الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère De L'enseignement Supérieur et De la Recherche Scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

Université 8 Mai 1945 – GUELMA
Faculté: Des Lettres et Des Langues
Département Langue et Lettre Arabe

الرقم.....

N^0 .....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستر

تخصص(أدب جزائري)

التشكيل البصري في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي

مقدمة من قبل الطالبة: كلثوم بلقش

تاريخ المناقشة: 26 جـوان 2018

الاسم واللقب	الرتبـــــة	الصفة
نادية موات	أستاذ محاضر ب	رئيسـا
الطاهر عفيف	أستاذ محاضر ب	مشرفا ومقررا
بشرى الشمالي	أستاذ مساعد أ	ممتحنـــا

السنة: 2018/2017

شكر و عرفان

عملا بقوله تعالى﴿ **لَئِنْ شَكَرتُم لَأزيدنَّكُم** ﴾ أحمد الله حمدا كثيرا، طيبا مباركا فيه، حمدا يوافي نعمه ويكافئ مزيده، أحمده لأنه سهّل لي مبتغاي، ووفقني وأمدني بالقوة، والعزم، والإرادة لإتمام هذا العمل المتواضع، فالحمد له أولا لأنه علمني ما لم أكن أعلم.

واقتداء بقوله صلى الله عليه و سلم ((**من لم يشكر الناس لم يشكر الله**)) فإني أتقدم بأصدق معاني العرفان والشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف **الطاهر عفيف** الذي أقف عاجزة أمامه، حيث لا أجد من عبارات الشكر والامتنان ما يفيه حقه لما بذله من جهد صادق، ولما أبداه من ملاحظات صائبة، كانت رائدا لي على الطريق، فقد كان خير المحفز لي على طلب العلم منذ سنواتي الجامعية، وقد شرفني بتأطيره لهذا البحث.

وأقول له بشراك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم ((**إن الله و ملائكته وأهل السموات والأرض حتى النملة في جحرها وحتى الحوت في البحر ليصلون على معلم الناس الخير**)) .

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى جميع أساتذة قسم الأدب العربي بجامعة قالمة، وكل من قدم لي يد المساعدة من قريب أو من بعيد، فجزاهم الله عني كل خير، ولهم مني كل التقدير والاحترام.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللهُ عَمَلَكُمْ وَ رَسُولُهُ وَ الْمُؤْمِنُونَ﴾

التوبة_ 105_

مقدمــة

تعد التجربة الشعرية المعاصرة من أخصب التجارب الإبداعية، التي أبرز من خلالها الشعراء تميزهم الأدبي والفني، محاولين بذلك استثمار معطيات الحداثة بكل مظاهرها داخل المنجز الشعري، الذي كان رهين الثقافة الشفوية وسيطرة النموذج التقليدي، الأمر الذي دفع بعض الشعراء إلى خرق عرف القصيدة التقليدية وإعطائها بنية أخرى تعبر عن الواقع بكل تناقضاته في شكل إبداعي مميّز، سواء على مستوى الشكل أم المضمون ولعل هذا التميز يتجلى في الاهتمام بالطابع التحريري للقصيدة العربية، الذي كان عاملا فعّالا في التغيير من شكل النص الشعري، ناهيك عن دور الثقافة البصرية التي جعلت من عملية التلقي، عملية بصرية، ما دفع الشعراء إلى كتابة نصوصهم لا لتقرأ وإنما لتبصر من قبل القارئ.

فكانت ظاهرة التشكيل البصري، التقنية الأنسب في إعطاء النص الشعري بعدا بصريا تتعزز من خلالها عملية التواصل والتفاعل بين المبدع والقارئ.

من هذا المنطلق سعى البحث إلى التعرف على هذه الظاهرة المميّزة، التي وظفها الشاعر المعاصر في نصه الشعري، والمتمثلة في ظاهرة التشكيل البصري.

وقد تم اختيار المجموعة الشعرية" تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي، نموذجا للدراسة ومجالا للتطبيق، يُدرس من خلالها ظاهرة التشكيل البصري وتمظهراتها في هذا المنجز الشعري، فجاء عنوان البحث" التشكيل البصري في ديوان" تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي، وعلى هذا الأساس تكون إشكالية البحث متمثلة في السؤال التالي:

_ ما المقصود بالتشكيل البصري في النص الشعري، وما هي تجلياته عند الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار"؟

و لا تتم الإجابة عن هذه الإشكالية إلا بالإجابة عن جملة من الإشكاليات الفرعية نوجزها في:

_ ما هي التسميات التي أطلقت على ظاهرة التشكيل البصري؟ ومتى بدأت إرهاصاتها سواء في الشعر الغربي أو العربي؟ وما هي أبرز مظاهر التشكيل البصري؟ وما مدى وعي الشاعر يوسف وغليسي بأبعاد هذه الظاهرة؟

وترجع أسباب اختيار هذا الموضوع إلى دوافع ذاتية وأخرى موضوعية، أما الذاتية تمثلت في:

_ الرغبة الملحة في معرفة ما يحمله الديوان " تغريبة جعفر الطيار" من دلالات ومعان.
_ الميول الشخصي إلى الشعر الجزائري المعاصر بما يحمله من قضايا وإبداع فني.

أما الموضوعية، تلخصت في:

_ التعرف على ظاهرة التشكيل البصري في النص الشعري، باعتبارها ظاهرة حداثية.
_ الوقوف على تقنيات ظاهرة التشكيل البصري ومظاهرها داخل ديوان " تغريبة جعفر الطيار".

_ الاطلاع إلى توظيف الشاعر لهذه الظاهرة في ديوانه، وهل كان توظيفا خاصا يدل على وعي يوسف وغليسي بأبعاد هذه الظاهرة أم لا؟.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع تقسيم البحث إلى فصلين وخاتمة؛ الفصل الأول بعنوان " التشكيل البصري: مفاهيم وإيضاءات" وتضمن ثلاثة عناصر أساسة، العنصر الأول تم التحدث فيه عن مفهوم التشكيل من الناحية اللغوية والاصطلاحية، ثم مفهوم التشكيل

البصري كمصطلح مركب، من أجل عقد مقاربة بين التشكيل كمصطلح عام والتشكيل البصري كمصطلح مضبوط ودقيق، واستخلاص نقاط التلاقي بين المفهومين.

أما العنصر الثاني، تم التعرض فيه إلى إشكالية مصطلح التشكيل البصري، الذي عُرف بعدة تسميات، اشتركت معظمها في نفس المفاهيم، واختلفت في التسميات فقط، وبعضها كان العكس اشترك في التسمية، واختلف في المفهوم، وبالتالي جاء هذا العنصر ليبين أبرز الفروقات النقدية حول مصطلح التشكيل البصري.

وفي العنصر الثالث، تم الوقوف عند نشأة الظاهرة في الشعر الغربي والعربي والإرهاصات التي مهّدت لتطورها وتشكلها في شكل ظاهرة فنية وأدبية، ثم أُتْبعت هذه العناصر بخلاصة للكشف عن جمالية ظاهرة التشكيل البصري في النص الشعري، وما مدى وعي الشعراء في توظيفهم لمظاهر التشكيل البصري.

أما الفصل الثاني، فجاء بعنوان " مظاهر التشكيل البصري في ديوان " تغريبة جعفر الطيار" تم فيه إبراز هذه الظاهرة في المدونة، والتي تمثلت في التشكيل بالعتبات النصية من عتبة الغلاف، والعنوان، واسم المؤلف، وعتبة التجنيس، ودار النشر، والإهداء والمقدمة والتشكيل بعلامات الترقيم بمحوريها؛ محور علامات الوقف ومحور علامات الحصر، والتشكيل بالسطر الشعري الذي تُتبع فيه حركة واتجاه الأسطر الشعرية والتشكيل بالتوثيق المكاني والزماني الذي تموضع في آخر القصائد، وفي الأخير التشكيل بالهامش الذي استثمره الشاعر في صفحاته الشعرية لعدة وظائف دلالية وفنية.

من خلال هذه التمظهرات، يمكن الكشف عن جمالية ظاهرة التشكيل البصري في نصوص ديوان " تغريبة جعفر الطيار"، وعن الدلالات والأهداف التي سعت لتحقيقها هذه التقنيات البصرية التي وظفها يوسف وغليسي.

وختم البحث بأهم النتائج المتوصل إليها من خلال ما تم الحديث عنه في الفصلين السابقين، وكذا للإجابة عن الإشكاليات المطروحة حول موضوع الدراسة.

أما فيما يخص المنهج المعتمد عليه في هذا البحث، فقد تم اختيار المنهج السيميائي لكونه منهجا مناسبا لفك رموز النص واستنطاقها عن طريق التأويل والتحليل، وبالتالي التوصل إلى معرفة مختلف الدلالات والمعاني التي لم يكشف عنها المبدع بشكل مباشر.

وتجدر الإشارة إلى وجود دراسات تناولت ظاهرة التشكيل البصري من زوايا مختلفة منها ما كان عبارة عن دراسة عامة لم تركز على مدونة بعينها ك:

_ التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر لزهيرة بولفوس (مقال).

_ التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر" نماذج مختارة " لنزيهة درار(مقال).

و منها ما كان دراسة خاصة، تم فيها التركيز على شاعر معين كدراسة " بشير مخناش " التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، نزار قباني نموذجا" (مقال).

وقد اعتمد البحث على جملة من المصادر والمراجع أسهمت في توضيح الرؤية وإجراء البحث وكشف مغاليقه لعل أهمها:

_ ديوان الشاعر الذي كان المصدر الأساس لهذه الدراسة، أما المراجع فهي كثيرة نذكر منها:

_ الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي لمحمد الماكري.

_ القصيدة التشكيلية في الشعر العربي لمحمد نجيب التلاوي.

_ الشعر و الكتابة _ القصيدة البصرية_ لطراد الكبيسي.

إضافة إلى مراجع أخرى لا تقل أهمية عن ما ذكر.

ولا يخلو أي بحث من مصاعب وعراقيل، يمكن أن تعترض أي باحث يخوض غمار البحث العلمي الأكاديمي، ومن بين هذه الصعوبات التي واجهت هذا البحث:

_ انفتاح مصطلح التشكيل البصري على عدة مسميات، مما صعب ضبط مصطلحه.

_ كثرة مصطلحات المنهج السيميائي وتشعبها، وكذا تداخل آلياته مع مناهج أخرى مثل البنيوية والتفكيكية، مما صعب الوقوف عند حدود هذا المنهج.

و في الأخير، الشكر موصول للأستاذ المشرف (الطاهر عفيف) الذي عمل على سيرورة إنجاز هذا البحث، فجزاه الله عني خير الجزاء وأعلى مرتبته ورفع قدره، وجعل ما قدمه في ميزان حسناته، وشكر جزيل لأعضاء اللجنة الموقرة الذين سوف يعملون على قراءة هذا البحث و تقويمه.

وحسبي أني بذلت ما وسعني من الجهد، فإن وفقت فمن فضل الله عز وجل، وإن كانت الأخرى فأسأل الله ألا يحرمني الأجر، والحمد لله أولا وآخرا، وظاهرا وباطنا.

والصلاة والسلام على محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا.

الباحثة

الفصل الأول: مفاهيم و إيضاءات

1 _ مفهوم التشكيل البصري

2 _ إشكالية المصطلح

3_ نشأة التشكيل البصري

عرف الشعر العربي المعاصر تغيرات وتحولات عدة، أثّرت في مسار حركته الإبداعية نتيجة عوامل وظروف أملتها طبيعة العصر الذي تمازجت فيه مختلف الثقافات والآداب والفنون، فكان لهذا التداخل والتضارب أثر في التغيير من بنية القصيدة، سواء من ناحية المضمون أم من ناحية البناء الشكلي؛ إذ غذيت بتقنيات فنية حاول الشعراء استثمارها حتى يحققوا لنصوصهم قدرا من التميز في مستويات مختلفة الدلالية والنوعية والشكلية، فكان الشكل الكتابي المعاصر عبارة عن كسر نظام كتابة المألوف.

كما باتت القصيدة المعاصرة تأخذ حركتها ورسالتها وهدفها، انطلاقا من تعالق الخارج النصي مع الداخلي، وتأثيرهما معا في القارئ من حيث لا يدري، ومن بين مظاهر هذا التعالق والتأثير ظاهرة التشكيل البصري، فما المقصود بالتشكيل البصري؟

1_ مفهوم التشكيل البصري:

قبل الحديث عن مصطلح التشكيل البصري يجدر بنا أن نتحدث عن التشكيل في اللغة والاصطلاح.

أ _ التشكيل لغة و اصطلاحا:

التشكيل من مادة (ش– ك –ل) و" الشَّكْلُ بالفتح: الشِبْه والمِثْل، والجمع أشكال وشكول، وقد تَشَاكَل الشيئان وشَاكَلَ كل واحد منهما صاحبه... والمُشَاكَلَةُ: الموافقة والشَّاكِلَةُ: الناحية والطريقة والجديلة، وشَاكِلَة الإنسان: شكله وناحيته وطريقته، وفي التنزيل العزيز: ﴿ قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ ﴾(الإسراء، الآية 84)؛ أي على طريقته ومذهبه، قال الأخفش: على شاكلته أي على ناحيته وجهته وخليقته... وهذا طريق ذو شواكل أي تتشعب منه طرق جماعة."[1]

ومنه يتخذ التشكيل معاني المشابهة، والموافقة والطريقة والناحية، إضافة إلى معان أخرى نجدها أكثر قيمة وأبلغ معنى، ويظهر ذلك في قوله: " وشَكْلُ الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة، وتَشَكَّل الشيء: تَصوَّر، وشَكَّلَه: صَوَّره، وأَشْكَلَ الأمر: التبس وأمور أشكال: ملتبسة، وتَشَكَّلَ العنب: أينع بعضه، وشَكَلَ الكتاب، يشكله شكلا وأَشْكَله: أعجمه... شكلت الكتاب أشكله، فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب، وأعجمت الكتاب، إذا نقطته، وشَكَّلَتِ المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وعن شمال ثم شدت بها سائر ذوائبها."[2]

---

[1] (ابن منظور) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، مج:11، دار صادر، بيروت لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 356، 357

[2] المصدر نفسه، ص 357 _ 359.

ارتبط التشكيل هنا بمعنى: التخيّل، والإدراك، وتكوين الشيء، والغموض واللبس والجمع بين المختلفين (كاللونين مثلا)، إضافة إلى معاني الوضوح وإزالة الإبهام والجمال (كجمال ضفائر شعر المرأة)، وكلها معان تشير إلى تكوين الشيء ليتخذ هيئة أو صورة معينة ذات صفات ومميزات.

هذه المعاني نجدها تقريبا في كل المعاجم القديمة، ومعجم لسان العرب خير نموذج لها.

أما المعجميون العرب المحدثون، يؤولون إلى المادة اللغوية القديمة، فيفرغونها في مسارد جديدة، يخلعون عليها روح العصر وتصوراته في فهم دلالات الألفاظ وتوجيهها نحو:" شَكَّل الفنان الشيء: صَوَّره، عالجه بغية إعطاء شكل معين(...)، تشكيلية(مفرد) اسم مؤنث منسوب إلى تشكيل، الفنون التشكيلية: فنون تصور الأشياء وتمثلها: كالرسم والتصوير والنحت والهندسة المعمارية "[1]، أو هو " القدرة على التشكل بأشكال متعددة ومن معناها ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة المعمارية لقدرة المواد التي يستخدمونها على التشكل المرغوب."[2]

نلاحظ من خلال هذين المعجمين، أن مصطلح التشكيل ارتبط ارتباطا وثيقا بالجانب التصوري والتمثيلي، كالفنون التشكيلية المتمثلة في الرسم، والنحت، والهندسة والتصوير، وهي فنون تعتمد حاسة البصر بالدرجة الأولى، وتسعى إلى تكريس ثقافة التواصل وليس التوصيل، فالصورة– مثلا– التي تشكلها هذه الفنون، تجعل الذات المتلقية في حوار وتفاعل مع هذا الخطاب الذي يتصارع داخله الغموض والوضوح والخيال والحقيقة والجمال، حيث يسعى كل واحد من هذه العناصر، فرض وجوده وتبيان وجهته ما

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج: 01، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1 2008، ص 1227.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

ينجم لنا عن هذا الصراع، تشكل هيئة الصورة التي تكشف عنها حاسة البصر بشكل انفعالي.

كما تأسست مادة(ش- ك- ل) على ثلاثة منطلقات أولية، تمثلت في :" التخيل والتخييل الائتلاف والصيرورة، والوظيفة الإيحائية."[1]

إن للخيال دور فعال في بعث وخلق التجربة الإبداعية لدى الفنان- شاعرا أو غير ذلك- إذ به تستحضر الصورة المرغوب في تشكيلها، ومن ثمة إخراجها إلى الوجود والواقع فالشيء الذي يبدعه الفنان ناتج عن رحلة المخيلة، وهي رحلة بين الاحتجاب والانكشاف وبين الواقع والمثال، وبين التصور المتخيل والوجود الماثل، يقوم الخيال بتجسيمها وتشخيصها وتمثيلها، على نحو بعينه تشكيلا يترجم الرؤية الإبداعية التخيلية لدى الذات المبدعة، فالتشكيل إذا وليد الخيال والتصور، والتصور فنيا" استحضار ذهني أو خيالي ناتج عن انفعال حسي خارجي أو داخلي."[2]

وبهذا فإن الذات تتأثر بمحفز ما وتنفعل معه، فترغب في التعبير عنه، هذه الرغبة يشكلها الخيال بأدوات وتقنيات بحيث تتحول الغيبيات فيها إلى أشياء منظورة والجوهر إلى هيئة وغير المرئي إلى مرئي.

أما حركة الائتلاف والصيرورة، تعد عنصرا بارزا في العملية التشكيلية، كما أنها " عملية دقيقة المسالك، معقدة التشعبات، خفية الخطى"[3]، ذلك أن الصورة أو الشكل الذي يبدعه الفنان عن طريق رحلته التخيلية، لا يخلق أو يولد هكذا مكتمل الهيئة وواضح الرؤية،

---

[1] نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2000. ص 23.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 69.

[3] نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، مرجع سابق، ص 58.

بل تكون عناصره وأجزاؤه مشتتة متفرقة عن بعضها البعض، نتيجة الولادة الخاطفة، وتبقى تلك العناصر والأجزاء في مخاض وصراع، كل جزء يبحث عن لصيقه حتى يكمله، وبالتالي تحدث العملية الائتلافية بين أجزاء الصورة لتكون وحدة عضوية متناسقة ومنسجمة، تعبر عن وجودها وكيانها الفعلي المنظم، بعدما كان يسودها اللاّمعنى والفوضى في حالة انفرادها.

هذا الائتلاف والتحول بين الأجزاء والعناصر هو الذي يجعلنا ندرك ونعي، وجود عمل إبداعي متكامل ومتناسق وناضج يظهر في صورة " الكل"، الذي يكون سباقا عن الأجزاء من ناحية تأثيره في المتلقي سواء من ناحية التفاعل، أو من ناحية الاستيعاب والإدراك وهو ما نجده عند الجشتالتيين الذين يرون أن ردة الفعل يكون للكل المتكامل المشكل من مجموع الأجزاء المنفصلة عن بعضها البعض، وتتضح هذه الفكرة من خلال كلام (ك – ك – روثفن K _ K_Ruthven) : " فعلماء النفس من الجشتالت يزعمون أن فينا تفضيلا متأصلا لإدراك الكليات المتميزة، من الأجزاء المنفصلة وأن قدرتنا على فهم الأجزاء المتميز بعضها عن بعض يحددها " الكل" الذي نرى مثل هذه الأجزاء تنتمي إليه."[1]

أما الوظيفة الإيحائية التي يوحي بها مصطلح التشكيل، فتتمثل في كون أن المبدع لا ينطلق من فراغ، وإنما هناك حافز أو عامل ما قد أثر فيه، مما حرك أحاسيسه ووجدانه وبالتالي ينصهر كل من التأثر والانفعال والخيال في بوتقة شعورية، يخرجها المبدع بحلية يكتنفها الجمال من كل جوانبها، فإن هذا الخلق الفني الذي أخرجه المبدع من المجهول إلى المعلوم هو تعبير عن فكرة المبدع ووجدانه، ومن هنا نستشف أن العمل الذي أبدعه الفنان وكيفية تشكيله له بطريقة متميزة ومتفردة عن غيرها من الأعمال الأخرى عبارة عن معادل موضوعي، أو عبارة عن رمز يكشف حقيقة الذات المبدعة، وما ترغب في الإفصاح عنه

[1] ك. ك. روثفن، قضايا في النقد الأدبي، تر: عبد الجبار المطلبي، مراجعة: محسن جاسم الموسوي دار الشؤون العامة " آفاق عربية" للطباعة والنشر، بغداد، العراق، ط1، 1989، ص 20.

والجهر به، ولكن يبقى دائما هذا العمل الإبداعي بمثابة قضية مشفرة، تتزئبق بين يدي المتلقي يصعب فكها بسهولة، بل تتطلب وعيا وإدراكا وتمحيصا وتأملا وتفاعلا .

ومن هنا نجد أن الوظيفة الإيحائية المتأتية من عملية التشكيل قد شكلت لنا " الأثر المفتوح" عند إمبرطو إيكو « Umberto Eco » الذي يقول: " الأثر الفني فهو موضوع جمالي قابل للتأويل."[1]

نلاحظ أن إمبرطو إيكو جمع الإبداع بين الجمال والتأويل، فالجمال الذي يُتلقى هكذا بشكل سهل، لا يرقى إلى المستوى الذي يكون فيه الجمال غامضا وعنيدا في كشف أسراره بحيث يجعل الذوق مولعا وفضوليا في معرفته.

من خلال هذه المنطلقات الثلاثة، يكون التشكيل" مظهرا لتمثل خيالي وحسي، يرمي ويوحي ويثير، فالتجربة بوصفها تشكيلا تزخر بالتنوع، والتعدد، والتعقيد، والغرابة والجدة، وتتطلب إدراكا واعيا ومركبا ومعقدا." [2]

إن مفهوم التشكيل لغة، ارتبط بمعاني التصوير والتمثيل وما يضفيه المبدع من قدرات وعمليات، وأفكار، وأفعال، وكيفيات، ومواد، وتقنيات، تقوم بها الملكات الداخلية مدفوعة بهذه العوامل للسيطرة على موضوع الرؤيا غير المرئي وتشكيله بطريقة استيطيقية من وضع إلى وضع، ومن هيئة إلى هيئة، ومن وجود إلى وجود، حتى يكون في متناول الوعي والإدراك والشعور، ليكون هذا الأثر الفني في الأخير إعلانا عن" ولادة اللآمرئي."[3]

---

[1] إمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللآذقية، سورية ط3، 2013. ص 07.

[2] نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، مرجع سابق، ص 60، 61.

[3] ألكسندر اليوث، آفاق النص: تر: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط3، 1982. ص 103.

من خلال الدائرة المعجمية التي شكلتها مادة (ش – ك – ل) نصل إلى أن التشكيل اصطلاحا هو ذلك " الشكل الفني المنظم الذي يتكون بعملية الصيرورة، وطابعها التحويلي الإنشائي المشتمل على أفعال التوليف والتناسب، والتكامل والتوازن والانسجام، سعيا لتجسيد موقف الفنان الفكري والنفسي، والاجتماعي، وتحقيق وجوده وتمثيله للوعي والإدراك والشعور، وبهذا يتجسد الوجداني في العمل الفني، ويصبح تشكيليا."[1]

فالتشكيل إذا هو تجربة إبداعية تعكس جوهر الحياة، والخلق والوجود، كما أنه فاعلية حرة وضرورة فنية يلجأ إليها المبدع لتجسيد رؤياه، وإقامة عالمه الذي تتوحد فيه الذات والموضوع، وتتحول فيه الأشياء أيضا من كينونتها الصورية الصامتة والثابتة إلى صيرورة ناطقة، تتفجر بالحياة في أفعال المزج، والتوليف، والتعديل، والتنسيق والانسجام، وهي نظم فكرية تتخذ شكلا مميزا، ذلك أن " لا شكل بدون فكرة، ولا فكرة مجردة عن الشكل"[2]، كما قال الكاتب الفرنسي غوستاف فلوبير « Gustave Flaubert».

فالأفكار التي رسمها المبدع في تجربته الفنية، تمثل ما وراء الظاهر المكشوف يكشف عنها التشكيل بفعل التجريد الاستبصاري، الذي يتطلب إعمال البصر والبصيرة لإدراك الجوانب المرئية وغير المرئية، ومعرفة جوهر الإبداع ومواطن الجمال.

ومهما حاولنا استكناه مفهوم التشكيل، إلا أنه يصعب الإلمام به وضبط مفهومه أو حصره في زاوية محددة، هذا ما يؤكده محمد صابر عبيد بقوله: "يصعب وضع صيغة مفهومية أو اصطلاحية محددة، بوسعها أن تضع التشكيل في إطار مفهومي أو اصطلاحي معين ومخصص له حدود واضحة وحاسمة ونهائية، لأن ثراءه وسعته وعمقه وانفتاحه على

[1] نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، مرجع سابق، ص 38.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط2، 1984، ص 220.

مجالات التعبير كثيرة يجعل منه مفهوما متحركا، ومصطلحا ناميا ومتطورا يمكن رصد فضائه، ومعاينة تجلياته من أكثر من زاوية لكنه يستعصي على القولبة والتقنين داخل أسر مفهومي واصطلاحي شكلاني محض."[1]

هذه الإشكالية ناتجة عن توظيف كثير من المصطلحات، والمفاهيم، والصيغ، والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى، وذلك بطريقة سهلة وسريعة أوجدتها الثقافة الراهنة، وهي ثقافة الأخذ، والاستعارة، والاكتساب، والترحيل، والتضافر والتلقي والدمج.

[1] محمد صابر عبيد، التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية دمشق، 2012، ص 11، 12.

ب_ التشكيل البصري في الاصطلاح النقدي:

تميز مصطلح التشكيل في معناه اللغوي بعدة خصائص منها، التصوير، والتمثل والنظام، والصيرورة، والإيحاء والجمال، وغيرها من المميزات التي تتخذها هيئة الصورة التي ينشأها المبدع بغرض التأثير، وبعث الحياة والوجود والجمال، أي أن المصطلح حُصر في دلالته البصرية المحظة، فما بالنا إذا أسندنا إليه صفة " البصري" وأصبح " التشكيل البصري" فهذا يجعلها مختصة بالمجال البصري فقط دون غيره؛ أي يتحدد القالب والوظيفة التي ستخضع لها عملية التشكيل، بشكل عميق ومضبط، خاصة إذا قمنا أيضا بنقل هذا المصطلح من مجال الفنون إلى مجال الإبداع الأدبي، فيصبح التشكيل البصري في الأدب " هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر(العين المجردة)، أم على مستوى البصيرة (عين الخيال). "[1]

وبالتالي نجد أن هناك علاقة وطيدة بين مفهومي التشكيل والتشكيل البصري من حيث الاهتمام بالصورة البصرية للشيء، وما تحمله من معاني الجمال والخيال والانفعال وهي دلالات ارتبطت بالفنون التشكيلية كالرسم وغيره، كما ارتبطت بالإبداع الأدبي شعره ونثره ولهذا وجدت العلاقة بين الشعر والفنون، ف " الرسام والشاعر على درجة من التقارب والالتصاق "[2]، حيث يعمد كلاهما إلى خلق تجربته الإبداعية، وإخراجها إلى الوجود؛ أي من الخفاء إلى التجلي، مضفيان إلى عملهما الإبداعي حقائق الجمال؛ أي أنهما يلتقيان في غاية واحدة، وهي غاية التأثير سواء عبر ما تتفاعل به العين ، أو ما تتلقاه العاطفة.

---

[1] محمد الصفراني، فضاءات التشكيل والشكل، جريدة الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، ع: 14276، 26 يوليو 2007، www.alriyadh.com

[2] كلود عبيد، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 09.

وقد بيّن صلاح عبد الصبور تموقع التشكيل بين الشعر والتصوير، بقوله: " القصيدة التي تفتقد التشكيل، تفتقد الكثير من مبررات وجودها، ولعل إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير."[1]

ولعل عبارة " الشعر مثل التصوير "[2]، تلخص مدى تداخل العمليتين الإبداعيتين.

أما إذا تعلق الأمر بالتشكيل البصري في التجربة الشعرية المعاصرة، فإن الشعراء المعاصرين جعلوا من حاسة البصر مكانة بارزة، والمرجع الأساس في قراءة وتذوق الأشياء حتى تماهى المرئي باللغة والذهني بالمحسوس، فالنص كبنية لغوية ناتجة عن علاقة الأجزاء فيما بينها لتكون كلا، هذا الكل يأخذ صورته وهيئته، ويثبت كيانه انطلاقا من ازدواجية الداخلي والخارجي التي تمنح للنص رؤية تبصرها عين المتلقي، كالخطوط والرسوم، وعتبات النص، وعلامات الترقيم، وتقسيم الصفحة، والبياض، والنبر البصري والهوامش... وغيرها من العلامات البصرية الموجهة للبصر، أو تلك الموجهة للبصيرة (الخيال) كالصور الفنية الجمالية، التي توقظ عاطفة وإحساس الذات المتلقية وتجعل للنص رؤية ثانية بتفاعلها.

لقد عرف الشعر العربي المعاصر تغيرا مس جوانبه الشكلية والموضوعية، إذ تخلصت القصيدة المعاصرة من رتابة وصرامة القواعد القديمة، وانتقلت من ثقافة السماعي إلى ثقافة البصري التي أسهمت بشكل أو بآخر في الاهتمام بظاهرة التشكيل البصري "
فأصبحنا أمام لون جديد من الرسائل التي تفيد من الهندسة المعمارية والرسم والفنون التشكيلية وغيرها. حتى لكأن النص الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان، أو لنقل هي صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية

[1] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مج 3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص 31.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص 214.

العلامة"[1]؛ أي أن القصيدة تصبح عبارة عن فضاء تشكيلي يختلط فيه الخيال بالواقع واللآمرئي بالمرئي، متحررا في ذلك من قيود وخطية النص المكتوب، منتقلا إلى مستوى جديد محكوم بأبعاد بصرية من صور مرئية، وتبئير، ولون، وتضليل، وموسيقى، ورسم وهي أدوات شكلت دورا مركزيا في صناعة المعنى وعملية القراءة والتأويل ما يجعل من النظام النصي التشكيلي، نظاما سميائيا تتلاعب فيه اللغة بالكلمات ويتحرر فيه الدال من المدلول، فينقلب هذا الفضاء الشعري إلى فضاء جمالي مشفر، يستدعي قارئا مثقفا قادرا على كشف أسرار النص والتوغل في معانيه وقضاياه، لأن " الشعر خطاب متميز يضمر أكثر مما يصرح، يوحي يأبى أن يفصح عن ظاهره أو حقيقته للوهلة الأولى، بل تراه يمعن في التخفي والتكتم والخداع وراء شعرية الكلمات، مخادع هو النص، ظاهره يخفي باطنه."[2]

وبهذا فإن التشكيل البصري في الشعر، هو تلك الظاهرة الجمالية والفنية التي يفرزها النص الإبداعي من خلال تعالق واشتباك ثنائية البصر والبصيرة القائمة على عنصري المشاهدة والانفعال، هذا الأخير الذي أصبح يشكل بصريا لتعويض سمات الأداء الشفهي الذي انتصرت عليه الثقافة الكتابية الراهنة، وهي ثقافة مرئية بالدرجة الأولى، إذ غيرت من الأدب وجعلت الملفوظ فيه ملموسا، تستنطقه الحواس وتخرجه الانفعالات من الرتابة والثبوت والوصفية إلى الصيرورة والتحول، فتمتلك اللغة رغبة التحرر والتفرد، وهو ما وصفه نيتشه (Nietzsche) بقوله: " إن الأشياء هي التي تسعى إلينا مانحة نفسها للتحول إلى رموز " تهرع الأشياء كلها إلى خطابك متحننة زلفى، تتملقك لأنها تبتغي أن تسافر فوق كتفيك، على صهوة كل رمز تمضي إلى كل حقيقة " هنا تنفتح أمامك كل حروف الوجود

[1] رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة النقد الأدبي فصول، الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ج1، مج: 15، ع: 2 1996. ص 100.

[2] المرجع نفسه، ص 96.

وخزائن الكلمة: كل كيان يريد أن يصير حرفا، وكل صيرورة تريد أن تتعلم الكلام بواسطتك"[1]؛ أي أن اللغة حالة ديناميكية حية، تنتقل في صيرورتها بين الاستبصار والتشخيص والتأمل والإدراك، على وفق مبادئ ونظم الذات المبدعة وقدرتها الفنية في بلورة تجربة شعرية ذات بعد تشكيلي ملغم بقضايا تعبيرية وتأثيرية، لأن هدف الشاعر من تشكيل اللغة هو التأثير في المتلقي، وكأنه يقول له ضمنيا: " هذه لحظة من لحظات العيش أو نظرة إلى الحياة هكذا رأيتها وشكلتها، فتعال واشعر بها من خلال حواسي وعواطفي وانطباعاتي."[2]

وهي غاية التشكيل البصري التي تسعى إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم، داعية المتلقي إلى التبصر في المعطى البصري للنص، حتى ينفعل معه ويتعرف على قضاياه الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي أيقضت هواجس الأديب النفسية ف " النفس تصنع الأدب والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس." [3]

هذه العلاقة التكاملية بين النفس والأدب يعكسها النص الشعري بسمات التشكيل البصري أي أن الشاعر المعاصر في ظل الثقافة الراهنة، وجد نفسه ملزما بالتعبير عن مختلف القضايا التي تلفت انتباهه وتؤثر فيه، الأمر الذي يدفعه إلى إخراج تلك المكبوتات في شكل تجربة إبداعية شعرية، معطيا بها حق الحياة في التعبير عن قضاياها، وحق الآخر في التعبير عن وجوده، وهو ما نجحت في تبليغه القصيدة المعاصرة التي" انتقلت من الإيقاع

[1] فريدريش نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، كتاب للجميع ولغير أحد، تر: علي مصباح، منشورات الجمل كولونيا(ألمانيا)، بغداد، ط1، 2007، ص 18.

[2] إليزابث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة بيروت، نيويورك، 1961، ص 189.

[3] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، ط4، (د ت)، ص 05.

الصوتي إلى الإيقاع البصري، وأصبحت بحق قصيدة بصرية أي قصيدة تشكيلية بل إن الكثير من النصوص الشعرية المعاصرة، لا يمكن تلقيها كاملة إلا عن طريق البصر"[1]، لما لها من قدرة على تلقي وتذوق صمت وصوت الشاعر، فالبياض مثلا الذي يتخذه الشاعر في بنية قصيدته، يمثل انتصار الشعور والانفعال على الكتابة لأن في ذلك البياض صمت تسمع صداه الأذن، وتقرأ العين آماله وآلامه، وكذلك الحال مع بقية العناصر والتقنيات البصرية التي كونت لنا ظاهرة التشكيل البصري التي استفادت منها التجربة الأدبية عامة والشعرية بوجه خاص، إذ بفضل هذه الظاهرة أصبح النص الأدبي يُتلقى و يُفهم ويُتذوق ويُكشف عنه بصريا من خلال تلك التمظهرات البصرية، كعلامات الترقيم، الصور والأشكال، وشكل الأسطر، والسواد والبياض وغيرها من التقنيات، أو عن طريق البصيرة المتمثلة في الخيال وما يبعثه من انفعال وشعور، أي أن ظاهرة التشكيل البصري في الأدب كانت أبلغ وأنجح في بعث التفاعل، بين المتلقي والتجربة الإبداعية التشكيلية، وهذا بفضل الثقافة الكونية الراهنة لكونها ثقافة صور وأشكال " فثقافة الأذن ثقافة السمع والمحافظة، إنها ثقافة الوثوقية والتقليد، ثقافة الأذن على الدوام ثقافة السلطة، أما العين فلما لها من قوة قلب على شبكتيها ولما لها من قدرة على تعديد منظوراتها وزوايا نظرها تجعل الثقافة التي تعتمدها ثقافة نقدية."[2]

إن كسر المألوف وتجاوز خطيته ونمطيته، يحقق للنص الأدبي لذة وجمالا، وهو ما جسدته ظاهرة التشكيل البصري، التي لقيت صدرا رحبا لدى المبدع والمتلقي في آن واحد فأصبحنا أمام نص أدبي ونقدي بحث.

---

[1] محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر،" نماذج شعرية جزائرية معاصرة "، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 15_ 17 نوفمبر 2008، ص 541.

[2] محمد الصفراني، فضاءات التشكيل والشكل، مرجع سابق.

2_ إشكالية المصطلح:

إن السعي وراء التمسك والتحكم بمصطلح محدد ودقيق، في أي ظاهرة نقدية يعد من الأمور الصعبة والضيقة، خاصة وإن كانت الظاهرة وليدة العصر الحديث والمعاصر بما

تقتضيه من عوامل وظروف ومفاهيم متضاربة فيما بينها، كما هو الحال مع الظاهرة التشكيلية في الشعر التي" أوجدت مصطلحاتها، وهي مصطلحات قد كثرت كثرة واضحة دونما اتفاق على تسمية اصطلاحية واحدة، تعبر عن أطراف الظاهرة المنوعة التشكيلات والمستويات والمنتشرة في الآداب الأوربية، وفي أدبنا العربي القديم والحديث – على حد سواء– الأمر الذي أعطى المجال لمسميات عديدة للظاهرة، ولكنها مسميات قد لا ترقى إلى المصطلح الشامل المعبر عن أبعاد الظاهرة، وذلك لأن محاولات التسمية والاصطلاح من الدارسين العرب والأوربيين، وقفت عند مستوى واحد من مستويات التشكيل الشعري."[1]

فعملية التشكيل في الشعر فقط أحدثت اختلافات ورؤى متعددة، إذ كان لكل زاوية مصطلحات ومفاهيم خاصة بها، مع أن الظاهرة واحدة؛ ومثال هذا ما نجده مع قصيدة التشكيل البصري التي اكتنفتها عدة مسميات واصطلاحات، خاصة وأن القصيدة– في ضوء التشكيل البصري– ما زالت حديثة الولادة من بوتقة التشكيل الشعري وإشكالياته فما بالنا إذا أدخلناعليها مفاهيم أخرى جديدة، فتتحول حينئذ الإشكاليات إلى علائق مفاهيمية بين ما هو لغوي وبصري في القصيدة، خاصة وأن " كانت المحاولة الأخيرة هي الجمع بين اللفظي والبصري، ولاسيما عندما انتقل الإنسان من التعامل الشفوي إلى التعامل التحريري[2]، ما يستدعي حاجة كل واحد منهما إلى الآخر في عمليته التشكيلية.

كما أدى اهتمام النقاد والباحثين بالشكل في القصيدة، دورا رئيسيا في منح ظاهرة التشكيل البصري فعاليتها؛ لأن شكل قصيدة التشكيل البصري يختلف عما كانت عليه القصيدة التقليدية، فالإيقاع والنبر والخط التقليدي تحول إلى" لعبة السواد والبياض، بما تختزنه من

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، 2006، ص 14، 15.

[2] المرجع السابق، ص 14.

إيقاع جسدي يحرك النص، ينقله من جموده لحيويته من جسد ميت لجسد حي، ما يتقطر من بين صلب النص وترائبه لذة ومتعة يأتي متاها ونقصانا وانشقاقا أيضا."[1]

فالسواد والبياض، وشكل الخط، والرسوم، والألوان، والأشكال، واتجاهات الأسطر طولها وقصرها، وعلامات الترقيم، والهوامش، والحواشي، وغيرها من التمظهرات المرئية، هي التي أوجدت إشكالية المصطلح، إذ باتت القصيدة تأخد تسميتها انطلاقا من التقنية التي يشكلها المبدع في قصيدته.

ومن هنا ظهرت عدة مسميات للقصيدة ذات التشكيل البصري كمصطلح" الاشتغال الفضائي" عند محمد الماكري، الذي يعرفه بقوله: " هو لدينا مجموع مظاهر" التفضية " في عرض النصوص الشعرية المكتوبة، أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص."[2]

ويقسمه إلى فضائين" فضاء نصي: هو الذي يسجل فيه الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق، يحدده المقام التخاطبي... وفضاء صوري: الذي ترتسم فيه الأسطر والعلامات البصرية كأشكال للرؤية، أي الفضاء المتضمن لعلامات تشكيلية بصرية."[3]

فالتشكيل البصري _ عند محمد الماكري _ ما تعلق بالجانب الصوري المرئي، الذي تعمل الطباعة على رسمه وتشكيله، وهذا الاشتغال في نظر الماكري ينقسم إلى فضائين: فضاء

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 114.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان كانون الثاني، 1991، ص 05.

[3] المرجع السابق، ص 242.

نصي؛ الذي يكون موجها للقراءة، كالنبر البصري، السواد والبياض، علامات الترقيم، البنية الخطية، وهي عناصر تدخل في بنية النص.

أما الفضاء الصوري؛ هو الذي يكون موجها للنظر، متمثلا في الرسوم والأشكال الهندسية كالمثلثات، والمربعات، والدوائر، وهي أشكال تعتمد اللغة في بعدها البصري مادة للبناء.

إن التشكيل البصري– إن صح القول– عند محمد الماكري، ما يمكن تلقيه بصريا فقط سواء فيما يظهر في تلك المعطيات اللغوية البصرية في بعدها الكتابي القابل للقراءة، أو فيما يظهر في تلك العناصر التشكيلية المرئية، أي أن الظاهرة عنده مقتصرة على الإخراج الطباعي والهيئة الطباعية للنصوص الشعرية التي لا تقرأ ولا تدرك إلا بصريا.

كما ظهرت مسميات أخرى كالشعر الهندسي" الذي تبناه منير العكش، وبكري شيخ أمين و" الشعر المرسوم" عند عبده بدوي، ومحمد كامل حسين، وعبد الحميد جيده"[1] وفي الدراسات الأوربية: الشعر المجسد، الشعر الحرفي، الشعر الصاخب، قصيدة التباديل، قصيدة العلامات.[2]

والملاحظ أن هذه المسميات، قد انطلقت من تلك الجزئيات المشكلة في القصيدة فعُمم بها على الظاهرة كلها؛ أي أنها مصطلحات تخص مستوى من مستويات التشكيل، سواء الشعري أو البصري.

فعبد الحميد جيدة – مثلا– يقول:" أسميه– الشعر المرسوم – وهو عندي الذي يقوم على أشكال مختلفة بشكل رسوم كالشجرة والطائرة..."[3]

[1] ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 16، 17.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص 20 _ 22.

[3] المرجع السابق، ص 17.

وقد عقب محمد نجيب التلاوي على هذه الإشكالية بقوله:" ومن الملاحظ أن هذه الاصطلاحات جميعها، محاولات تميز جزئي، من ثم نشعر أننا في حاجة إلى مصطلح يشير إلى مستويات التشكيل المختلفة التي ولدت هذه– المصطلحات– الجزئية."[1]

ولهذا نجده يتبنى مصطلح " القصيدة التشكيلية " في كتابه " القصيدة التشكيلية في الشعر العربي"، وقد وظف مصطلح– التشكيلية– لأنه يلم بجميع المستويات التشكيلية المتعددة سواء ما تعلق بالجانب الفني اللغوي، أو بالجانب الشكلي الخارجي، أي أن التلاوي لم يحدد أي معطى من المعطيات التشكيلية.

أما "طراد الكبيسي" سماها ب" القصيدة البصرية" قائلا:" ويهمنا هنا ما دمنا بصدد كتابة الشعر والقصيدة البصرية بالذات، أن نقول أن مبدأ القصيدة هذه– كما تبدو لنا– تحاول أن تستعيض بالتعبير بالصورة البصرية، عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، كما هو معروف في الشعر العربي وفي العالم."[2]

فرغم نجاح الكبيسي في التسمية إلا أنه أقصى اللغة ووظيفتها داخل القصيدة، حيث اهتم بالبعد البصري الذي تستطيع العين رؤيته فقط، وجعل من اللغة عنصرا متماهيا في صورة مرئية، تعبر عن قضاياها وأفكارها بشكل بصري لا لغوي ولكن الحقيقة هي أنه لا يمكن للقصيدة ذات التشكيل البصري أن " تستعيض بالصورة البصرية عن التعبير بالصورة اللفظية لأنها تحتاج إليهما معا، ولاغنى لإحداهما عن الأخرى في هذا النوع من القصائد."[3]

[1] المرجع نفسه، ص 22.

[2] طراد الكبيسي، الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، مجلة الأقلام، العراق، ع: 01، 1 يناير 1987، ص 06.

[3] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 19.

خاصة وأن" حدث التمازج بين اللغة والصورة، واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال، وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل."[1]

وبهذا لا يمكن أن نلغي اللغة لحساب الصورة البصرية، لأن لكل منهما خصائصه ووظيفته وحمولته الدلالية داخل النص الشعري، كما أن اللغة والصورة عنصران متكاملان ومتداخلان، كل واحد منهما يحتاج إلى الآخر، خاصة في ظل قصيدة التشكيل البصري التي يتماهى فيها الذهني بالمادي، ما يجعل من النص البصري نصا تفاعليا تتصارع داخل صفحته كل من التقنيات البصرية، والعناصر الكتابية في إنتاج النسيج الدلالي.

كما اتخذت قصيدة التشكيل البصري مصطلح " الفضاء الطباعي" عند يحي الشيخ صالح الذي يقول:" إذا كانت أية دراسة للفضاء الطباعي في أي نص قضية نقدية لها دور أساس في تلمس جماليات النص، وتتدخل في الحكم عليه أخيرا... فإنها من ناحية أخرى قضية المبدع، لأن توظيف عناصر الفضاء الطباعي لا تتحقق عفويا أو اعتباطا أو نتيجة الملكة الشعرية، بل لا بد لها من قصدية يقف خلفها جهد الشاعر ومتابعاته لحركة الحداثة ومستجداتها، وسعيه الدؤوب إلى تطوير أدواته الفنية... إذ لم يعد الاحتداء واقتفاء المعروف إبداعا بل اختراع الجديد هو الإبداع."[2]

ويتكون الفضاء الطباعي عند يحي الشيخ صالح:" من أحجام الخطوط وأنواعها ومن علامات الفصل والوقف والتعليق، ومن صراع البياض والسواد على رقعة الصفحة واحتلال كل منهما مواقع على حساب الآخر، ومن الرسوم والأشكال والصور، وما يتصل بالنص من

[1] محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، مرجع سابق، ص 541.

[2] يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي، الأهمية والجدوى، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع:07، 2004، ص 51.

إحالات وهوامش، ومن الأشكال الهندسية التي تحيط به أو بأجزاء منه على نحو ما: كالدوائر والجداول والمستطيلات..."[1]

نفهم من خلال هذا، أن الظاهرة عند يحي الشيخ صالح مرتبطة بكل ما هو خارج النص أي كل ما تخرجه الطباعة من تقنيات وفنيات متطورة، تواكب العصر الحداثي وتعبر عن رؤية الشاعر الثقافية والاطلاعية، كما اشترط هذا الناقد مبدأ قصدية الشاعر في هذا النوع من الإبداع، لأن استحضار المبدع لهذه التقنيات في النص، ليس استحضارا عبثيا ناتجا عن الموهبة الشعرية، وإنما لا بد من وعي وإدراك ومعرفة بمختلف هذه الآليات وكيفية توظيفها، وإيصالها للقارئ في قراءة جمالية نقدية.

أما التشكيل البصري عند محمد الصفراني" هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر (العين المجردة) أم على مستوى البصيرة (عين الخيال) ."[2]

ولعل هذا المفهوم هو الأقرب والأصوب في منح ظاهرة التشكيل البصري قيمتها وجماليتها، لأن محمد الصفراني لم يلغ عنصر اللغة في عمليته التشكيلية، بل عدها عنصرا من العناصر التي تمنح النص بعده البصري، وذلك من خلال ما تتميز به هذه اللغة من جمالية وشعرية، الأمر الذي يوسع من أفق الذات المتلقية في تذوقها لهذا النص الإبداعي فتتوسع الرؤية عندها عن طريق ما يسمى بالخيال، الذي تترجمه الأحاسيس والانفعالات في شكل صور ومشاهد ذهنية، فتصبح اللغة بهذا الشكل ذات طابع تجسيدي ذهني إضافة إلى العنصر الصوري الذي تدركه العين بشكل مرئي ملموس، متمثلا في تلك المعطيات البصرية كالأشكال والرسوم والألوان وغيرها.

[1] المرجع تفسه، ص 49، 50.

[2] محمد الصفراني، فضاءات التشكيل والشكل، مرجع سابق.

وبهذا فالتشكيل البصري عند محمد الصفراني لا يقتصر على ما تدركه العين فقط وإنما ما تتلقاه عين الخيال أيضا، فهو يجمع بين البصر والبصيرة في إعطاء النص التشكيلي بعده البصري، عكس ما ذهب إليه النقاد السابقون أمثال: محمد الماكري، عبد الحميد جيدة، طراد الكبيسي، يحي الشيخ صالح، الذين ركزوا على البعد البصري في النص الإبداعي، أي كل ما تتم رؤيته عن طريق العين فقط، أي أن التشكيل حُصر في كل ما يتعلق بالتقنيات الطباعية من رسوم وأشكال وألوان، وإحالات، وهوامش، وخطوط مقصين في ذلك وظيفة اللغة الخيالية الذهنية، ولهذا كانت محاولة محمد الصفراني ناجحة ومعطية للنص الأدبي ذي التشكيل البصري، حقه من ناحية تخيلية اللغة، أو من ناحية صورية الأشياء.

و مهما يكن من اختلاف وتضارب في التسميات الاصطلاحية لظاهرة التشكيل البصري يبقى أن نقول: إن النص الأدبي الذي يخضع لتقنيات التشكيل البصري هو ذلك النص الذي يمنح نفسه للقراءة والرؤية سواء عن طريق الخيال، أو عن طريق البصر بطريقة جمالية وفنية، تجعل من الذات المتلقية في تفاعل وتواصل مع ما هو داخل النص وخارجه فالحرف، والكلمة، والجملة، والنص، وعلامات الترقيم، والسواد والبياض والأشكال الهندسية والخطوط، والألوان، كلها تستنطقها الذات المتلقية بشكل نقدي إبداعي بحيث تعطي لكل تقنية كانت لغوية أو بصرية بعدها ووظيفتها وقيمتها الفكرية والفنية داخل العمل الإبداعي الأدبي.

3 _ نشأة التشكيل البصري:

بما أن ظاهرة التشكيل البصري في الشعر المعاصر، قد تأسست واكتملت على أيدي شعراء غربيين، فقد آثارنا الحديث عن التشكيل في الشعر الغربي أولا.

أ_ في الشعر الغربي:

قبل الحديث عن نشأة التشكيل البصري في الشعر الغربي، لا بد أن نشير أولا إلى تلك الإرهاصات التي مهدت لظهور هذه الظاهرة التشكيلية في النص الشعري، التي يرجع بعض النقاد بداياتها إلى العهد الإغريقي، ذلك أن " الشعر البصري لم يكن ابتكارا من ابتكارات فترة الحداثة، بل نجد جذوره القديمة تمتد لدى الشاعر الإغريقي سيمياس (330 ق. م)، وقد ازدهر هذا الشعر بعد ذلك، عندما كانت المشجرات شكلا منفصلا وشائعا لدى الشعراء ذووا التوجهات الدينية المعادية للأيقونات، ثم عاد هذا الشعر خلال عصور النهضة والباروك... أما خلال القرن الثامن عشر، فقد تراجعت مكانته بوصفه نوعا من العبث، إذا قورن بالفن الراقي أو العالي القيمة، لكنه لم يختف تماما، ثم عاد بشكل قوي مع مالارميه في نهاية القرن التاسع عشر"[1]، في قصيدته المعنونة ب (رمية النرد) التي جعل فيها " أبناط الحروف متنوعة الأحجام والسطور مبعثرة بطول الصفحة، وعرضها بنوع من السقوط الحر المحكوم بالمصادفة التي تنشأ عن ضربة النرد، وهدف مالارميه هنا هو تجنب السرد وتوزيع قراءة القصيدة على مسافات، بحيث تكون الصفحة كلها وليس السطر هي وحدة الشعر كصورة كلية."[2]

---

[1] سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية " قصيدة الصورة" أنموذجا مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، ع: 7، مارس 2017، ص 33، نقلا عن: شغيدل كريم، الشعر والفنون، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 2002، ص 14.

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 214.

وبهذا نجد أن القرن التاسع عشر قد امتاز برؤية إبداعية تتجاوز الكتابة الخطية، وتعلي من شأن الدلالات غير اللغوية، كما فعل مالارميه الذي استغل الصفحة استغلالا تشكيليا سواء من ناحية القراءة أو من ناحية التحرير، فكان الإبداع الشعري عنده مرتبطا بالشكل أكثر من المضمون، خاصة مع بروز الفكرة القائلة بأن " الأسلوب مجرد غطاء أو وعاء أفضله أقله جذبا للانتباه، وقد أخذت مرتبة المضمون تتضاءل أمام مرتبة الشكل، عندما أدرك الكتاب أن المضمون لا بد أن يتأثر بالأسلوب... حتى أصبح الشكل الآن هو مظهر التميز الأساسي، والمضمون هو العامل المشترك مع كل الأشياء ومع الآخرين." [1]

وبالتالي فإن الشكل هو الذي يحقق التميز للذات المبدعة، وليس المضمون الذي تشترك فيه كل التجارب الإبداعية، هذا الطرح ساعد على الاهتمام بالعلامة غير اللغوية التي لقيت حظا من الدراسة لدى كل من العالم السويسري فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) الذي تنبأ بعلم شامل سماه " علم الدلالة"، ورولان بارث (Roland Barthes) الذي حاول بعده القيام بتلك المهمة في كتابه " عناصر في علم الدلالات" حيث التفت إلى المقصود بعلم الدلالة غير اللغوية، ورومان ياكبسون" (Roman Yakobson) الذي أشار هو الآخر بضرورة الاهتمام بهذا العلم، لنجد غريماس(Greimas) أيضا يهتم بهذا النوع من العلامات داخل النص الشعري، فكان حديثه أكثر إيجابية وتفصيلا، لاسيما عندما تحدث عن الشكل الخطي بفضاء الصفحة وكيفية ترتيب المساحات، ضف إلى ذلك دانييل ديلا وجاك فيليويه في كتابهما " الألسنية و

[1] المرجع السابق، ص 187. نقلا عن: جاكوب كوك، اللغة في الأدب الحديث، تر: ليون وعزيز، ص 160.

الشعرية " ساعيان في ذلك إلى وضع منهج لدراسة العلامات غير اللغوية أو الفضاء الطباعي للنص الشعري.[1]

وقد بلغت العلامات غير اللغوية رواجها وحظوتها داخل النص الشعري، خاصة في ظل تلك الظروف والتحولات الحضارية التي عاشتها أوربا من مذاهب واتجاهات فلسفية وفكرية تعطي الأولوية لكل ما هو مادي وصوري، كالحركة المستقبلية، والدادائية والسريالية والتجريدية، التي انظم إليها عدد من الشعراء، وهي مذاهب واتجاهات فلسفية غربية تختلف فيما بينها من حيث المبادئ والقوانين التي يحتكم إليها الإبداع الشعري.

فالمستقبلية مثلا " حركة قد حملت على عاتقها أن تعبر عن روح العصر الحديث تعبيرا غير تقليدي، وكان مارينيتي هو المنظر الأساسي لهذه الحركة المهمة جدا... حيث يرى أن التقنية بوسائلها تحسِّن الإدراك، وأخذ على عاتقه التجديد في مجال التعبير بطريقة تتفق مع المستوى التقني للعصر، وكان لآرائه التجديدية الجريئة أثارها البعيدة المدى لا في إيطاليا فقط ولكن في أوربا كلها."[2]

وقصيدته " حساسية الأرقام" التي توزعت فيها الحروف على نحو تشكيلي وهندسي ألغيت فيها الدلالة اللغوية المنطقية، وحلّت محلها الدلالة التشكيلية غير اللغوية، وقد اعتمد مارينيتي في كثير من قصائده على حرية اللغة التي نادى بها المستقبليون سنة 1912 الأمر الذي جعله يكثر من اعتماد الأحجام المختلفة للحروف، والحبر المختلف الألوان لتمييز الأفكار، خاصة وأن جمع المستقبليون في ظل اهتمامهم بالدلالات غير اللغوية بين

[1] ينظر: يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي، مرجع سابق، ص48.
وينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص، 180، 181.

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 191.

فني الرسم والموسيقى، وغيرها من الوسائل الفنية التي أوجدت نوعين ثانويين من المنتوج الشعري هما (القصيدة التشكيلية وقصيدة الضجيج).[1]"

وبهذين النوعين (قصيدة الضجيج والقصيدة التشكيلية) يحقق المستقبليون فلسفتهم الداعية إلى تهميش الدلالة اللغوية في القصيدة الشعرية، وتثبيث الدلالات غير اللغوية: لتحقيق رؤية مستقبلية للشعر"[2]، مواكبة لتطورات العصر مواكبة شكلية محظة.

وفي سنة 1912 بعد الحرب العالمية، كان الظهور الفعلي للدادائية، التي جاءت كرد فعل انفعالي على تلك الطموحات الحضارية التي حطمتها الحرب، والتي نتج عنها الفقر وخيبة الأمل، ومع هذا فقد عُدت " فترة الدادائية من أخصب الفترات التي التقت فيها الفنون بعضها ببعض، لاسيما التعاون الكبير بين الشعراء والرسامين، ولم يسبق للشعر والتصوير أن تضامنا وتفاعلا مثلما حدث في ذلك العهد، حيث كان الشعراء يرسمون والرسامون ينظمون القصائد، فقد نظم الشعر فنانون، مثل: هانز آرب/ كاندنسكي/ بيكاسو/ ... وقد مارس شعراء وأدباء الرسم بالمقابل: يول ايلوار/ اندريه بريتون/ جاك كوكتو/ جاك بريفير..."[3]

ولهذا كانت فترة الدادائية هي البداية الأوربية الحديثة والفعلية التي خلقت فيها القصيدة التشكيلية، خاصة وأنها جمعت بين الشعر والرسم معا وسعت " إلى التخلي القصدي عن الدلالة اللغوية في التعبير الشعري، ومن ثم كان تفكيك الكلمة إلى حروف ليصبح الحرف (كصوت مجرد) هو مادة الشعر." [4]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 192، 193، 196.

[2] المرجع نفسه، ص 197.

[3] المرجع نفسه، ص 198.

[4] المرجع نفسه، ص 199.

وقد مثَّل هذا الاتجاه " أبولنيير Apolinaire" الذي جمع بين الصورة والكلمة في عمليته التشكيلية، حيث " كان يطمح في أن يتحرر من النطاق اللغوي للشعر، فوجد في الرسم وسيلة تعبيرية أخرى تعينه في عملية الشعر، فراح ينضِّد حروف الكثير من قصائده ويرسمها على هيأة أشكال موحية، فقصيدة " **تمطر**" كتبها على هيأة مطر يتساقط وقصيدة " **التابوت و السرير**" نضَّد بها على شكل تابوت وسرير، وكذلك الحال مع كثير من قصائده التي رصف حروفها على هيأة قلب، مرآة، تاج، رباط، كاليكرام..."[1]

فاهتمام أبولنيير بالمشاهد البصرية داخل القصيدة الشعرية، لم يكن اهتماما عبثيا، وإنما اهتمام ناتج عن ربط العلاقة بين الصورة وفكرة النص واشتراكهما معا في توليد المعنى.

أما السيريالية فقد " كانت اتجاها فنيا مدعوما ببعد فكري يؤطر أعمال رواده بإطارين أساسيين هما: الخروج على الواقع، والخروج عن الواقع "[2]، فالخروج على الواقع، هو خروج عن المألوف، وعن الوضوح التعبيري الذي ثارت ضده السيريالية، جانحة في ذلك إلى الغموض والبعد الرمزي في التعبير الأدبي والفني، ليكون الخروج عن الواقع، متمثلا في العودة إلى اللاشعور حيث الهواجس والأحلام، التي تسهم في إنتاج المادة الإبداعية وبهذا فالتشكيل الشعري عند السيرياليين لا يتحقق إلا من خلال الغموض واللاشعور.

لتأتي التجريدية متمثلة في أسلوبين متميزين: " أحدهما ذو نزعة تعبيرية، ويعد كاندنسكي(1866_ 1944) هو رائد هذا الأسلوب... والأسلوب الآخر ذو نزعة هندسية وهو الأكثر انتشارا لا سيما بعد الحركة التكعيبية، وقد تزعم هذا الأسلوب (بييت موندريان).[3]

[1] طراد الكبيسي، الشعر والكتابة، مرجع سابق، ص 6، 7.

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 203.

[3] المرجع نفسه، ص 208.

هذا يعني أن التجريدية تنظر إلى العمل الفني، على أنه كيان قائم بذاته يؤثر في الإدراك الحسي من خلال أدواته التشكيلية من ألوان، ورسوم، وخطوط، وأشكال، وغيرها من التقنيات التجريدية التي تسعى لرسم انطباع من خلال تلك النماذج الإشارية، ذات المزايا التأويلية والتي تكون في نفس الوقت أكثر فاعلية من اللغة الخطية.

فرغم اهتمام هذه المذاهب بالعلامات غير اللغوية إلا أنها أهملت البعد الخطي وتجاوزت القيمة الفنية الكتابية، وهذا راجع إلى التطور التقني والحضاري الذي عرفته أوربا في تلك الفترة، من تداخل بين الأجناس والفنون، خاصة فني الرسم والموسيقى اللذان حوّلا القصيدة الشعرية إلى قصيدة تشكيلية، ذات إيقاع موسيقي وتشكيل فني، الأمر الذي أدى إلى تغييب الدلالة اللغوية والإفراط في مبدأ التجريب، الذي ركز على التفاعل والإدراك البصري أكثر من الاهتمام برسالة الشعر والفن عموما.

ولا يتوقف الحديث عن هذه الاتجاهات وأبرز ما قام به أعلامها، وإنما لابد أن نشير أيضا إلى تلك المجهودات التي قام بها كمنجر الأمريكي " الذي تلاعب باللغة، وذلك عن طريق تفتيتها، حيث اعتبر أن التحرير البصري والتشكيل الحرفي للقصيدة جزء من الثورة اللغوية وهدف أساسي للتجديد الشعري، لأنه يحقق للقصيدة روح الاتساق."[1]

فالتشكيل عند كمنجر" يعزز بالبعد البصري حقائق معنوية بواسطة الوسيلة الطباعية ولتصبح معاني الكلمات، هي العمق المعنوي الطبيعي الغائر في أعماق النفس، لاسيما إن اتفق التشكيل والتقطيع مع البعد الإيقاعي للصياغة الشعرية." [2]

وبهذا نجد أن كمنجر قد استغل الصفحة استغلالا فنيا وتشكيليا، معتمدا على التقطيع وتفتيت الحروف خدمة للمعنى، وجعلها أكثر تأثيرا سواء من ناحية القراءة، أو من ناحية

[1] المرجع السابق، ص 219.

[2] المرجع نفسه، ص 249.

البناء الشكلي، الذي أعطاه إيقاع السواد والبياض بعدا **استيطيقيا** ميَّز تجربة كمنجر التشكيلية.

من خلال هذه الإشارات يمكن القول، إن عملية التشكيل البصري، قد أخذت نصيبا وافرا لدى عدد من الشعراء، خاصة مع مالارميه الذي علّقت جوليا كريستيفا على شعره قائلة " نحن نعرف بأي قدر من العناية والحرص كان مالارميه، يصفق الأوراق والجمل الشعرية حريصا على التنظيم المضبوط لكل بيت، وللبياض الذي يحيطه."[1]

أضف إلى ذلك أبولنيير الذي جمع بين الشعر والرسم، أي بين الشكل والمضمون فالتشكيل عند الثنائي(مالارميه وأبولنيير) من خلال عملهما (Un coup de dés) و(Calligrammes d'appolinaire)جعل كثير من النقاد ينوهون بجمالية تجربتهما الفنية التي يظهر فيها الإبداع؛ من خلال ذلك التلاعب بالحروف، والصراع بين السواد والبياض، وبين المعنوي والمادي، وهو تشكيل اعتبره تودروف نوعا من التنظيم الفضائي وعنصرا أساسا، مكونا لبنية النص الشعري، فنظام النص ناتج عن نظام العناصر الفضائية التي تشكل بدورها نوعا معينا من الفضاء.[2]

كما يرى هنري ميشونيك (Henri Mechonic) " أن كل المغامرات الطباعية للشاعرين لا يمكن فصلها عن شعرهما وعن شاعريتهما وتاريخيتها، فانعكاساتها ونتائجها تعتبر فاعلة في الحداثة التي تعتبر تلك المغامرات بداياتها."[3]

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص 208.

[2] ينظر: سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية، مرجع سابق، ص 34. نقلا عن: الجيلالي كورات، الشعرية والتواصل البصري، مجلة عمان، الأردن، ع: 127، كانون الثاني 2006، ص 20، 21.

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص 203.

فمالارميه وأبولنيير وكمنجر وسّعوا من التجربة التشكيلية، خاصة في بعدها الفضائي كما لا ننسى المحاولة التي جاء بها الشعر الكونكريتي " Concrete " في محاولة الجمع " بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية، حيث دخلت الرموز والأشكال والأصوات عالم القصيدة إلى جانب الكلمات أيضا... ومثال على هذا قصيدة الشاعر الاسكتلندي اياز هاملتن فنلي" Love " التي تبدأ بالحرف" L " إلى جانب شكل أشبه بالتفاحة، ويستمر بإضافة حروف الكلمة حتى تكتمل مع الشكل الذي يصير أشبه بقلب."[1]

ومن هنا نجد أن هذه التجارب والأفكار النقدية، قد أسهمت في انفتاح الوعي على جماليات التشكيل البصري داخل النص الشعري، خاصة مع تجارب غيوم أبولنيير وستيفان مالارميه وكمنجر الأمريكي، الذين كان لهم فضل في توجيه مسار التشكيل البصري كظاهرة مقصودة شعريا، أضف إلى ذلك الدور الذي قامت به تلك الفلسفات والمذاهب الأوربية الغربية في اهتمام روادها بالدلالة غير اللغوية، في ظل معطيات الحداثة من تداخل الأجناس إلى تداخل الفنون.

هذه الظروف أسهمت في التفات الشعراء إلى البعد البصري للنص، وتأثيره في المتلقي باعتباره تجربة بصرية ذات أبعاد جمالية ودلالية، وهي ظروف عمّقت من قراءة وتذوق النص الشعري بشكل تجديدي، تنفتح على زواياه عدة مناهج ونظريات واتجاهات ومقاربات.

[1] طراد الكبيسي، الشعر والكتابة، مرجع سابق، ص 7.

ب_ في الشعر العربي:

اختلف عديد من النقاد، في تحديد بداية الاهتمام بالتشكيل البصري داخل القصيدة العربية، إذ تعددت الرؤى حول مصدر وزمن هذه الظاهرة التشكيلية، فطراد الكبيسي مثلا " يرى أن شعرنا العربي لم يعرف منذ تاريخ معرفتنا به نظاما كتابيا للنص، غير نظام توازي الصدور والأعجاز، بينها بياض هو فاصلة الصمت اللآزمة 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."[1]

وقد ربط بول شاوول هذه البداية على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليمان من خلال المخلع، بينما حصرها الرافعي بظهور المشجرات، وبالضبط في "محبوك الطرفين" الذي كان نتيجة الاهتمام بالصنعة، كما يرجع البعض هذه الظاهرة إلى أصول تركية وفارسية ويونانية.[2]

هي إذا اختلافات وتضاربات حول نشأة التشكيل البصري في القصيدة العربية، وقد انطلقت هذه الآراء في حقيقة الأمر من جزئية الظاهرة، كالاحتكام إلى بعض الأنواع البديعية التي ظهرت في شكل محاولات فردية، متفرقة عبر أماكن مختلفة، خاصة وأن " تحديد دراسة الظاهرة لا يبدأ من أولية فردية، وإنما يبدأ من دراسة عصر بأبعاده الحضارية، لأننا ندرس ظاهرة ولا ندرس نصا."[3]

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 28.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 28 _ 31.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

لهذا لا بد أن يكون هناك تقصيا وتتبعا زمنيا للظاهرة في بعدها المكاني، حتى تكون دراسة دقيقة في أحكامها.

ومهما يكن من اختلاف في تحديد بدايات الظاهرة التشكيلية، فإن الطبيعة الإنشادية الشفوية للقصيدة العربية قد أسهمت في إرساء معالم التشكيل البصري، من خلال ذلك النظام الصوتي الإيقاعي بين الصدور والأعجاز، الذي مثلته الكتابة الشعرية العمودية حيث انتقلت اللغة "من بعدها الزمني المنطوق إلى بعد مكاني مرئي، واتخذت الشكل التقليدي لبناء البيت الشعري، بتوازي الصدر والعجز بمساحات متساوية، وعلى خط أفقي بينهما البياض المعبر عن فاصل الصمت اللآزمة للتنفس:

//ـــــ. .ـــــ// "[1].

فانتقال القصيدة من البعد الشفوي إلى التحريري، أنتج جمالية شكلية، تبرز من خلال ازدواجية السواد والبياض الذي يوزعه نظام الأشطر هذا من جهة، ومن جهة أخرى تسهم الأبيات بحسب طولها في إعطاء القصيدة شكلا إما مربعا أو مستطيلا، وبهذا يمكن القول بأن التوازي العمودي للأبيات والتقابل الأفقي للأشطر أعطى للقصيدة العربية لذتان: لذة النظر ولذة الاستماع.

" وعلى الرغم من سيطرة هذا الشكل الأول، إلا أنه لم يكن الوحيد في تاريخنا الشعري وإنما وجدنا محاولات فردية متناثرة، حاولت تغيير جغرافية الكتابة التحريرية للقصيدة العربية لاسيما في العصر العباسي"[2]، الذي بلغ فيه التحرير الكتابي أو النسخ أوجه" فتلك المحاولات أسهمت بدور فعال في الكشف عن جذور ظاهرة القصيدة التشكيلية لاسيما من خلال المدمج/ التضمين/ التخميس/ التثليث...أما ما جاء على هيأة السطر الشعري وكتب كالنثر

[1] المرجع السابق، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

فهي محاولة أكثر جرأة... وكلها محاولات مهدت برغبة التجديد الطريق إلى القصيدة التشكيلية من خلال القصيدة العمودية."[1]

وهي محاولات خرجت على الشكل التقليدي، راغبة في ذلك إلى التجديد سواء على مستوى البنية الإيقاعية والصوتية في جانبها التقفوي، أو على مستوى الشكل الذي بلغ أكثر عناية في فن الموشحات الأندلسية، التي كانت بداية الاهتمام بالفضاء المكاني، تناسبا مع تطور الحضارة هناك " فالتشكيل الخارجي للموشحة فرض إطارا مكانيا لمنطقة التخيل، تترجم بالطبيعة ومعطياتها... ثم بفعل الموسيقى الغنائية، ينفتح الخيال على الطبيعة بمساعدة الكلمات في حالة التلقي الشفوي."[2]

لقد عُدت الطبيعة الأندلسية عاملا مساعدا، على تغيير البناء الشكلي للقصيدة العمودية وذلك من خلال توظيف التشكيل النباتي الذي ميز الموشحة الأندلسية، بايقاعه وتشكيله، نال فيه البعد البصري حظه من التوظيف والاهتمام سواء عن طريق ما تراه العين من أشكال، أو ما تتخيله البصيرة من صور شعرية، وبالتالي ظهرت أشكال للقصيدة التي حاولت الخروج عن النموذج التقليدي، كالقواديسي الذي يقول فيه ابن رشيق" ومن الشعر نوع غريب يسمونه القواديسي، تشبيها بقواديس السانية لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضه في الجهة الأخرى."[3]

[1] المرجع السابق، ص 49.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

[3] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص 178.

ونجد كذلك المسمط " وهو أن يبتدىء الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به وهكذا إلى آخر القصيدة ."[1]

ومن الأنواع التي كان لها التأثير الكبير على مستوى البناء الفني والشكلي للقصيدة العربية ما نجده يسمى ب "القلب" حيث " يقوم نوع منه على تقديم الأبيات في صورة مربع بحيث تتوزع الوحدات المكونة لكل بيت، عموديا وأفقيا في تماثل عددي وترتيبي، الأمر الذي يمكّن من قراءة البيت الواحد مرتين حسب الاتجاه الذي تسير فيه وفقه عين المتلقي: من الأعلى إلى الأسفل، أو من اليمين إلى اليسار."[2]

أما التفصيل ف " يقوم على وضع الأبيات وفق نظام يسمح بفصل أجزاء منها، دون أن يخل ذلك الفصل بتمام الوزن والمعنى، شريطة أن يتم الفصل في مواقع متوازية من الأبيات."[3]

ليأتي التختيم و" يقوم على استغلال وتطويع الأشطر والأبيات، لتتشابك على بياض الصفحة من أجل تكوين شكل بصري متناسق وهو في هذه الحالة شكل خاتم."[4]

نلاحظ أن هذه الأشكال الشعرية قد أعطت للنص الشعري قراءة جديدة، استثمرت فيها بعض المعطيات البصرية، خاصة وأنها كانت وثيقة الصلة بالبيئة الاجتماعية، التي ميزت كل نوع عن الأنواع الأخرى، الأمر الذي جعلها تخرج عن الشكل الخطي وتغير من جغرافيته، وقد ازداد هذا الاهتمام التشكيلي حين كون شعراء " بنصوصهم الشعرية تكوينات هندسية وبنائية، بعد السقوط العباسي... وهي محاولة قد نجحت في التقريب بين الرسم

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص 178.

[2] المرجع نفسه، ص 156.

[3] المرجع نفسه، ص 158.

[4] المرجع نفسه، ص 160.

والشعر واستبدلت التطريب الإنشادي بالمتعة البصرية التشكيلية، وأصبح العمق التشكيلي أكبر تأثيرا من الإيقاع الصوتي، بانسجامه المؤقت."[1]

ضف إلى ذلك الدور الذي قام به الخط العربي خاصة في العصر المملوكي والعثماني من إبداع تشكيلي، لاسيما وأن اللغة العربية " من أرقى اللغات ذات الخطوط المتنوعة المتميزة، وهي خطوط ذات نسب تقديرية ومقاييس خاصة، وقد امتلكت الحروف العربية قدرة مطاوعة على التشكيل من (انبساط/ استلقاء/ مد/ تقويس/ استدارة / تشابك ومزاوجة..."[2]

وبالتالي أصبحنا أمام قصيدة تشكيلية تعطي اهتماما كبيرا للفضاء النصي، من خلال توظيفها للكلمات، والموسيقى، والخط، والبديع، والرسم، وهي كلها مكونات صيغت في شكول هندسية، بعدما تحررت من الكتابة التقليدية المجسدة في شكل مربع أو مستطيل لتصل في الأخير إلى شكول متنوعة أعطت للشعر و النظم حرية الحركة التشكيلية إضافة إلى بعث القيم الجمالية، مما جعل القصيدة التشكيلية أكثر تذوقا وقراءة لتأثيرها على الجانب البصري والتخييلي.

ويبقى لنشأة هذه الظاهرة عوامل قد أثرت في وجودها، بل أسهمت في تشكلها وهي ثلاثة عوامل:

" أ- التحول من الإنشاد الشعري إلى التحرير الشعري فالتشكيل، ب- حتمية التقاء الفنون ودور ذلك في الوصول إلى التشكيل الشعري، ج- الوسائط المعيارية للقصيدة (المعيار البديعي/ المعيار الرياضي/ المعيار الديني/)."[3]

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 65.

[2] المرجع نفسه، ص66.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

وهي عوامل رسمت معالم مراحل تشكل هذه الظاهرة في القصيدة العربية، التي انتقلت من الطبيعة الإنشادية إلى الطبيعة الكتابية، حيث اتخد تدوين القصيدة بعدا نظاميا، من ناحية البناء ومن ناحية الإيقاع، ثم سرعان ما تغير هذا القالب التقليدي وأصبحت تكتنفه تغييرات مختلفة تجديدا للشكل والصوت، خاصة مع تداخل الفنون بعضها ببعض(الرسم والشعر والموسيقى واللون والخط)، هذا التداخل الذي استثمرته القصيدة العربية جماليا ظهر فيه مدى انعكاس الظروف الاجتماعية، والطبيعية، والاقتصادية، والدينية، والثقافية على هذه الظاهرة الإبداعية.

وفي العصر الحديث عرفت القصيدة العربية تحولات شكلية متخلصة في ذلك من رتابة الشكل التقليدي، وهي تحولات ابتدأت " مع ظهور شعر التفعيلة أو الشعر الحر منذ الأربعينيات، لأن المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية انعكست آليا على اشتغالها الفضائي المعتاد."[1]

فكانت المحاولات التي جاءت بها قصيدة التفعيلة والشعر الحر، أن فتحت آفاقا جديدة للشعر العربي الحديث خاصة وأن " الكتابة التحريرية للقصيدة الشعرية، قد حركت الكلمات المسموعة من عالم الصوت المجرد إلى عالم الرؤية البصرية المجسمة أو المجردة، و من ثم بدأ القراء التعود على التقاط أحاسيسهم عبر التحرير الشكلي للنص مع كيفية القراءة بالإضافة إلى المضمون."[2]

إن الكتابة التحريرية في حد ذاتها، قد ألهمت الشعراء خاصة في ظل معطيات الحداثة بأن يظهروا تميزهم الشعري، الذي مس النص الشعري من عدة مستويات؛ على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون، فكان النص الشعري العربي الحديث، نصا مرئيا بالدرجة الأولى

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص 175.

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 313.

يقرأ أكثر مما يسمع، وقد ظهر هذا التميز خاصة مع شعراء المغرب" بعد نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، بحيث عرفت الساحة الثقافية رواج نصوص كثيرة تبنت هذا الاتجاه بالقياس إلى ما يمكن رصده في الشعر المشرقي."[1]

لقد عرف النص الشعري في المغرب احتفاء خاصا بظاهرة التشكيل البصري، فكانت تجربة شعرية مميزة، مفعمة بالقيم الجمالية والدلالية، ولم يقف الأمر عند الشعراء فقط، بل تعدى ذلك إلى الإبداع النقدي " إذ عرفت الساحة العربية في إطار تفتحها على الحداثة العربية، جملة من الدراسات الرائدة لعدد من الباحثين والدارسين العرب في هذا المجال الجديد، كمحمد بنيس ومحمد الماكري وشربل داغر وغيرهم... أنتجت مهادا معرفيا نظريا يستحق التنويه."[2] وتتمثل هذه الدراسات في:

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، لمحمد بنيس، سنة 1979.
- الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، لطراد الكبيسي، سنة 1986.
- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، لمحمد الماكري، سنة 1988.
- الشعرية العربية المعاصرة، تحليل نصي، لشربل داغر، سنة 1988.
- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، لمحمد نجيب التلاوي، سنة 1988.

وهي دراسات فتحت المجال للممارسات التطبيقية وكذلك التنظيرية، التي كان يعترض مسارها كثير من الصعوبات.

ومهما يكن من أمر فإن التجربة الشعرية المغربية التي مثّلها كل من محمد بنيس وأحمد بلبداوي وبنسالم حميش وعبد الله راجع، كشفت عن مدى وعي أصحابها بأهمية التلقي والإدراك البصري، ضف إلى ذلك التجربة الجزائرية التي نزع شعراؤها في العشريات الثلاث

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص 175.

[2] يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي، مرجع سابق، ص 50.

الأخيرة إلى الاهتمام بالبنية الفضائية للنص الشعري، وهي ممارسة يمثلها كل من عبد الله حمادي، وعز الدين ميهوبي، وعبد الرزاق بوكبة، ويوسف وغليسي، وزينب الأعوج وغيرهم من الشعراء الساعين إلى البحث عن الفضاءات الجديدة التي يحمل فيها التجريب."[1]

وبالتالي كانت عملية تحرير القصيدة العربية الحديثة عملية دقيقة في مسالكها، التفت فيها أصحابها إلى عنصر التشكيل الفضائي، الذي تكتنفه لعبة التحرك بين السواد والبياض وبين النطق والصمت، وبين الكتابة والمحو، وبين الصوت والبصر وهي لعبة تنتظم بداخلها المعاني وكل الدلالات البنائية والصوتية، بشكل رمزي وقصدي ووظيفي أكثر شعرية وجمالية.

إن" الاهتمام بالتشكيل البصري يعود إلى محاولة سد الفراغ الذي أحدثه ضعف الصلة بين الكاتب والمتلقي باندثار الوظيفة الإنشادية التي كانت تبرز القيم الجماعية والملامح التعبيرية، وقد تكون هذه العناية من تأثيرات الدادائية والسيريالية، التي وجدت طريقا إلى الشعر العربي الحديث بهدف التمرد على المألوف والرتيب."[2]

ولا غرابة أن يكون لكل إبداع مرجعيات ينهل منها الفكر، خاصة في ظل المثاقفة والعلاقات المتمثلة في عملية التأثر والتأثير، لهذا من الطبيعي أن يكون للشعر الغربي دورا في تحول مسار الممارسة الإبداعية العربية، وهو تأثير ناتج عن تلك التحولات الغربية الاجتماعية، والسياسية، و الدينية، والفكرية، والفلسفية، والعقلية.

---

[1] ينظر: وسيلة بوسيس، دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، بحث مقدم لأجل نيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة 1، 2011، 2012، ص، ج، د.

[2] إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد، سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية شعر محمود درويش أنموذجا، بحث مستل ومشترك من أطروحة الدكتوراه الموسومة ب "الصورة البصرية"، مجلة ديالى، جامعة ديالى، ع: 63، 2014، ص 102.

ولكن رغم هدا التأثير إلا أن التجربة الشعرية العربية، قد أعطت مجالا أرحب للتفنن في ممارسة التشكيل البصري على فضاء الصفحة الشعرية، مستثيرة في ذلك عين المتلقي، حيث تجعله في تفاعل وتحاور مع تلك المعطيات البصرية، واستنطاقها بطريقة فنية ودلالية، فكان الشعر العربي الحداثي في شكله الجديد خرقا للنموذج التقليدي الذي سيطر على عملية التلقي ردحا من الزمن بنمطيته الثابثة، وبالتالي كان توظيف الظاهرة البصرية في المكون الشعري العربي ذي بعد جمالي، غيّر من عملية تفسير النص وتأويل قراءته، بحيث أصبحت تخضع في جزء منها إلى الإدراك البصري.

يبقى أن نقول إن ظاهرة التشكيل البصري في الإبداع الشعري، بمفهومها الحقيقي قد انطلقت مع التجربة الأوربية، كونها ربطت بين الجانب الشكلي والجانب الدلالي، عكس التجربة العربية التي كان التشكيل في بداياتها مقترنا بالناحية الجمالية، لكن بفعل الاحتكاك بين الثقافتين أصبح للشعر العربي تميزا في هذا المجال الإبداعي.

تعد ظاهرة التشكيل البصري في النص الشعري المعاصر، ظاهرة فنية مميزة أعطت للقصيدة بعدا بصريا، يثير بصر القارئ عبر ذلك الفضاء النصي أو الطباعي، الذي يوظفه الشاعر المعاصر في تحرير قصيدته، وهي عملية إبداعية غيّرت من عملية التلقي إذ نُقل فيها الأداء الشفوي إلى أداء بصري، الذي كان أكثر تفاعلا وتواصلا مع القارئ الذي بات يكشف عن أحاسيس وانفعالات المبدع من خلال تلك التمظهرات البصرية كعلامات الترقيم السواد والبياض، حركة الأسطر الشعرية، الرسوم والأشكال، وغيرها من التقنيات التي من شأنها أن تفعّل عملية القراءة والتأويل.

من خلال هذا التوظيف الفني والجمالي، الذي حظي به النص الشعري المعاصر، تتحدد لنا وظيفتان أساسيتان، سعى الشاعر المعاصر إلى تحقيقهما:

" الأولى منها دلالية: وتتلخص في تفجير المكبوت السياسي، والاجتماعي، والإيديولوجي بل مجمل القضايا التي لم تسعفه الوسائل التعبيرية الاعتيادية في تسريبها، أو التعبير عنها فالبياض أو الفراغ الذي يتعمد الشاعر المعاصر الحوار معه، ليس مجرد لعبة شكلية، بل إنه يتحول في كثير من السياقات الشعرية إلى قناع شعري، يفجر من خلاله المسكوت عنه."[1]

أما الوظيفة الثانية " فهي وظيفة جمالية، تتحقق في النص من خلال جملة من العناصر وأهمها الاقتصاد في لغة الشعر، وذلك بتكثيف البياض (في الصفحة الشعرية)، فضلا عن استقطاب القارئ إلى أرضية النص، ودفعه إلى فك مغالقه، وبخاصة ما تعلق منها بما هو بصري."[2]

نستنتج من خلال هذا الكلام، أن ظاهرة التشكيل البصري ليست ظاهرة فنية، تهتم بالشكل الخارجي للنص الشعري فقط، وإنما هي ظاهرة دلالية وبلاغية، يهدف من ورائها المبدع إيصال قضايا وأفكار للقارئ بشكل إبداعي ورمزي.

ولعل هاتين الوظيفتين، تجعلنا أمام قراءة نقدية معمقة، يتم فيها الكشف عن الغموض وفك الرموز، وذلك بآليات ومناهج نقدية.

كما غيّرت هذه الظاهرة من جغرافية النص الشعري وأخرجته من سيطرة النموذج التقليدي ورتابته، فزاد هذا التحول من جمالية البنية الشكلية للقصيدة، التي نالت حظا من الاهتمام والعناية لدى القارئ، خاصة في ظل هيمنة الثقافة البصرية، ولكن هذا لا يعني أن كل

[1] زهيرة بولفوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رأى، كلية التربية جامعة سامراء، العراق، م: 11، ع: 40، 2015، ص 200، نقلا عن: حسن الأشقر، جماليات اشتغال المكان وإنتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي، المكان الطباعي نموذجا، مجلة عمان، ص 63.

[2] المرجع نفسه، ص 200، 201.

قصيدة وظفت فيها هذه التقنية، هي قصيدة ذات تشكيل بصري، وإنما وجب التفريق بين أمرين:

_ الأول يتعلق بتشكيل " وجوده يتم في استقلال عن أي وعي قبلي بأهميته لدى الشعراء بل يعاد به إلى إلزامات إيقاعية وتركيبية، ومقتضيات النسخ والطباعة."[1]

_ والثاني " يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق إصرار، وهو الذي يقدم بموجبه النص ومكوناته اللغوية في " فضاء صوري"، عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم وعن طريق إدماج بنيات سيميوطيقية غير لغوية في الخطاب."[2]

ولعل النوع الثاني هو الذي يشكل لنا الظاهرة المقصودة بأتم دلالاتها وغاياتها، وينم عن مقصدية ووعي الشاعر في توظيفه لأبعاد هذه الظاهرة الفنية، التي يمتزج فيها اللغوي بالبصري بشكل إبداعي وجمالي، يطرح من خلاله المبدع قضيته وأفكاره وعاطفته للقارئ الذي يتفاعل بدوره مع هذا النتاج البصري.

أما النوع الأول فإنه يخلو من مقصدية الشاعر في توظيفه لتقنيات هذه الظاهرة، لأن تركيز الشاعر في هذا النوع ينصب إلا على الفضاء النصي، أي كل ما يتعلق باللغة من تركيب وإيقاع وصور بيانية، كما يكون المبدع في هذا النوع من التشكيل، بمعزل عن تلك الرسوم والأشكال التي يمكن أن توظف داخل نصه الشعري، اقتضاها الإخراج الطباعي فقط.

ولعل النوع الثاني من التشكيل هو الذي يهمنا في دراستنا، لأن من خلاله نتعرف على ظاهرة التشكيل البصري، ودلالاتها في النص الشعري، وما هي مختلف التقنيات والآليات التي يوظفها الشاعر المعاصر، بغرض التفاعل والتواصل مع القارئ بصريا.

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص 178.

[2] المرجع نفسه، ص 178.

الفصل الثاني: تمظهرات التشكيل البصري في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي

1_ التشكيل البصري في العتبات النصية

2_ التشكيل البصري في علامات الترقيم

3_ التشكيل البصري في السطر الشعري

4_ التشكيل البصري في التوثيق المكاني و الزماني

5_ التشكيل البصري في الهامش

تعد ظاهرة التشكيل البصري من أبرز التقنيات الفنية، التي وظفها الشاعر المعاصر في نصه الشعري، لما تنهض به من خصائص دلالية وجمالية، تعزّز من عملية التواصل والتفاعل بين القارئ والعمل الأدبي، هذا الأخير استثمر فيه الشاعر مختلف التقنيات الحداثية؛ من تداخل الفنون، كالجمع بين الرسم والشعر، توظيف الألوان، التلاعب بالكتابة وغيرها من التقنيات ذات البعد البصري الرمزي، التي تحقق التميز الإبداعي للذات المبدعة وهو ما سعى إليه الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار" الذي طرح من خلاله عدة قضايا وأفكار بطريقة إبداعية، ميّزتها تقنيات ظاهرة التشكيل البصري، ففيما تجلت هذه الآليات؟ وما هي مختلف الدلالات والوظائف التي أدتها داخل بنية النص وخارجه؟

إن المتأمل في ديوان تغريبة جعفر الطيار للشاعر الجزائري يوسف وغليسي، يلحظ أن الشاعر قد أدلى أهمية بالغة للبعد البصري في ديوانه من بدايته إلى نهايته، وقد حاولنا في هذا الفصل رصد بعض هذه الآليات ومظاهر هذا التشكيل نوجزها في:

1_ التشكيل البصري في العتبات النصية:

نقصد بالعتبات النصية ذلك " الحقل المعرفي الجديد الذي يعنى بمجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين، وأسماء مؤلفين، والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس، والحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره"[1]، فهي بمثابة وسائط فنية، تساعد القارئ في فهم النص الأدبي، وكشف معانيه عن طريق التحليل والتأويل.

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: إدريس نقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 2000، ص 21.

أ_ عتبة الغلاف:

" ينزل الغلاف منزلة الصدارة في العناصر المشكلة لعتبات النص المحيط... كما تحمل لنا تشكيلاته أبعادا دلالية وجمالية، تخوله أن يتحول من مجرد حلية شكلية إلى فضاء علامي دال، يقترح نفسه على القارئ، ويمارس عليه سلطته في الإغراء والإغواء."[1]

فالغلاف إذا من أهم العتبات النصية المساعدة في تقريب عملية التلقي للقارئ، لما تتمتع به هذه العتبة من تشكيل ودلالة، وبناء ومقصدية، كل هذه المميزات من شأنها أن تفعّل حاسة الرؤية، خاصة وإن كان هذا الغلاف ذا تصميم مميز من ألوان، وصور، وكتابة وغيرها من التقنيات التي تجذب انتباه القارئ وتحفزه على الدخول لهذا العمل الأدبي.

وهو ما نجده في ديوان" تغريبة جعفر الطيار" الذي جاء فيه الغلاف بجهتيه الأمامية والخلفية، مفعما ومكثفا بأبعاد تشكيلية جمالية، بدءا من عتبة المؤلف والعنوان والتجنيس ودار النشر، وغيرها من العلامات ذات الرؤى اللغوية والبصرية، ناهيك عن الألوان التي عملت على ملء الفضاء المكاني للغلاف، إذ انفردت كل عتبة بحيزها اللوني ما عدا العنوان الذي تمازجت ألوانه بين الأبيض والأصفر والبني القاتم، وكما هو معروف فإن الإنسان قد استخدم الألوان في شتى المجالات، فارتبطت بمشاعره وأحاسيسه وصارت من خصائص حياته واتخذت أبعادا مختلفة: نفسية ودينية واجتماعية وبيئية وسياسية.[2] وهو ما يجعلنا نتساءل، عن سر اختيار الشاعر للون البني في الواجهة الأمامية لغلاف ديوانه، واللون الرمادي للجهة الخلفية، دون الألوان الأخرى، فإن الإجابة طبعا سنجدها في رمزية اللون.

---

[1] روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، شعبة: البلاغة وشعرية الخطاب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006_2007 ص 171.

[2] ينظر: محمد خان، العلم الوطني (دراسة للشكل و اللون)، محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15،16 أفريل، 2002 ص 18.

إن اللون البني " لون طبيعي يوحي بالقوة والثقة، كما أنه أحيانا قد يخلق إحساسا بالحزن والعزلة."[1] أما اللون الرمادي يعبر عن "الحياد، وهو في كل مكان يحل فيه يدل على الهم والشقاء... يدل على الرغبة الجامحة للانتصار على الآخرين(...) يرمز إلى الانتهاء واليأس والجمود، إلا أنه يبقى لون الدهاء والتحذير من العمر والخوف."[2]

هذه الدلالات نجد صداها داخل مضمون النص، فالشاعر حزين جراء مشاكل الواقع الذي تتصارع أطرافه كل من الحرية، والحياة، والمستقبل، والأمان، والخوف والاضطهاد والقتل والعدم.

هي كلها أوضاع جعلت الشاعر يتحسر من واقعه المتأزم، مرتقبا في نفس الوقت بصيص الأمل في وسط هذه الظلمة القاتمة، حيث يشيع الوطن فرحا، وبالتالي كان اللونان البني والرمادي(الذي تتساوى فيه نسبة الأبيض والأسود)، أكثر تعبيرا عن نفسية الشاعر الباحثة عن الحياة، الرافضة للعدم، وهي حالة تعبر عن حلم الذات في رؤية مستقبل الوطن الزاهي.

بالإضافة إلى وجود العتبات والألوان، نلحظ حضور الصورة أو لنقل أيقونة بصرية، تلفت انتباه القارئ، وتجعله يتساءل عن دلالتها، ذلك أن الصورة لا تشكل " امبراطورية مستقلة أي عالما منغلقا، لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصور مثل الكلمات، ومثل ما تبقى من الأشياء، لم يكن في إمكانها أن تتجنب" الارتماء" في لعبة المعنى. " [3]

---

[1] مصطفى شكيب، علم النفس الألوان: التأثيرات النفسية للألوان. WWW.KOTOBARABIA.COM

[2] سماح الشاطري، جدلية اللون والصورة في رواية " بيض الرماد" للمصطفى غزلاني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية: تخصص، أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد خيضر بسكرة 2014_ 2015، ص 11.

[3] محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: 31، ع: 01، سبتمبر، 2002، ص 223.

وقد تمثلت هذه الصورة في ريشة طير، وهي ريشة كما هو ظاهر على الغلاف مستخدمة كوسيلة للكتابة، اتخذتها الشعوب منذ القديم للتدوين، وقد زادت بدورها من جمالية الديوان خاصة في وضعها العمودي الذي انحصر على الجانب الأيمن من الجهة الأمامية وكظل في الجهة الخلفية للديوان، وجاءت كرمز للكتابة علّها كتابة أحداث وقضايا وتاريخ هذه الأوضاع، التي عصفت بشاعرية المبدع المتمسك بأرض وطنه المعبر عن انتمائه الروحي والجسدي رغم غربته النفسية وهذا الشعور القومي تعبر عنه تلك الزخرفات الجانبية، التي جاءت بقليل من اللون الذهبي المائل إلى البني وهي زخرفات ترمز إلى الأصالة.

فكانت وظيفة الغلاف إذا أن أحدثت فعل التأثر في القارئ، من خلال الوحدات الغرافيكية التي مارست على ساحته لعبة البصري واللغوي، الأمر الذي أعطى له بعدا جماليا ودلاليا يستثير بصر القارئ.

ب_ عتبة اسم المؤلف:

" إن اسم المؤلف هو بلا شك عتبة من عتبات الولوج إلى عالم النص، فهو في كثير من الأحيان ما يتصدر واجهة الغلاف في إشارة إلى تحديد نسبة ذلك العمل إلى صاحبه وهذا من دون شك سيزيح العديد من الأسئلة الشائكة التي سيجدها القارئ في انتظاره حينما يحاول استكناه مضامين النص وأبعاده الفنية والإيديولوجية والجمالية."[1]

وفي ديوان " تغريبة جعفر الطيار" نجد اسم شاعرنا، يوسف وغليسي، يتصدر عتبة الغلاف الأمامي وبالضبط في الأعلى، مكتوبا باللون الأبيض داخل إطار بني مزخرف يلفت نظر القارئ مباشرة.

[1] نجاة عرب الشعبة، قراءة في عتبة اسم المؤلف، نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، جامعة باجي مختار، عنابة، ع: 12، ديسمبر، 2015 ص 78.

واختيار الموقع المناسب للذات المبدعة، وترتيبه على فضاء الغلاف في أي عمل إبداعي يحوي بعدا إيحائيا وتنسيقا جماليا، فوضع اسم " يوسف وغليسي "هو وضع يبيّن نسبة هذا العمل الإبداعي لصاحبه، وبالتالي الحفاظ عليه من أي سرقة أو انتحال أو خرق لحقوق هذا العمل الإبداعي؛ هذه العتبة تثبت هوية هذا الديوان وتحقق ملكيته الأدبية والفكرية هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالاسم يسهم بدوره في الكشف عن خبايا النص للمتلقي وما يحمله من غموض وتأويل؛ اسم "يوسف وغليسي" مثلا يحيل مباشرة إلى تجربته النقدية والشعرية بما فيها من تفرد وتميّز أسلوبي، ناهيك عن التوجه الفكري والإيديولوجي، الأمر الذي يساعد على عملية التلقي لدى القارئ.

فالاسم :هوية، وفكر، ووجود، و كأن اسم يوسف وغليسي هو إعلان عن شهادة الشاعر على تلك الأوضاع المزرية التي عاشتها الجزائر في تلك الفترة _ العشرية السوداء_ برصد الأحداث ونقل المواقف، في أسلوب فني، يبرز من خلاله المبدع تميّزه وإثبات وجوده .

إن وضع الاسم في الأعلى وطريقة تشكيله، يعد تقنية جمالية وفنية، يخاطب بها الشاعر الآخر بصريا، وهذه العتبة لا يمكن تجاوزها أو تجاهلها، لأنها تمثل سلطة ومكانة المبدع ونتاجه الإبداعي.

ج_ عتبة العنوان:

تعد العنونة من أبرز الظواهر الفنية والدلالية في أي دراسة نقدية، لما لها من أهمية في بلورة المعنى وجمالية التلقي، خاصة في الإبداع الشعري المعاصر، الذي برز فيه اهتمام الشعراء بهذه العتبة النصية، ذلك أن العنوان، يعد " بنية رحمية تولد معظم دلالات النص فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية."[1]

فالعناوين إذا أنظمة ذات أبعاد دلالية سيميولوجية، تنم عن العديد من القيم والأفكار المختلفة، تبرز من خلالها الذات المبدعة رؤاها الفكرية والفنية، خاصة وإن كانت هذه العتبة ذات وظيفة رمزية مشفرة، فتكون أكثر استقرائية وأكثر استفزازا لمخيلة القارئ بحيث تجعله لاهثا وراء كشف الدلالات والمعاني، وهو ما نجده في ديواننا المعنون ب " تغريبة جعفر الطيار " ليوسف وغليسي، الذي يحمل عنوانه عديدا من الأسئلة، فأول ما يتبادر للقارئ هو تساؤله حول مصطلح " التغريبة "و " جعفر الطيار"، وما العلاقة التي تربط بين هذين المصطلحين؟ التغريبة ك" مفهوم خاص وله دلالة محدودة، توحي إلى نوع أدبي شعبي في الثقافة العربية الكلاسيكية، إن التغريبة جزء من " سيرة بني هلال". "[2]

وشخصية جعفر الطيار، الصحابي ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم، الذي قطعت يداه في غزوة مؤتى، فبشره الله عز وجل بتعويض يديه ، لهذا لقب ب " ذي الجناحين". إن عنوان" تغريبة جعفر الطيار" نجده يلمح إلى تداخل النصوص، استلهاما وتحاورا بين المرجعية الدينية والسياسية والثقافية، كون العناوين " تقوم بوظيفة الاحتواء

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الأعلى للأدب والفنون الكويت، مج: 25، ع: 03، مارس 1997، ص 106.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث الشعبي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص 50.

لمدلول النص كما تؤدي وظيفة تناصية، إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي، يتشابك معه ويتلاقح شكلا وفكرا."[1]

صحيح أن يوسف وغليسي تلاقى مع هذه المرجعيات، إلا أنه بلورها بمفاهيم أكثر شعرية وجمالية ورمزية، تحاكي أحداث عصره، وتلخص ظروفه، فالتغريبة مشتقة من الغربة بكل ما تحمله من معاني القسوة، والخوف والاغتراب النفسي والجسدي، فهي هجرة إلزامية، وقهرية إن صح التعبير، وجعفر رمز للجزائري" المناضل الوطني المخلص الذي يضطهد، فيضطر إلى طلب اللجوء السياسي في حبشة ما "[2] ، أما الطيّار توحي بالحرية والسلام والأمل والمستقبل، وهي معان نجد إشاراتها في فهرس الديوان ك: خرافة، يسألونك، لا، جنون خوف، تساؤل، غيم، إعصار، غربة، قدر، سلام، وعلى هذا فجعفر الطيار هو ذات الشاعر والوطن في نفس الوقت، أنا الشاعر المتأزمة بين الصراع النفسي الذي غذاه الحزن والسجن، و اليأس، والقيد الفكري، وبين الصراع الخارجي الذي يعانيه الوطن من حرب واضطهاد، وقتل، وتشريد، وتضارب المصالح، والموت الفكري والجسدي.

كل هذا جعل الشاعر يبحث عن الحرية والأمل، راغبا في التغيير والتجديد وهي أوضاع عاشتها الجزائر في العشرية السوداء (1990_ 2000)، التي فتحت المجال للتعددية الحزبية داخل النظام السياسي الجزائري، ما تسبب في صراع بين السلطة ومناوئيها، إذ يرى كل واحد منهما أحقيته في الحكم ، فراح ضحية هذا الخلاف والصراع، عدد من الأبرياء وهو ما عبّر عنه وغليسي في قصائده:

- إني أتيتك من بلاد النار..

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مرجع سابق، ص 98.

[2] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مجموعة شعرية، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر ط1 2013، ص 2.

من وطن الحديد !

شيّعت أحلامي و أحبابي.. صباي..

و كل ما ملك الفؤاد.. و جئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنا جديد ![1]

و قوله:

- صقران يقتتلان يا ملك الملوك

و يهويان على سنابل حقلنا !

لا غالب إلا الخراب و لا ضحية غيرنا[2]

- هلا سمعت بدولتين

في دولة يا سيدي؟![3]

كل هذه الظروف جعلت "جعفر الطيار" الشاعر، يحس بغربته التي هي قيد فكره ووجدانه ما دفعه للبحث عن الوئام والسلام، و هي غاية كل جزائري، وليس حالة شخص واحد فقط وإنما هي حالة الجميع لقوله:

- حالي أنا؟!

أحوالهم؟!

أحوالنا؟!

و نظام حكم بلادنا؟!!![4]

---

[1] الديوان، ص 51.

[2] الديوان، ص 54.

[3] الديوان، 55.

[4] الديوان، 53.

وبهذا نجد أن العنوان بما يحمل من رمزية وشعرية قد استثار رؤية القارئ بصريا، كونه عنوان مكثف بعدة أبعاد دلالية، جسدتها بنيته الشكلية، إذ جاء بنبر بصري، مكتوبا بلون بني وبضلال صفراء مضفية عليه دلالة جمالية إغرائية، تهدف إلى لفت انتباه القارئ لهذه العتبة المهمة قرائيا، هذه القصدية في وضع العنوان من حيث المساحة، والخط واللون أضفت عليه صفة البروز بصريا على بقية الثيمات الموجودة على اللوحة.

إن احتفاء اللون البني الدال على القوة والثقة والحزن، بظل أصفر، وهو لون " عبّر به الأدباء عن واقع مأساوي، يعيشه الوطن العربي.. يجسد الحالة النفسية للكاتب، فهو لون البؤس والذبول والحزن والقلق، كما أنه لون الغيرة والحسد ولون الغدر والخيانة[1] هذا اللون الأصفر زادت من جماليته الأرضية البيضاء واللون الأبيض كما هو معروف" رمز الطهارة والنقاء والصدق."[2]

هذه الألوان الثلاثة، التي تحوي دلالات: البؤس، والحزن، والقلق، والثقة والصدق ترجمها القلق النفسي للشاعر إزاء هذه الغربة و الفتنة، بما تحمله من غدر ونفاق وموت وعذابات (الأنا/ الوطن)، راغبا في الوقت نفسه بغد يعمه سلام، وهي رؤية استشرافية جنح إليها الشاعر في آخر قصائد ديوانه، وبهذا فرض العنوان وجوده، وحقق كينونته بصريا وبصيريا.

[1] سماح شاطري، جدلية اللون والصورة في رواية " بيض الرماد " للمصطفى غزلاني، مرجع سابق ص 10.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص 229.

د_ عتبة التجنيس:

عرّف النقاد التجنيس بقولهم، هو نظام رسمي يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل... أما وظائفه فنجد الوظيفة الأساسية للمؤشر الجنسي، هي وظيفة إخبار القارئ، وإعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرأه.[1]

أي أن التجنيس يعمل على تحديد طبيعة العمل الأدبي، من حيث كونه رواية، أو شعرا، أو مسرحية... ونجد هذه العتبة تبرز جليا في ديواننا " تغريبة جعفر الطيار" تحت اسم " مجموعة شعرية "، وضعت مباشرة تحت العنوان، كإعلان عن النسب الأجناسي للعملية الإبداعية التي أخرجها المؤلف، فعند قرائتنا لعبارة "مجموعة شعرية" يتبادر لنا أن تغريبة جعفر الطيار هذه ليست حكاية، أو قصة، أو رواية، أو أي نوع نثري، وإنما هي نصوص شعرية، أبدعها يوسف وغليسي في أسلوب فني وبتقنيات جمالية، عبّر من خلالها عن آلامه وآماله، منتقلا في ذلك بين الشكل الحر والعمودي، إلى المسرحية الشعرية، إلى قصيدة الومضة، وهي مجموعة شعرية أحيا من خلالها الشعر القديم ولكن بنظم حداثي وعيا بقوانين الكتابة الشعرية الحديثة وفنياتها الجمالية.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه العتبة عملت على خلق علاقات تواصل بين القارئ والعمل الإبداعي، فكأنها تعطي له أحقيته في معرفة الجنس الأدبي الذي تتلقاه عينه.

وكما هو ملاحظ على صفحة غلاف ديواننا، نجد أن عتبة المؤلف وعتبة التجنيس، قد كتبتا بشكل مقابل وبنفس الحجم، والخط، واللون(الأبيض)، يتوسطهما العنوان بلونه البني

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين منشورات الاختلاف، العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص 89، 90.

وعلى أرضية بيضاء، الأمر الذي يسهم في إعطاء الشكل الجمالي للغلاف، ناهيك عن الجانب التأثري لدى المتلقي الذي يستنتج مباشرة عند قراءته ل " عتبة التجنيس" أن المبدع في نتاجه الأدبي هذا، قد تفرّد للعملية الإبداعية الشعرية، خاصة وأن يوسف وغليسي قد عرف بباعه النقدي المميز.

هـ_ عتبة دار النشر:

" من النتائج الإيجابية لاختراع الطباعة، ظهور تقنيات جديدة في طباعة الكتب وإخراجها ونشرها، وطرق توزيعها وتقريبها من القراء، ومن هذه التقنيات التي برزت بجلاء... ما يتعلق بما أدخل على صفحة الغلاف، من إضافات تنص على ذكر اسم راعي الكتاب واسم الناشر..."[1]

وفي مدونتنا نجد " جسور للنشر والتوزيع " هي الناشر لديوان " تغريبة جعفر الطيار" أي هي المسؤولة على طبعه، وقد تكرر حضورها أربع مرات؛ على واجهة الغلاف الأمامي وعلى الجهة الخلفية من الغلاف، وعلى الصفحة الأولى والثانية من الديوان، و قد أرفقت" دار النشر" خاصة في الجهة الخلفية للغلاف وفي الصفحة الثانية، بالمعلومات الخاصة بعملية النشر من رقم الإيداع القانوني(3950_ 2013)، والرقم الدولي المعياري للكتاب(ردمك):(3_ 878_90_9947_ 978)، والعبارة القانونية(حقوق الطبع محفوظة)، ورقم وتاريخ الطبعة (ط1، 2013)، وعدد الصفحات الخاصة بالديوان(88 صفحة)، وقياس الصفحة (X14 20)، وغيرها من بيانات النشر التي تدخل في إطار المعلومات التسويقية أو لنقل إنها تمثل السلطة الاقتصادية للعمل الإبداعي، فهي السلطة المالية المتحكمة في إيصال هذا العمل الإبداعي إلى الجمهور القارئ، كما أنها لا تؤثر في المضمون وليست

[1] محمد الهادي مطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، مجلة عالم الكتب المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، م:28، ع: 01، 1989، ص 482.

ميزة في الديوان، ولكن هذا لا يمنع من أن يؤدي ظهورها خلق انطباع خاص للقارئ قبل القراءة، فدار جسور مؤسسة لها باع كبير في نشر الكتب وتوزيعها وترقية الكتاب شكلا ومضمونا، بعد مسيرة 12 سنة من فن صناعة الكتاب[1] أي أن لها شهرة عالمية، الأمر الذي يبرز قيمة هذا الديوان وأهميته.

والمتمعن في الرمز الخاص لدار النشر (جسور)، يجد أن ألوانها بين اللون الأحمر والأبيض والأخضر، وهي ألوان نجد حضورها في التاريخ الجزائري، فهي رمز الجزائر الحبيبة، ورمز للانتماء الوطني والإبداع الفكري ككل.

وما زاد من قيمة هذا الديوان ومكانته، كونه صدر بدعم من وزارة الثقافة في الذكرى الخمسين للاستقلال، ما يدل على مستوى الديوان من حيث قيمه الفكرية، كيف لا وأن هذا العمل الأدبي فاز بجائزة اتحاد كتاب الجزائريين، فرع سكيكدة لأحسن مخطوط شعري.[2]

وبالتالي طرحت كل من أيقونة أو لنقل رمز دار النشر، ورمز الذكرى الخمسين ورمز وزارة الثقافة، وظيفة لدى القارئ في لفت انتباهه لجودة هذا العمل الأدبي، أي أن هذه الأيقونات تسهم بدورها في تعزيز بصر الذات المتلقية وإثارة فضولها من حيث أهمية هذا الديوان دون التطرق إلى خباياه.

[1] دار جسور للنشر والتوزيع، https://dz.linkedin.com

[2] معلومات أمدنا بها يوسف وغليسي عبر اتصال هاتفي بتاريخ: 2017/11/02.

و _ عتبة ترجمة المؤلف:

ظهرت هذه العتبة في الجهة الخلفية من غلاف الديوان تحت عنوان " المؤلف في سطور" حيث تم ذكر معلومات عن الشاعر يوسف وغليسي من قبيل، تاريخ ومكان ولادته (مواليد 1970 بولاية سكيكدة)، وتبيان درجته العلمية (دكتور دولة في الآداب، أستاذ التعليم العالي بجامعة قسنطينة 1، ورئيس اللجنة العلمية لقسم الآداب واللغة العربية)، ومسار تجربته الإبداعية (بدأ كتابة الشعر ونشره سنة 1987)، وذكر الجوائز المتحصل عليها: جائزة سعاد الصباح العربية، جائزة مفدي زكريا المغاربية، جائزة وزارة الثقافة الوطنية...) ضف إلى ذلك تبيان أهمية ومكانة إبداعه الشعري والنقدي في الدراسات الأكاديمية(حيث ترجم شعره إلى الإنجليزية، والتركية، والإيطالية، وأنجزت حول شعره عشرات مذكرات الليسانس والماستر، وأربع رسائل ماجستير)، كما أصدر ديوانين وعشرة كتب نقدية، و قد أرفقت هذه المعلومات بصورة فوتوغرافية للشاعر على يسار الغلاف، حتى يتسنى للقارئ معرفة هذه الذات المبدعة.

هذه الترجمة للشاعر في ظهر الغلاف، تؤدي وظيفة إشهارية وإغرائية في الوقت نفسه إذ تمنح للمبدع وأعماله مكانة وثقة وشهادة على هذا الصيت الإبداعي، الذي من شأنه أن يطمئن القارئ ويكفل له القراءة و التفاعل.

ز_ عتبة الإهداء:

" يمثل الإهداء بوابة حميمية توردنا إلى النص الأدبي... وفضلا عن ذلك فإن الإهداء يمثل بوابة الذات للولوج إلى هواجس الكاتب وهمومه الكتابية، وعبر الإهداء تمتد جسور التواصل بين القارئ والعمل الأدبي، على الرغم من كون الإهداء لا يتعدى بضعة أسطر إلا أنه يظل موجها إضافيا للنص والكاتب."[1]

وإهداء شاعرنا في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار"، جاء كالتالي:

" إلى شقيقي الراحل الذي لم تمهله الأقدار لحظة

كي يلوّح لي بالوداع.. فرحل بغتة و دون سابق إشعار ليوّرثني

طقوس جنازته الأبدية.. كنت أقرأ تضاريس بلادي في خارطة

وجهه الكريم (رحمه الله)..

إليه.. و إلى أمي العزيزة.. المرأة المؤمنة.. الصابرة المصابرة..

رغم ألف محنة و ابتلاء..

و إلى كل ريح عاتية ساندتني في محنة المد و الجزر..

أرفع هذه الكلمات..

يوسف[2]

[1] بان محمد صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العراق، ع: 42، تشرين الأول 2013، ص 118.

[2] الديوان، ص 03.

يقودنا هذا الإهداء مباشرة إلى الشعور بالحس المأسوي، الذي عانت منه هذه الذات المبدعة، فمنذ الوهلة الأولى يبرز لنا خطابا موجعا، أو لنقل تغني الأنا بالعذاب والألم ففقدانه لشقيقه الذي كان منخرطا في الخدمة الوطنية (بسبب حادث مرور في فترة التسعينيات)*، يعادل فقدان الوطن في الوقت نفسه، ناهيك عن رحيل أمه، وهي مصدر الحنان والعاطفة، كل هذا الشعور تترجمه عبارات " شقيقي الراحل، ألف محنة وابتلاء، ريح عاتية، محنة المد والجزر)، وهي عبارات تؤثر مباشرة في نفسية القارئ بحيث تجعله يتفاعل مع هذا الخطاب المتأزم، والذي تبرزه بشكل جلي نقطتا التوتر، إذ ترجم الشاعر توتره وانفعاله للقارئ بصريا عن طريق هاتين النقطتين ، وكأن اهداءه هذا جاء ل " يحدد المجال ويعطي الإشارة على مسار النص."[1]

إنها غربة نفسية وجسدية واضطهاد روحي، تعاني منه ذات الشاعر الساعية والباحثة عن حياة مستقرة، لا يشوبها خوف ولا وجع، حياة يملؤها فرح وأمل، هكذا تقاسمت المحن نفس الشاعر، وما أصعبها حين تكون هذه النفس تتوجع وتتألم من جرحين في موضع واحد.

ومن هنا نجد أن الإهداء بتشكيله البصري، من نقطتي التوتر، واللون الرمادي رمز البؤس والحزن الذي أُتخذ كإطار لاحتواء هذه الكلمات، والمهدى الذي وضع تحت الإهداء تحت اسم" يوسف" الذي يذكرنا بالشقاء والهم، وما كابدته النفس من خيانة الآخرين لها كلها رموز يستشفها القارئ بموعد مع القصائد التي كشفت عن نفسية مبدعها منذ الوهلة الأولى.

*معلومات أمدنا بها يوسف وغليسي هاتفيا بتاريخ: 2018/02/20.

[1] محمد الصالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، محاضرات الملتقى الوطني الرابع " السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 28_29 نوفمبر 2006، ص 05.

ح_ عتبة المقدمة:

إن المقدمة " ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة Seuil التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا إلا بها... إنها نص جد محمل ومشحون إنها وعاء معرفي، وأيديولوجي، تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره... إنها مرآة المؤلف ذاته."[1]

وقد تمظهرت هذه العتبة في ديوان (تغريبة جعفر الطيار) بقلم يوسف وغليسي كتقديم لمجموعته الشعرية التي حاول فيها تقريب بعض المعلومات للقارئ، علّها تسهّل عليه عملية قراءة هذه المجموعة، واستكناه ما غمض عليه من معاني، لكن قبل هذا، فإننا نجد مقدمتين قد سبقتا مقدمة يوسف وغليسي؛ الأولى جاءت بعنوان " شعر يوسف وغليسي في ميزان الناقد الكبير. د. عبد الملك مرتاض" مقتطفة من كتابه " معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، (دار هومة، الجزائر، 2007 ص 594، 595)، أما المقدمة الثانية فبعنوان " كلمة الناقدة الكندية Carol Desjarlais في شعر يوسف وغليسي المترجم إلى الإنجليزية "وهاتان المقدمتان يطلق عليهما ب: مقدمة الشهادة " التي تصدر غالبا من نقاد وشعراء لهم مكانتهم العلمية والأدبية الرفيعة، التي تجعل من ثنائهم على أحد الأعمال الأدبية دليلا على ميزته الأدبية، وبالتالي نجاحه، فقد شاع هذا النمط من المقدمات عبر أعمال رواد الشعر الحديث بهدف تزويد المنجز الشعري بمنجز نقدي، مواز يبتغي ترسيخ حركة الشعر العربي الحديثة."[2]

وقد ساعدت هاتان المقدمتان في تقديم التجربة الأدبية والإبداعية للذات المبدعة(يوسف وغليسي) لدى القارئ، حيث يتعرف هذا الأخير على تميز الفكر الوغليسي شعرا ونثرا من

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، مرجع سابق، ص 52، 53.

[2] محمد فاضل جدوع، التشكيل البصري في قصيدة ماجدة غضبان، جامعة المثنى، 2012 MAAKOM. COM

حيث بلاغة النظم ورزانة اللغة، وطريقة توظيفه للتناص بطريقة استيطيقية ودلالية تحاكي العصر بكل رهاناته، ناهيك عن تشبع أدبه بالقيم الإنسانية المفعمة بالتعبير عن الروح.

هاته الشهادة ، تفعّل بدورها عملية التواصل بين المبدع والقارئ، الذي يجد نفسه بطريقة غير مباشرة مولعا بهذه الذات المبدعة وأعمالها الإبداعية، إذ يثيره الفضول في حتمية الوقوف عند هذه الشخصية ونتاجها الأدبي، فجملة إننا " أمام شاعر يشي بفحولة كامنة"[1] وقول الناقدة الكندية Carol Desjarlais: " وقد تأتت لي هذه المرة، فرصة الاطلاع على الخطاب الشعري ليوسف وغليسي المفعم بالتعبير عن الروح، فوقفت مندهشة فاقدة القدرة على الكلام أمام جمال شعره، إذ سجنت كلماته روحي في تطلعاتها وصبواتها الحرى ولذا فشعره يستأهل الترجمة حتى يتسنى للآخرين في الغرب أن يرشفوا من جماله"[2]، من شأنها أن تستفز القارئ وتجعل له استعدادا على تلقي الخطاب الوغليسي، وإن كانت مقدمة عبد الملك مرتاض والناقدة الكندية، تندرج ضمن مقدمة الشهادة التي تقوم بوظيفة الإشادة بالذات المبدعة، وقيمة أعمالها، فإن النوع الآخر الذي أتى به يوسف وغليسي نفسه بعد هاتين المقدمتين، يندرج ضمن المقدمة الذاتية والتي كانت نقدية في الوقت نفسه وظفها كتمهيد أو لنقل كتقديم لديوانه، كاشفا للقارئ بعض القضايا النقدية التي تخص النص الأدبي ك " مناسبة النص "، و" قضية الرمز" وبالضبط الرمز الصوفي الذي نال حظا من التوظيف في ديوانه هذا والذي حُمّل _الرمز_ بدلالات عميقة وإيحاءات معينة، وهي تقنية من التقنيات التي ميزت خطاب الجيل الجديد، حيث " تقترب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية، في

[1] الديوان، ص 05.

[2] الديوان، ص 07.

محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء بغض النظر عن ظواهرها."[1]

إنها حقيقة الحرية، حقيقة إثبات الوجود، حقيقة المصالحة، حقيقة الانتماء، حقيقة العدل حقيقة الإنسان، كلها حقائق طرحها وغليسي في قصائد ديوانه بطريقة متفردة وقد أشار الشاعر للقارئ في مقدمته هذه، من أن الهدف من هذه الرموز وحتى من هذا الديوان، هو التعبير عن روح العصر، فهو ليس في مقام الصوفي أو المؤرخ وإنما هو شاعر اشتعلت قريحته احساسا وتذمرا من واقعه المتأزم، كما احتوت المقدمة إشارات إلى حياة الشاعر التي عصف بها اليتم مبكرا، كل هذه التفصيلات تأخذ بيد القارئ إلى فهم نصوص الديوان.

وبالتالي أدت عتبة المقدمة هنا عدة وظائف: منها الوظيفة التوثيقية التي حملت طابع الشهادة، ووظيفة تفسيرية حيث سهّلت قراءة العمل الأدبي، ووظيفة تأويلية جمالية ووظيفة إيديولوجية، وغيرها من الوظائف كوظيفة التعليق، والملاحظة والإشهار والتأثير.[2]

يمكننا القول بأن الخطاب المقدماتي له فعالية في استثارة القارئ بصريا، فعناوين هذه المقدمات جاءت في شكل بند عريض داخل زخرف شكلي، هي استمالة للقارئ ودعوة له في الولوج إلى تصفح المنجز الإبداعي للذات المبدعة، التي نوّه بها النقد العربي والغربي على حد سواء.

[1] صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة النقد الأدبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، مج:02، ع: 01، أكتوبر، 1981، ص 18.

[2] ينظر: جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، الألوكة، ط2، 2016، ص 189.

2_ التشكيل البصري في علامات الترقيم:

تعد علامات الترقيم عنصرا مميّزا في تشكيل النص الشعري، إذ بها تتضح الدلالات وتضبط المعاني فهي " ليست عناصر ثانوية زائدة على الحاجة، وإنما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي، من ثقافة الصوت والأذن، إلى ثقافة العين والكتاب."[1]

وقد نالت حظا من الاهتمام والعناية لدى الشعراء المعاصرين، حيث وظفوها ببعد نقدي تشكيلي، ينم عن رؤى متعددة موضوعاتية وإبداعية، ناهيك عن العناية بالجانب المرئي للفضاء النصي الذي تقوم فيه " علامات الترقيم بنوع من الاستنطاق للنص أو بالإجابات عن سؤال يؤرق قارئ النص، كما تقوم بإحداث الصدمة لدى القارئ، كأن تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه، أو تحاوره، وهي في هذا عامل مساعد أو قل: وسيط مهم بين الشاعر والقارئ."[2]

وبهذا تفعّل علامات الترقيم عملية التواصل بين المبدع والقارئ، عبر نظام تشكيلي تتفاعل من ورائه رؤية القارئ على المستوى البصري والبصيري، وهو ما سنراه مع شاعرنا يوسف وغليسي في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار".

---

[1] عبد الستار محمد العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج: 26، ع: 02، 1997، ص 305.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، فضاء النص الشعري، القصيدة الجزائرية أنموذجا، مجلة محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 7_ 8 نوفمبر 2000 ص 179.

أ_ محور علامات الوقف:

ونعني بعلامات الوقف، علامات الترقيم التي" توضع لضبط معاني الجمل يفصل بعضها عن بعض، وتمكّن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة، وتضم: النقطة، الفاصلة، النقطة الفاصلة علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقط الحذف"[1]، إضافة إلى النقطتين الأفقيتين.

سنحاول تتبع هذه المنظومة العلاماتية، التي وظفها الشاعر في ديوانه" تغريبة جعفر الطيار" من أجل إكساب نصه الشعري تشكيلا بصريا، متماشيا مع روح العصر بكل تناقضاته.

❖ النقطة (.):

" تعد النقطة أصغر وحدة كرافية أو خطية(Graphéme) على مستوى الكتابة، وعلامة أيقونية سيميوطيقية وبصرية تؤشر على نهاية الفكرة... هي علامة الانغلاق التي تنهي الجملة، بمعنى أن الجمل تنتهي وتموت حين تصل إلى النقطة، وبعد ذلك تنبعث من جديد لتستمر في مسارها الخطي التسلسلي عبر جمل أخرى فصلا ووصلا."[2]

وقد وردت هذه العلامة الترقيمية، بشكل قليل جدا في الديوان، وهذا بطبيعة الأمر راجع إلى مقصدية الشاعر المدرك لهذا التوظيف، ففي حضورها وغيابها دلالة وهدف؛ فإذا كانت النقطة بحضورها تعبّر عن التوقف والانتهاء من الكلام، فإن غيابها يعني الاسترسال

[1] زهيرة بولفوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 209، نقلا عن: عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002، ص 105.

[2] جميل حمداوي، سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، قصيصات الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسي نماذج، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، ع: 2700، 26، 01، 2014 WWW. Almothakaf.com

والامتداد التعبيري، ومن المواضع التي وردت فيها النقطة نذكر(مقطع من قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهوا..):

- حين أفصحت عن رغبة في البكاء،

نقشوا ل " تهودة " في البال أيقونة،

ثم خرّوا لها ساجدين، و ناموا على طيفها

بعدما ناصبوني العداء.[1]

- أنا حلاّق كل ملوك بلادي.

سأفضحكم في الرمال...

سأزرع أسراركم في التّرب !.[2]

إن القارئ لهذين المقطعين، يلاحظ مجيء النقطة في نهاية المقطع تارة، وتموضعها في نهاية السطر الأول من المقطع تارة أخرى، وهذا الاختلاف ناتج عن اختلاف في الوظيفة والدلالة التي تتخذها هذه العلامة من موقعها الذي عمد إليه الشاعر، فالمقطع الأول عبّرت فيه النقطة بصريا عن انتهاء الفكرة والانطلاق إلى فكرة أخرى، أما المقطع الثاني، فقد شحنت فيه هذه العلامة بشحنة انفعالية شديدة، وكأن توقف الشاعر هنا بمثابة إعلان عن السخط والفضح والصرامة والمواجهة، عكس المقطع الأول الذي دلت فيه على فضاء مسيّج بالعوائق والنواكب، والإعلان عن نهاية الحياة والأفكار.

وكما تحيل النقطة على دلالة التوقف الانفعالي المشحون بالغضب، وشدة التأزم النفسي فكذلك تحيل إلى علو الذات وصرامتها إزاء مواقف معيّنة، إذ تدل على الثبوت والاستقرار

[1] الديوان، ص 38.

[2] الديوان، ص 42.

والتحدي، كتحدي شاعرنا الذي شبّه نفسه بالنخلة في صمودها ومواجهتها للمخاطر، كما يظهر ذلك في قول الشاعر:

- يسألونك.. كم يسألونك يا صاحبي..

يسألونك.. قل إنني نخلة

تتحدى الرياح و قيظ السنين !.[1]

من خلال هذه النماذج، نجد أن النقطة كعلامة ترقيمية قد شكلت بتمظهرها علامة بصرية تكشف للقارئ عن أبعاد متعددة، كنبرة التوقف والانتهاء، وتمام الكلام، وعن الانطلاق والاستمرار في القول، ففضاؤها إذا يفعّل الأداء الشفهي ويعزز بلاغة التلقي البصري.

❖ الفاصلة(،):

" هي علامة سيميوطيقية تحيل على الفضاء الفاصل، بين الذوات والأشياء والعناصر والمواضيع، كما تدل على التنوع والتعدد والاختلاف، وتعبر الفاصلة كذلك على فكر غير مكتمل في امتداده المنطقي والدلالي."[2]

و قد وظفها يوسف وغليسي، ليمكّن القارئ من الوقوف عند هذه العلامة الترقيمية واستقرائها بصريا، ونذكر بعض النماذج التي استوفت هذه العلامة.

يقول الشاعر:

- كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير

على الأرض ملقى..

[1] _ الديوان، ص 72

[2] _ جميل حمداوي، سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، المرجع السابق.

و كانت رياح النبوة تعبرني..

قالت الريح:

" يعقوب" مات، فأي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟[1]

عند قراءتنا لهذه الأبيات، نجد أن الفاصلة تؤدي دورا بارزا في عملية القراءة، فتموقعها داخل بنية الجملة، يحدد لنا الوظيفة الإفهامية، إذ من خلالها نعي متى نتوقف أو نستمر في إكمال تلك الدفقة الشعورية، كما تبينه هذه الفواصل التي أتت في آخر الأبيات عوض توسطها، يقول الشاعر:

- حين أفصحت عن رغبة في البكاء،

نقشوا ل " تهودة" في البال أيقونة،

ثم خروا لها ساجدين، و ناموا على طيفها،

بعدما ناصبوني العداء.[2]

نلاحظ أن الفاصلة قد خرجت على فضائها الجغرافي، الذي اعتدنا على وجوده في وسط الكلام وليس في آخره، ولعل هذا التغيير قصده الشاعر، الذي صرّح للقارئ بعدم الوقوف وعدم الصمت، وإنما يدعوه لمواصلة القراءة، تماشيا مع البعد الانفعالي المتأزم " فوضع

[1] الديوان، ص 37.

[2] الديوان، ص 38.

الفاصلة في نهاية الجملة، يعني أن حالة المرارة والعجز ما زالت مستمرة ولدى الشاعر صور جديدة تعزز حالة العجز واليأس التي وصل إليها ستأتي تباعا لتعبّر عن معاناته."[1]

يقول الشاعر:

- أخطب الآن فيكم،

و ذا وطني مصحف في يدي..

" مالك بن دينار" يسكن صوتي[2]

تبرز لنا النبرة الخطابية المتعالية والكاشفة لنا عن سخط الشاعر، وتصديه لنكبات عصره والتي كانت العامل الفعال في تحريك أفكاره وتعابيره، لهذا نجده تارة يستخدم الفاصلة من أجل الاستمرار في التعبير، وتارة أخرى من أجل التوقف القليل لأخذ النفس المليء بزفرات التحسر والوجع والأمل المرتقب، يقول:

- يسألونك عني..

قل ما قتلوني، و ما صلبوني، و لكن

سقطت من الموت سهوا..

رفعت إلى حضرة الخلد..[3]

[1] عصام شرتح، فتنة الخطاب الشعري عند جوزف حرب، دراسة جمالية في الأساليب الشعرية، دار الخليج، عمان، 2017، ص 139، 140.

[2] الديوان، ص 42.

[3] الديوان، ص 48.

شكلت لنا الفاصلة في هذه النماذج الشعرية، المظاهر النفسية، والأبعاد الدلالية التي تبرزها حالة الانخفاض والارتفاع في المنحى النغمي للجملة الشعرية، التي تمكّن القارئ من التغلغل في صميم الموقف الوجداني للشاعر.

❖ الفاصلة المنقوطة(،):

توضع الفاصلة المنقوطة " بين جملتين، وتكون الثانية منهما في العادة مسببة عن الأولى، أو لها علاقة بها.. أو بين الجمل التي تذكر الصلة والسبب في حدوث ما قبلها.. أو بين الجملتين اللتين ارتبطتا معنى لا إعرابا... أو بين الجمل المعطوف بعضها على بعض إذا كان بينها مشاركة في غرض واحد... كما يكثر وضع الفاصلة المنقوطة قبل الكلمات المشعرة بالسبب والعلة."[1] ومن المواضع التي تجلت فيها هذه العلامة، نذكر:

- ورّثني والدي خاتم الأنبياء،،

و أرسلني كالسراب " إلى "جهة الريح"..

أحمل زنبقة في يدي.. و كتابي المقدس؛

أرسله في الدجى..

و أرش البقاع بعطر الطفولة...[2]

- تعرفون الفتى؛

طالما اشتهى

[1] جمال عبد العزيز أحمد، الكافي في الإملاء والترقيم، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، مصر،2003 ص 54.

[2] الديوان، ص 35.

أن يهرّب كل البلاد

إلى " سدرة المنتهى" !!![1]

- كنت وحدي أساهم.. وحدي أردّ الأعادي

و حين تردّيت، كان لي الحوت منفى و مقبرة..

كنت في بطنه غارقا في التسابيح؛

سبّحت باسم دم الشهداء،،[2]

ساعدت الفاصلة المنقوطة على قراءة النص الشعري، في أكمل قراءته خاصة من ناحية الأداء الصوتي، الذي تؤديه هذه العلامة الدالة على الوقفة الطويلة ومن ثم الانطلاق في التفسير أو التعبير، كما هو ملاحظ في المقاطع، حيث تموضعت الفاصلة المنقوطة بين العلة والنتيجة، وهذا يوحي بتغير الدفقة الشعورية للمبدع، ومنه تغير النبرة الصوتية وبالتالي انتقل الأداء الشفوي إلى الأداء البصري عبر كتابة هذه العلامة الترقيمية، التي فعّلت عملية التلقي لدى القارئ.

علامة الاستفهام:

" تعتبر علامة الاستفهام من أهم العلامات السيميوطيقية، التي تحيل على سؤال الدهشة الفلسفية والحيرة الكونية، وإذا كانت علامة التعجب علامة خضوع، وانكسار وتوتر

[1] الديوان، ص 36.

[2] الديوان، ص 39.

على المستوى الطباعي والكرافيكي، فإن علامة الاستفهام هي علامة الترفع والاستعلاء الأفقي، ورمز للكشف والعلم والمعرفة، وطلب الحقيقة."[1]

وقد تجلت هذه العلامة، بمختلف أغراضها ودلالاتها في عدة نصوص من ديواننا، نذكر منها:

- قالت الريح:

" يعقوب" مات، فأي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟

أي عين ستبيّض حزنا عليه غداة ترى ما أرى؟..

من يعيد لها البصرا؟!

من ترى يستعيد رؤاه؟[2]

شحنت نبرة التساؤل بعاطفة جيّاشة، تدل على التهكم والاستنكار، والتقرير في نفس الوقت فهي لم ترد بصورتها الحقيقية الباحثة عن الإجابة، وإنما وظفت بغرض التأثير في القارئ الذي بدوره سيوجه هذا السؤال لنفس ليصل إلى ما أراد الشاعر تبليغه، فيعقوب رمز للضياع والحزن وفقدان الألم، وقد أتى به الشاعر ليبين أن الوطن إذا فُقد وانتهك، فما مصير هذا الجزائري، الذي سيقمع وسيضطهد فتصبح عندئذ خسارتين؛ خسارة للوطن الذي سيفقد من يذوذ عنه، ومن سيحقق له النصر، وخسارة للجزائري، الذي سيفقد هويته ووجوده، هي إذا تساؤلات تصور الوضع، وتكشف عن ما هو مجهول، وذلك بإثارة القارئ عبر هذا الخطاب العاطفي المفعم بروح التحدي والتصدي.

ويبقى طابع الحيرة والاندهاش، محافظا على غرضه في كثير من المواضع، كقول " النجاشي" لجعفر الطيار:

---

[1] جميل حمداوي، سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، مرجع سابق.

[2] الديوان، ص 37.

- من أنت يا هذا المسربل بالشكوك؟[1]

فعلامة الاستفهام هنا، صورت حالة التيهان والضياع والصراع النفسي الذي تكابده الذات المبدعة ، كما قرّبت لنا صورة " جعفر الطيار" التي أدهشت ملك حبشة " النجاشي".

وتتضح للقارئ نبرة التساؤل المصحوبة بالحيرة والفزع من خلال إجابة جعفر الطيار على سؤال النجاشي:

- أنا " جعفر الطيار" جئت مع

الرياح على جناح الرعب،،

يا ملك الملوك...[2]

عملت علامة الاستفهام هنا على تقريب الصورة النفسية والجسدية للمخاطب (جعفر الطيار)، مما يجعل القارئ أمام مشهد مرئي.

وتستمر الغرابة والذهول وطلب المعرفة في هذا المشهد الحواري بين النجاشي وجعفر الطيار:

- جعفر:

هلا سمعت بدولتين

في دولة يا سيدي؟!

النجاشي:

[1] الديوان، ص 50.

[2] الديوان، ص 50.

أبدا، و لكن.. ربما(..)

فلعل فيها حاكمين !!!

جعفر:

بل حاكم لو خيّرا لاختار حكم العالمين !!!

النجاشي:

و الحكم فيها؟

جعفر:

بين بين؛

للحاكم المختار تعذيبي و نفيي،،

و البقية_ لو تبقى_ من دمي للآخرين !...[1]

وتكثر التساؤلات في المشهد الثاني، نتيجة الحوار المتفاعل بين جعفر الطيار والنجاشي:

- جعفر: (يهب من نومه مذعورا)

يا سيدي.. يا سيدي.. يا ..

قم تر..

النجاشي:

ماذا أرى؟

[1] الديوان ، ص 55، 56.

جعفر:

آه يا ملك الورى...

النجاشي:

ماذا جرى؟

جعفر:

حلم تخطفني،،

فأيقظني،، و سافر في الكرى !

النجاشي:

ماذا رأيت؟[1]

إن كثرة التساؤلات في هذا المقطع الشعري بين جعفر الطيار والنجاشي يبين حالة الارتباك والتشوش لدى الطرفين، فكلاهما منصدم أمام واقع مرير، يتخبطه خوف وذعر من المجهول، وبهذا فقد عبّرت علامة الاستفهام عن مكانة الشاعر المهمشة، وحيرته وشعوره بالخوف المرتقب كيف لا، وأن مصير الإنسان مغيّب في ظل فساد وأمن منعدم.

❖ علامة التعجب(!):

" تسهم علامة التعجب في تلوين النص بدلالات مختلفة، فقد تدل على السخرية... أو قد تدل على التأثر الانفعالي أو الاستغراب أو الاندهاش... وتحيل هذه العلامة على فضاء

[1] الديوان، ص 63 ،64.

التوتر والتوقيع والدرامية، بل يمكن تسميتها بعلامة المواقف الذاتية والموضوعية أي : تؤشر على فضاء المواقف والأزمات النفسية الشعورية والانفعالية واللاشعورية." [1]

وقد وظفت هذه العلامة بشكل مكثف في ديوان " تغريبة جعفر الطيار " اقتضاه سياق النص الشعري، الذي عالج أحداث الجزائر في العشرية السوداء، وما انجر عنها من أوضاع مأسوية، عبّرت عنها هذه العلامة الترقيمية، والتي جّسدت بصريا لنقل شدة التوتر والانفعال وإيصاله إلى القارئ حتى تتم رسالة التفاعل والتلقي، ويمكن التمثيل لذلك في قول الشاعر:

- واقف.. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى..

يزيد اشتعال المدى،،

و براكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي

و من دمي المستباح !"[2]

- كان لي وردتان:

وردة طلعت من حنين الشهيد، و ماتت..

و أخرى أصيبت بفقر الجنان !

دلّني_ يا ربيع_ على روضتي،،

إنني فاقد الوردتين !..[3]

[1] جميل حمداوي، سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، مرجع سابق.

[2] الديوان، ص 32.

[3] الديوان، ص 33.

شكلّت علامة التعجب بعدا بصريا متميزا في هذا الخطاب الشعري، إذ من خلالها يتضح للمتلقي حالة الشاعر النفسية، فتنتقل له الأحاسيس بصريا، ليجد نفسه متفاعلا مع هذا التوتر، وفي هذين المقطعين نجد أن علامة التعجب جاءت لتبيّن حالة الفجع والتذمر والاستغاثة، فجعفر الطيار(الأنا) استبيح دمه، وكُبلت أمانيه وآماله، وغُرِست المأساة والمعاناة بدهره، فأي حياة تنتظر هذا الآدمي في ظل قهر وسفح ودمار نفسي كل هذا الشعور المتأزم عبّرت عنه علامة التعجب التي هي بمثابة صوت به وجع وانكسار، كما هو واضح في هذا المقطع:

- استباحوا دمي في الشهور الحرام و ما خجلوا..

سفحوه على قارعات الطريق..هزؤوا برؤاي و ما سألوا..

ورموني في الجب و ارتحلوا ! [1]

وقد اتخذت علامة التعجب دلالة التهديد والوعيد، المتولدة عن شدة التأسف والتحسر والتذمر من هذا الوضع الأليم:

- (وطني امراة وشحت روحها بالعفاف..

و أنا الملك الآدمي الذي يشتهي

أن يموت على صدرها المرمري

خاشعا يتصدع من خشية الوجد و الإنخطاف !)

آه يا أسفي !

[1] الديوان ، ص 35.

ضاع مني الذي كنت أحمله فجأة...

ويحكم ! كلكم غارق في الدموع !"[1]

وتستمر نبرة التهكم والاستغراب والانصدام في صوت الشاعر، القائل:

- إني آتيتك من بلاد النار..

من وطن الحديد !

شيّعت أحلامي و أحبابي.. صباي..

و كل ما ملك الفؤاد.. و جئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنا جديد !"[2]

هي حالة استنكار وسخرية أمام هذا القدر الذي صنعه أبناء الجزائر أنفسهم، الأمر الذي عبّرت عنه علامة التعجب، فهو تعجب مما آل إليه الإنسان صاحب وطنه وفاقده في نفس الوقت، يقول الشاعر:

- أنا حبة من ألف سنبلة يغالبها الفناء و فوقنا

صقران يقتتلان يا ملك الملوك

و يهويان على سنابل حقلنا !

[1] الديوان، ص 43.

[2] الديوان، ص 51.

لا غالب إلا الخراب و لا ضحية غيرنا !"[1]

شحنت علامة التعجب في هذا المقطع الشعري، بنبرة الاحتقار والاستفزاز، بل كان مجيؤها بمثابة وسام عار على أهل الذات المبدعة، وكأن الشاعر يخاطب القارئ بصريا وبصيريا فيقول له، تعال وانظر كيف يعاني الجزائري داخل وطن يتجاذبه خصمان ويتوسطهما شعب بريء يُقتل ويُدمر وينتهك، فضاع الوطن، وشيّع الأمل، ورحل الجميع يقول يوسف وغليسي:

- فلا منيرة في الأوراس تحضنني..

لا طيف.. لا حب.. لا أحباب.. لا أملا !"[2]

ومع هذا تبقى روح الوطنية، ويبقى الحنين إلى الوطن الحبيب (الجزائر)، رغم تشويهه وتلطيخه بالغدر والخيانة والنفاق، ونسيان الإنسان لأصله وهويته ووجوده، وهو ما عبّرت عنه علامة التعجب، في قول الشاعر:

- نقلت قلبي حيث شئت من النّسا كل النساء خرافة إلاك !

بل أنت كل خرافتي، و أنا أصدْ دق كل ما تفضي به شفتاك !"[3]

فالقارئ لهذين البيتين، يدرك من خلال هذه العلامة الترقيمية مدى قيمة الوطن، الذي يصل إلى حد القداسة عند شاعرنا، ما يجعل من قراءة القارئ قراءة انفعالية.

ويبقى هاجس الخوف والذعر، يطارد الشاعر كما هو ظاهر في قوله:

- أنا و الحبيبة و العواصف

[1] الديوان، ص 54.

[2] الديوان، ص 69.

[3] الديوان، ص 70.

و الغمام...

الليل يسكن مقلتيك

حبيبتي..

و أنا أخاف من الظلام !"[1]

فمجيء علامة التعجب هنا يوحي بالفزع والخوف، الذي يحدثه الظلام وما يكون من ورائه.

❖ نقطتا التفسير (:):

" من أهم العلامات السيميائية المرتبطة بالحوار التلفظي، وتجديد فضاء القول...تنفتح على خطاب التتابع والتعيين والإضافة، كما تدل على حوارية الخطاب وتؤشر على التعداد والتقسيم، والشرح، والتفسير، والتعليق، بمعنى أن النقطتين العموديتين، لهما وظيفة تأويلية وحوارية ليس إلا."[2]

وقد تجسدت هذه العلامة بصريا في قصائد الديوان، محملة بدلالات مختلفة يستشفها القارئ من خلال قراءته للنص الشعري، كدلالة التعداد في قول الشاعر:

- كان لي وردتان:

وردة طلعت من حنين الشهيد، و ماتت..

و أخرى أصيبت بفقر الحنان !"[3]

و دلالة الخطاب و الحوار، في قوله:

[1] الديوان، ص 75.

[2] جميل حمداوي، سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، المرجع السابق.

[3] الديوان، ص 33.

- قال قائلهم:

يا لذاك الفتى..

مثقلا بالرؤى..

سادرا في السها..[1]

و قوله أيضا:

- قالت الريح:

" يعقوب " مات، فأي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟

أي عين ستبيّض حزنا عليه غداة ترى ما أرى؟[2]

و قد تأتي هذه العلامة الترقيمية لوصف الحدث، كقول الشاعر:

- في غمرة اللهف:

وطني امرأة وشحت روحها بالعفاف..

و أنا الملك الآدمي الذي يشتهي

أن يموت على صدرها المرمري[3]

[1] الديوان، ص 35.

[2] الديوان، ص 37.

[3] الديوان، ص 43.

في هذا المقطع الشعري، تنقل لنا هاتان النقطتان سمات الأداء الشفوي بصريا، أي أن القارئ تتمثل له صورة المخاطب ونبرته الصوتية، وبالتالي تتجسد الصورة البصرية للقارئ من خلال الوظيفة التي أدتها هذه العلامة في هذا السياق.

كما تستخدم هذه العلامة السيميائية لتوضيح الكلام، وتعيين القول، كقول الشاعر:

- ثم أفقت على عطر أغنية،،

كان مطلعها:

كان.. يا ما يكون !

في بلاد المنى و المنون..

طائر مثقل بالضنون..[1]

ولكن أغلب المواضع التي وظفت فيها هذه العلامة في الديوان، كانت في مجال الحوار سواء الحوار الحقيقي الذي يكون بين طرفين أو أكثر، ومثاله حوار النجاشي وجعفر الذي جاء في كامل قصيدة " تغريبة جعفر الطيار" باعتبارها مسرحية شعرية، ونختار مقطع منها للتوضيح فقط:

- النجاشي:

لا يا فتى !

دعنا من الهذر الملبد بالسواد !

جعفر:

[1] الديوان، ص 46.

هي ذي الحقيقة سيدي..

حلم و ليس لنا سوى الأحلام

مأوى من براكين البلاد !...[1]

و كذلك قصيدة " تساؤل " في قول الشاعر:

- تساءل أبناء أمي حيارى

غداة رأونا ندافع عن عرضها !..

و لما تساءلت عن سر امرأة

من بلادي،،

على الآخرين توزع فتنتها !..

قيل لي:

" لكم دينكم و لها دينها" !!![2]

أما الحوار المجازي، فنجده في قصيدة(لا...):

إيه يا نجمتي الشارده:

أنا لا أرتضي

أن تهاجر نحوي_ صباح مساء_

[1] الديوان، ص 66.

[2] الديوان، ص 77.

ألوف النساء،

و تهجرني_ طيلة العمر_ إمرأة

واحده !...[1]

عبّرت النقطتان في هذا الحوار سواء الحقيقي أو المجازي، على تبيان نوع الخطاب الذي يكشف للمتلقي بصريا عن تأزم الذات وقهرها، وصرامة موقفها، وترفعها، وانكسارها وهي صور نفسية جسدها حوار النجاشي الملك القوي، وجعفر المغترب والمتذمر نفسيا الطالب للجوء السياسي.

من خلال هذه النماذج، نجد أن القارئ يتمكن من استنطاق وظائف هذه العلامة السيميائية بصريا، أي تتحدد له مقصدية الشاعر من هذا التوظيف، والتعرف على سيرورة العملية الإبداعية للمبدع (إبراز الموقف النفسي والنبر الصوتي).

❖ نقاط الحذف(...):

" تشكل علامة الحذف، عالما سيميائيا بصريا لافتا للانتباه، حيث يحضر هذا العالم، فوق صفحة النص في خطيته المستمرة، في شكل نقط متتابعة، قد تتراوح بين ثلاث نقط أو أكثر... وتحيل هذه العلامة على الفضاء المحذوف، أو الفضاء الفارغ، أو الفضاء الصفري أو الفضاء الممتد الذي يختزل الكلام، أو الحوار والحقائق إنها تعبير عن عالم الصمت والبياض والفراغ، ويقابل عالم الكلام والبوح والصراخ الصوتي والخطي."[2]

وقد تمظهرت هذه العلامة بشكل كبير في ديواننا " تغريبة جعفر الطيار" خاصة في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا.."، وهي من أطول قصائد الديوان التي وظف فيها

[1] الديوان، ص 73.

[2] جميل حمداوي، سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، مرجع سابق.

الشاعر علامات الترقيم بكل أنواعها، ناهيك عن طول الدفقة الشعورية التي نستشفها من خلال ذلك التعبير الفني الجمالي، ومن أمثلة نقاط الحذف، ما نجده في قول الشاعر:

- واقف.. أستعيد بقايا الجراح...

في خريف الهوى.. عند مفترق الذكريات..

كصفصافة صعّرت خدها للرياح ![1]

إن هذا النوع من التشكيل البصري، يلفت بصر القارئ، ويجعله ساعيا وراء فك شفرات الفراغ، وتشغيل مخيلته وعقله لملء هذه الفجوات، وتأويل ما يمكن تأويله، فقول الشاعر(واقف.. أستعيد بقايا الجراح...) هي دعوة للقارئ في إتمام المعنى، فأي جراح يقصدها الشاعر هل هي جراح جسدية، أم جراح نفسية؟، فهذه النقاط تنقل لنا شعور الشاعر المتأزم والمتوجع إزاء انقسام وطنه الحبيب، الأمر الذي جعله لا يقوى على إخراج هذا الألم، جرح الوطن، جرح القلوب، جرح التاريخ، جرح الهوية، جرح الحرية جرح الأبرياء، هي كلها جراح عصفت بأمل الشاعر، الرافض للاستسلام واليأس، لكن يظل التشتت والصراع النفسي دائما لصيق هذه الذات المتوجعة، التي وجدت نفسها في أرض يتقاسمها خصمان، فأي منهما ستبايع، هل هذا أم ذاك، وأي مبايعة تتأذى منها النفوس، ويضيع من ورائها الوطن، هي أوضاع مزرية شهدتها الجزائر في عشريتها السوداء، حيث استفحلت بها كل مظاهر القهر والعذاب، والنفاق والخيانة، يقول الشاعر:

- كنت في الجب وحدي،،

على حافة الموت أهذي..

فيرتد صوتيّ إليّ..

[1] الديوان، ص 32.

أطارح بيني.. أغالب حزني..

فيغلبني الدمع.. يجرفني في خراب المدى...[1]

أسقط الشاعر قصة سيدنا يوسف عليه السلام على قصته، فيوسف الذي رمي غدرا وخيانة من قبل إخوته في ظلمات الجب، مصارعا الموت الجسدي والنفسي، شبيه تماما بما حدث مع شاعرنا، نتيجة خيانة أبناء وطنه، الذين جعلوه في وحدة وجدانية، حزن ووجع وبكاء، كلها تأزمات قادت الشاعر إلى حياة يملؤها خراب ومصير مجهول وهو ما تعبر عنه النقاط الثلاث، التي توحي للقارئ المزيد من وصف هذا المدى، مدى مدمر مدى مميت، مدى مشوه للوجود، لكن هذا المدى سيدفع الشاعر إلى حالة من التوازن والرفض فكثرة الألم والوجع، توّلد النهوض في سبيل التخلص من هذا القهر الذي فرضته أيادي أبناء الوطن أنفسهم، ويظهر هذا التحدي في قول الشاعر:

- أنا غيلان"_ يا ابن عبد الملك_"

قد أتيت أعكّر لون الخطب !...[2]

شبه الشاعر نفسه هنا بشخصية " غيلان" بن مسلم الدمشقي المتكلم الثائر على الجبرية، لم يسكت عن فساد الخلفاء رغم قطع لسانه، بأمر من الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك[3] وهذا الوصف يوحي بالرؤية الاستشرافية، التي يتطلع لها المبدع، ألا وهي التغيير ورفع

[1] الديوان، ص 36.

[2] الديوان، ص 41.

[3] ينظر: الديوان، ص 41.

التحدي والمواجهة، وهي دعوة غير مباشرة للآخر إلى ضرورة الدفاع عن الوطن وقضاياه وهو ما تجسده النقاط الثلاث بعد كلمة " الخطب " التي توحي بالكثرة والتعداد فأي خطب سيعكّرها الشاعر، إنها خطب عديدة تنتظره ليزيل عنها الظلام.

فالقارئ إذا يستشف من خلال هذه العلامة أن الأمر لا يتعلق بقضية أو مسألة واحدة وإنما يتعلق بمسائل عديدة، ليجد نفسه بمخيلته التأويلية يخوض غمار البحث والتساؤل عن هذه الخطب التي يتحدث عنها الشاعر.

ويبقى زفير الحسرة والخيبة يكتنف جوارح الشاعر، ويبرز ذلك في قوله:

- كان لي وطن يوم كان، و كنت، و كنا، و كان

كثير" يعشق " عزه"...[1]

هذه النقاط الثلاث تؤول لنا ما حذف، بل ترجع القارئ إلى قصة حب كثير وعزه، وما دار بينهما، فهي قصة حب وغرام وحنين وتصدي، شبيهة تماما بتعلق الجزائري بوطنه الجزائر أيّام كانت الجزائر عنده تمثل شرفه، فهذا الإسقاط يثير فضول القارئ، بحيث يجعله يعقد الصلة بين العاشق والمعشوق، وإتمام هذا المكون الإضماري، الذي هو بمثابة نص آخر للنص الماثل.

ومع هذا تبقى نفسية الشاعر في توسل وانتظار ساعة الفرج، ويظهر ذلك في قوله:

- يا ربيع الطفولة لا تحتضر...

أدن مني قليلا، أناشدك الله، أدن،،[1]

[1] الديوان، ص 44.

فالنقاط الثلاث التي جاءت بعد الفعل " لا تحتضر" توحي بالمصير الذي تؤول إليه (الذات / الوطن) في حال غياب هذا الربيع، الذي هو الأمل المرتقب، وبالتالي تقحم هذه العلامة بصريا القارئ وتشركه في الإحساس بالفجع والخوف، الذي يكون نتيجة احتضار هذا الربيع.

ويمكننا القول بأن نقاط الحذف، تقنية مميّزة تكثّف دلالة النص وتزيد من شعرية اللغة ذلك أن " المكان النصي ببياضه، يترك الصمت متكلما، ويحول الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع، كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى، وبناء الدلالية في هذه الحالة لا يُلغى أيًّا من المكتوبين معا."[2]

وبهذا يصبح الصمت أبلغ من الكلام، ففي صمت الشاعر تعابير، وأصوات، ومشاعر وأحاسيس وقضايا وآمال وآلام.

❖ النقطتان الأفقيتان(..):

" تعد النقطتان الأفقيتان(..) علامة سيميوطيقية جديدة في عالم الترقيم، فقد وظفها المبدعون المعاصرون كثيرا للإحالة على التخييل والتأمل والإبداع... وقد تستعمل لتزيين العبارات والجمل، أو لتقطيع النفس الكتابي، ويلتجئ المبدعون إلى مثل هذه العلامة لإعطاء القارئ فرصة الاستمتاع بالنص لذة وتقبلا، والتمعن فيه أثناء القراءة ذهنيا وبصريا ووجدانيا وحركيا."[3]

---

[1] الديوان، ص 46.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 223.

[3] جميل حمداوي، سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، مرجع سابق.

وقد وظفت هذه العلامة في كامل قصائد الديوان تقريبا، ويمكن تبيان ذلك من خلال قول الشاعر:

- شوّهوا نسبي..

سيّجوا بالأراجيف ذاكرتي..

أعدموا شجرة الانتماء !..[1]

نلاحظ أن هذه العلامة الأفقية، التي وظفها الشاعر قد عبرت عن حالة القلق والتوتر النفسي الذي تعانيه الذات المبدعة، جراء الفتنة التي وقعت بالجزائر في فترة العشرية السوداء وكيف لا يكون هناك تأزما وتوترا، وأن الشاعر أفقدوه كل حقوقه الإنسانية ودمروا هويته ودينه، هي إذا تعابير تنتهي بفضاء دلالي مفتوح على مستوى التخييل لتترك المجال للقارئ لإتمام هذا المسكوت عنه.

ويستمر شاعرنا في الاشتغال على هذه التقنية بشكل لافت، حيث يصر على استثمار البعد البصري الذي يشكله هذا النوع من التشكيل البصري، في فتح النص على مساحات تأويلية معمقة، يقول الشاعر:

- ألجأ الآن وحدي إلى " الغار"..

لا أهل..لا صحب..إلا الحمامة و العنكبوت !

غرّبتني الديار التي لا أحب ديارا سواها

و لكنني متعب..متعب من هواها،،

[1] الديوان، 37.

فيا أيّها الحب اسحب خلاياك من دمي

إلتو، انسحب.. و دعني أموت !..[1]

هذه الفراغات التي تركها الشاعر، تكشف للقارئ بصريا عن تعطل دلالة القول وانحباس الصوت الناطق، أي يدرك أنه أمام جدل قائم بين الصمت والكلام، الأمر الذي يجعله يفك مغالق الصمت حتى تكتمل الرؤية الفكرية، فالشاعر يعبر عن معاناته أو لنقل عن وحدته المغتربة، حيث الضياع والتشتت والعزلة، خاصة أننا نلحظ مجيء هذه العلامة التشكيلية وراء مفردات تنم عن حالة الألم والحزن والعذاب، كالغار الذي يوحي بعزلة الذات عن الآخر إما خوفا أو هربا، و(لا أهل و لا صحب)، تدل على غياب الأخوة غياب الأمن (متعب..) توحي بالانكسار،(انسحب.. دعني أموت !..)، وهو التوصل إلى حالة من اليأس وفقدان الأمل، كل هذه المعاني زادت من بلاغتها وعمّقت من مدلولها النقطتان الأفقيتان، الدالة على توقف الذات المبدعة من الكلام لأخذ النفس الإبداعي لتتأهب من جديد منفجرة بطاقات تعبيرية، وتوظيف الشاعر لهذه التقنية ليس لغرض جمالي فقط وإنما لدواعي كثيرة، أبرزها إشراك القارئ في عملية التفاعل والتواصل والتأثير.

وما يزيد من جمالية وبلاغة هذه العلامة ورودها بشكل متكرر كقول الشاعر:

- أهلا و سهلا بالفتى العربي..

مرحى عندنا..

نوّرت مملكة النجاشي المرصّع

بالعدالة و السعادة و الهنا..

[1] الديوان، ص 47.

نوّرتها..نوّرتنا..[1]

إن تكرار نقطتي التوتر، يبرز حالة الانفعال لدى المخاطب، فمجيء جعفر أسّر النجاشي ومملكته، مما عجزت الكلمات عن وصف هذا الإحساس، فكان الصمت أصدق تعبير عن ما بداخل هذه الذات، وبالتالي فإن دلالات هذه العلامة تختلف من سياق إلى آخر، فتارة تدل على شدة التوتر، وتارة تدل على الانفعال الناتج عن الفرح، لكن أغلب دلالاتها كانت في سياق التوتر والتأزم والصراع النفسي، ومثالها:

- يسألونك عن "صالح".. عن "ثمود" الجديدة..

عن " ناقة الله" يعقرها سيد الجاهلين !..

يسألونك..كم يسألونك يا صاحبي..[2]

إن القارئ لهذا المقطع الشعري، يستشف أن تكرار هذه العلامة، ينم عن الجو المشحون بالتوتر، الذي توحي به لفظة" يسألونك" الدالة على الحيرة، وبالتالي خلقت هذه العلامة الترقيمية نوعا من الصراع بين الفراغ والكتابة، إذ يجد القارئ نفسه يبحث عن خبايا هذا الصمت الذي نقل صداه بصريا.

كما عملت هاتان النقطتان على ممارسة اللعبة التخييلية لدى القارئ، بحيث تدفعه نحو فعل الكتابة والسرد التي عجز المبدع عن البوح بها والإفصاح عنها، وتمكّنه أيضا من خوض غمار التجربة الشعورية واللاشعورية للمبدع، فهذه العلامة بمثابة وقفة تأملية للمبدع وانطلاقة متفجرة بالنسبة للقارئ، ويمكن تبيان ذلك في قول الشاعر:

---

[1] الديوان، ص 53.

[2] الديوان، ص 72.

- آه لو يهجر العقل رأسي..

يسافر في اللاحدود..

ليته يفلت الآن مني،

و بعد انتهاء " الحوار"

يعود !..[1]

- أنا أنت.. و أنت أنا !

أهواك لأني منك،،

و أنك مني

روحك حلت في بدني..

أنا " حلاج" الزمن..

لكن،،

ما في الجبة

إلاك أيا وطني !..[2]

- أحبك يا وطني الأخضر..

[1] الديوان، ص 74.

[2] الديوان، ص 76.

و لا أبتغي موطنا لي سواك..

أحبك.. أفنى هوى في هواك..

و لكن

لماذا يباغتني الغيم

حين تلوح لي نجمة في سماك؟![1]

أدت هذه العلامة الترقيمية، دور الوسيط بين الشاعر والقارئ في التعرف على نبرة صوت الشاعر كتابيا أو بصريا، فهذه المقاطع الشعرية مثلا تعددت داخلها رؤى القارئ الذي نقلته النقطتان الأفقيتان بين انفعالات مختلفة، أي بين الإحساس بالألم والرفض وبين الأمل والحب، وهي كلها انفعالات ناتجة عن عذاب (الأنا/ الوطن)، في ظل الظلم والاغتراب الروحي والجسدي، لقول الشاعر:

- زمني في منأى عن كل الأزمان..

ما أغربني في وطن لا يتشبه بالأوطان..

فاليوم الواحد فيه مثل ألوف الأيام

و إذن..

كم يلزمني من عمر في وطني

حتى أصبح إنسان؟![1]

[1] الديوان، 81.

هذه العلامة تثير فينا الفضول بصريا، كونها تحيل على نص غائب أو أحداث أو مقولات مخفية، وجب البحث عنها عبر قراءتنا التي هي بمثابة إعادة تركيب للنص الماثل المستمد والمستقصي من تجاربنا (تجربة الوطن، الاغتراب، القهر..)

ب_ محور علامات الحصر:

نقصد بعلامات الحصر، تلك المنظومة العلاماتية التي تستعمل لحصر جزء من الكلام " وهي من الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وهي تشتمل على العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالان."[2]

❖ العارضتان(_ _):

" وتوضعان بين الجمل الاعتراضية، التي يمكن حذفها من التركيب ولا يختل معناه وكذا بين جمل الدعاء، وعبارات الثناء أو عبارات الترحم والترضي، وكذا عبارات الاحترازأو بيان الضبط أو الكلمات المفسرة."[3]

وقد وردت هذه العلامة الترقيمية بشكل قليل في ديوان" تغريبة جعفر الطيار"، مختلفة الدلالات والوظائف، ومنها وظيفة الحصر، والتعيين، والضبط، خاصة ضبط الزمن كما في قوله:

- أنا لا أذكر _الآن_ إلا الظلال التي

  باركت بيعتي،،

---

[1] الديوان، ص 81.

[2] زهيرة بولفوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 210. نقلا عن: عمر أوكان، ص 121.

[3] جمال عبد العزيز أحمد، الكافي في الإملاء والترقيم، مرجع سابق، ص 59.

و الدماء التي أشعلت شمعتين ! [1]

- فلماذا يضيعني ـ اليوم ـ قومي؟ !

لماذا يصادر نوري؟!

لماذا؟ أيا وخذ الشمعذان !..[2].

- إيه يا نجمتي الشارده:

أنا لا أرتضي

أن تهاجر نحوي ـ صباح مساء ـ

ألوف النساء

و تهجرني ـ طيلة العمر ـ إمرأة

واحده !...[3]

- أتعجب من سلطان أحمر

عاث فسادا في بلد أخضر !

أتقزز منه...

يمارس ـ في الليل ـ الفحشاء..

بما يأمر..

---

[1] الديوان، ص 33.

[2] الديوان، ص 45.

[3] الديوان، ص 73.

لكنه، يا وخذي، ينهى

في الصبح عن المنكر !...[1]

من خلال هذه النماذج نلاحظ أن الشاعر قد وظف العارضتين عندما تحدث عن البعد الزمني الخاص بسرد أحداثه، والتي لها كان وقع كبير في نفسيته، فالكلمات التي حُصرت بين هاته العلامة تشير للقارئ بصريا إلى الاهتمام والتركيز على ذلك القول، الذي يمكن أن يكون عبارة عن قضية أو فكرة تلفت انتباهه.

كما وظفت العارضتان لحصر بعض الرموز التي لها دلالات معينة، تخص موضوع العشرية السوداء في الجزائر، والتي تتماهى فيها عاطفة الشاعر بين الألم والأمل والشجاعة والتصدي، يمكن اكتشاف ذلك من خلال هذه المقاطع:

- دلّني ــ يا ربيع ــ على روضتي،،
  إنني فاقد الوردتين ! [2]
- إنني ها هنا لابث..
  مدحض و مليّم، فأي رياح ستحملني للسماء؟!
  أي موج ــ أيا أيها الريح ــ ينبذني بالعراء؟! [3]
- أنا " غيلان " ــ يا إبن عبد الملك ــ
  قد أتيت أعكر لون الخطب !...[4]

[1] الديوان، ص 78.
[2] الديوان، ص 33.
[3] الديوان، ص 40.
[4] الديوان، ص 41.

أفادت العلامة في هذه النماذج تحديد وتخصيص المنادى له، ومنه يتحدد الخطاب لدى القارئ مباشرة عند قارئ هذه العبارات، التي خصها الشاعر في خطابه الشعري.

كما استعملت في موضع آخر لفصل الأرقام في أسفل الصفحة، على نحو(13_ 10_ 1993)، حيث فصّل بين اليوم والشهر والسنة، وهذا التاريخ الميلادي، هو في حقيقة الأمر إشارة لميلاد الكتابة أو القصيدة.

❖ علامة التنصيص(" "):

تسمى ب " علامتي الاقتباس أو المزدوجتان، توضع بينهما العبارات المنقولة حرفيا من كلام الآخرين، أو لتبيان أن لفظا ما مترجم، أو لتمييز مستويات اللغة: أي ما يشتمل عليه الكلام من أسباب وأوتاد واقتباسات."[1]

غير أن شاعرنا يوسف وغليسي، استخدم هذه التقنية بشكل مميز عبّر عن رؤيته الشعرية والإيديولوجية، ويمكن تبيان هذا التوظيف في قوله:

- أسري بي من " سدوم " الخطايا

إلى " سدرة " الصالحين

حلمي الأزلي احتراف النبوة

مذ عقروا " ناقة الله" مذ شردوا " صالحا"[2]

[1] آمال قربغلي، سيمياء الفضاء الطباعي في المجموعة الشعرية " فاصلة" ل " عبد الكريم قادري" مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص: أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015_2016، ص 55.

[2] _ الديوان، ص 34.

- شوّهوا نسبي..

سيّجوا بالأراجيف ذاكرتي..

أعدموا شجرة الانتماء !..

عقروا خيل " عقبة " و الفاتحين،،

أحيوا رميم " كسيلة " و " الكاهنة " !..[1]

إن القارئ لهذين المقطعين تستوقفه علامتا التنصيص التي حُصرت، كل من كلمة "سدوم"، " سدرة"، " ناقة الله"، " صالحا"، "عقبة"، "كسيلة"، "الكاهنة"، مما يجعل الذات المتلقية في تساؤل عن هذه الكلمات ومقصديتها عند الشاعر، وبالتالي تمكّن هذه التقنية القارئ من عقد الصلة بين مرجعيات متعددة، والغرض من توظيف المبدع لها.

كما اتخذت هذه العلامة الترقيمية بعدا إيحائيا، كونها اختصت بمجموعة من الرموز مثالها:

- كان لي وطن يوم كان "أراغون" يشدو

غناء فتنتصب الأغنيات عيونا ل "إلزا"[2]

وقوله أيضا:

أنا "ذو الجناح" كما ستعلم سيدي !

الليل عمّر موطني،،

و البرد لفّ جوانحي

[1] _ الديوان، 37.

[2] _ الديوان، 44.

و أنا هنالك في الضحى[1]

وفي قصيدة " يسألونك" يقول الشاعر:

- يسألونك عن "صالح".. عن "ثمود" الجديدة..

عن "ناقة الله" يعقرها سيد الجاهلين[2]

وقوله في قصيدة " حلول ":

- أنا أنت..و أنت أنا !

أهواك لأني منك،،

و أنك مني

روحك حلت في بدني..

أنا "حلاج" الزمن..[3]

شكّلت علامة التنصيص في ديوان " تغريبة جعفر الطيار" بعدا تشكيليا بصريا، لفتت انتباه القارئ إلى نوع خاص من الكلمات، والتي بطبيعتها اتخذت البعد الرمزي المشفر، ذلك أن الكلام الذي عمد الشاعر إلى وضعه بين علامتي التنصيص، هو كلام له مقصدية معيّنة ما يجعل القارئ في بحث وتساؤل عن كيفية فك هذه الشفرة، ليصل في الأخير إلى قراءة نقدية معمّقة تربط السابق بالحاضر(توظيف التناص مع الواقع).

[1] الديوان، 51.

[2] الديوان، ص 72.

[3] الديوان، ص 76.

❖ الهلالان (()):

" وهما بمثابة علامة للحصر والتسييج والتسوير، تدل هذه العلامة طباعيا على فضاء الحصر والتقييد والتمييز والتخصيص."[1]

وقد وظفت هذه العلامة في بعض قصائد الديوان، كقصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا.." يقول الشاعر:

- تتخطفني ومظة من سديم السموات..

تجذبني نحوها قمرا يتدلى على شرفة الكون..

ينفطر الكون..يعلن للأرض أني (عيسى بن مريم)[2]

وفي قصيدة " تغريبة جعفر الطيار "، نجد قول الشاعر:

- النجاشي(هامسا في أذن جعفر)

حدّثني عن أحوالكم..

و نظام حكم بلادكم؟!

النجاشي:

لله درك يا فتى..

ذكرتني (العهد الجديد) ملونا و مفصلا و متمما..

يا وحدة المشكاة،،

[1] جميل حمداوي، سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، مرجع سابق.

[2] الديوان، 34.

يا نورا همى..[1]

- جعفر:(يهب من نومه مذعورا)

يا سيدي.. يا سيدي.. يا..

قم تر..[2]

ووظف الشاعر القوسان في قصيدة " مذكرة شاهد القرن"، يقول:

- القلوب معي..

و السيوف علي !..

إنني (شاهد القرن)،،

لكنني

لا أرى اليوم شيًّا !..[3]

من خلال هذه النماذج نجد أن القوسين قد وظفهما الشاعر بغرض ضبط المعنى وتفسيره، فالجمل التي وضعت بين هذه العلامة عبارة عن جمل اعتراضية، جاءت إما للتخصيص والتعيين، وإما للتوضيح وإزالة اللبس، وبالتالي جسدت هذه التقنية سمة من سمات الأداء الشفوي تجسيدا بصريا.

فعند قراءة القارئ للنص الشعري المحمل بهذه التقنية، تستوقفه العبارات التي حُصرت بين هذين القوسين، اللذين لهما غاية وهدف يريد الشاعر من القارئ أن يقرأهما بتمعن ووعي

[1] الديوان، ص 59.

[2] الديوان، ص 63.

[3] الديوان، ص 83.

ليصل إلى ما هو منشود، ويمكن أن توظف هذه العلامة بغرض التفسير وتسهيل عملية التلقي كتلك العبارات التي توضع أمام خطابات الحوار، التي يأتي بها الشاعر من أجل تشكيل صورة بصرية في ذهن القارئ.

وتجدر الإشارة إلى عثورنا في المدونة على علامات كثيرة، تزاوج بين أكثر من علامة ترقيمية، كقول الشاعر:

- أنا لا أذكر _ الآن _ إلا الظلال التي
  باكت بيعتي،،
  و الدماء التي أشعلت شمعتين !
  من ترى يشهد اليوم أني
  أنا سيد " البيعتين" ؟!...[1]
- حالي أنا؟!
  أحوالكم؟!
  أحوالنا؟!
  و نظام حكم بلادنا؟!!![2]

وأحيانا تتفرد العلامة الترقيمية بفضاء خاص بها، فتتكرر أكثر من مرة واحدة، إذ ترد مرة مزدوجة، ومرة مكررة ثلاثا، ونلحظ ذلك في قول الشاعر:

- كان لي وطن ضارب في دمي،
  راسخ في امتداد الزمان،،
  سامق في السماء،،

[1] الديوان، ص 33.

[2] الديوان، ص 53.

شامخ كالنخيل،،[1]

وغيرها من القصائد التي وظفت فيها هذه التقنية، وهذا راجع إلى تجربة الشاعر الإبداعية والشعورية، خاصة وأن القضية التي عبّر عنها الشاعر قضية حساسة، تتفاعل معها الذات عبر موقف التساؤل والتوتر والحيرة التي تنقل بصريا للقارئ.

3_ التشكيل البصري في السطر الشعري:

" ونعني به التشكيل البصري لهيئة السطور الشعرية على بياض الصفحة الشعرية."[2] وهي من بين التقنيات التي عمد إليها الشاعر المعاصر في تحريره للنص الشعري، الذي أصبح عبارة عن بنية دلالية مرئية، تتدخل في تكوينه وإبرازه مجموعة من الأدوات والإجراءات، من بينها لعبة السواد والبياض التي تجسدها حركة الأسطر التي تسهم بدورها في إنتاج دلالة معينة، ناهيك عن مدى تأثيرها في القارئ على المستوى البصري وهو ما نلحظه في ديوان" تغريبة جعفر الطيار"، الذي زاوج فيه الشاعر بين الشعر العمودي والحر على طريقة التشكيل المتموج " الذي تتنوع امتدادات سطوره بين الطول والقصر، على غير تسلسل مطرد، فلا تجيء مسافات امتدادها مجموعة في القصيدة على صورة واحدة متساوية."[3] ومن أمثلة ذلك، قول الشاعر:

- أهلا و سهلا بالفتى العربي..

مرحى عندنا..

نوّرت مملكة النجاشي المرصّع

بالعدالة و السعادة و الهنا

[1] الديوان، ص 44.

[2] أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، بغداد، مج: 2، ع: 04، 2005، ص 171.

[3] المرجع نفسه، ص171.

نوّرتها.. نوّرتنا..[1]

- إنني " العربري" الشهيد الذي لم يمت

في ربيع الغضب،، !..

أنكرتني القبيلة حين تلونت بالإخضرار..
كفرت بلون اللهب !..[2]

وهذا التشكيل نجده أيضا في القصيدة العمودية، ومثالها ما جاء في قصيدة "حورية":

حورية.. في جنان الخلد موطنها

هرّبتها،، ناسخا في فيضها وطني

لكنها أشعلت على الروح فتنتها

و سافرت حلما في منتهى الزمن[3]

إن القارئ لهذه المقاطع الشعرية، يلحظ طريقة تشكيل الشاعر للأبيات بطريقة فنية جمالية حيث تطول الأسطر وتقصر بين الحين والآخر، وقد جاءت هذه التقنية تقريبا في كامل قصائد الديوان في شكلها الحر، ولعل هذا التلاعب الفني مرجعه اختلاف في الدفقة الشعورية والشعرية للمبدع، التي يكشفها لنا الإيقاع البصري لهذه الأسطر الشعرية، عبر لعبة السواد و البياض التي تحيلنا إلى فضاء النفس المضطربة و المنفعلة إزاء قضاياها فالقارئ تتفاعل حاسة بصره مع الهيئة البصرية التي يسلكها السطر الشعري من اليمين إلى اليسار وكيف تتصارع الكتابة والفراغ فوق بياض الورق، كما تتصارع الذات المبدعة بين داخلها وخارجها، يقول الشاعر:

---

[1] الديوان، ص 53

[2] الديوان، ص 41.

[3] الديوان، ص 67.

- أنكرتني القبيلة حين تلوّنت بالإخضرار..

كفرت بلون اللهب !..

نلاحظ أن السطر الأول _ بطوله_ يوحي بالامتداد السردي واستمرارية الحدث بينما يكشف لنا السطر الثاني، بفضائه التقلصي مدى صرامة الفعل وشدة تأزمه الذي يزداد في ذلك الوجود الأنثوي " حورية "، إذ عبّر الشاعر عن حبه وحنينه إلى الوطن في شكل قصائد عمودية ولكن بطريقة إبداعية، وكأن كل شطر من البيت ينفرد بمكانه ويفرض وجوده فيزيح ما يتممه إلى فضاء ثان، وهكذا يتراسل البصر عبر هذه العملية التشكيلية التي أخذت أهمية كبيرة لدى الأديب المعاصر الذي يهتم كثيرا " بطريقة الكتابة ونوع ترتيبه للأبيات، بقدر ما يهتم بالكتابة نفسها فنشهد من خلال ذلك صراعا جاريا بين الكتابة والفضاء المحيط بها وإن دل على شي، فهو يدل على الصراع المحتدم في نفسية الأديب والعالم بشكل عام."[1]

ولعل هذا الصراع والتأزم النفسي، تبرزه ظاهرة التدوير أكثر التي " أصبحت جزءا مهما من بنية القصيدة المعاصرة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطور كبير في بنية هذه القصيدة الذي لم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف بل تعدّاه إلى الجانب الدلالي بكل موحياته وظلاله، فالتدوير أعمق من أن يكون ثوبا شكليا، ارتدته القصيدة المعاصرة بل هو تواتر نفسي وتدفق دلالي كثيف".[2]

وفي قصيدة " خوف" مثلا يقول الشاعر:

---

[1] رسول بلاوي وآخرون، جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، إيران، ع: 21، 2015، ص 37.

[2] _ فازية أوقاش، الإيقاع بين الثبات والتحول في شعر يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار_ أنموذجا_ مذكرة لنيل درجة الماجستير، تخصص: لغة وأدب عربي، جامعة مولود معمري تيزي وزو، (دت)، ص 97.

- أنا و الحبيبة و العواصف

و الغمام..

الليل يسكن مقلتيك

حبيبتي..

و أنا أخاف من الظلام ![1]

نلاحظ كيف شكّل الشاعر أبياته في تدرج وتموّج فني، يثير بصر القارئ ويدخله معه في غمار التجربة الشعورية، فمن خلال هذا الانتقال بين البيت والبيت، يستطيع القارئ كشف الإيقاع البصري، والنبر الصوتي للذات المبدعة التي أرهقها المصير المجهول لوطن تتصارع وتتقاتل فيه النفوس، غير أن في هذا الانتقال، إتصال بليغ ووطيد بين الجمل الشعرية المدّورة، فكل دفقة تحتاج إلى ما يكملها، وقد استخدم الشاعر هذه التقنية الفنية في كامل قصائد الديوان، حيث شُكلت الأبيات بطريقة تموجية منتهكة عُرف القصيدة التقليدية عن طريق تلاعبها بفضاء الصفحة.

ولعل اختيار الشاعر لهذه الطريقة التشكيلية في نسج أبياته ناتج عن إبراز الإيقاع الداخلي للنفس، وكذا لإعطاء حركية في عالم القصيدة الحرة، التي باتت تستميل بصر القارئ بشكلها وهيئتها، وهو ما لاحظناه في الديوان، التي نقلت أبياته للقارئ زفرة الأسى المتصاعدة من ذات الشاعر المتألمة، وغيرها من المواقف التي أوجدتها قضية " العشرية السوداء "، التي استنطق آلامها القارئ عبر ذلك الانتقال بين الأبيات، ناهيك عن مدى تأثير الشكل البصري لهيئة الأسطر في عملية القراءة.

[1] الديوان، ص75.

4_التشكيل البصري في التوثيق المكاني و الزماني:

اهتم الشعراء منذ القدم، بكتابة مختلف الوقائع والأحداث والمناسبات التي كان لها وقعا كبيرا في نفوسهم، وذلك بطريقة فنية وجمالية، يمتزج فيها الشعري بالتاريخي، ما يجعل من ذلك النص الشعري عبارة عن تجربة مميزة، كتجربة شاعرنا " يوسف وغليسي"، في ديوانه" تغريبة جعفر الطيار"، الذي استثمر فيه بعض العناصر التوثيقية، كالتوثيق الزماني، الذي جاء في شكل تاريخ متموقع في آخر القصيدة، كقصيدة " خوف" التي كان تاريخها (13 _ 10_ 1993)، حلول (10_ 09_ 1993)، تساؤل (20_ 10_ 1993)، قدر(26_ 10_ 1993) وغيرها من القصائد.

ولم يكتف الشاعر باستخدام التوثيق الزماني فقط، وإنما تعدّاه إلى التوثيق المكاني الذي انحصر بين (تاغراس(سكيكدة)، وقسنطينة)، فأرفقت هذه البنية المكانية بالبنية الزمانية كما هو ظاهر في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا.." التي كتبت ب (تاغراس في أوت 1996)، و" تغريبة جعفر الطيار" ب (قسنطينة في خريف 1996)، سلام ب (قسنطينة ربيع 2000)...

نلاحظ أن هذا التوثيق الزماني والمكاني الذي وظفه الشاعر في أسفل قصائده، قد شكّل عتبة بصرية تلفت انتباه القارئ وتثير فضوله، بحيث تجعله يتساءل عن هذه العتبة وعلاقتها بالنص الشعري، خاصة وأن كل القصائد ما عدا قصيدتي " خرافة" و" مذكرة شاهد القرن" قد أرفقت بالتوثيق الزماني والمكاني، الأمر الذي يدفع القارئ إلى محاولة الربط بين الفكرة التي صيغت في شكل إبداعي شعري وبين التاريخ والمكان باعتبارهما بؤرة الحدث.

وفعلا يمكننا أن نلاحظ أن نصوص هذا الديوان، قد امتدت من (1993_ 2000) وهي فترة العشرية السوداء، التي عاش فيها الشعب الجزائري سنوات من الرعب والخوف والقتل تم فيها الصراع بين النظام الجزائري ومعارضيه، فأسفر هذا الصراع عن مجازر راح ضحيتها

كثير من الأبرياء، ناهيك عن التغيّرات التي مسّت الجزائر، سواء من الناحية الاجتماعية، أو السياسية، أو الاقتصادية، أو الدينية، كل هذه الأوضاع عاش في خضمها الشاعر يوسف وغليسي، وهي أوضاع قاسية جدا، لم تعرف إلا العنف والتطرف والتعسف والاضطهاد، ولهذا كانت التواريخ التي كتبت فيها نصوص التغريبة بمثابة استحضار لتاريخ الجزائر إبان العشرية السوداء.

وبالتالي تصبح هذه العتبة الزمانية عبارة عن إحالة مرجعية، يربط من خلالها القارئ بين زمن كتابة الشاعر لنصوصه والظروف التي دفعته للكتابة، أما فيما يخص البنية المكانية التي قامت هي الأخرى بتحديد الفضاء الذي دارت فيه مختلف الأحداث، فتاغراس (سكيكدة) مكان ولادة الشاعر وسكنه العائلي، وقسنطينة مكان دراسته، يجمعهما وطن واحد وهو الجزائر، وكثيرا ما وظف الشاعر المكان في تجربته الشعرية حتى يثبت " أماكن كتابة القصائد وتواريخها، لتكون شاهدة على مرحلة ما، ودليلا مساعدا لتتبع مسار الشاعرومسار شعره، والتطور الذي حدث عنده على مستوى البنية العامة للنص أو على مستوى اللغة والإيقاع.."[1]

ومن هنا، يمكننا القول أن هذه التقنية التي وظفها الشاعر في ديوانه، قد شكلت بعدا بصريا لافت لانتباه القارئ، خاصة وأنها كُتبت بشكل غليظ وبارز في أسفل القصائد، ما يدعوه إلى التساؤل والبحث عن مقصدية هذه العتبة التي وظفها الشاعر وعلاقتها بالنص الأدبي، كما بيّنت لنا هذه البنى التوثيقية أن الشاعر يوسف وغليسي، كان شاهد عيان على ما جرى في الجزائر إبان العشرية السوداء، وهو ما عكسته عناوين القصائد التي سيقت كلها

[1] محمد الصالح خرفي، التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، مج: ب، صص77_92، ع:28، ديسمبر 2007 ص 83.

في مجال الخوف واليأس، ليكون بعدها سلاما الذي جعل الشاعر تاريخه سنة 2000 وهي السنة التي عرفت نوعا من الهدنة، خاصة بعد صدور قانون الوئام المدني.

ونخلص إلى القول أن توظيف الشاعر لهذه التقنية قد سهّل عملية القراءة والتأويل عند القارئ، الذي يحيله الزمان والمكان إلى معرفة فضاء الحدث، وأبرز الظروف والأحداث التي جرت في هذا الفضاء المكاني، وفي هذا الاستقراء يُتعرف على عاطفة الشاعر وأحاسيسه إزاء هذه الأحداث التي شكّلها في إبداع فني، كما تمنحنا هذه التقنية الثقة والاطمئنان لهذا العمل الأدبي الذي قام فيه المبدع بعملية " التوثيق.

5_ التشكيل البصري في الهامش:

استثمر الشاعر المعاصر فضاء الصفحة لإبراز عمليته الإبداعية، وتشكيلها بطريقة استيطيقية تؤثر في القارئ، وتجعله أسير هذا العمل الأدبي، ومن التقنيات التي استمالت بصر القارئ في قراءته للنص الشعري المعاصر، تقنية السواد والبياض، والنبر البصري وتوظيف الرسوم والأشكال، والتشكيل بالعلامات الترقيمية، والسطر الشعري، وغيرها من الدوال البصرية التي تخلق التفاعل بين الشاعر والعالم، ومن بين هذه الدوال، نجد تقنية التهميش التي وظفها عديد من الشعراء في نتاجهم الأدبي، لما تنهض به من أبعاد دلالية وفنية، وتتمثل هذه التقنية في وضع الشاعر " رقما أو علامة إحالة (*) جوار كلمة من كلمات النص الشعري لتكوين نص متفرع، يبدأ من موضع الرقم في النص الأصل ينهض النص الثاني بمهمة شرح، وتفسير، وتوضيح الكلمة الملازمة لهذه الإحالة في المتن."[1]

وإذا أردنا التمثيل لهذه الظاهرة، فإن أول ما يلفت أبصارنا هو استهلال الشاعر لديوانه ب " مقدمة نثرية لتغريبة شعرية* " حيث وضع علامة إحالة (*) في نهاية العنوان، لتفسر هذه الأيقونة البصرية في هامش الصفحة بخط يفصلها عن المتن، وقد وظفها يوسف وغليسي

[1] زهيرة بولفوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 214.

ليبيّن للقارئ، أن هذه المقدمة قد ألقيت " في ندوة خاصة، نظمت بجامعة قسنطينة، احتفاء بصدور" التغريبة"، ثم نشرت في جريدة (النصر)، وفي مجلة (عمان) الأردنية: عدد71 أيار 2001، صص 50_53"[1]

نلاحظ أن هذا الكلام الذي همشه الشاعر، جاء ليأخذ بيد القارئ نحو هذا العمل الأدبي، ألا وهو الديوان، وأحاله إلى المراجع التي كتبت فيها هذه المعلومات، ليكون القارئ أكثر دراية وتطلعا بالعمل الأدبي قيد القراءة، وكأن هذه الإحالة جاءت بمثابة توثيق وضبط المعطيات.

أما الهوامش التي برزت في القصائد، كانت محصورة إلا في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا.."، وتنعدم تماما في بقية النصوص الشعرية، والجدول التالي يوضح لنا بعض النماذج التي وظفها الشاعر في قصيدته:

القصيدة	المتن	الهامش	الصفحة
تجليات نبي	تبعثرني الريح شوقا إلى "السمرات"[1] التي بايعتني شتاء و صيفا..	[1] السمرة هي الشجرة التي بويع تحتها الرسول صلى الله عليه وسلم.	32
	نقشوا ل " تهودة"[2] في البال أيقونة،	[2] تهودة هي الموقعة التي استشهد فيها عقبة بن نافع وخيرة من الصحابة و الفاحين سنة64هـ.	38

[1] الديوان، ص 09.

سقط من الموت سهوا..	فأبقت إلى الفلك[3] أبحث عن مرفأ للعزاء	[3] من هذه الجملة و إلى غاية المقطع تضمين لمحنة (يونس) عليه السلام(إذ أبقى إلى الفلك المشحون...) الصافات: 140.	39
	إنني" العربري"[4] الشهيد الذي لم يمت	[4] العربري: صفة منحوتة من كلمتي (عربي) و (بربري)	41
تجليات نبي سقط من الموت سهوا..	أنا " غيلان"[5] يا "ابن عبد الملك"[6]	[5]_غيلان: هو غيلان بن مسلم الدمشقي.. المتكلم الثائر على الجبرية، لم يسكت عن فساد الخلفاء رغم قطع لسانه. [6]_هو هشام بن عبد الملك.. الخليفة الأموي الذي أمر بقطع لسان غيلان.	41

نلاحظ أن الشاعر قد أكثر من توظيف الهامش في قصيدته هذه، وهذا يفسر ورود بعض الغموض في المتن، ما جعله يقوم بعملية التفسير والتوضيح والشرح، تسهيلا للقارئ في فهم

واستيعاب مضمون النص الشعري، حتى تكون قراءة عميقة وناجحة تتفاعل من ورائها الذات المتلقية مع الذات المبدعة.

وتنهض هذه التقنية بدلالة بصرية، تحيل إلى فضاء الوضوح والفهم، فبمجرد أن يرى القارئ هذه الإحالات، تطمئن نفسه وتستقر قليلا بعد لهثها وسعيها الدؤوب وراء كشف المسكوت عنه، الذي يتطلب معرفة وبحثا داخل النص وخارجه، كما تقوم هذه التقنية في التغيير من شكل الورقة، إذ نصبح أمام نصين، نص المتن ونص الهامش، الذي يفصل بينهما بخط قصير لتحديد مسار القراءة، كل هذا يجذب القارئ بصريا.

وإذا كانت تقنية " التهميش" لها دورا فعالا في استمالة القارئ، و التأثير في عمليته التواصلية، فإنها أيضا تجسد البعد المعرفي للذات المبدعة و ما تزخر به من مرجعيات ومعارف متشعبة، كما هو الحال في الإحالات التي جاءت في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا.." إذ يلاحظ القارئ مدى غزارة المعرفة والثقافة عند يوسف وغليسي التي تنوعت بدورها بين (الجانب الديني والتاريخي والتراثي)، الأمر الذي يجعل القارئ أكثر ثقة واطمئنانا لهذا العمل الأدبي، ذلك أن" الهامش مهم في النص الشعري المعاصر لكسب المزيد من القراء، ولفتح مغاليق النص، ويكون بكثرة في النصوص المحمّلة بكم معرفي وثقافة متنوعة."[1]

ومن هنا نجد أن الشاعر يوسف وغليسي قد اشتغل في صفحاته الشعرية، على هذه التقنية من التشكيل البصري لتحقيق عملية التواصل والتفاعل، بين العمل الأدبي والقارئ، من حيث فهم النص بمرجعياته التاريخية والدينية والتراثية.

[1] محمد الصالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق ص85.

وفي توظيف الشاعر لهذا التهميش هدف وغاية، خاصة في التعريف ببعض الشخصيات ك " غيلان" " هشام بن عبد الملك"، إذ يريد من خلالها المبدع إيصال بعض القضايا والأفكار لدى القارئ، وإسقاطها على واقع الشاعر بشكل يجعل القارئ في قراءة الواقع وتأويله.

وبالتالي فإن تقنية التهميش ظاهرة شكلية، لا تتعلق بالمظهر الخارجي للنص الشعري فقط وإنما أيضا هي ظاهرة تتصل مباشرة بالدلالة، وتنفتح على تعددية القراءة.

خـاتمة

من خلال ما تم التطرق إليه في الفصلين السابقين، تم الوصول إلى إبراز أهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث:

- ارتبط مصطلح التشكيل بالجانب التصوري والتمثيلي، كما أشارت مادته (ش_ ك_ل) إلى تكوين الشيء ليتخذ هيئة أو صورة معينة.
- هناك علاقة وطيدة بين المعاني اللغوية والاصطلاحية لمصطلح التشكيل، اشتركت في الاهتمام بالجانب المرئي ذي البعد الجمالي الذي يبعث على التفاعل والانفعال.
- يقصد بالتشكيل البصري، كل ما يمنحه النص للرؤية سواء عن طريق البصر أو البصيرة.
- اكتنف مصطلح " التشكيل البصري" إشكالية التسمية، حيث أطلقت عليه عدة مسميات منها الاشتغال الفضائي، الفضاء الطباعي، كما اتخذت القصيدة الموظفة لظاهرة التشكيل البصري، مصطلحات متضاربة منها القصيدة التشكيلية، والقصيدة البصرية وغيرها من المسميات التي لا تقف عند معنى محدد ودقيق.
- ترجع إشكالية مصطلح" التشكيل البصري" إلى تلك الجزئيات أو المستويات التي أُنطلق من خلالها إلى دراسة القصيدة التشكيلية، فتضاربت المصطلحات انطلاقا من الجزء إلى الكل، ومن هذه الإشكاليات أيضا انفتاح المصطلح على مجالات التعبير المتعددة لهذا صعب الوقوف عند حدوده، وضبط مصطلحه ومفهومه.
- إن الاهتمام بالعلامة غير اللغوية وإهمال البعد الخطي، يعد من بين الإرهاصات التي دفعت النقاد الأوربين إلى الاهتمام بالجانب البصري للغة.
- ظهرت بأوربا عدة مذاهب فلسفية كالمستقبلية، والدادائية، والسيريالية، والتجريدية تبنت أفكارا مواكبة للتطور التقني، والحضاري الذي عرفته أوربا في القرن 19، ومن بين هذه الأفكار تغييب الدلالة اللغوية، والإفراط في مبدأ التجريب الذي ركز على الإدراك البصري.

- انتقال القصيدة العربية من الطابع الشفوي إلى الكتابي، لفت انتباه الشعراء إلى الاهتمام بالجانب الشكلي، إذ كان لكل عصر بمختلف تطوراته أثرا في توجيه مسار البنية الشكلية للقصيدة العربية.
- إن الاهتمام بظاهرة التشكيل البصري بمعناها النقدي والأدبي، انطلقت مع التجربة الأوربية التي ربطت بين الجانب الشكلي والجانب الدلالي في النص الشعري، عكس التجربة العربية التي اهتمت في مراحلها الأولى بالجانب الجمالي فقط، لكن سرعان ما حققت تميزها في الاشتغال على ظاهرة التشكيل البصري بفعل الاحتكاك والمثاقفة.
- يمثل ديوان " تغريبة جعفر الطيار" للشاعر يوسف وغليسي، من النماذج الشعرية التي وظف فيها الشاعر ظاهرة التشكيل البصري بمختلف مظاهرها وتقنياتها.
- شكلت العتبات النصية في ديوان تغريبة جعفر الطيار، بعدا جماليا ودلاليا، أبرز من خلاله الشاعر رؤيته النقدية والفنية.
- يعد عنوان " تغريبة جعفر الطيار" من بين العتبات النصية، التي من شأنها أن تحقق عملية التفاعل والتواصل مع القارئ، لبعدها الرمزي الدلالي، ولشكلها الفني الجمالي.
- أسهمت علامات الترقيم في المجموعة الشعرية " تغريبة جعفر الطيار"، في ترجمة انفعالات ومشاعر المبدع ونقلها للقارئ بصريا، عن طريق مظهرها الخارجي المفعم بدلالات تأويلية.
- أعطت حركة الأسطر الشعرية بسوادها وبياضها بعدا إيقاعيا وجماليا، في عملية قراءة القصيدة، والكشف عن التجربة الشعورية للذات المبدعة.
- أدى التوثيق المكاني والزماني في نصوص المدونة الشعرية، وظيفة دلالية وجمالية أثبت من خلالها المبدع بصريا مرجعية أحداثه، لمنح القارئ الثقة والاطمئنان لهذا العمل الأدبي، واستنطاق أبرز القضايا المعبر عنها بشكل تفاعلي.
- أسهم التشكيل بالهامش في ديوان " تغريبة جعفر الطيار" من إعطاء بنية جمالية لشكل الصفحة الشعرية، وبنية معرفية تمثلت في الكشف عن بعض الدلالات والرموز المسكوت

عنها، حتى يسهل للقارئ عملية القراءة والتأويل، وعقد مقاربة بين ما كُتب في المتن وما هُمّش.

- تعد ظاهرة التشكيل البصري من أبرز التقنيات الأدبية والفنية، التي تمنح للنص الأدبي بعدا جماليا ودلاليا، تنفتح من خلاله عملية القراءة والتأويل، ويتحقق مبدأ التفاعل البصري بين القارئ والعمل الأدبي.
- ظاهرة التشكيل البصري، من بين الوسائل النقدية التي عبّر من خلالها الشاعر المعاصر عن موقفه النفسي والموضوعي، إزاء قضاياه المتعددة، ونقلها بصريا وبصيريا للقارئ بشكل دلالي وجمالي.
- يعد الشاعر يوسف وغليسي من الشعراء المعاصرين، الذين اشتغلوا على ظاهرة التشكيل البصري بشكل متميز، ينم عن وعي الذات المبدعة بأبعاد هذه التقنية ومقصدية توظيفها في المنجز الشعري.
- لقد برع يوسف وغليسي في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار" من استثمار تقنيات ظاهرة التشكيل البصري، وتوظيفها في التعبير عن محنة الجزائر إبان العشرية السوداء، وما عانت منه النفوس نفسيا وماديا، وغيرها من الأحاسيس التي نُقلت إلى القارئ عبر تلك الآليات والتقنيات الفنية والدلالية، التي تستنطقها الذات المبدعة بصريا وبصيريا.

قائمة المصادر و المراجع

_ القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا_ المصادر:

1_ يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مجموعة شعرية، جسور للنشر والتوزيع المحمدية، الجزائر، ط1، 2013.

ثانيا_ المراجع:

أ _ الكتب العربية:

2_أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2 1997.

3_ جمال عبد العزيز أحمد، الكافي في الإملاء والترقيم، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة مصر،2003.

4_ جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، الألوكة، ط2، 2016.

5_ سعيد يقطين، الرواية والتراث الشعبي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.

6_ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، م 3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2 1988.

7_ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

8_ عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين منشورات الاختلاف، العاصمة، الجزائر، ط1، 2008،

9_ عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم تقديم: إدريس نقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 2000.

10_ عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر ط4، (د ت).

11_ عصام شرتح، فتنة الخطاب الشعري عند جوزف حرب، دراسة جمالية في الأساليب الشعرية، دار الخليج، عمان، 2017.

12___ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

13_كلود عبيد، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

14_ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

15_ محمد صابر عبيد، التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2012.

16_ محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، كانون الثاني، 1991.

17_ محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2006.

18_ نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2000.

ب_ الكتب المترجمة:

19_ ألكسندر اليوث، آفاق النص: تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1982.

20_ إليزابث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، نيويورك، 1961.

21_ إمبرطو إيكو، الأثر الفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع اللآذقية، سورية، ط3، 2013.

22_ فريدريش نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، كتاب للجميع ولغير أحد، تر: علي مصباح منشورات الجمل، كولونيا(ألمانيا)، بغداد، ط1، 2007.

23_ ك. ك. روثفن، قضايا في النقد الأدبي، تر: عبد الجبار المطلبي، مراجعة: محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون العامة " آفاق عربية" للطباعة والنشر، بغداد، العراق، ط1 1989.

ثالثا_ المعاجم:

24_ أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، م: 01، عالم الكتب، القاهرة مصر، ط1، 2008.

25_ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان، ط2، 1984.

26_ (ابن منظور) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، م:11، دار صادر بيروت، لبنان (د ط)، (د ت).

27_ مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

28_ محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط2، 1999.

رابعا_ المجلات و الدوريات:

29_ أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، بغداد، مج: 2، ع: 04، 2005.

30_ إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد، سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية، شعر محمود درويش أنموذجا، بحث مستل ومشترك من أطروحة الدكتوراه الموسومة ب "الصورة البصرية"، مجلة ديالى، جامعة ديالى، ع: 63 2014.

31_ بان محمد صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العراق، ع: 42 تشرين الأول، 2013.

32_جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الأعلى للأدب والفنون، الكويت، مج: 25، ع: 03، مارس 1997.

33_ رسول بلاوي وآخرون، جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج، فارس، إيران، ع: 21، 2015.

34_ رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ج1 مج: 15، ع: 2 1996.

35_ زهيرة بولفوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رأى كلية التربية، جامعة سامراء، العراق، مج: 11، ع: 40، 2015.

36_ سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية " قصيدة الصورة" أنموذجا، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، ع: 7، مارس 2017.

37_ صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، ، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج:02، ع: 01، أكتوبر، 1981.

38_ طراد الكبيسي، الشعر و الكتابة، القصيدة البصرية، مجلة الأقلام، العراق، ع: 01 1 يناير 1987.

39_عبد الرحمن تبرماسين، فضاء النص الشعري، القصيدة الجزائرية أنموذجا، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 7_8 نوفمبر 2000.

40_ عبد الستار محمد العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر الكويت مج: 26، ع: 02، 1997.

41_محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر" نماذج شعرية جزائرية معاصرة، مجلة محاضرات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 15_ 17 نوفمبر 2008.

42_ محمد الصالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة محاضرات الملتقى الوطني الرابع، " السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 28_29 نوفمبر 2006.

43_ محمد الصالح خرفي، التحولات النصية و المتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، مج: ب صص77_92 ع:28، ديسمبر 2007.

44_محمد خان، العلم الوطني (دراسة للشكل و اللون)، مجلة محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء و النص الأدبي)، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 15، 16 أفريل، 2002.

45_محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: 31، ع: 01، سبتمبر، 2002.

46_ محمد الهادي مطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق مجلة عالم الكتب، المجلس الوطني للثقافة و الآداب، الكويت، مج:28، ع: 01، 1989.

47_ نجاة عرب الشعبة، قراءة في عتبة اسم المؤلف، نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا، حوليات جامعة قالمة للغات و الآداب، جامعة باجي مختار، عنابة، ع: 12 ديسمبر، 2015.

48_ يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي، الأهمية والجدوى، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع:07، 2004

خامسا_ الرسائل الجامعية:

49_ آمال قربغلي، سيمياء الفضاء الطباعي في المجموعة الشعرية " فاصلة" ل " عبد الكريم قادري"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، غ م تخصص: أدب حديث و معاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015_2016.

50_ روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، غ م، شعبة: البلاغة وشعرية الخطاب، جامعة منتوري قسنطينة، 2006_ 2007.

51_ سماح الشاطري، جدلية اللون والصورة في رواية " بيض الرماد" للمصطفى غزلاني مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية، غ م، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014_ 2015.

52_ فازية أوقاش، الإيقاع بين الثبات و التحول في شعر يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار_ أنموذجا_، مذكرة لنيل درجة الماجستير، غ م، تخصص: لغة وأدب عربي جامعة مولود معمري، تيزي وزو، (دت).

53_ وسيلة بوسيس، دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، بحث مقدم لأجل نيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، غ م، جامعة منتوري، قسنطينة 1 2011، 2012.

سادسا_ المواقع الالكترونية:

54 _www.alriyadh.com

55 _ WWW, Almothakaf,com

56_ WWW.KOTOB. ARABIA.COM

57 _MAAKOM .COM

58_https://dz.linkedin.com

الفهـــرس

مقدمة.....أ_ هـ

الفصل الأول: التشكيل البصري: مفاهيم وإيضاءات.....2_43

1_ مفهوم التشكيل البصري.....3 _15

أ_ التشكيل لغة واصطلاحا.....3 _9

ب_ التشكيل البصري في الاصطلاح النقدي.....10 _15

2_ إشكالية المصطلح.....16_ 23

3_ نشأة التشكيل البصري.....24_ 43

أ_ في الشعر الغربي.....24_ 31

ب_ في الشعر العربي.....32_ 43

الفصل الثاني:

تمظهرات التشكيل البصري في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي...45_ 114

1_ التشكيل البصري في العتبات النصية.....46_ 63

2_ التشكيل البصري في علامات الترقيم.....64 _ 104

أ_ محور علامات الوقف.....65 _94

ب_ محور علامات الحصر.....95 _ 104

3_ التشكيل البصري في السطر الشعري.....105_ 108

4_التشكيل البصري في التوثيق المكاني والزماني.....109_ 111

5_ التشكيل البصري في الهامش.....112_ 115

خاتمة.....117. _ 119

ملحق.....121_ 122

قائمة المصادر و المراجع.....124_ 130

الفهرس.....132_133

ملخـــص

تناولت هذه الدراسة ظاهرة التشكيل البصري في ديوان " تغريبة جعفر الطيار" للشاعر الجزائري المعاصر يوسف وغليسي، بوصفها ظاهرة حداثية ذات أبعاد دلالية وفنية على مستوى العمل الأدبي.

وللتعرف على هذه الظاهرة المميزة وأبعادها المختلفة، قُسم البحث إلى فصلين وخاتمة، الفصل الأول تم التطرق فيه إلى مفهوم التشكيل البصري وإشكالية المصطلح، ونشأة هذه الظاهرة في الشعر الغربي والعربي، وتناول الفصل الثاني تمظهرات التشكيل البصري في ديوان تغريبة جعفر الطيار المتمثلة في التشكيل بالعتبات النصية، وعلامات الترقيم والسطر الشعري، والتوثيق المكاني والزماني، والتشكيل بالهامش، وأبرز دلالات هذا التشكيل البصري داخل النص الشعري وخارجه ، و في الأخير تم استخلاص النتائج المتوصل إليها في شكل خاتمة.

Résumé

Cette étude a pris pour théme le phénoméne du la composition visuelle dans le Diwan « TAGHRIBT DJAFAR EL TAIAR » pour le poéte algérien contemporain YOUSSEF WAGHLISSI,car on la démontre comme un phénoméne moderne qui a des dimensions significatives et artistiques dans la littérature.

Pour présenter ce phénoméne exceptionnel et ses différentes dimensions,l'étude a été divisée en deux chapitres et une conclusion , dans lesquels on a donné de différentes définitions du phénoméne et leurs problématiques, l'émergence du phénoméne dans la poésie arabe et occidental(chapitre 1), l'apparition du la composition visuelle dans le DIWANE étudié, les signes du ponctuations, la ligne poétique …ect, les significatios les plus connues de cette composition visuelle dans le texte et le paratexte du poéme (chapitre 2) . Enfin les résultats acquis ont été mis dans la conclusion .

Abstract

This study dealt with the phenomenon of visual formation in the library: Thagribt Jafar al-Tayyar, the modern Algerian poet Youssef waGhlisi, which describe it as a modern phenomenon of artistic and artistic dimensions.

In order to identify this phenomenon and its different dimensions, the research section is divided into two chapters. The first chapter deals with the concept of visual composition, the problematic nature of the term and the emergence of this phenomenon in Western and Arabic poetry.in other hand ,the second chapter , the visual formations are represented in the Diwan of tagribt Jafar al-Tayyar represented in the formation of the textual thresholds. For the numbering and poetic lines died , the spatial and temporal documentation, and the shape of the margin. Finally, the conclusions reached were concluded in the form of a conclusion.