الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات الرّقم التّسلسلي.....

قسم اللّغة العربية وآدابها رقم التّسجيل:ط1: 1335094524

رقم التّسجيل:ط2: 1335092254

مذكرة مقدّمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص:أدب عربي حديث ومعاصر بعنوان:

سيميائيّة التّشكيل البصري في جداريّة محمود درويش

إعداد الطّالبين:

– عبد الحق بحوري

– نصر الدّين عبد الكبير

أمام لجنة المناقشة المكوّنة من السّادة الأساتذة:

– د / ابراهيم زلّافي	أستاذ محاضر /أ	جامعة المسيلة	رئيسا
– د/ علي بعداش	أستاذ محاضر/ب	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
– د/ عمّار مهدي	أستاذ مساعد /ب	جامعة المسيلة	مناقشا

السّنة الجامعية: 1438–1439هـ/2017–2018م

شكر وعرفان

إلى كلّ من علّمنا حرفًا

إلى كلّ من أنار لنا دربا، وأضاف ولو كلمة في

رصيدنا المعرفي .

إلى كلّ الأساتذة الكرام؛ من المستوى الابتدائي إلى المستوى الجامعي

وعلى رأسهم الأستاذ المشرف علي بعداش.

إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد ،

حفظهم الله جميعا .

"إنّي رأيت أنّه لا يكتب أحدٌ كتاباً في يومه إلاّ قال في غده: لو غيّرت هذا لكان أحسن ، و لو زيد هذا لكان يُستحسن ، لو قُدّم هذا لكان أفضل ، و هذا من أعظم العبر، و هو دليل على استيلاء النّقص على جملة البشر " .

القاضي عبد الرّحيم البيساني

مقدمـــــــــــة

حاول الشّعراء المعاصرون استثمار كلّ الأدوات الفنية حتّى يحققوا لنصوصهم قدرًا من الإبداع، وقد أثّرت طرائق الكتابة الشّعرية المعاصرة على بُنى النّص الشّعري؛ بما اقترحته هذه الكتابة من إمكانات جديدة على المستويات الدّلالية والنّوعية والشّكلية، فكان التشّكيل البصري الحديث عبارة عن كسر نظام الكتابة المألوف، وهذه الظّاهرة المعاصرة تعدّ واحدة من الظّواهر ا لمهمّة في دراسة النّص الشّعري، وقد تجلّت مظاهره بأشكال مختلفة منها: تمزيق أوصال الكلمة الواحدة من خلال فكّ ارتباطها الطّباعي أو تفتيت الجملة من خلال بعثرة الكلمات على مساحة الصّفحة، وذلك بعد أن اتّجهت القصيدة من الشّفهية إلى الرّسم، وتحوّلت من قصيدة تُقرأ إلى قصيدة تُرى.

ومن هذا المنطلق جاء موضوع بحثنا معنونا بـ : سيميائية التّشكيل البصري في جدارية محمود درويش، نظرا لأهمية هذا الشّكل الشّعري الحداثي وفاعليته من جهة، وأهمية حضوره في الشّعر العربي المعاصر من جهة ثانية وكذا حاجته إلى دراسات نقدية تبرّر جماليته وملامح تميّزِه وسط سيل النّصوص الشّعرية البصرية العربية المعاصرة من جهة ثالثة.

فقد انطلق هذا البحث انطلاقا من الإشكالية الأساسية:

ـ ما هي الأسباب التي أدّت بحمود درويش لاختيار هذه الأنماط من الأساليب البصرية؟ وهذا ما يدفعنا إلى جملة من التساؤلات أهمها:

ـ إلى أي مدى يمكن القول أنّ التّشكيل البصري في الكتابة الشّعرية المعاصرة تعدّ من العناصر الأساسيّة التي تسهم في تكوين المعنى الذي يريده الشّاعر؟

كيفـيستقبل المتلقّي مثل هذا النّوع من القصائد البصرية ؛ كلٌّ حسب موقعه وثقافته الشّعرية التي ينطلق منها؟

وللإجابة على هذه التّساؤلات جاءت خطّة بحثنا كالآتي :

تحدثنا في الفصل التمّهيدي عن الكلمات المفتاحية لعنوان البحث وهي : (التّشكيل البصري، السّيميائيات).

أمّا الفصل الأوّل فجاء بعنوان: التّشكيل البصري في القصيدة العربية الحديثة والذّي تطرّقنا من خلاله إلى التّأريخ لظاهرة التّشكيل البصري مرورا إلى التّشكيل البصري في قصيدة التّفعيلة ثم التّشكيل البصري في قصيدة النّثر .

أمّا الفصل الثّالث فهو الجانب التّطبيقي لهذا البحث، حيث تناولنا فيه : دلالات التّشكيل البصري في جدارية محمود درويش .

وقد اتّبعنا في هذه الدّراسة المنهج السّيميائي كونه المناسب للبحث، فهو يكشف عن تعدّد الدّلالات واختلافها من قارئ إلى آخر.

كما اعتمدنا قي بحثنا هذا على مصادر ومراجع مهّمة نذكر منها:

1ـ محمود درويش، الجدارية ، الأهلية للنّشر والتوّزيع، ط1 ،الأردن، 1999 م.

2ـ محمّد الصّفراني، التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت،2008 م.

3ـ محمّد الماكري، الشّكل والخطاب، مدخل تحليل ظاهراتي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الجزائر،1991 م.

ومن بين أهم الصّعوبات التّي واجهتنا في إنجاز هذا البحث:

لأوّ:قلّة المصادر والمراجع وندرتها في المكتبات .

ثانياً : وجود صعوبة في ضبط المصطلحات النّقدية وتوظيفها لاختلافها من ناقد إلى آخر، وهذا ما جعلنا نضطّر للتوّاصل مع بعض النُّقاد أمثال **محمد الصّفراني** الذّي وجّهنا لاستعمال المصطلح الأنسب لمثل هذه الدّراسات؛ فله منّا جزيل الشّكر والعرفان .

ثالثا: صعوبة التعامل مع هذه المواضيع الحداثية كونها زئبقية تتملّص من مفهوم إلى آخر.

وفي الأخير نشكر الله عزّ وجلّ الذّي وفّ قنا وأعاننا لإتمام هذا العمل ، كما نتوجّه بالشّكر الجزيل للأستاذ المشرف **علي بعداش** بقبوله الإشراف على هذا البحث وحرصه على تقديم النّصائح والتوّجيهات، كما لا يفوتنا أن نجزل بالشّكر والثّناء إلى أعضاء لجنة المناقشة ولجميع الطّاقم الإداري بقسم اللّغة والأدب العربي.

الفصل التّمهيدي:

حول المصطلحات و المفاهيم

أولا: التّشكيل البصري: المفهوم وإشكالية المصطلح

ثانيا: المفهوم العام للسيميائية

أولا : التشّكيل البصري: المفهوم وإشكالية المصطلح

1-1المفهوم اللّغوي:

التشّكيل من مادة (شَ كَ لَ)، و" الشَكل بالفتح: الشّبه والمثل، والجمع أَشْكَالٌ وشُكُولٌ، وشَكْلُ الشّيء صورته المحسوسة والمتوهمة، وتشَكّل الشيء: تصوّره، وشَكّلَه: صوّره، وشَكّلَت المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدمة رأسها عن يمين وعن شمال ثم شدّت بها سائر ذوائبها، وتشكّلَ العنب: أينع بعضه، وشَكَلَ الكتاب يشكله شَكْلاً ، وأَشْكَلَه: أعجَمه، وشَكّلت الكتاب: أشكلته، فهو مشكولٌ إذا قيّدته بالإعراب وأعجمتُ الكتاب إذا نقطتهُ " [1] .

ومنه ، يأخذ التشّكيل هذه المعاني على الترّتيب: مشابهة الشيء للشيء والنّسج على منواله، تكوين الشّيء ليتخذ هيئة وصورة معينة حسية كانت أم متخّيلة (متوهمة) كما يأخذ معنى: التخّيل، والصّورة.

كما يأخذ معنى: جمال هيئة الشّيء (ضفائر شعر المرأة) وأيضا: الجمع بين مختلفين(لونين مثلا) وما يحدثه في العين من تأثير (مثل: العنب الذي أينع بعضه) هذا ويأخذ معنى اتصاف الشيء بصورة تجعله أكثر وضوحا وفهما كالإعراب بالنسبة للكتاب، وكلها معاني تشير إلى تكوين الشّيء أو صقله ليتخذ هيئة (صورة) معينة، هذا بالنّسبة لمعجم لسان العرب **لابن منظور**، الذّي نمثّل به عن كل المعاجم القديمة .

أّما المعاجم الحديثة فنمثّل لها بمعجم اللّغة العربية **لأحمد مختار عمر**، إذ تأخذ فيه مادة (شَ كَ لَ) المعاني التالية: << شَكّلَ، يُشَكّلُ، تشْكِيلاً ، فهو مُشَكّلٌ، شَكَلَ الكتاب: شَكّلَه ضبطه بالنّقاط والحركات. شَكّلَ الفنان الشّيء: صوره عالجه بغية إعطاء شكل معّين

1 – ابن منظور ، لسان العرب ، ج11 ، دار صادر ، دط ،بيروت 1991، ص356.

(...) تشكيلية (مفرد) اسم مؤنث منسوب إلى تشكيل الفنون التشّكيلية: فنون تصور الأشياء وتمثيلها: كالّرسم التّصويري والّنحت والهندسة المعمارية "[1] .

ويمكننا أن نلاحظ ولوج التّشكيل في مستواه اللّغوي علم الفن التشّكيلي، الّرسم، الصّورة، الّنحت، والهندسة، وغيرها من الفنون البصرية المعتمدة أساسا على حاسة البصر، وهذا يؤكّد حفاظ اللّفظة على معناها وتطورها في الوقت نفسه بما يلائم التّطور في الفنون وتداخلها على وجه الخصوص.

1-2 المفهوم الاصطلاحي:

يقصد بالّتشكيل البصري في معناه الاصطلاحي التوّاضعي: " كل ما يمنحه الّنص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر / العين المجردة، أم على مستوى البصيرة /عين الخيال "[2] .

وانطلاقا من المفهومين اللّغوي والاصطلاحي نستنتج العلاقة بين المفهومين متمثلة في: الاهتمام بالصّورة البصرية للشيء، التّي تميّزه بتكوينه وبنائه، فالتشّكيل لغة – كما رأينا – يحمل معاني: الجمال ، الدّلالة، الصّورة، الخيال وكلها معاني تشترك مع المعنى الاصطلاحي .

فالتشّكيل كلفظة لوحدها تحمل ضمنيا معنى الصّورة (هيئة الشّيء وصورته) والدّلالة البصرية، فما بالنا إذا قمنا بإسنادها إلى صفة الّبصر وأصبحت: التشّكيل الّبصري، فهذا يجعلها مختصّة بالمجال الّبصري دون غيره.

وعليه فإنّ التشكيل الّبصري في الشّعر يتمثّل في كلّ ما تمنحه القصيدة للرؤية من علامات بصريه يمكن تأويلها، سواء كانت هذه العلامات مبصَرة أو موجهة للبصر مثل:

1 – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة،مج2، عالم الكتب، ط1،القاهرة،2008،ص315.

2 – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،المركز الثقافي العربي ،ط1،بيروت ،2008،ص 18.

الّرسم ، علامات التّرقيم أم موجهة للبصيرة (الخيال) مثل : الصّورة الفنية الحسية، الصّورة اللّقطة، الصّورة المشهد وسواء أكانت العلامات تكوينية ذات بعد تكويني في الّنص تخدم المعنى، أم علامات تجميلية ذات بعد فني جمالي تسعى لإحداث أثر فني لدى القارئ، أم اجتماعهما معا.

المهم أنّ هذه العلامات البصرية تخدم الّنص الشّعري وتسعى لإرضاء القارئ وإرواء ضمئه الّدلالي والفني بصريا طبعا، بعد أن تغّيرت القناة من الإلقاء إلى الكتابة .

2- إشكالية المصطلح:

إنّ الّتشكيل البصري ظاهرة فنّية في القصيدة، وقد تعّددت التّسميات والمصطلحات التّي تطلق على القصيدة التّي تحوي تشكيلا بصريا، حسب المستوى التّشكيلي المشتغل عليه (الخط ، الّرسم ، البياض ، توزيع الكلمات على سطح الورقة، اتجاه الأسطر الشّعرية وتباين أطوالها، الصّورة الفنّية البصرّية ...) .

وإذا كان التّشكيل البصري يعتمد على البعد البصري القصير، وكلّ ما يمكن قراءته وتلقيه مرئيا أو تخّيله ذهنيا في شكل مشاهد سينمائية متحركة فإّنه لا يلغي دور الشّعر وهو اللّغة، ذلك أنّ القصيدة التي تحتوي تشكيلا بصريا: "لا تستعيض بالصّورة البصرية عن التّعبير بالصّورة الّلفظية لأّنها تحتاج إليهما معا، ولا غنى لإحداهما عن الأخرى في هذا النوع من القصائد "[1] خاصة مع القصيدة المعاصرة (شعر التّفعيلة، قصيدة الّنثر) وتغّير الرؤية الفنية .

ولعلّ أهم ما كان يميّز الشّعر القديم ويحقّق شعريته هو عنصر الإيقاع بوزنه وقافيته، لكن مع دعاة الحداثة، وظهور الكثير من الشّعراء الحداثيين الذين تمردوا على الشّكل التّقليدي الكلاسيكي وسعوا لتحرير قصائدهم من قيودهن فبدأ السّعي لتحقيق هذه الشّعرية

1 – محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،2006،ص19.

بوسائل وأدوات وظواهر أكثر فاعلية وأكثر تجريبا وحداثة، وفضلوا الانتقال من المسموع إلى المرئي، فتدخلت طريقة الكتابة في ذلك بشكل ملفت.

وإذا كان الشّعراء القدامى لا يعيرون الشّكل أهمية فلأنّه ثابت ولا جديد فيه، وبالتّالي لا يسهم في إنتاج الدّلالة، فإنّ الشّعراء الحداثيين وعلى العكس من ذلك، فقد اهتموا بالشّكل الكتابي للقصيدة لأنه غير ثابت وغير منمذج، أي لا يخضع لنمط معّين، فكل قصيدة لا تشبه الأخرى وبالتّالي أضحى الشّكل عنصرا فعّالا يسهم في إنتاج الدّلالة، فسعى الشّعراء إلى الشّكل الكتابي في قصائدهم النثرية خاصة وأنّ الإيقاع لم ينتج عن الوزن فقط، بل إنّ "لعبة السّواد والبياض بما تختزله من إيقاع جسدي يحرّك النّص، ينقله من جموده لحيويته، من جسد ميّت لجسد حيّ، ما يتقطّر من بين صلب النّص وترائبه لذّة ومتعة ونقصانا وانشقاقا أيضا "[1].

كما تعدّدت محاولات البحث في موضوع التّشكيل البصري بوصفه ظاهرة شعرية، من أهمها جهود (المدرسة) المغربية التي يظهر اهتمامها جليا في هذا المجال، إلاّ أنّ جهود المغاربة متمثلة في بحوث **محمد بنّيس** و**عبد الله رافع وشربل داغر** و**محمّد الماكري** وغيرهم، انحصرت في الشّكل الخطّي، واهتمت بالمرئي وأهملت المتخّيل، فالمصطلح الذي اعتمده المغربي **شربل داغر** في هذا المجال هو :"الشّكل الخطي التّي يتعلّق بالهيئة الطّباعية كميدان للعمل والتّحليل "[2].

وقد ارتكز في ذلك على محاولة المغربيين الآخرين **محمد بنّيس وعبد الله رافع** وجعلهما مرجعا تطبيقيا يتّم التنظير من خلاله وانطلاقا منه، وهناك أيضا دراسة المغربي الآخر **محمد الماكري** الذّي يهتم فيها بظاهرة التّشكيل البصري، وبحث فيها تحت مصطلح : "الاشتغال الفضائي" الذّي يقصد به المعطيات النّاتجة عن الهيئة الطّباعية للّنص، هو يقسّمه

1 – محمد بنيس ،الشعر العربي الحديث:بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)،ج3،دار توبقال، المغرب،1999،ص112.
2 – شربل داغر ،الشعرية العربية الحديثة/تحليل نصي، دار توبقال، المغرب،1988،ص14.

إلى فضاءين: "فضاء نصي " وهو الذّي يسجّل فيه الدّال الخطي بحيث يتم إدراكه داخل نسق يحدّده بالمقام التّخاطبي وهذا الفضاء لا يتطلب من المتلقي موقعا محددا(...) وفضاء صوري : الذّي ترتسم فيه الأسطر والعلامات البصرية، كأشكال للرؤية أي الفضاء المتضمن لعلامات تشكيلية بصرية " [1] .

ويقصد بالعلامات التشكيلية البصرية الرّسوم والأشكال ... حيث يعتبر في حالة " الفضاء النصي كتابة وفي الفضاء الصوري عنصر تشكيلي" ومنه التّشكيل البصري عند **محمد الماكري** يخص الجانب الصوري فقط بما في ذلك الرّسوم والأشكال الهندسية فيخرج منه عنصر الكتابة من علامات الترّقيم والأسطر الشّعرية وغيرها ويجعلها في جزء آخر من الاشتغال الفضائي، والجزء الآخر هو الفضاء الّنصي (اللّغة) في حين يشكّل لنا التقاءهما تشكيلا خطيا حيث يصوغ الشّاعر المادة اللّغوية أشكالا بصرية، فالتّشكيل البصري عند **الماكري** هو الموّجه للبصر (العين المجردة) فهو جزء من كلّ في إطار الاشتغال الفضائي، في حين أنه عند **محّمد الصفراني** يمثّل الكل، دون أن يقصي بذلك الرّؤية الخيالية والذّهنية، فهو يجمع بين الّنص الخطي والّنص الصّوري، والتّشكيل البصري قد يكون بأحدهما أو كلاهما، وإضافة إلى ذلك فهو يجمع أيضا بين العلامات الموجّهة للقراءة أو التّلقي الحسّي بالعين المجرّدة [البصر]والتّلقي البصري الذّهني بعين الخيال [البصيرة] "[2]

ومّما تقدّم فإنّ التّشكيل البصري عند **الصّفراني** لا يكتفي بالإخراج الطّباعي والهيئة الطّباعية للقصيدة، بل يضّم كلا من الرّسم، الأشكال الهندسية، الصّور المرافقة، بالإضافة إلى التقّنيات السّينمائية التّي يكون مأخذها وتلقيها بصريا، لكن بصريا عن طريق قراءة المضمون وتخّيله في شكل مشاهد متحركة،عن طريق توظيف تقنيات السّينما التّي تسمح بذلك، مما ينتج مشاهد بصرية وإن لم يتلقاها القارئ بعينه المجردة، ومن هنا تأتي كلية

1 – محمد الماكري، الشكل والخطاب،ص242.

2 – ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص18.

التّشكيل البصري عند **الصّفراني**، هو كلٌ لأنّه لا يقصي أيّ عنصر من العناصر ولا أي معطى من المعطيات التّي تحمل جانبا بصريا سواء كان حسيا يعتمد العين أم ذهنيا يعتمد الخيال .

ومن بين المصطلحات التّي أطلقت على القصيدة التّي تعتمد على تقنيات التّشكيل البصري نذكر عند العرب " الشّعر الهندسي "عند **منير العكش**، و**بكري أمين** " الشّعر المرسوم " عند **عبده بدوي وعبد الحميد جيدة**، ومصطلحات، " الشّعر المجسّد "[1] "والشّعر الحرفي "و "قصيدة العلامات "عند الغرب وغيرها من المصطلحات التّي لا تستوفي جميع مستويات التّشكيل البصري ـ وبتعبير الفلاسفة ـ إنّها ليست جامعة مانعة، فقد يقصد بها نوع معّين من التّشكيلات دون غيره، على سبيل المثال: مصطلح "الشّعر المرسوم واضح أنّه أخذ بعين الاعتبار التّشجير [2]، وأهمل التّشكيلات الأخرى، وهكذا .

هذا بالّنسبة للمصطلحات القديمة نوعا ما أو التّي اعتمدت في طرحها للتّسمية على تشكيلات قديمة لكننا نجد مصطلحين اثنين نراهما الأقرب للقصيدة التي تعتمد على التّشكيل البصري بشكل مميّز وهما: " القصيدة البصرية" **لطّاهر الكبيسي** في بحثه (الشّعر والكتابة)، ومصلح : " القصيدة التّشكيلية " **لمحّمد نجيب التلاوي** في كتابه (القصيدة التّشكيلية في الشّعر العربي).

وما نراه مميّزا في هذين المصطلحين هو شموليتهما، فعند قولنا قصيدة بصرية يتبادر إلى فهمنا أّنها ذات بعد بصري (فيها تشكيل)دون إلغاء البعد اللّغوي طبعا لأّنه يمثّل جوهر الشّعر، فحسب رأّينا، فإن **الكبيسي** نجح في التّسمية وإن أخفق في التّعليل، حيث يرجع سبب التّسمية إلى كون القصيدة البصرية: "تستعيض بالتّعبير بالصّورة البصرية عن

1 – محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية ، ص20.

2- ينظر : أمين بكري شيخ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، ط1، بيروت،1980،ص209.

مبدأ التّعبير بالصّورة اللّفظية "[1]، وهذا في رأيينا غير صحيح، إذ لا يمكن إلغاء لب الشّعر المتمثل في اللّغة وإلاّ كّنا أمام شيء آخر غير الشّعر.

أما بالّنسبة لمصطلح القصيدة الّتشكيلية "، فإنّ **محمّد نجيب التلاوي** يعتقد أنه مصطلح يستوعب جميع المستويات التّشكيلية، دون تحديد أو استثناء بما في ذلك طريقة توزيع الكلمات على سطح الورقة، توزيع البياض والسّواد وحجمهما، توظيف الّرسوم والصّور والأشكال الهندسية، علامات الترّقيم، والإخراج الطباعي، خاصة وأن كلمة (تشكيل) ـ كما رأينا في المفهوم اللّغوي ـ تحمل دلالة الصّورة البصرية والّرؤية، لوحدها دون الحاجة إلى إسنادها لصفة.

وإن يكن ، فلا يهمنا الخوض في الخلافات الاصطلاحية إذ لكل مصطلحة الذي يتشبث به ويدافع عنه، فالمصطلحان يؤديان الغرض ويحيلان بدقّة إلى الظّاهرة، إذ نعتمدهما معا، وإن كان مصطلح "القصيدة البصرية "يبدو أدق لأّنه جامع مانع، ويستوعب المرئي والمتخّيل من التّشكيل، في حين المصطلح الآخر يركز على المرئي وحسب.

لكن المهم هو أن نستوعب أّن ظاهرة التّشكيل البصري ككل في الشّعر قد يترتّب عنها العديد من القصائد إذا أخذنا بعين الاعتبار مستوى تشكيليا دون غيره، إذا ركزنا على مستوى التشكيل بالبياض أو الفراغ في القصيدة، فيمكننا أن نحصل على قصيدة الفراغ أو البياض"[2] ، وهكذا ...

والمهم أيضا هو الاستقرار على أن التّشكيل البصري الذي نركز عليه هو الحداثي منه والذّي يعني : "تشكيل القصيدة بطريقة معّينة للكتابة ، بمعنى لقاء لغة صوتية بلغة الخط ، وإحداث نوع من الّدهشة والغرابة على نحو ما فعل **أدونيس** و**كمال أبوديب**... وقصيدة الفراغ، والقصيدة الالكترونية ، ومعنى هذا الانزلاق في هاوية اللّعب بالأشكال الفنية التي

1 – طراد الكبيسي، (الشعر والكتابة /القصيدة البصرية)،دار الحرية، المربد ، بغداد 1986، ص6.

2 – ينظر: ، المرجع السابق، ص6.

كانت معروفة في عصر الانحطاط ووجدت لها مشابها في الشّعر الأوربي المعاصر"[1]، لكنه هذه المرة جاء بصيغة مغايرة وأكثر حداثة وتجريبا ليلائم المناخ الجديد الرّافض للقصيدة الأنموذج وللّنمطية، كما أن بصيرته تخطت جانب الشّكل الفني إلى الصّورة الفنية (الجانب التّخييلي).

ثانيا : المفهوم العام للسّيميائية :

1-1 لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (وَسَم) الآتي: وسم: أثر الكي والجمع وُسُوم، وقد وَسَمَه وَسْما وَوَسْمة، إذا أثر فيه وَسْمة وكّي... وفي الحديث أنه كان: يَسِم إبل الصّدقة أي يعلم عليها بالكي، واتسم الرجل إذ جعل لنفسه سمة يعرف بها، والسّمة والوسام، مايوسم به البعير من ضروب الصّور، والمِيْسَمللمكواة أو الشيء الذي يُ وسَم به الدّواب .

وتتقاطع مادة (وَسَم) و (سَوَم) في الدّلالة على العلامة في الشّيء : "سَ ـ وَ ـ مَ " والوسومة والسّيمة والسّيماء والسّيمياء :العلامة، وسوم الفرس جعل عليه السّمة ".[2]

وقد ورد مصطلح السّيمياء في القرآن الكريم ست مرات، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ﴾ (الفتح29)، وكذلك قوله: ﴿ وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ قَالُواْ مَا أَغْنَى عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ ﴾ (الأعراف48)، وأيضا قوله: ﴿ يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ ﴾(الرحمن41)، فقد جاء مصطلح السّيمياء في القرآن الكريم بمعنى العلامة .

ففي قوله تعالى : ﴿ لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مّن طِينٍ* مُسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ ﴾ (الذاريات33-34)، قال الزّجاج: "روي عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة، وقال غيره مسوّمة بعلامة يعلم بها أنها ليست حجارة الدنيا يعلم بسيماها أنها مما عذب الله بها، ويقول

1 – عبده بدوي، تجليات الأصالة في الشعر الحديث ، مقالة ، عالم الفكر،العدد3،1993، ص174.

2 – ابن منظور، لسان العرب،ص 927.

الجوهري : مسومة أي عليها أمثال الخواتيم وقال ابن العربي: السَّم، العلامات على صوف الغنم."[1]

وكلا المادتين يستخرج منهما مصطلح السّيميائية، ولكن النقّاد يعتمدون على المادة الثّالثة (سَ، وَ، مَ) مثل **عبد المالك مرتاض** .

هذا فيما تعلّق بالمفهوم اللّغوي العربي، وفيما سنذكر لاحقا السّيمياء بمفهومها اللّغوي الغربي.

وككلّ مصطلح طبعا، يتكون مصطلح السّيميائية حسب صيغته الأجنبية sémiotique أو sémiotics من جذرين sémio و tique إذ أن الجذر الأوّل الوارد في اللاّتينية على صورتين هما sémio و sema يعني إشارة أو علامة، أو ما يسمى بالفرنسية signe وبالإنجليزية sign...في حين أن الجذر الثّاني يعني كما هو معروف (عِلم).

ونشير كذلك إلى الجذر الذّي يعني (علم) في اللّغات الأجنبية واللاّتينية خاصة وهو logie وهذا لكي نعدّ ما يمكن أن يراود الذّهن من إلهام فيما يتعلق بمصطلحي sémiotique الأمريكي و sémiologie الفرنسي".[2]

" وتؤكد الدّراسات اللّغوية أنّ الأصل اللّغوي للمصطلح sémiotiqueيعود إلى العصر اليوناني ، فهو آت كما يؤكّد " برنار توسان "من sémion الذّي يعني علامة و logos الذّي يعني خطابا... وبامتداد أكبر، logos تعني العلم، فالسّيميولوجيا هي علم العلامات"[3].

فالسّيميائيات كما وردت في قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي لـ **رشيد بن مالك** أنّها: "الكلمة في اللّغة الإنجليزية تكتب بهذا الشّكل sémiotic فهي تماثل صورتها في

[1] – المرجع نفسه، ص245.

[2] – فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية ، جمعية الإمتاع والمؤانسة، الجزائر،دط، 2005م، ص10.

[3] – ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات،ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ،2010م، ص17.

اللّغة الفرنسية، من حيث الأصل، وتغايرها في اللاّحقة، ويقابل الكلمة الإنجليزية عربيا في مقدمة ابن خلدون علم السّيمياء".[1]

"أما العلاماتية من اليونان sémion، وعي تعني علامة ".[2]

" ومصطلح sémiotique يستدعي ـ حتما ـ إدراك المفهوم الإغريقي للحدّ sémion الذّي يحيل إلى سمة مميّزة marque distinctive، أثر trace، قرينة indice ، علامة منذرة sigme précurseur، بصمة empreinte، دليل preuve، علامة منقوشة أو مكتوبة sigme precurseur، تمثيل تشكيلي figuration، هذه العلامات (اللّغوية وغير اللّغوية) هي الموضوع المفترض لعلم جديد نشأ بين نهايات القرن التاّسع عشر وبدايات القرن العشرين، يسمى السّيميائية sémiotique حيناً، والسّيميولوجيا sémiologie حيناً آخر، بإسهام أوروبي وأمريكي مشترك".[3]

"والمصطلحات سيميوتيكا وسيميولوجيا مترادفان ، الأوّل من الإنجليز والثاّني من الفرنسية، وتتكّون إذن ازدواجا فرنسيا انطلاقا من المصطلح الإنجليزي ".[4]

1-2 اصطلاحا:

لقد عرف العلماء العرب التفّكير السّيميائي منذ القدم، وقد اختلفوا في ردّه إلى أصله،" ومن هؤلاء الذّين تناولوا هذا المصطلح (ابن سينا)في مخطوطة تُنسب له بعنوان (كتاب الدر النظيم في أحوال التعّليم)، في فصل عنوانه:(علم السّيميا)، إذ يقول :" علم السّيميا، علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التّي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها فعل غريب،

[1] – رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دط، دار الحكمة، الجزائر، 2000م، ص174.

[2] – منذر عياشي،العلاماتية وعلم النصوص، ط1 المركز الثقافي العربي، المغرب،2004م،ص17.

[3] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي(مفاهيمها وأسسها، تاريخها وتطبيقاتها العربية) ط2، دار الجسور، الجزائر، 2009م، ص93.

[4] – برنار توسان، ماهي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف ،إفريقيا الشرق،ط1، بيروت، لبنان، 2000م، ص38.

وهو أيضا أنواع، فمنه ما هو مرتّب على صفة اليد وسرعة الحركة، والأوّل من هذه الأنواع هو السيميا بالحقيقة، والثّاني من فروع الهندسة وسنذكره، والثّالث هو الشعوذة..."[1]

ويتبّين من خلال هذا النّص أن علم السّيميا عند (ابن سينا) وهو علم السّحر والتنّجيم.

أما (ابن خلدون)فيعطي هذا العلم بعدا آخر، فهو يدخله في الطّلسمات التّي هي من خاصية أهل التّصوف وقد رادفه بعلم أسرار الحروف قائلا:" وهو المسمى لهذا العهد بالسّيميا، ذُكل وضعه من الطّلسمات إليه في اصطلاح أهل التّصوف من المتصّوفة ، فاستعمل استعمال الخاص".[2]

"والسّيميائية أو السّيميولوجيا هو العلم الذّي يدرس الدّلائل"[3]، والسّيميائية أو السّيمائية أو السّيميولوجيا أو السّيميوطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة...إلخ، ترجمات وتعريفات تطول واحد بمصطلحين شائعين هما : sémion ومن sémiologie اليونانية حسب العالم اللّغوي السّويسري (**فرديناند دي سوسير** 1856م-1913م) أو سيميوتيك حسب العالم والفيلسوف الأمريكي (**شارل سندرس بيرس 1883م-1914م**)"[4]، والسيميائية أحد أوسع التعريفات على حد قول (أمبرتو إيكو) " تعني السّيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة".[5]

" فإذا كانت السّيميائية نقلا لشفرة فهي أيضا أكثر من ذلك، باعتبارها عملية وصف يجب أن تدقق مستوى أو مستويات التّحليل التي أن تتموقع فيها، هذا يعني أنها لا تتناول المواضيع التي تدرسها إلاّ تحت مظهر محدد جدا يكون مشتركا بينها"[6]

---

[1] – ميشال آرفيه وآخرون، السيمياء أصولها وقواعدها ، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ص23.

[2] – عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة(ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر)، مر: سهيل زكار،ج1،دار الفكر، بيروت،2001م،ص644.

[3] – فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية، ص149.

[4] – بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، اللإسكندرية، ط1، 2006م، ص182-183.

[5] – دانيال تشاندلز، أسس السيميائية، تر:طلال هبة، المنظمة العربية للترجمة،ط1،بيروت،2008،ص28.

[6] – جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطاب،تر:جمال حضري،ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر،2007م،ص57.

و"من الشّائع اعتبار (**بيرس**) و(**سوسير**) معا مؤسّسي ما يطلق عليه عامةً السّيميائية،... لقد أسسا لتقليدين كبيرين، ويستعمل أحيانا مصطلح السّيميولوجيا للإشارة إلى التقّليد السّوسيري، بينما تشير السّيميائية إلى التقليد البيرسي، لكن من الشّائع في أيامنا استعمال السيميائية كمصطلح عام يشمل كلّ الحقول المدروس".[1]

والسّيميائية كما ذكر (**فيصل الأحمر**) في كتابه :"أّنها علم جديد مستقل تماما عن الأسلاف، وهو من العلوم الأمهات ذات الجذور الضّاربة في القدم فهي ـ أي السّيميائية ـ علم جديد ، وهي مرتبطة أساسا بسوسير".[2]

"السّيميوطيقا والسّيمياء أو السّيميولوجيا هي أّول من بشّر بها، كل بطريقته (دي سوسير وبيرس)،إذ رأى سوسير أن العلامة اللّغوية تندرج في مجموعة أكبر من العلامات "[3]، "والسّيميائية باعتبارها دراسة لكلّ مظاهر الثّقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة "[4] ، و"السّيميولوجيا (السّيميوطيقا)، لدى دارسيها تعني علما، ودراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة".[5]

العلاماتية أو السّيميولوجيا هي:"علم العلامات أو السّيرورات التأّويلية".[6]

فالمصطلح السّيميائي في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداما "نظام السّمة أو الشّبكة من العلامات النّظمية المتسلسلة وفق قواعد لغوّية متفّق عليها في بنية معّينة".[7]

فالسّيميائية هي:" علم الإشارة"[8]، والعلاماتية اسم اتفق عليه كل الدّارسين قديما منذ العهد اليوناني، وحديثا مع سوسير وبيرس، ورأوا أنها النّظام العلمي الذّي يجعل من انساق

---

[1] – دانيال تشاندلز، أسس السيميائية، ص30-31.
[2] – فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية،ص14.
[3] –عبد القادر علي ياعيسي، في مناهج القراءة النقدية الحديثة ، دار حضرموت،ط1، الجمهورية اليمنية،2004م ص73.
[4] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبنانيط،لبنان،1985م،ص118.
[5] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركزالثقافي العربي،ط3،المغرب،2002م،ص117.
[6] –– منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص،ص13.
[7] – قدور عبد الله سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم) ،دار الغرب للنشر والتوزيع،ط1،الجزائر،2005م،ص51.
[8] – المرجع نفسه،ص52.

التوّاصل موضوعا للدرس والبحث والتفّكيك، بل إن سوسير كان يرى أنّ أفضل مسلك يمكن للمرء أن يدرس اللّغة من خلاله، يتمثل علميا في النّظر إلى سمات الأنساق الأخرى التي تشترك العلامة فيها."[1]

كما أكّد الباحث (**تاوريرت**) في كتابه بأنّ: "تعدّد مصطلحات السّيميائية من باحث إلى آخر، وإلى حد يصعب معه التمّيز بين دلالة هذا الفيض من المصطلحات، فهناك من يقول بأنّها علم العلامة أو الإشارة أو السّيميولوجيا أو السّيميوطيقا..."[2]

وإذا كانا(**تودوروف** و **دكرو**) يشيران ـ في قاموسهما المشترك ـ إلى المصطلحين على أنّهما وجهان لمفهوم واحد إذ يقول: "السّيميائية أو السّيميولوجيا هي علم العلامات ، فإنّ **(جورج مونان)** يفرق قليلا بين المصطلحين ، إذ يشير إلى أنّ السّيميائية معادل ـ بالمصادقة ـ للسّيميولوجيا..."[3]

2- إشكالية المصطلح وفوضى ترجمته عند العرب المحدثين:

إن مهمة تحديد مصطلح "السّيمياء" وإعطاء مفهوم له في الدّراسات العربية الحديثة من الأمور الصّعبة جدا، لهذا السّبب تعدّدت الآراء في تعريفه وفي تحديد مصطلح دقيق له، سواء في اللّغات الغربية أو في اللّغة العربية.

لقد عرف هذا العلم فوضى مصطلحية كبيرة ، ولم يبق المصطلح مختلفا بين لغة وأخرى بل حتى في اللّغة الواحدة إذ يشير **كريستال ديفيد** في اللّغة الإنجليزية وحدها(Seminasiology،Sinifice،Semiotics،Semèiology) أما **غريماس** فيشير إلى أهم المصطلحات المتقاربة لهذا المفهوم وفي رمتها تقبع في المعاجم السّيميائية المختصّة أبرزها:(Sémanalyse، Sémiotique،Semèiologie

---

[1] – منذر عياشي، العلاماتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، عالم الكتب الحديث،ط1، الأردن 2013م،ص03.

[2] – بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية(على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية – دراسة الأصـول والمفاهيم–) ط1،عالم الكتب الحديث،الأردن،2010م،ص109.

[3] – يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، دط،الجزائر ،2002م،ص132.

Séméiologie، Sémasiologie،)، ورغم هذه التّعددية الدّوالية للمصطلح الغربي إلا أن أشهرها على الإطلاق هما Sémiologie الفرنسي و Semiotics الانجليزي".[1]

وقد عرف مصطلح السّيميائية المنقول من المصطلح الغربي الحديث sémiologie و sémiotique المشتق من اليونانية Sémion بمعنى الدّليل ، عددا كبيرا من الألفاظ في الخمسين سنة الأخيرة في اللّسانيات العربية الحديثة منها : علم الدّلائل ، علم العلامات ،علم الدّلالة علم المعنى ، علم دراسة المعنى، علم العلاقات، علم الإشارات، علم الرّموز، علم الأدلة، الأعراضية، العلامية، علم السّيمياء، علم السّيميائيات، بالإضافة إلى السّيميولوجيا والسّيمالوجيا والسّيميوطيقا والسّيميوتية والسّديماتيك، ونلحظ أنّ هذه المصطلحات جاءت كلّها بدلا من مصطلح Sémiologieو Sémiotique.

وبذلك عرف المصطلح فوضى أثناء نقله إلى العربية وهذا ناتج عن عدم الفهم والوعي الجّيد للمصطلح، وقد يكون ذلك بسبب محاولة تطويعه ليتماشى وسلاسة اللّغة العربية ، كما قد يرجع ذلك إلى تعصّب كثير مكن الباحثين للتّراث فيحاولون إيجاد مقابلا له في تراثنا العربي.

إلاّ أنّ المصطلح يبقى كمفهوم يحاول الباحث العربي ترجمته وإدراكه وفهمه والبحث عما يقابله أو يقارب معناه في اللّغة العربية، ومن الجهود العربية الحديثة في الوطن العربي للسّيميائية المبّكرة منذ منتصف السّبعينيات والتي تأسّست خلال الثّمانينيات في المغرب العربي نجد **عبد المالك مرتاض** مثلا يستحسن مصطلح (السّيميائية) وكذا **رشيد بن مالك** يستخدم مصطلح(السّيميائية) من خلال مؤلفه (السّيميائية، أصولها وقواعدها)، وكذا كتابه: (مقدمة في السّيميائية السّردية).

ويترجم**الطيّب بكوش** المصطلح إلى الدلائلية، أما ناصر حامد أبو زيد ، سيزا قاسم فيستخدمان مصطلح السّيميوطيقا في كتابهما: (مدخل إلى السّيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد)، وعله فقد تعدّدت وتباينت الآراء من باحث إلى آخر حول

[1] – آسيا جريوي، المصطلح السيميائي بين الفكر العربي والفكر الغربي،ص332.

(السّيميائية)Sémiotique، وتسمية (علم العلامات) **لعبد السّلام المسدي** الأكثر دلالة على المفهوم الغربي "[1] .

وللتذكير فإّننا نجد تداول استعمال مصطلح السّيميائية عند العرب المحدثين، ومنه يمكن القول – كما ذكرنا سابقا– أن السّيميائية ظلت عند الإغريق والعرب القدامى والمحدثين والأوربيين مختلطة المفاهيم حتى جاءا الّرائدان الفعليان لها .

ولأهمية هذه النّقطة في عرضنا هذا، وحتمية التعرف أكثر على هذه الفوضى التي استغرقت المصطلح، عمدنا في ما سيأتي إلى تبيان التدّاخل الحاصل بين أهم المصطلحين في هذا الخصوص وهما السّيميائية والسّيميولوجيا، كمثال عما ذكرنا .

2-1 السّيميائية والسّيميولوجيا : Sémiotique/Sémiologie :

"تتداخل السّيميائية Sémiotique بالسّيميولوجيا Sémiologie تداخلا مريعا في الكتابات العربية والغربية، يوحي – في أكثر الأحوال – بأنهما حدان لمفهوم واحد حيث يقدما **تودوروف** و **إيكرو** هذين المفهومين في قاموسهما الموسوعي، بصيغة العطف والتّخيير : السّيميائية (أو السّيميولجيا) هي علم العلامات .

يعود مصطلح السّيميائية Sémiotique/Sémiologie أولا سنة 1752م في مجال الطّب الّفسي وهو دراسة علامات المرضى وأعراض الموت الجسدية واللاّفظية ومازالت حتى يومنا هذا مادة تدرس في مجال الطب "[2] ، ومصطلح السّيميولوجيا من الأصل اليوناني Sémion ويعني العلامة ، و Logos الذ<ي يعني الخطاب ن وهو ما نجده مستعملا في كلمات مركبة مثل Sociologieعلم الاحتماع Théologie علم الأديان (اللاّهوت)، و Biologie علم الأحياء، و Zoologie علم الحيوان .... وبامتداد أكبر –كلمة – Logie تعني علم "[3].

---

[1] – المرجع السابق، ص333.

[2] – المرجع السابق، ص335.

[3] – برنان توسان، ماهي السيميولوجيا، ص9.

"وتعتبر السّيميولوجيا بالنسبة إلى **سوسير** هي علم يدرس الإشارات كجزء من الحياة الاجتماعية، أّما بالنّسبة إلى الفيلسوف **تشالز بيرس** فحقل الدّراسة يسميه السّيميائية هو الدّستور الشّكلاني للإشارات "[1] .

"وقد اختلف بعض الدّارسين في ترجمة المصطلحات (السّيميائية والسّيميولوجيا) فكان مصطلح السّيميائية لدى كل من **محمّد مفتاح**، **يوسف وغليسي**، وتارة لدى **لطيف زيتوني**، ومصطلح السّيميولوجيا والسّيميولوجية لدى **محمّد السرغيني**، **وحميد الحميداني**، وعلم السّيميولوجيا لدى **بسّام قطوس**...إلخ، في حين أن الحدود بين السّيميائية والسّيميولوجيا غير واضحة.

ويظهر ذلك جليا في التّصريح الذّي أدلى به **غريماس** في 07 جوان 1974م لـ **روجي بول** دروا في صفحة خصصتها جريدة لومند (لعلم الأدلة) يقول :"...أعتقد أنه لا يجب أن نولي أهمية للّنزاع حول الكلمات في الوقت الذي تنتظرنا فيه أشياء كثيرة، عندما تعلّق الأمر منذ ست سنوات(في سنة 1968) بإنشاء جمعية دولية كان يجب أن نختار بين المصطلحين تحت تأثير **جاكوبسون** وبالاتفاق مع **ليفي ستراوش وبنفست وبارث**...وأنا شخصيا وقع الاختيار على السّيميائية غير أن لمصطلح السّيميولوجية جذور عميقة في فرنسا ممّا أدى إلى الاحتفاظ بالتّسميتين..."[2].

ولعلّ هذه الإشكالية استمدّت بعض جذورها من المفاهيم الغربية (الفرنسية ذاتها، فالعامة في فرنسا نفسها تخلط بين المفهومين).

ويؤكد **برنار توسان** على أن الخطاب الصّحفي يخلط دائما بين مصطلحي (الدلالة) يقصد المترجم sémantique، وعلم العلامات sémiologie وفي بعض الأحيان لا ندرك الاختلافات الموجودة بين المصطلحين، إلاّ أنّ الاختلاف بسيط .نعلم

[1] – دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص30.

[2] – رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،ص185/184.

أنّ " علم العلامات " يهدف لدراسة العلاقات بين الدّلالات والمدلولات، و"الدّلالة "لا تهتم إلا بالمدلولات ودلالات اللّغات ومختلف أشكال التّعبير والتوّاصل ...".[1]

وبذلك يمكن القول إنّ السّيميولوجيا أو السّيميائيات تطمح إلى أن تشكّل علما للدّلالة يهدف إلى فهم سيرورات إنتاج المعنى، من منظور تزامني، وتبدو مثل " مِيتاَ- لغة تحددها طريقتها أكثر من موضوعها، لأنه يفترض في كل واقعة أو ظاهرة أن تكون قابلة للتّطويع لنعتبرها قادرة على الاشتغال كتشكيل دال، وأن ننظر إليها إذن من منظور سيميائي، إنّ السّيميائيات هي أساسا في مستواها الأعلى متعدّدة الاختصاصات على اختبار أنّ حقلها يعنى بفهم ظواهر متعلقة بإنتاج المعنى في أبعاده الإدراكية والاجتماعية والتواصلية، إنّها مجال بحث أكثر منها اختصاص في حد ذاته له منهجيته الموحدة وموضوعه المحدد.

[1] – برنار توسان، ماهي السيميولوجيا؟،ص19.

الفصل الأّول: التّشكيل البصري

في القصيدة العربية الحديثة

أوّلا:التّأريخ لظاهرة التّشكيل البصري

ثانيا:التّشكيل البصري في قصيدة التّفعيلة

ثالثا: التّشكيل البصري في قصيدة النّثر

أوّلا : التأّريخ لظاهرة التشّكيل البصري:

إنّ التشّكيل البصري كما نعرفه الآن يختلف عمّا كان سائدا منذ القديم في حدود أبعاده وفي مصطلحه، فظاهرة التشّكيل في الشّعر من عصر لآخر لارتباطها بالمعطيات الآنية للفترة واصطباغها بثقافة العصر، فقد يرتبط التشّكيل في فترة معّينة بفن الّرسم، وفي أخرى بتشكيل جغرافية الصّفحة، وفي أخرى بالخط وطريقة الكتابة.

فالتشّكيل الذّي كان سائدا في الفترة الأندلسية مثلا: يختلف من حيث التسّمية ومن حيث الطّبيعة عن التشّكيل السّائد في الفترات الأخرى خاصة في الخلط بين الظّواهر وعدم التحّكم في المصطلحات وعدم ضبط حدود كل ظاهرة .

لذلك توجب علينا البحث على جذور الظّاهرة في الشّعر من بدايتها ومن جذورها الأولى لنتعرف كيف تطّورت إلى أن وصلت إلى ما هي عليه الآن .

في الشّعر العربي:

إنّ الاهتمام بالجانب البصري للقصيدة في الشّعر العربي يعود إلى بدايات التشّكيل الشّعري، والظّاهرة التشّكيلية في الشّعر العربي من الصّعب تحديد بداياتها بدقة، فقد اختلف الباحثون في شأن مصدرها الأول، فمنهم من يرى البداية أندلسية مغربية مثل: **طاّلر الكبيسي** و**محمّد بنّيس** اللذّين يرجعانه إلى الشّكل الخطي وتغير جغرافيته.

ومنهم من يرى أّنها أندلسية خالصة تعود للمخلّع وتأثر الشّعر بالبديعيات مثل: **بول شاوول**، ومنهم من ينسب بداية التشّكيل إلى المشارقة مثل: **الفّوعي** الذّي يرى أنّ البداية كانت بالتطّريز عبر(محبوك الطّرفين) الذّي يشبه المشجّر، هذا بالإضافة إلى من يرى أنّ للظاهرة جذورا تركية، فارسية أو يونانية "[1]

[1] – محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية ،ص30/28.

ونظرا لهذه الاختلافات لا يمكننا تحديد البداية الفعلية للظاهرة بدقة، وإنما تتطور الظّاهرة جاء عبر مراحل، ومرتبط أساسا بمعطيات كل عصر وثقافته السّائدة، ولقد حدّد **محمد نجيب التلّاوي** ثلاثة أطر أسهمت في تشكيل الظّاهرة وهي :

أ/ التّحول من الإنشاء إلى التّحرير الشّعري فالتشّكيل .

ب/ حتمية التقاء الفنون ودور ذلك في التشّكيل الشّعري.

ج/الوسائط المعمارية للقصيدة التشّكيلية:(المعيار البديعي، المعيار الّرياضي، المعيار الّديني) السّائدة في المجتمع العربي، والتي أثّرت في الشّعر وفي تشكيله، فمثلا : مع مجيء الإسلام ظهرت ثقافة رفض التّجسيم والتّصوير، لهذا نجد هذه الثقافة منعكسة في تشكيل الشّعر باعتماد: الّنباتات والأشكال الهندسية والمجّردة، فكيف بدأت هذه الثّقافة التشّكيلية ؟

إنّ القيم الجمالية للقصيدة العربية نابعة من طبيعتها الإنشادية الشّفوية، وحتى المحاولات الأولى لكتابتها حاكت طريقة الإنشاد، لذلك اتّخذت القصيدة التقّليدية هذا الشّكل :

-//---------- ----------//-

البيت الشّعري يبنى على وفقِ الأداء الشّفهي ويراعيه، لتوازي الصّدر والعجز وتساويهما، وبينهما بياض دال على الصّمت لغرض التنّفس، فقد جاء هذا الشّكل نتيجة لفلسفة جمالية فطرية هي الّتناسب الثّنائي "[1].

وقد استمر هذا الحال حتى العصر العباسي حيث انتشرت الكتابة، إلا أنّ الشّكل التقّليدي امتدّ لأنّه الأنموذج الأمثل للإنشاد الشّفوي وللتّلقي البصري آنذاك.

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 42/36.

وقد كان لظاهرة التّضمين دور في محاولات الخروج عن الشّكل التقّليدي واستمرّ مع الّتثليث والتّربيع والتّخميس ثّم الكتابة بطريقة الشّطر الشّعري الذّي يحدّد طريقة القراءة بالّرسم الكتابي،"

لكن رغم هذه المحاولات في الخروج عن الشّكل القلّيدي إلاّ أّنها لم ترقَ إلى الظّاهرة، بل بقيت مجرد محاولات فردية إلى أن جاءت الموشّحات الأندلسية بموسيقاها الجديدة التي فرضت بناء شكليا مغايرا وبالتّالي الخروج عن الشّكل التقّليدي للقصيدة إضافة إلى تشكيلها البنائي المستمد من الطّبيعة المميزة للأندلس"[1]

ممّا فرض على المتلقي عدم الاكتفاء بتلقيها زمنيا مع السّمع، بل تعداه إلى تلقيها مكانيا عبر البصر والخيال، أي بداية الاهتمام بالبعد البصري ـ هذا فيما نظلّه ـ البداية الحقيقية للتشّكيل الشّعري والاهتمام بالبعد البصري .

وقد تعّمق هذا الاهتمام بالبعد البصري للقصيدة مع محاولات تكوين فضاءات تشكيلية تتداخل وتنسجم مع النّص الشّعري اعتمادا على الّرسم، "وقد تعّددت محاولات الجمع بين الّرسم والشّعر سواء باستعانة الّرسامين بالشّعر، أو استعانة الشّعراء بالّرسم، إلا أن المحاولات التّي نجحت في التقّريب بين الفنين هي اعتماد الشّعراء في نصوصهم على تكوينات هندسية وبنائية، وذلك بعد السّقوط العباسي حيث استبدلت المتعة الإنشائية بالمتعة البصرية التشّكيلية، ممّا مهد للظاهرة التشكيلية في الشّعر" [2] .

كما أسهم الخط العربي بأنواعه في تشكيل القصائد، حيث التقى الخط بالشعر مرات كثيرة لكن بلغ هذا اللقاء أوجه بعد السقوط العباسي حيث ظهر الاهتمام بالصّنعة الخطية في إطار العودة للبديع بديلا لإفلاس المضمون، فكان هدف البديع في الشّعر التزّويق للفّظي وهدف الخط التزّويق المرئي ، خاصة وأن الخط العربي يتميز بالمرونة والمطاوعة .

[1] – المرجع السابق، ص 47.

[2] – المرجع نفسه، ص65.

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 اللّغة من غير حواجز قسرية قبلية "[1]،

فالحداثة الشّعرية في الشّعر المعاصر تفرض علينا دراسة ظاهرة التشكيل البصري على وفق المستجدات، فرغم وجود الظاهرة في الشعر القديم إلاّ أّنها لم ترقَ إلى ما هي عليه الآن، حيث ظلت محافظة على الشّكل الكتابي التقليدي حتى ولو تم تشكيله فإنه ظل ثابتا في: "المرحلة الفضائية للنص الشعري العربي منذ أقدم نموذج للاشتغال حتى التجارب المتأخرة نسبيا للتختيم والتشجير عند الشعراء المصريين والأندلسيين والمغاربة...

"ويمكن الحديث عن اشتغال فضائي جديد مع ظهور شعر التفعيلة أو الشعر الحر منذ الأربعينيات لأن المتغيرات الإيقاعية انعكست آليا على اشتغاله الفضائي المعتاد."[2]

إنّ التشكيل البصري في صورته المكتملة والحداثية التحررية والتجريبية في الشعر العربي بدأ مع الشعر الحر وقصيدة النثر فشعر التفعيلة تمرد على الشكل القالب وفتح مجال الحرية التشكيلية، خاصة مع القصيدة المدّورة والطابع المكاني المادي للشكل ودوره في التنوع "وكذلك الأداء الكتابي الذي أضحى جزءا من النسيج الدلالي للنص الشعري بعد الانتقال من الشكل إلى التشكيل"[3]،

ذلك مع **محمد بنيس** وأدونيس **وقاسم حداد**، والكثير من الشعراء الذين احتكوا بالشعراء الغربيين وتأثروا بهم، وأصبح الجزء البصري من القصيدة يستثمر دلاليا عن قصد،خاصة مع

---

[1]– محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث، ص105.

[2] – محمد الماكري، الشكل والخطاب،ص175–176.

[3] – ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية، ص292.

تأثير السيميولوجيا، يظهر لنا ذلك من خلال تحكم الشعراء في الأبيض والأسود حسب المضمون، وتوظيف علامات الترقيم واستثمار الفراغ واعتباره جزءا دلاليا من القصيدة "[1].

فالتشكيل البصري في صورته الحالية والتي نعتبرها مكتملة لأنّ آلياته جاءت بعد مسار طويل من تطور القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة هو حصيلة هذه التطورات : فتنظيرات **دي سوسير**و **رولان بارث** فيما يخص الدلالة غير اللغوية، كان لها أكبر التأثير لالتفات الشّعراء والّنقاد إلى الصفحة والّنظر إليه كجزء من القصيدة، وهو ما أسماه **غريماس** بالشكل الخطي (الجرافيكي)، وهو ما يتعلق بالهيئة الطباعية واستخدام علامات الترقيم[2] .

مما تقدم، ومن خلال كرونولوجيا الظاهرة التشكيلية والتأّريخ لها في الشّعر العربي يظهر لنا سبق الشّعراء العرب للتشّكيل من الجانب الجمالي حيث أن التشّكيلات المعتمدة في الشّعر العربي القديم (الخاتم ، المشجّر ، المّوشح ...)كلّها تشكيلات طابعها زخرفي فني جمالي، ولا تنطلق من المضمون .

أما التشّكيل البصري الذّي نحن بصدده كظاهرة تشكيلية مقصودة في البعد البصري للشّعر، والمنطلق أساسا من المضمون، والخادم للدّلالة، فإن الغرب هم الذّين سبقوا إلى تطبيقه وانتقل للشّعر العربي عن طريق احتكاك الشّعراء العرب بالشّعراء الغربيين والتأّثر بأعمالهم تنظيرا وتطبيقا، وخاصة نهلهم من العرب في إطار مقتضيات الحداثة، وعليه فإن التشّكيل البصري ـ وإن جاء نتيجة التقاء الثّقافتين التشّكيليتين البصيريتين العربية والغربية، وحتى لا نجحف الموروث العربي في هذا المجال حقه .

ودون أن نجحد الجذور العربية للظّاهرة ـ إلاّ أّنه وبتعريفه المعاصر وصل إلينا عن طريق الغرب وذلك نتيجة التأّثر بفلسفاتهم والأخذ بمذاهبهم: الّرمزية، السّريالية ...، وعن طريق القراءة للشّعراء الغربيين والتأّثر بتجاربهم التشّكيلية البصرية ومحاولة محاكاتها

[3] – ينظر : المرجع نفسه ،ص293.

[2] – المرجع السابق، ص 293.

وتقليدها، وطبعا ذلك تحت عدة أغطية لعل أهمها غطاء الحداثة ومقتضياتها، وضرورة التّجريب في الشّكل بالتشكيل البصري، خاصة وأنّ العرب شعراء ونقادا قد أهملوا شكل القصيدة ، وطالما اعتبروه " مسألة ووسيلة أو وعاء للصّورة الشّعرية والفكرة"[1]، ومجرّد عرض بنائي ثانوي، أمّا الاهتمام به فقد هبّ مع رياح الغرب .

ثانيا : التّشكيل البصري في قصيدة التفّعيلة :

وإذ تتناول هذه الدّراسة التّشكيل البصري في قصيدة التفّعيلة، فإّننا سوف نتناول تلك الظّاهرة بشيء من التفّصيل على ضوء نماذج من كتابات الشّعراء أنفسهم و كذلك كتابات نقّاد الشّعر.

يكتب **أحمد عبد المعطي حجازي** وهو أحد روّاد قصيدة التفّعيلة معقبا على قصيدة (موت فلاح) **لصلاح عبد الصبور** واقفا على اختلافات جوهرية بين القصيدة القديمة والقصيدة الحديثة قائلا :" القصيدة الحديثة هي كلمات مكتوبة نتلقاها بعيوننا أولا، ونترجمها إلى أصوات ودلالات و إيقاعات. لا نترجم الكلمات وحدها، بل نترجم النقطة، و الفاصلة، و الفراغ الأبيض نفسه. فلكل رمز من هذه الرّموز معناه و دوره في البناء المحكم الذي **يتوفر** للقصيدة الحديثة "[2]

وهذا المقطع الذي اجتزأناه، يوضح الطبيعة البصرية للقصيدة الحديثة .

وتحت عنوان (التجريب في القصيدة المعاصرة) يكتب الشّاعر **وليد منير**عن ظواهر وتقنيات بصرية متمثّلة في (القطع والتشذير والتظليل والتشويه) تبّت في القصيدة الحديثة لتعّبر بأشكالها عن دلالات عدة مثل التشّظي والغياب والوحدة والموت.

---

[1] – عبد الواحد لؤلؤة وآخرون، الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1986،ص114.

[2] – أحمد عبد المعطي حجازي، في مملكة الشعر، مكتبة الأسرة، دط ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1999،ص139.

ويطبق الشاعر النّاقد هذا المفهوم البصري (للقطع) على قصيدة **عبد الوهاب البيّاتي** (المغني والقمر) ، يقول البيّاتي:

1 ـ رأيته يلعب بالقلوب

2ـ رأيته يموت

3ـ قميصه ملطّخ بالتوت

و خنجر في قلبه

و خيط عنكبوت

يلتف حول نايه المحطم الصّموت

و قمر أخضر في عيونه

يغيب عبر شرفات اللّيل والبيوت

و هو على قارعة الطّريق في سكينة، يموت [1]

ويقرر **وليد منير** أن القطع تّم عن طريق اختزال اللّقطات الثّلاث اختزالا شديدا، وهو ينطوي على الحذف...

أّما (التّشذير) وهو أيضا تقنية بصرية، فإنّ إجراءه يتّم بتمزيق أوصال الكلمة أو العبارة أو الصّورة و تفكيك

[1] – عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، دار العودة، ط1، بيروت، 1972، ص154.

لوحدتها بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السّياقي به، ويؤكد كذلك أن هذا الإجراء " تشكيل بصري موازٍ لمضمون التبّعثر والتنّاثر والتشّظي " [1] .

ويطّق الإجراء السّابق على قصيدة (الكوفة) لسعدي يوسف حيث يقول:

ما سميناها لتكون مدينة

لم نَبْنِ بها إلاّ المسجد

والسّور

وكوخ علي ...

.....

.....

لكن القرن الأّول لم يعد الأّول

هانحن أولاء نغادرها

م

ش

ن

و

[1] – وليد منير ، مقال (التجريب في القصيدة المعاصرة)،مجلة فصول ،المجلد16، العدد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص18.

ق

ي

ن

على مسورات مدافع الدّبابات [1]

ويؤكد وليد منير هذا الإجراء التطبيقي على قصيدة (جسد) لأدونيس وهي من مجموعته (مفرد بصيغة الجمع) ، يقول أدونيس :

أنزلق على مدينة حرف مجهول

تنزلق لغتي على مِدية الهاوية

وبين نشوة الدّوار

وشفا هلاك غير مرئي

أتدلى

لا .....تقريبا

بين

في

ربما .... أبدا [2]

[1] – يوسف سعدي، الأعمال الشعرية الكاملة،ج3، منشورات الجمل، ط1، بيروت ،2014،ص370.

[2] – علي أحمد سعيد (أدونيس)، مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب ، بيروت ط2، 1988، ص89.

وتقوم عملية (التّشذير) هنا بوظيفة إضافية، وهي " توزيع غير مألوف لإحداثيات الألفاظ للتعبير عن حركة التّدلي البطيء (في) عمق ما أو (بين) سطحين غائرين "[1] ويقربهما النّاقد بهذا الشّكل الهندسي :

x

x.....x

x

x

x.....x

أما تقنية (التّظليل) وهي أيضا تقنية بصرية، وهو ما يؤكده تعريف النّاقد لها؛ فهو يعرّفها بأنها" منحنى بصري ينحوه الرّسام في لوحته، ولكنه يعني ـ في الحقيقة ـ ماهو أكثر من كونه مقابلا بسيطا للضوء إنّه يعني نوعا من الاختباء و الكمون "[2].

و هو يطّبق على قصيدة مصطفى لسعدي يوسف ، حيث يتجلّى غياب الشّهيد مصطفى على لوحة القصيدة حضورا ، و يتجلّى الحضور لمدينة البصرة و شوارعها و نخيلها بوصفه غيابا، ويعتبر وليد منير الحلم سواء أكان في اليقظة أو المنام نوعا من الظّل و يعلّل ذلك بعروج الحلم على منطقة مخبوءة و غامضة يرسل نحوها أشواقه أو مخاوفه .

[1] – وليد منير ، مقال (التجريب في القصيدة المعاصرة) ، ص181.

[2] – ينظر: وليد منير ، مقال (التجريب في القصيدة المعاصرة)،ص184.

ثّم يتحدّث النّاقد عن تقنية المسخ أو التّشويه و يشّبه هذه الظّاهرة بالحلم الكابوسي المفزع حيث يتحوّل عبر الإنسان إلى مسخ و يتبدّى ذلك في قصيدة مذكرات الصوفي بشر الحافي **لصلاح عبد الصّبور** من ديوان أحلام الفارس القديم ،يقول :

حين فَقدناَ جوهر الَيقين

تشوّهت أجنّة الحبالى في البطون

الشّعر ينمو في مغاور العيون

و الذّقن معقود على الجبين

جيل من الشّياطين

جيل من الشّياطين [1]

قدّمت النماذج السابقة صورا و صياغات عديدة لتطبيقات مفهوم الصورة و التشكيل البصري في قصيدة التفعيلة و الوقوف على نماذج لها في شعر مجموعة من جيل الستينات و جيل السبعينات من القرن الماضي و ضمت هذه المجموعة ثلّة من الشعراء المصريين و العرب و منهم من هو من جيل الرّواد لهذه القصيدة .

إنّ ظاهرة تقنية الصورة و التشكيل البصري للقصيدة إن كانت قد حظيت ببعض الدراسات الأدبية و النقدية التي تناولتها أو حلّقت في مداراتها، رصدا و دراسة و تحليلا، فإنّ هذه الدراسات تعدّ حتّى الآن محدودة قياسا للحضور القويّ لهذه الظاهرة في القصيدة الحديثة و المعاصرة، كظاهرة تعبّر عن عصرها بل هي مولود شرعي له .

ثالثا : التشكيل البصري في قصيدة النثر :

[1] - صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1991،ص80.

لقد حاول دعاة قصيدة النّثر العربية استثمار كلّ الأدوات الفنية حتى يحققوا لنصوصهم قدرا من الإبداع يعوض بشكل أو بآخر، ما فقدته هذه النّصوص بسبب تخليها عن وسائل شعرية يراها هؤلاء الدّعاة وسائل يجب تجاوزها لتحقيق التّميز عن كل الأشكال الشّعرية بما فيها شعر التفّعيـلة، ولعلّ أهم تلك الوسائل ما يتعلّق بالإيقاع ممثَلا في الوزن والقافية خاصة .

لقد تحولت نظرة هؤلاء من الشّكل المسموع للقصيدة إلى الشّكل المرئي، ومن هنا كان اهتمامهم بالشّكل البصري باعتباره دالاً مهماً في بناء الدّلالة، وهذا ما حاولنا رصده من خلال نماذج عديدة من قصيدة النّثر.

سيميائية التّشكيل البصري في قصيدة النّثر:

لعتمد كتّاب قصيدة النّثر طرائق عدّة في توزيع الوحدات اللّسانية على سطح الورقة، فقد تتّبع قصيدة النّثر شكل النّص النّثري في التّتالي من بدايات الأسطر إلى نهايتها مثل: "القصيدة الطويلة"[1] **ليوسف الخال**، وقصائد "بحيرة "[2] و" الشيطان الأبيض"[3] و " نهر الحياة من وسطه "[4].

وثّمة من القصائد النّثرية ما هو شبيه في شكله بالشّعر الحر (قصيدة التفّعيلة)، وفي هذا الصّنف تندرج كلّ قصائد **محمد الماغوط** و"الرّسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" وبعض "لن" **لأنسي الحاج**.

---

[1]– يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة،ط2،بيروت،1979،ص283–292.

[2] – أنسي الحاج، الرأس المقطوع، دار مجلة شعر، ط1، بيروت1963،ص28–29.

[3] – المرجع نفسه، ص92.

[4] – أنسي الحاج ماضي الأيام الآتية، المكتبة العصرية، ط1،صيدا، بيروت، 1996ص81–84.

ويميز **أحمد بزون** طريقتين مميزتين لتشكيل هذا الصّنف الشّبيه بالقصيدة الحرة يسمي إحداهما(نظام الكلمة)، ويسوق مثالا لها مقطعا من مجموعة (ماذا صنعت بالذّهب؟ ماذا فعلت بالورد؟):

كعنق وردة

ابتهلت في حريتي

التّي

لم

تقدر

أن

تفعل

لي

شيئاً

كما أنّ هناك (نظام الكلمتين أو السّطر) وهذا ما نراه في قصيدة شوقي أبي شقرا " لا تأخذ تاج فتى الهيكل"[1] :

ورق، ورق، من أنا

خريف الوجاق

[1] –ينظر: أحمد بزون،قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجدبد، بيروت،1996،ص187.

والكريم النّسب

زبيب الصّحارة

كاتب الخطوط

حفار الوجه

لعلّه البطل

يتنكر اللّيلة

ومغزل الصّبح

فستان الحورة

برق الوداع.

دم الشّاعر

مفتاح القبو

إلى نبيذ الصّلاة،

قضامى الطّريق

أغنية الرّياح

"ولكن أحمد بزون لا يهمل علاقة التّشكيل البصري بالدّلالة، حين يعالج مسألة البياض النّصي، إذ يتناول في نموذج لأدونيس من (مفرد بصيغة الجمع) الفراغات النّاتجة عن تقطيع الكلمة إلى أحرف متباعدة "[1] :

[1] – ينظر: المرجع السابق ، ص178–179.

رقعة سرّية من تاريخ سري للموت

يستعير يبتكر حكايات يجرح كواحلها

يتابع خيط الدم ينظر إلى الزّمن يتحطّم بين يديه

إلى المكان يتوشّح بحطامه

يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفا

<< أ و ر و ف ي و س

أ د و ن ي س >>

والملاحظ على كثير من قصائد النّثر ميلها إلى التنّويع في التشّكيل البصري، ويبدو هذا منطقيا إذا وضعنا في اعتبارنا رفض دعاة هذه القصيدة للقصيدة التقّليدية بشكلها المعتمد على التنّاظر بين شطري البيت الواحد.

"وهذا الأمر في الحقيقة، هو أول ما ثارت عليه قصيدة التفّعيلة التي حاولت أن تجعل من التشّكيل البصري للقصيدة تشكيلاً قائما على الاحتمال لا على النّموذج المسبق والمماثل بخصوص قصيدة النّثر إلاّ على ما يتّبع نظام الأسطر [1]".

إنّ التشّكيل البصري في الشّعر العربي المعاصر (ومنه قصيدة النّثر) شعر أيقوني بشكل ملحوظ، ويمكن تفسير هذه الأيقونة بتحول العناصر المهيمنة في هذا الشّعر من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية مرئية، ويظهر هذا كلّه عند أدونيس خاصة.

[1] - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية، ص290.

إذ نجد التشّكيل البصري عنده تشكيلا دالا على محتوى التّعبير الذّي تتضمّنه الكلمات فتُرسم بطريقة يظهر فيها واضحا قصد إبراز دلالتها على المساحة البيضاء .

لنتأمل النّماذج الآتية :

1 – **جرس**

ينوس

في

عنق...

الأرض

ترافقه نجمة

تدخل في جسد الغبار ويدخل في جسد الرّيح قرنا [1]

2–

كان لي أن أتشمل الزّمن وأرسمه

بأهداب

تتدلى

منها

أيامي

أجراسا

أجراسا [2]

3–

لتدحرج بين أنا الجمر وأنا الثّلج

[1] – أدونيس ، الأعمال الشعرية الكاملة، ج3،(مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى) دار المدى، دمشق، بيروت، 1996، ص246.

[2] – المرجع نفسه، ص226.

وبين

الياء

والألف

أتدلى [1]

4-

أما كيف ولم وما هو

فأسئلة

تطير

في

الرّياح [2]

إنّ النّماذج الشّعرية أعلاه تبّين لنا بشكل جلي كيف يكون التّشكيل البصري دالا، ففي النّموذج الأوّل تحاول الكلمات /الأسطر الخمس الأولى المتتالية عموديا وبشكل مفرد أن تحاكي وضعية الجرس المتدلي، ثّم تتغّير الأمور في السّطرين الأخيرين، فبعد أن كان الجرس وحيدا ومُثّل لوحدته بالكلمة المفردة ، فإنه وجد مرافقا له فيما بعد، إنّها النّجمة ، وتغيرت الحركة من العمودي إلى الأفقي، تبعا لاختلاف حركتي الفعلين: فعل التدّلي وفعل الدّخول بالإضافة إلى فعل المرافقة.

أّما النموذج الأوّل فيرسم حالة من التفّكك، وذلك بتفكيك الجملة إلى كلماتها إذ تشغل كل واحدة منها سطرا لوحدها، وهو ما يجعلها معزولة عن بعضها .

أّما النموذج الثّالث فنلاحظ أن هناك حركتين الأولى أفقية (التدّحرج) والثّانية عمودية (التدّلي)، فكانت وضعية الأسطر الشّعرية هي من عكست الاتجّاه لتلك الحركتين.

---

[1] – المرجع نفسه،ص296.

[2] – المرجع السابق، ص209.

أمّا النّموذج الأخير فيشغل هو الآخر أيقونة، وهو شبيه بالشّكلين السّابقين في النّموذجين الثّاني والثّالث.

إنّ الكتابة الشّعرية ليست كتابة اعتباطية، والتّشكيل البصري ليس اعتباطيا أيضا، باعتباره أساس العملية الإبداعية في القصيدة المعاصرة، ومن ثّم كان من الواجب النّظر إلى التّشكيل البصري المتمثّل في العلامة الأيقونية .

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ ، بل إنّ مسار الحركة يرسم من خلال الوضعية المتحولة للكلمة (الفعل) على سطح الورقة، وهذا ما نلحظه في حركة الفعل(أسافر) في النّموذج الآتي:

في الآيات المحفورة بالصّوت

في الصّوت

في العدد بين الرّقم والرّقم

في النّبض بين الحاشية وأختها

بين الوريد والعنق

أسافر [1]

وفي المقطع نفسه، من القصيدة نفسها يتكّرر الفعل (أسافر) في موضع شبه مواز عموديا لموضعه في المقطع السّابق:

خارج الصّدفة

أسافر [2]

ثم يبدأ الفعل بالحركة نحو اليسار كما يظهر جليا في النّموذج الآتي من القصيدة نفسها:

حيث أصير البرق والجذر العالم الجذر

---

[1] – المرجع السابق، ص 91.

[2]– المرجع نفسه، ص92.

أسافر هنا

حيث الجدار والجدار الكرسي والجدار التبّغ والجدار

في حوار دائم

حيث السّاعة خرطوم والجريدة نورس أو يمامة،

حيث الجسد بساط

والخبز ساحر بآلاف الأقنعة

والجسد الحضور والمسرح

أســـــــــــافر أســـــــــــافر

هنا ــ في العشب اليابس بين العرق والعرق

في الكرسي المغطى باللّيل

في كتب هذه الشّعوب المريضة التّي تتعانق وتنام حولي

أُســـــــــــافر[1]

إنّ السّفر الذّي تمارسه الذّات في عالمها الدّلالي يتجسد حركة مادّية للفعل(أُسافر)؛ إذ يغادر مكانه متحركا ناحية اليسار، ليقطع مسافة بدايتها أول السّطر ونهايتها آخره:

أســافر.....

أســافر..

أســافر أســافر

أســافر.....

وهكذا تفرض علينا القصيدة الالتفات إلى النّحية البصرية أثناء عملية التّلقي، وقد صرح أحد الدّارسين أننا مع القصيدة الحديثة "بتنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها"[2]، ومن ثّم كانت هذه القصيدة عبارة عن "جسم طباعي له هيئة بصرية مظهرية"[1] .

[1] – المرجع السابق،ص93-94.

[2] – شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988،ص26.

لقد سعت قصيدة النثر إلى تأسيس نصوص مفارقة بلغتها وشكلها، ومدهشة بفجائيتها، ومن ثّم "فقد خّيبت أفق التوقع عند القارئ"[2] ، ولعلّ خيبة الانتظار هاته لم تكن إيجابية في كل الأحيان، غير أنها هدف أساس لدى شعراء قصيدة النثر، لأن هدفهم الأول زلزلة كل المستقلة في جهز التلقي لدى القارئ ولكي تحدث هذه الزّلزلة عمد هؤلاء إلى اختراق المعايير المألوفة، والانزياح عن السّبل الفنية الشّائع.

ولتحقيق ذلك الاختراق كان الاعتماد على توظيف عناصر التشّكيل البصري توظيفا مفارقا للأشكال الشّعرية الأخرى، بما يجعل من ذلك الانشغال يبني ويهدم في الآن نفسه، فهو يعطي القصيدة خصوصياتها الشّكلية والدلّالية من ناحية، ويهدم الشّكل المألوف من ناحية أخرى، وهذا ما تمّيز به **أدونيس** عن غيره.

كل هذا الصنيع مّما يُراد به زلزلة اليقين الجمالي لدى المتلقي، لكي يتحّول من متلقٍ سلبي يستهلك الّنصوص وفق طرائق محددة إلى قارئ إيجابي يبني الّنص ويتلقى أسئلته المستمرة ، ويطرح عليه ـ بدوره ــ أسئلة أخرى، وهذا ما يخلق حوارا لا ينتهي ؛لأّنه يّولد أسئلة لا متناهية.

---

[1] – المرجع نفسه،ص26.

[2] – ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر:سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، 1996،ص167-168.

الفصل الثّاني :

دلالات التّشكيل البصري في جدارية محمود درويش

*** ترجمة محمود درويش**

أوّلا : السّطر الشّعري المتدرّج

1- الدّلالة على الهبوط
2- الدّلالة على الاستمرار
3- الدّلالة على الضّياع
4- الدّلالة على العبور

ثانيا : السّطر الشّعري المتساقط

1- الدّلالة على التّعدد
2- الدّلالة على الاستمرار
3- الدّلالة على التّفرد
4- الدّلالة على التّهافت

ثالثا : السّطر الشعري المتعامد

رابعا : التّدوير السطري

محمود درويش :" محمود سليم حسين درويش"[1] الابن الثاّني لعائلة تتكون من خمسة أبناء وثلاث بنات ، ولد عام 1941م في قرية البروة(قرية فلسطينية مدّمرة – أحيهود حاليا)، وفي عام 1948 لجأ إلى لبنان وهو في السّابعة من عمره وبقي هناك عام واحد، عاد بعدها متسللا إلى فلسطين ومكث في قرية (دير الأسد) لفترة قصيرة استقّر بعدها في قرية الجديدة (شمال غرب قريته الأم ـ البروة ـ) .

أكمل تعليمه الابتدائي بعد عودته من لبنان في مدرسة دير الأسد متخفيا ، فقد كان يخشى أن يتعّرض للنفي من جديد إذا كشف أمر تسلله، وعاش تلك الفترة محروما من الجنسية، أما تعليمه الثانوي فتلقاه في قرية(كفر ياسيف).

انضم محمود درويش إلى الحزب الشّيوعي في إسرائيل، وبعد إتمام تعليمه الثّانوي، كانت حياته عبارة عن كتابة للشّعر والمقالات في جريدة الإتحاد ومجلة الجديد التي أصبح فيما بعد مشرفا على تحريرها، وكلاهما تابعتان للحزب الشّيوعي، كما أشترك في تحرير جريدة الفجر"[2].

لم يسلم من مضايقات الاحتلال، حيث اعتقل أكثر من مرة منذ العام 1961م بتهم تتعلق بأقواله ونشاطاته السياسية، حتى العام 1976م نزح إلى مصر ثم إلى لبنان وعمل في مؤسسات النشر التابعة لمنظمة التّحرير الفلسطينية ثم استقال منها احتجاجا على اتفاق(أوسلو) .

شغل منصب رئيس رابطة الكتّاب والصحفيين الفلسطينيين وحرر في مجلة (الكرمل) ، وأقام في باريس قبل عودته إلى وطنه بتصريح من سلطات الاحتلال لزيارة أمه ،ثم سُمح له بالبقاء في وطنه"[3]، "وفي العام 1988م قام بصياغة نص إعلان الاستقلال الذي تبناه

---

[1] – محمود درويش، الجدارية ، الأهلية للنشر والتوزيع، ، ط1،الأردن، 1999، صفحة الغلاف الأخيرة.

[2] – حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، دط، بيروت ،1991، ص11.

[3] – فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة ،دط، الجزائر،1987،ص40.

المجلس الوطني الفلسطيني في دورته التاسع عشر"[1] "وقد عاش محمود درويش مآسي كثيرة أثرت في المستوى الإبداعي فكان قصف بيروت سببا في إنتاج قصيدته الطويلة (مديح الظل العالي) معتبرا إياها تسجيلية ترسم الواقع الأليم وتدين العالم العربي بل الإنسانية برمتها"[2]

" تحصّل محمود درويش على عدة جوائز منها: جائزة لوتس عام 1969م، جائزة البحر المتوسط عام 1980 م ، درع الثورة الفلسطينية عام1981م، لوحة أوروبا للشعر عام 1981م ، جائزة لينين في الاتحاد السوفييتي عام 1983م ...

صدر للشّاعر اثنان وعشرون ديوانا، واحد عشر كتابا نثريا، بالإضافة إلى مقالات نشرت في الدوريات والصّحف العربية والدولية ، كما ترجمت العديد من مؤلفاته إلى أكثر من اثنين وعشرين لغة عالمية "[3]

توفي يوم السبت 09 أوت عام 2008م .

[1] – محمود درويش، الجدارية، صفحة الغلاف الأخيرة.

[2] – أحمد أبو حاقة ،الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت ، 1989، ص638.

[3] – حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 12.

إنَّ الكتابة الشّعرية في الشّعر الحديث قد تتخذ أشكالاً متنوعةً توحي كلّ منها بالأفكـــار التي شغلت بال الشّاعر في كتاباته، فالكتابة الشّعرية للّنص الشّعري في الشّعر المعاصر قد تخرج على المعايير المألـــوفة، وتسهم في صنع الجـــانب الشّعري من البعد البصري للّنص، فضلاً عن زيادة قدراته التأثيرية في المتلقي .

فبناء المعنى في القصيـــدة التي ترتكز على البعد البصري يستند على الانتقال من اللّفظ إلى الشّكل مما يقوي الطّاقة الدّلالية وهذا ما جعل الشّعر الحداثي في شكله الجديد خرقاً للألفة الخطية التي ترّسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة؛ وعليه فإنَّ توظيف الظّاهرة البَصَرية في نسيج النّص الشّعري قد يضفي أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة؛ ولذلك يتناول هذا البحث بالدّراسة ظاهرة سيميائية التشّكيل البصري في جدارية محمود درويش، وذلك لإيجاد ذلك الشّكل الذي يُتيح للشّاعر حرية أكبر في التعبير؛ إذ إنَّ الشكل الشعري المنتظم (التقليدي) لم يعدّ مسعفاً أو مستوعباً في أحيان كثيرة في الموضوعات الجديدة.

ولذلك فقد تناولنا في بحثنا هذا توظيف الاتجاه السّطري والهيآت التي اتخذها السّطر الشّعري ودلالة كلّ نوع منها وما أنفرد به. ولقد اتّخذ السّطر الشعري في جدارية محمود درويش كما يأتي:

أ /السّطر الشّعري المتدرج . ب /السّطر المتساقط .ج /السّطر المتعامد

أوّلا : السّطر الشّعري المتدرج:

ونقصد به الشّكل السَّطري الذي تكون فيه المسافة السّطرية غير متكافئة الابتداء والانتهاء، وذلك بما يشغل مساحة مقطع شعري معّين ، فيعمل هذا الشّكل الكتابي على استثارة حاسَّة البَصَر لدى المتلقي و يحفزها على التفّاعل مع الشّكل المنصوص عليه ويحفزّها على مساءلته، وهذا يعود إلى طريقة الربط بين حركة السَّطر والدّلالة اللّغوية للّنص؛ ومن بين تلك الدلالات : الهبوط والاستمرار والضّياع والعبور ...الخ.

1- الدّلالة على الهبوط :

يقدم السّطر الشّعري المتدرج دلالته على الهبوط ومن أمثلته في جدارية محمود درويش:

وجلستُ خلف الباب أنظر:

هل أنا هو؟

هذه لغتي .

وهذا الصّمت وخز دمي

ولكن المؤلف آخر...

أنا لست منّي

إن أتيت ولم أصلْ

أنا لست منّي

إن نطقت ولم أقلْ

أنا من تقول لهُ الحروف الغامضات :

أكتب تكن !

واقرأ تجد !

وإذا أردتَ القولَ،

فافعل يتّحدْ

ضداك في المعنى...[1]

[1] – محمود درويش ، الجدارية ، ص22-23.

فنجد النّص يقدم نفسه من خلال مقطعين شعريين مبنيين بطريقة السّطر الشّعري المتدرج وقد عبّر الأول منها عن فضاء متعدد الأبعاد يضم أدوات كتابة الشّعر وأماكن كتابته (اللّغة ، الصّمت ، المؤلف، الحروف ، خلف الباب).

" وإذا كانت حركة السّطر دالة في ظاهرها بمعناه المادي فإنّها تشهد في الوقت ذاته حركة مضادة (صاعدة) ، تجسد الإصرار على الموقف والارتقاء بطلب الحرية ومواصلة الحياة بالكتابة والقراءة "[1].

2- الدّلالة على الاستمرار:

ومن أمثلتها في جدارية محمود درويش :

يا اسمي: سوف تكبُر حين أكبْر

سوف تحملني وأحملكْ

الغريب أخو الغريبِ

سنأخذ الأنثى بحرف العلة المنذور للناياتْ

يا اسمي: أين نحن الآن ؟

قل ما الآن ، ما الغُد ؟

ما الزّمانُ وما المكانُ

وما القديُم وما الجديْد ؟

[1] - حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة،ص 66.

سنكونُ يومـــــــــــــا ما نريـــــــــــدْ [1]

لقد جسّد الشّاعر حركة الانتقال الزّمني من مرحلة عمرية لأخرى وهي حركة استمرار ونمو من خلال تكرار (سوف) في السّطرين الأولين على نحو متدرج، إذ يصور لنا مشهدا من مشاهد النّمو والاستمرار (تكبر/ أكبر)، والتعّاون على تخطي الصّعاب (تحملني، أحملك) .

كذلك جسّد لنا سرعة حركة الانتقال من زمان إلى أخر (ما الآن، ما الغد)، والتطّلع المتفائل لغد أفضل وهذا ما نلحظه في السّطر الأخير.

3- الدّلالة على الضياع :

ويكون السّطر الشّعري المتدرج يقدم لنا حالة من حالات ضياع الأنا والشتات عنها، إذ تجسد هيئة الكلمات أو الأسطر الشّعرية المتناثرة على مساحة الورقة تشكيلا بصريا يقع في آخر مقطع من جغرافيا النّص، ومن أمثلها في الجدارية المقطع الآتي :

من أنا؟

أنشيد الأناشيدْ

أم حكمة الجامعة

وأنا شاعرْ

وملكْ...

لا غيمة في يدي

[1] -محمود درويش ، الجدارية ، ص84.

ولا أحد عشر كوكبا

على معبدِي

ضاق بي جسدِي

ضاق بي أبدِي

وغدِي

جالس مثل تاج الغبار على مقعدِي [1]

ففي المقطع المبّين أعلاه نلحظ هيئة توزيع الأسطر الشّعرية بشكل مشتتّ على سطح الورقةِ ُمسرح حالة التّماهي والضّياع التي يتخّبط فيها الشّاعر الذي أحسّ بثقل الحياة وتحجرها فتقطّعت أنفاسه، وانحسرت موجاته الصوتية بالتّدريج حتى وصلت إلى كلمة أو كلمتين، وهنا رسم الشّاعر ملامح إحساسه بصريًا عبر تفاوت أطوال الأسطر الشّعرية، تعبيرا عن الحالة العاطفية التي تملّكته فلم يستطع حيالها إلاّ الانقطاع و التّحسر و الألم.

وهذا يمنح الّنص دلالة صوتية وبصرية في آنٍ واحد تسهم في تقّبل الّنص والوقوف على كثير من منعرجاته الدلالية .

4-الدّلالة على العبور :

ونعني بها الدّلالة على الانتقال من فضاء (الزمان/ المكان) إلى آخر، تجسّد هذه الحركة بصرياً من خلال مسرحة عملية الانتقال من فضاء إلى آخر في أسطر متدرجة، وقد ظهر هذا الّنمط من السّطر المتدرج في جدارية محمود درويش قوله:

[1] – المصدر السابق، ص84.

وأنا أريد، أريد أن أحيا...

فلي عمل على جغرافيا البركانْ .

من أيام لوط ..

إلى قيامة هيروشيما

واليباب هو اليباب. كأنّي أحيا

هنا أبدا، وبي شبق إلى ما لست

أعرف. قد يكون ((الآن)) أبعَد.

قد يكون الأمس أقربَ.

والغد الماضي .

ولكنّي أشدّ ((الآن)) من يدِه

ليعبر.....

قربي التاريخ، لا الزمن المدوّر

مثل فوضى الماعز الجبلي.[1]

لقد تّم فعل العبور وتكامل مع تمام انتقال العبارة من سطر إلى آخر (من أيام لوط /إلى قيامة هيروشيما)، اتّخذت أحوالا مفسرة بتشبيهات تمسرح فعل العبور من عصر إلى عصر آخر.

[1] – المصدر السابق، ص53-54.

وكذلك توظيفه للفعل(يَعبَر) في نهاية المقطع معبرا عن عبور التاّريخ من بين يدي الشّاعر وتسجيله تسجيلا بصريا على المدى القريب .

ومن الأمثلة التي توحي إلى هذا المدلول قوله كذلك:

جرح طفيف في ذراع الحاضرِ العبثي...

والتاّريخ يسخر من ضحاياهُ

ومن أبطالهْ...

يلقي عليهم نظرةً

وَيُمرْ...[1]

ففي المقطع الأخير نلحظ العبور البصري للتاَريخ السَاخر ومروره السّريع (نظرة) منسجم مع انتقال العبارة أيضا.

ثانيا: السّطر الشّعري المتساقط :

ونعني به السّطر الذّيتّخذ شكلاً متقاطراً على فضاء الصّفحة الشّعرية بصورة عمودية من الأعلى إلى الأسفل .

ويقدم هذا السّطر الشّعري مثيرات بصرية وحوافز تشّد عين المتلقي باتجاه هيأتها التي تحدث نوعا من الصّدمة تكسر أفق توقعه وتحمله على مساَلَة هذا النوع من أشكال الكتابة والوقوف على أهم إيحاءاتها في النّص الشّعري .

والسّطر الشّعري المتساقط له دلالات عدّة من أهمها:

[1] – المصدر السابق، ص102.

1- الدّلالة على التّعدد:

وهي أن يلجأ الشّاعر إلى بناء السّطر الشّعري على نحو متساقط؛ وكأّنما أريد لهذا النّمط من الأسطر الشّعرية أن يسجل تفاصيل معّينة تسجيلا بصريا خلال التّعدد المفضي إلى بناء كلّ متنوع.

وقد يعتمد بنية الدّوران من خلال تكرار عبارة شعرية في بداية المقطع ونهايته، ونجد ذلك في قول محمود درويش من الجدارية :

لاشيء يبقى على حاله

للولادة وقتٌ

وللموت وقتٌ

وللصّمت وقتٌ

وللنّطق وقتٌ

وللحرب وقتٌ

وللصّلح وقتٌ

وللوقت وقتْ

ولاشيء يبقى على حاله...[1]

فنرى تكرار عبارة (لاشيء يبقى على حاله) في بداية المقطع الشّعري ونهايته ليسجّل دائرة بفعل الموت أو الإحساس به ، معدّدا تلك الفضاءات التي تجوبها النّفس المحاصرة

[1] -المصدر السابق، ص88.

بالموت، فنجده يكرر كلمة (وقت) في كل سطر ويربطها بالمفردات المتضادة (الولادة/ الموت، الصّمت/ النّطق، الحرب/ الصّلح).

فلكل واحدة منها وقتها مهما تعدّدت واختلفت، وفي هذا إشارة لقيمة الوقت (للوقت وقت) وضرورة الاهتمام به، لأنّ كلّ شيء خاضع للوقت وسائر إلى الزّوال .

2- الدّلالة على الاستمرار:

ومن دلالتها في الجدارية جين يقول:

سأصير يوماً ما أريدْ

سأصير يوما طائرا، وأسلَ من عدمي

وجودي. كلّما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من

الرّماد. أنا حوار الحالمين، عزفت

عن جسدي وعن نفسي لأكمل

رحلتي الأولى إلى المعنى، فأحرقني

وغابْ. أنا الغياب. أنا السّماوي

الطريدْ .

سأصير يوما ماأريدْ [1]

إنّ هذه البنية التّي اعتمدها الشّاعر في تنظيم أسطره الشّعرية على نحو متساقط، إنما تمثّل بنية كشفٍ تبقي عين المتلقي مشدودة باتجاه حركة السّطر الشّعري على فضاء الصّفحة، وذلك عندما يقدم فعل (الصيرورة) ومرجعيته .

وقد اتّخذ شكلا عموديا متساقطا نحو الأسفل التي يجسدها واقع انحدار الأسطر نحو الأسفل من فضاء الصفحة ، ثم يتحول السطر عن هذه الهيئة ليحكي لنا وضعا مختلفا يتمثل في حركة مختلفة (أفقية) تسجل فعلا مختلفا (الانبثاق) وفي هذا كلّه دلالة على استمرار أمل الوصول إلى الهدف المنشود رغم تتالي العقبات .

3- الدّلالة على التفّرد:

ونعني بالتفّرد بناء السّطر بجهة معّينة من الصّفحة الشّعرية ويتفرد بكلمة أو بمقطع شعري يكون متساقطا، ونلحظ ذلك في قوله من الجدارية :

هذا البحُر

لي

هذا الّرصيف وما عليه

من خطاي وسائلي المنوي...

لي

ومحطّة الباص القديمة

[1] – المصدر السابق، ص10-11.

لي

ولي ..

شبحي وصاحبه، وآنية النّحاس

وآية الكرسي، والمفتاح

لي

والباب

واللُّصُوص

والأجراس

لي

لي حذوة الفرس التي طارت عن الأسوار...لي

ماكان لي

وقصاصة الورق التي انتزُعت من الإنجيل

لي ...

نرى أن الأسطر الشّعرية قد اتّخذت من الجهة اليمنى من الصّفحة الشّعرية مكانا ليتموضع فيه ذلك السّطر بشكل عمودي.

وكأنما أُريد للّنص أن يعّبر في تلك الصّورة البصرية عن كينونة الذّات بشكل أحادي دال على انفرادها في الملكية (لي) وتكرارها في أغلب الأسطر الشّعرية المتساقطة، وكثرة البياض في الصّفحة استجابة لحركة السّطر الشّعري المتساقط / المفارقة للمألوف ....

"ويبرز التقّطيع أحيانا على أنه لعبة فنية ونفسية في آنٍ واحد من خلال المخالفة للكتابة التّي تتوزع في السّطر الشّعري على شكل حروف متقطعة للكلمة"[1] ، فالتفّتيت أو التقّطيع الكتابي هو تقطيع مجموعة من الكلمات إلى أجزاء متعّددة داخل القصيدة .

"وهو عدول بصري في طريقة الّرسم الكتابي العادي للمفردات الشّعرية، تعبيرا عن البعد الّنفسي لدلالة المفردة المقطّعة في القصيدة، فكل ما يخرق المألوف يثير الّدهشة ويكشف عن عملية إبداعية تجسّد قدراتها التأثيرية في المتلقي"[2].

والسّؤال الذّي يطرح نفسه هنا؛ هل بعثرة الكلمات تدل على بعثرة الّرؤية الشّعرية ؟ لقد أفرط محمود درويش في نثر المفردات المتكررة وتوزيعها على بياض الصّفحة بطريقة توحي بالتعّبير الملحوظ عن الحركة والقيام بدور الفعل الذي يجسّد الصّورة الشّعرية أو الفضاء الّداخلي تجسيدا خارجيا حيا، وهو ما يمنح مظهر التكّرار المكثّف وظيفة أعمق وأبعد من دلالة التأّكيد .

4- الّدلالة على التّهافت:

ومن الّدلالة عليه قول محمود درويش في الجدارية كذلك:

أين ظلّك بعدما انكسرت جذوعك؟

قمّة

[1] – محمد عبد المطلب ،هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1،مصر 1997،ص44.

[2] - عبد الواحد لؤلؤة، شعر الحداثة والشتات ،ص 22.

الإنسان

هاوية

ظلمتك حين قاومت فيك الوحش

بامرأة سقتك حليتها،فأ نِسْتَ...

واستسلمت للبشري.[1]

نجد السّطر المتساقط يرسم حالة سقوط الإنسان من عليائه أمام حتمية الموت بشكل شاقولي، ويظهر الفارق من خلاله بين عنفوان الإنسان في حياته وشبابه وما تستحيل إليه الحالة عند مواجهة قدر الموت .

قمة

الإنسان

هاوية

ثالثا: السّطر الشّعري المتعامد:

قد يتّخذ السّطر الشّعري أحيانا هيئة متعامدة فيسهم هذا النّمط من التشّكيل البصري بإبراز دلالة معينة، ومن أمثلة ذلك في جداريته:

أيها الموت انتظرني خارج الأرض،

انتظرني في بلادك، ريثما أنهي

حديثا عابراً مع ما تبقى من حياتي

[1] – محمود درويش، الجدارية،ص81.

قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد. يغريني

الوجوديون باستنزاف كل هنيهة

حرية، وعدالة ونبيذ آلهة.../

فيا موت! انتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الّربيع الهش،

حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

أيها الموت أنتظْر !

.. ويا موت انتظْر،[1]

نجد أنّ تعامد السّطر الشّعري يجسّد لنا تقاطع حركتين متضادتين؛ الأمر الذّي يفضي إلى حالة من التوّقف والاستقرار عند تلك النقطة.

فاختيار بنية المقطع على وفق السّبب والّنتيجة واستهلاله بلفظ (انتظر) واختتاقه باللّفظة ذاتها يجعل المقطع دالاً على الانغلاق في ذاته....

رابعا: التدّوير السّطري:

[1] – المصدر السابق، ص47–48.

نقصد به الّبناء السَّطري الذّي يشبه تدوير البيت في تراث الشّعر العربي، " ففيه يُدّوَر جزء من الُجملة الشّعرية من سطرٍ معين إلى السَّطر الذي يَليه، ولا يشترط مجيء التدوير في كلّ نص، بل هو ناتج ممّا تستدعيه ضرورات التّجربة والحاجة إلى استخدام تلك التقنية"[1].

"ويمكننا أنْ نُعَّ هذا الإخراج النّصي على فضاء الصّفحة تطورا في شعر التفّعيلة والدور الذّي يؤديه الإيقاع ولا يؤديه، ففي الوقت الذي يحاولُ وَزْنُ القصيدة أنْ يمنحها وحدةً متماسكةً، يعتمد من جانب آخر إلى خَلخَلة ذلك البناء بنقل التفّعيلة أو جزءٍ منها في نهاية سطر شعري إلى بداية السَّطر الذي يليه وكأنَّ موسيقى السَّطر تُصوِّر هذا الشوُّق وانتظار الذي يأتي ولا يأتي "[2].

وتعتمد هذهِ التقّنية في إخراج النّص ليدع الإيقاع مُنساباً لا يتوقفُ عند السّطر الشّعري؛ بل يستمر ليجتاح الصّفحة الشّعرية بحركة(دراماتيكية) تعمل على إحداث نوعٍ من التنّاغم بين الأذن والعين في آنٍ معاً، وبذا تعملُ تقنية التدّوير السَّطري على شدِّ عين المتلقي في حركة قرائية مستمرة .

"وهي ترقب استيفاء الفكرة التي لا تعود إلا لفكرة أخرى؛ الأمر الذي يحيل عملية القراءة إلى رحلة استكشاف في الفضاء الرّحب للّنص المماثل على سطحٍ الورقة"[3].

وكأنَّ السطور الشَّعرية أبواب مُتداخلة ومتعاقبة، يشيرُ فتح الأوّل منها لذة الكشف عما يخبئ الآخر وهكذا، ومن الأمثلة الدالة على التدوير السّطري قول محمود درويش في جداريته:

أتأذن لي بأن أختار مقهى عند

باب البحر؟ ــ .... لا تقترب

---

[1] – محمد صبر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقة الأولى،جيل الرّواد والستينات، منشورات عالم الكتب، ط1،أربد، الأردن،2010،ص180-181.

[2] – عبد الواحد لؤلؤة، شعر الحداثة والشتات ، رياض الرايس للنشر، ط1، بيروت،2002،ص303.

[3] – محمد صبر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة، ص11

يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم من
حدود الله ! لم تولد لتسأل، بل
لتعملْ...ـــ كن صديقا طيبا يا
موت ! كن معنى ثقافيا لأدرك
كنهَ حكمتك الخبيئة! ربما أسرعت
في تعليم قابيل الّرماية. ربما
أبطأت في تدريب أيوب على
الصّبر الطويل. وربما أسرجت لي
فرسا لتقتلني على فرسي.[1]

[1] – محمود درويش ، الجدارية ،ص58–59.

خـــــــــاتمة

1ـ يعدّ التّشكيل البصري ظاهرة فنّية في القصيدة العربية الحداثية، وقد تعدّدت التّسميات والمصطلحات التّي تطلق على هذه القصيدة التّي تحوي تشكيلا بصريا بخلاف القصيدة التقليديةالقالب، وذلك حسب المستوى التّشكيلي المشتغل عليه كـ (الخط ، الرّسم ، البياض ، توزيع الكلمات على سطح الورقة، اتجاه الأسطر الشّعرية وتباين أطوالها، الصّورة الفنّية البصرّية ...)

2 ـومن خلال تتّبع الظاهرة التّشكيلية والتّأريخ لها في الشّعر العربي يظهر لنا سبق الشّعراء العرب للتّشكيل من الجانب الجمالي؛ حيث أن التّشكيلات المعتمدة في الشّعر العربي القديم (الخاتم ، المشجّر ، الموّشح ...) كلّها تشكيلات ذات طابع زخرفّي فنّي جمالّي، ولا تنطلق من المضمون ، أما التّشكيل البصري الذّي تطرّقنا إليه فإنّه يعدّ ظاهرة تشكيلية مقصودة في البعد البصري للشّعر، والمنطلق أساسا من المضمون.

3 ـ إنّ التّشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر (ومنه قصيدة النّثر) شعر أيقوني بشكل ملحوظ، ويمكن تفسير هذه الأيقونة بتحوّل العناصر المهيمنة في هذا الشّعر من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية مرئية؛ إذ نجد التّشكيل البصري عند شعراء الحداثة تشكيلا دالا على محتوى التّعبير الذي تتضمّنه الكلمات فتُرسم بطريقة يظهر فيها واضحا قصد إبراز دلالتها على المساحة البيضاء، ذلك أنّ التّشكيل البصري ليس اعتباطيا بل يعتبر أساس العملية الإبداعية في القصيدة المعاصرة، ومن ثّم كان من الواجب الاهتمام بهذا التّشكيل البصري المتمثّل في العلامة الأيقونية .

4 ـ إنّ الكتابة الشّعرية للّنص الشّعري في الشّعر المعاصر قد تخرج على المعايير المألـــوفة، وتسهم في صنع الجــانب الشّعري من البعد البصري للّنص، فضلاً عن زيادة قدراته التأثيرية في المتلقي، فبناء المعنى في القصيــدة التي ترتكز على البعد البصري يستند على الانتقال من اللّفظ إلى الشّكل ممّا يقوي الطّاقة الدّلالية وهذا ما جعل الشّعر الحداثي في شكله الجديد خرقاً للألفة الخطية التي ترّسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة.

5 ـ لقد تجلّت هذه الظّاهرة ـ التشّكيل البصري ـ في جدارية محمود درويش بشكل ملحوظ وذلك انطلاقا من رؤيته للشّعر وللعالم النّصي معتمدا في ذلك نمطا جديدا في الشّعر الهندسي، لا على السّمع فقط، كما كان سائدا، لأنّ الخطاب الشّعري ـ كما يراه ـ لم يعد كلمات وأفكار فقط؛ بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلاّ بالبصر لقراءة النّص وفهم التشّكيل الخطي المرفق ،وكشف الدّلالات العميقة التّي يرمي إليها في هذا النّص الشّعري المطوّل، من خلال توظيفه للصّورة البصرية والتي تجلّت أشكالها المختلفة في تمزيق أوصال الكلمة الواحدة وفك ارتباطها الطّباعي وتفتيت الجملة إلى كلمات مبعثرة على الصّفحة، محقّقا بذلك جمالا موضوعيا وفنيا.

6 ـ إنّ ظاهرة تقنّية الصّورة و التشّكيل البصري للقصيدة وإن كانت قد حظيت ببعض الدراسات الأدبية و النقدية التي تناولتها أو حلّقت في مداراتها، رصدا و دراسة و تحليلا، فإنّ هذه الدراسات تعدّ حتّى الآن محدودة قياسا للحضور القويّ لهذه الظاهرة في القصيدة الحديثة و المعاصرة، كظاهرة تعبّر عن عصرها بل هي مولود شرعي له .

الملحـــــــــــق

الجدارية قصيدة طويلة تزيد عن الثّمانين صفحة، "وهي في القراءة الأولى غير المتفحصة قد تستشكل على القارئ أو تثير دهشته ، ولكنها بعد القراءة المتأنية تكشف عن فكر عميق وفن بديع وقمة شعرية شامخة "[1]تعدّ من أطول قصائد محمود درويش، جاءت استجابة لحدث كبير طارئ في حياة الشاعر، وهو العملية الجراحية التي أُجريت على شريانه الأورطي في باريس عام 1998م. هذا الحدث وضعه في مواجهة الموت ومنازلته .

والجدارية قصيدة "ملحمة"تمتزج فيها الأرض باللّغة، والأرض بالمرأة وبالأسطورة، تّوجت على رأس أعمال درويش من حيث قدرته على استخدام لغته وأدواته الفنية الشعرية التي تميّزه عن غيره من الشّعراء الحداثيين، إذ تظهر سبقه في التخلص من فاض اللّغة وبراعته في استخدام مرجعياته.

كانت تجربة الموت فيها قاسية، أدخل فيها عوالم -- واستعاد مشاهد كثيرة جدا، وعاش أزمنة عديدة وذهب إلى خوف عميق أن يكون نسي كل شيء.

هذه التجربة حتّمت عليه أن يطرح أسئلة وجودية، وأن يعالج قضايا وأسئلة غامضة لم يطرقها من قبل، واكتشف أنّ الحياة لا تستحق أكثر من أن تُعاش، ولذا عاد إلى الطفولة عبر الثقافة والتاريخ، وظلّ محتفظا بلغة قوية تحارب خلجات الموت ، لغة أقوى من السلاح ،لغة الشعر.

كان عميقا في نظرته إلى الكون والحياة والمرأة والرّجل والأسطورة والخرافة والقصيدة واللّغة وصراعات العالم، وصراعات الفلسطيني مع الآخر على وجه الخصوص.

طرح في هذه القصيدة المطّولة الخصوصية الإنسانية في مواجهة الموت والضعف البشري أمام هذه الحتمية اللاّزمة، ومزج بين الفردية الإنسانية والذات الجماعية (الشعب) والبعد الإنساني الشمولي الذي تتوحّد فيه الإنسانية جمعاء.

[1] – محمود درويش وسميح القاسم ، الرسائل، ص5.

لم يكن صوت الشاعر وحيدا، فقد حاورته عدة أصوات؛ المرأة والإله والصدى والشبح، إضافة إلى هذا فقد حاور الشاعر الموت بحد ذاته حوارا فلسفيا عميقا ومؤثرا.

أعلن درويش في الجدارية انفصاله عن رؤياه (المسيح) الّرسول واكتفى بالشاعر الذي يحمل اللغة والخصب .

وجد الشاعر حلّه في اللّغة كما كتب لسميح القاسم قائلا: في اللّغة نستطيع أن " نزوح عن المعلوم ’لى المجهول، في اللغة نسافر ونعود،في اللّغة نـُرسي للسّفر قواعد سفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السّفر، في اللّغة نـُصالح ما لا يتصالح في الواقع... وفي اللغة نعلن حريتنا ونقيم سلامنا"[1]

استطاع درويش أن يتجاوز الّور اللّغوي في مواجهة عدو يحاول إلغاءه وإلغاء لغته، فعمل على تأصيل دور ريادي خاص لشاعر مقاوم؛ شاعر يكتشف آفاقا جديدة في اللّغة والموضوع والشَكل وهو ماتمثل في (الجدارية) التّي حظيت بدراسات شتى ولم تزل كذلك.

[1] – فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص10.

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر:

1- محمود درويش، الجدارية ، الأهلية للنشر والتوزيع، ،ط1 ،الأردن، 1999م.

المراجع:

1- أحمد أبو حاقة ،الالتزام في الشعر العربي،دار العلم للملايين، ط1،بيروت ، 1989م.

2- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت،1996م.

3- أحمد عبد المعطي حجازي، في مملكة الشعر، مكتبة الأسرة، ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دط. القاهرة، 1999م.

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

5- أمين بكري شيخ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، ط1، بيروت،1980م.

6- بسّام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، ط1،اللإسكندرية، 2006م.

7- بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية(على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية – دراسة الأصـــول والمفاهيم-) ،عالم الكتب الحديث،ط1،الأردن،2010م.

8- حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، دط، بيروت،1991م.

9- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر،دط، 2000م.

10- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني،ط1،لبنان،1985م.

11- شربل داغر ،الشعرية العربية الحديثة/تحليل نصي، دار توبقال،ط1، المغرب،1988م.

12- صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، منشورات مكتبة مدبولي،دط، القاهرة، 1991م.

13- طراد الكبيسي، (الشعر والكتابة /القصيدة البصرية)،دار الحرية، دط ،المربد ، بغداد 1986م.

14- عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة(ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر)، مر: سهيل زكار،ج1،دار الفكر، بيروت،2001م.

15- عبد القادر علي ياعيسي، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، دار حضرموت،ط1، الجمهورية اليمنية،2004م .

16- عبده بدوي، تجليات الأصالة في الشعر الحديث ، مقالة ، عالم الفكر،العدد3،1993م.

17- عبد الواحد لؤلؤة، شعر الحداثة والشتات، رياض الرايس للنشر، ط1،بيروت، 2002م.

18- عبد الواحد لؤلؤة وآخرون، الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1986م.

19- عبد الوهاب البيّاتي، الأهمال الكاملة، دار العودة، ط1، بيروت، 1972م.

20- علي أحمد سعيد (أدونيس)، الأعمال الشعرية الكاملة، ج3،(مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى) دار المدى، دمشق، بيروت، 1996م.

21- علي أحمد سعيد (أدونيس)، مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب ، ط2،بيروت ، 1988م.

22- فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة ،دط، الجزائر،1987م.

23- فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية،دط، جمعية الإمتاع والمؤانسة، الجزائر، 2005م.

24- قدور عبد الله، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع،ط1،الجزائر،2005م.

25- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت،2008م.

26- محمد الماكري، الشكل والخطاب،مدخل تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي ،ط1، الجزائر،1991م.

27- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث:بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)،ج3،دار توبقال، المغرب،1999م.

28- محمد صبر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقة الأولى،جيل الرّواد والستينات،منشورات عالم الكتب، أربد، الأردن،2010م.

29- محمد عبد المطلب ،هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، مصر،1997.

30- محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، مصر ،2006م.

31- منذر عياشي، العلاماتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، عالم الكتب الحديث،ط1، الأردن 2013م.

32- منذر عياشي، العلاماتية وعلم النصوص، المركز الثقافي العربي،ط1، المغرب،2004م.

33- ابن منظور ، لسان العرب ، ج11 ، دار صادر ، دط، بيروت،1991م.

34- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي، ط3،المغرب،2002م.

35- سعدي، الأعمال الشعرية الكاملة،ج3، منشورات الجمل، ط1، بيروت،2014م.

36- يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، دط،الجزائر،2002م.

37- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي(مفاهيمها وأسسها، تاريخها وتطبيقاتها العربية) ، دار الجسور، الجزائر، ط2،2009م.، تر: محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000م.

الكتب المترجمة:

1- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطاب،تر:جمال حضري ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1،الجزائر،2007م.

2- دانيال تشاندلز، أسس السيميائية، تر:طلال هبة،ط1،المنظمة العربية للترجمة،بيروت،2008م.

3- ميشال آرفيه وآخرون، السيمياء أصولها وقواعدها ، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م.

المجلات:

1- آسيا جريوي، المصطلح السيميائي بين الفكر العربي والفكر الغربي،مجلة كلية الآداب واللغات ، العدد12، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، جانفي 2013م.

2- وليد منير ، مقال (التجريب في القصيدة المعاصرة)،مجلة فصول، المجلد16،العدد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدّمة.....أ،ب،ج

الفصل التمهيدي: حول ضبط المصطلحات والمفاهيم

أولا: التّشكيل البصري: المفهوم وإشكالية المصطلح.....5

1-1 المفهوم اللغوي.....5

2-1 المفهوم الاصطلاحي.....6

2- إشكالية المصطلح.....7

ثانيا: المفهوم العام للسيميائية.....12

1-1 لغة 12

2-1 اصطلاحا.....14

2- إشكالية المصطلح وفوضى ترجمته عند العرب المحدثين.....17

2-1 السيميائية والسيميولوجيا.....19

الفصل الأول: التّشكيل البصري في القصيدة العربية الحديثة

أوّلا: التأريخ لظاهرة التّشكيل البصري- في الشعر العربي -.....23

ثانيا: التّشكيل البصري في قصيدة التفعيلة.....28

ثالثا: التّشكيل البصري في قصيدة النّثر.....34

الفصل الثّاني: دلالات التشكيل البصري في الجدارية

ترجمة محمود درويش.....44

أولا: الّسطر الشّعري المتدرج.....46

1-الّدلالة على الهبوط.....47

2-الّدلالة على الاستمرار.....48

3-الّدلالة على الضّياع.....49

4-الّدلالة على العبور 50

ثانيا: الّسطر الشّعري المتساقط.....52

1-الّدلالة على التّعدد.....53

2- الّدلالة على الاستمرار.....54

3-اللّالة على التّفرد.....55

4-الّدلالة على التّهافت.....57

ثالثا: الّسطر الشّعري المتعامد.....58

رابعا: التّدوير الّسطري.....59

الخاتمة 63

الملحق.....66

قائمة المصادر والمراجع.....69

فهرس الموضوعات.....75

تم بحمد الله

الملخص:

لقد بات معروفا أنّ الخطاب الشّعري الحديث (جدارية محمود درويش) لم يعد مجّرد كلمات وأفكار فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلاّ بالبصر لفهم النّص، وفق التشّكيل الخطي الذّي ينتقيه الشّاعر لنصه، ومن هنا حدث تحول في طريقة تلقي القصيدة المعاصرة التي تؤّثر القراءة الصّامتة ، مما أوجد مجالا لتوليد هوية بصرية للّنصوص، ومن ثّم أصبحت طريقة كتابة النّص تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره، وقد تجلّى التّشكيل البصري للّنص الشّعري الحديث بأشكال مختلفة كالسّواد والبياض وما يرتبط بهما من فراغ دلالي، وعلامات التّرقيم والأشكال الهندسية وتفتيت النّوال .

الكلمات المفتاحية : السّيميائية –التّشكيل البصري – الجدارية .

résumer

It has become known that the modern poetic address (Mahmoud Darwish's Jedaria) is no longer limited to words and ideas only. rather ,it has come to include other elements which cannot be realized by any means other than the eyes. These elements are necessary for understanding the text in light of the graphic variation which the poet chooses for his text. In this context, a change has appeared in the reception of contemporary poetry, which leans more towards silent reading. this has created a space for generating visual identities for texts. the way the text is written is now one of the things that determine its meaning and frame its path. And visual variation in the modern poetic text has taken different forms such as blackness and whiteness and the implicational blankness associated with them, vocalization, geometric figures and fragmentary functions.

Keywords: *sémiotic, visual variation, jedaria.*