم بلند بتكرار الفاصلة في كثير من المقاطع الشعرية، ليسجل دلالة الوقوف بصريا ودلالة الاستمرار وعدم الانتهاء قائلا:

فامتدتا دربين أخضرين

وكنت

كل الأرض،

كل الجنة السمحاء في الدربين [2]

إذ توقف عند آخر السطر الشعري وقوفا قصيرا ليكمل كلامه، وليقول أيضا:

قولي لنا، أيتها الخدعة:

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص676.

[2]– المصدر نفسه، ص675.

ان ناموا كما ننام كي ندرك

أرض الله والميعاد

الحق ليس الحد بين الموت والميلاد

ناموا كما ننام

ليرجع الدربان بالحق الذي تبغونه، أبيض

كالأحلام[1]

إن حضور الفاصلة في هذا المقطع، يتخذ دلالة نقطتي التفسير كما هو الحال في السطر الأول، بعد فعل القول، فالقارئ لعبارة قولي لنا يدرك أن ما سيأتي وراء هذه العبارة هو النقطتين المتعامدتين التي تأتي مصاحبة لفعل القول أو التفسير، ولكن بصره يقع على الفاصلة، ليدرك أن الشاعر توقف لمدة قصيرة حتى يذكر من يريد أن يحاوره، لتكون الخدعة هي المخاطب ويرفقها بنقطتي التفسير.كما وظفها في السطر السادس ليدل على الوقف القصير عن الكلام وليوضح الحق المبتغى ويذكره بعد هذه الوقفة القصيرة.

ووردت الفاصلة في تشكيل آخر منح القارئ دلالة بصرية من خلال تكثيفها وتكرارها عدة مرات:

إلهنا...

يا من صيرت قيامة ذاتي، كلمات عزائي في

زمن الضيق

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الابعاد الثلاثة" ، ص677.

ونداء محبه يوم الغضبة

ما أظلم إنسانك في الفرد، إذ سواك على شكله

ليقابض مجدك، ذاك الخالد، بالوجه الفاني

للإنسان

كانوا ضدك، ساعة أن ظنوا أنهم نعموا

بمحبتك[1]

سجلت الفاصلة سمة من سمات الأداء الشفهي، وهي الوقف المتكرر الذي استدعته حالة الذات الشاعرة الغارقة في جو من الحزن والأسى والتضرع، فكانت استجابة لتلك الحالة التي تطلبت الوقوف القصير في استرسال الكلام.

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ص679– 680.

كما تكررت الفواصل في آخر السطر الشعري معبرة عن تواصل تلك المعاناة ومثال ذلك قول الشاعر:

أن هرمت،

هرمت في الظل بنؤتك،

أمست حجرا

تتستر[1]

توقف الشاعر مدة قصيرة دون أن ينهي كلامه، لأن الفاصلة اتخذت تشكيلا آخر، وهو توظيفها في آخر السطر الشعري، مما يثير الدهشة والإستغراب لدى القارئ وتعمد بلند وضعها في نهاية السطر حتى يمنحه قراءة بصرية، تخدم دلالة مضمون النص وهي الاستمرار.

وحملت دلالة السكت القصير بسبب التوتر والتردد في الكلام وجسدت سمة من سمات الأداء الشفهي فيقول:

وفي اللعنة

من يرفض وعدك بالجنة، يبقك في الأرض

محبه[2]

وفي هذا المقطع أيضا يقول :

يا رب

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص681.

[2]– المصدر نفسه، ص682.

قتل الأب

أكبر من كل خطاياهم، السبع

يا رب

لا ترحمه، فتصير الرحمة

دربا للقاتل والمجرم والآبق

... إلهنا الخالد في الحرف الموصي بالعدل

المتصلب

كالغل، المتعنت كالقتل [1]

وظف الشاعر الفاصلة بدلالتها الأصلية، وجاء توظيفا بصريا ليفصل بين العدد والمعدود، كما حملت دلالة الوقف القصير عن الكلام بسبب التردد والتوتر الذي سببه المشهد الشعري، وهو الأمر الذي نقف عليه في قوله:

يا وجه أمي المنفي

انزع وجهك من وجهي

اقلع كفك من كفي

يكفي،

أن اسقط في عينيك وجها آخر منفيا

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة "، ص683– 684.

في عري الصحراء [1]

إن الفاصلة الموظفة في نهاية السطر الشعري الرابع تحمل دلالة بصرية للتعبير عن الإنفعال.

لقد وظف الشاعر الفاصلة في المدونة بشكل لافت، فاختلفت تشكيلاتها وأماكن تموضعها، فاتخذت دلالات مختلفة ارتبطت بفكر الشاعر وحالاته المضطربة فلجأ الشاعر إلى تجسيدها في فضاء الورقة باستمرار تبعا للدفقة الشعورية المتغيرة من حالة لأخرى.

2/النقطة:

تشير في غالب الأحيان إلى نهاية الكلام الذي يفصل بين كلام وآخر، فتوضع في آخر الكلام الأول لتحيلنا إلى نهايته وبداية كلام آخر، قد يكون المعنى نفسه أو مختلف عنه، ولقد كان لها حضور في ديوان بلند الحيدري وبدلالات مختلفة، ولكنها تصب في قالب واحد وهو التوقف الطويل عن الكلام، كما هو الحال في قوله :

ربنا... ربنا... ربنا

لسنا من هؤلاء، ولا من هؤلاء، لا نحن شهدائك

ولا نحن من مجاهديك.

لسنا إلا الحرف السامع، لسنا إلا الحرف الرائي

لسنا إلا بعدك في خطوة إنسانك عبر الأرض.[2]

[1]– بلند الحيدري : ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص690.

[2]– المصدر نفسه، ص664.

تدل النقطة في النص على التوقف، حيث فصلت بين الكلام لتدل على اكتمال الدلالة الموجودة في السطر الثاني والثالث ووظفها أيضا في آخر السطر الخامس ليسجل دلالة الوقف المستطيل، فمن المفروض أن يضع الفاصلة بدل النقطة لأن دلالة المعنى لازالت مستمرة.

كما وردت النقطة في قول الشاعر:

يا رب... لقد أسقطه حقدهم في الغربة

هجرته مسافتهم..

سحبوا أرضهم من بين خطاه.

فكان أنت،

وكنت القاتل والمقتول به

ربنا... ربنا... ربنا

وعدهم بالحق... فالحق... هم.[1]

فالنقطة التي وردت في السطر الرابع، منحت إشارة بصرية للتوقف عن الكلام والقراءة، وفي الوقت نفسه إشارة إلى توقف فعل السحب، فجسدت دلالة الفعل تجسيدا بصريا، لكن الشاعر عاد وغيب هذه العلامة في الأسطر الموالية ليسجل المتلقي استرسال الكلام والقراءة دون توقف تسجيلا بصريا كتشكيل عاكس لتلك الحالة الشعورية المنفعلة والمندفعة، ثم يوقف هذا الإنفعال النفسي عند النقطة التي

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص672– 673.

وظفها في السطر الثاني معبرا عن توقفه عن الكلام وفي الوقت نفسه توقف الدفق الشعوري المحمل بالغيظة والألم والأسى.

وعليه كان للنقطة حضورا كبيرا بصورة جلية، محملة بدلالات مختلفة فتحت الأفق لاستمرار ومتابعة توالي الأفكار التي يريد أن يوصلها الشاعر للقارئ.

3/ نقطتي التفسير:

غالبا ما توضع للتفسير والتوضيح، ووردت في ديوان الشاعر في مواضع مختلفة ومن أمثلة ذلك، قوله:

يا أنت

يا ملاءة سوداء في الأقبية العتيقة

أصرخ بهم:

قد كذبوا

فليس بين الزيف والحقيقة

إلا دم جف على الإسفلت من سنين[1]

لقد منحت نقطتي التفسير للقارئ دلالة بصرية، حاول الشاعر من خلالها أن يوجه بصر المتلقي إلى ما كان يريد أن يصرح به، بقوله (أصرخ بهم) فأعطت هذه العلامة إشارة إلى الحالة النفسية التي يعيشها بلند وأوصلتها إلى ذهن القارئ مشبعة بالإنفعال.

كما وردت هذه العلامة من خلال الكورس المتناوب بين الرجال والنساء.حيث منحت القارئ دلالة مرئية وفتحت أمامه مشاهد صورية، تتبادل فيها الأصوات التي تقول وتعبر وترفض وتدافع، ويقول بلند :

كورس رجالي:

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص658.

ربنا... ربنا... ربنا

لسنا من هؤلاء، ولا من هؤلاء، لا نحن شهدائك

ولا نحن من مجاهديك.[1]

وأيضا في قوله:

قولي لنا:

كذبتم... لم يكذبوا

فالحق ليس شارعا يلتف كالحبل على المدينة[2]

إلهنا الخالد في الحرف القائل:

إن كونوا

كالصيف الذاهب والصيف الآت

كالحجر الساقط في الموت بلا مأساة[3]

حملت هذه العلامة دلالة التأكيد والتشديد على الفعل الذي لا بد أن يتم، والقول الذي يجب أن يقال، و المرتبط أساسا بعبارة (قول لنا).

كما استخدمت للدلالة على فعل القول من خلال عبارة (الحرف القائل)فالمتلقي يتوقف عند هذه العلامة لأنه مدرك أن هناك ما سيقال.

علامة ارتبطت بالحالة الشعورية للشاعر ليعبر عن قلقه وتوتره إزاء وضعه،وكان لها حضور بارز في ديوان الشاعر بلند الحيدري،استوجبته تجربته الشعورية وحالته النفسية فوظفها بشكل لافت كما في قوله:

يا كلكم

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ص660

[2]– المصدر نفسه، ص677.

[3]– المصدر نفسه، ص684.

يا غيبة الحاضرين

يا أنتم المارون كل لحظة ببيتي المنكفئ

الأضواء

والحاملون ليلي الثقيل في صمتكم المرائي

أنا ..هنا ..أموت من سنين

أزحف من سنين

خيطا من الدماء بين الجرح والسكين[1]

عبر الشاعر عن حالته النفسية اليائسة من خلال هذه العلامة المرئية التي جسدتها نقطتي التوتر فعبارة"أنا هنا" المرفوقة بهاته العلامة نبهت القارئ إلى حدة التوتر وأوصلته في شكل مرئي من خلال رسم تلك الصور التي تبوح بالمعاناة الكاشفة عن أعماق النفس والشعور بالمأساة وحالة الضياع والظلم،وبذلك حملت العلامة اللغوية"أنا هنا"والعلامة الأيقونية المتمثلة في نقطتي التوتر مهمة الكشف عن العلاقة القائمة بين وعي ولا وعي الذات الشاعرة.

وقوله أيضا:

فبالأذن التي أعطيت سمعنا

وبالعين التي وهبت رأينا والعين لا تشبع

من النظر

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص657.

والأذن لا تمتلئ من السمع

وبمشيئتك القائمة على الحق..

نقول الحق[1]

وقف الشاعر عند لفظة الحق،لما تركته من انفعال واضطراب في النطق حول هذه المسألة التي تنم عن مدى تأثره بمن حوله،لأن وقع كلمة الحق على نفسيته كان كبيرا،وتركه لهاتين النقطتين جعل القارئ يغير مسار رؤيته من رؤية بصرية عينية إلى رؤية معمقة استشرافية ليدرك من خلالها تأزم الحالة النفسية للذات الشاعرة التي تعيش صراعات وجودية بين الموت والحياة وبين الحق والباطل.

ويرصد الشاعر نقطتي التوتر متكررة أكثر من مرة،مرافقة لفعل الأمر بالسكوت وعدم الكلام،لتقود القارئ إلى صعوبة الموقف المؤثر كما في قوله:

والزمن المتخثر في الساعة

مازال كما....

. صه..لا تحك

واللوحة مازالت ذات اللوحة منذ العهد

التركي[2]

"العدل أساس الملك"

ماذا... ؟

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار الأبعاد الثلاثة"، ص660.

[2]– المصدر نفسه،ص665.

"العدل أساس الملك"

. صه ..لا تحك

كذب... كذب... كذب

"الملك أساس الملك"

إن تملك سكينا تملك حقك في قتلي

صه.. لا تحك[1]

تسجل موقفا مشحونا بدلالات محملة بالانفعال والتوتر والقلق والإضطراب لأن هذه المقولة لا تتطابق ورؤية الشاعر الذي يعيش في واقع لابد ان يتخذ هذه المقولة بشكل عكسي نتيجة الأوضاع المقلوبة.

فجسدت دلالة المعنى والمضمون في قالب إيحائي رمزي ينم عن تلك الرؤية الفنية للشاعر باستحضاره المعنى الخفي إلى السطح فتتفاعل معه العين والخيال على حد سواء.وفي مقطع آخر يورد الشاعر نقطتي التوتر لينتج من خلالها الدلالة البصرية والدلالة المضمرة بقوله:

ولأني لم احمل اسما

لم أعرف من كانت لي أما... تلت أبي

. أقتلت أباك..؟!

. قتلت أباك..قتل..؟!

[1]– بلند الحيدري: ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص665.

. ت أبي[1]

جسد الشاعر هنا صورة من صور المعاناة في الواقع الحاضر والماضي والتي رافقها التوتر المستمر الحامل لفكرة قتل الأب وسجلتها نقطي التوتر ،ولأن الشاعر في اضطراب دائم بين صوته الذي يمثل الحاضر وصوت أوديب الذي يمثل صوت الماضي من خلال فكرة "الأب" وإسقاطها على حالته فإنه يحاول أن ينقل من خلالها فكرة التمرد على جميع القوانين التي تمثل السلطة،يقول:

أوشك أن اضحك لولا أني

أترسب في الظن

فأوشك أن...

ابكي[2]

تمثل هاتين النقطتين توقف الشاعر للحظة،لأنه يعيش حالة من التوتر وغير قادر على الضحك أو البكاء،وهذا دليل على حالة تشتت وضياع انفعالات الذات الإنسانية،فأحيانا تضحك وأحيانا تبكي وتحزن،لأن الواقع الحاضر جرد أبناء المجتمع من إنسانيتهم،وهو المعنى الذي يسجله المتلقي لهذا المقطع الشعري :

لن نعطيها ما لم نعرف وجهك في القاتل

أو وجهك

في المقتول

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار عبر الابعاد الثلاثة"، ص668.

[2]– المصدر نفسه،ص670.

يا رب ... لقد أسقطه حقدهم في الغربة

هجرته مسافتهم..[1]

فهذا الواقع المرير أفقدهم الشعور بالتفاؤل، فتوقف الشاعر عن الكلام لأنه مضطرب ولا يمكنه أن يكمل كلامه، وكأن صوته اختنق، فكانت هذه العلامة البصرية وسيلة لاسترجاع أنفاسه كما وظفها الشاعر في مقطع آخر فيقول:

أسماء شوارع لا يحصيها عدد

مرت..لم يسألني أحد

من أبكاك..؟ من أين أتيت وأي حليب

بلل فاك ..؟

... لا أحد

فقمامة زبل لا تعد..

ورصيف الشارع لا أحد[2]

وقوله:

أما أدركت

بأنك مت ككل الأشياء

وصدئت ككل الأشياء

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة ،ص672.

[2]– المصدر نفسه ،ص688.

فلماذا عدت إلي ..!

لا شيء لدي ... إلا جبني [1]

يستوقف هذا المشهد المأساوي بصر المتلقي بما يحمله من مواقف سكت عنها الشاعر ولم يذكرها بسبب توتر هو ترك مهمة استنطاقها للقارئ،فنقلها بصريا من خلال هاته العلامة التي رسمت تلك الصور الغائبة عن العين والمجسدة للحالات النفسية الدفينة في أعماق الذات الشاعرة.

لقد كان لهاتين النقطتين دور هام في إيصال المعنى والدلالة بشكل رمزي وفي طابع أيقوني متعدد الدلالات والإيحاءات،فكانت عاملا أساسيا في توجيه البصر والبصيرة للقراءة والتلقي والتأويل.

5/العارضة:

وتختلف استعمالاتها من موضع إلى آخر،فأحيانا تستعمل للدلالة على الحصر،وأحيانا كعلامة فصل بين كلام وآخر حيث تفصل بين خطاب المتحاورين وتميز بينهما،وعلى هذا الأساس استخدمها بلند الحيدري في نصه ،وتتجلى هذه العلامة في قوله:

. نم أيها المجنون. . .نريد أن ننام

. نم أيها اللعين . . . نريد أن ننام

نريد أن يعتقنا الظلام[2]

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة ،ص689.

[2]– المصدر نفسه، ص657.

استعمل الشاعر العارضة للدلالة على الكلام الذي يدور بين متكلم ومخاطب أو الحوار القائم بينهما، واستخدامه لها إشارة إلى أن هناك خطابين مختلفين،ولقد فصلت بين صوت وصوت آخر وميزت كلا منهما عن الآخر حتى يدرك القارئ عند مصادفته لهذه العلامة المرئية أن هناك حوارا داخليا تقيمه الذات مع نفسها أو ما يسمى بالمونولوج، وأن هناك صوتا داخليا يختلف عما هو في الخارج،والذي استطاع من خلاله الشاعر أن يفصح عن حالة الضياع النفسي والعذاب والتوجع الموجود في أعماق النفس.

ويورد الشاعر العارضة في موضع وذلك في قوله:

. صه..لا تحك..لا تحك.. لا

. أصمت ... أصمت

. ...

. وصمت ... وها أني[1]

جسدت العارضة ذلك التمايز بين الصوتين الداخلي والخارجي وهذا الحوار يومئ بأن حالة الشاعر قد وصلت إلى حد أنها لا يستطيع أن تسكت وتتغاضى عما يدور حولها،فحاول من خلال هذا الحوار الداخلي أن ينقل للقارئ رفضه لتلك الأحكام والقوانين الزائفة الممارسة في حقه وفي حق الشعب، فما يلفت بصر القارئ هو ظهور هذه العلامة بين المقاطع والأسطر الشعرية بشكل لافت جعلته يدرك دلالتها كتشكيل بصري فاصل بين المعنى الصريح والدلالة الخفية بين الأسطر والتي تمثل ترجمة لدواخل النفس وانفعالاتها.

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار الأبعاد الثلاثة"،ص666.

وفي معرض آخر ترد العارضة معبرة عن الحوار الداخلي من خلال قول الشاعر:

. ما اسمك ... ؟

لم أعرف لي اسما... لا اذكر ما اسمي

فلقد ماتت أمي

ولأني لم احمل اسما [1]

لم اعرف من كانت لي أما ... تلت أبي

. أقتلت أباك..؟!

. قتلت أباك.. قتل..؟!

. ت أبي[2]

لقد فصلت العارضة بين الدفقات الشعورية والحالات الانفعالية المتضاربة، بين القبول والرفض وبين اليأس والثورة والتجاوز، والمعنى نفسه يقف عليه المتلقي لهذه المقاطع الشعرية:

. ماذا قلتم وبماذا تفتون؟

. فليعدم... يعدم... يعدم... فليعدم

باسم الرب... سيعدم

باسم الشعب... سيعدم

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ص668.

[2]– المصدر نفسه، ص668.

باسم القانون

. لا تغسل كفيك فلن تندم.[1]

يستمر الشاعر في حالة الصراع بين الأنا والآخر،وبين الداخل والخارج،وبين الحاكم والمحكوم فكلاهما أصوات متناقضة.

والذات هنا ليست خارجة عن الذات الجماعية وليست مستقلة أو منحازة عن اللاشعورالجمعي، لأن هذا الصوت ليس فقط صوت الشاعر،إنما هو صوت الشعب ككل ،الصوت الذي ينادي بالحرية،فيعبر من خلاله عن تناقضات حياته وعن عذابه وإحساسه بالذنب وفي مقابل ذلك الصوت المنادي بالقتل ،ولقد جسدت العارضة هذين الصوتين وفصلت بينهما ومنحتهما دلالة مرئية وإيقاعا بصريا.

6/ الاستفهام:

شكل الاستفهام والتساؤل في نص بلند الحيدري سمة لا يمكن الإستغناء عنها،وحملت هذه التساؤلات على عاتقها تجسيد دلالة المفارقة بين ذات الشاعر والواقع المرير،فجعلت القارئ يتصور تناقضات الحياة ويكتشف دلالات اليأس والعبثية،وصراعات الوعي واللاوعي بين الشعور الداخلي والخارجي وبين المخفي والمعلن،بين الصمت والكلام، الحياة والموت والوجود والعدم،لأن الشاعر في حيرة من أمره كأنه في صراع درامي ينتظر متى يأتي الخلاص،حتى تتكشف الأقنعة ويظهر الحق ليقضي على الباطل وينتصر المظلوم على الظالم وترجع الحياة بعد الممات.

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة ،ص669.

ومن خلال هذه الاستفهامات نرصد محاولة الشاعر المستمرة لتجاوز تلك المعاناة،فجاءت حاملة لدلالات متعددة وتشكيلات مختلفة في الكثير من المقاطع الشعرية منها قوله:

"العدل أساس الملك"

ماذا ... ؟

"العدل أساسا الملك"

. صه..لا تحك

كذب... كذب... كذب... كذب

الملك أساس العدل[1]

وقوله أيضا:

من أبكاك .. ؟ من أين أتيت وأي حليب

بلل فاك..؟[2]

يعكس هذا السؤال حالة التوتر والتردد التي يعيشها بلند، نتيجة ضغوط المجتمع والواقع المتسلط، فهو غير قادر على تجاوز ما هو كائن،فصور تلك المعاناة من خلال هذا الإستفهام، الذي يحمل دلالات الحالة النفسية المتذمرة والحائرة أمام أشياء لا تستطيع أن تبوح بنكرانها وعدم تقبلها فاتخذ الشاعر من الإستفهام وسيلة للتعبير عن صراعاته الداخلية بطريقة مرئية. ويورده في مقطع آخر قائلا:

ما اسمك... ؟

لم أعرف لي اسما... لا اذكر ما اسمي

فلقد ماتت أمي

وأنا لم أولد بعد بمعنى في اسم

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار الأبعاد الثلاثة"، ص665.

[2]– المصدر نفسه،ص688.

ولأني لم احمل اسما

لم اعرف من كانت لي أما ... تلت أبي

. أقتلت أباك .. ؟!

. ت أبي .[1]

لم يكن هذا التساؤل والإستفسار مصحوبا بجهل أصاب الشاعر الذي لا يجهل اسمه أو نسبه فهو يحمل اسما ولكنه لا يحمل وجودا ،ثم إنه موقن بحالة اللاوجود المحسوس لذاته لأنه مهمش مغيب الفاعلية، فهو لا يبحث عن اسمه بل يبحث عن وجوده الغابر، وهذا الشتات والضياع الداخلي والخارجي هو صورة للعدم ومرحلة من مراحل الإنعدام المادي والمعنوي، ولم يعتمد الشاعر على الاستفهام لوحده بل أضاف إليه علامة التعجب،ليكون هذا الإستفهام الإنكاري تصويرا عينيا لصعوبة الموقف الذي آلت إليه حاله ،وقد جاء هذا الإستفهام بعد كلام انقطعت أوصاله،ليمنحه إيقاعا بصريا ومشهدا رؤيويا لحالة التهدم والإنكسار في الواقع القاتل ،الذي يجسد حالة الصراع بين الذات والخارج وبين الأنا والآخر من خلال الثورة والتجاوز الذي ينفي الأنا ويثبت الآخر. والمعنى نفسه يحمله هذا المقطع الشعري الذي يقول فيه الشاعر عن الإسم:

وكبرت سؤالا..ما اسمي ..؟

من كان أبي ..؟

من كانت أمي..؟

يا ناس هبوني اسما[2]

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار الأبعاد الثلاثة"، ص668.

[2]– المصدر نفسه، ص685.

يكرر الشاعر السؤال "ما اسمي "باحثا عن هويته الضائعة، إذ تحمل هذه العبارات معنى ودلالة تشير إلى الوجود المزيف والحضور الكاذب في أجواء جعلته يفقد اسمه وهويته،بما يعكس حالة التيه والتشتت التي يمر بها الشاعر.

7/ علامة الانفعال(!):

لقد وردت هذه العلامة مرة واحدة منفردة في قول الشاعر:

أما أدركت

بأنك مت ككل الأشياء

وصدئت ككل الأشياء

فلماذا عدت إلي ..!

لا شيء لدي... إلا جبني[1]

يقف القارئ عند هذا الاستفهام المعنوي الذي تليه علامة الإنفعال التي تثير الدهشة والإستغراب لأن هذا الإستفهام لم يأت به الشاعر للسؤال ،إنما للتعجب ،حتى يجعل القارئ يتفاجئ ويكسر أفق توقعه،ويقف عند هذه العلامة متسائلا من عاد إليه وأبصره مندهشا،فيدرك أن هذا التعجب، ينم عن تلك الحالة البائسة والمعاناة الوحدة الموحشة التي انتابته منذ سنين فارطة.

وعليه،كانت هاتين العلامتين تصويرا مرئيا لفكر الشاعر وحالته النفسية،التي تعيش في ظل متناقضات الحياة التي تثير الدهشة والاستغراب، فمنحت النص حركية كما منحت القارئ رؤية جمالية ودلالية في نفس الوقت.

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار الأبعاد الثلاثة"، ص689.

8/ المزدوجتان:

وتشير هذه العلامة إلى كلام مقتبس ضمنه الشاعر نصه،ولقد منحت الكلام المحصور دلالة بصرية يتلقاها القارئ ويحاول تأويلها، حيث عمد بلند الحيدري إلى استخدامها عند استحضاره لكلام غيره، وحصره بين مزدوجتين ليدعم بها مضمون النص،ويوحي للقارئ بنقلها مباشرة ومثال ذلك قوله:

واللوحة مازالت ذات اللوحة منذ العهد

التركي

"العدل أساس الملك "

ماذا... ؟

"العدل أساس الملك"

. صه..لا تحك.[1]

إذ توحي هاتين المزدوجتين بان الشاعر نقل كلاما مقتبسا بطريقة مباشرة دون حذف أو إضافة، باعتبارها رمزا ليتواصل القارئ معها بصريا ويقف على دلالتها الإيحائية من سياق المضمون وفهمه للنص الشعري.

ثانيا– التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية الهامة في الشعر العربي المعاصر ويحمل دلالات معنوية تتجاوز حضورها اللغوي، فالتكرار خاصية إيقاعية تسهم في بناء النص الشعري وتمنحه جمالية فنية، إذ يعتبر من "الوسائل اللغوية التي يمكن أن

[1] – بلند الحيدري: ديوان"حوار الأبعاد الثلاثة"،ص665.

تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا،فتكرار لفضة ما، أو عبارة ما يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره"[1]

ولقد عمد بلند الحيدري إلى توظيفه في ديوانه بشكل مكثف، وبدلالات وإيحاءات مختلفة داخل النص،ولعل أهمها ما يأتي:

1/تكرار الفعل:تردد فعل الأمر"أقتله"ثلاث مرات في السطر الشعري الواحد ومثال ذلك قول الشاعر:

أقتله .. أقتله .. أقتله[2]

يحمل هذا الفعل دلالات عميقة تكشف عن واقع الشاعر المرير، ويقف القارئ عند هذا التكرار الذي يشكل إيقاعا مرئيا يكتسي دلالة خاصة في تشكيل النص

كما ورد الفعل المضارع"أفقر" أكثر من مرة مزودا بدلالة الألم والحرقة ومحملا بالحركة و النمو والتجدد، وهذا التردد يشي باستمرار الحدث ويحيل إلى عمق الدلالة في وعي المتلقي. كما يطالعنا الفعل المضارع أيضا في قول الشاعر:

ماذا قلتم بماذا تفتون

فليعدم ... يعدم... .يعدم... فيعدم

باسم الرب سيعدم

باسم الشعب سيعدم[3]

يجسد هذا التكرار المكثف للفعل "يعدم" دلالة فعل الإعدام الذي ينتاب الشاعر، ويكشف عن الهاجس الإنساني المعبر عن معاناة الإنسان فمنحه تشكيلا مرئيا لتلك المعانات المتواصلة .

---

[1]– علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص58.

[2]– بلند الحيدري: ديوان"حوار الأبعاد الثلاثة"، ص689.

[3]– المصدر نفسه، ص669.

2/ تكرار الحرف:

تكررت حروف النفي"لا" و"لم" عدة مرات، و شغلت مساحة كبيرة من جسد القصائد لتسجل دلالة إيحائية أكثر منها تزيينية مجسدة تلك الحالة غير المستقرة للذات الشاعرة،التي ترفض و تأبى الواقع،فلا وجود للحق في طغيان الباطل ولا وجود للحق في وجود الظلم.فا لشاعر يعيش حالة من الإغتراب واللاانتماء، ويرى نفسه غير موجود ومثال ذلك قوله:

. ما اسمك ... ؟

لم اعرف لي اسما ... لا اذكر ما اسمي

فلقد ماتت أمي

وأنا لم أولد بعد بمعنى في اسم

ولأني لم احمل اسما

لم اعرف من كانت لي أما[1]

إن تكرار هذا الحرف كان له وقعه في نفس الشاعر والذي نقله إلى القارئ عبر تتبع مسار هذا الحرف المكرر من بداية القصيدة إلى وسطها وحتى آخرها .

3 / تكرار الكلمة:

تكررت كلمة"كذب" في القصيدة عشر مرات أحيانا في صيغة الجمع، وأحيانا في صيغة المفرد،كما في قول الشاعر:

.. لا تحك

كذب... كذب... كذب... كذب

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ص 668.

وقوله أيضا

كذبتم ... كذبتم ... كذبتم[1]

تكررت هذه الكلمة في مواضع مختلفة وفي أزمنة مختلفة، مجسدة تمثلات لحركات الزمن،من خلال المواقف والحالات النفسية،ليستقرأها القارئ و يكشف عنها من خلال حركاته ودلالاته كما تكررت لفظة" دم "في الديوان تسع مرات ومثال ذلك قول الشاعر :

لا تغسل كفيك فلن تندم

فالجرم يظهره الدم

لا شيء سوى الدم... دم... دم...

دم... دم[2]

تشكل لفظة "دم"المتكررة فضاء رؤيويا مناسبا للفضاء الذي وصفه الشاعر، وتتفق دلالتها مع دلالة القتل و العذاب الذي يعيشه الشاعر.

إضافة إلى تكرار لفظة "اللهم" ولفظة"ربنا" بكل معانيها، حيث تكررت عشرين مرة محملة بدلالة التمجيد، ولقد استطاع الشاعر من خلالها تشكيل التمثل الإيماني بين العبد وربه، والإنصياع الإنساني لعظمة الذات الإلهية من خلال الإتحاد بين الرب وعبده،وهذا الاتحاد يتيح للقارئ تصور وتبصر تلك الصفات الثابتة التي تحملها الذات الإلهية بكل قداستها، ورؤية تلك العظمة التي تستحق المناجاة والدعاء.

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ص 665.

[2]– المصدر نفسه، ص669.

وأما كلمة أسماء فقد تكررت عدة مرات بمشتقاتها،ومثالها قول الشاعر:

أضواء

أسماء تخنقها ياقات بيضاء ...

أسماء تغرق تحت معاطف سوداء

أسماء بيوت

أسماء شوارع لا يحصيها عدد[1]

جاء التكرار لغرض التأكيد على لفكرة أن هذه الأسماء تحمل دلالات عدة ولا تقف عند دلالة واحدة أو معنى واحد، ثم إن هذه الأسماء مختلفة فهناك أسماء حكام وأسماء عمال وأسماء شوارع وبيوت، ولكنها لا تمت له بصلة والقارئ المتأمل لهذا التكرار والتشكيل المرئي يدرك أن هذه الأسماء التي يتحدث عنها الشاعر ،إنما هي أسماء مقنعة وزائفة.

4/ تكرار المقطع:

ويتجلى تكرار المقطع في قول الشاعر :

نم أيها المجنون... نريد أن ننام

نم أيها اللعين ... نريد أن ننام

نريد أن يعتقنا الظلام[2]

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار الأبعاد الثلاثة"، ص688.

[2]– المصدر نفسه، ص657.

لقد عمد الشاعر إلى تكرار هذا المقطع الشعري مرتين حتى ينبه القارئ ويؤكد على تلك المعاناة والمأساة التي لازالت تلاحقه وتحبس أنفاسه ،فجعله يبصر هذه المعاناة الكاشفة عن أعماق نفسه التي تعيش الإنكسار الداخلي والخارجي ،ونقف على تكرار مقطع آخر في قوله:

باسم الرب

باسم الشعب

باسم القانون[1]

إن تكرار هذا المقطع الشعري مرتين،أسهم في تشكيل وترابط وتلاحم أجزاء القصيدة في أسلوب تصويري ينبه بصر المتلقي.

ولقد استطاع من خلال تجسيد الدلالة العميقة الموجودة في ثنايا هذا المقطع.

وتأكيد المعنى وإقناع القارئ وإثارة انفعاله، باستجابته وتفاعله، بوجدانه وعاطفته وعقله وبصره.

5/ تكرار العبارة:

ويتجلى هذا التكرار في قول الشاعر :

أصرخ بهم

قد كذبوا

فليس بين الزيف والحقيقة

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ص667.

إلا دم جف على الإسفلت من سنين

أصرخ بهم :

غدا إذا مر بنا الصبح

ستلتقي السكين والجرح

وبقعة الدم التي تحملها أحذية العابرين

خطيئة أخرى بلا خاطئين

أصرخ بهم:

غدا ما استيقظت زنزانة السجين[1]

لقد تكررت عبارة"أصرخ بهم"ثلاث مرات مشكلة بعدا دلاليا مرئيا من خلال تأكيده وإصراره على عبثية الحياة ورفضها والتمرد عل قوانينها. كما تجلى هذا النوع من التكرار في قوله:

وبكيت هنا

وبكيت هناك

وتسكعت هنا

وتسكعت هناك[2]

[1]– بلند الحيدري: ديوان"حوار الأبعاد الثلاثة"، ص658.

[2]– المصدر نفسه، ص687.

منح تكرار هذه العبارة تشكيلا بصريا وإيقاعا موسيقيا جسد حالة الأسى والمعاناة، وتكراره لهذين المقطعين يحمل دلالة الضياع والوجع والألم، فالشاعر حاول أن يقول من خلالهما أنه لا ملجأ لديه ولا هوية فهو مرمي في الشارع.

بالإضافة إلى تكراره لعبارة"عرس الرب"، وهي عبارة محملة بالتفاؤل والقدرة على التجاوز، وفيها بناء لعالم العدل والمساواة والقوة والإنبعاث، والتي غاصت في فضاءات ذات دلالات جديدة،استطاعت أن تخلق تلك الرؤية الجمالية في تشكيلها وكذا الرؤية الإستشرافية بما يمنح النص إيحاءات ودلالات في أشكال لا محدودة، وهذه العبارة المتكررة منحت النص الحرية و الحركة.

وعليه لقد جسدت هذه التكرارات المتفاوتة بعدا دلاليا ومرئيا،ومنحت النص قراءتين،الأولى قراءة بصرية للغة المكتوبة المتكررة،وقراءة تأويلية تحاول اكتشاف الدلالة والمعنى المضمر.

ثالثا/ التكرير:

يعد من الوسائل التي عمد إليها الشعراء المعاصرون،حتى يمنحوا النص الشعري حيوية ووقعا موسيقيا خفيفا يزيد من إيحائيته ويعمق دلالته،ويمنح الرؤية حظها بالمشاهدة والمتعة الجمالية،إضافة إلى تأكيد المعنى من خلال تكرير الكلمة.ولا يختلف التكرير عن التكرار في معناه ودلالته،فهو"أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير من أشباه ما سلف،واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان،فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده وهو يحب أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه"[1]

[1] – عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير،ط1،ط2،عالم الكتب الحديث، بيروت، 1978م، 1986م، ص136.

ولقد لجأ إليه بلند الحيدري ووظفه في ديوانه حتى يزيد القصيدة بعدا دلاليا وجماليا، ومثال ذلك قوله:

يا كلكم

يا غيبة الحاضرين

يا انتم المارون كل لحظة ببيتي المنكفئ

الأضواء[1]

إن هذا النوع من التكرير يثير الانتباه فالمتلقي لهذا النداء المتكرر يلتفت إلى ما يحاول الشاعر قوله،ويستنهضه بكل ما يملكه من قدرات تخييلية مستكشفا ما كان يدعو إليه ولقد جسد هذا النداء حالة التوجع واليأس والألم المسيطرة عليه وعلى حاله وأفصح عنها. ويرد التكرير في هذا المقطع من خلال قوله:

ربنا... ربنا... ربنا

ها أننا مثلك نولد في التكرار لنخلد في العادة

مثلك في الصيف الذاهب والصيف الآت

مثلك في الحجر الساقط في الموت بلا مأساة

مثلك في درب المحراث[2]

فالشاعر يكرر لفظة(مثلك)، تكريرا يؤكد شدة تعلقه بالذات الإلهية، الحاملة لجميع صفات الحق والعدل والحياة والوجود،ويتجلى في قوله أيضا:

باسم الرب

[1]- بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ص 657.

[2]– المصدر نفسه، ص 670.

باسم الشعب

باسم القانون[1]

تكرر هذا المقطع الشعري مرتين محملا بدلالة القسم التي تحملها لفظة"باسم" المكررة ثلاث مرات، والتي تمنح القارئ إيقاعا سمعيا بصريا يحدثه تكرير هذه اللفظة ودلالتها التي تشي بتلك الصرخات النفسية وعمقها وشدة تأثيرها على نفسية الشاعر.

كما عمد إلى تكرير عبارة "العدل أساس الملك"وذلك في قوله:

واللوحة ما زالت ذات اللوحة منذ العهد

التركي

"العدل أساس الملك"

ماذا... ؟

"العدل أساس الملك"

. صه..لا تحك

كذب... كذب... كذب... كذب

"العدل أساس الملك"[2]

فتكريره لهذه العبارة ليس توكيدا،إنما سخرية،لأن القارئ لهذه العبارة لن يدرك دلالتها إلا بتكرارها أكثر من مرة،وهذا التكرير يثير فيه الدهشة والاستغراب حول ما

[1]– بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة ،ص667.

[2]– المصدر نفسه، ص665.

يريد الشاعر أن يفهمه ويؤكده له ويكشف حقيقته الزائفة في ظل الأوضاع المأساوية التي يعيشها،وأنه يريد الثورة عليها وتجاوزها.

وخلاصة القول، أن الشاعر قد عمد إلى استخدام هذه التشكيلات الخطية حتى يوحي بمقصديته وغايته المرتبطة أشد الإرتباط بحالته ونفسيته، وحاول أن ينقلها في قالب جمالي وتشكيل مرئي، كان قد فعل من إيحائيتها كما فعل من دور الرؤية والرؤيا التي تستقبل هذه الخطاطة المرئية وتؤولها بعدما تلمست فيها ذلك الطابع الإيحائي الذي يحيل إلى مدلولات مختلفة ومتخفية بين ثنايا هذه العلامات.

خاتمة

خاتمة:

مما يمكن استخلاصه من هذه الدراسة التي تنضوي تحت عنوان:"التشكيل البصري في ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة" لبلند الحيدري.

جملة النتائج المتمثلة فيما يأتي:

–لم تقف تجربة بلند الحيدري عند حدود الكتابة الشعرية كفن من فنون الأدب العام، بل اتخذ من الفنون المرئية و التشكيلية وسيلة لتكريس مبادئ الحداثة والعولمة المرتبطة بالتكنولوجيا وتقنياتها في الأدب عامة، والشعر خاصة.

– التشكيل البصري مفهوم أفرزه الوعي الحداثي، وشكله الإنسان جماليا، من خلال تصويره لقيم إنسانية منعزلة عن الخارج ومستقرة في الداخل وجسدها تجسيدا مرئيا.

– أسهم معمار القصيدة المعاصرة من خلال التشكيل البصري في تفعيل الذائقة البصرية التي تقوم في أساسها على الرؤية المحسوسة على اختلاف وسائط تلقيها والتي تشغل حيزا من مساحة الصفحة، كالفراغات والبياضات والمد النقطي وعلامات الترقيم، ما منحها تلك الجمالية في الأسلوب عبر البنية التشكيلية وتقنياتها التي تميز الكتابة الحرفية عن الكتابة البصرية الأيقونية.

– تكمن الجمالية في مدونة بلند الحيدري" حوار عبر الأبعاد الثلاثة"في أنها تترك أثرها على القارئ، باعتمادها على الصورة والرمز الأيقوني كوسيلة اتصال غير مباشرة، لأن الشاعر المبدع لا يمنح المعنى بطريقة مباشرة وصريحة،إنما يمنح المتلقي إشارات ورموز تحيل إلى المعنى الذي قد يتطابق مع معنى الشاعر إلى حد ما، لأن القارئ حتى وإن اكتشف معان كثيرة،إلا أنه لن يستطيع الوصول إلى المعنى

الذي يريده الشاعر، وهذا التشكيل الأيقوني هو الذي ينظم عملية التفاعل بين النص والقارئ ، وفي الوقت نفسه يؤدي إلى استجابة القارئ مع هذا النص.

– سمح التشكيل البصري للقارئ بأن يضع نفسه في عالم الخيال،باعتبار النص الشعري له أبعاده المرتبطة بالزمان والمكان الخاصة بالتجربة الشعرية عامة والذات الشاعرة على وجه الخصوص،حتى يقف عند التفاصيل الصغيرة ويصدر في حقها أحكاما نابعة من العقل الباطن.

– أتاح التشكيل البصري للشاعر أن يتخذ من الفن التشكيلي والعلوم الأخرى وسيلة للتعبير عن مشاعره، فرسم كلماته ومشاعره، وهندس قصيدته، وروج للعلامة والأيقونة والصورة.

– لقد دفع التجريب بحركية الحداثة الشعرية إلى الأمام،وهو ما سمح للقصيدة العربية أن تخرج على هذه الشاكلة التي تجاوزت ما كان معروفا وكسرت ما كان مألوفا وتخطت الحدود بين المرئي والمسموع، ليصير الشعر من خلالها شعرا رؤيويا.

– لقد استجابت ظاهرة التشكيل البصري لتلك القضايا المطروحة حول العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص،فكانت الإستجابة إيجابية، خاصة مع هذا النوع من التشكيل الشعري،الذي فتح المجال واسعا للقارئ حتى يؤول ويدرك الجمالية الموجودة داخل هذه البنية الدلالية.

وأخيرا أتمنى أن أكون قد وفقت في تسليط الضوء على بعض جوانب هذا الموضوع في المدونة، ويكون هذا البحث قد فتح المجال، لفضاءات أخرى أوسع وأدق لدراسة المدونة.

وفي الختام أريد أن أؤكد أن هذا البحث مجرد ثمرة عمل متواضع وأتمنى أن يلقى قبولا ايجابيا من قبل الأساتذة،ويكون قد حقق قدرا مما كان يرنو إليه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا/المصادر:

1- بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة ،دار العودة، بيروت، ط2، 1980م.

ثانيا/ المراجع:

1/ العربية:

2-إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002م.

3-أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م.

4-جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1، ط1، 2016م.

5-حسين المناصرة: فضاءات الكتابة (قراءات نقدية في الثقافة والإبداع)، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2008م.

6-خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2010م.

7-رضوان ظاظا: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة: 1997م.

8-رمضان الصباغ: جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1،2013م.

9-سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية،المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2008م.

10–سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سورية، ط3.

11–سعيد بنكراد: سيميائية الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006م.

12–سميح بومغلي: قواعد الكتابة والترقيم، دار البداية، عمان، ط1، 2008م.

13– شاكر عبد الحميد: دراسات أدبية الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، دار الكتب، 1992م.

14–شاكر عبد الحميد: عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)، عالم المعرفة، الكويت، 2005م.

15– شاكر عبد الحميد: المفردات التشكيلية رموز ودلالات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، منتدى سور الأزبكية

16–عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، عالم المعرفة، الكويت، 2002م.

17–عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب (من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل)، الشبكة العربية للأبحاث والنشر.

18–عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة (الصورة بين الفن والتواصل)، إفريقيا الشرق، ط2، المغرب.

19– عبد الفتاح أحمد الحموز: فن الترقيم في العربية (أصوله وعلاماته)، دار عمار، عمان، ط1، 1991م.

20–عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في كتاب حسن نجمي)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

21–عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب(قراءة في تشكيل القراءة)، دار العلم والإيمان، ط1، 2009م.

22–عزالدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط1–ط2، 1978–1986م.

23–علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4 ،2002م.

24–عمر عتيق: ثقافة الصورة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.

25–عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء، عمان، ط1 ،2005م

26–فاطمة الشيدي: المعنى خارج النص (أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب)، دار نينوى، دمشق،2011م.

27–فوزي خضر: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، الكويت، 2004م.

28–كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2007م.

29–كلود عبيد: جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 2010م.

30-محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م 2004م)، المركز الثقافي، بيروت، ط2008،1م.

31-محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط،1991م.

32-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها التقليدية)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

33-محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، 2006م.

34-محمد يونس صالح: فضاء التشكيل الشعري(إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة) عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013م

35-نزار شقرون: رهانات الفن الغربي المعاصر، دار محمد علي، تونس، ط1، 2013م.

36-هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010م.

2/المترجمة:

37-جاستون باشلار: جماليات الصورة (تر:غادة الإمام)، التنوير، لبنان، ط1، 2010م.

38-جاك أومون: الصورة (تر: ريتا الخوري)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2013،1م.

39-جيل دولوز: الصورة-الحركة(أو فلسفة الصورة)، (تر:حسن عودة)، مكتبة الأسد، دمشق، 1997م.

40-دانيال تشاندلر: أسس السيميائية (تر: طلال وهبة)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2008م.

41-سيسل دي لويس: الصورة الشعرية (تر: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم)، دار الرشيد، العراق، 1982م.

42-والترج. أونج: الشفاهية والكتابية (تر: حسن البنا عز الدين)، سلسلة ثقافية، الكويت، 1978م.

ثالثا/ المعاجم:

43-أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، عالم الكتب، ط1، 2008م.

44-أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1، مكتبة لبنان، 2001م.

45-مجد الدين محمد يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط (تق: محمد الشامي زكريا جابر أحمد)، مج1، دار الحديث، القاهرة، 2008م.

46-ابن منظور: لسان العرب، مج7، دار صادر، بيروت.

رابعا/ المجلات:

47-إبراهيم محمد سليمان: مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، مج2،ع16، 2014م

48-أسماء بوبكري: علاما الترقيم في بناء المشهد السردي (ذاكرة الجسد أحلام مستغانمي نموذجا)، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة أحمد دراية، ع33، 2015م.

49-رسول بلاوي وآخرون: جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،ع21،2015م.

50-طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب: قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ع1،2012م.

51-علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، مجلة دراسات في اللغة وآدابها، ع2، 2013م.

52-محمد العمري: بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث،مجلة علامات، ج53، م4، سبتمبر، 2004م.

53- وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج16، ع1،1997م.

خامسا/ النوادي والملتقيات:

54-بشير إبرير: الصورة في الخطاب الإعلامي: "الملتقى الوطني الخامس للسيمياء والنص الأدبي" جامعة محمد خيضر بسكرة.

55- عبد الرحمان محسن المحسني: توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي (شعر منطقة الباحة نموذجا)، النادي الأدبي، الباحة، 1433هـ.

56- منصور أمال: سيميوطيقيا الصورة، سلطة الصورة أم صورة السلطة؟ (سقوط النظام العراقي نموذجا)، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

فهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: مداخل نظرية 8

أولا: مفهوم التشكيل 9

1- لغة 9

2- اصطلاحا 11

ثانيا: مفهوم الصورة البصرية 12

1- أنواع الصورة البصرية وخصائصها 16

2- أثر الصورة البصرية 22

ثالثا: مفهوم التشكيل البصري 24

1- أنواع التشكيلات 27

2- تقنيات الصورة والتشكيل البصري 30

3- أثر التشكيل البصري في إنتاج الدلالة الشعرية 40

الفصل الثاني: تقانات التشكيل البصري 43

أولا: التنقيط والحذف 44

ثانيا: البياض والفراغ الطباعي 61

ثالثا: التقطيع والختمات 74

رابعا: الرسم الهندسي 78

خامسا: الصورة والكاريكاتور 84

الفصل الثالث: آليات التشكيل الخطي في حوار عبر الأبعاد الثلاثة 98

أولا: علامات الترقيم 99

ثانيا: التكرار 124

ثالثا: التكرير 131

خاتمة 136

قائمة المصادر والمراجع 139

فهرس الموضوعات 143

ملخص البحث: عربي– فرنسي 146

ملخص

ملخص البحث:

درس هذا البحث موضوع التشكيل البصري في ديوان" حوار عبر الأبعاد الثلاثة لبلند الحيدري"، والذي يسعى إلى الكشف عن كيفية مساهمة الصورة والأيقونة في تشكيل النص وإنتاج المعنى والدلالة،ولقد اشتمل على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة .

طرق الفصل الأول الجوانب النظرية للموضوع، حيث ضم مفاهيم هذه الظاهرة وأشكالها وتقنياتها وطرائق توظيفها في المدونة من خلال الإحاطة بمفهوم التشكيل البصري والتشكيل الخطي والصورة البصرية.أما الفصلين الثاني والثالث فكانا تطبيقيين يضمان تقانات التشكيل البصري والتشكيل الخطي الواردة في المدونة، وبعدها كانت الخاتمة حوصلة للنتائج وتضمنت إجابات عن الإشكالات المطروحة سابقا.

Résumé de la recherche

Cette recherche est axée essentiellement sur le sujet de la représentation visuelle à trois dimensions. Elle est développée dans l'ouvrage de: Buland al-Haydari.

Ce dernier tend à faire découvrir comment l'image et l'icône peuvent contribuer à bàtir n'importe quel sujet et à lui donner un sens et des variantes dans les différents cas de figure. Son travail à englobe une introduction, trois phases de développement et une conclusion . La premiére phase a trait au coté théorique du sujet et a porté sur le concept du phénomène ,Sa problématique , Sa technique et la méthode de son application dans l'ouvrage ou l'écrit, et ce, à travers le cérnement du sens de la représentation visuelle et graphique et également celui de l'image visuelle. Quant à la deuxième et la troisième phase du développement, elles étaient essentiellement pratiques et s'articulaient autour de la représentation visuelle et graphique traitées dans l'ouvrage .Enfin la conclusion fut ,elle ,le résumé de tous les résultats de cette étude qui a néantmoins apporté des réponses aux problématiques énumérées auparavant.