

الرقم التسلسلي:/.....

رقم التسجيل ط1: M201535114847

رقم التسجيل ط2: M201535106075

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: آدب عربي حديث ومعاصر
بعنوان:

التشكيل البصري في ديوان "في القدس تميم البرغوثي"

إعداد الطالبين:

- بن زيد عبد النور

- علي رحال

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
خالد شبلي	أستاذ مساعد	جامعة المسيلة	رئيسا
د/ سحمدي بركاتي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
سمير براهيم	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1440-1441هـ / 2019-2020م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



رَبِّ أَوْزَعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي
أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدِي وَأَنْ أَعْمَلَ
صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي

عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴿

النمل: ١٩

فجر

شكر وتقدير

قال الله تعالى: ﴿وَلئن شكرتم لأزيدنكم﴾

وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ﴿من لم يشكر الناس لم يشكر الله﴾

الحمد والشكر لله على هديه وتوفيقه وتيسيره لنا سبيل العلم

الى كل من علمنا حرفا

الى كل من أثمر لنا دربنا واطاف ولو كلمة في مرصيدنا المعري في

الى كل الأساتذة الكرام من المستوى الابتدائي الى المستوى الجامعي

وعلى رأسهم الأستاذ المشرف سيحمدي بركاتي .

والى كل من ساهم في انجاز هذا العمل من قرب أو من بعيد

حفظهم الله جميعا .



إهداء

الى من تحت قدميها جنتي، من كانت السند بدعواتها
الى اوسط ابواب الجنة من لم يخل علينا بشيء وسعى لاجل تعليمنا ومستقبلنا والدي العزيز
الى من انتقلوا الى رحمة الله عز وجل اجدادي وجداتي
الى من شد بهم الله العضد، اخي محمد وزوجه واولاده مارياسحاق، الى اختي وزوجها واولادها
ابراهيم وهمام. الى اخوتي عادل وضياء الدين والتوأم هبة الرحمان ونور الايمان
الى زوجتي الكريمة وعائلتها فردا
الى من ظفرت بهم هدية من الله اخوة فعرفو حق الاخوة اصدقائي فاتح عبد الرحيم رياض وليد علي اكرم
سامي وكل الاصدقاء
الى كل عائلتي الكيرة الاعمام والعمات الاخوال والخالات
الى كل المزلء والزميلات في كل الاطوار
الى من علمونا ولو حرفا واحدا
الى من دعمنا وساعدنا في انجاز هذا البحث خاصة الاخ وليد
الى زملائي في العمل كمال حمزة محمد احمد اكرم فاتح يوسف
حفظهم الله ورعاهم

عبد النور

إهداء

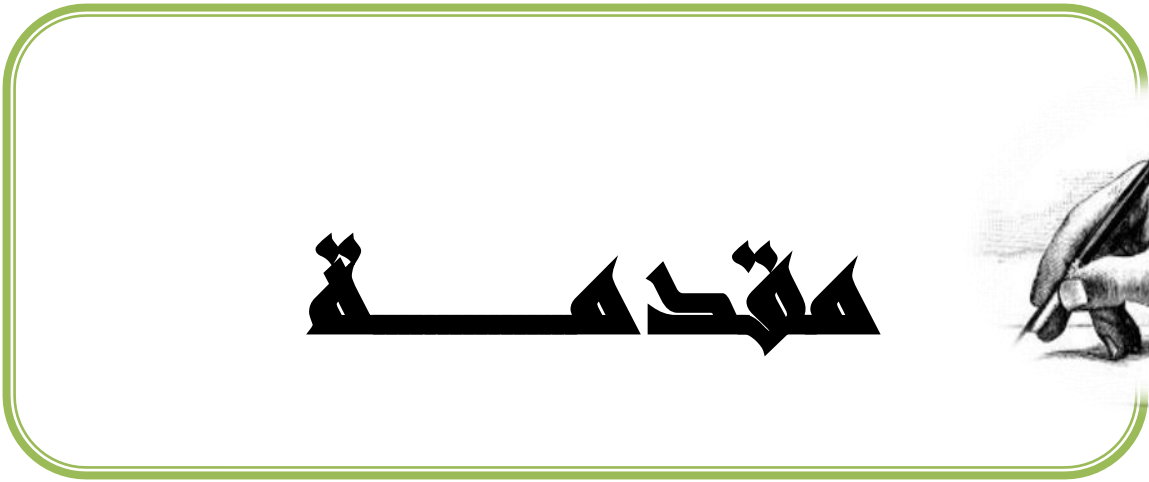
الى التي حملتني وهنا ووضعتني وهنا الى امي التي سهرت الليالي لانام في امان الى امي التي لو اعطيتها كل ما في الدنيا ما وفيت اجرها اليك يا اعز ما املك، الى الذي لم يبخل علي بشي احتجته الى من سهر الليالي وتعب من اجل مراحتي اليك يا نبع العطاء ومر من العمل والصرامة اليك يا اعز مخلوق في الدنيا ابي، ومهما قلت لن اوفيكما حقكما مقابل الجهد الذي قدمتموه في رعايتي وتربيتي امي وابي انتم المصباح الذي ينير طريقتي بدعوتكما. الى جدتي الغالية مسعودة مرحمها الله. الى اخواتي الحبيبات سهر، حياة، كثوم، لبني الى اخي نصر الدين واخي عماد الدين، الى الروح التي سكنت قلبي اللي حبيبتني. الى كل الأهل والاقارب وخاصة عمي الطيب ونروجه وأبناءه الى كل من يحمل لقب مرحال الى من ساعدنا في إنجائنا هذه المذكرة اخي وليد وإلى اخوتي التي لم تلدهم امي خالد يوسف عبد النور وليد مبروك

الى اعز اصدقائي احمد عبد القادر

الى كل من علمنا حرفا. الى كل الأساتذة الكرام

عربي





حقائق



مقدمة :

خلق الشعر جمالي ممتع، وما يميز لغته صدق التعبير عن الأفكار والخواطر الوجدانية عن طريق الإيحاء فهو يبتعد عن اللغة المباشر ويعتمد عن لغة التصوير التي تعتمد ألفاظ مترابطة ترابطات.

عميقا من حيث التشابه الخارجي بين الأشياء. والتجربة الشعرية عملية تحويل التجربة إلى صور انفعالية تترك اثرا سحريا و احياءا في نفس المتلقي. والتجربة الشعرية المعاصرة استطاعت أن تكشف عن الجوانب الابداعية وتحقق للقصيدة العربية كثيرا من التطور على الصعيد الفني. أما موضوع التشكيل البصري فهو ظاهرة حديثة أتت بها نورة التجديد وهو من الظواهر البارزة في تشكيل النص الشعري اذ ان الأدب يملك سمة التطور والتجديد في الوقت نفسه وهو كذلك كاشف حيوي يتأثر بما يطرأ على فكر الأمم من تقدم حضاري في الإنسانية والتطبيقية عامة .

ولخصوبة موضوع التشكيل البصري وجدته ارتأينا أن يكون الموضوع الموسوم بالتشكيل البصري في ديوان "في القدس" هو مجال بحثنا .

وانطلاقا من الفكرة التي يبني عليها التشكيل البصري في مفهومه العام واستنادا للمادة العلمية التي تم جمعها جاءت هذه الدراسة مقسمة الى العناصر التالية مقدمة وفصلين وخاتمة جاءت المقدمة عرضا للإشكالية البحث حيث تدور الإشكالية حول ماهي كيفية تناول العرب لمفهوم التشكيل البصري؟ وما مدى حضوره كمفهوم ومصطلح؟ وماهي مظاهر التشكيل البصري وما تجلياته في ديوان في القدس؟

أما في الفصلين فقد اعتمدنا على عناصر تتجلى في قسمين قسم نظري واخر تطبيقي يتناول الفصل النظري مصطلح التأريخ لظاهرة التشكيل البصري وبداياتها في الشعر الغربي وفي الشعر العربي. اما الفصل التطبيقي المعنون ب"مظاهر التشكيل البصري في ديوان في

القدس لتميم البرغوثي. ومن خلال المدونة حاولنا رصد مظاهر العتبات النصية وعلامات الحذف والرموز والاشكال والخطوط والالوان .

ولإنجاز هذا البحث استندنا على العديد من المصادر والمراجع أهمها التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. جمالية النص ل احمد فرشوخ وغيرها كثير .

اما فيما يخص المنهج المتبع فهو المنهج الوصفي التحليلي لفك رموز هذا الموضوع "التشكيل البصري"

وقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات منها قلة المصادر والمراجع التطبيقية التي اختصت شعر البرغوثي وكذلك من الصعوبات جائحة كورونا

وفي الاخير جاء البحث مذيلا بخاتمة راصدة النتائج المتواصل اليها إضافة إلى ملحق للتعريف بالشاعر تميم البرغوثي وقائمة المصادر والمراجع المعتمدة في البحث والفهرس .
ختاما نسأل المولى عز وجل التوفيق والسداد، ونرجو أن نكون قد أصبنا ولو بالقليل فتلك غايتنا .

وفي الاخير نذكر الفضل لأهله والجميل لمن يستحقه استاذنا الفاضل وموجهنا لهذا البحث الاستاذ سحمدي بركاتي والذي لم يبخل علينا بعلمه وتوجيهه لنا فله عظيم الامتتان وجزيل الشكر لمجهوداته الجبارة .

المدخل



تمهيد:

في البدء كانت الكلمة ملفوظة منطوقة مسموعة واضطر الانسان للانتظار طويلا حتى يبدأ تمثيله للكلام المسموع رموزا خطية مرئية، وقد مرت نشأة الكتابة بمراحل من الرسوم إلي الخطوط التصويرية إلي الخطوط المقطعة؛ فالخطوط الأبجدية كما تطورت في منطقة الهلال الخصيب إلي غاية الألف الرابعة قبل الميلاد و انتقلت عن التصوير إلي التمثيل الصوتي والإصلاح حتي صارت في النص الثاني من الألفية الثالثة قبل الميلاد مرنة وقادرة علي التعبير عن الأعمال التاريخية و الأدبية والأكثر تعقيدا.¹ وقد عدا ذلك معجزة الشرق في مقابلة معجزة أوروبا الصناعية الحديثة، إلا أن هذه المعجزة لقيت الكثير من النقد والإجحاف من علماء اللغة المحدثين خاصة دي سوسير هوكيت بلوم فيلد سابير الذين عدوا عيوبها سلبياتها حيث قارنها سوسير بالشفاهية؛ ذلك أن "المنطوق والمكتوب نظامان من العلامات متمايزان مبررا وجود النظام أنشائي هو تمثيله للنظام الأول² وبالتالي دورها ثانوي ومهمتها تنضم في تمثيل المنطوق لا أكثر ولا أقل ولم يكشف سوسير بهذا بل اعتبر الكتابة ضررا وزيعا وتشويها للغة لأن الكتابة تجعلنا نهتم بتمثيل العلامة بقدر اهتمامنا بالعلاقة نفسها "هذا الوهم كان دائما موجودا وهو الرأي السائد عن اللغة ويسهم في تشويهاها وأن اللغة دائمة التطور في حتي أن الكتابة ثابتة لذلك لا يمكن المطابقة بين المكتوب والمنطوق والكتابة ليست عاجزة عن تمثيل اللغة فحسب بل إنها قناع تفكيري حجب الرؤية الناصعة عن اللغة فقد لا تكون ثمة أية علاقة بين أصوات الكلمة وكتابتها كما هو الحال في الكلمة الفرنسية (wazo=oiseau)) وكلما كانت الكتابة أقل تمثيلا للمنطوق ازداد الميل إلي اتخاذها قاعدة وإدي ذلك إلي اعتبارها الأصل.³

¹ والتر أونج الشفاهية الكتابية ترة حسن البناعر الدين سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة الكويت 1994 ص165

² FER dim and de saussue cowr de limguistipue genr ale 2eme EdENAG ALGER 1994.P48

³ المرجع نفسه ص48 بتصرف

هذا وقد رفضها الفيلسوف أفلاطون من قبل معتقدا أنها غير إنسانية وخارجة عن العقل وتسبب النسيان لكثرة استعمالها والاعتماد عليها بدل الحفظ وهي سلبية تحيل إلي عالم غير حقيقي¹ كما أنها عجزة عن تمثيل كثيرة من المظاهر الصوتية كاللتنغيم ومد الصوت ورفع وخفضه والبصمة الصوتية وطردية الألقاء و الاستفهام والتعجب وغير.....ألخ. ذلك أن الأدوات الصوتية والوقائع النغمية ليست هي كل ما يكتنف الأداء الشفوي للنصوص إذا هناك وقائع أخرى تواكب هذا الأداء وتشتغل في موازاة اللغة الموظفة وامنها علي سبيل المثال = المعطيات الموازية للغة((((paralangageوتشمل الحركات والاحتكارات وملامح الوجه وهي عناصر تعبيرية مساعدة في سياق الأداء الشفوي تدخل ضمن أنظمة التواصل غير اللغوي وتختفي حالما يتعلق الأمر بالأداء الكتابي للغة)).²

هذا الوضع كان سائدا في النصوص الأدبية والشعرية التي إذا ألقيت شفويا نقلت الأحاسيس إلي المتلقي مباشرة أما إذا تلقاها كتابة فقد لأفصل بعض الأحاسيس والمعاني إلي المتلقي لأنه هوا من يقوم بإعادة بناجود إلقائي عن طريق القراءة وليس كل قارئ يستطيع ذلك علي وفق ما يريده ويقصده المبدع (الكاتب /الشاعر) فالنص الشعري المنطوق يحتوي علي سمات الأداء الشخصي وعبارة عن (علامات غير لغوية (أحاسيس وشحنات انفعالية) مصاحبة لألقاء النص الشعري من شأنها تجسيد المعاني من خلال التشكيل بالصوت أو التشكيل بحركات الجسم³ أما النص المكتوب فهو "مجرد لأنه خال من هذه السمات وليتخلص من تجريد له هذه يجب أن يشكل انطلاقا من طبيعة المكتوبة والمرئية وبالتالي يشكل بصريا لتعويض سمات الأداء الشفهي .

لسنا في مقام مقارنة بين الشفافية والكتابية ولا تفضيل إحداها على الأخرى، لكن موضوع البحث (التشكيل البصري) يستدعي منّا الوقوف عند الكتابة ودورها، لأنه لولا وجود

¹ والتر أونيج المرجع السابق ص 159/158

² محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)المركز الثقافي العربي ب ط 1992 ص36_39

³ محمد الصفواني التشكيل البصري الشعر العربي الحديث المركز الثقافي العربي ط الدار البيضاء 2008.ص16

الكتابة لها وجد تشكيل بصري كما لا يهمننا الكتابة إن كانت الكتابة تمثل مستوى أولاً أو ثانياً (اصلاً أو فرعاً) بقدر ما يهمننا أن التجريد الذي اتصفت به الكتابة وعيب عليها بحجة أنه يمجّد حقيقة الخطاب الشفهي (الأصل) أو يجعله غير مفهوم ولا مستوعب، أنه قد صار من الماضي.

صحيح أن الكتابة بصفة عامة والكتابة الأدبية والشرعية بصفة خاصة كانت تتميز بالتجريد لدرجة لا ترقى إلى الفهم المناسب ولا إحداث الأثر الذي تحدثه الشفاهية عند المتلقي، لكن التشكيل البصري ملاً الفراغ وسدّ كثيراً من الثغرات، ومنه فالنص المكتوب أصبح يعادل ويضاهي النص الشفهي، وذلك بفضل ظاهرة التشكيل البصري في الشعر الذي لم يؤكد أهمية كتابية الشعر فحسب، بل جعلها آلية فعالة يمنحها دوراً ومكانة أساسية وأولوية في بعض الأحيان بفضل الاهتمام بالجانب البصري للشعر، وبالتالي الاهتمام بالكتابة واعتبارها أصلاً لا فرعاً، فارتقت الكتابة بفضلها، وارتقى التشكيل البصري بفضل الاهتمام بالكتابة، والكتابة الشعرية خصوصاً، ذلك: "أن انتشار الكتاب وممارسة الكتابة سيضعفان حتماً الصيغة السماعية لإدراك النصوص لصالح صيغة بصرية..."¹، فانتصار البصر انتصار للكتابة وللصفحة وهو انتصار للمكان أيضاً حيث أنه و: "ولزمن طويل كان الصوت البشري أساساً وشرطاً للأدب، إن حضور الصوت يفسر الأدب الأول، من هنا أخذ الأدب الكلاسيكي شكله وطابعه المحبّب (...). يوماً، حان الوقت الذي أصبحنا فيه نعرف القراءة بأعيننا دون أن نتهجى، دون أن نسمع وبذلك تغيّر الأدب كلية، إذ تطور من الملفوظ إلى الملموس، من المتوقع المسترسل إلى الفوري من ما يحتمله السامعون إلى ما تحتمله وتحمله عين سريعة متلهفة وحسرة على الصفحة..."²، بفضائها، بسوادها وبياضها وما تحمله من عناصر تشكيلية تتلقى بصرياً فما المقصود بالتشكيل البصري، وما مفهومه، لغة واصطلاحاً؟.

¹ محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص 127.

² المرجع السابق، ص 127.

1- التشكيل البصري: المفهوم وإشكالية المصطلح:

1-1- المفهوم:

أ- المفهوم اللغوي:

التشكيل من مادة (ش ك ل)، و"الشكل بالفتح": الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول، وشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة، وتشكل الشيء: تصوره، وشكله: صورة، وشكلت المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدم رأسها عن سمين وعن شمال ثم شدت بها سائر ذواتها، وتشكل العنب: أነع بعضه.

وشكل الكتاب يشكله شكلا، وأشكله: أعجمه، وشكلت الكتاب: أشكلته، فهو مشكول إذا قيدته بالأعراب وأعجمت الكتاب إذا نقطته¹، ومنه يأخذ التشكيل هذه المعاني على الترتيب: مشابهة الشيء للشيء والنسج على منواله، تكوين الشيء ليتخذ هيئة وصورة معينة حسية كانت أم متخيلة (متوهمة) كما يأخذ معنى التخيل والصورة كما يأخذ معنى: جمال هيئة الشيء (صفائر شعر المرأة) وأيضا الجمع بين مختلفين (لونين مثلا) وما يحدثه في العين من تأثير (مثل: العنب الذي أيتع بعضه) هذا ويأخذ معنى اتصاف الشيء بصورة تجعله أكثر وضوحا وفهما كالإعراب بالنسبة للكتاب، وكلها معاني تشير إلى تكوين الشيء أو صقله ليتخذ هيئة (صورة) معينة.

هذا بالنسبة لمعجم لسان العرب لابن منظور، الذي تمثل به عن كل المعاجم القديمة. أما المعاجم الحديثة فتمثل لها بمعجم اللغة العربية لأحمد مختار عمر، إذ تأخذ فيه مادة (ش ك ل) المعاني التالية: "تشكل، يشكل، تشكلا، فهو مشكل، شكل الكتاب: شكله ضبطه بالنقاط والحركات شكل الفنان الشيء: صورة عالجه بغية إعطاء شكل معين (...). تشكيلية (مفرد) اسم مؤنث منسوب إلى تشكيل الفنون التشكيلية: فنون تصور الأشياء وتمثيلها: كالرسم التصويري والنحت والهندسة المعمارية"².

¹ ابن منظور، لسان العرب، ج11، دار صادر، ب ط، بيروت، ص 356.

² أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008، ص 315.

عالم الفن التشكيلي، الرسم، الصورة، النحت، والهندسة، وغيرها من الفنون البصرية المعتمدة أساسا على حاسة البصر، وهذا يؤكد على حفاظ اللقطة على معناها وتطورها في الوقت نفسه بما يلائم التطور في الفنون وت
اخذها على وجه الخصوص.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

يقصد بالتشكيل البصري في معناه الاصطلاحي في التواضعي: كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال¹.

وانطلاقا من المفهومية اللغوية والاصطلاحي نستنتج العلاقة بين المفهومين متمثلة في الاهتمام بالصورة البصرية للشيء التي تميزه بتكوينه وبنائه، فالتشكيل لغة -كما رأينا- يحمل معاني الجمال الدلالة الصورة، الخيال وكلها معاني تشترك مع المعنى الاصطلاحي. فالتشكيل كلفظة لوحدها تحمل ضمنا معنى الصورة (هيئة الشيء وصورته) والدلالة البصرية، فما بالنّا إذ قمنا بإسنادها إلى صفة البصر وأصبحت في الشعر يتمثل في كل ما تمنحه القصيدة للرؤية من علامات بصرية يمكن تأويلها، سواء كانت هذه العلامات البصرية موجهة للبصر مثل: الصورة المشهد وسواء أكانت العلامات تكوينية ذات بعد تكويني في النص تخدم المعنى، أم علامات تجميلية ذات بعد فني جمالي تسعى لإحداث أثر فني لدى القارئ، أم اجتماعها، المهم أن هذه العلامات البصرية تخدم النص الشعري وتسعى لإرضاء القارئ وإرواء ضمائه الدلالي والفني بصريا طبعا، بعد أن تغيرت القناة من الإلقاء إلى الكتابة.

¹ محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 18.

ج- إشكالية المصطلح:

إن التشكيل البصري ظاهرة فنية في القصيدة، وقد تعددت التسميات والمصطلحات التي تطلق على القصيدة التي تحوي تشكيلا بصريا، حسب المستوى المشتغل عليه (الخط، الرسم البياني التوزيع الكلمات سطح الورقة، اتجاه الأسطر الشعرية وتباين أطوارها، الصور الفنية البصرية...)، وإذا كان التشكيل البصري يعتمد على البعد البصري للقصيدة، وكل ما يمكن قراءته وتلقيه مرئيا أو تخيله ذهنيا في شكل مشاهدة سنيمائية متحركة، فإنه لا يلغي جوهر الشعر وهو اللغة، ذلك أن القصيدة التي تحتوي تشكيلا بصريا، لا تستعوض بالصورة البصرية عن التعبير بالصورة اللفظية لأنها تحتاج إليهما معا أولا فني لإحداهما عن الأخرى في هذا النوع من القصائد¹، خاصة مع القصيدة المعاصرة (شعر التفعيلة، قصيدة النثر) وتغير الرؤية الفنية، فلعلّ أهم ما كان يميّز الشعر القديم ويحقق شعريته هو عنصر الإيقاع بوزنه وقافيته، لكن مع ظهور دعاة الحداثة، وظهور الكثير من الشعراء الحداثيين الذين تمردوا على الشكل التقليدي الكلاسيكي وسعوا لتحرير قصائدهم من قيوده، فبدأ السعي لتحقيق هذه الشعرية بوسائل وأدوات وظواهر أكثر فاعلية وأكثر تجريبا وحداثة، وفضلوا الانتقال من المسموع إلى المرئي، فقد خلت طريقة الكتابة في ذلك بشكل حلفت، وإذا كان الشعراء القدامى لا يعيرون الشكل أهمية فلأنه ثابت ولا جديد فيه، وبالتالي لا يسهم في إنتاج الدلالة، فإن الشعراء الحداثيين وعلى العكس من ذلك، فقد اهتموا بالشكل الكتابي للقصيدة لأنه غير ثابت وغير منمذج، أي لا يخضع لنمط معين، فكل قصيدة لاتشبه الأخرى وبالتالي أضحى الشكل عنصرا فعلا يسهم في إنتاج الدلالة، فسعى الشعراء إلى استثمار الشكل الكتابي في قصائدهم النثرية خاصة وأن الإيقاع لم يعد ينتج عن الوزن فقط، بل إن: لعبة السواد والبياض بما تختزله من إيقاع جسدي يحرك النص، ينقله من جموده

¹ محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مكتبة الأسرة، مصر، 2006، ص 19.

لحيويته، من جسد حيث لجسد حي، ما يتقطر من بين صلب النص وترائبه لذة ومتعة متاها ونقصانا وانشاقا أيضا¹.

كما تعددت محاولات البحث في موضوع التشكيل البصري بوصفه ظاهرة شعرية من أهمها جهود (المدرسة) المغربية التي يظهر اهتمامها جليا في هذا المجال إلا أن جهود المغاربة ممثلة في بحوث محمد بنيس وعبد الله رافع وشريل داغر ومحمد الماكري وغيرهم انحصرت في الشكل الخطي، واهتمت بالمرئي وأهملت المتخيل، فالمصطلح الذي اعتمده المغربي شريل داغر في هذا المجال هو: "الشكل الخطي الذي يتعلق بالهيئة الطباعية كميدان للعمل والتحليل"²، وقد ارتكز في ذلك على محاولة المغربيين الآخرين محمد بنيس وعبد الله رافع وجعلها مرجعا تطبيقيا يتم التنظير من خلاله وانطلاقا منه، وهناك أيضا دراسة المغربي الآخر محمد الماكري الذي يهتم فيها بظاهرة التشكيل البصري، وبحث فيها تحت مصطلح: "الاشتغال الفضائي"، الذي يقصد به المعطيات الناتجة عن الهيئة الطباعية للنص، وهو يقسمه إلى فضاءين: فضاء نصي: وهو الذي يسجل فيه الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي، وهذا الفضاء لا يتطلب من المتلقي موقعا محددًا (...) وفضاء صوري: الذي ترتسم فيه الأسطر والعلاقات البصرية، كأشكال للرؤية أي الفضاء المتضمن لعلامات تشكيلية بصرية³، ويقصد بالعلامات التشكيلية البصرية الرسوم والأشكال... حيث يعتبر في حالة "الفضاء النصي كتابة وفي حالة الفضاء الصوري عنصر التشكيل"، ومنه فالتشكيل البصري عند محمد الماكري يخص الجانب الصوري فقط بما في ذلك الرسوم الأشكال الهندسية، فيخرج منه عنصر الكتابة من علامات الترقيم والأسطر الشعرية وغيرها، ويجعلها في جزء آخر من الاشتغال الفضائي، والجزء

¹ محمد بنيس، الشعر، الشعر العربي الحديث، بنياته وابداعاته (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال، ط1، المغرب، 1999، ص 112.

² شريل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، المغرب، 1988، ص 14.

³ محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 242.

الأخر هو الفضاء النصي (اللغة) في حين يشكل لنا التقاءهما تشكيلا خطيا حيث يصوغ الشاعر المادة اللغوية أشكالا بصرية، فالتشكيل البصري عن الماكري هو الموجه للبصر (العين المجردة) فهو جزء عن كل في إطار الاشتغال الفضائي في حين أنه محمد الصفراني يمثل الكل دون أن يقصي بذلك الرؤية الخيالية والذهنية، فهو يجمع بين النص الخطي والنص الصوري، والتشكيل البصري قد يكون بأحدهما أو كلاهما، وإضافة إلى ذلك فهو يجمع أيضا بين العلامات الموجهة للقراءة أو التلقي الحسي بالعين المجردة (البصر) والتلقي البصري الذهني بعين الخيال (البصيرة)¹.

ومما تقدم فإن التشكيل البصري عند الصفرائي لا يكتفي بالإخراج الطباعي والهيئة الطباعية للقصيدة بل يضم كل من الرسم، الأشكال الهندسية، الصور المرافقة، بالإضافة إلى التقنيات السينمائية التي لا يكون مأخذها وتلقيها بصريا، لكن بصريا عن طريق قراءة المضمون وتخيله في شكل مشاهدة متحركة، عن طريق توظيف تقنيات السينما التي تسمح بذلك مما ينتج مشاهد بصرية وإن لم يتلقاها القارئ بعينه المجردة، ومن هنا تأتي كلية التشكيل البصري عند الصفرائي هو كل لأنه لا يقصي أي عنصر من العناصر ولا أي معطى من المعطيات التي تحمل جانبا بصريا، سواء كان حسيا يعتمد العين أم ذهنيا يعتمد الخيال.

ومن بين المصطلحات التي أطلقت على القصيدة التي تعتمد تقنيات التشكيل البصري نذكر عند العرب مصطلح "الشعر الهندسي" عند منير العشى، وبكري أمين، "الشعر المرسوم" عند عبده بدوي وعبيد الحميد جيدة، ومصطلحات "الشعر المجسد"² والشعر الحرفي وقصيدة العلامات، عند الغرب وغيرها من المصطلحات التي لا تستوفي جميع مستويات التشكيل البصري- وتعبير الفلاسفة - إنها ليست جامعة مانعة، فقد يقصد بها نوع معين

¹ محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 18، بتصرف.

² ويسعى الشعر الكوفكريتي أيضا، "وهو محاولة بين الجمع بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية حيث دخلت الرموز والأشكال، عالم القصيدة جنبا إلى جنب مع الكلمات،" محمد نجيب التلاوي القصيدة التشكيلية، ص 22.

من التشكيلات دون غيره، على سبيل المثال: مصطلح "الشعر المرسوم" واضح أنه أخذ بعين الاعتبار التشجير¹، وأهمل التشكيلات الأخرى، وهكذا.

هذا بالنسبة للمصطلحات القديمة نوعاً ما، أو التي اعتمدت في طرحها للتسمية على تشكيلات قديمة لكننا مصطلحين اثنين نراهما الأقرب للقصيدة التي تعتمد التشكيل البصري بشكل مميز، وهما: "القصيدة البصرية" لطراد الكبسي في بحثه "الشعر والكتابة" ومصطلح: "القصيدة التشكيلية" ومحمد نجيب التلاوي في كتابه "القصيدة التشكيلية في الشعر العربي"، وما نراه مميزاً في هذين المصطلحين هو شموليتهما "فعند قولنا قصيدة بصرية يتبادر إلى فهمنا أنها ذات بعد بصري (فيها تشكيل) دون إلغاء البعد اللغوي طبعاً لأنه يمثل جوهر الشعر، فحسب رأيينا، فإن الكبسي نجح في التسمية حتى وإن أخفق في التعليل، حيث يرجع سبب التسمية إلى كون القصيدة البصرية: "تستعيز بالتعبير بالصورة عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية"²، وهذا في رأينا غير صحيح، إذ لا يمكن إلغاء لب الشعر المتمثل في اللغة وإلا كنا أمام شيء آخر غير الشعر، أما بالنسبة لمصطلح "القصيدة التشكيلية"، فإن محمد نجيب التلاوي يعتقد أنه مصطلح يستوعب جميع المستويات التشكيلية، دون تحديد أو استثناء بما في ذلك طريقة توزيع الكلمات على سطح الورقة، توزيع البياض والواد وحجمهما، توظيف الرسوم والصور والأشكال الهندسية، علامات الترقيم، والإخراج الطباعي، خاصة وأن كلمة تشكيل كما رأيينا في المفهوم اللغوي تحمل دلالة الصورة البصرية والرؤية، لوحدها دون الحاجة إلى اسنادها لصفة، وإن يكن فلا يهمننا الخوض في الخلافات الاصطلاحية إذ لكل مصطلحه الذي يتشبه به ويدافع عنه، فالمصطلحان يؤديان الغرض ويحيلان بدقة على الظاهرة، إذ تعتمدها معاً، وإن كان مصطلح "القصيدة البصرية" يبدو أدق لأنه جامع

¹ المشجر: وهو نوع النظم يجعل في تفرعه على أمثال الشجرة ويسمى كذلك لأشجار بعض كلماته ببعض، أي تداخلها، ويكون له جذع وفروع، من نفس الوزن والقافية، أمين بكري شيخ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، ط1، بيروت، 1980م، ص 209، بتصرف.

² طراد الكبسي، الشعر والكتابة/ القصيدة البصرية، دار الحرية، المريد، بغداد، 1986، ص 06.

مانع، ويستوعب المرئي والمتخيل من التشكيل، في حين المصطلح الآخر يركز على المرئي وحسب، لكن المهم هو أن نستوعب أن ظاهرة التشكيل البصري ككل في الشعر قد يترتب عنها العديد من القوائد إذ أخذنا بعين الاعتبار مستوى تشكيلا دون غيره، إذ ركزنا مثلا على مستوى التشكيل بالبياض أو الفراغ في القصيدة، فيمكننا أن نحصل على قصيدة الفراغ أو البياض.¹

والمهم أيضا هو الاستقرار على أن التشكيل البصري الذي نركز عليه هو الحدائي منه والذي يعني: تشكيل القصيدة بطريقة معينة للكتابة بمعنى لقاء لغة صوتية بلغة الخط، وإحداث نوع من الدهشة والغربة على نحو ما فعل أدونيس وكمال أبو ديب... وقصيدة الفراغ، والقصيدة الإلكترونية، ومعنى هذا الانزلاق هو هاوية اللعب بالأشكال الفنية التي كانت معروفة في عصر الانحطاط ووجدت لها مشابها في الشعر الأوربي²، لكنه هذه المرة جاء بصيغة مغايرة وأكثر حداثة وتجريبا ليلائم المناخ الجديد الراض للقصيدة الأتمودج وللنمطية، كما أن بصريته تخطت جانب الشكل الفني إلى الصورة الفنية (الجانب التخطيطي).

¹ مشتقة من النقد الأوربي، سميت كذلك لأنها قصيدة استغلت مساحة الصفحة لتقييم علاقات كتابية لاشفوية بين عناصر القصيدة، تلعب فيها الفراغات دورا عضويا، طراد الكبيسي، الكتابة والشعر، القصيدة البصرية، ص 06، بتصرف.

² عبده بدوي، تجليات الأصالة في الشعر الحديث، مقالة، عالم الفكر، ع3، 1993، ص 174.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم



تمهيد:

إن التشكيل البصري كما نعرفه الآن يختلف عما كان سائدا منذ القديم في حدود أبعاده وفي مصطلحه، فظاهرة التشكيل في الشعر تختلف من عصر لآخر لارتباطها بالمعطيات الآتية للفترة واصطباغها بثقافة العصر، فقد يرتبط التشكيل في فترة معينة بفن الرسم وفي أخرى بتشكيل جغرافية الصفحة، وفي أخرى بالخط وطريقة الكتابة، فالتشكيل الذي كان سائدا في الفترة الأندلسية مثلا يختلف من حيث التسمية ومن حيث الطبيعة عن التشكيل السائد في الفترات الأخرى خاصة في ظل الخلط بين الظواهر وعدم التحكم في المصطلحات وعدم ضبط حدود كل ظاهرة.

لذلك توجب علينا البحث عن جذع الظاهرة في الشعر من بدايتها ومن جذورها الأولى لنعرف كيف تطورت إلى أن وصلت إلى ما هي عليه الآن.

1- في الشعر الغربي:

تعود بدايات الاهتمام بالتشكيل الشعري في الغرب، إلى الاهتمام بالدلالة غير اللغوية مع فرديناند دي سوسير الذي أشار إلى علم الدلالة غير اللغوية (السيمولوجيا) فيما بعد، ليأتي بعده جريماس ويتحدث عن التشكيل الخطي لفضاء الصفحة وطريقة ترك وترتيب المساحات، وإثر هذا الاهتمام بالدلالة غير اللغوية ظهرت القصيدة التشكيلية¹، وانتشرت في كامل أرجاء أوروبا وأمريكا خاصة مع الانتقال من تداخل الأجناس إلى تداخل الفنون، حيث ضاقت الهوة بين الشعر ومختلف الفنون مثل: الرسم وهذا في إطار السعي إلى التميز، خاصة وأنه في القرن التاسع عشر (ق 19م) سادت فكرة مفادها أن المضمون مشترك والشكل هو الذي يحدث التمييز، فبدأ الاهتمام بالشكل وقد بلغ هذا الاهتمام حد التطرف عند

¹ باعتبارها ظاهرة تجريبية لها أبعادها الفلسفية النظرية، وهي لم تكن بالولوج إلى الفوضى قدر عنايتها بالبحث عن مفاهيم بديلة لتغيير جغرافية تحرير القصيدة الشعرية في وقت تتقارب فيها الفنون تقاربا احتلاليا، محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية، ص 181، بتصرف.

الفصل الأول: ===== التاريخ لظاهرة التشكيل البصري و بداياتها

البعض (الشكلايون مثلا)، الذين أهملوا الدلالة اللغوية، وبعد الحرب العالمية الأولى بدأ الاهتمام بالدلالة غير اللغوية في إطار التجريب الشعري، وما ساعد على تطور القصيدة التشكيلية وجود خلفيات فلسفية تتبنى الدلالة غير اللغوية، فاحتفى بها الشعراء وانزوا تحت لونها مثل: (الدادائية، السريالية، التجريدية، والحركة المستقبلية)¹، والتي لها صلة في التشكيل الشعري، حيث نتج عن هذي الأخيرة ما يسمى قصيدة الضجيج والقصيدة التشكيلية هذه المحاولات التي جاءت كرد فعل للتطور التقني وحاولت مواكبته شكليا إلا أنها ابتعدت عن المناطق الشاعرية في القصيدة، وتعتبر البداية الحديثة للتشكيل البصري هي الفترة الدادائية مع أبونبير، الذي مزج بين الشعر والرسم، أما السريالية فتنبت التشكيل لتحقيق هدفها الذين تسعى إليهما وهما: الخروج عن الواقع (الغموض)، والخروج عن الواقع (اللاشعور) فاعتمدت الرمز والتجريد والانزياح بالكلمة عن معناها الأصلي على نحو واسع.² أما التجريدية فتري أن الأشكال لها إحياءات نفسية يمكن قراءتها وتأويلها نفسيا لذلك سعت إلى رسم انطباع من خلال شكل معين يتميز بفعالية مزاياه التأويلية فيفهم الشعر من خلال تأويل أشكاله الهندسية لامن خلال لغته الخطية.³

ولكن التشكيل الذي يهمننا هو الذي يجمع بين الصورة واللغة، ونجد ذلك في محاولات أبونبير الذي قام التشكيل عنده على الجمع بين الشكل والمضمون، فشكلت قصائده ظاهرة شعرية تأثر بها الشعراء في مختلف أنحاء العالم، فيها تعود البداية الفعلية للتشكيل بفضاء الصفحة لها لا رامية، حيث علقت جوليا كريستسفا على شعره قائلة: "نحن نعرف بأي قدر من العناية والحرص كان ما لأرمية يصف الأوراق والجمال الشعرية، حريصا على التنظيم

¹ فلسفات أوروبية غربية، اهتمت بالدلالة غير اللغوية كل واحدة حسب رؤيتها، ولها صلة بالتشكيل الشعري، مما نتج عدة تشكيلات، كانت في الرسم أساسا وانتقلت إلى الشعر في إطار تداخل الفنون ... الخ (محمد نجيب التيلوي، القصيدة، ص 191-210، بتصرف).

² المرجع نفسه، ص 199-203، بتصرف.

³ المرجع نفسه، ص 207-210، بتصرف.

الفصل الأول: ===== التاريخ لظاهرة التشكيل البصري وبدائياتها

المضبوط كمل بيت، وللبياض الذي يحيط به،¹ حيث تمثل الصفحة كلها وحدة الشعر كصورة كلية وليس السطر أو البيت.

أما كمنجر الأمريكي فقد سئم من ابتدال المضمون، فسعى لى تفاديه بالعودة إلى الشكل وتغييره وتحرير اللغة من الجمود، فتميز شعره تارة بالتلاعب باللغة وتارة أخرى بترك صفحات فارغة متعمدا، كما اشتهر بتفتيت اللغة²، أي كتابة الكلمات أحرفا غير متفرقة ومتفتته وتشكيلها بصريا بكتابتها متقطعة على شكل أحرف.

ومما سبق يمكننا ملاحظة أن التشكيل البصري في صورته المكتملة التي نعرفها الآن قد تجلت في الشعر الغربي من خلال محاولات كل من: أبونيير وكمنجر وغيرهم، أما الأول فقد اعتمد على البناء حيث يقوم ببناء اللغة على وفق تشكيل معنى (نافورة مثلا)، أما كمنجر فقد اعتمد التفتيت، حيث قام بتفتيت الكلمة حسب معناها مثل:

م ت نا ث ر ا ت

وقد جاءت هذه المحاولات في إطار البلاغة، لآلية الجديدة المواكبة لتقنية ومادية العصر التي مكنت اللغة من أن تستقبل وتدرك من جميع الحواس (تسمع، وترى، وتلمس) وها هو أبونيير يصف خطيئته فيقول: "أحث عن الخطيات فهي أمثلة للشعر الحر وتدقيق طباعي، في المرحلة التي أنهت فيها الطباعة مأموريته بنجاح، مع فجر الوسائل الجديدة لإعادة الإنتاج والتي هي السينما والفونوغرافيا"³، هذا الاتجاه الشعري بين الفضائي والمادي نتج عنه عدد من النماذج لقصائد نذكر منها، القصيدة المجسمة، القصيدة المشهدي، القصيدة المتعددة الأبعاد، والقصيدة الميكانيكية. أما القصيدة المجسمة فقد عرفت توجيهين اثنين:

¹ محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 208.

² محمد نجيب التلاوي، المرجع السابق، ص 215-233، بتصرف.

³ Guillaume apollinair, lettreadressés, p 07، نقلا عن: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 185.

الفصل الأول: ===== التاريخ لظاهرة التشكيل البصري وبداياتها

أ- توجيه يعتبر اللغة جسما حيا، حاملا لطاقة ترصيعيه وهذا التوجيه أفرز نزعة غنائية ذات منحى صوتي أحيانا.

ب- توجه يعتبرها ميكانيزما محددًا، عقلانياً يحتمل كل جهد تجريبي¹، وأما القصيدة المشهوية: فهي قصيدة تجمع بين الشكل والتحول، فهي متحركة مثل الشريط السينمائي²، حيث توحى لنا الكلمات بتحركها.

أما القصيدة المتعددة الأبعاد فهي قصيدة تجمع بين عدة أبعاد، حيث: "ندمج إلى جانب الكلمات والفضاءات والفواصل والإيقاعات، عنصر اللون أيضا"³، أما فيما يخص القصيدة الميكانيكية، فهي ذات بعد جمالي خالص خالية من الدلالة، وتتكون عن طريق الجمع بينات صغرى مستقلة، وتبنى عن طريق الصوائت أو الحروف اللينة فقط.⁴

2- في الشعر العربي:

إن الاهتمام بالجانب البصري للقصيدة في الشعر العربي يعود إلى بدايات التشكيل، والظاهرة التشكيلية في الشعر العربي من الصعب تحديد بداياتها بدقة، فقد اختلف الباحثون في شأن مصدرها الأول فمنهم من يرى البدائية أندلسية مغربية مثل: طراد الكبيسي ومحمد بنسي، اللذين يرجعانه إلى الشكل الخطي وتغيير جغرافيته، فمنهم من يرى أنها أندلسية خالصة تعود للمخلع وتأثر الشعر بالبديعيات مثل بول متاؤول ومنهم من ينسب بداية التشكيل إلى المشاركة مثل الرافي الذي يرى أن البداية كانت بالتطريز عبر "محبوك الطرفين"، الذي يشبه المشجر، هذا بالإضافة إلى من يرى أن للظاهرة جذورا تركية، فارسية أو يونانية.⁵

¹ محمد الماكري، المرجع السابق، ص 189.

² المرجع نفسه، ص 190-191، بتصرف.

³ محمد الماكري، المرجع السابق، ص 192.

⁴ المرجع نفسه، ص 194.

⁵ محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية، ص 28-30، بتصرف.

الفصل الأول: ===== التاريخ لظاهرة التشكيل البصري و بداياتها

ونظرا لهذه الاختلافات لا يمكننا تحديد البداية الفعلية للظاهرة بدقة، وإنما تطور الظاهرة جاء عبر مراحل ومرتبطة أساسا بمعطيات كل عصر وثقافته السائدة، ولقد عدد محمد نجيب التلاوي ثلاث أطر أسهمت في تشكيل الظاهرة وهي: أ- التحول من الإنشاء إلى التحرير الشعري فالتشكيل، ب- حتمية التقاء الفنون ودور ذلك في الوصول إلى التشكيل الشعري، ج- الوسائط المعيارية للقصيدة التشكيلية (المعيار البديعي، المعيار الرياضي، المعيار الديني)¹ سائدة في المجتمع العربي، والتي أثرت في الشعر وفي تشكيله، فمثلا: مع مجيء الإسلام ظهرت ثقافة رفض التجسيم والتصوير، لذلك نجد هذه الثقافة منعكسة في تشكيل الشعر باعتماده النباتات والأشكال الهندسية والمجردة، فكيف بدأت هذه الثقافة التشكيلية؟.

إن القيم الجمالية للقصيدة العربية نابعة من طبيعتها الإنشادية الشعورية، ومن المحاولات الأولى لكتابتها حاكت طريقة الإنشاد، لذلك اتخذت القصيدة التقليدية هذا الشكل:

————//———— —————//————

البيت الشعري مبني على وفق الأداء الشفهي ويدايعه، لتوازي الصدر والعجز وتساويهما وبينهما بياض دال على الصمت لغرض التنفس، فقد جاء هذا نتيجة لفلسفة جمالية نظرية هي التناسب الثنائي.

وقد استمر هذا الحال حتى العصر العباسي حيث انتشرت الكتابة، إلا أن الشكل التقليدي امتد لأنه الأنموذج الأمثل للإنشاد الشفوي وللتلقي البصري معا أُنذاك.²

وقد كان لظاهرة التضمن دور في محاولات الخروج عن الشكل التقليدي واستمر مع التثليث والتربيع والتخميس ثم الكتابة بطريقة السطر الشعري، الذي يحدد طريقة القراءة بالرسم الكتابي لكن رغم هذه المحاولات في الخروج عن الشكل التقليدي إلا أنها لم ترقى إلى

¹ المرجع نفسه، ص 32.

² محمد نجيب التلاوي، المرجع السابق، ص 36-42، بتصرف.

الفصل الأول: ===== التاريخ لظاهرة التشكيل البصري وبداياتها

الظاهرة بل بقيت مجرد محاولات فردية إلى أن جاءت الموشحة الأندلسية بموسيقاها الجديدة التي فرضت عليها بناء شكليا مغايرا وبالتالي الخروج عن الشكل التقليدي للقصيدة إضافة إلى تشكيلها النباتي المستمد من الطبيعة المميزة للأندلس¹، مما فرض على المتلقي عدم الاكتفاء بتلقيها زمنيا عبر السمع، بل تعداه إلى تلقيها مكانيا عبر البصر والخيال، أي بداية الاهتمام بالبعد البصري - هذا فيما نظنه - البداية الحقيقية للتشكيل الشعري والاهتمام بالبعد البصري، وقد تعمق هذا الاهتمام بالبعد البصري للقصيدة مع محاولات تكوين فضاءات تشكيلية تتداخل وتتسجم مع النص الشعري اعتمادا على الرسم، وقد تعددت محاولات الجمع بين الرسم والشعر سواء بالاستعانة بالرسامين بالشعر، أو استعانة الشعراء بالرسم، إلا أن المحاولة التي نجحت في التقريب بين الفنانين هي اعتماد الشعراء في نصوصهم على تكوينات هندسية وجنائية، وذلك بعد السقوط العباسي حيث استبدلت المتعة الإنشادية بالمتعة البصرية التشكيلية، مما مهد للظاهرة التشكيلية²،

كما أسهم الخط العربي بأنواعه في تشكيل القصائد، حيث التقى الخط بالشعر مرات كثيرة، كلن بلغ هذا اللقاء أوجه بعد السقوط العباسي حيث ظهر الاهتمام بالصنعة الخطية في إطار العودة للبديع بديلا لإفلاس المضمون، فكان هدف البديع في الشعر التزييق اللفظي وهدف الخط التزييق المرئي³، خاصة وأن الخط العربي يتميز بالمرونة والمطاوعة، وفي العصر الحديث ظهرت الحاجة للتحرر من القيود ومع إعادة بناء النص الشعري في مختلف الممارسات النظرية للشعر المعاصر بالانتقال من وحدة البيت إلى وحدة النص (...). فإن الشعراء المعاصرين اتجهوا نحو القصيدة ليؤسسوا بناء حرا ولتستطيع الذات المرور في اللغة من غير حواجز تسرييه قبلية⁴، فالحدائث الشعرية في العصر المعاصر تفرض علينا

¹ المرجع نفسه، ص 47-54.

² المرجع السابق، ص 65، بتصريف.

³ محمد نجيب التلاوي، المرجع السابق، ص 75، بتصريف.

⁴ محمد بينس، الشعر العربي الحديث، ص 105.

الفصل الأول: ===== التاريخ لظاهرة التشكيل البصري و بداياتها

دراسة ظاهرة التشكيل البصري على وفق المستجدات فرغم وجود الظاهرة في الشعر القديم إلا أنها لم ترقى إلى ما هي عليه الآن، حيث ظلت محافظة على الشكل الكتابي التقليدي حتى ولو تم تشكيله فإنه ظل ثابتا في : "المرحلة الفضائية للنص الشعري العربي منذ أقدم نموذج للاشتغال حتى التجارب المتأخرة نسبيا للتخيم والتشجير عند الشعراء المصريين والأندلسيين والمغاربة... ويمكن الحديث عن اشتغال فضائي جديد مع ظهور شعر التفعيلية والشعر الحد منذ الأربعينيات لأن المتغيرات الإيقاعية انعكست آليا على انشغالات الفضائي المعتاد"¹، فالتشكيل البصري في صورته المكتملة والحداثيّة التحررية والتجريبية في الشعر العربي بدأ مع الشعر الحر وقصيدة النثر ف شعر التفعيلة تمرد على الشكل القالب وفتح مجال الحرية التشكيلية، خاصة مع القصيدة المدورة والطابع المكاني المادي للشكل ودوره في التنوع وكذلك الأداء الكتابي الذي أضحى جزء من النسيج الدلالي للنص الشعري بعد الانتقال من الشكل إلى التشكيل²، وذلك مع محمد بينيس وأودونيس وقاسم حداد، والكثير من الشعراء الذين احتكوا بالشعراء الغربيين وتأثروا بهم، وأصبح الجزء البصري من القصيدة يستمر دلاليا.

عن قصد خاصة مع تأثير السيميولوجيا ويظهر لنا ذلك من خلال تحكم الشعراء في الأبيض والأسود حسب المضمون وتوظيف علامات الترقيم واستثمار الفراغ واعتبار جزء دالا من القصيدة³ فالتشكيل البصري في صورته الحالية والتي تعتبرها مكتملة لأن ألياته جاءت بعد مسار طويل من تطور القصيدة العربية شكلا ومضمونا يعد نتيجة للجميع بين التشكيل الشعري العربي والتشكيل في الشعر العربي و التشكيل البصري في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة هوا حصيلة هذه التطورات "فتنظيرات دي سوسير ورولان بارث فيما

¹ محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 175-176.

² محمد نجيب التلاوي، المرجع السابق، ص 192، بتصرف.

³ محمد نجيب التلاوي المرجع السابق ص 293-بتصرف

الفصل الأول: ===== التاريخ لظاهرة التشكيل البصري و بداياتها

يحفى الدلالة غير اللغوية كان لها أكبر التأثير لالتفات الشعراء والنقاد ألي فراغ الصفحة والنظرية إليه كجزء من القصيدة وهوما أسماه غريماس بالشكل الخطي (الجرافيكى) وهو يتعلق بالهيئة الطباعية للقصيدة واستخدام علامات الترقيم¹

مما تقدم وحتى خلال تشيع كرونولوجيا الظاهرة التشكيلية والتأريخ الصافي الشعري الغزلي و العربي يظهر لنا السبق العربي للتشكيل من الجانب الجمالي حيث أن التشكيلات المعتمدة في الشعر العربي القديم (الخاتم المشجر الموشح ...) كلها تشكيلات طابعها زخرفي فني جمالي ولا تنطلق من المضمون أما التشكيل البصري الذي نحت بصدده كظاهرة تشكيلية مقصودة في البعد البصري للشعر والمنطلق أساسا من المضمون والخادم للدلالة فإن الغرب هم الذين سبقوا إلي تطبيقه وانتقل للشعر العربي عن طريق احتكار الشعراء العرب بالشعراء الغربيين والتأثر بأعمالهم تنظيرا أو تطبيقا وخاصة نهلم من العربي في إطار مقتضيات الحداثة وعليه فإن التشكيل البصري وإن جاء نتيجة التقاء الثقافتين التشكيليتين البصريتين العربية والغربية وحتى لأنجحها المورث العربي في هذا المجال حقه ودون أن نجد الجذور العربية للظاهرة إلاة وبتعريفه المعاصر وصل إلينا عن طريق الغرب وذلك نتيجة التأكد بفلسفاتهم والأخذ بهذا هيهم الرمزية السريالية الحشطلينة... إلخ وعن طريق القراءة للشعراء الغربيين والتأكد بتجارهم التشكيلية البصرية ومحاولة محاكاتها وتقليدها وطبعا ذلك تحت عدة أغطية لعل أهمها عظماء الحداثة ومقتضياتها وضرورة التجريب في الشكل بالتشكيل البصري خاصة وأن العرب شعراء ونقادا قد أهملوا شكل القصيدة وطالها واعتبروه "مسألة وسيلة أو وعاء للصورة الشعرية والفكر² ومجرد عرض بنائي ثانوي أما الاهتمام به فقد هب مع رياح الغرب.

¹المرجع نفسه الصفحة نفسها

² عبد الواحد لؤلؤة مع آخرين الشعر ومتغيرات المرحلة دار اللؤلؤة الثقافية العامة بغداد 1986ص114

الفصل الثاني

بلاغة التقديم والتأخير



1. مظاهر العتبات النصية
2. مظاهر علامات الحذف
3. مظاهر الرموز و الأشكال
4. مظاهر الخطوط و الألوان

تمهيد:

لقد أصبحت سمات الأداء الشفهي جزء لا يتجزأ من القصديّة و لذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه بل في طرق التعبير، و لذا فإن جزءا مهما من النصوص يتمثل في سمات الأداء الشفهي قد غاب عن ذهن المتلقي بسبب أنه لم يتسنى للكتابة نقله إليه في ظل غياب صوت و جسد الشاعر، فالصوت حياة ووجود و حضور بينما الكتابة موت و عدم غياب لذلك نشأة الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة¹، وقد تجسدت تلك الرغبة في صورة الأذن و العين (و الفارق بين حاسة الاتصال البصري: العين شاسع فهذه الأخيرة لا ترى موضوعها رؤية جديدة إلا إذا استطاعت أن تثبته و تحدد أبعاده، إنها حاسة المكان فيها الأذن حاسة الزمان، و الثقافة التي تعتمد على ثقافة تاريخ و سرد رواية، ثقافة شفوية لا ثقافة الكتابة و الصورة ثقافة الصوت لا الأثر²، حيث تتوفر اللغة الطبيعية بالخاصة الصوتية التي تجبر الرسائل اللغوية على الاشتغال في الزمن مما يستحيل معه ظهور وحدتين صوتيتين في نقطة زمنية واحدة ضمن السلسلة الكلامية الواحدة، إن هذه الخاصية التي أطلق عليها اللسانيون (الخاصية الخطية) هي تميز اللغة الطبيعية عن مجموعة الأنظمة التواصلية وفي مقدمتها الصورة فوحدات الرسالة في الصورة تبرز كلها ملحمة في المكان و اللحظة ذاتها.³

إن حول الشفهي و المكتوب المنبثق عن سمات الأداء الشفهي يفترض وجود نصين مختلفين -نص واحد- النص الشفهي و النص المكتوب وقد تمخض من الجدل الحاصل بينهما حيز كبير من التشكيل البصري الذي لجأ إليه الشعراء من أجل إيصال الجزء المفقود

¹ ينظر التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الظفران، ص 14.

² ثقافة العين و الأذن، عبدالسلام عبد العالي، ص 7.

³ ينظر التشكيل البصري، ص 14.

من نصوصهم إلى المتلقي كما هو واضح من الاهتمام المتزايد بالتشكيل البصري في شعرنا العربي الحديث.¹

كان شكل البيت في القصيدة العربية قديماً يقوم على شطرين (الصدر و العجز)، وهو شكل فرضته القاعدة العربية الصارمة في شكل البيت الواحد، فتأتي القصيدة على نمط واحد أو لها حتى آخرها، لذلك ظل الشاعر العربي مرهوناً بقيد القصيدة ذات الشطر رد من الزمن.

فقد احتل التشكيل البصري مكانة بارزة في لغة الشعر الحديث و خصوصاً الشعر الحر، الأمر الذي أعطى للشاعر الحرية المطلقة في تقنية الكتابة الشعرية نتيجة تخلص من قيود الشعر القديم (شعر الشطرين)، مما أتاح له استثمار الطاقات الفنية المتاحة في لغة الشعر الحر تقنيات الكتابة (الشكل الطباعي) التي تطورت عما كانت عليه في السابق، و لما تهيئه للشعر الحر من فرصة لاستغلال شكل النص و مدلولاته المختلفة.²

و بعدما أجرينا الإحصائي الشامل على ديوان في القدس للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي و جنا عدد من تقنيات الكتابة البصرية الحديثة و تشكيلها في متون قصائده لها شكل أو في الظواهر التي قيدناها على قصائد الشاعر كآلاتي:

1. مظاهر العتبات النصية:

أ. عتبة الغلاف:

يعتبر الغلاف بصورة طبيعية، العتبة الأولى، التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية و اهتمام الأدباء الذين صرره من حاجة تقنية معدة لحفظ المادة المطبوعة إلى

¹ التشكيل البصري، ص 14.

² الرواشدة سامح، إشكالية التلقي و التأويل دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عثمان الكبرى، ط1، عمان،

2001، ص 92.

فضاء من مهيمانات الخارجية و الموجهات الفنية التي تحفز القارئ و تساعده على تلقي، و بالتالي يمكن أن نبرز عتبة الغلاف الأمامي لديوان في القدس كآلاتي:

إن الغلاف الأمامي كما ذكرناه في العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية (افتتاح الفضاء الورقي).¹

وهي من أهم عناصر النص الموازي التي تساعدنا على تناول النص الأدبي بصفة عامة، و الشاعر بصفة خاصة من حيث مستوى الدلالة و البناء و التشكيل و المقصدية.

إن صورة الغلاف بألوانها دالة و بكثافة لكنها كما هي بصرية تستدعي اقتراعها برسالة لسنية تعضد دلالاتها.²

و لها أهمية كبيرة إذ قد تضيف شيئاً للنص³ و غلاف هذا الديوان يتكون من أربع وحدات جرافيكية الوحدة الأولى هي الصورة التي ميزت الغلاف و الوحدة الثانية هي المؤلف، الثالثة هي الناشر، أما الرابعة فهي التجنيس.

حيث يحمل الديوان أيقونات بصرية و علامات تصويرية و تشكيلية ورسومات كلاسيكية ولوحات فنية فهو يحمل رؤية لغوية و دلالة بصرية و من هاذ يتقاطع اللغوي و المجازي على البصري و الشكلي، في إنتاج الدلالة و أول ما يلفت انتباهنا في ديوان "في القدس" الوحدة الجرافيكية اللوحة التي صورت القدس العريقة بأصالتها داخلها و خارجها سيمائها و أرضها، أشجارها و حجارها، هذه اللوحة التي تشير في المتلقي العربي و المسلم مشاعر الانتماء و العاطفة، و التشبث بالأرض و الأصالة، هذه الصورة الذي يعنلي هذا

¹ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 134.

² أحمد فرشوح، جمالية النص الروائي، مقارنة سيميائية لرواية "العتبة النسيان" دار الأمان للنشر و التوزيع، ط1، الرباط، المغرب، 1996، ص 13.

³ عبد الفتاح كليطو، الغائب "دراسة في مقالة للحريبي"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص

الفضاء فرضية التبلور و الرمزية، فقد أخذ العنوان حجم بارز و موقف استراتيجي حيث كتب بالبند العريض ليسهل على القارئ تمييزه عن باقي العناصر المكونة الغلاف و المتمعن لهذا الفضاء يجد طغيان للسواد و اللون الأسود رمز للموت و الحزن على ما أصاب القدس من عذاب و تدنيس من قبل المحتل.

أما العنوان فقد كتب بالأحمر و الأحمر رمز الانتماء و يوجب إلى الدماء التي تسقى بها أراضي القدس في سبيل الأرض و فداء لها.

و من البديهي جدا أن يستعين المبدع في رسم لوحته، "الألوان" حيث أن استعمالها يندرج ضمن التعامل الجمالي مع مظاهر الحياة و خواطرها.

و من غير الممكن أن يكتسب نصا أدبيا و لا يتحدث عن الألوان، و يصطنعها و لا يسخرها في عملية البث و التبليغ من حيث أدوات لتجميع نصه".¹

و من المساحات النصية الموازية في لوحة الغلاف نوع الحس الأدبي حيث نجد تحت اسم الديوان، مكتوب شعر أما اسم المؤلف تميم البرغوثي فقد تربع قمة الفضاء الغلافي معلنا حضوره و كأنه لرمز لانتمائه إلى القدس وقضية وطنه.

أما اسم دار النشر -دار الشروق- فجاءت أسفل الفضاء الغلافي و ذكر دار النشر بمثابة كلمة شكر و عرفان لأصحابها في إصدار العمل الأدبي.

و غلبة اللون الأسود و الرمادي على الغلاف، دليل على أن الديوان يحمل ألم و حزن.

¹ سلمان كاصد، الموضوع و السرد، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، د ط، 2002، ص 181.

على تعدد مكونات الصورة، و تمايزها الشكلي، فإنها تحيل إلى منظور استرجاعي بلغة صامتة، لتؤدي وظيفة بصرية هي جذب القارئ و أثارت انتباهه، ووظيفة بنيوغرافية هي المساعدة على إخراج الصفحة، ووظيفة اتصالية هي توليد المعنى.

و أخيرا ليس بإمكاننا استنتاج جميع بياضات اللوحة -صورة الغلاف- إذ ثمة خفي يتأبى على الإمساك ليحقق شعرية الغياب و هو ما تروم الرواية تحقيقه عبر استراتيجية المضمون في الكتابة، حيث تسمق في وحداتها إلى كتابة بيضاء.¹

ويظل التصميم و الألوان و الخط هي العوامل التي تجذب انتباه القارئ و تشجيعه على اقتناء السلعة، و قد أقرت الدراسة أن نسبة عالية في اجتذاب القراء تصل إلى خمسة و سبعين بالمائة يعود سببها إلى العنوان الجيد و تصميم الغلاف و جمالياته.²

ب. عتبة الإهداء/ الخطاب المقدماتي:

الإهداء هو ممارسة اجتماعية في النص الأدبي، يهدف عبرها الكاتب مخاطبا معينا، و شدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل و بعد صدوره و على هذا الأساس لا يحلو الإهداء (الشعر) من قصدية اختيار المهدي إليه أو العبارات، و من هنا يمثل الإهداء بوابة حميمية توردنا إلى النص الأدبي.³

¹ ينظر أحمد فرشوخ، جماليات النص الروائي، ص 22.

² عبدا لكريم الجبوري، الإبداع في الكتابة و الرواية، دار الطليعة في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 172.

³ بان صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية "أنت الهدف" لحسين رحيم، دراسات موصلية، العدد 42، ذو الحجة 1434هـ/ تشرين الأول 2013، ص 118.

"إذ يجوز المهدب إليه قصب السبق في مساحة الإهداء المفحمة بالتقدير و الامتتان، لأنه بالمقابل الأدر، بشكل افتراضي على تفكيك الشفرات الخاصة في الإهداء أولاً، و النص الأدبي ثانياً".¹

ولو عدنا إلى الشكر في ديوان في القدس رغم وجوده في الأخير إلا أنه جاء على نمط، الرسائل و استهله بجملة مألوفة في خطاب الرسائل "محببتكم أيها الأهل..." وهنا يظهر أن الشكر خاص حيث يوجه به الشاعر إلى أشخاص مقربين منه و هم الأهل، و هنا نجد أن الشكر شكر عمل، فالشاعر شكر أهله، باعتبار أن الشكر رضا مصغراً، أو بالأحرى شعراً حراً مصغراً مساعداً على فهم محتوى الديوان، فالشكر عبارة عن حوصلة لما يدور في الديوان، فالشكر هو عبارة عن حوصلة لما يدور في الديوان من رسائل، فهذه الرسائل كما هو معبر عنه في الشعر ما هي إلا ترجمان لحاجات نفسه و سرد لتفاصيل حياته و حياة كل فلسطين.

فقد استطاع البرغوثي من رسم لوحة متكاملة شاملة تظهر فيها صورة القدس عامة قديمها وحديثها، فقد استطاع أن يكون الصورة الحقيقية للواقع الذي تعيشه القدس وأقصاها.

لقد حققت الشكر في هذا الديوان وظيفة الدلالية، لما تحمله من معنى للمهدى إليه، و العلاقات التي ينسجها من خلاله ووظيفة التداولية، بما يخل من معاني تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب و جمهوره الخاص و العام، محققة قيمتها و قصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي و المهدي إليه.

¹ ينظر: خليل شكري، ضمن كتاب (أسرار) الكتابة الإبداعية، فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السردي (السيرة الأدبية انموذجاً)، ص 87.

ت. عتبة العنوان:

يمثل العنوان مجموعة علامات تتدرج على رأس نص لتحده، وتدل على محتواه، و هو بإنتاجيته الدلالية هذه إنما يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ للمتلقى ليعمل، على تعيين النص و تحديد مضمونه و التأثير في الجمهور و يبرز وظيفته في تحديد هوية النص فضلاً وصف النص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية.¹

كما يعد العنوان بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبيرة التي هي النص المنضوي تحت العنوان، فهو جزء من النص، و القارئ يلتفت أول الأمر إليه، لأنه أول ما يصادفه في غلاف الكتاب، و يكون بحجم أكبر من كل البيانات المرافقة له، كاسم المبدع أو الكاتب و دار النشر، فهو في الأغلب الأعم خلاصة للنص.²

ومما لا شك فيه أن اختيار العناوين عملية لا تخلو من القصدية فهي ليست اعتباطية الاختيار بل يلجأ إليها الشاعر عموماً مدفوعاً من مرجعياته المكونة لشخصيته و من هذا المنظور يتخذ الشاعر تميم البرغوثي عنوان ديوانه بـ "في القدس".

ويشرق على صفحة الغلافة بالخط الأحمر الكثيف ليضيء العنمات التي تشكل غلاف الكتاب، و في الأعلى يرد اسم المؤلف مقدماً على العنوان، فعنوان "في القدس" يشكل علاقة تعينه تميزه عن نصوص أخرى.

كما أن اختيار العنوان لـ "تميم البرغوثي" اختيار موفق لأن عنوان "في القدس" يؤثر في الأذن و له ميزتان أدبية و موسيقية.

¹ خليل شكري، فاعلية العتبات النصية، ص 84.

² محمد الصالح حزفي فضاء النص، فضاء النص/ نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري، منشورات تبسبيك (ش م م دار الأخبار للصحافة، ط2، القبة، الجزائر، 2007).

الأدبية: يعلن عن العمل و يلخصه، و هذا ما ميز عنوان "في القدس" إذ أنه يعلن قبل البدء أن كل الأحداث التي سيتم ذكرها تدور حول القدس.

الموسيقية: لأنه يجذب روح القارئ للحلم لأنه من خلال العنوان الجميل يستطيع الشاعر إيجاد الفرصة للتعبير عن انفعال يلامس الأرواح و يبحث لدى القارئ عن مشاعر أكثر عمقا.

العنوان الرئيس و دلالاته:

يمثل العنوان جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية و لبعض طرائق تنظيمها فالعنوان قاعدة تواصلية، تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام عبر تمكنه لنسبة دلالية.¹

وكما قلنا سابقا إن اختبار العناوين عملية لا تخلو من القصدية، فهي ليست اعتباطية الاختيار و من هذا المنظور يتخذ عنوان الديوان "في القدس" معنى دلاليا يحاول الشاعر عبره إيصال فكرة.

فالعنوان من الناحية التركيبية جاء خبر (شبه جملة) من الجار و المجرور لمبتدأ قد يكون محذوفا و تقديره موجودا و كائن، أو مقدار في النص، باعتبار ما يذكر هو ما في القدس، و أنه عنوان يبعث على التساؤل و الفضول.

أما على المستوى الدلالي فالعنوان "في القدس" يحمل دلالات التجذر في الوطن، و تحتل القدس عبر التاريخ مكانة عظيمة باعتبارها أرضا مقدسة، فهي محور الحديث منذ القدم فالقدس في اللغة تعني البركة و الأرض المقدسة فالقدس تعني الطهارة و القدس صاحبة التكريم و الطهارة هذه الأرض المقدسة التي تغنى بها الشعراء و يقدم المسلمون

¹ ينظر: عبدالفتاح حموي، عتبات النص البنية و الدلالة، ص 16-17.

دمائهم رخيصة في سبيل حريتها و تدور على أرضها، الحروب و المعارك، و تتعاقب عليها العصور لذلك حمل الشعراء الفلسطينيين قصائدهم المتعلقة بالقدس دلالات سامية إذ تنطلق القدس من سكنها المكاني لتتألق في أفق دلالي رحب ساكنة سويداء القلب، متدفقة في الشرايين لتثبت الحياة فيها، مشكلة الوطن المسكون الساكن و الأرض الحاضنة المعطاءة و العاصمة التي تستحق الغذاء.

و للقدس مكانة خاصة باعتبارها أولى القبلتين و ثالث الحرمين و مسرى نبينا عليه الصلاة و أزكى السلام... فقدانها ولد في الأمة شرخا عظيما، و تنيسها من قبل الصهاينة شكل غصة عند كل غيور على ذنبه و أمنه.

العنوان الفرعي و دلالاته:

إذا كان عنوان الرواية هو أول عقبة تضيء غوامض النص و تفكك رموزه، فإن العنوان الفرعي يدخل ضمن الطرح، بوصفه امتداد للعنوان الرئيسي.

للعنوان الفرعي أهمية في الكتابة الإبداعية، فهو الذي يعين طبيعة النص و يحدد نوع القراءة بالنسبة للمتلقي، إذ أن تحديد جنس النص، يوجهنا نحو تحديد طبيعة نوع الدراسة المقارنة التي ينبغي اتباعها في دراسة تلك النصوص و يتميز العنوان الفرعي بخاصيتين هما:¹

- خاصية تبعية: أي وقوعه في الدائرة الدلالية للعنوان الرئيسي.
- خاصية توضيحية تخصصية: بوصفه يتمتع بمجمول إعلامي مغاير، يكون شارحا للعنوان الرئيسي.

¹ ينظر: فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السيري (السيرة الأدبية للربيعي انموذجا) ضمن كتاب أسرار الكتابة الإبداعية، ص 54.

ولو تأملنا العناوين الفرعية لديوان "في القدس" يتبين لنا أنها تتسجم مع العنوان الرئيسي، فاستطاع البرغوثي من رسم لوحة متكاملة شاملة تظهر منها صورة القدس كاملة، و من خلال الصورة الكاملة أوجد صورة جزئية، و قد استطاع أن يكون الصورة المقدسة بألوان عذبات القدس و ما أصابها من الاحتلال، إذ تمكن من إظهار الصورة الحقيقية للواقع الذي تعيشه مدينة القدس، من خلال تصويره لمدينة القدس و أصالتها و ما فعله المحتل من تغيير ملامحها و تشويه صورتها المقدسة.

2. مظاهر علامات الحذف:

علامات الترقيم:

ويقصد بها وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف و تسيير عملية الفهم والإفهام.¹

إن علامات الترقيم ليست ترفاً كتابياً زائداً عن الحاجة كما قد تخيل البعض بل هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت و الأذن إلى ثقافة العين و الكتاب.²

فعلامات الترقيم لنشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة أو جمل مؤلفة لنص ما و تدل أيضا على علاقات العطف و الجر بين الجمل المختلفة، هذا من الناحية التركيبية أما من الناحية الصوتية فإن علامات الترقيم تمثل تقليداً اصطلاحياً للتدليل على الخط البياني للصوت.³

¹ دلائل الأملاء وأسرار الترقيم، عمر أوكان، ص 103.

² مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار العوني، مجلة عالم التفكير، ج 26، ع2، الكويت، 1997، ص 305.

³ الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال، ط1، المغرب، 1988، ص 24.

من خلال تمظهرها بجوار الأبجدية الذي يفي جانب منها لم تستطع نقله إلى القارئ على النحو المناسب من الوضوح و التأكيد و التعجب كما لو كان قارئاً لما كتب لذا كان لا بد من التوصل إلى رموز بصرية أخرى تعبر عن هذا الجانب في اللغة المنطوقة و لا تستطيع الأبجدية القيام به فكانت علامات الترقيم.¹

وتتجلى علامات الترقيم في القصيدة العربية الحديثة بمظهرين:

- محور علامات الوقف.
- محور علامات الحصر.

أ. محور علامات الوقف:

علامات الوقف:

وتعنى علامات الوقف علامات الترقيم التي توضع لضبط معاني الجمل بفصل بعضها عن البعض و تمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية و التزود بالنفس الضرورية لمواصلة عملية القراءة و تضم النقطة، الفاصلة، النقطة الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتان التفسير، نقطة الحذف²، و يمكن أن تسجلي علامات الوقف في شعر تميم البرغوثي كالاتي:

¹ ينظر التشكيل البصري، ص 200.

² دلائل الأملاء و أسرار الترقيم، ص 105.

نقطة الحذف:

وصورتها البصرية [...]]

وتسمى بالإضافة لنقط الحذف (نقط الاختصار و هي ثلاثة نقط لا أقل و لا أكثر توضع على السطور المتتالية أفقياً لتشير إلى أن هناك نبر أو اختصار في طول الجملة¹، و أحيانا يعبر عنه بالمسكوت عنه في النص الشعري.

و قد استعمل الشاعر في مختلف قصائد ديوانه نفسية نقط الحذف فهذه النفسية ربما تكون من أول و أشهر التقنيات البصرية التي وظفها شعراء الحداثة في القصيدة الحديثة، و كنموذج على نقط الحذف في ديوان تميم البرغوثي في القدس نذكر في قصيدة الجليل:

فَمَنْ قَالَ بَيْتِي فِي الْجَلِيلِ وَ لَمْ يُرِدْ فَقَدْ قَالَ شِعْرًا وَ هُوَ لَيْسَ شَاعِرٌ

و يحسبه الناس جغرافياً...²

وفي قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت" في قوله:

ثُمَّ قَالَتْ تُعَرِّبِي قَلِيلًا

وَخُلِي مَنِ الدَّمْعِ مَا هَمَلًا

ثُمَّ مَيْلِي إِلَى كُلِّ طِفْلِ وَوَلِيدِ

وَ قَضَى عَلَيْهِ الْحِكَايَةَ

قولي له:

¹ المرجع نفسه، ص 119.

² تميم البرغوثي، في القدس، دار الشروق، القاهرة، مصر، ص 13.

فِي زَمَانٍ مَضَى

حَلٌّ فِي غَارِنَا

عَرَبِيَّانِ

وَ اِرْتَحَلَا.....¹

وكذلك في قول الشاعر في قصيدة خط على القبر المؤقت:

سَأَفْعَلُهَا أَلْفَ مَرَّةً

وَأَلْفَ مَرَّةً

وَأَلْفَ مَرَّةً،

وَلَا بَدَّ مِنْ مَرَّةً

إِنَّ يَنْكُتِبُ النَّصَّ الَّذِي أُرِيدُ،

فَأَقْرَأُهُ، وَأُرْتِيكَ...

وَكَذَلِكَ فِي قَصِيدَةِ امِيرِ الْمُؤْمِنِينَ ()

ارَاهَا قَرِيبًا لَيْسَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا

سِوَى قَصْفِ هَذَا اللَّيْلِ... ()

¹ تميم البرغوثي، الديوان، ص 56.

الديوان صفحة 81

علامة الانفعال:

وصورتها البصرية !

وتدل على عدد من المعاني كالتعجب و الحيرة و النداء و التحذير و ما شاكل ذلك.¹

وتسمى -وهذا خطأ- بعلامة تعجب أو نقطة تعجب لأن التعجب ليس إلا تعبيراً عن

حالة انفعال واحدة من حالة التأثر و الانفعال.²

و من قصائد تميم البرغوثي التي بيت بتقنية الانفعال قصيدة بعنوان "سفينة نوح"

تقول اقبلوا العذر منا

إذا ما حنبنا

نموت و نضحك هل من مزيد!³

وكذلك في قصيدة: قبلي ما بين عينيا اعتذار يا سماء

عَلَّهُ يُدْخِلُ فِي أَرْزَقِهَا

ثُمَّ يَغْدُو خِلْطَةَ الْحِنَاءِ فِي مُفْرِقِهَا

حَنَّةَ الرِّيحِ إِلَى أَوْطَانِهَا

وَحَيَاءَ الشَّمْسِ مِنْ مَشْرِقِهَا

عَبَّأ!

¹ ينظر: مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، ص 281.

الديوان صفحة 68

² دلائل الأملاء وأسرار الترقيم، ص 115.

³ تميم البرغوثي، الديوان، ص 86.

وفي قوله:

أَعْدَرُونَا لَوْ دَخَلْنَا فِي صُفُوفِ الْخَاشِعِينَ

بِالتَّوَابِيَةِ وَ بِالْأَعْلَامِ فَوْضَى! ¹

وكذلك في قصيدة في القدس

وتفوح من بعد انحسار الغاز، وهي تقول لي "أرأيت!" (الديوان صفحة 10

الفاصلة:

[وصورتها البصرية،]

ومفهومها هو الوقوف على القليل في الجملة الواحدة، و قد استعملت هذه النفسية في الشعر العربي الحديث ضمن دلالاتها الوظيفية و الأدائية و ما زالت حسب اطلاعنا باقية في دلالاتها البصرية القديمة دون تجديد أو إضافة عليها حصلت.

و من قصائد تميم البرغوثي في هذه النفسية نقرأ قصيدة: خط على القبر المؤقت.

يَا وَرْطَةَ الشُّعْرَاءِ

سَامَحَ ضِعْفُكَ لَا قُوَّتُكَ

سَأَسْتَحْمِلُ كَيْسًا مِنْ الْخَشَبِ

كَالشَّحَاذِينَ أَمْرٌ بِهِ عَلَى النَّاسِ،²

¹ المرجع نفسه، ص 104.

² المرجع نفسه، ص 104.

و كذلك في قصيدة سفينة نوح:

تَصِلُ عَلَيْكَ زُهْرُ الْمُرُوحِ

يَنَامُ الْأَطْفَالُ فِيهِنَّ مِثْلَ الرَّحِيقِ سُجُودًا لِغَيْرِ سُجُودٍ، بِنَا مَا لِغَيْرِ مَنَامٍ

تَأَيَّدَ سَهْمٌ سَكُوتٍ، تَأَيَّدَ مِنْهُمْ كَلَامٌ

زُهْرٌ عَلَيْهَا نَدَى مِنْ غُبَارِ

زُهْرٌ نَدَى عَلَيْهَا مِنْ رُكَامٍ¹

وفي قصيدة في القدس يقول:

في القدس شرطي من الأحباش يغلق شارعاً في السوق،

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين،()

علامة الاستفهام

[وصورتها البصرية؟]

تعتبر من أهم العلامات السيموطيقية التي تحتل عن سؤال الدهشة الفلسفية و الحيرة الكونية، فهي علامة الترفع و الاستعلاء الأفقي و رمز للكشف و العلم و المعرفة و طلب الحقيقة، و الميل نحو التفلسف و طرح الأسئلة لا جواب لها.

و من قصائد تميم البرغوثي في هذه التقنية نجد مثلاً قصيدة قبلي ما بين عينا
اعتذار يا سماء.

يا سماء

¹ تميم البرغوثي، الديوان، ص 85.

ما البطولة؟

حفرة تحت علامة؟

لا يزيد المجد خلف الموت حتى لا و لا المجد أمامه

و كذلك في قصيدة القهوة

"هل يدخلونا دمشق؟"

هل سترد انطاكية الافرنج أم يصلون حتى القدس؟¹

ما قال الخليفة للمبلغ أنهم وصلوا؟

أيفي من نسي مروان من أحد؟

علام تن أن قرينتنا اجتمعت بدار الندرة؟²

النقطة

[وصورتها البصرية .]

هي علامة دلالة سيميائية بصرية تؤثر على انتهاء الدلالة و غلق قضاء الفكرة، مع التوقف الاستراحي، بما يتناغم و ينسجم المعنى الذي قبلها كذلك هناك جانب إبداعي في استخدام النقطة من قبل الشاعر تميم البرغوثي عندما جعل عملها يوافق معنى ما قبلها، لأن النقطة تختلف دلالاتها عبر اختلاف السياق الزمني و اختلاف الإيقاع الشعري و امتداده التصويري.

¹ المرجع نفسه، ص 102.

² الديوان، ص 65.

وبالعودة إلى ديوان في القدس نجد هذه التقنية مثلا في قصيدة أمر طبيعي.

يا أمتي ارتبكي قليلا، إنه أمر طبيعي

وقومي،

إن أمر طبيعي كذلك.¹

وكذلك أمر طبيعي ابن مريم

في قوله

وظلت على حالها هكذا

إلى أن مر النهار

إلى أن تمر السنين.²

ب. محور علامات الحصر:

علامات الحصر: العارض []، المزدوجتان ""، الهالان ()، و هي تساهم في تنظيم الكلام المكتوب و تساعد على فهمه و هي تعطي ديناميكية للحروف و الألفاظ و تتحرك بفاعلية في النص الشعري و يمكن أن تتجلي علامات الحصر في شعر تميم البرغوثي كالاتي:

المزدوجتان:

[وصورتها البصرية ""]

¹ الديوان، ص 61.

² الديوان، ص 94.

هما علامتان من علامة الترقيم تستخدم لوضع جمل و عبارات من نص منقول أو قالب أو كسبه شخص آخر، بمعنى آخر تستخدم لنقل اقتباس، استعمالهما الرئيس لإظهار عبارة، كلمة أو قول.

و بالعودة إلى ديوان في القدس نجد هذه التقنية مثلا في قصيدة في القدس في قوله:

وَهُوَ يَقُولُ " لَا بَلْ هَكَذَا"

فَنَقُولُ " لَا بَلْ هَكَذَا"¹

وفي قصيدة: أمر طبيعي.

في قوله " وَتَرَى طَلَالًا لِلْجُنُودِ عَلَى حَجَّارَةِ غَارِهَا ²

فتظهر حيناً و تبكي "ابن الموت الأكيد و لا سبيل إلى الهروب".

وفي نفس القصيدة:

يَا أُمَّتِي يَا طِيبَةَ فِي الْغَارِ سَأَلْنِي " وَ تَلْحَفُ " هَلْ سَأَنْجُو؟"

قَلَّتْ " أَنْتَ سَأَلْنِي مِنْ أَلْفِ عَامٍ، إِنَّ فِي هَذَا جَوَابًا عَلَى سُؤَالِكَ"³

الهلالات:

[وصورتها البصرية ()]

ويطلق عليهما أيضا قوسان كحصر بعض الكلمات و تمييزها عن غيرها، و تستخدم في الحواشي و الشروح و الاعتراض و تستخدم في الأمثلة التوضيحية و تستوي في هذا مع

¹ تميم البرغوثي، الديوان، ص 10.

² المرجع نفسه، ص 60.

³ الديوان، ص 61.

علامة التصييص وبالعودة إلى ديوان في القدس نجدها بكثرة في قصيدة تهميش على قدر أهل اعزم، و مثال ذلك في قوله:

سار سيف الدولة نحو (قلعة) الحدث لبنائها وقد كان أهلها أسلموها بالأمان لدمشق
سنة سبع وثلاثين (337هـ-948-949م)¹

حيث نجدها بكثرة في هذه القصيدة.

3. مظاهر الرموز و الأشكال:

التشكيل البصري و تقسيم الصفحة:

وتعني بتقسيم الصفحة: (توظيف مساحة المصفحة في إنتاج دلالة النص الشعري)²، فالصفحة الشعرية حيز (مناخ) مكاني و المكان عموما نمطي، و غامض، و بعيد عن أي تفصيل ذي أهمية مرجعية، خارج مرجعتيه لعالم الأفكار و المثل المهيمن فيه³ و تأتي الكتابة: السواء تملئ و تحديد و تقليص ذلك الغموض بشكل و بآخر.

إن المكان النصي يوصف مكونا أساسيا في بنى الخطاب الشعري يعتبر ذا أهمية بالغة في بلورة نص شعري متميز و إذا عد المكان النصي هو مساحة الصفحة يتكون من خلالها جسد الكتابة فإن الشكل الحقيقي للنص الشعري الحديث يتمثل في تشكله على الصفحة التي تشكل باللغة و بها تطبيق و منها هنا صار المكان النص جزء عملي من مستويات المكان الفني بشكل عام.⁴

¹ تميم البرغوثي، الديوان، ص 108.

² التشكيل البصري في الشعري العربي الحديث، ص 151.

³ ينظر: في مشكلات السوء الوراثي، جهاد عطا نعيمة، ص 21 منشورات الكتاب العرب، دمشق، 2001.

⁴ ينظر تفصيل أوسع، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 151.

و بالنظر في التشكيل البصري الممارس في الشعر الحديث بواسطة تقسيم الصفحة نجده في عدة محاور نذكر منها:

أ. محور البصري:

والمقصود بها تداخل الهيئة البصرية للصفحة الشعرية مع الهيئة البصرية لصفحات المخطوطات التراثية.¹

شعر الإنسان بسيطرة الدهر كقوة غيبية وسلطة عليه و ترجم ذلك في شعره قصوره حسب المواقف التي يمر بها وقد أبدع تميم في بعث صورة مختلفة للدهر في ديوانه أحدثت تناصيا أدبيا ثريا تارة و أعطت حدة في الصورة تارة أخرى.
الدهر كقدر مستبد:

في قصيدة قفي ساعة و بعد وقوف الشاعر مع أنه على طلل العروبة و بكائها على الزوايا المتلاحقة بها في كل أجزاء الوطن العربي يشعر تميم بالضعف و العجز فيقول:

أَرَى الدَّهْرَ لَا يَرْضَى بِنَا حَلْفَاءُهُ وَلسْنَا مطيقيه عَدُوًّا نُصَاوِلُهُ

فَهَلْ نُمَّ مَنْ جِيلٍ يَسْتَقِلُّ أَوْ مَضَى يُبَادِلُنَا أَعْمَارُنَا فَبِنَادِلِهِ²

إن صورة الدهر كمنسلط قوي يحب الدهر و إلحاق الحزن بالنتاص تناص تطابقيا مع قول عنتر بن شداد:

كَمْ يُبْعِدُ الدَّهْرُ مَنْ أَرْجُو أَقَارِبَهُ عَنِّي وَبِعَثْتُ شَيْطَانًا أَحَارِبَهُ

فَيَالَهُ مِنْ زَمَانٍ بِهِمَا انْصَرَفَتْ صُورٌ قَدْ فَتَلَّتْ فِينَا عَوَاقِبَهُ³

¹ المرجع نفسه، ص 152.

² تميم البرغوثي، الديوان، ص 98.

³ عنتر ابن شداد:

فالدهر قدر متسلط قضى بطرد الشعب العربي من خلفه و بالتالي قضى له بالوهن و
الذل عند تميم هو نفسه الدهر الذي حكم معاكسة عنثرة في ما يريد من وصل الأحبة و
ابتغاء الهناء و الاستقرار.

كما يناص كلام تميم البرغوثي مع قضية الإلهام في التراث العربي تناصا حميميا
حيث يقول في قصيدة أنا لي سماء كالسماء.

و الحن تأتي بتعليماتها

مثل الجرائد كل يوم في الصباح

تمضي و تتركها أمام الباب

هي هكذا توحى إلى

هذي سماني في يدي¹

فهو يناص تناصا ضمنيا مع قضية أن الجن مصدر الشعر و الإلهام فقد اعتقد
العرب أن كل شاعر عنده جني، و سموهم أحيانا و يذكرونهم في أشعارهم و قد تبين العرب
كل أمر عجيب إلى الجن، و تخيلوا أن عبقر و أدبهم و مقامهم، وقالوا في الأمر العظيم
عبقري، فلا عجب أن يصلوا الشعر بالجن، و لا عجب أن يتخيلوا أن لكل شاعر شيطانا
للهمة و لم يقنع أبو النجم أن يكون شيطانه ذكر وشيطانهم إناث، لأن الذكور أقوى من
الإناث و أقدر:

وَ إِنِّي وَ كُلُّ شَاعِرٍ مِنَ الْبَشَرِ وَ شَيْطَانِهِ أَنْثَى وَ شَيْطَانِي ذَكَرٌ²

¹ الديوان، ص 23.

² مجلة الرسالة، العدد 853، شياطين الشعراء، أحمد محمد الريفي، وكبيديا.

ب. محور تشكيل البياض (بنية البياض):

إن الصفحة في الأصل بياض أو فراغ لا قيمة له فلا تكتسب الصفحة أهميتها إلا من خلال تشكيل النص الشعري فمن خلال تمازج بياض الصفحة وسواء النص تتجلى أهمية كل منها.¹

إن الفضاء المقصود بالدراسة هو الفضاء النصي و ما يحدث بين الأشطر من تغلغل لمساحات البياض، و ما لذلك كله من أبعاد دلالاته و إيقاعية و جمالية.

إن القوائد التي تهيمن عليها مساحات السواد تبرز فيها فاعلية البياض بوصفه عنصر مكملا للدلالات المسكوت عنها، و منتجا للجمالية النصية و هذه الجمالية للبياض نلاحظها في قصيدة "أمر طبيعي":

يا أمتي يا ظبية في الغار ضاقت عن خطاها كل إقطار الممالك

في بالها ليل القنابل و النجوم شهر دزور في البروج

في بالها دورية فيها جنود يضحكون بلا سبب

و ترى ظلال للجنود على حجارة غارها

فتظنهم جنا و تبكي "إنه الموت الأكيد و لا سبيل إلى الهرب"

يا طبيبي مهلا، تعالي و انظري، هذا فتى حرج الغداة و لم يحب

في كفه حلوى، يناديك أخرجي لا بأس يا هذي عليك من الخروج

ولتذكري أيام كنت طليقة، تهدي خطاك النجم في عليائه، و الله يعرف من خلاك

¹ التشكيل البصري، ص 160.

يا أمانا، و الموت أبله قرية يهدي و يسرق ما يطيب له من الثمر المبارك في سلالك و لأنه
يا أبله فهو ليس بمنته عن ألف عام عن قتالك.

حتى أتاك حاملات الطائرات و فوقها جيش من البلهاء يسرق من خلاك و يظن أن بغزوة أو
غزوتين سينتهي فرح ثمارك على تلاك يا مونيا، يشفيك ربك من ضالك.¹

ترحف اشطر هذه القصيدة لتستغرق المساحة الأكبر من فضاء الصفحة إذ تستهل
شطر شعري طويل جدا سيتهلك في طريقه كل المساحة البيضاء، بما يتضمنه من الوحدات
اللسانية التي بلغت العشر، وهو أكثر ما يمكن للشطر أن يستوعبه وهذا يعني أن البياض
قليل في الشطر، فالصوت الذي يمثله حجم الكتابة حال دون اتساع الصمت الذي يمثل
الفراغ في الصفحة.

و ضيق مساحة البياض في الشطر لا تعني عدم فاعليته إذ كلما طال الشطر
الشعري (السواد)... فغن إيقاع البياض يظهر أكثر لأن الحضارة، و ضيق مساحة يؤديان إلى
إظهاره و إبرازه و إشعال العين المتقلبة به من خلال اشتراكه في مجال الرؤية البصرية.²

وبين الصمت و الصوت يختبئ الإيقاع الداخلي للأشطر و يغدو الصراع بين المساحة
السوداء و المساحة البيضاء مسرحا تحدث فيه حركته و لكن نتراجع فاعلية البياض بسبب
تضليل حجم السواد كما نجلي ذلك في قصيدة "حديث الكساء".

يَا كِسَاءَ النَّبِيِّ اسْتَمَعَ

يَا عَلِيَّ الْمَقَامِ

أَنْتُ أَكْرَمَ مَا فِي مُحَيِّمِنَا مِنْ خِيَامِ

¹ تميم البرغوثي، الديوان، ص 60.

² محمد عبيد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، ص 50.

فَلَيْتُمْ فِيكَ مُسْتَوْصَفٌ إِنَّ نَيْسِرُ

يَأْوِي إِلَيْهِ ضِعَافَ الْأَنَامِ

يَا كِسَاءَ النَّبِيِّ، وَبُرْجَ الْحَمَامِ

يَا شَرِيْطًا مِنَ الثُّورِ ضَمَّ عَلَى بَاقَةِ مِنْ كِرَامِ

يَا شَيْبَةَ السَّمَاءِ الْقَرِيبِ وَصُبْحَ الْمَعَانِي

وَ يَا رَحْمَتِهِ اللَّهِ مَنْسُوجَةً فِي خِيَّاطَةِ بَرْدِيْمَانِي

وَ تَذَكُّرَةَ بِالزَّمَانِ الْعَفِيِّ

يَا كِسَاءَ النَّبِيِّ¹

تتراجع مساحة السواد على مستوى الرؤية البصرية تاركة المجال الفسيح لامتداد البياض و على الرغم من طول القصيدة إلى بلغت تساو أربعين و مائة شطر فإن أطول أشطرها لم تتجاوز الست وحدات لغوية، فقد تضمن عشرة أشطر لوحدة لغوية واحدة، و ثلاثون شطرا لوحديتين لغويتين، و ثلاثة وثلاثون شطر لثلاث وحدات لغوية فهذا يجعلها سريعة الحركة في الظهور.

إن لجوء شعراء الحداثة إلى التعبير بالأشكال الهندسية عن منعرجات رؤيتهم الشعرية لدليل أن بعضا منهم يومي من ورائها إلى معزى ما، أو رؤية بصرية معنية، تحقق مؤداها النفسي أو الدلالي في القارئ، لجذبه إلى النص مؤثرا و متأثرا به.

¹ تميم البرغوثي، الديوان، ص 42.

الشكل المثلثي:

ويعد المثلث من أكثر الشكول الهندسية شيوعا في الشعر العربي الحديث، و للمثل كشكل هندسي زخرفي دلالات متعددة... و قد وظف المثلث بمختلف أشكاله لتوليد دلالات بصرية معينة في الشعر العربي الحديث.¹

و للشكل المثلثي دلالة مؤثرة في القصيدة إذا ما استطاع الشاعر ان يحقق من ورائه بلاغة بصرية ما تزيد النص قدرة و فاعلية في التغيير و التأثير.

مثال قول الشاعر في قصيدة خط على القبر المؤقت.

لكنني أتأكد أن يظهر القول لي نفسه أن يسبقني رثاؤك.

و الشكر و المكر يرجع في هذه لك يا سيدي

أقول: سيبقى رثاؤك

يا شيخنا

مستحيلا²

هنا اتخذ الشاعر المثلثي في رسم منعرجات الداخلي، و احتجابه الصارح ليأتي الشكل المثلثي دال على طول موجات شعوره، و تراكم الإحساس، إذا قام الشاعر بتجسيد تلاشي بصريا على شكل طبقات متوالية من المصفوفات المتتابعة التي تتلاشى بصريا شيئا فشيئا.

¹ الصفواني محمد، 2008، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 43-44.

² الديوان، ص 68.

الأشكال الرباعية:

وتعد الأشكال الرباعية المعراج الفني لقصائد شعراء الحداثة في تحريض مقومون البصري خاصة في الدلالة على الجنسية الداخلية أو التحجر و العقم الوجودي، أو ثبات الرؤية السوداوية القائمة في الكثير من سياقات القصائد التي تتناول موضوعات جافة، كالموت، و السجن، و الوحدة، وهذا يعني أن الشكل البصري الرباعي يعد مقوما دلائليا لا غنى عنه في العشاء بدلالات القصيدة، و الإفصاح عنها عبر الشكل البصري، وليس اللغوي محتسب، مما يعني أن النص الحدائي سيكون بالتقنيات و الايقاعات المختلفة التي تغني رؤيته، و يحفز دلائله النصية التي تتكشف دائما، و تفتح على الجديد دائما.¹

و اعتماده عند الشعراء مكثف لأن الشكل الرباعي يمثل لهم القالب الفني الأكثر ألفة و اعتمادا عليه.

تجلى الشكل الرباعي في ديوان في القدس بشكل واضح.

نأخذ قصيدة أيها الناس مثال على ذلك:

أَيُّهَا النَّاسَ إِنْتُمْ الْأُمَرَاءُ بِكُمْ الْأَرْضِ وَالسَّمَاءُ سَوَاءً
يَا نَحْوِ مَا تَهَشِّي عَلَى قَدَمَيْهَا كَلِّمًا أَظْلَمَ الزَّمَانَ إِضَاءً
قَدْ عَلَا فِي كُلِّ الْأَمَاكِينِ صَوْتِي مَا بَيْنَ الْمَالِ لَا وَلَا الْأَسْمَاءُ²

اعتمد الشاعر الشكل الرباعي بوصفه هذا بصريا يملك الفئة الاعتيادية و منطقته التقفوي المتواتر، مما يدل على أن الشاعر قصد بالشكل البصري دلالة ما، أو بلاغة ما.

¹ الثلاثاء 3 كانون الثاني يناير 2018، إثارة المستوى البصري، بقلم عصام.

² الديوان، ص 128.

4. مظاهر الخطوط و الألوان:

إن ولع شعراء الحداثة بتوظيف فضاء الصفحة الشعرية بما يشير روائهم و يحرك مشاعرهم قد دفعهم بلا استثناء إلى التلاعب بالإيقاعات البصرية وفق شكول هندسية متنوعة، و مساحات فراغية مفتوحة كان لها أثرها البالغ في توجيه القارئ إلى بورتها الدلالية، و إلى مراميها الإيحائية العميقة، و تشير إلى أنه لا أهمية لشكل هندسي إن لم ترتبط دلالة أو رؤية، محظوظة رماها الشاعر في توجيه الشكل الذي يريده بما يحقق عناية فنية أو رؤية موجهة للقارئ، لتحتثها بصريا بإيقاعها العاطفي و الشعوري المحتدم، وقد التفت إلى هذه الظاهرة ووقف عندها مطولا الباحث محمد الصفران، إذ يقول القدر ظفت الشكوك الهندسية في مجال التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث بوصفها مادة بصرية قابلة للتشكيل الفني لتحقيق المتعة الجمالية.¹

الخط المنكسر:

يرسم الشاعر من خلاله منعرجاته الشعورية و قلقه و تصدعه الداخلي مثال في قصيدة قبلي ما بين عيننا اعتذار يا سماء.
قبلي ما بين عنيا اعتذار يا سماء
قد حملنا منك ما لا يحتمل
حين يحوي كل ما تحوينه
أنت لوح حجري كتبت فيه وصايا المسنين
كاد يمحي عليه من جمل²

¹ الصفواني محمد، 2008، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 39.

² الديوان، ص 99.

إن المتلقي لو تأمل الشكل النصي السابق لأدرك أنه إزاء خط منكسر من خلال طول الموجة السطرية و انحسارها، فالأسطر تختلف فيها بينها بخط منكسر دلالة على حالة اليأس و الحزن التي يقاسيها.

الخط المضلع:

وهو شكل هندسي يقارب الشكل السابق لكن الشاعر فيه أشد أسرار و قوة في التعبير عن الحالة الشعورية العميقة و تباين منعرجاتها، و قليل من الشعراء من يدرك أهميته الشكل الخطي في إبراز دلالة ما سوى من اعتاد منهم على مفاعلة الشكل البصري كقوة دلالية موجبة في القصيدة عن رؤى و دلالات كثيرة، أي يجعلها كمقدم فني لا غنى عنه في تحفيز نصوصهم الشعرية بأشكال هندسية و خطية تضمن نجاح النص في إيصال رؤيته، بعدها الجمالي و النفسي (الشعوري) في آن معا.¹

تجلى ذلك في قصيدة لا شيء جذريا

لا شيء جذريا

ستسقط المدن الغاليات

و يحفت المصدر الأبدي الضوء من مبانيها الشاهقات

و يضيء الفئران وأكياس القمامة السوداء

فتلمح و كأنها قبة البرلمان

لا شيء جذريا

ستتمو الشقوق التي أصول الدران كاللبلاب

¹ المرجع السابق، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث و المعاصر.

كبرق مضاء سيرى من الأرض إلى السماء¹

و لو تأمل القارئ المقتطف الشعري السابق بإيقاعاته البصرية لوقف على الشكل

التالي:

.....*

.....*

.....*

.....*

.....*

.....*

.....*

إن المتلقي هنا، إزاء خط مضلع يبدي للقارئ بوضوح بتعرجاته و اختلاف موجاته

السطرية بين الارتفاع و الانخفاض وهذا يشكل منحرجات عميقة تدل على رؤية بصرية.

¹ الديوان، ص 49.

خاتمة



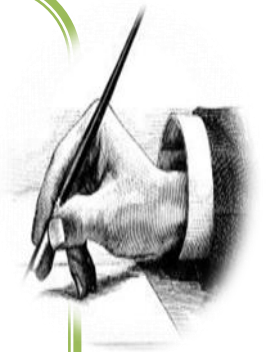
خاتمة :

نظرا لكون ظاهرة التشكيل البصري جديدة في البحث النقدي العربي ومن ثمة قلة مصادرها .فقد جاء بحثنا هذا محاولة بسيطة ومتواضعة للدخول الى عالم التشكيل البصري وما يمكن استنتاجه من هذه الدراسة

- إن حتمية التطور في العصرنة هي التي فرضت ظاهرة التشكيل البصري في الشعر .
 - التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث هو ما يمنحه النص للرؤية، سواء تعلق الأمر بالبصر أو بالبصيرة وهذا ما يؤكد لنا أن ثقافة التشكيل البصري هي ثقافة العين وليست ثقافة الاذن .
 - يكسب التشكيل البصري النص الشعري دلالة، لكونه يهتم بالمبصرات الخاصة بالنص .
 - إن حقل الثقافة البصرية تدور حول البحث العلمي في سيمولوجيا المشاهدة وسيموطيقية الصور والعلامات البصرية .
 - ديوان في القدس يوجد فيه مجموعة من القصائد (24) قصيدة تبدأ بقصيدة" في القدس" وتنتهي بقصيدة "شكر" عدد صفحاته 132صفحة طبع في دار الشروق، يحمل في الخلفية بعض الأبيات من قصيدة في القدس والتعريف بالشاعر. حيث تمكن الشاعر تميم البرغوثي من خلال هذا الديوان رسم صورة متكاملة وشاملة للقدس.
 - ظاهرة التشكيل البصري كانت حاضرة في ديوان في القدس بشكل واضح بجميع تقنياتها .
- رغم البحوث والدراسات المتعددة التي تناولت موضوع التشكيل البصري في مختلف جوانبه إلا أنه مازال يغري الباحثين والدارسين المتعطشين لفك اغواره .

وختاماً يمكن القول إن الإشكالية التي طرحت في هذا المقام أكبر من أن يجيب عنها بحثاً واحداً، لذلك نتمنى أن نكون قد مهدنا الطريق أمام بحوث أخرى أكثر شمولاً وتفصيلاً .

قائمة المصادر والمراجع



قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر والمراجع العربية:

1. أحمد فرشوح، جمالية النص الروائي، مقارنة سيمائية لرواية "العتبة النسيان" دار الأمان للنشر و التوزيع، ط1، الرباط، المغرب، 1996 .
2. الرواشدة سامح، إشكالية التلقي و التأويل دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عثمان الكبرى، ط1، عمان، 2001.
3. الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال، ط1، المغرب، 1988.
4. الصفواني محمد، 2008، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث.
5. سلمان كاصد، الموضوع و السرد، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، د ط، 2002.
6. عبد الفتاح كليطو، الغائب "دراسة في مقالة للحريري"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
7. عبدا لكريم الجبوري، الإبداع في الكتابة و الرواية، دار الطليعة في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
8. محمد الصالح حزفي فضاء النص، فضاء النص/ نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري، منشورات تبسيك (ش م م دار الأخبار للصحافة، ط2، القبة، الجزائر، 2007.
9. ابن منظور، لسان العرب، ج11، دار صادر، ب ط، بيروت.
10. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008.
11. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، المغرب، 1988.

12. طراد الكبيسي، الشعر والكتابة/ القصيدة البصرية، دار الحرية، المريد، بغداد، 1986.
13. عبد الواحد لؤلؤة مع آخرين الشعر ومتغيرات المرحلة دار اللؤلؤة الثقافية العامة بغداد 1986.
14. عبده بدوي، تجليات الأصالة في الشعر الحديث، مقالة، عالم الفكر، ع3، 1993.
15. محمد الصفرائي التشكيل البصري الشعر العربي الحديث المركز الثقافي العربي ط الدار البيضاء 2008.
16. محمد بنيس، الشعر، الشعر العربي الحديث، بنياته وابداعاته (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال، ط1، المغرب.
17. محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)المركز الثقافي العربي ب ط 1992.
18. محمد ج الماكري، الشكل والخطاب، مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.
19. محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مكتبة الأسرة، مصر، 2006.

ب- كتب باللغة الأجنبية:

1. FER dim and de saussure cowr de linguistique genr ale 2eme EdENAG ALGER 1994.
2. Guillaume apollinair, lettreadressés, p 07 محمد ، نقلا عن: محمد ، الماكري، الشكل والخطاب.

ج- المجالات العلمية:

1. مجلة الرسالة، العدد 853، شياطين الشعراء، أحمد محمد الريفى.
2. محمد عبيد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية.
3. والتر أونج الشفاهية الكتابية ترة حسن البناعز الدين سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطنى للثقافة الكويت 1994 .
4. . بان صلاح الدين محمد، شعرية العتبات فى رواية "أنت الهدف" لحسين رحيم، دراسات موصلية، العدد 42، ذو الحجة 1434هـ/ تشرين الأول 2013.

د- المواقع الإلكترونية:

1. <http://www.adab.com/modules.php?name:sh3er8dowhat:shqos8qi&d=10649>

فهرس المحتويات



فهرس الموضوعات:

الصفحة	الفهرس
	شكر وتقدير
	إهداء
أ - ب	مقدمة
المدخل:	
04	تمهيد:
07	1- التشكيل البصري: المفهوم وإشكالية المصطلح:
07	1-1- المفهوم:
07	أ- المفهوم اللغوي:
08	ب- المفهوم الاصطلاحي:
09	ج- إشكالية المصطلح:
الفصل الأول: التاريخ لظاهرة التشكيل البصري وبيدائياتها	
15	تمهيد:
15	1- في الشعر الغربي:
18	2- في الشعر العربي:
الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي	
24	تمهيد:
25	1. مظاهر العتبات النصية:
25	أ. عتبة الغلاف:
28	ب. عتبة الإهداء/ الخطاب المقدماتي:
30	ت. عتبة العنوان
33	2. مظاهر علامات الحذف:
34	أ. محور علامات الوقف:

فهرس المحتويات: =====

41	ب. محور علامات الحصر:
43	3. مظاهر الرموز و الأشكال:
44	أ. محور البصري:
46	ب. محور تشكيل البياض (بنية البياض):
51	4. مظاهر الخطوط و الألوان:
55	الخاتمة
62	قائمة المصادر والمراجع

الملخص:

يعتبر موضوع هندسة الكتابة من أهم القضايا التي يشتغل عليها النقد المعاصر نظرا للمعطيات الجديدة التي يطرحها والقراءات المتعددة التي يثيرها، فهو حقل خصب، فالشاعر المعاصر ابتكر لنفسه أسلوبا جديدا للتعبير عن رؤاه وأفكاره بعد ما تبين له أن الصورة السمعية لم تعد قادرة على تبليغ الرسالة. فلجأ إلى الصورة البصرية في محاولة منه لإقحام المتلقي في النص الشعري، والشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي أراد أن يثير مواطن الجمال لدى القارئ والعزف على أوتارها، باعتماده على تشكيل صور بصرية مكثفة مليئة بالأحداث غنية بالدبابات، فنصه الشعري استمد جماليته من سمات فنية بصرية بالدرجة الأولى.

الكلمات المفتاحية:

ديوان في القدس، التشكيل البصري، النص، الفضاء النصي، الفضاء البصري

Résumé

Le sujet de l'ingénierie de l'écriture est considéré comme l'un des problèmes les plus importants de la critique contemporaine, compte tenu des nouvelles données et des multiples lectures qu'elle soulève. C'est un terrain fertile. Le poète contemporain s'est inventé une nouvelle méthode pour exprimer ses visions et ses idées après qu'il est devenu évident pour lui que l'audiovisuel n'était plus en mesure de transmettre le message, il a donc eu recours à l'image visuelle pour tenter d'inclure le receveur (l'auditeur ou le lecteur) dans le texte poétique. Le poète palestinien Tamim Al-Barghouti a voulu susciter la beauté chez lecteur en s'appuyant sur la formation d'images visuelles intenses pleines d'événements riches en chars. Son texte poétique tire son esthétique de traits artistiques visuels.

Les mots clés

Ouvrage (Diwan) à Al quds , la création des images (composition visuelles), texte, espace texte, espace visuel.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ
وَالَّذِي يُضَوِّبُ الْمَوْتَى
إِنَّ رَبَّهُ لَسَدِيدٌ
إِلَىٰ عَرْشِهِ الرَّحِيمُ
الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَّاحَ
تُضَوِّبُ السَّحَابَ الْمَوْبِقَ
الَّذِي يُسْقِطُ مِنَ السَّمَاءِ
مِثْرًا مَاءً بَارِكًا
لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ
وَالَّذِي يُضَوِّبُ الْمَوْتَى
إِنَّ رَبَّهُ لَسَدِيدٌ
إِلَىٰ عَرْشِهِ الرَّحِيمُ
الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَّاحَ
تُضَوِّبُ السَّحَابَ الْمَوْبِقَ
الَّذِي يُسْقِطُ مِنَ السَّمَاءِ
مِثْرًا مَاءً بَارِكًا
لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ