الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

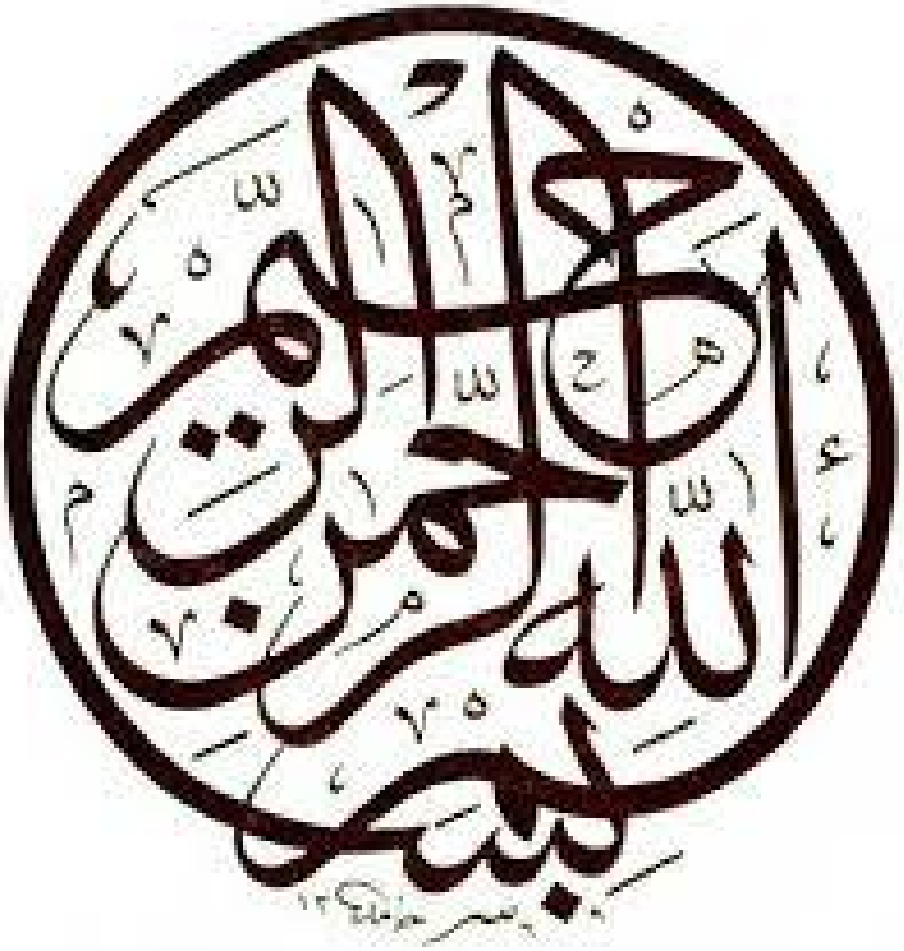
التشكيل البصري في ديوان " أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار" ليوسف وغليسى

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتين:
- بلحلو نورة
- بولبقيرات فاطمة

إشراف الأستاذ(ة):
سفاري جمال

السنة الجامعية: **2015/2014**


بسم الله الرحمن الرحيم

باسم الله الرحمان الرحيم

«إقرأ باسم ربك الذي خلق (١) خلق

الإنسان من علق(٢) اقرأ وربك الأكرم

الذي علم بالقلم(٣) علم الإنسان ما لم

يعلم(٤)».

الدعـــاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت

ولا أصاب باليأس إذا فشلت وذكرني بأن الفشل هو التجربة التي تسبق النجاح، يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف، يا رب إذا جردتني من المال اترك لي الأمل، وإذا جردتني من النجاح أترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل، وإذا جردتني من الصحة اترك لي نعمة الإيمان، يا رب إذا أسأت إلى الناس أعطيني شجاعة الإعتدار وإذا أساء لي الناس أعطني شجاعة العفو.آمين يا رب.

شـــكر وتقـــدير

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات وبفضله تتنزل البركات وبرحمته تتحقق المقاصد والغايات والصلاة والسلام على من جاءنا بالآيات خاتم الرسالات والرحمة المهداة والسراج المنير نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

إلى من أضاء دربي وأنار قلبي إلى معلمي ومؤدبي يا من يسهر أحيانا ليضيء لي دربا مظلما ويتعب موصلا بفهمي إلى الصواب، شكرا، شكرا... أقولها وفي قلبي رغبة رغبة كبيرة ان تتحقق كل طموحاتك، أن تكون نورا للآمال ومربيا للأجيال، أستاذي الفاضل "جمال سفاري" الذي مدنا بيد العون، ولم يبخل علينا بالمساعدة والتقدير والاحترام وحسن المعاملة، نسال الله له التوفيق والسداد في مشواره العلمي.

كما لا ننسى من ساعدنا جميعا من أساتذة وزملاء، وجميع عمال المركز الجامعي لميلة، وكل من ساعدنا من قريب أو من بعيد.

إهـــــــداء:

الحمد لله الذي وفقني وهداني وأوصلني إلى ما أنا عليه والصلاة والسلام على نبيه الكريم،..

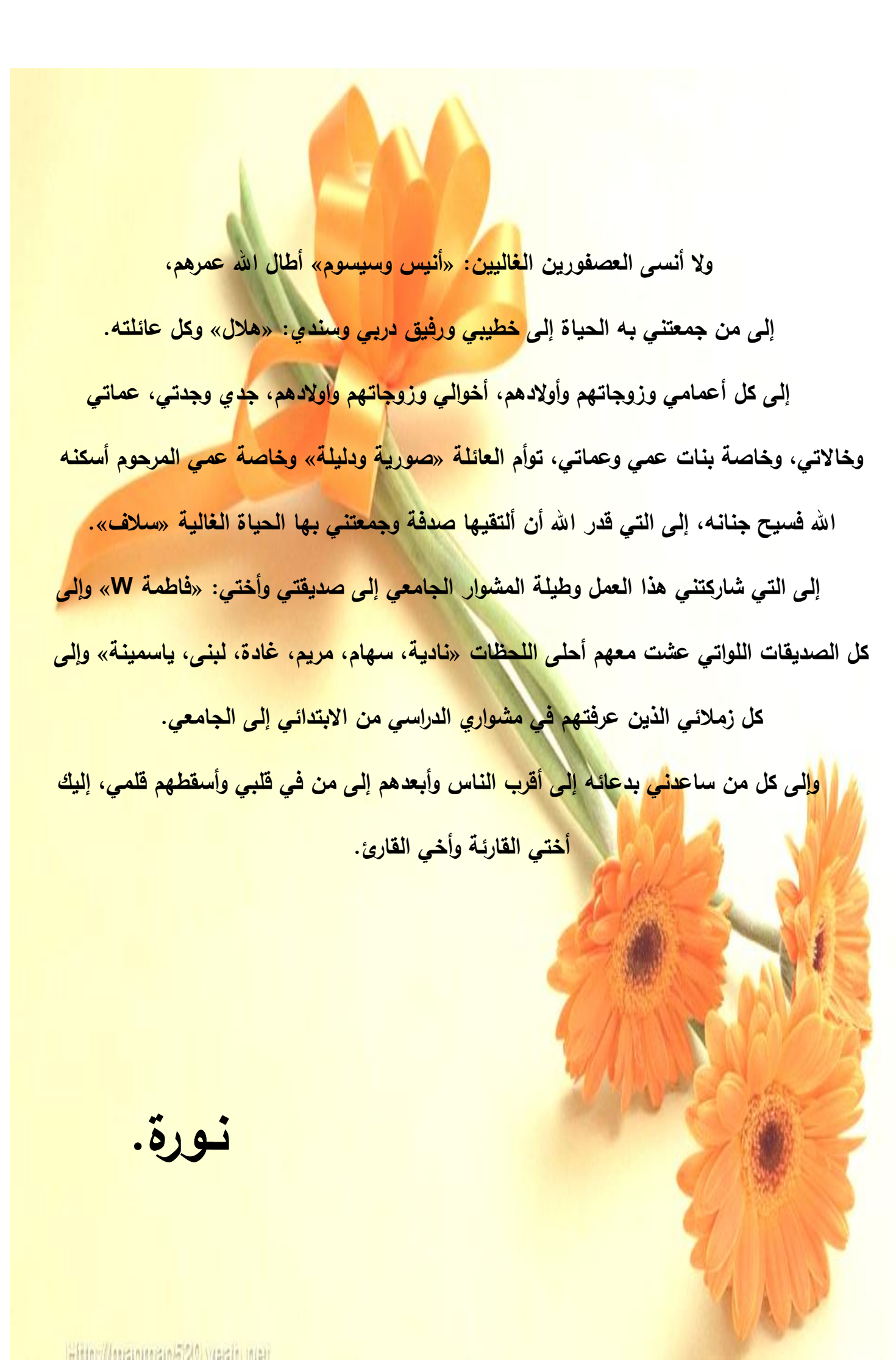
اهدي ثمرة جهدي إلى:

من علماني الحب والبساطة، إلى أعز ثنائي أوجده الرب العزيز على وجه الأرض، إكراما إلى من قال فيهما الرحمان عز وجل: «واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا» وقال أيضا: «ولا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما».

إلى من حملني على أكف الراحة، وعلمني معنى الحياة، وأمسك بيدي على دروبها وشقي وتعب لأجلي وإلى من كان له الفضل في تعليمي، إلى ولي نعمتي إلى قرة عيني وسندي، إلى من كلله الله بالهبة والوقار، إلى من احمل اسمه بكل افتخار، إلى أبي الغالي أطال الله عمرك وأدامك تاجا على رؤوسنا "بلقـاسم".

إلى نبع الحنان ورمز العطاء إلى التي زرعت في داخلي الطموح والأمل، إلى أغلى نجمة في واحة السماء، إليك يا حلة كياني وراسمة أحلامي إليك با من عجز عن الكلام لساني وجفت بذكرك كل أقلامي، إليك يا بلسم روحي ومنبع طموحي، إليك وحدك أمي الغالية، أطال الله في عمرك "حبيبة".

إلى من شاركوني طفولتي وصباي، إلى من حبهم يجري في عروقي، ويلهج بذكراهم فؤادي، إلى من قاسموني حلو الأيام ومرها، إلى رياحين قلبي إخوتي: «سهام، حلومة (H)، أمال، أميرة، إيمان»



ولا أنسى العصفورين الغاليين: «أنيس وسيسوم» أطال الله عمرهم،

إلى من جمعتني به الحياة إلى خطيبي ورفيق دربي وسندي: «هلال» وكل عائلته.

إلى كل أعمامي وزوجاتهم وأولادهم، أخوالي وزوجاتهم واولادهم، جدي وجدتي، عماتي وخالاتي، وخاصة بنات عمي وعماتي، توأم العائلة «صورية ودليلة» وخاصة عمي المرحوم أسكنه الله فسيح جنانه، إلى التي قدر الله أن ألتقيها صدفة وجمعتني بها الحياة الغالية «سلاف».

إلى التي شاركتني هذا العمل وطيلة المشوار الجامعي إلى صديقتي وأختي: «فاطمة W» وإلى كل الصديقات اللواتي عشت معهم أحلى اللحظات «نادية، سهام، مريم، غادة، لبنى، ياسمينة» وإلى كل زملائي الذين عرفتهم في مشواري الدراسي من الابتدائي إلى الجامعي.

وإلى كل من ساعدني بدعائه إلى أقرب الناس وأبعدهم إلى من في قلبي وأسقطهم قلمي، إليك أختي القارئة وأخي القارئ.

نـورة.

إهـــــداء:

باسم الله الرحمان الرحيم

«قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون».

صدق الله العظيم.

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك.. ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك...

ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك..

إلى من بلّغ الرسالة، وأدى الأمانة... ونصح الأمة.. إلى نبي الرحمة ونور العالمين... سيدنا –محمد صلى الله عليه وسلم...

إلى بهجة نفسي وزهرة عمري، إلى اللمسة المباركة الدافئة التي ترافقني في دربي، إلى التي اسمها منقوش في قلبي، أنت يا من زرعت الطموح في حقل فكري، وسقيتني بفكر حنانك وعطفك، إليك يا أحلى وأول كلمة نطقت بها في حياتي، إليك أمي الحبيبة "زليخة" أطال الله بعمرك.

إلى من كلله الله بالهبة والوقار، إلى من علمني العطاء دون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار والدي العزيز "نوار" أطال الله في عمرك.

إلى سر سعادتي في الحياة...

إلى النجم الساري في آفاتي...

إلى ملاكي الذي سكن في أعماقي...

إلى من أحببته حتى سار حبه في عروقي...

إلى من كان سندا لي في حياتي...

إلى من كان اسمه كريم وشأنه عندي عظيم...

إلى من سيقاسمني الحياة، خطيبي "وليد"

إلى من قال فيهم الشاعر:

أخاك أخاك من لا أخ له كساع إلى الهيجا من غير سلاح

إلى قرة عيني والعزيزة على قلبي أختي وصديقتي وسندي "بسمة" Bibich"

أمنياتي لك بالنجاح الدائم إلى الأخوات الرائعات: وهيبة «Wawa»،

إلى المشاغبة هالة «Baya»، وإلى حنان «Yaya» وخطيبها إلياس،

إلى سامية وزوجها نور الدين.

إلى الأخوين الغاليين أعانهما الله على صعاب الحياة "عمار وخالد".

إلى ابن أختي الخالي أيمن الذي ساعدني كثيرا وفقه الله، إلى روح المرحوم "عبد السلام"

أسكنه الله فسيح جنانه، إلى من لا تحلو الأيام إلا به، إلى فرحة البيت وسعادتها

المشاكس "محمد" «Mimid».

إلى من كانت نعم الصديقة، إلى من أقمت في رحاب حبها، واستوطنت الفؤاد بمودتها وابتسامتها،

إلى التي لا املك إلا الدعوات تعبيرا عن مودتها ووفائها، إلى توأم روحي في الدراسة وفي الحي الجامعي وفي الولاية الغالية "تورة H".

إلى أخواتي وحبيباتي اللاتي قاسمتهن أوقات الفرح والحزن بالحي الجامعي:

ماجدة، شهيناز، شهرة، سلاف، أمال، غادة، لبنى.

إلى كل من ذكرهم قلبي ونسيهم قلمي.

إلى كل هؤلاء أهدي عملي المتواضع.

فاطمة.

المقدمة

مقـدمة:

لقد كان الشعر سيد فنون القول قديما وحديثا، وظل كذلك حتى زاحمته في ساحة المنافسة فنون أخرى، والشعر مند أقدم عصوره قائم على التشكيل والتصوير، فهما الجوهر الدائم والثابت في الشعر، مهما تعددت مدارسه واختلفت نظرة النقاد إليه، وكل قصيدة نجد ذاتها تشكيل وتصوير وإبداع، والشعر الجزائري المعاصر لم ينقطع كليا عن القديم، بل ظل يحتفظ بجزء لا بأس به من التراث، وإن مسته بعض التطورات فإنه ظل حافلا ببعض التجارب التي عملت على كسر النظام المعهود، وحرف النموذج، ولعل من أهمها -التجارب- ما عرف بالتشكيل البصري الذي نحن بصدد دراسته، فما هو مفهوم التشكيل البصري؟، وما هي الدلالات الإضافية التي يضفوا بها المتلقي من خلال التشكيل البصري لقصائد الديوان خطا، ورسما، وترقيما،.....؟.

إن التشكيل البصري باعتباره اتجاه شامل لتحليل النص الشعري، والذي يمكن من خلاله عرض أسس البناء الشعري، فهو مفهوم يشمل الشكل والمضمون، ويعني بكافة تراكيب الشعر، التي تتكون من مجموعة عناصر متشابكة اكتسبت خصائصها من تفاعلها داخل النص الشعري، بحيث تجتمع فيه حاستا السمع والبصر، وتساهم في تشكيله منجزات العلوم اللغوية الحديثة، كاللسانيات والسيميولوجيا، فأصبحت بذلك القصيدة عالما يعج بالعلامات الدالة، والنصوص الموازية، وبما أن الظاهرة مثيرة للانتباه وجاذبة للبصر قبل السمع، فقد شدتنا إلى ديوان يوسف وغليسي، وجعلتنا نختار الموضوع عن قناعة بصرية وسمعية ليكون موضوعا لمذكرتنا التي ستتوج منشورا جامعيا دام ثلاث سنوات لقسم الأدب العربي، وتلخص مختلف المعارف التي التي استفدنا منها طيلة المشوار الدراسي، كالسيميولوجيا، وعلم الدلالة، والأدب المعاصر والأدب الجزائري على وجه الخصوص، فبعد أن كانت جل اهتمامات الباحثين موجهة صوب الإبداع المشرقي، صارفة نظرها عن الأدب

المغربي عامة والجزائري خاصة، أردنا توجيه بحثنا هذا توجيها جزائريا محضا، لهذا وضعنا المذكرة تحت عنوان " التشكيل البصري في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " ليوسف وغليسي، وقد كان سندا في هذا البحث أستاذنا الفاضل، ومدونة الشاعر موضوع الدراسة، وبعض المصادر والمراجع التي كان من أهمها :القصيدة التشكيلية لمحمد نجيب التلاوي، والشكل والخطاب لمحمد الماكري، وغيرها من المراجع التي ساعدتنا على إثراء بحثنا، والتي سنأتي على ذكرها في قائمة المصادر والمراجع، وقد تضمن عملنا هذا مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، حيث تناولنا في المدخل الحداثة الشعرية بمفهومها اللغوي والاصطلاحي وبعض روادها في العالمين الغربي والعربي، أما الفصل الأول فقد تطرقنا فيه إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي للتشكيل البصري مع ذكر أهم الوسائط المعيارية له، ومختلف التسميات التي أطلقت عليه، كما تطرقنا إلى القصيدة التشكيلية عند العرب والغرب،أما الفصل الثاني فقد خصصناه للتطبيق، واستخراج أهم خصائص القصيدة التشكيلية من نصوص الديوان، وحاولنا فك الشفرات التي احتوتها النصوص الشعرية في الديوان، معتمدين في ذلك على المنهج السيميائي الذي ساعدنا على فك شفرات العلامات الغير لغوية، كالصور والرسوم، كما قادنا البحث في الأخير إلى جملة من النتائج أوردناها في الخاتمة.

وقد اعترضنا في بحثنا هذا العديد من الصعوبات، خصوصا إذا أخدنا بعين الاعتبار حداثة الموضوع ونقص المصادر والمراجع.

وفي الأخير لا يفوتنا أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في انجاز هذا العمل من أساتذة وعمال وإداريين وزملاء.

الفصل الأول

الفصل الثاني

قائمة المصادر و المراجع

خطة الدراسة

الفهرس

الخاتمة

المدخل

المقدمة

مدخل :

مر الشعر الحديث بمحطات تاريخية عديدة، ميزتها ممارسات شعرية متنوعة منها ما عرفته مع تيار الحداثة منها مبحث التشكيل البصري الذي نحن بصدد بحثه في هذه المذكرة، ونظرا لارتباطاته بموضع الحداثة، فقد ارتأينا الوقوف بداية عند دلالات هذا المصطلح – الحداثة – الذي صار حديث الأدباء والشعراء والمثقفين، وتغلغل في كل أمر ومنهج في الحياة، حتى شمل الشعر العربي، فأصح مطلبا فنيا وقومي، وأوجد لنفسه مفاهيما وأسسا وخصائصا، منها مصطلح الحداثة، وهو من المصطلحات التي أثارت الكثير من الجدل في أوساط النقاد وذلك لصعوبة تعريفه في بضع كلمات، غير أن مصطلح الحداثة أكثر المقولات شيوعا في أوساط الجمهور والمثقفين والقراء، وأكثرها اهتماما عند النقاد المحدثين، وقد تعددت مدلولات الكلمة عبر التاريخ الأدبي، وحتى نحيط بمفهوم شامل لهذه الكلمة ارتأينا الرجوع إلى جذوره في التاريخ العربي والتاريخ الغربي.

1/ الحداثة الشعرية عند العرب : وردت اشتقاقات مختلفة لكلمة حداثة في نصوص عربية قديمة منها ما جاء في القرآن الكريم في عدة صيغ منها: (أحدث، يحدث، محدث، تحدث، أتحدثونهم، فحدث، حديث، الحديث، حديثا، أحاديث، الأحاديث) ومن الآيات التي وردت فيها هذه الكلمات نذكر قوله تعالى: « فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكرا» الآية 180 من سورة الكهف، أي حتى أوجد لك منه ذكرا[1]، فأصبحت كلمة الحداثة في كتب الحديث تعني استحداث أمر لم يكن موجودا على عهد النبي – صلى الله عليه و سلم– [2]

(1) ينظر: مريم عميمور، لمياء ميمون: التشكيل البصري في شعر حبيبة محمدي، ديوان "كسور الوجه"، مذكرة لنيل شهادة ليسانس، تحت إشراف الأستاذة "زهيرة بولفوس"، جامعة قسنطينة، 2009/2008 ص:19.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و جوهر كلمة حداثة في المعجم الديني يعني ما يلي:

- الخروج عن السنة والجماعة.
- خرق العادة التحرر من الإجماع .
- الجديد والحديث.
- صفة الزنادقة. [1]

أما في المعاجم العربية فقد ورد مثلا في معجم لسان العرب لابن منظور، تعريف الحداثة على النحو التالي «والحدوث: كون الشيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث. وحدث أمر أي وقع، ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها». [2]

كما عرف مصطلح الحداثة في الاصطلاح تعريفات متعددة منها ما قدمه الدكتور محمد مصطفى هدارة في قوله: «اتجاه جديد بشكل ثورة كاملة على كل ما كان، و ما هو كائن في المجتمع»[3]، كما عرفه أدونيس بأنه: «قيمة داخلية في الشعر، ترتبط بالتجربة الإبداعية، ومدى كشفها عن أعماق الإنسان، والشعر الجديد يتطلب قارئا بمقاييسه، لا بمقاييس غيره».[4]

(1) إبن منظور بن مكرع بن علي جمال الدين أبو فضل: لسان العرب، ج7، دار صبح، بيروت لبنان، ص: 159/158.

(2) إبن منظور: لسسان العرب، ص: 69 .

(3) الدكتور عدنان علي رضا النحوي: فرضية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط1،1996، ص:27.

(4) أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005، ص: 253 .

2/ الحداثة الشعرية عند الغرب:

عرف الغرب مصطلح الحداثة، وتطرقوا إليه على اختلاف تسمياته التي تتبع معظمها من أصل كلمة مودرنmodern modernity, modernisme, modernisation، فمصطلح مودرنيزم (modernisme) جاء نتيجة للصراع الديني الذي وقع في المذهب الأورثودوكسي، أما modernity فهي الإطار العام والدائرة الكبيرة التي تحتوي حركة المودرنيزم modernisme التي تعني الحدثانية.[1]

وقد تناول الغرب هذا المصطلح –الحداثة– في معاجمهم، فمثلا معجم le rebert لصاحبه بول روبير paul robert، يحمل لنا كل الدلالات والمعاني الخاصة بالحداثة فيما يلي:

الحداثة هي عودة الربيع أو الطبيعة بحلة جديدة ،هذه السيمفونية الكبيرة يسميها الشعراء القدماء بالحداثة.[2]

كما تبلور مفهوم الحداثة عند الشاعر الفرنسي "بودلير" boudelaire حيث يقول: «ما أعنيته بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أزليا وثابتا».[3]

إلى جانب الشاعر الآخر "مالارمية" mallarmé الذي امتاز شعره بالغموض الذي يعتبر من أهم عناصر شعر الحداثة يقول: «فإذا كانت الحداثة تفكيرا في اللامفكر فيه، فإنها شعريا بحث عما لم يحدث».[4]

هذا باختصار حول مفاهيم الحداثة في الفكر العربي و الفكر الغربي التي لا يمكن الإحاطة بكل جوانبها، و بما قدمته للشعر من تغيرات عديدة و مفهومات جديدة حتى أصبحت واقعا ملموسا و إبداعا يشاهد و أدبا يؤثر، وبحثا لا يزال يواصل تنظيراته التي من حصر خصائص الكتابة الشعرية الحداثية في العناصر التالية:

---

(1) محمد عبد المطلب: الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد (أدونيس) بين النظرية والتطبيق، ص: 22، 23

(2) مريم عميمور، لمياء ميمون: التشكيل البصري في شعر حبيبة محمدي ديوان " كسور الوجه " ص: 2.

(3) منصور زيطة: مصطلح الحداثة عند أدونيس، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، تحت إشراف أ.ذ / عبد الحميد هيمة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2012، 2013، ص: 20 .

(4) المرجع نفسه، صفحة: 22.

أ) الخلق: يعرف "رينيه شار" Réne char الخلق بأنه: «كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف»[1] فالخلق إذا يعبر عن قلق الإنسان و مشكلات يعيشها هو ذاته وبهذا أخرجنا الشاعر الحديث من مفهوم الكتابة، فالخلق هو عبارة عن أشكال مختلفة من التعبير غير المألوف، والخروج من الفضاءات الدلالية المنغلقة إلى فضاءات أرحب وأوسع، تجعل النص منفتحا دوما على التأويل الذي يمنحه التجدد والإختلاف.

ب) التخيل : هو حركة تتجاوز التصورات العقلية والأفكار المجردة المنطقية وتتغلغل في تيار الحياة ودفقته الخالقة وإزالة كل الحواجز الموجودة أمام الشاعر، فإذا كان الشعر القديم صورة عن حقيقة واقعة، فإن الخيال في الشعر الجديد هو وحده الحقيقي الواقعي، وإن كان الشعر القديم كلاما بمقتدى قانون عادي عام، فإن الشعر الجديد كلام غير عادي و غير عام، إنه على وجه التحديد خرق للعادة، إذ يتجاوز الجزئية لأنه لا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا أردنا رؤية كلية للعالم، فهو شعر الوقائع الصغير، «فهو شعر الوقائع الصغير، شعر الوصف، فهو رؤية كلية للعالم، ضد الشعر بمعناه الجديد».[2]

ج) التجريبية : هي عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، وهي تجسيد لإرادة التغيير ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل، لا وفقا لحاجاته وحسب، بل وفقا لرغباته أيضا، يؤكد أدونيس على هذا بقوله : «أعني بالتجريبية: المحاولة الدائمة للخروج عن طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالبا و أنماطا وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا».[3]

(1) مريم عميمور، لمياء ميمون: التشكيل البصري في شعر حبيبة محمدي ديوان " سكور الوجه " ص: 4.

(2) أدونيس زمن الشعر : دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005م، ص: 12.

(3) المصدر نفسه، ص: 147.

فالشعر التجريبي العربي ليس فقط متابعة و لا انسجاما ، و إنما هو على العكس اختلاف وبحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية ، وهو تحرك دائم في أفق الإبداع ، لا منهجية مسبقة بل مفاجئات مستمرة [1] .

د/ التجاوز : الذي لا يعني نفي الماضي أو تجزئته، وإنما يعني تجاوز تلك الجوانب المؤسسية المستنفدة منها، أي تجاوز طرق في الرؤية والكتابة، واستخدام اللغة التي لم تعد قادرة على استيعاب حياة الشاعر وتجربت، كما يقول أدونيس مؤكدا على فكرة التجاوز في الشعر الحدي: «ليس التجاوز، والحالة هذه، انقطاعا كليا عن الماضي، وليست للحداثة نفيا للقيم الإبداعية فيه، إذ حين تنفيها تنفي نفسها، فالقول بالانقطاع المطلق هو الوجه الآخر للقول بالتواصل الخيطي، يجعل من الفاعلية الإنسانية مجرد تكرار، والقول بالإنقطاع المطلق يجعل منها قفزا وحركة بلا جذور»[2].

فالشاعر لا يرضى بمعنى الأشياء التي تضفيه عليه العادة الإنسانية مهما كان مفيدا، ويبحث لها عن معنى آخر، إذ يتكفل بهذه المهمة، فينفصل عن التقليد والعادة ويصبح دورة في أن يوقضها ويخلصنا من الأفكار المشتركة الضيقة.

(1) أدونيس زمن الشعر : دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005م، ص: 149.

(2) المصدر نفسه، ص: 143.

الفصل الأول

تمهيد :

لقد حمل تيار الحداثة بمفاهيمه المختلفة، مرحلة جديدة وحديثة عن التطور في الأدب والفن وازدياد العلاقة بينهما، مما أدى إلى إنتاج أنواع أدبية وإبداعية مختلفة منها فن التشكيل البصري الذي ظهر في المرحلة الحديثة من التعبير الشعري ووطد العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي، كما ميز الثقافة الكونية باعتبارها ثقافة صور وأشكال، فأضحى الشعراء بتكوين قصائد مستوحاة من لوحات الفنانين، كما تأثر الفنانون أنفسهم بما كتبه الشعراء من قصائد تشكيلية تعبر عن واقع الحياة أو عما يختلج في أنفسهم من صراعات نفسية، وهو ما يجعل الواقع جزءا أساسيا من النص بحيث يصبح المعطى البصري مولدا للمعنى الشعري .

1.التشكيل البصري: مفهومه لغة و اصطلاحا

أ/ لغة: تشتق الكلمة من الجذر اللغوي: «تشكل:الشكل، بالفتح: الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول، وتشكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة وأنشد أبو عبيدة:

فلا تطلبا لي أي من، أن طلبتما فإن فلسن الأيامي لسن بشكول

وتشكل العنب: أينع بعضه، وتشكل الكتاب يشكله شكلا وأشكله: أعجبه، وشكلت الكتاب أشكله.

والتشكيل هنا يأخذ معنى تكوين الشيء ليأخذ صورة معينة.[1]

ب/ اصطلاحا : هو شكل شعري تجريبي ظهر في الفترة الموسومة بعصر الانحطاط، ولا يمكننا التسليم بأن هذه الظاهرة وجه من وجوه الانحطاط، لأن الترسيم يمثل تعبيرا جديدا في الرؤية، و يكشف عن إرادة ذوقية وفنية مناسبة للعصر، هذا التشكيل قد مثل ظاهرة شعرية أوجدت مصطلحاتها وهي مصطلحات قد كثرت بشكل ملفت للنظر، دونما اتفاق على تسمية واحدة، سواء في الآداب الأوروبية، أو في الأدب العربي قديمة وحديثة، ما أعطى المجال لمسميات عدة للظهور، لكنها لم ترتقي إلى المصطلح الشامل والجامع المانع، الذي يعبر عن أبعادها، لأن محاولات الدارسين وقفت عند مستوى واحد من مستويات التشكيل الشعري ومن ثم كان إطلاق هذه المصطلحات من قبيل التعبير الجزئي عن الظاهرة بمعطيات عامة[2] ومن بين هذه المسميات مصطلح «الشعر الهندسي» يقول "د.بكري": «.... وهذه التسمية مبتدعة لم يقل بها أحد من القدماء أو المعاصرين، ولكننا نراها متفقة مع تشكل هذا العصر.... ولقد حدانا إلى ذلك التسمية ما وجدناه، من أشكال هندسية كالدائرة والمثلث والمربع والمخمس والمعين».[3]

(1) إبن منظور محمد بن مكرم بن علي جمال الدين أبو فضل: لسان العرب ، ج7، ص: 158، 159.

(2) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2006م، ص: 16.

(3) المصدر نفسه، ص: 16 .

وكذلك تسمية "الشعر المرسوم" حيث يقول عبد الحميد جيذة في تعريفه لهذا المصطلح: «... أسميه الشعر المرسوم – وهو عندي الذي يقوم على أشكال مختلفة بشكل رسوم كالشجرة والطائرة... وهذا الشعر قد ظهر عند الفاطميين بصورة تختلف عن الأعصر العربية الأخرى، لأنه يمثل أراء أهل الأئمة وأهل الباطن».[1]

وبالرغم من اختلاف هذه التسميات، فإن التشكيل البصري هو كل ما ينتجه النص للرؤية، سواء كانت الرؤية عن طريق العين المجردة أو عن طريق الخيال، فهو ينتمي إلى ما يميز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال، كما أنه يتضمن بعض التراكيب بحثا عن الشكل الذي لم يرى من قبل – أي شكل جديد – كما أن الثقافة البصرية تهدف من خلال التشكيل البصري إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم لا إلى خلق التصورات عنه، وذلك عن طريق دعوة المتلقي إلى التبصر في المعطى البصري للنص.[2]

وإذا أردنا أن نموقع ظاهرة القصيدة التشكيلية، فلا بد من معرفة مختلف الوسائط المعيارية التي أثرت على خلق هذه الظاهرة لأن القصيدة التشكيلية خلقت في رحم الحياة والحضارة العربية، فقد جاءت ممثلة لفترة ما بعد السقوط العباسي، وهي في حقيقتها بناء جيولوجي معقد، فلا يمكن اعتبارها شعرا، ولا شعرا وخطا، ولا رسما أو بديعا، أو رياضيات إنها كل ذلك، فلا يمكن أن نقبلها كمنبت شيطاني.

ونتكهن ونتجاهل أبعادها المتجذرة في عمق المجتمع، وثقافته وحضارته معا، ولكي نستطيع كشف فاعلية الوسائط المعيارية في خلق الظاهرة، لابد من تحديد ملمحين هما: الأول يتصل بكيفية تلقي الظاهرة، أما الثاني فهو الإمكانيات التقديرية، للفترة الزمنية، وكما أسلفنا فإن الملمحين يساعدان الباحث في تحديد مدى تأثير الوسائط المعيارية في ظاهرة التشكيل البصري. [3]

(1) محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر الحديث، ص: 19 .

(2)محمد الصفراني: التشكيل البصري، www.startimes.com 14 ديسمبر 2014 الساعة 11:30 نقلا عن الموقع الإلكتروني.

(3) ينظر : محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الحديث ، ص: 83 – 101 .

1/ تلقي الظاهرة التشكيلية :

تلقي القصيدة التشكيلية يبدأ من الصورة الكلية للتشكيل عبر الرؤية البصرية، هذه الصورة هي المحفزة لخيال المتلقي، ومن ثم رؤيته التفكيرية، وهي خاصة جديدة لإعلانها كمكسب مبكر. (1)

إن المعاني الشعرية تحرك بدورها خيال وتفكير المتلقي أيضا، و في كل الحالتين هناك إثارة للانفعالات بالتشكيل الشعري، وذلك يتوقف على مهارة الشاعر ومدى نجاحه في إثارة الانفعالات، عندئذ سيكون أول رد فعل للقوة المفكرة هو التأمل الذي سيبقى رصيده المعرفي حتى لو غابت المحسوسات التشكيلية في النص عن الحواس.

وإعمال البصر والفكر معا، لهو تحريك لأكثر حواس الإنسان البيولوجية، ولو نجحت القصيدة التشكيلية في تحقيق التوازن بين رد الفعل البيولوجي، ورد الفعل الفكري لدى الملتقى لحققت المرجو منها، ولكن هل تحقق ذلك في الطور التشكيلي الأول ؟

وإذا كنا نتلقى الظاهرة التشكيلية في منظور عصرنا، فنعتقد أننا في حالتي الاستحسان أو الاستهجان، نبيح لأنفسنا استثمار الظاهرة وإخضاعها لإمكانات خارجية، وهي محور قياسي قد يصلح لدراسة نص شعري، ولكنه لا يصلح لدراسة ظاهرة، لأن الظاهرة ببنياتها هي انعكاس للبنى الوجدانية والذهنية والسلوكية في فترة زمنية بعينها، ومن ثم فالتنافس مثلا لا يمكن أن يكون بمفرده معيار للقيمة والتقييم للقصيدة التشكيلية، لأن النمدجة typologie لظاهرة ما تلقى تنوعها وواقعية تخلقها، يقول " جيروتيزن " dyroutinzen معبرا عن هذا المعنى: «إن رؤية العالم تتحقق عبر اللاتموقع للظواهر التي تشع كتحقق وراثي و ديناميكي يولد تمسكه كنسبة ثابتة للعقل الإنساني، لا كمجرد محتوى تجريدي ناشئ عن افتراض إيديولوجي لما يلزم أن تكون عليه مرحلة ما. (2)

(1) ينظر: محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الحديث، ص: 83 .

(2) المصدر نفسه، ص: 84 .

وإذا كانت أجزاء القصيدة كتلة لا تفهم إلا داخل الكل، فتقييم الظاهرة التشكيلية يفرض عكس المنطق النقدي التذوقي، نعني أن الكل لا يفهم إلا من خلال أجزاءه، التي تمثل الأبعاد المعيارية والوسائطية في الظاهرة، ومن ثم يصبح كل تفسير جزئي يقتضي معرفة كلية، وكل معرفة كلية تفترض صورها تفسيرا جزئيا، ولذلك أصبحت الرؤية الفلسفية بوسائطها المعيارية ضرورة مهمة للاقتراب من الظاهرة التشكيلة. [1]

وإذا كان ارتباط الفن بالحياة قد وصل لحد نجاح الفن في محو الفروقات القائمة بين التعبير الفني و الممارسة الحياتية، فإن دراسة هذه الظاهرة التشكيلية تحتم علينا تتبع كيفية تجذر الوسائط المعيارية في نسيج الممارسة الحياتية، ومن تم في نسيج الممارسة الفنية، وذلك لإبراز الفروق القائمة بين مواطن الجذور ولحمة الحياة، وكيفية الانعكاس المباشر على القصيدة التشكيلية، وعرض أبرز الوسائط المعيارية المؤثرة على الظاهرة التشكيلية لن يمكننا البدء من المنظور المادي للنص التشكيلي، لأن هذا سيؤدي بداية إلي البدء للانحراف التأويلي دونما رصيد معرفي بخلفيات معيارية وحضارية مهمة للتفسير، ومن ثم فإن التوقف عند أبرز الوسائط المعيارية سيمكننا من الإمساك بالظاهرة وأبعادها، لاسيما عندما نحدد حجم الوسط المعياري في أبعاد الظاهرة التشكيلية.

(1) محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية ، ص: 84 .

2/ الفترة الزمنية للقصيدة التشكيلية :

تمتد الفترة الزمنية للقصيدة التشكيلية من نهايات عصر العباسيين، وحتى القرنين السادس والسابع للهجرة، ويمكن تلخيص فترة خلق الظاهرة في المعادلة التالية:

إحساس ضاغط بالكون تهرؤ سياسي و تبعاتـــــــــــه بحث في التمييز الشكلانـــــــــــــي
بأثر الانتماء الإسلامي الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في غيبة الإرواء الفكري الثقافي العميق [1]

وهذه المعادلة مجرد تقييم عام لفترة خلق وبروز الظاهرة التشكيلية، وهو تقييم يكتفي بخلفية إرشادية موجزة، حتى لا نبتعد عن بؤرة المسار البحثي، وشاعر تلك الفترة افتقر للكثير من مصادر الإرواء الفكري، ولكنه لم يفتقر إلى الموهبة الشعرية، فحركها في حدود للكثير من مصادر الإرواء الفكري، ولكنه لم يفتقر لموهبته الشعرية، فحركها في حدود معطيات الفترة و إمكاناتها، فكان الاعتراف المؤقت بحقيقة (لم يبق الأوائل للأواخر شيئا) ... ولم يكن أمام شاعر تلك الفترة إلا أن يبحث عن التميز عبر المعطى المكاني والشكلاني فضلا عن معجم زاخر بصعب الكلم وغريبة، وذاته بتوشية بديعية وأطر بيانية كثيفة تحاول استثمار المعطيات الحضارية كالبديع والدين والرياضيات، وأحسن استثمارها، فكانت القصيدة التشكيلية العربية، وهي من أفضل المحاولات القديمة، وتتميز عن محاولات الصينيين بأن القصيدة التشكيلية متوفرة بأطر بديعية وهندسية، أما الصينيون فحروف لغتهم كانت نواة التشكيل ومن ثم كانت المحاولة شكلية خالصة إلى حد بعيد.[2]

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: 84.

(2) المرجع نفسه ، ص: 86.

أ) المعيار الرياضي :

الرياضيات علم والشعر فن، فالمسار جد مختلف لكن وسائل التأثير قائمة ومتبادلة ، لاسيما بعدما أصبح لدينا علم الشعر وشعر العلم، وهو ما أدركه قديما أرسطو، وأقر بإمكانية التلاقي وأن الشعر والعلم لا يختلفان من الوجهة الفلسفية وقديما كان الجدل قائما بين السيمات المفارقة بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، وإن كان العلماء قد نجحوا في تجاوزها كالناقد الإنجليزي " إيفور أرمسترونج ريتشارد " الذي تحدث عن الوظيفة المزدوجة للغة tow uses of language في كتابه المهم " مبادئ النقد الأدبي ".[1]

أما المستوى الحضاري المعاصر فقد أذاب تلك الحدود الفلاذية بين العلم والأدب فأفاد العلم من الأدب كما أفاد الأدب من العلم و أصبح كل منهما في حاجة أخيه. [2]

وعندما نقترب من القصيدة التشكيلية سنلاحظ الحجم التأثيري للرياضيات على هندسة التركيب النصي وهو يدل –مبكرا– على حجم معياري للرياضيات في جسد القصيدة التشكيلية ، ولو عدنا بالقصيدة التشكيلية إلى مكوناتها الأساسية لأمكننا أن نرفض المعيارية الرياضية في جزئيات التكوين التي نتصورها على النحو الآتي: القصيدة التشكيلية كلمات /موسيقى/ خط/ بديع/ رسم، وهذه المكونات جميعها صيغت في شكول هندسية وبدأت بالمستطيل فالمربع مع الكتابة التقليدية.... وانتهت بالمعين والمثلث والدائرة والقصيدة التشكيلية داخل الأطر الهندسية لم يظهر جمالها إلا بدقة حساب المسافة وقياس النسب والأبعاد حسب الإطار الهندسي المؤطر للتشكيل النصي، وهذا التوافق الهندسي ازداد مع الشكول الأرابيسكية في حالات الشكول المركبة، لقد بدأت القصيدة العربية تحريرها باستعارة شكل المربع والمستطيل عندما اعتمدت على طريقة واحدة للكتابة، جاءت محاكاة مكانية لمساحات الإلقاء الشفوي، فكان شكل البيت أفقيا على شطرين متساويين في الطول و بينهما

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: 86 .

(2) المرجع نفسه، ص: 87 .

مساحة هي مساحة السكوت بين إلقاء أو إنشاد الشطرين، وازدادت الهندسة الرياضية تداخلا مع الشكول المفردة في القصيدة التشكيلية التي تأثرت بالمثلث والمربع والمعين والدائرة، عندما استعان النص الشعري بفكرة الحرف المركزي وكانت الأنواع البديعية مثل (محبوك الطرفين / القوافي المشتركة / المخلعاة) هي المساعد الأساسي على التنفيذ.[1]

هذه الأبيات مثلا:

دمع عيني سائل في حب من إن رأته العين لم تخش رمد

دمر الله أناسا طغـــــــوا وبغوا ما لم ينالوا من رشـد

دشر العصيان ثم اتبع رضى رافع السبع الشدار بلا عهد.

على شكل دائرة على النحو التالي : [2]

وهذه أبيات أخرى ترسم مربعا :

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: 87.

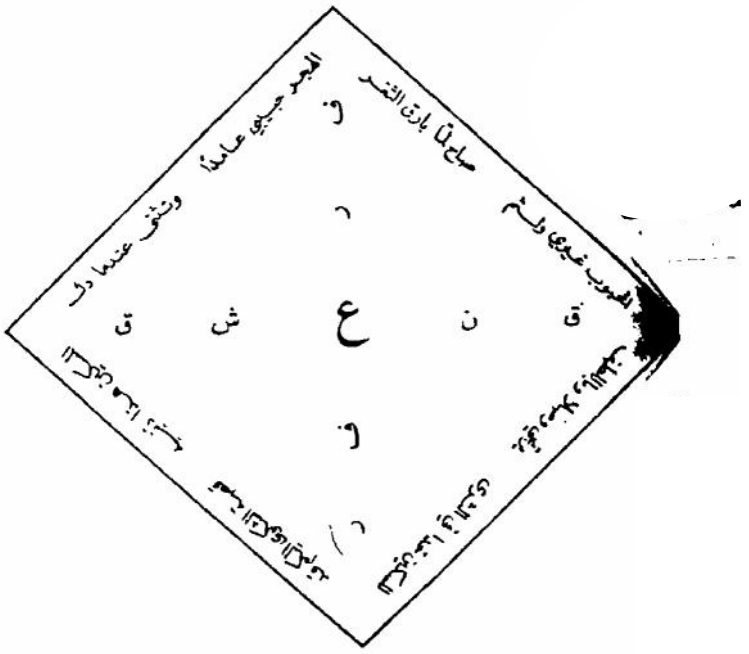
(2) المرجع نفسه ص:376

عشق المسكين هذا ذنبـــــه قصة الشكوى إليكم قد رفـــع

عفر المسكين خدا في الثرى يرتجى وصلا و باللطف قنع

عنق المحبوب غيري و لثـم صاح لما بارق الثغر فـــرع

عرف الهجر حبيبي عامـــدا و تثنى عندما دل فشـــــع[1]



والشكل الهندسي قد استمد وجوده الحقيقي من نوع بديعي هو التشريع ، وهو بناء شعري يعتمد على بناء الوزن الشعري على وحدات مستقلة بحيث إذا فصلت وحدة أتم باقي الوزن الشعري على مجزوئه و مشطوره أو منهوكه و بهاذا النوع بنى " الحريري " قصيدة في المقامة الثالثة و العشرين و التي أولها :

يا خاطب الدنيا الدنية إنها شرك الردى و قرارة الأكدار

والذي يمكن أن يتحول إلى:

يا خاطب الدنيا الدنيـــــ ـة إنها شرك الـــــــــردى

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: 376.

وكان الرجز هو المفضل في تنفيذ هذا النوع البديعي، وهذه الألوان البديعية هي التي ساعدت القصيدة التشكيلية بشكل مباشر وأعطته (الشعر أو النظم) حرية الحركة التشكيلية.[1]

ب) المعيار البديعي :

إن استثمار القصيدة التشكيلية لبعض أنواع البديع يمثل نظرة كلية تطبيقية على الرغم من شكلانيتها، هناك تشابه كبير بين أنواع البديع العربي، والبديع الفارسي لأن التشكيلة الشعري قائم على أنواع بديهية بعيها، وهي أنواع لها مقابل عند الفرس مثل: «رد العجز على الصدر ورد الصدر على العجز».[2]

تقول إسعاد قنديل : «رد العجز من الصناعات المحببة في الفارسية وتكون بأن بذكر الشاعر الكلمة في أول البيت ثم يكررها في آخر البيت كقول الوطواط:

كنار من أزدوست باسثدتهي مارا برشد أزخون دده كنار[3]

ومثله في العربية :

تمنت سليم أن أموت صبابة وأهون شيء عندنا ما تمنت[4]

ويكمن دور المعيار البديعي في القصيدة التشكيلية في امتلاك ذهنية رياضية ولغوية متميزة بقدر المسافات وتناسق الكلم وإبداعه، لإحداث الأثر التشكيلي المطلوب وفق قواعد عامة تستند إلى طريقة التداخل والانسجام، من ناحية أو العلاقات الاستدلالية من ناحية أخرى، فكل وحدة بديعية قادرة على التداخل مع الوحدات الأخرى في السياق الأفقي ذاته، وهذا يعني أن كل وحدة تخالف الوحدات الأخرى التي بإمكانها التبادل في المكان نفسه وفي السياق نفسه(ساق ⟵ قاس) .

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: 84 .

(2) ينظر: محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: 95 .

(3) ورد في المرجع نفسه، ص، ن.

(4) ورد في المرجع نفسه، ص، ن.

إن الصيغة التوالدية التي تقرن الصوت بالمعنى لتأكيد بعد دلالي يمكن أن تتسع لإقرار المعنى بالشكل الحادث تشكيليا للمنظومة أو القصيدة وذا ما تم ذلك فهو إقرار آخر بأهمية البديع لوسيلة معيارية للقيمة، ووسيلة بنائية للقصيدة التشكيلية.[1]

ج) المعيار الديني:

الفرضية المنطقية قبل الحقيقة العلمية تؤكد حجم المعيار الديني لاسيما في فترة نشأة وانتشار القصيدة التشكيلية بعد السقوط العباسي، وقد يعود الأمر إلى الصيغة الدينية والحماس الديني في تراثنا الفني لتصدي العرب للأفرنجة الصليبيين باسم الدين، فندرة المراجع وقلة الترجمة وابتعاد الشعراء عن بلاط الحكام لم يجعل أمام الشعراء إلا ثلاث خيارات:

– تعديل المعنى المؤلوف وهو إعلان لشعبية قد تقود إلى السرقات الأدبية.

– إبداع المعاني والشكول الجديدة وهي عملية غاية في الصعوبة بعد أن جفت منابع الإرواء الثقافي واختفى الشاعر المتفرغ لشعره.

– اللعب بالألفاظ والأشكال، ويبدو أنه كان المنفذ الوحيد لراغبي التجديد أو التمييز المقيد بإمكانات العصر وذوقيات العصر، وهي ذوقيات معبرة عن عامة الشعب لا خاصتهم ولا عن ذوقيات أمرائهم وحكامهم.[2]

ومن ثم كانت القصيدة التشكيلية بنت عصرها وبنت ذوق عصرها، وإذا كان لها من

فضل مبكر، فهو قدرتها على الإفادة من فنون ووسائط معيارية ارتبطت جميعها بأرضية ثقافية مشتركة تبلورت في بناء فني واحد تمتد جذوره في أحضان الفنون (بديع /رسم/خط..) ويتغذى من وسائط معيارية (دينية/بديعية/رياضية).

(1) محمد نجيب التلاوي: القصية التشكيلية، ص: 96، 97 .

(2) المرجع نفسه، ص، ن.

القصيدة التشكيلية هي ليست نص شعري فقط، إنما هي عمل فني حمل في طياته عنصري الثبات والحركة، مما جعل النص الشعري يتقلد حركية على مستوى مضمونه الذي يمتد بفعل التأثير الديني، فيعكس بعدا نفسيا وكونيا بمنظور عقدي وفي المقابل يرتبط النص نفسه في تشكيله الخارجي بثبات التشكيل الكتابي، والذي قد يتمدد حتى خطوط الحدود الأرابيسكية أو إلى اسم تشجيري وكلاهما بفعل المدى الديني الذي يعلي شأن التجريد في الإسلام إعلاء ينفي معه أي محاولة للتجسيم، فالقصيدة التشكيلية تعمل الحواس معا في التلقي الذي غالبا ما يصعد نحو تشكيل هندسي أو تشجيري أو أرابيسكي، وهي تشكيلات تتوافق مع البعد التجريدي فضلا عما توافر من مضمون ديني لكثير من القصائد التشكيلية.

ومما يحذر ذكره أن الإسلام قد كره الرسم التجسيدي ، ورغب في الاتجاه السامي، لأن الرسول –صلى الله عليه و سلم– حرم الرسم التجسيدي بقوله: «كل مصور في النار يجعل له بكل صورة صورها نفس فيعذبه في جهنم»، قال ابن عباس: «فإن كنت لابد فاعلا فاصنع الشجر وما لا روح فيه».[1]

وجاءت القصيدة التشكيلية لحمل هذا التطبيق التشكيلي الجذري حيث لم تخرج التشكيلات الشعرية عن الأنواع الهندسية والخطط الأربيسكية والتشجير الذي جاء بتأثير ديني ويمكن لنا تلمس الحجم التأثيري للمعيار الديني على القصيدة التشكيلية من خلال محورين أحدهما: القرآن كمصدر بياني وعقدي، والفرق الإسلامية كنشاط ديني.[2]

2. القصيدة التشكيلية عند الغربيين:

التفت الشعراء المحدثون في الغرب إلى ضرورة تجديد الشكل الكتابي، فقد كان "رامبو" يقول: «أيا نفسي لا تصغي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى

(1) ينظر: محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: 101.

(2) المرجع نفسه، ص: 101 .

من البياض، على الورق»[1]، ويعني ذلك استغلال القيم الإيجابية في الشكل الكتابي، حيث أن عين القارئ، يجب أن تشمل القصيدة بنظرة كلية أفقيا وعموديا في آن واحد.

ولقد تعددت المصطلحات المعبرة عن هذا اللون الأدبي، بتعدد مستويات التشكيل الشعري وأشهر هذه التسميات:

- **الشعر المشهدي:** هو الذي يتحدث عن المشهدية كلما تعلق الأمر بتحويل شكل أصلي، ويقال عن قصيدة ما أنها قصيدة مشهدية في الوقت الذي تكون فيه متحركة أي في الوقت الذي تتشكل فيه وتتحول وتغير شكلها الأول، لتتشكل من جديد على مرأى من أعيننا، متنقلة بالقوة أو الفعل.

(2)

I	M	M	E	R	M	A	N	N	D	O	M	I	N	I
M	M	E	R	M	A	N	N	D	O	M	I	N	I	K
M	E	R	M	A	N	N	D	O	M	I	N	I	K	U
E	R	M	A	N	N	D	O	M	I	N	I	K	U	S
R	M	A	N	N	D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z
M	A	N	N	D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I
A	N	N	D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M
N	N	D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M
N	D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E
D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R
O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R	M
M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R	M	A
I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R	M	A	N
N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R	M	A	N	N
I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R	M	A	N	N	D

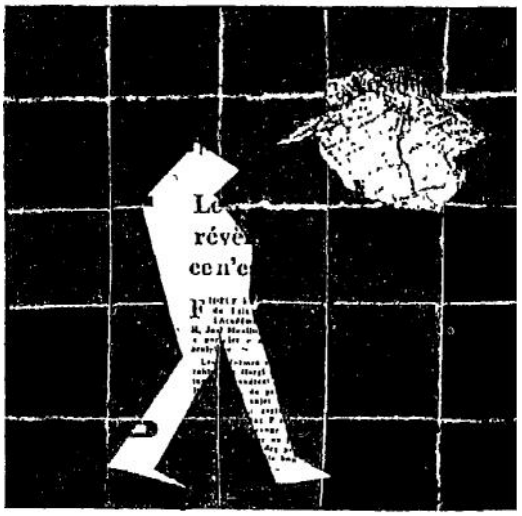
نموذج للقصيدة المشهدية

القصيدة المتعددة الأبعاد : وهي القصيدة التي تقوم ككتلة أو كحجم بإقامة علاقات بين الكلمات في فضاء ثلاثي الأبعاد، والعناية مثلا بمرور الهواء والضوء، وبحركة المتلقي حول هذا الحجم، كما تدمج إلى جانب الكلمات والفضاءات والفواصل والإيقاعات، عنصر اللون أيضا.

(1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص: 98.

(2) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص: 191.

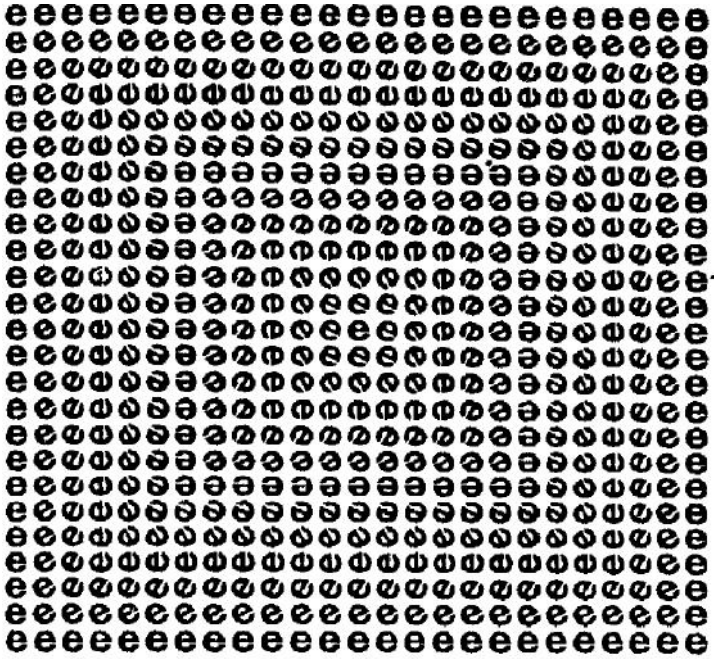
(1)



نموذج للشعر المتعدد الأبعاد

- **الشعر الميكانيكي:** هو الشعر الدي يمنح القصيدة مفهوم السرعة في بعدها الآلي فتكسب بذلك قوتين: أحدهما محركة force motrice تجنح إلى نقل أو تقوية حركة القصيدة الميكانيكية، والثانية قوة مقاومة force résistance objectivation تجنح إلى عنصر الحركة.

(2)



نموذج للقصيدة الميكانيكية

Timm Ulrichs

كما وردت تسميات أخرى لهذا اللون أو الإبداع الأدبي نذكر منها:

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي،ص: 193.

(2) المرجع نفسه، ص: 196 .

- **الشعر المجسد «comerette poetry»:** أو ما يدعى بالشعر الكونكريتي، وهو محاولة للجمع بين العناصر الأدبية والصوتية والبصرية، ويرى البعض أنها امتداد للقصيدة المؤطرة للفرس منذ القرن الخامس للميلادي، وهدف هذا النوع تقديم القصيدة وفق شكل جديد من خلال الطباعة والتشكيل، ولكنه لا يشمل أنواع التشكيل كلها.
- **الشعر الحرفي « pettrirte poetry »:** هو عبارة عن تداعي الحروف حول كلمة أو مقطع كترار الكلمة، وكلمات أخرى متشابهة لها في الإملاء والنغم الصوتي.
- **الشعر الصاخب:** وفيه تستخدم الحروف والأرقام في توزيع تشكيلي صاخب نحو قصيدة " حساسية الأرقام " لمارتيني، حيث تتوارى اللغة لتحل محلها عناصر بصرية صوتية، كما عرفت هذه القصيدة اسم " قصيدة التبادل parmitation " على اعتبار أنها محاولة رياضية لترتيب أحرف الكلمات وفق الاحتمالات التي تخضع لعدد حروف الكلمة، وهي كذلك قريبة من قصيدة العلامات "semantic" القائمة على نظام التبادل بالاعتماد على مفاتيح معجمية لفهمها.[1]

وقد زاوجت القصيدة البصرية بين الشعر والتصوير ويمكن أن تلمس جذور هذا الفن في الشعر الغربي القديم في مصادر قديمة، قد يعود بعضها إلى الرقئ و التعاويذ السحرية التي تكتب بأشكال يكون لترتيب الحروف فيها دور في التأثير على المشاهد وقد ورد في كتب "مبادئ القراءة"، "A.B. coof reeding " ازرا بانوند " a z r a pandond " إشارة إلى الإشارة الرمزية " ideogram " والكتابة الصينية بالذات باعتبارها تحقق درجة عالية من التمازج بين الشعر والتصوير، إذ يقول: «فلنأخذ أربع صور من اللغة الصينية القديمة هي صورة إنسان ، شجرة و شمس ، ثم تركيبها في صورة واحدة هي صورة الشمس التي تتخلخل أغصان الشجرة عند الشروق فتعني كلمة شروق:

إنسان

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، ص: 101.

شجرة

شمس

شروق [1]

تلاحظ أن الشروق هنا صورة بقدر ما هو معنى، والصينيون منذ حوالي ثلاثة آلاف سنة كانوا يمارسون تجربتهم الفريدة، والتي يقدمها لنا " فرانسوا شيينج " " francois cheng " قائلا : «أدلة محفورة على حراشف السلاحف و عظام الجواميس ، أدلة تحملها المزهريات (...) كخطيات ورموز، وأوضاع مضبوطة، وإيقاعات مبصرة (...) وهكذا تكون هذه الأدلة منذ البدء كتابة يرفض أن تكون مجرد محمول للغة المنطوقة، فنموها عبارة عن صراع طويل لضمان استقلالها وأيضا حرية تأليفها».[2]

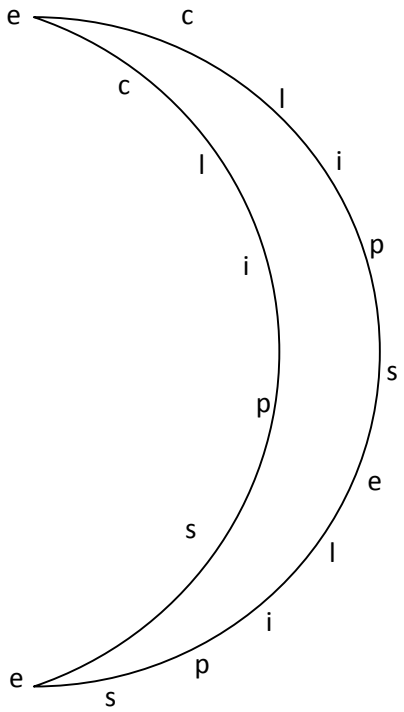
ويذهب "علي شوك" في كتابه "دار الدادئية" إلى كون الشاعر الفرنسي "مالارميه" قد استعمل في قصيدته "رميه ترد" أسلوبا طباعيا متنوعا: «فمن موضوع في أحرف رئيسية وأخرى وسطى عادية، ومن مكتوب بأحرف منحنية، وذلك كله تبعا للمعنى في بعده أو قربه، وفي أهميته ومركزه ضمن ما يحيط به من ألفاظ ومعان». [3]

ونأخذ مثلا عن القصيدة التشكيلية من ديوان "كسوف" "ألان ريدل" " Alan Riddell " من خلال الأشكال الثلاثة التالية:

(1) مريم عميمور و لمياء ميمون: التشكيل البصري في ديوان حبيبة محمدي، ص: 14.

(2) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار تبقال، بيروت، الدار البيضاء، ج3، ط3، 2001م، ص: 106.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص: 108 .



واعتبر الشاعر الأمريكي "كمنجر" "Camminger" أن التحرير البصري، والتشكيل الحرفي جزء من الثورة، وهدف أساسي للتحديد الشعري، فهو على حد تعبيره يحلو له أن يرى دونما تواصل:

أشع أراه.

تمتطي في ر ح ا ب.

الص ف ح ة.

وتبقى محاولات التنظير الجادة والممارسات الشعرية في هذا المجال محتشمة، ما زال الباحث يبدي تحفظه اتجاهها، ولازالت الممارسة الشعرية لم ترتق إلى مستوى يستند إليها في التنظيرات.[1]

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة الشعرية، ص: 201.

3. القصيدة التشكيلية عند العرب:

إن دراستنا للتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث تنطلق من إطار نظري هو إطار سمات الأداء الشفهي، ولتوضيح هذا الإطار لا بد من الرجوع إلى بدايات الشعر العربي عموما، فقد بدأ إيداع و تداول الشعر العربي منذ نشأته الأولى شفهيا، وقد رسخت في هذه الفترة في القصيدة علامات غير لغوية، وهي ما اصطلح عليه باسم: "سمات الأداء الشفهي" التي تشبه سمات الأداء في تلاوة القرآن الكريم، مما يثير في نفس المتلقي شهوة المتعة وذلك أثناء إنشاد الشاعر هذه الإنشادية تشد انتباه المتلقي وتستحوذ على حواسه، لذلك كانت العلاقة بين الباث والمتلقي (الشاعر والمستمع) علاقة مباشرة، وفي كل من الأدب العربي والغربي، نمادج كبيرة تزخر بالطابع الإنشادي للشعر في عصوره وبنياته المختلفة، ففي الشعر العربي مثلا دعا "حسان بن ثابت" إلى هذا الطابع الإنشادي قائلا:

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار [1]

ومن أمثلة أيضا، مطالع العديد من القصائد المفتتحة بنداء الصاحب أو الخليل، خاصة ما ورد منها في المعلقات، نحو قول "امرئ القيس":

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِل بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَل [2]

أما في الآداب الغربية، فقد كانت الملاحم خير تصوير لهذا النمط.

ففي الإلياذة ورد قول الشاعر اليوناني "هوميروس":

أنشد يا هوميروس

أنشد يا شاعر العصر الخالي. [3]

(1) ورد في: المرزباني: الموشح، ت. ر، محمد علي البخاري، دار نهضة مصر، 1965م، ص: 47.

(2) امرئ القيس: ديوان (امرئ القيس)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974م، ص: 60.

(3) دريني خشبة: الأودسية (الشاعر الخلود هوميروس)، مكتبة دار الكتب الأهلية، مصر، 1945 م، ص: 5.

وكذلك في "الأوديسية" قوله:

عني يا ربة الشعر [1]

ولقد جاءت القصيدة التشكيلية العربية لتعلي من جمالية المكان وتجعل منه مفتاحا للتذوق والقراءة، وذلك عندما استعانت القصيدة بالشكول الهندسية والبيانية، وأصبحت الكلمة الشعرية في إطارها التشكيلي مثيرة للمراكز البصرية في المخ، فضلا عن تأثيرها التخييلي مما يزيد في بعدها الدلالي، وقد اختلف الباحثون في تحديد مصادر الظاهرة وزمنية البداية التشكيلية للقصيدة العربية، فهذا "طراد الكبسي" يرى أن شعرنا العربي لم يعرف منذ تاريخ معرفتنا به نظاما كتابيا للنصوص غير نظام توازي الصدور والإعجاز، بينها بياض هو فاصلة الصمت اللازمة للنفس، ولعل أول خروج على جغرافية النص هذا جاء من الأندلسيين عندما استحدثوا الموشح... وذهب بعضهم إلى بناء موشحته على شكل شجرة أو وردة، فكانت الموشحة عالما يعج بحضور الطبيعة، وبالكائن الإنساني.

وجاء "بول شاوول" ليعمق هذا الاجتهاد ويجعل البداية أندلسية على يد "الوزير" (لسان الدين محمد بن عبد الله السليمان) فقال: «إن البداية ظهور المخلع .... والعرب قد مارسوه بشكل أكثر لعبا وتلاعبا، منذ القرن السابع للهجري، وربما قبل ذلك، وأول مخلعة في الشعر ظهرت في الأندلس على يد الوزير "لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني" في الأندلس.[2]

كما برزت محاولات التشكيل الشعري بعد السقوط العباسي خاصة عند الشعراء الفاطميين، ورحالات الطرق الصوفية، وقد تبلورت بمقدمات مهيمنة منذ حوالي القرن السادس والسابع الهجري. [3]

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، في الشعر العربي الحديث، ص: 32 – 33 .

(2) المرجع نفسه، ص: 28.

(3) المرجع نفسه ، ص: 8.

وهناك من يرجع هذه الظاهرة إلى عصر الانحطاط مثل الباحث "منير العكش" ويجمع كل من (عبده بدوي، عبد الحميد جيدة) على أنها ولدت في قصور الفاطميين، ومنهم آخرون ربطوا هذا اللون من الكتابة بظهور الفن المشجر في القرن الحادي عشر، خاصة عند الفاطميين، في حين ينسبها "الرافعي"، "لابن دريد" ثم "أبي الحسن الأندلسي" ثم "صفي الدين الحلي". [1]

والتشكيل البصري بدأ يتغلغل إلى القصيدة العربية بشيء من التحفظ، والحذر حرصا منه على الذائقة الشعرية التي لم تألف هذه الظاهرة بعد، فقد يكون من الصعب استساغة هذا الأخير، وقد خرج محمود "عباس العقاد" مثلا في قصيدته الموسوعة "بعد عام" بعض الشيء عن النموذج الأصلي في حلة الموشحة والشعر المقطعي على النحو الآتي:

- كاد يمضي العام يا حلو التتني أتولـــــــــي
- ما اقتربنا منك إلا بالتمنـــــــي ليـــــس إلا
- مذ عرفناك عرفنا كل حســـن و عذاب [2].

وقد عثرنا على ما يسمى بالكتابة الصوتية عن تكرار الحروف المقصودة تكرارها طباعيا، يركز عليها القارئ بمساحة صوتية أطول، وهذا النمط من التجريب نجده لدى "كمال أبو ذيب" نحو:

غاااابة من الجذووووع

تمشي

دون ساقي

لا متى

س

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، في الشعر العربي الحديث، ص: 285.

(2) المرجع نفسه، ص: 285.

ا

ق

و

أ

ح

د

ة [1] .

وسط الجسم

عليها تركض

وتعرج.

ومن أمثلة القصيدة التشكيلية لدى العرب قصيدة " البجعة " لصاحبها "عادل الفاخوري" الذي يقترب بها من المباشرة التعبيرية بالتجسيم والتجسيد التشكيلي فيرسم بجعة بكلمة بجعة، ثم يجعل من باقي كلمات مقطوعة تشكيلا يحمل شكل الموج وصوت الموج، فيرسم الكلمات (تتكسر فوق سطح الماء

الماء بوتقة القمر...)

في شكل موج متعرج، ويحتفظ بكلمتي

(ذهب) و(لؤلؤ) ليجعل من تكرارهما

(2)

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، في الشعر العربي الحديث، ص: 209.

(2) المرجع نفسه، ص: 363.

بعدا لونيا وصوتيا يتم به أبعاد التشكيل المقصود لتصبح الكلمات هي المشكلة للصورة والصور هي العمق التصويري لمعنى الكلمات فشعرائنا العرب، نظموا القصيدة على أشكال مختلفة، لا يمكن حصرها، اختلفت باختلاف ذائقتهم الشعرية والبصرية، نأخذ على سبيل المثال هذه القصيدة التي نجد فيها كلمة "الدم" هي المركز الذي يتوسط الصفحة كأن هذا الدم ينزف ويجري في شرايين الكلمات والسطور الشعرية، التي تتبعث منها مما يبرر مركزيتها المعنوية.

(1)

(شكل رقم ٦٨)

(فالدم شجرة .. والدم قسم.. بمرق نوم الشفتين، والدم باب ... والدم علم ... والدم ورد يسقيني...) فالأبيات كلها ملطخة بالدماء أما في شعرنا الجزائري فقد واكبت القصيدة هذا التحول من الإيقاع الصوتي، إلى الإيقاع البصري شأن ما يجري داخل القصيدة الحديثة من تحول، ففي الرعيل الأول للشعراء الجزائريين لا نجد من اهتم بهذا النمط، ولعل مرد هذا الامتناع يعود إلى الظروف التي لم تكن مواتية يومها للتخلص من الإنشادية، أما بعد الستينات فقد وجدنا عن الشعراء من منح ديوانه بعدا بصريا يسعى إلى استقطاب البصر قبل السمع فعفوا بما أطلقوا عليه اسم "الكالكرافية"، بدءا بالعنوان على اعتبار أنه العتبة والمؤشر السيميائي الأول و الأساسي للقصيدة، فدونوه بأحرف غليظة تميزه عن المتن، ومن هؤلاء "أبو القاسم سعد الله" الذي تنبه لهذه الظاهرة التي تجعل من الديوان لوحة زخرفية تثير القارئ الملاحظ و تستفزه، فيقف أمامها وقفة ملاحظ ومتأمل، وناقد متفحص في الوقت نفسه،

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: 349.

وهكذا ظهرت دواوين رائعة بإخراج خطي وفني خاصة مع ظهور تقنية "الرسم الكاريكاتوري"

نحو" عرس في مأتم الحجاج"، "قراءة في آية السيف"، "أغاني الزمن الهادي"، "أجراس القرنفل"، "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، فلم يعد الخطاب الشعري مجرد أفكار وكلمات، بل أصبح يحوي عناصر أخرى يتطلب الوصول إليها العين، أو البصر، أو الرؤية.

وعمل الخطاط ليس محايدا بل إنه يمنح النص من شخصيته ونفسيته، ثقافته، ويكون للخط دلالة أعمق إن كان بيد الشاعر نفسه، وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجريبية معاشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية، ومن ثم أداة زمنية تشكيلية معا، كما هو الحال في بعض قصائد الشعراء الجزائريين أمثال "يوسف وغليسي" في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" في نصه "موت و حياة" والذي جاء فيه:

الآن شيعت الحروف جنازتي ! ....

ومضت تعانق جثتي ....

وأنا أموت ولا أموت،

كالسندباد،

فأنا أموت، نعم،

وكالعنقاء أبعث من رماد ! ...[1]

(1) يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، المكتبة الوطنية الجزائرية ، ط 1 ، 1965 م ، ص: 33.

فالفراغات المتناثرة بين ثنايا الأسطر الشعرية ليست عشوائية، فقد استخدمها الشاعر بغاية تسأل القارئ أن يملأها، وتدعو أن يشارك في العملية الإبداعية بإعادة إنتاج النص، إضافة إلى دواوين أخرى، كديوان "عبد الله حمادي": "تحزب العشق يا ليلي" حيث يقول فيها:

أنا وحدتي
بت أشدو إلى
وسار إلي الجوفي
زورقي،
أمد ذراعي لضوء
القمر
وأرسم بالغيم بعض
الصور[1].

فقد ألغى هذا الأخير البياض الموجود بين صدر البيت وعجزه، ليكتب البيت العمودي على شكل شطر شعري مثل شعر التفعيلة.

وغيرهم من الشعراء الذين خاضوا نفس التجربة، وجسدوها في دواوين كتبت بأشكال مختلفة، كالشكل اليدوي، وفيها الرسم التشكيلي، (عامر شارق: "الضمأ الحاتب" فضيلة الفاروق، حمري بحري "ما ذنب المسمار يا خشبة" ...).

وينبغي علينا في هذا الصدد، الوقوف بالدراسة والتحليل عند إحدى النمادج الشعرية الجزائرية التي جسدت هذا النمط من التشكيل وهي ديوان: "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار "ليوسف وغليسي"، لنسلط الضوء على أهم ما حمله من خصائص هذه الظاهرة، ودور هذا الشاعر في إرساء و تثبيت قواعد الحركة الشعرية الحداثية.

(1) محمد الصالح خرفي: نص الفضاء / فضاء النص، دار الأخبار للصحافة، الجزائر ط2، 2007، ص: 100.

الفصل الثاني

تمهيد :

بعد اللمحة الوجيزة التي قدمناها عن زوايا الحداثة وزوايا التشكيل البصري، نسدل الستار عنها لنرفعه مرة أخرى في مشهد آخر للحديث عن التجريب في الشعر الجزائري، الذي اثبت قدرته على الخوض والغوص في هذه التجربة، وتطويعه لاستيعاب جميع التيارات الأدبية والفنية، وإدخالها ضمن الإطار الواسع الموسوم بالشعر الحداثي المعاصر، لأن ساحتنا الأدبية لم تكن بمنأى عمّا يحدث، وما يذاع من دعوات الحداثة التي حمل لواءها الشاعر الناقد "حمود رمضان" بتجربته "يا قلبي" ومقالاته النقدية، تلاه في الخمسينات "أبي القاسم سعد الله" و "أبي القاسم الخمار" و "صالح باويه" وغيرهم. ومن الشعراء المتأخرين الذين أكملوا مسيرة التجريب في القصيدة الجزائرية "يوسف وغليسي" من خلال ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، الذي اخترناه أنموذجا للدراسة، محاولين الكشف عما إذا مارس هذه الظاهرة عن وعي بغرض خدمة النص أم مجرد مواكبة للموضة والموجات الفنية.(*)

(*) لمحة عن حياة يوسف وغليسي: من مواليد 1970م بولاية سكيكدة بشرق الجزائر، شاعر وكاتب جزائري، حاز على شهادة الدكتوراه سنة 2005م من جامعة وهران بتقدير مشرف جدا، اشتغل صحفيا في الإعلام المكتوب، وتدرج من متعاون إعلامي إلى رتبة رئيس تحرير سنة 1995م، هجر الصحافة ليشتغل أستاذا في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة، بدأ ينشر كتاباته الشعرية والنقدية سنة 1987م في الصحافة الوطنية، واصدر عدة كتب مطبوعة منها: "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار".

1.التشكيل البصري وتجلياته في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار":

إن التحول الذي وقع في التلقي المعاصر للشعر، هو اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري، باعتبار الإنسان كائنا حيا تنتبه أذنه بقدر انتباه عينه للصورة، فشغفه بالطرب والإيقاع لا يقل عنه بجمال المنظر وروعة الانطباع البصري، وفهم النص لا يأتي إلا إذا اجتمعت هذه العناصر والآليات التي تعتمد على السائد أو المحتمل، والخبرات الجمالية السابقة المتجلية في النص الحاضر، والمتضمنة في ذاكرة القارئ.[1]

فما يختلج النفس الإنسانية وعوالمها الداخلية كبير جدا قد تعجز اللغة في كثير من الأحيان عن التعبير عنها، واستيعابها لذا يلجأ الشاعر إلى الاستعانة بالشكل لإتمام المعنى ولإكمال الصورة. ولهذا اتجهت اغلب الدراسات الحديثة نحو هذه التجارب التي استخدمت الصورة والشكل، واستغلت فضاء النص أحسن استغلال، والإشارة إلى فضاء النص بدأت مع العالم اللساني "فردناند دو سوسيرFerdinand de Saussure" الذي أشار إلى وجود علامات لغوية، وأخرى غير لغوية ليتعمق الاهتمام بهذه الفكرة تحديدا مع الأطروحات لكل من "رولان جاكبسون" Roland Jakobson" وغريماس Algirdas Julien Greinas بالإضافة إلى جوليا كريستيفا Julio Kristeva التي ترى أن خطية الجملة النحوية في المكان (الترتيب المكاني، الصفحة المكتوبة)، إلى درجة يؤدي معها كل تغير في تلك الوضعية إلى تغير كبير في المعنى.[2]

(1) محمد الصالح خرفي: نص الفضاء/ فضاء النص، منشورات أورشيك، دار الأخبار للصحافة، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 10.

(2) ينظر: مريم عميمور، لمياء ميمون: التشكيل البصري في شعر حبيبة محمدي، ديوان "كسور الوجه"، مذكرة لنيل شهادة ليسانس، تحت إشراف الأستاذة "زهيرة بولفوس"، جامعة قسنطينة، 2009/2008 ص:27.

إذن ففضاء النص هو اقتراب من الجمالية الخطية والتشكيلية للنصوص، والمتون الشعرية التي اعتمد فيها على هندسة البياض والسواد عبر القصيدة المقطع، والقصيدة الديوان، علامات الترقيم، والديوان المكتوب بخط اليد والتشكيلات الخطية المرافقة لنصوص الرسومات المضافة، والعتبات النصية، والإهداء، والهامش، والمدخل، والمقدمة، عناوين الدواوين المكانية، العناوين الفرعية المكانية التي تحولت بفضلها القصيدة إلى مجموعة من الدلالات التي تتشكل من خارج النص، من أجل تداخل الداخلي (اللغوي) مع الخارجي (غير اللغوي) في تشكيل النص أو التأثير على القارئ أو صنع جمالية مغايرة للسائد.

وقد تفاوت الشعراء في الاهتمام بهذه العناصر الطباعية بحسب رؤية كل شاعر وبحسب مرجعياته الثقافية والفنية، ورؤيته للشعر وعالم النص والمكان الطباعي ومتابعاته لمختلف التطورات التقنية والطباعية للتجارب الشعرية المعاصرة في الشرق والغرب.[1]

أ/ العنـاويـن:

ينقسم جسد النص الشعري إلى قسمين، الأول نسميه "العنوان" الذي يعد مدخلا مهما وعتبة حقيقية تفضي إلى غياب النص وتقود إلى فك الكثير من شفراته وألغازه، وقد يلعب دورا تمويهيا بجعل القارئ في حيرة من أمره فيقود إلى متاهة حقيقة لا يمكن الهروب منها سوى إلى النص ذاته، كما يحدد "معالم النص الأكبر Macro Texte ويفتح شهية القراءة لدى القارئ la fonction operative".[2]

(1) محمد الصالح خرفي: نص الفضاء/ فضاء النص، ص: 8.

(2) ينظر: مريم عميمور، لمياء ميمون: التشكيل البصري في شعر حبيبة محمدي، ديوان "كسور الوجه"، مذكرة لنيل شهادة ليسانس، تحت إشراف الأستاذة "زهيرة بولفوس"، جامعة قسنطينة، 2009/2008 ص:28.

وعليه فالعنوان "أشبه ببطاقة الهوية، وفي كثير من الأحيان تكون كاللوحات الإشهارية الخاطفة، وخاصة حينما يكون براقا مغريا أن يضع دعاية كبيرة لذلك الإنتاج.[1]

ونص ثان هو "متن النص" وهو الجسد المرئي الممتد للعنوان بما يتضمنه من علامات لفظية أو غير لفظية تتشابك فيما بينها لتفضي إلى الدلالة، وعليه فإنه بواسطة هذا البعد العلائقي يبسط العنوان ضلاله على النص، ويحدد هويته، فيوجه عملية التلقي ويقدم لنا جوازا نعبر به إلى عالم الشعر، عالم متموج منخرط في فضاء طباعي إيقاعه البياض والسواد.

وإذا انتقلنا إلى بنية العناوين –للديوان والقصيدة– التي ترخص وتشكل سمة معاصرة للقصيدة بحيث أصبح العنوان يواجه القراءة، ويبرز رؤية الشاعر وبنية القصيدة ومفصلاتها، ما يجعل القارئ أسيرا لفترة زمنية قبل الدخول إلى النص.[2]

وأول ما يصادف بصر المتلقي الغلاف، لذلك أصبح محل اهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدّة لحفظ الحملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية، والمساعدة على تلقي المتون الشعرية، ويكون الغلاف بحجم أكبر في كل البيانات المرافقة، كاسم الشاعر، ودار النشر، وعنوان الديوان، فهو في أغلب الأحيان يكون خلاصة لما يحتويه النص "لأن علاقة المتلقي بالنص تتحكم فيها طبيعة العنوان الذي يكون دعوة لتأمل ما تحته أو العكس".[3]

---

(1) الشريف بوهزيلة وهشام بوقندورة: التفاعل النصي في رواية "على تخوم البرزخ" للمحسن بن هنبة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في الأدب العربي، إشراف الأستاذة: عليمة خليل، المركز الجامعي لميلة، 2012/ 2013، ص: 21.

(2) ينظر: محمد الصالح خرفي: نص الفضاء/ فضاء النص، ص: 37.

(3) محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل التحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1991، ص: 253.

والنظر إلى العنوان يتم وفق مستويين اثنين هما:

1/ مستوى خارجي نصي hors –textuel: يركز على دلالة وإيحائية العنوان دون اكتراث بالنص، أي "النظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها استغلالها الدلائلي الخاص. (1)

2/ مستوى داخل نصي Ço- textuel: يركز على العنوان في حد ذاته باعتباره بنية متضمنة في النص موحية لمضامينها ملخصة لأفكارها، بمعنى أنه "مستوى تتخطى فيه الانتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلالئليته ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها".(2)

فالعنوان حقل دلالي يبعد النص عن أي قراءة أحادية، أو أي تأويل متطرف لأنه ينشئ نوعا من الصلة بينه وبين النص، فلا يدع للقارئ مجالا للخروج في فكره خارج الحدود التي يرسمها له العنوان، فهو العتبة التي تعلن عن قصيدته وتكشف عنها، كما انه العلامة المميزة لهوية النص ويتمظهر في أنواع هي:

أ/ العنوان الحقيقي le titre principal: وهو العنوان الأصلي، ويعد بمثابة "بطاقة تعريف يمنح للنص هويته"(3) يحتل واجهة الكتاب ويكتب بخط واضح وبارز يمكن للقارئ تلقيه بسهولة.

ب/ العنوان الفرعي le pou titre: ويأتي "لتكملة المعنى" (4) الذي قدمه العنوان الحقيقي.

فالعناوين باعتمادها على بعض تقنيات التشكيل الحداثي، كالرسم والألوان والخطوط، أصبح لها الفضل في شحن الديوان بمجموعة من الدلالات التي تتشكل من خارج النص،

(1) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميو طبقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998، ص: 08.

(2) المرجع نفسه، ص: 08.

(3) شادية شفرون: سيميائية العنوان "في مقام البوح لعبد الله العيش، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة بسكرة، 09/08 نوفمبر 2000، ص: 270.

(4) المرجع نفسه، ص: 270.

يتضافر فيها الداخل اللغوي مع الخارج غير اللغوي للتأثير على القارئ وخلق جماليات خارقة للسائد، وهذا العنصر له أهمية كبرى في تلقي النصوص لأنه يدخل في تشكيل جماليات الخطاب الشعري، لأن حاسة البصر تمنح العنوان معنى ودلالة أخرى، ومما لا شك فيه أن توظيف هذه التقنية من قبل الشاعر له علاقة وطيدة بثقافته وتجربته الفنية لذا نجد تفاوتا في استخدام هذه التقنية من شاعر لآخر تبعا لوعي الشاعر بصورة هذا المؤشر السيميائي.

ففي ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" يبين العنوان في الجهة اليمنى للغلاف، حيث كتب بخط كبير نسبيا مقارنة بغيره من الخطوط على الغلاف، كما أن نمطه مختلف فهو يقترب من الخط الكوفي واحتل سطرين من الغلاف، ولعل سيطرة هذا الخط بهذا الحجم على الديوان دليل على هيمنته الدلالية على المعجم الشعري للديوان، اما اسم المؤلف فقد جاء في أعلى الغلاف قبل العنوان وكتب بخط يشبه خط العنوان، وكأن الشاعر هو من يحكم على أوجاع هذه الصفصافة في موسم الصعوبات، والتي يرمز بها إلى الجزائر وطننا الحبيب، فالجزائر ستظل شامخة وعالية بقيمها وشعبها كشموخ هذه الصفصافة، ومهما واجهت من محن وصعاب ستظل خضراء زاهية على طول الأيام كاخضرار أوراق شجر الصفصاف فالجزائر ستبقى دائما مغروسة في قلوبنا معمرة فيها كل تعمر الصفصافة على وجه الأرض، كما كتب في أسفل العنوان مقابل اسم المؤلف كلمة "شعر" لتدل على جنس الكتاب، كما تلتقي هي الأخرى مع اسم المؤلف في نوع الخطأ ولونه وحجمه.

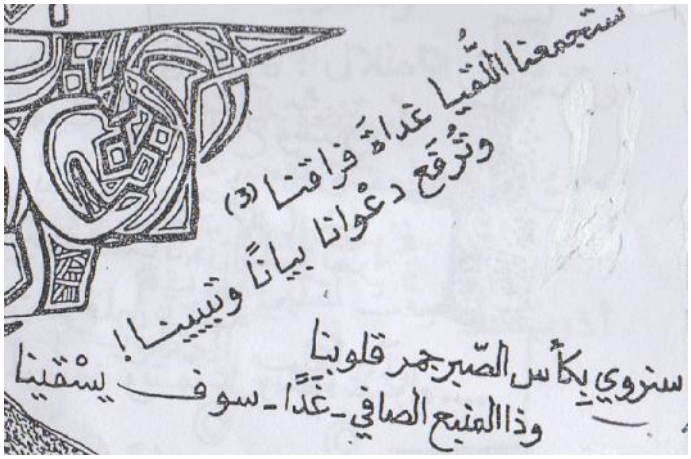
أما اسم دار النشر فيظهر في أسفل الغلاف "المكتبة الوطنية الجزائرية" وقد كتب بخط صغير نسبيا مقارنة باسم المؤلف وعنوان الديوان.

كما ميز في الجهة اليسرى للغلاف معلومات عن الديوان، فيما يتعلق بالخطوط والرسومات كتبت بخط أسود غليظ نسبيا بالتوازي مع عنوان الديوان، يفصل بينهما رسم لشجرة الصفصاف مجسدة في شكل امرأة رافعة يدها إلى السماء تميلها الرياح يمينا وشمالا.

يوسف وغليسي
أوجاع صفصاف
في مواسم الانكسار
• شعر •
المجموعة الشعرية الأولى
(1984 - 1989)
خطوط : معاشو قرور و يوسف وغليسي
رسومات : معاشو قرور و فضيلة الفاروق
المكتبة الوطنية الجزائرية
Bn-Inventaire
00765040
Fadhila

ب/ الفراغات (البياض): إن الصفحة في الأصل بياض لا قيمة له، ولا تكتسب الصفحة أهميتها إلا من خلال تشكيل النص الشعري عليها، وهي تسجل على مستوى الكتابة تلك الفوارق التي تفصل وتكون الكلمات على لوحة اللغة، هذه البياضات ليست لها خاصة سوى حقيقة الكلمات نفسها، فهي تعتبر مقاطع تمثل الكلمات أطرافها.[1]

وقد تحدث عنه "ابن وهب" في قوله: "فأما جودة التقرير فأن يكون ما بفصل من البياض أو القرطاس، أو الكاغد أو الورق على يمين الكتاب وشماله وأعلاه وأسفله على نسب متساوية[2] ، فحسبه أن تشكيل البياض لا يتحقق إلا من خلال الإطار المحيط بالنص إلى جزء رئيس من بنية النص، وذلك بإدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمة من سيمات الأداء الشفاهي أو تجسيد دلالة الفعل بصريا، ومن النصوص المبنية على تقنية البياض لتسجيل سمة من سمات الأداء السفهي في الديوان موضوع الدراسة، قول الشاعر في قصيدة "نشيج الوداع"[3]



(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل التحليل ظاهرتي، ص:110.

(2) ينظر: مريم عميمور، لمياء ميمون: التشكيل البصري في شعر حبيبة محمدي، ديوان "كسور الوجه"، ص:32.

(3) شادية شفرون: سيميائية العنوان "في مقام البوح لعبد الله العيش، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة بسكرة، 09/08 نوفمبر 2000، ص: 270.

فهنا تتجلى بنية البياض من خلال إيجاد مساحات بيضاء بين أبيات النص، فقد وظف الشاعر بنية البياض ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في ترك مسافة دلالتها نفسية وهي حرقته للقاء بعد عناء الفراق، وكذلك ليفتح للمتلقي مجال استحضار كلمات أخرى أكثر عمقا وتعبيرا عن حالته هذه وكذلك لتجنب التكرار.

كما يتجلى البياض عند الشاعر أيضا في قوله:[1]

تشاجر عصفوران.

سقطا...

سقطا بأمان،،

لا غالب.. لا مغلوب !

والضحية سنبلتان !!!

آه يا وطن الأوطان !...

نلاحظ هنا أن الشاعر لا يسير في مسار واحد في استخدام لعبة البياض، فتارة نجده يستخدم البياض في آخر البيت، وتارة في الوسط، وتارة في أول السطر وآخره معا، واحيانا نجد كلمة أو كلمتان تتوسط البت.

ولقد التفت الشعراء المحدثون في الغرب، إلى ضرورة تجديد الشكل الكتابي فقد كان بامبو يقول: "أيا نفسي القصيدة بهذه الحروف التي اغرسها كالمسامير بل بما بما تبقى من البياض على الورق[2] ، فاستخدام البياض دليل على استرسال لكلام سابق أثقل كاهل الشاعر، فأراد التملص منه عن طريق الصمت، أو البياض الذي يشير إلى دلالة غائبة غير مصرح بها، ووقفة البياض في نهاية السطر الشوي، أو وسط الصفحة إعلان تفتعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصر مع المسموع في بناء قاع النص والبياضات التي يوظفها الشاعر لا تأتي عبثا أو اعتباطا، فقد تكون نتيجة عجز قاموس الشاعر عن استيعاب معنى من

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص: 151.

(2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 34.

المعاني، والشاعر "يوسف وغليسي" قد برع في استغلال بياض الصفحة وتوظيفه في خدمة المطلوب من ذلك مثلا ما جاء في قصيدة "تساؤل وحنين":[1]

آه ! ويرسمني النداء سحابة.

بالدمع طافحة،،

بالحزن منزعمة،،

أغدا تسافر دهشتي؟ !

هذه المعانفة بين الأبيض والأسود، هي نوع من اللعب بالإيقاع البصري، فالفراغات المتناثرة بين الأسطر الشعرية ليست عشوائية، إنما استخدمها الشاعر من أجل أن يملأها القارئ ويشارك في العملية الإبداعية في عملية إنتاج النص، كما تخلص الشاعر قيد أثناء الممارسة الشعرية، فليس هناك بداية محددة ينطلق منها، أو نهاية ملزم بالوقوف عندها، وهكذا يتيح البياض للشاعر تحريك قلمه على الصفحة بحرية جهة اليمين، أو الوسط، أو الشمال، فاتحا المجال أمام تعددية القراءة.

ج/ علامات الترقيم: ponctiation

نعني بعلامات الترقيم علامات الوقف التي توضع لضبط معاني الجمل بحيث يفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند محطات دلالية، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة، الفاصلة، علامات الاستفهام، علامات التعجب، نقطة التفسير، نقطة الحذف...

وعلامات الترقيم لها دور كبير في توجيه عملية القراءة وإنتاج المعنى والمعنى المضاد، لأنها خاضعة لمقصدية الشاعر وتصميم عالمه، وكغيرها من الوقائع النظمية تمتلك الدلالات تعيينية وإيحائية بوصفها مرتبطة بنبرة الصوت في الكتابة[2] ، وهذا ما عناه رونال بارث R.Barthes بقوله: "إن علامات الترقيم تسهم في تحقيق صورة النص، وبدونها لا يعود

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص: 151.

(2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 34.

النص نصا، فهي إحدى شروط نصيته، لكن ليس معنى هذا أنها تتحكم في الدلالة بل توجهها فقط"[1] ، فالنص يحمل الدلالات المنبثة من الكلمات، ولكنها أشبه ما تكون بالفوضوية، وبالتالي يتم توجيهها وضبطها وفق علامات الترقيم.

وبالنظر غلى تجليات علامات الترقيم نجدها تتمظهر في محورين أساسيين هما:

- محور علامات الوقف
- محمور علامات الحصر.

أ/ محور علامات الوقف:

وتوضع بضبط معاني الجمل بفصل بعضها عن بعض وقد تطورت هذه الأخيرة في الشعر العربي الحديث غلى علامات ترقيمية جديدة تناسب روح التشكيل البصري، لذا سنحاول تقريب علامات الوقف على أساس إنتاج دلالة جديدة في الشعر العربي الحديث.

1. النقطة: صورتها البصرية [.]

تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه، واستقلاله عما بعده معنا وإعرابا، وهي تسمح للقارئ بفهم معنى القول، كما أنها تساعده على التوقف من أجل أخذ نفس طويل يساعده على الاستمرار في قراءة المقاطع الأخرى المتبقية، [2]ومن امثلة استعمال الشاعر يوسف وغليسي للنقطة ما جاء في قصيدته "نشيج الوداع" في المقطع ما قبل الأخير[3] :

سنروي بكأس الصبر جمر قلوبنا وإذا المنبع الصافي –غدًا– سوف يسقينا.

(1) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 59.

(2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 34.

(3) شادية شفرون: سيميائية العنوان "في مقام البوح لعبد الله العيش، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة بسكرة، 09/08 نوفمبر 2000، ص: 270.

فالشاعر استعمل النقطة في موضعها المحدد، في البيت الأخير من هذه المقطع مشيرا إلى انتهاء الكلام وانقضائه، كما سجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي التي تتمثل في انتهاء الكلام تسجيلا بصريا.

2. نقطتا التوتر: صورتها البصرية هي: [. .]

نعني بنقطتي التوتر، وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين، أو أكثر، من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية، قد ابتكرت نقطتا التوتر في الشعر العربي الحديث لحسم الجدل القائم بين الشفهي والمكتوب، كما أن لها دلالة بصرية على توقف صوت المنشد مؤقتا بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية، وقد وظف الشاعر هذه التقنية في معظم قصائده في آخر السطر الشعري: أو بين مفردتين، ومن قصائده التي استعمل فيها هذه التقنية: "فاتحة الأوجاع، وقفة على دمنة الحب، الموؤود، نشيج الوداع، فجيعة االقاء..." وغيرها من القصائد، نذكر مثالا يوضح لنا هذه التقنية في قصيدته "حديث الريح والصفصاف" في قوله: [1]

عبست.. تولت.. والهوى يجتاحها شفقا.. وقالت: «كم احبك مشفقـــــــا
فهواك في قلبي ينام مكرمـــــــــا كالطيف يبقى في الظلام خافقـــــــا
لكنها ريح الزمان تصدنـــــــــي فإلى اللقاء.. إلى اللقاء.. إلى اللقاء !»

فقد وظف الشاعر النقطتين في كل من البيت الأول والثاني والخير من هذا المقطع، لتجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في توقفه عن النطق لحظات بسبب توتره، وقد سجلت نقطتا التوتر هذه السمة للمتلقي تسجيلا بصريا.

(1) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 59.

3. نقط الحذف: صورتها البصرية هي: [...]

وتعرف أيضا بنقاط الاختصار، تستعمل للدلالة على كلام محذوف وغالبا ما يكون ذلك في نهاية جملة ناقصة لا نريد إتمامها لفتح أفق توقع القارئ لإضافة دلالات ومعاني أخرى.[1]

وقد وظف الشاعر هذه التقنية في معظم قصائده نأخذ على سبيل المثال قصيدته "في سراديب الاغتراب":[2]

وإلى متى تبقى الضلوع كبيرة آه ! متى...؟ ! أغذا تحين وفاتي؟ !

آه وآه ! يا رفاقي ! ما... ؟ وما...

فقد استعمل الشاعر نقاط الحذف للدلالة على البتر والاختصار لطول الجملة، وقد سجل ذلك للمتلقي تسجيلا بصريا.

4. علامة الانفعال: وصورتها البصرية [!]

وتسمى أيضا بعلامة التعجب أو نقطة التعجب حيث توضع في نهاية الجمل التي تعبر عن التعجب، والحيرة، والقسم، والنداء، والتحذير ونحو ذلك، لأن التعجب ليس إلا تعبيرا عن حالة انفعالية واحدة من حالات التأثر والانفعال.[3]

ونجد الشاعر قد استعمل هذه التقنية في معظم قصائده منها قصيدة "على عتبات الباهية":[4]

(1) سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، ص: 101.

(2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 104.

(3) سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، ص: 100.

(4) المرجع نفسه، ص: 270.

وهران ! انهكني التساؤل والتسكـــــــــــع والتيتـم والنـــــــــــــواح !

وهران ! والسر المرابض بالجوانح، والجراح ! وهران ! لو تدرين يا وهران !

فالشاعر هنا استعمل صورة الانفعال ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي، فقد استعمل هذه العلاقة ليستغرب أمر وهران مدينة عشقه الأبدي، وموطن الحب والأفراح، ليتساءل في حيرة عن حالها وما بال شوارعها أضحت شوارعا للحزن والألم.

5. نقطتا التفسير: صورتهما الصرية هي: [:]

وتطلق عليهما تسميات أخرى نقطتي البيان، ونقطتي التوضيح وتدل على وقف متوسط، وتوضعان بين القول وقوله، وقبل المنقول أو المقتبس، وقبل التمثيل والتفسير[1] .

وقد وظف الشاعر هاتين النقطتين في قصائد كثيرة في ديوانه منها قصيدة "الزلزلة":[2]

تحدثهم روح (مريم) من غور روحي:

«هو العاشق الراهب الصوفي...

تبوح لكم بالسرائر أحواله...»

فقد وظف الشاعر هذه التقنية في موضعها المألوف وهو توضيح القول، لأن روح مريم العذراء تغلغلت في اعماق روحه لتنطق على لسانه ولتظهر ما في سرئرها لتخبر الناس عن أحواله وبأنه عاشق تيمه الهوى.

6. الفاصلة: صورتها البصرية [،]:

وتدل على وقف قصير من أهم مواضعها توسطها بين المعطوف والمعطوف عليه، وبين الجمل القصيرة التامة المعنى وإن استقلت كل جملة بغرض، وبين الشرط وجوابه

(1) سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، ص: 101.

(2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 104.

وغيرها من المواضع[1] ، وقد استعملت في الشعر العربي الحديث ضمن دلالتها الوظيفية ولم يرصد لها أي توظيف فني جديد وقد استعمل الشاعر هذه التقنية في معظم قصائده نأخذ على سبيل المثال قوله في قصيدة "أنا.. وزليخة.. وموسم الهجرة إلى بسكرة":[2]

كانت «زليخة» لي ملجئي وطني واليوم، في وطني، أستوطن الوطن !

وقد استعمل الشاعر الفاصلة للدلالة على الوقوف القليل في الجملة الواحدة فقد توقف لوهلة في قوله: واليوم، ثم في وطني، ليسترسل الكلام من جديد في الأبيات الموالية من هذه القصيدة.

7. **الفاصلة المنقوطة:** وصورتها البصرية هي: [؛]:

وتسمى أيضا الفصلة أو القاطعة، وتدل على وقف متوسط تقع بين جملتين إحداهما سبب للأخرى، أو بين الجمل الطويلة التي يتألف من مجموعها كلام الفائدة، فيكون الغرض من وضعها إمكان التنفس بين الجمل وتجنب الخلط بينها بسبب تباعدها[3] ، وقد وظفها الشاعر في القصائد التالية: "غربة وتعب، على عتبات الباهية، تراجيديات الزمن البغدادي، إسراء في معارج الله" ونأخذ مثلا عنها قصيدة "طلاق"[4] حيث يقول:

لا حبّ بعد اليوم يا قلبي...؛

سجلات الغرام طويتها؛؛

في سلة النسيان وقد أهملتها.

(1) سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، ص: 101.

(2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 104.

(3) سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، ص: 100.

(4) المرجع نفسه، ص: 270.

فهو هنا استعمل الفاصلة المنقوطة ليفصل الجمل المستطيلة المتتابعة المرتبطة بموضوع واحد وهو التخلي عن الحب.

ب/ محور علامات الحصر:

1. العارضة: وصورتها البصرية هي [–]:

ويطلق عليها اسم الشرطة، وتتقدم في أول الجملة الاعتراضية وآخرها، ولتفصل الكلام بين المتحاورين عند عدم ذكر أسمائهم ولفصل الأرقام والحروف، وكذا لحصر أرقام الصفحات وتركيب المصطلحات. [1]

وقد استعملها الشاعر في قصائد مختلفة منها: «دهشة، انتظار، على عتبات الباهية، حلم من أوجاع الزمن الأموي، العشق والموت في الزمن الحسيني، مهاجر غريب في بلاد الأنصار، انتصار على مرفأ العشق، طلاق» ومن القصائد التي وردت فيها العارضة أيضا قصيدة "نشيج الوداع"[2] ، في قوله:

فناديتها –والريح هزت خيامنا–: هلمي عسى في البيد نخل يوارينا !

فلقد وظف الشاعر العارضة في ذلك البيت من اجل توضيح الصورة للمتلقي فقد رسم لنا الفضاء الذي جعله ينتج هذا الخطاب فبذكره –والريح هزت خيامنا– اتضح للمتلقي فضاء الشاعر وتوضيح السبب للبحث عن مكان آخر في البادية.

(1) سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، ص: 101– 102.

(2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 27.

2. القوسان: وصورتهما البصرية هي: [( )]:

يوضعان لحصر الكلمات المفسرة، أو العبارات التي يراد لفت النظر إليها أو لألفاظ الاحتراس[1] وقد وظفها "يوسف وغليسي" في عدة قصائد منها: "أنا.. وزليخة.. وموسم الهجرة إلى بسكرة":[2]

إنني/ يوسف/... قادم أتأبط عار العزيز وذكرى أبي...

قادم والخطيئة تصهل في الروح... ثغتا لبنى...

قادم من سمير (الخروب) إلى زمزم (الصالحين)،

لكي أتطهر من كيد (زليخة) !...

فالشاعر قد وظف القوسان في موضعهما المحدد ليلفت النظر ويذكرنا بزليخة كيدها في قصة سيدنا يوسف عليه السلام لذا قام بوضع اسم زليخة بين قوسين.

د/ الرسوم والشكال والصور:

لغة الشعر ليست فقط مجرد ألفاظ و إنما هي صور متناغمة متناسقة ومتضادة أحيانا، وغير ذلك من الأدوات التي يستخدمها الشاعر حتى يستقيم له تشكيل جمالي فريد، فالكلمات غير قادرة على استيعاب التجربة الشعورية لذلك تأتي الصور تجسيدا لما يختلج بذات الشاعر، فالقصيدة البصرية تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصا فقط، بل هو إلى جانب النص

(1) سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، ص: 101.

(2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 104.

فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها مقصدية منتج الخطاب.[1]

لذا أصبح اختراق الأشكال والرسوم في النص الشعري أمرا واردا ومطلوبا لإحداث تميز، خاصة الرسم والصورة الكاريكاتورية، الزخارف، والبرتويهات، بحيث لا يخلو نص من نصوص الديوان من مثل هذه الصور والأشكال التي تساهم في هندسة الفضاء الشعري على بياض الصفحة، فالرسم وسيلة مساعدة للولوج إلى عمق النص الشعري وهي عتبات لم توجه إلا للعبور من خلالها إلى أعماق النص الشعري، فيشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، وتدخل حاسة البصر في نفس العملية، وتنقسم الرسوم المرافقة إلى ثلاث أنواع هي:

* الأولى من وضع الشاعر نفسه، وهي قليلة وليست متوفرة في ديوان يوسف وغليسي.

* الثانية من وضع فنان معين بطلب من الشاعر وهي الغالبة على الدواوين، كاللوحات الفنية الرائعة التي ابدعها كل من معاشو قرور، وفضيلة الفاروق، في ديوان صفصافة في مواسم الإعصار، وغالبا ما تتراوح الرسوم المرافقة للنصوص بين التجريدية، والحسية بالرغم من وجود طابوهات تمنع الشاعر من استخدامه للصور الحسية، وديننا الحنيف ينهانا عن كل ما هو مجسد وحسي، ويوسف وغليسي مزج بين الصور التجريدية (الخطوط، تعرجات، دوائر...) والصور الحسية كالوجه واليد والعيون.

* اما الرسوم من النوع الثالث فهي من وضع دار النشر في الجرائد والمجلات، لكنها لا تعطي الصورة الحقيقية للنص لعدم تدخل الشاعر فيها.

ولقد اختار الشعراء طريقة الرسوم التي ترافق قصائدهم؛ فالشاعر لا يختار الرسوم التي ترافق قصائده عبثا وغنما من اجل خدمة المعنى من جهة، وكذا المتعة العقلية من جهة

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص:5، 213.

أخرى، كما فعل يوسف وغليسي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار حيث اعتمد على النوع الثاني في وضع رسوم لديوانه، وهي من إبداع "فضيلة الفاروق" و"معاشو قرور" حيث نجد توقيعات الرسام في أسفل رسوماته، ومن أمثلة ذلك نورد قصيدة "يا وطن الأوطان"[1]

فالملاحظة التي تبدو جلية واضحة هي التلاحم الطباعي النصي بين القصيدة والرسم المرافق لها، فالشاعر يتألم لأحوال شعبه ووطنه، فقد عبر عن هذه الآهات بكلمات خطها داخل فضاء الخريطة الجزائرية لتشمل هذه المعاناة جميع الأقطاب الجزائرية من شرقها إلى غربها من شمالها غلى جنوبها، فمهما اقتربت المسافات أو ابتعدت تبقى معاناة الوطن كله هي معاناة كل فرد من افراده، فالوطن واحد والمعاناة واحدة، لهذا فقد جاءت قصيدته ضمن الخريطة الجغرافية للجزائر لتشغل مجالا في فضائها كقصيدة أولا وكلوحة ثانيا.

(1) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 80.

هـ/ الخط وتنوعاته الطباعية:

تميزت لغتنا العربية بالنظام التام الشامل، فقد عمد علماء اللغة إلى إنتاج أسلوب صارم في كتابة اللغة المنطوقة، فلم يتح للشعراء أن يخالفوا هذا النظام إلا في العصور الأدبية المتأخرة، ولقد العبور من الخط اليدوي إلى الخط الطباعي أمر يتطلبه العصر، لظهور تقنيات الطباعة الآلية، فشكل الحرف هو دال سواء تعلق الأمر بالحرف أو بالكلمة.

ومن المعروف على النص أنه عادة ما يكتسب حلة سوداء تتخللها بياضات الصفحة، وهو ما يعرف بالخط، غير ان هذا اللون السود له درجات حيث يتنوع ما بين قاتم وفاتح، وعادة ما يكون الأسود القاتم أكثر سمكا من الأسود الفاتح "الخط يخدم الإرادة ولا يميل للاستزادة، فيسكت واقفا وينطق سائرا، على أرض بياضها مظلم، وسوادها مضيء".[1]

وللخط بعد جمالي ورمزي، فقبل أن يكون شكلا يعتبر كأسلوب ومعطى سيكولوجي ذاتي، لا ينفصل عن صاحبه، هذا الأخير يضمنه عن وعي وبدون بلاغته الخاصة وبإمكاناته الفنية الذاتية، لهذا فإن عمل الخطاط في النص ليس عملا محايدا لأنه يمنح النص من شخصيته ومن نفسيته، وثقافته كمنحه أسلوبه الخاص.[2]

ولقد حرص بعض الشعراء على أن ينقل بصر قارئه من الحروف الطباعية، إلى وضع مغاير تماما، ألا وهو الحرف المخطوط بعناية ودقة، فخط اليد ليس وسيلة لتبليغ النص الشعري فقط، بل هو: "يعكس الرعشة الإبداعية بكل معطياتها من أحاسيس ومشاعر يشترط أن يكون الشاعر نفسه هو المنفذ له لتكميل أحاسيسه التعبيرية وتمدده تشكيليا".[3]

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص 66.

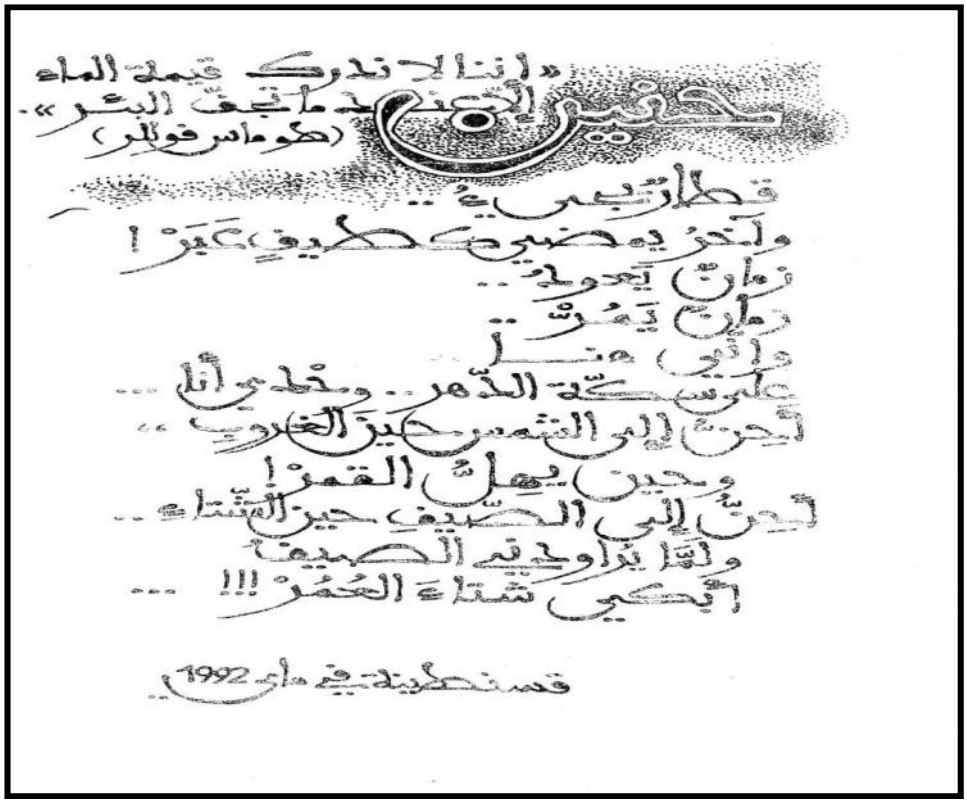
(2) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص: 271.

(3) سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، ص: 100.

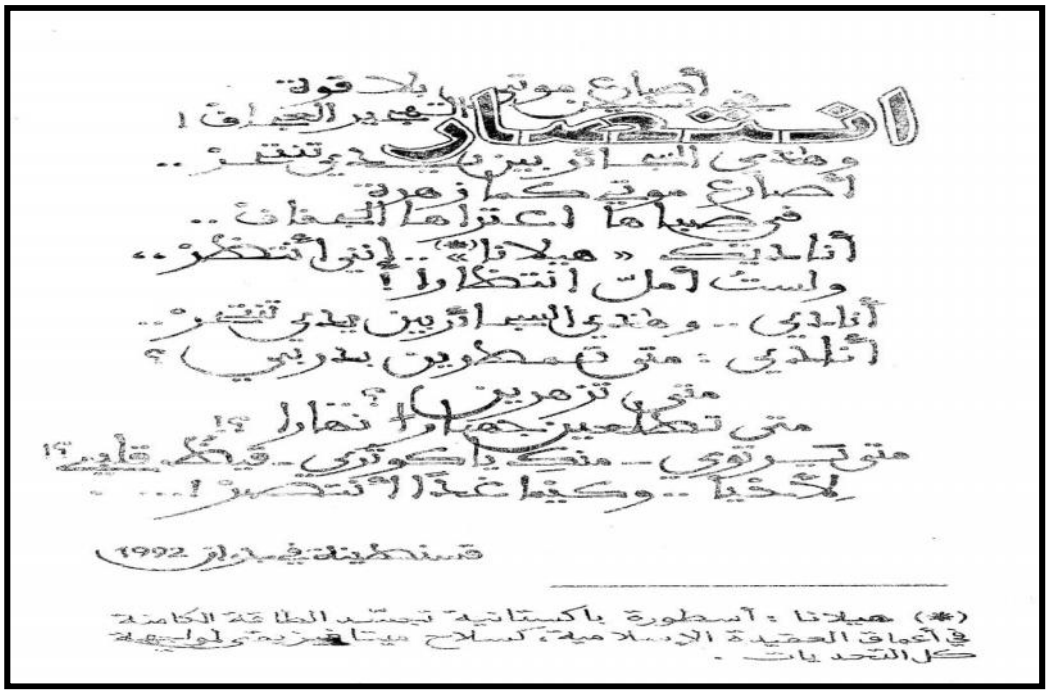
لقد عمل الشاعر "يوسف وغليسي" على إخراج قصائده في حلة تبهر المتلقي وتجعله يذهل من لذة النغمة مع حلاوة الخط في قصيدة "الزلزلة":[1]

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص 66.

وقصيدته "حنين":[1]



وقصيدته "انتصار": [2]



(1) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 66.

(2) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص: 271.

فالشاعر اختار هذه الطريقة من اجل خدمة المعنى من جهة وكذا المتعة العقلية التي يسعى كل شاعر لخلقها وبثها في جمهوره من خلال عمله الشعري، وعليه فالبناء الخطي ليس مجرد تقنية جمالية تدعم النص، والكتابة عموما تحدد ضمن نسقين أفقية وعمودية، الأولى تبدأ من اليمين إلى اليسار والعكس، وتستغل هذه الأخيرة الصفحة استغلالا كليا في وسط الأفكار والأحداث، أما العمودية فتشغل الصفحة بطريقة جزئية كان توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو على اليسار على شكل اسطر شعرية، وقد نستقل بكلمة واحدة وأحيانا بحرف واحد، فالخط بتقلباته الطباعية المختلفة من لون، وشكل، وحجم، وسمك، يكتسي حلة بصرية تعطي دلالة تضاف لمتن النص ولا يكتمل بناؤه إلا بها.

و/ المداخل النصية:

هناك علامات لغوية ناتجة عن بنية النص الأصلي يسميها الدارسون "ما بين النص" هذه الأخيرة ناتجة عن التعدد في التجارب ومحاولة الشعراء تيسير فهم النص من جهة وإعطائه لمحة جمالية أخرى[1] ، فكل عتبة نصية يستخدمها الشاعر من (آية قرآنية، حديث نبوي، مقولة، أي بيت شعري، إهداء، هامش)، كل هذا له دلالاته وأهدافه التي يتوخاها الشاعر حتى يضيء طريق القارئ ويوجه فهمه كي لا يضيع في مجاهل اللغة، وليعطيه ظلالا يستظل بها، كما تتحول العتبات غلى سياقات ورؤى شعرية لا يمكن فهم النص دون الإحالة الشاملة لها، وقد شاعت المداخل النصية في الشعر الجزائري المعاصر، هذه المخارج لا تخرج عن مقدمة الدواوين أو الهوامش التوضيحية، أو الإهداءات التي تعد من بين الأمور الهامة التي تدرج في كل عمل أدبي، أما مقدمة الدواوين فالدارس يلاحظ نموذجين لهذه المقدمات: النموذج الأول، مقدمة الدواوين بقلم الشاعر نفسه كما جعلها يوسف وغليسي في ديوانه "اوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، حيث عنون مقدمته "بتأشيرة مرور" هذه المقدمة تعطي صورة واضحة عن الديوان وما يمكن ملاحظته فيما

(1) ينظر: مريم عميمور، لمياء ميمون: التشكيل البصري في شعر حبيبة محمدي، ديوان "كسور الوجه"، ص: 48.

يخص مقدمات الدواوين، أن المقدمات التي يكتبها الشعراء بأنفسهم لدواوينهم تميل إلى الحديث عن النص الشعري، كما أن الإهداء لا ينفصل عن البيان العام للنص، فربما كان موجها لأحد المقربين من الشاعر كما فعل يوسف وغليسي في قوله: "إلى والدي المرحوم الذي مات قبل مولدي، وإلى ست الحبايب أمي العزيزة" وربما جعل الشاعر لكل قصيدة إهداؤها الخاص، وفي قصيدة "آه يا وطن الأوطان" قدم إهداء إلى الوطن وشعبه، وفي محتوى القصيدة تكلم أيضا عن الوطن حيث قال:[1]

في وطني،،
في وطن الأوطان !
في فضاء حقول القمح.
تشاجر عصفوران..

أما الهوامش التوضيحية فقد لجأ إليها الشعراء لإضافة نوع من الوضوح وكذا تقديم نصوصهم أكثر من القارئ خاصة إذا تضمنت هذه النصوص صور الأعلام أو الرموز التاريخية، كما فعل يوسف وغليسي في قصائده: «سواديب الاغتراب، نشيج الوداع، شطحات من وحي الفناء والتجلي، إسراء غلى معارج الله، وحلم من أوجاع الزمن الأموي» وغيرها، حيث جاءت شروحاته مرتبطة بالأعلام كالإمام الشهيد "حسن البنا" و"غيلان بن مسلم الدمشقي" فهذه بعض الأمثلة الدالة على توظيف الشاعر للهوامش التوضيحية: «فالهامش مهم في النص الشعري المعاصر لكسب المزيد من القراء، ولفتح مخاليق النص، ويكون بكثرة في النصوص المحملة بكم معرفي وثقافة متنوعة».[2]

(1) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 80

(2) كمال فنيش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988-2000)، مذكرة مكملة لشهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، تحت إشراف الأستاذ الدكتور: عزيز العكايشي، جامعة منتوري قسنطينة، 2009/ 2010، ص: 110.

فهذه المداخل اللغوية كانت موجهة لربط القارئ بالنص مباشرة فهي تعطي للقارئ الايطار العام للقصيدة التي وظفها الشاعر و التي أعطت لقصائده رؤية واضحة تعين القارئ على تمثل النص و فهمه و الغوص أكثر أعماقه.

الخاتمة

الخـاتمـة:

بعد رحلة شاقة وممشوقة قضيناها بالغوص في أعماق الأدب العربي الحديث تحديدا في هذه المذكرة الموسومة" بالتشكيل البصري في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار "لنصل في الأخير إلى تسجيل مجموعة من النتائج التي توصلنا إليها بعد بحثنا هذا نلخصها فيما يلي:

1- لم يخص التشكيل البصري إلا ببعض الدراسة النظرية، كتلك التي اهتمت بها كتابات " جيرار جينيت "التي اهتمت بالعتبات النصية من خلال كتابة " عتبات "أو "seuils" ، بالإضافة إلى الاختلاف حول ضبط مصطلح التشكيل بين التشكيل البصري والقصيدة البصرية والقصيدة التشكيلية والشعر المجسد والشعر الحرفي.

2- النص التشكيلي احتوى نصا أصليا وآخر موازيا له، تكون العلاقة بينهما خفية أو ظاهرة بعيدة أو قريبة، بالإضافة ما يتخلل النص الموازي من لون وعنوان، وتصويرات وأشكال هندسية وعلامات الترقيم والفراغ أو البياضات.

3- لقد وثقت هذه التقنية – التشكيل البصري –الصلة بين الأدب والفن حيث أصبحا كتلة واحدة، تتوحد فيها اللغة بالرسم واللون والموسيقى والخط، ما يجعل جميع الحواس تشترك في تذوق النص.

4- يعتبر الشكل في الدراسات الأدبية النقدية الحديثة رسالة مشفرة موجهة إلى القارئ تسمح له بفتح مجال يوضح دلالات وتوقعات متعددة في قراءة النص كما تربط المتن اللغوي بعلاقات مع العالم الخارجي.

5- استطاعت التشكيلات الطباعية في شعر يوسف وغليسي أن تكشف إستراتيجية الكتابة والخط ودورها في إيصال معنى النص إلى دهن القارئ.

6- تشير التجربة الحداثية إلى أن الشاعر قد استوعب الطرح الحداثي بامتياز عن التجربة السابقة.

7- كان يمكن للظاهرة في شعر يوسف وغليسي أن تكتسب بعدا ذاتيا أكبر، لو كانت الصور والأشكال والرسوم من إبداع أنامله وقد كان الخط متنوعا بين العادي والمزخرف.

8- بإمكان هذا النمط من الكتابة الحداثية أن يساهم في تقريب النص الشعري إلى القارئ أكثر، وأن يتيح المجال لإنتاج العديد من الدلالات وأن يشرك القارئ في فك الشفرات وبهذا فإن استخدامه من طرف الشعراء المعاصرين يكاد يكون صورة لا مناص منها.

9- وتبقى نصوص يوسف وغليسي بأشكالها المتنوعة مفتوحة على عدد لا نهائي من الدلالات والقراءات وتتوقف على مدى قدرة القارئ على استيعاب أفكاره وتحليل مختلف شفراته.

وفي الأخير نكون قد أكملنا هذا البحث بعون الله وتوفيقه آملين أن تكون هذه النتائج فاتحة بحوث أخرى أكثر عمقا وتأصيلا والحمد لله والصلاة والسلام على نبينا محمد صلى الله عليه وسلم.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن منظور: محمد بن المكرم بن علي جمال الدين: لسان العرب ج7، دار صبح، بيروت، ط1، 1991.
2. أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.
3. الدكتور علي رضا النحوي :نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط1، 1996.
4. الفيروز أبادي: القاموس المحيط،ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1991.
5. دريني خشبة: الاديسة، مكتبة دار الكتب الاهلية، مصر، 1945 م.
6. سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2008.
7. محمد الصالح خرفي: نص الفضاء/ فضاء النص، منشورات أورشيك، دار الأخبار للصحافة، الجزائر، ط2، 2007.
8. محمد الماكري :الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.
9. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنايته و إبدالاته، ج3، دار تبقال، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2001.

10. محمد عبد المطلب: الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد (أدونيس)، بين النظرية والتطبيق.

11. محمد فكري الجزار: العنوان و سيموثيقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2،1998 م.

12. محمد نجيب التلاوي :القصيدة التشكيلية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2006.

13. يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، المكتبة الوطنية الجزائرية،ط1، 1995 .

G الرسائل الجامعية:

1. الشريف بوهزيلة هشام بوقندورة :التفاعل النصي في رواية "على نجوم البرزخ"، للمحسن بن هينة، شهادة ليسانس، كلية الاداب و اللغات، المركز الجامعي لميلة ،2012 م، 2013 م.
2. قحام توفيق: الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة والمحدثين، شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2009.
3. كمال فنيش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988-2000)، شهادة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2010.
4. مريم عميمور، لمياء ميمون: التشكيل البصري وشعر حبيبة محمدي، ديوان "كسور الوجه"، شهادة ليسانس، كلية الآداب واللغات جامعة منتوري، قسنطينة، 2009.
5. منصور زيطة: مصطلح الحداثة عند أدونيس، شهادة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2013.

G الموقع الالكتروني:

1. محمد الصفراني: www.startimes.com

الفصل الأول

الفصل الثاني

قائمة المصادر و المراجع

خطة الدراسة

الفهرس

الخاتمة

المدخل

المقدمة

الفهرس:

مقدمـــة.....أ

مدخـــل 3

1/ الحداثة الشعرية عند العرب.....3

2/ الحداثة الشعرية عند الغرب.....5

الفصل الأول

تمهيد.....8

1. التشكيل البصري: مفهومه لغة و اصطلاحا.....9

1/ تلقي الظاهرة التشكيلية.....11

2/ الفترة الزمنية للقصيدة التشكيلية.....13

2. القصيدة التشكيلية عند الغربيين.....19

3. القصيدة التشكيلية عند العرب.....25

الفصل الثاني

تمهيد.....32

1. التشكيل البصري وتجلياته في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار".....33

أ/ العناوين.....34

ب/ الفراغات (البياض) 39

ج/ علامات الترقيم 41

د/ الرسوم و الأشكال و الصور 48

ه/ الخط و تنوعاته الطباعية 51

و/ المداخل النصية 54

خاتمة 57

قائمة المصادر و المراجع 59

االفهرس.....62