الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر

في اللغة والأدب العربي

فرع: دراسات أدبية **تخصص:** أدب حديث ومعاصر

الموضوع:

التّشكيل اللّغوي والتّمثيل البصري عند مُحَمَّد بنيس

قراءة في نماذج شعرية

إعداد الطالبة: سعاد شيخاوي

إشراف: أ.د مُحَمَّد جواد مكيكة

تمت مناقشتها بتاريخ: 2020/09/13 أمام اللجنة المكونة من:

د. صلاح الدين منقور	أستاذ محاضر " أ "	رئيسًا
أ.د مُحَمَّد جواد مكيكة	أستاذ التعليم العالي	مشرفًا ومقررًا
د. فضيلة قوتال	أستاذة محاضرة " أ "	عضوًا مناقشًا

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

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر

في اللغة والأدب العربي

فرع: دراسات أدبية **تخصص:** أدب حديث ومعاصر

الموضوع:

التّشكيل اللّغوي والتّمثيل البصري عند مُحَمَّد بنيس

قراءة في نماذج شعرية

إعداد الطالبة: سعاد شيخاوي

إشراف: أ.دمُحَمَّد جواد مكيكة

تمت مناقشتها بتاريخ:..... أمام اللجنة المكونة من:

د. صلاح الدين منقور	أستاذ محاضر " أ "	رئيسًا
أ.د مُحَمَّد جواد مكيكة	أستاذ التعليم العالي	مشرفًا ومقررًا
د. قوتال فضيلة	أستاذة محاضرة " أ "	عضوًا مناقشًا

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

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك

ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك..

"الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات"

أخلص بجزيل الشكر و العرفان إلى كل من أشعل شمعة في دروب العلم إلى من وقف

على منابر العلم وأعطى من حصيلة فكره

إلى كل الأساتذة الكرام عبر مختلف الأطوار

وأتوجه بالشكر الخاص إلى الأستاذ الدكتور **محمد جواد مكيكة** الذي تفضل بالأشراف

على هذا البحث فله مني كل التقدير والإحترام

كما أتوجه بالشكر إلى الدكتورة **فضيلة قوتال** وطالبة الدكتوراه **آمال عيّاد**

على الجهد الذي بذلتاه في إرشادي ومساعدتي في ما إحتجت اليه.

جزاكم الله كل خير

إهداء

ثمرة جهدي أهديك

إلى من أعانني ودعا لي أمي وأبي

إلى سندي ورفيق دربي زوجي

أحبتي وأقاربي

عذرًا صغيرتي

مقدمة

شهد القرن العشرين موجات متسارعة مِن حركات التجدّد، والتغيير، شملت معظم مجالات الحياة وفي مجال الأدب أصبح الشاعر المعاصر يُسايِرُ هذا التطور، ويعيد صياغة العلاقات المتجدّدة، والمتغيرة في الواقع بشكل يتلاءم مع مستويات الإبداع، والمعرفة النابعة مِن كل فن، ومِن كل علم، ومِن كل جزء في هذا الواقع.

فاستطاع أن يتفرد عن ما سبقه، باستخدامه وسائل تعبيرية فنية خاصة به، في اختيار التشكيل والإيقاع، اللذان يكتسبان ملامحهما مِن الإحساس بالزمن المتغير، ومِن استيعاب الواقع المتغير بأبعاده ومضامينه؛ فالأدب أكثر أشكال الوعي البشري حساسية، وتأثرًا بمناخ العصر، فتحولت مهمة الشاعر مِن التعبير عن الحنين والأشواق، إلى رسم عالم خاص مناقض للواقع.

ومِن هذا الاعتبار يسعى هذا البحث إلى دراسة مجالين تبين لنا أن كل واحد منهما مرتبط بالثاني فالأول: المعطى اللغوي في دراسة العلامة اللسانية، وكيفية صياغتها، والثاني: المعطى البصري في دراسة العلامات الأيقونية، وآليات تشكيلها. فقد رسم الشاعر بهما جسور الامتداد للوصول إلى بلاغة الصورة، واعتناق موجة التحضر؛ فمن خلالهما تمكن من أن يخلق صورًا تشكيلية بصرية، ونوع في طرق عرضها بأساليب متعددة، تساهم في سدّ الجفاء بينه وبين متلقيه، في استثارة الإحساس الجمالي عنده وتفجير طاقته، فيما تتضمنه مِن إيحاءات ومعاني.

لقد حقق له هذا المزج بين الكلمة والأيقونة مِن أن يبني فعل القصيدة البصرية، بل دفع به إلى التشعب في إنتاج بنى شعرية جديدة، جسدت الرؤيا الشعرية في اختراق كل ما هو مألوف فأصبحنا نلتمس المعنى فوق سطوح العبارات، وبين طياتها، ونشاهد صورًا متماهية مع التجارب الذهنية الشعورية نابعة مِن الخيال تخاطب الحس، والعقل، والبصر، والبصيرة.

ومِن الأسباب التي شجعتنا للخوض في غمار هذا البحث هو جدّة الموضوع، فلا نجد دراسة تجمع بين المعطيين (اللغوي والبصري) إلّا قلة مِن الدراسات، والتي اختصت بجانب واحد مِن الدراسة كأطروحة الدكتوراه لـ: عامر بن أمُحَمَّد، الموسومة بـ"الخطاب العربي المعاصر مِن التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري".

وهدفنا في ذلك الكشف عن فاعلية الترابط بين مكونات النص الداخلية ومدى تعالق هذه الأخيرة بآليات الاشتغال الفضائي، والتماهي معه لتحقيق وجودية القصيدة، وكينونتها الكاملة، والسمو بها إلى أعلى المراتب الجمالية.

ومِن أجل الإمساك ببعض تلك الغايات جاءت الإشكالية التالية:

- **التشكيل اللغوي والتمثيل البصري في الأدب المعاصر، أي تداخل؟ وأي تعالق؟ وأي آفاق؟**

وبما يتفرع عنه مِن تساؤلات:

- ما جوهر الصورة المشهدية؟ وكيف يتم إنتاجها وقراءتها؟
- ما مدى تأثير الصورة الإيحائية على المتلقي؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اخترنا أن نمضي في تقسيم هذه الدراسة إلى مقدمة، ومدخل نظري وفصلين، وخاتمة.

المدخل معنون بـ: " **الثقافة الشفاهية والثقافة البصرية (السمات وآليات التحول)** " خصصناه لاستقراء مسافات التغيير بين الثقافتين الشفاهية، والبصرية، و الحديث عن سماتهما وآليات التجديد لفهم هذه التحولات والظواهر المنبثقة عنها.

الفصل الأول موسوم بـ: "**التشكيل اللغوي والتمثيل البصري في القصيدة المعاصرة**" عدنا فيه أدراجنا إلى الآراء النقدية السابقة العربية والغربية منها، لنتبين الكيفية التي تعامل بها السابقون مع السطح والعمق، ومِن ثم تناولنا أهم المفاهيم الإجرائية لكل مِن التشكيل اللغوي، والتمثيل البصري التي رصدناها في مسيرة هذا البحث. وفي آخر هذا الفصل تطرقنا إلى القصيدة التشكيلية كنموذج للتطبيق، فعرفنا بها ولمحنا لأهم سماتها، وروادها.

الفصل الثاني موسوم بـ: " **آليات التشكيل اللغوي والتمثيل البصري، وأبعادهما الدلالية (قراءة في نماذج شعرية لمحمد بنيس)** " ودرسنا فيه عناصر الاشتغال اللغوي، وآليات الاشتغال الفضائي عند مُحَمَّد بنيس، مع تحليل نماذج مِن ديوان "يا اتجاه صوتك العمودي".

وفي الخاتمة عرضنا أهم النتائج التي تحصلنا عليها مِن هذه الدراسة، وقد اعتمدنا على المنهج الوصفي، لحصد وتحليل بعض مكونات، وعناصر الظاهرة، وهو ملائم للقراءة التشكيلية.

ومِن أهم الكتب التي قادتنا، وأفادت هذا البحث كتاب (**الشكل والخطاب مدخل ظاهراتي**) لمحمد الماكري، وكتاب (**التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**) لمحمد الصفراني. ومِن الصعوبات التي واجهتنا أن حجم المادة العلمية كان كبيرًا، ومتشعبًا، فلم يكن بالإمكان الإلمام بجميع الجوانب فكان ما قدمناه، دراسة موجزة تطرقنا فيها للقضايا المهمة والأساسية.

وفي الختام لا يسعني إلا أن اتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الدكتور **مُحَمَّد جواد مكيكة** الذي قادني صوب هذا الموضوع، وشجعني للخوض في غماره الشيق.

تيارت في: 2020/09/01

سعاد شيخاوي

مدخل:

الثّقافة الشّفاهية والثّقافة البصرية

السّمات وآليات التّحول

تُعرَف الثّقافة بكونها منظومة متكاملة تظم نتاج تراكمي لمجمل موجات الإبداع والابتكار التي تتناقلها الأجيال. ووجود ثقافتين في أدبنا "الشّفاهية" و"البصرية" دليل على تحول فكري في العقل البشري، خاصة المجال الفنّي والإبداعي، وهو تأكيد على نمو وتطوّر الفن (الشعر/ النثر)، فمنذ زمنٍ بعيدٍ والإنسان يحاول أن يتواصل بآليات الكلام مع غيره من النّاس ليَعرِف ذاته ويُعبِر عنها، وهذه الدّينامية لم تكن اعتباطية بل هي خاضعة لعِدة عوامل أمكن اجمالها في "التأثر والتأثير".

التأثر بالبيئة ومتطلبات العصر، وبالأحرى الاختلاف في المشهد النّقدي والثّقافي، والتأثير في المتلقي يكون بتجويد الشّعر، وتحسينه، وتشكيله وفق قوالب جديدة، فالشاعر يتزود بعدد من العناصر والآليات التي تُحقِق له البعد الجمالي، يَنفُذ به إلى المتلقي بالتّأثير والإقناع.

وما نحاول أن نقوم به في هذا المدخل هو الكّشف عن تلك الإبدالات والآليات التي أحدثت النّقلة من المشافهة إلى الكتابة، والعوامل المتحّكمة في ذلك بالتركيز على خصائص كل من الثّقافتين السّماعية والبصرية.

1- الثّقافة الشفاهية:

هي ثقافة متأصلة في الجذور ذاع صِيتُها عبر زمنٍ طويلٍ، حتى بعد بداية عصر التّدوين في القرن الرابع عشر هجري ظّل الشّعر والنّقد خاضعان لنمطيّتها؛ إذ ترتبط الثّقافة ارتباطا وثيقاً بالنظام الصّوتي وعلى رأي **بول فالري** انه: "لزمنٍ طويل كان الصّوت البشري أساس وشرط الأدب، إن حضور الصوت يفسر الأدب الأول وهنا أخذ الأدب الكلاسيكي شكله وطابعه المحبّب"[1]؛ فالمشافهة توّلي الصّوت أهمية لاقترانه بحاسة السّمع التي تخدِّم المجتمع الجاهلي، وتلاءم بيئته الصحراوية؛ لهذا يحظى المتلقي السامع بأهمية كبيرة في الأدب العربي؛ لارتباط الشعر بالإنشاد. فقد كان يُسمع مباشرةً في بعض المواقف الاجتماعية كسوق عكاظ و"لمواكبة بعض الفعّاليات الحياتية اليومية مثل الاستسقاء من العيون والآبار أو البناء والحفر"[2]، إضافة إلى استعمال الشعر في الدّفاع عن القبيلة أو التّشجيع في الحروب والتّحقير

[1]-مُحَمَّد الماكري، الشكل والخطاب مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1991، ص:127.

[2]-المرجع نفسه، ص:124.

من بعض الناس. كل هذه المواقف تتطلب متلقياً يستقبل الشعر؛ مما يدّل على حضور سلطة السماع أثناء إنشاد الشعر؛ و"لأن الأذن حاسة المباشرة والقرب، والاتصال"[1]؛ لذلك ناشد الشاعر البساطة والوضوح، واستنجد بالذاكرة سِجلاً لحفظ دواوينه.

وهذا ما أثبته **مليمان باري**، وتلميذه **ألبرت لورد** في دراسته، وصياغته نظرية تحدّد الصيّغ الشفاهية لتحديد خصائص الأسلوب الشفوي بأسلوب علمي يحدِّد هوية الشعر الهومري، وظروف إنتاجه والكيفية التي أنتج بها، مستوعبًا إيّاها من انتاجات سابقيه، فتوصل في الأخير إلى أن هومروس كان ينظُم شعره شفاهيًا، معتمدًا على الذاكرة في الحِفظ، ومستودعًا من القوالب الصِّياغية المكررة، والعبارات الجاهزة، والنّعوت، والصفات؛"فالحفظ الحرفي بالذاكرة يتطلب نصًا ثابتًا وهذا من المحال في الأشعار الشّفاهية التّقليدية السّردية"[2]

فميز **باري** ملمحين للتعبير الإنشادي: بساطة تعبيره، وسعة النّظام الذي يحتويه (نظام الصيغ) الذي هو"مجموعة من العبارات التي لها القيمة الوزنية نفسها والتي هي متشابهة بدرجة كافية في الفكر والكلمات؛ بحيث لا تترك شكًا أن الشاعر الذي كان يستخدمها كان يعرفها ليس فقط بوصفها صيغًا مفردةً، بل كذلك بوصفها صيغًا من نمط بعينه"[3].

ويعتبر **جمس مونرو** من أوائل الباحثين الذين أسقطوا النظرية الشفاهية على الشعر الجاهلي (معلقة لبيد) في كتابه (النظم الشفوي في الشعر الجاهلي)؛ حيث قام بإتباع منهج جديد في دراسة القصائد الجاهلية، وتمكن من التّمييز بين الشعر الشفوي المبنى، وشعر العصور التي تلته، من حيث خصائص الأسلوب الشفهي: (الأداء، الارتجال، شّد انتباه الجمهور، وذخيرة الصيغ)، واعتبر **مونرو** الاختلاف في روايات القصيدة الواحدة دليلا على طبيعتها الشّفوية، ذلك أن الشاعر عند إعادته لإلقاء شعره قد ينسى بعضه، فيُعبِر عنه بألفاظ أخرى محافظًا على الصيغة نفسها، ونلمح هذا في تكرار بعض القوالب

[1]-عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال، المغرب، ط2، 2008، ص:7.

[2]-والتر أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، دط،1978، ص:29.

[3]-المرجع نفسه، ص:19-20.

الصيغية في أشعار العرب كقول كل من **امرئ القيس ولبيد:** (عَفَتِ الدِّيارُ) في أكثر من شعر، وقد يتعدى ذلك إلى تكرار جملة أو بيت بأكمله كتكرار (وُقُوفًا بِهَا صَحبِي عَلى مَطِّيهم) في معلقتي **امرئ القيس وطرفة بن العبد.** ويوجد مِن الشعراء من لا يكرر القالب الصّيغي حرفيا كقول **زهير** (لَا رِثَاءَ لَهُ/لَا فُكَاكَ لَهُ) ونجدها عند **النّابغة** (لَا إِرتِجَاءَ لَهُ)[1].

ساعدت هذه القوالب الصيغية في تشكيل الأوزان بالإيقاع، وفي حفر مكانة للشعر في الذاكرة الجماعية بالرواية، والتكرار. ونجد أن القضايا التي تعرضت لها كتب النقد القديمة تبرز خصائص الثقافة الشفاهية، وكيف أن الشاعر الجاهلي اهتم بمتلقيه حتى ولو لم يشركه في إنتاج نصه. ومن هذه القضايا:

أ- التَّنقِيح وَالتَّحكِيك:

معروف أن شعراء الجاهلية كانوا يقولون الشعر على السليقة والارتجال، واستقبحوا من القول ما كان من الصّنعة والتّكلف، إلا أننا نجد من الشعراء من كانوا يقومون بتنقيح وتحكيك قصائدهم باستحضار المعنى، وتخيير الوزن وقافيته التي تناسبه وتؤدي غرضه، وهذا دليل على أن الشاعر الجاهلي كان يولي اهتماما بالمتّلقي عند استحضاره أثناء إنشاء نصه، ومن هؤلاء الشعراء نجد **الحطيئة** الذي قيل عنه:"إنّه كان يعمل القصيدة في شهرين ويهذبها في حول"[2]، ثم أن شعراء الجاهلية كانوا يفتتحون قصائدهم بالنّسيب، والمقدمات الطلّلية، ومن ثمّ يصفون الرّحلة أو الدّابة حتى يصلوا إلى الغرض الرّئيسي من مدحٍ، أو فخرٍ، أو رثاءٍ...، ويعلل **ابن قتيبة** سبب قيام الشاعر بذلك، فيقول:"ليُميل القلوب ويَصْرِف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه"[3]كنوع من الإثارة والتّحفيز في نفسية متّلقيه.

ب- الأسلوب:

تفنّن العرب القدامى في قول الشعر بالتّنويع في أساليب جذب واستمالة المتّلقي" ومن الأساليب التي ألحَ البلاغيون والنقاد القدماء عليها، وأكثروا من توجيه المبدعين إلى الاهتمام بها: أسلوب الالتفات

[1]-جيمس مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر:فضل بن عماد العماري، دار الأصالة، الرياض، دط، 1997، ص: 37-38، بتصرف.

[2]-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1997، ص:33-34.

[3]-المرجع نفسه، ص:31.

واستخدام الفواصل في الكلام، وحسن الابتداء، والتخلص، والانتهاء"[1]، وكل منها يعمل عمل المثير في تنشيط ذهن المتّلقي، وتحفيزه على مواصلة السّماع، بنوع من التّشويق كالانحراف من معنى إلى آخر وكمراوحة المبدع مابين القول الجّد والهزل تجنبا لملل السامع ونفوره.

ج- الوضوح والغموض:

مثلما أشرنا سابقا في دراسة **مليمان باري** أنّه من خصائص الشعر الشفهي البساطة والوضوح ويظهر هذا من خلال إجابة الشاعر عن أسئلة يتوقع أن تتبادر في ذهن المتلقي عند سماعه البيت كما كان يراعي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وكما نجد أن **المرزوقي** قد وضع حدًا لذلك في عمود الشعر العربي عند اشتراطه مناسبة المستعار للمستعار له، والمقاربة والدّقة في التشبيه، حتى لا يُغَم أو يستعصيَ على المتّلقي السامع الوصول إلى المعنى المنشود، أو يأخذ في ذلك وقتًا طويلًا يؤدي إلى نفوره.

د- الإنشاد:

وهو أهم سِمة في الشعر الغنائي، وهو "نمط أدائي يفترض بالضرورة وجود السِمة الغنائية والنغمية في عرض النص على المتلقي السامع"[2]، وما يؤكد اهتمام العرب قديمًا بالإلقاء الشعري هو تلك الخيّم التي كانت تُضرب في الأسواق ليحتّكم إليها الشعراء، ويتنافسوا فيما بينهم، وفي هذا يقول **عبد الله بن معاوية:**

"يَزينُ الشِّعرَ أَفواهٌ إِذَا نَطَقَتِ بِالشّعرِ يَومًا، وقد يُزري بِأَفوَاهِ "[3]

فالأداء الجيد يرفع من قيمة الشعر، وقد يحط من قيمته إذا كان الأمر عكس ذلك، والإلقاء الجيد يدبّ فيه الحياة، ويبعث فيه الحلاوة التي تُطرَبُ لها الأذن، ويَستدِلُ به المتّلقي الحاضر على المعاني مِن خلال الصوت وطريقة الأداءِ مِن شَّدٍ وخِفضٍ في الصوت، وتجسيدٍ لأفعال حركيةٍ، وهذا ما اصطلحَ عليه **مُحَمَّد الصفراني** بـ:"سِّماتُ الأداء الشفهي" وهي "علامات غير لغوية [أحاسيس وشحنات

[1]-فاطمة البريكي، قضية التلقي في الشعر العربي القديم، دار الشروق، عمان، دط، 2006، ص:207.

[2]-مُحَمَّد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 124.

[3]-الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، تح: عمر الطباع، دار الأرقم، لبنان، دط، 1999، 125/1.

انفعالية] مصاحبة لإلقاءِ النص الشعري مِن شأنها تجسيد المعاني، مِن خلال التشكيل بالصوت أو التشكيل بحركات الجسم"[1]؛ فمن التشكيل بالصوت النّبر: في شدِ وخِفضِ الصوتِ، والتنغيم يستدل منه السامع على سياق الجملة إن كانت تعجبية، أم استفهامية، أو غير ذلك، فالمنشِد يغيِرُ مِن نبرات صوته بالنطق بها بدرجات مختلفة مغيرا بذلك مِن معنى اللفظ" فتغير النغمة يتبعه تغيير في كثير مِن الدلالات"[2].

هـ- الإيقاع:

لا يقوم الإنشاد إلا بالإيقاع الموسيقي، وهو ما يميز الشعر عن النثر بعنصري الوزن والقافية، اللذين قال **المرزوقي** عنهما: " وإنّما قلنا على تخيير مِن لذيذ الوزن؛ لأن لذيذه يُطرِبُ الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يُطرِبُ الفهمَ لصوابِ تركيبه، واعتدال نظومه"[3]؛ ما يقابل بضرورة التحام النظم والتئامه في عمود الشعر العربي.

فلا يتم التأثير في المتلقي إلى إذا استطاع الشاعر أن ينتج نصه بالإنشاد القائم على القافية، والوزن والتصريع، والتشطير. وهي وسائل للإيقاع ولامتلاك المتلقي، وللحفاظ على مشافهة النص، والعرف المشترك، والذوق الشائع، حتى صارت الصياغة أهم مِن الأفكار في بلوغ غاية التطريب والتأثير.

ويصاحب الأداء اللفظي (الأدوات الصوتية والوقائع التنظيمية) "وقائع أخرى تواكب هذا الأداء وتشتغل في موازاة اللغة الموظفة ومنها على سبيل المثال: المعطيات الموازية للغة أو ما يعرف بال "بارالانكَاج" paralanguage التي تشمل الإشارات والحركات، وملامح وجه المتكلم (...) تدخل ضمن أنظمة التواصل غير اللغوية non verbal"[4].

إن كل ما ذكرناه مِن سِماتٍ للأداء الشفهي تدخل ضمن خصائص الثقافة الشفاهية، وتختفي حال ما تعلق الأمر بالكتابة.

---

[1]-محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، لبنان، ط1، 2008، ص:16.

[2]-ابراهيم انيس، دلالة الالفاظ، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط5، 1984، ص:47.

[3]-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، مصر، ط2، 1967، ص:10.

[4]-محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:133.

2- الثقافة البصرية:

كيّف الشاعر الجاهلي مقومات اللغة باتخاذه عدد مِن العناصر، وتشكيل نصوصه الشعرية معتمدًا على الصوت/السمع كونه الوسيلة الوحيدة للتواصل آن ذلك، وبما يتوافق مع العرف السائد في مجتمعه وطبيعة بيئته الصحراوية، وحياة البداوة.

ظلت الثقافة الشفاهية مترسخة لمدة طويلة مِن الزمن حتى بعد بداية عصر التدوين، وظهور تلك المحاولات الفردية في التغيير، والسير نحو الإبداع مع شعراء العصر العباسي أمثال "أبي تمام" الذي خرج عن النمط السائد وجمالياته ليؤسس شعرية النظم التي تقوم على جمالية شعرية أساسها النص الغامض الذي رفضه المعياريون وجعله عرضة لنقدهم "ولعل لطبيعة العصر أثرا حاسما في نزوع الحساسية الشعرية إلى التأنق في العبارات، والتدقيق في المعاني، فمع انتقال العرب إلى الحواضر نشأ التأدب والتطرف"[1] فحضارة العصر العباسي والامتزاج الثقافي بين المجتمعات مِن فرس، وروم، ويونان. كان لها الأثر البالغ في هذا الانفتاح، وغلو "أبو تمام" وغيره بالمبالغات البعيدة، والمعاني العميقة، والصور المجازية المزخرفة بألوان البديع، وكثرة استخدامه للألفاظ الغريبة، والتراكيب المباينة لتقاليد الشعراء، وفقا لطبيعة الحياة الحضرية آن ذلك.

في حين ظل الوضع على حاله مع بداية العصر الحديث، وظهور الطباعة وانتشار وسائل التواصل الجديدة مِن مطبوعات وصحف، ومدونات... ذلك أن بداية شعرية التقليد كانت من رؤية ماضوية لتعيد إنتاج النص الشعري الشفوي ضمن شروط الذات الكاتبة، واعتمادا على البنية السمعية التي كانت قائمة على الصوت بالإلقاء المباشر الذي يتطلب كما أشرنا سابقا تجسيد أقوال وحركات، تختفي حال ما تعلق الأمر بالكتابة.

وهذا أمر رفضه الحداثيون؛ إذ يرى **أدونيس** بأننا "اليوم إذ نقرأ ماضينا الشعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون وحسب؛ و إنما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه"[2]؛ فحسب رأيه لماذا علينا

[1]-ميادة اسبر كامل، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، دط، 2011، ص: 16.

[2]-أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، دط، 1978، ص: 31.

أن نتشبث بقواعد المتأخرين الذين قعدوا للنص الشعري المكتوب على النص الشفوي! فالإبداع يختلف مِن عصر إلى عصر وهو أمر متعلق بالحياة الثقافية، ويتناقض مع طبيعة اللغة الشعرية الدينامية.

في حين يرى **والتر أونج** أنه: "لما كانت النقلة مِن الكلام الشفهي إلى الكلام المكتوب في جوهرها نقلة مِن الصوت إلى الفراغ المرئي؛ فإن تأثير الطباعة هنا على استخدام الفراغ المرئي يمكن أن تكون بؤرة الاهتمام المركزية وإن لم تكن الوحيدة (...) فكثير مِن التأثيرات الأخرى ترتبط بهذا الاستخدام نفسه وفي أوجه متعددة"[1].

فالمبدع أصبح يعمل جاهدا لتطويع مقومات اللغة، لتتلاءم مع ما وفرته له التكنولوجيا الحديثة مِن وسائل الطباعة، والتضفيف، والتصوير، والنسخ، وجميع مجالات نقل الخطاب مِن صحافة، وكتب وقنوات سمعية وبصرية. وهنا ينبغي على الشاعر أن يولي اهتماما بالاشتغال الفضائي إلى جانب النص في البحث عن مثيرات مستجدة تناسب الغرض المنشود؛ لأن "هذا الوضع التقني الجديد يستلزم مِن قطبي التواصل امتلاك سنن جديدة للإنتاج، والعرض، والتلقي"[2].

فمنذ فجر الرومانسية الرافضة للتقليد، سعيا للبحث عن الحرية والهروب مِن الواقع بدأت الأعمال الأدبية في الانعطاف نحو مسار تحويلي جديد. ومع ذلك فإن إحداث النّقلة، والتحول الجذري يرجع إلى عامل الزمن بالدرجة الأولى.

وبهذا تتفق الشاعرة والناقدة **أشجان الهندي** مع طرح **والتر أونج** بأن روح العصر هو العامل الفعال في إحداث النقلة مِن الشفاهية إلى الكتابية في مقالها "حرية الإبداع وسلطة الوصاية" بقولها: "إن لتحول القصيدة من الشكل العمودي إلى سواه، لا يمثل في حقيقته فعلا تبناه التغريبيون مِن الشعراء العرب، كما يرى البعض، بل يمثّل ما تفرضه عجلة الزّمن بدورانها الحتمي الذي يستحيل إيقافه فكل عصر مشغول بحاجة أهله، لا حاجة من سبقوهم أو من سيلحقون بهم"[3].

---

[1]-والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ص: 217.

[2]-محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:6.

[3]-أشجان الهندي، حرية الإبداع وسلطة الوصايا، مجلة فيصل، ع: 501-502، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، السعودية 2018،ص:75.

فحقيقة أن التحرر من سلطة الشكل النموذج بدأ مع **السياب** و**نازك الملائكة**، و**أدونيس** وغيره فيما بعد؛ إلا أن هذا التغيير كان تحت تأثير الإبدالات الثقافية الراهنة، والتطوّر العلمي، وظهور البدائل التكنولوجية التي تقوم بدور السجلات الحافظة في حياة الأشخاص، بعد أن كان هذا الدور مِن اختصاص الشعر بكونه "ديوان العرب" في حفظ الأخبار، وتاريخ الأمجاد، والأنساب؛ ف "لكل ممارسة تاريخها، فيما هي مُؤَرَخَةٌ للذات الكاتبة وزمنيتها"[1].

وفي عصر سادت فيه الصورة جميع مجلات حياتنا، وارتبط فيه الفن بالتّقدم العلمي، واستفاد مِن نظرية **الجاشطالت** سيكولوجية إدراك العلاقات، ومبادئ علم النفس في التحليل، فالفكر الجديد في الكتابة قائم على إعمال الإدراك البصري بدل الأداء الشفهي، وإلى إعمال العين بدل الأذن وإلى إيجاب التلقي بدل سلبه، في إشراك المتلقي بإنتاج النص؛ لأن العين "لما لها مِن قوة قلب ذاتي على شبكيتها ولما لها مِن قدرة على تعديد منظوراتها وزوايا نظرها، تجعل الثقافة النقدية تسلم، منذ البداية بأن التأويل يتعدّد، وأن المنظورات تختلف"[2]، ويتعلق الأمر بابتكار آليات جديدة تنوب على سمات الأداء الشفهي في الخطاب البصري، وتسد الجفاء بين المبدع ومتليقه، "فبعد أن كان الشعر عملاً فنياً منظماً للأشياء وكانت اللغة ترجماناً تمثيلياً لتلك الأشياء، تم العبور إلى لغة مادة لا تهيمن فيها الوظائف التمثيلية والاستعارية المألوفة، لغة مجسمة و محسوسة"[3].

فاستفادت القصيدة البصرية المعاصرة مِن مجموعة التقنيات الدلالية، والفنية، والسميائية فانفتحت على الكتابة النثرية والدرامية، والسردية، وعلى فنون شتّى: كالرّسم، والرسم الهندسي نحو فضاء نصي تُمتَّزَجُ فيه مجموعة مكونات: كالمكون الخطي، وحركة اسطره، ومكون البياض والسواد، إضافة إلى النبر البصري، وكذا علامات الترقيم، كما تأخذ شرعيتها مِن المكون الصوري ممثلا في: الأشكال والرسومات... وكلها علامات لغوية وغير لغوية تحيط بالنص فتحوله مِن الجامد إلى المتحرك تنتج فيه

[1]-محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، المغرب، ط1، 1994، ص: 14.

[2]-عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، ص: 8.

[3]-محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص: 7.

اللاممكن، وتتصالح فيه المتناقضات، وتكسر فيه القواعد، لتشكل دلالات ومعانٍ يؤطرها التشاكل الخارجي[1].

ومِن ذلك تعرف الثقافة البصرية "بأنها منظومة مِن الرموز والأشكال، والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات، ورصيد الشّعوب الحضاري، وتتصف بسماتها وهي نامية، ومتجددة وذاتية، وديناميةٍ "[2]. سعيا دائما وراء ذلك الشكل الجديد، والذي لم يرى مِن قبل؛ ولكن دون الاستغناء عن طاقات التخييل لدى الشاعر؛ لأنه "إذا ما جاشت بقلبه المعاني اخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب ولما مارس كثيرا مِن خطوب الحياة وعجم كثيرا مِن ألواء الدهور، وامتلك مِن أَعِنَّةِ القول ما يقدر به على التعبير عمّا يريد أحس بدافع يدفعه إلى الأناقة في القول والخلابة في الأسلوب، فكان هذا النوع الجديد مِن الخيال"[3]، الذي تمزج فيه كل أنواع البيان مِن مجاز، والاستعارة، وتشبيه وغيرها مِن فنون الصناعة وصياغة الكلام، متجاوزا بذلك سلطة المعيار، وحدود العقل؛ لتغدو اللغة المعيارية لغة انزياح وخروجا عن المألوف راحلة عبر التمثيل والتشكيل مِن بلاغة معيارية إلى بلاغة عصرية يصبح الوصف فيها "ما قلب السمع بصراً، وجعل المتلقي يتمثّلُ مشهداً منظوراً كأنه يراهُ ويعاينه"[4].

فغدا كل مِن التّشكيل اللغوي والتّمثيل البصري جسراً، يحقق للشاعر النّقلة مِن الشفاهية إلى ثقافة بصرية عصرية، وهذا لا يعني إلغاء الكتابات القديمة وإدراجها خانة النسيان، كمدونة لغوية نثبت بها أشياء ونلغي الأخرى؛ وإنما تظل الثقافة البصرية قسيمة الثقافة الشفاهية، وخصوصا الشعر؛ لأن الشفاهة نطق والكتابة رسم وكل منطوق أمكن تحويله إلى مرسوم، وكل مرسوم أمكن تحويله إلى منطوق هكذا قال أهل العلم والاختصاص، وهذا ما أثبته **العقاد** حين بين دلالة الرسم على الكتابة وكيف تطوّرت وانتقلت إلى صوّر صوتية تتعانق فيها الأصوات بالرسومات، أو بالأحرى التشكيلات البصرية

[1]- محمّد صالح خرفي، فضاء النص- نص الفضاء(دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر)، منشورات ارستيك، القبة، الجزائر، ط2، 2007، ص: 67 بتصرف.

[2]-محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص:21.

[3]-ابو قاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، كلمات عربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2013، ص:12- 13.

[4]-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص: 307

قوله: "كان الكاتب القديم في عهود الكتابة الأولى قبل اختراع الأبجدية يريد أن يكتب كلمة "يمشي" فيرسم على الصخر أو الورق صورة إنسان يمشي على قدميه، ويبدو عليه أنه يتحرك في مشيته ثمّ تطورت الكتابة فانتقلت الصورة إلى مقطع صوتي يؤخذ مِن الصورة، ويستخدم في الدلالة على الأصوات التي تشبهه، ثم انتقلت مِن المقطع الصوتي إلى حرف واحد تجتمع منه حروف الأبجدية وهذه الكتابة في مرحلتها الأخيرة"[1].

وهذا يوضح أن الثقافة الشفاهية، وحتى الكتابية هي رسم بل هذا التمثيل اللغوي هو تشكيل بصري ينتجه القارئ ليصبح مرسل ثاني؛ نتيجة تفاعله مع الرسالة – النّص- والمرسِل؛ لان وظيفة هذا الباث هي تسنين الدلالة في الرسالة بغض النّظر عن مادة التسنين أما وظيفة المتلقي فتتمثل في فك السنن واستخلاص الدلالة، باعتبار التشكيل في أصله صورة بصرية لكمية لغوية (أصوات، تراكيب ...) مستعملة أو موظفة كاشتغال فضائي.

[1]-عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر، القاهرة، دط، 1995، ص:35.

الفصل الأول:

التّشكيل اللغوي و التّمثيل البصري في القصيدة المعاصرة

المبحث الأول: ترسِية وتأصِيل

المبحث الثاني: التّشكيل اللغوي و التمثيل البصري قراءة في المفاهيم الإجرائية.

المبحث الثالث: القصيدة التّشكيلية، أعلامها، وسماتها الفنية

شهد القرن التاسع عشر تغيرات فكرية ونقدية، مع التّطور التكنولوجي الذي اجتاح جميع مجلات الحياة؛ "فهو عصر يمجد الصورة مقابل المحتوى والشّكل بدل المضمون"[1] في تسليط الضوء على فضاء النّص، لما له مِن حمولة دلالية تجاوزت الجانب اللغوي إلى جوانب أخرى، أبرزها الجانب البصري؛ ذلك أن "دَرسَ القَصِيدَة لَم يَعد يهتم بعناصر البلاغة القديمة، وبيان الغرض، وشرح المعنى، وإنّما أصبح يعنى بالتشكيل الجمالي ورصد ملامح البنية الفنية، ومحاولة تحليل مكوناتها التصورية، والموسيقية"[2]، ثم أن أقطاب الحداثة "أحدثوا تغيرات عميقة على المكان الذي تتوزع فيه الدلائل، والعلامات فَتَتَحَدَدُ بموقعها فيه، فصارت العلامات تندرج وفق بعد يمكننا أن نطلق عليه "بعد الأعماق"، شريطة ألا نفهم مِن هذا البعد الباطني؛ وإنما بعد العمق الخارجي"[3]، الشكل، أو الهيئة، أو الصورة التي تقع على عين القارئ وبموجب ذلك شُحِنَ النّص بحقلٍ مِن العلامات، والإشارات القابلة للتّفسير، والتّأويل، وأُفسِحَ المجال أمام القارئ لتكوين عدة قراءات غير محددة، مما أدى إلى استحالة إيجاد معنى أحادي، بسبب التوظيفات المجازية والرمزية التي تحمل جمالية. كما أسهم الخروج عن الشكل العمودي، مِن فك القيّد عن المضامين لتتخذ أشكالا مختلفة ومفتوحة تُتَرجَمُ بواسطة العين إلى أصوات، ودلالات، وإيقاعات. ثم إن "إغفال هذا المجال في قراءة النصوص يُعَبِرُ بوضوح عن تحكم التّصور التقليدي في قراءة النّص الشعري، خاصة وأن أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا، أو ترفا فكريا، أو لعبة مجانية..."[4].

فطالما أُعتُبِرَ الشكل مجرد مُلحق زُخرُفي تتأنق به المعاني في اختيار حُسنِ اللفظ، وظهور التشكيل البصري في الشعر قد نفض الغبار عن السطح الذي طُمِرَ، وقُبِرَ، وأُستُبعِدَ مِن الدراسات التقييمية للأعمال الأدبية، واسترجع "الوهم الذي يبعثه فينا، السطح الذي يمنحنا مِن أن ننظر إليه كسطح، غير أن السطح ذاته لن يعود "سطحيا"؛ وإنما سيسترجع ثراءه و غِناه ليغدو سطحا عميقا".[5]

---

[1]- عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، ص: 62.

[2]- طه الوادي، جماليات القصيدة المعاصرة، شركة أبو الهول للنشر، مصر، ط2، 2000، ص:12.

[3]- المرجع السابق، ص:63.

[4]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "مقاربة بنيوية تكوينية"، دار العودة، بيروت، دط، دت، ص:95.

[5]- عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، ص: 63.

فقد مارس الشكل العمودي قُمعًا وتسلطًا على المضامين، وهو عقيم لا يسعه تقديم دلالة ذات قيمة فنية وإن حدث فهي واحدة، فقد تتعدّد المضامين والشكل واحد؛ لذا "كان التشكيل البصري النّابع مِن المضامين والعائد إليها هو البديل والملاذ".[1] للخروج مِن سلطة الشكل، إلى إبداعات مختلفة وجديدة، فالفن تشكيل وإعطاء الأشياء شكلا، والشكل هو الذي يجعل مِن الإنتاج عملا فنيا.

والاهتمام بالتشكيل الشعري ليس وليد اليوم بل هو ضارب في القدم، وقد مرّ بسلسلة مِن التغيرات والتحولات، نبين ذلك في ما يلي:

[1]-محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 20.

المبحث الأول

ترسِية وتأصِيل

1- اللفظ و المعنى

2- الشكل و المضمون

3- الشكلانية الروسية

1- اللفظ والمعنى:

وقع الاختيار على هذه القضية، فكما نعتقد أنّها تقترب من موضوع البحث، المعطى البصري في مقابل اللفظ، والمعطى اللغوي في مقابل المعنى، ولنتبين موقف النقاد من هذه القضية.

ولا يستقيم الحديث عن قضية اللفظ والمعنى في التراث القديم؛ إلا بالرّجوع إلى فكر أفلاطون الذي رجح كفّة المعنى حين قال:بأسبقية الوعي على المادة؛ لاستناده إلى الفلسفة المثالية؛ فالمعاني والأفكار أسبق في الوجود، وهي موجودة في عالم المثل، وما الألفاظ سوى محاكاة لما هو موجود في عالم المثل، ولهذا السبب عدّها ناقصة وبعيدة عن الحقيقة بقوله:"إن عمل الأديب يشبه عمل المرآة؛ أي: إن محاكاته للأشياء والظواهر آلية فوتوغرافية؛ أي: حرفية، ولذلك فهو لا يقدّم سوى صور مزيفة لا حاجة لنا بها لأن ما نحتاجه وينفعنا هو الأصل لا الصورة"[1].

فصل "**أفلاطون**" وميز بين أهم عنصرين يشكلان العمل الأدبي "اللفظ والمعنى" وانحاز للمعنى لأنه الأصل، وأسبق في الوجود؛ لأن الشاعر يستحضر الفكرة أولا، ثم يجسدها في اللفظ المناسب لها.

غير أن تلميذه "**أرسطو**" قد وافق بين اللفظ والمعنى، حين ذهب إلى أن اللفظ لا يمثل صورة الأصل أو المعنى. وهو يرى بأن الفن للفن، والسعي وراء الجمال هو المطلب المنشود؛ لأن الفن والشعر يكملان ما في الطبيعة من نقص وثغرات.

وتعد قضية اللفظ والمعنى من بين القضايا المهمة التي أثارها النقاد والدارسون للشعر العربي قديما وحديثا؛ إذ يتفق معظمهم على أن البداية كانت مع **الجاحظ** (ت255هـ) حين قال:"المعاني مطروحة في الطريق"[2]، قد فصل بين اللفظ والمعنى، أقر بأهمية الألفاظ في تحقيق الغاية الجمالية الإنشادية إلا أنه من جهة أخرى عكس ما ذهب إليه عدد من الدارسين، بأنه من الذين ينتصرون للألفاظ على حساب المعاني؛ حيث كان من أصحاب المشاكلة والمطابقة بين اللفظ والمعنى، وجعلهما في مقابل الجسد والروح

[1]-شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993، ص:18.

[2]-أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969، 131/3.

إذ إن"الأسماء في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح"[1]، وذكر **الجاحظ** في كتابه البيان والتبيين أنه "من أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف"[2].

ويميز **ابن قتيبة** (ت276هـ) بين أربعة أقسام من الشعر انطلاقا من ثنائية اللفظ والمعنى؛ حيث يرى أن الشعر أربعة أضرب:" ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه(...) وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى(...) وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه(...) وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه."[3]

إن **ابن قتيبة** بطرحه هذا ينحاز إلى المعنى، ولا يرضيه مِن الشعر ما خلا مِن فكرة توجيه وإرشاد فأراد مِن المعنى أن يكون حِكمة، أو قولا صالحا ينفع الناس، كما لم يُهمِل قيمة اللفظ الجمالية.

وذهب **قدامة ابن جعفر** (ت337هـ) إلى ما سماه بالمساواة، "وهو أن يكون اللفظ مساويا للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلا، فقال: كانت ألفاظه قوالبا لمعانيه؛ أي: مساوية لها، لا يفضل أحدهما على الآخر."[4]

كما ترأس اللفظ والمعنى عمود الشعر عند **المرزوقي** (ت421هـ) حين ذكر:

-"شرف المعنى وصحته.

- جزالة اللفظ واستقامته.

- الإصابة في الوصف.

- المقاربة في التشبيه.

- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

---

[1]- الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، منشورات كتاب اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص:44.

[2]- المرجع نفسه، ص:44.

[3]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: احمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ، 64،65/1.

[4]- قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ ص: 55.

– مشاكلة اللفظ والمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا تكون منافرة بينهما."[1]

تلك قواعد الشعر العربي التي التزم بها الشاعر في نسج أبياته، والتي اهتمت كلها بحسن الصياغة في تخير أجزاء النظم مِن لفظ، ووزن، وقافية، وأدوات البيان: مِن تشبيه، واستعارة...، وهذا يفسر أن النقد القديم كان يهتم بالظاهر تماما كاهتمامه بالداخل، ولعل هذا ما جعل بعض الدّارسين ينعتون النقد القديم بالشّكلي؛ لأن "اهتمام العرب بالجمال الشكلي لا يقل عن اهتمامهم بالمضمون، فتحوّل مجرى الأدب العربي في عهد التجديد إلى زخارف لفظية خالية مِن كل معنى عميق، أو إحساس صادق إلّا أن الشكل لم يكن دائما قليل الجدوى، فهو مِن خصائص الشّعر؛ إذ إن الذي يميز الفن عن غيره هو الشكل، فلو انهار الشكل لم يعد الفن فنا."[2]

ومِن مظاهر اهتمام العرب باللفظ ما روته الكتب عن سوق عكاظ، حين فاضل **النّابغة** بين شعراء الجاهلية الثلاث (الأعشى، والخنساء، وحسان ﷺ)، فكان حسان ثالثهم، فسأله عن السبب فردَّ النابغة: قلت "الجَفَنَاتِ"، فَقَلَلتَ العدد، ولو قلت: "الجِفَان" لكان أكثر، وقلت: "يَلْمَعْنَّ في الضحى"، ولو قلت: "يَبْرَقْنَّ بالدّجى"، لكان أبلغ في المديح؛ لأن الضيف بالليل أكثر طروقًا وقلت "يَقطُرنَّ من النّجدة دما" فدللت على قلت القتل، ولوقلت: "يَجرِين" لكان أكثر لانصباب الدّم"[3]. وهذا على مدى الأثر الذي تحدثه اللفظة في تغيير المعنى.

ومحبّة الإنسان للشكل كانت منذ بدأ البشرية؛ إذ لا تزال آثار الحضارات البائدة مِن بابل، ومصر القديمة، وسبأ... شاهدة إلى حدّ الآن على محبة الإنسان للشكل في تصميمه للمباني، وتخطيطه للمدن واهتمامه بالإبداع الفني في تلك التصاميم التي شيّدها على واجهات العمران، مِن أشكال وزخارف، تبين قدرته على التنظيم، وتحديد الزوايا، والأبعاد، والمساحات، لذا يُعتَبرُ فن العمارة مِن أقدم الفنون في تاريخ البشرية التي ظلت شاهدة على تراث، وطبيعة الثقافة السّائدة في كل حقبة زمنية معينة، تمكن الإنسان

[1]– المرزوقي، شرح المقدمة الأدبية لديوان الحماسة لأبي تمام، تح: ابن حامد المطيري، دار المناهج، دت، ص: 35.

[2]– إميل بديع يعقوب، موسوعة اللغة العربية، دار الكتب العلمية، باب العين، دت، 506/6.

[3]– أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: سمسر جابر، دار الفكر، بيروت، دت، 384/9، بتصرف.

بفضل هذه التجارب مِن اكتساب عدة مهارات، استطاع مِن خلالها تكوين عناصر بصرية، وجمالية بفضل قدرته على جمع، وصياغة العناصر المحيطة به بأساليب فنية.

غابت هذه الحضارات "وابتلع الزّمن ما أرسلته مِن بناء معماري وسيطرت ظاهرة التّصحر، لتشكل فارقا هائلا بين حياة معقدة تتجلى فيها الظواهر الحضارية في أعظم صوّرها، وحياة خالية تماما مِن كل ألوان التّعقيد الحضاري"[1]، فكان فن الشّعر ملاذ الشاعر الجاهلي الوحيد لإشباع غريزته بالتفنن في القول والتعبير عما يجول في خاطره، وفي وصف حياته، وأحداثها؛ حيث اعتبر الوزن والقافية مِن العناصر الأساسية التي تميز الشعر عن غيره مِن أجناس القول، فشاع منذ القدم بأن الشعر هو كلام موزون مقفى في أكثر مِن تعريف.

هي وقفة سريعة كان المراد مِن خلالها الإطلاع على الفكر العربي القديم ونظرته للسطح والعمق من خلال قضية اللفظ والمعنى، والتي نستخلص مِن خلالها بأن النقد القديم أولى اللفظ عنايةً خاصة من حيث الصّياغة؛ ألا أنه مِن حيث التقييم، فالرّيادة ترجع للمعاني في الكشف عن القيم الأخلاقية وعمق التجربة، والحكمة منها.

2- الشكل والمضمون:

ارتبط موضوع الشكل والمضمون بفلسفة الجمال حديثا، مع جملة مِن النقاد والفلاسفة في انقسامهم إلى مدرستين: "مدرسة الشكل: وهم الذين لا يرون في المضمون أية قيمة فنية (...) ويحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة، وما يتحقق عنها مِن الجمال، ومدرسة المضمون: وهم يرون الفن كله مضمون وحددوا المضمون تارة بما يلد، وتارة بما يتفق مع الأخلاق، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سموات الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق في الواقع، وتارة بما هو جميل مِن الناحية الطبيعية المادية."[2]

[1]- عدنان القاسم، نظرية الشكل في النقد العربي القديم، مجلة كلية التربية، غزة، ع: 1، 1997، 151/1.

[2]- محمّد العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص: 153.

إلا أن هناك مِن النقاد من اعتبر الفصل مجرد وسيلة لدراسة العمل الفني، وقيل عنهما: وجهان لعملة واحدة، فلا يعقل أن تبرز الفكرة وحدها دون صورة، ولا قيمة للشكل دون معنى.

ومِن نماذج الآراء التي نادت بوحدة الشكل والمضمون قول **كانت**: "إن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة جوفاء".[1] ويتمثل الجمال عند **هيجل** في "التّجلي المحسوس للفكرة؛ إذ إن مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار، أمّا الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني؛ فإنها تستمد بنيتها مِن المحسوسات والخيالات، ولابد أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني"[2]، وفي رأي **كروتشه** "أن المضمون والصورة يجيب أن يميزا في الفن؛ لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها فنية."[3]

ويرى **ألبير كآمي** أن: "كل عمل فني يطغى فيه المضمون على الصورة، أو تطغى فيه الصورة على المضمون؛ إنما هو فاشل لا ينطوي إلا على وحدة زائفة، أو وحدة ساقطة "[4]؛ فالعمل الأدبي هو تركيبة متناغمة، ومنسجمة، ومتوازية بين الشكل والمضمون.

وهذا كان هم البحث معرفة أهم الآراء التي نادت بالوحدة بين الظاهر والباطن في إضفاء الجمال.

وفي ما يخص مدارس الأدب الحديث، فبقيت الكلاسيكية تحاكي القديم في اهتمامها بالفكرة أو المضمون، كما أنها تبدي احتراما للشكل. وبرغم مِن تمرد الرومانسيون على وحدة الشكل العام إلّا أنهم مِن الناحية التطبيقية يهتمون بالمبدع، والكيفية التي عبر بها تبعا للنقد الأيديولوجي.

ولم تظهر العناية بالشكل إلّا مع المدارس الفنية الأوروبية خاصة مدرسة الفن التجريدي، الذي استفاد الشاعر من معطياته، وأسقطها على اللغة، فأكسبها حمولة مِن الدلالة، فشهد العصر المعاصر القصيدة التشكيلية بالتلاعب بالألفاظ، وتفتيت حروف اللفظة، فغدت القصيدة المعاصرة تصميما قبل أن تكون وصفا، وتحولت "مع الشعراء العرب المعاصرين إلى ممارسات شعرية فتحت أفقا فنيا جديدا، له

[1]- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، 1966، ص: 50.

[2]- مُحَمَّد ابو الريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1974، ص: 38.

[3]- المرجع السابق، ص: 50.

[4]- العشماوي، فلسفة الجمال، ص: 224.

التعدد و الاختلاف بهذا الأفق، فهي تنتهج تصورا شعريا جديدا يخرج القصيدة مِن نمطيتها المعهودة إلى تجددها المستمر؛ حيث الكتابة إبداع يقوم على الهدم والبناء في الآن نفسه، ذات رؤية فنية تصور الأشياء، وتعيد خلقها مِن جديد، لتنقل القصيدة مِن الجمود المحدود إلى الحركية الشاملة، التي تسهم على مستوى الشكل والخطاب في إغناء التجربة الشعرية الحديثة."[1]

3- الشكلانية الروسية:

تعتبر الشكلانية الروسية أول منهج علمي أسس لدراسة الأدب دراسة علمية رافعة راية الشكل منطلقة مِن مبدأ الفن للفن، رافضةً تلك الدّعوات التي تقيّيم الأدب مِن حيث الغايات التعليمية والاجتماعية، والأخلاقية، والإصلاحية، أو تلك التي تثور على الأنظمة الفاسدة. في هذا الصدد يقول **بوريس ايخنباوم Boris Eichenoum** أحد أعلام الشكلانية:"إن الشكلانين في اعتراضهم على المناهج الأخرى أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في ذاتها؛ وإنما الخلط اللامسؤول في ما بين علوم مختلفة، وقضايا علمية مختلفة، لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى."[2]

فالدعوة صريحة لقيام علم يعنى بدراسة الأدب في جوهره وبعيدا عن أي مؤثرات خارجية فالشكلانية قد رفضت إخضاع النص لقواعد مِن علم الجمال، وعلم النفس، ومِن التاريخ؛ لأن المناهج السياقية أوغلت في تمجيد النزعة الذاتية، وأهملوا الأدب في حدّ ذاته، وبهذا يكون الشكلانيون مِن خلال طرحهم هذا قد "أحدثوا نقلة نوعية في نظرية الأدب، فجعلوا الآثار الأدبية نفسها محور دراستهم، ومركز اهتمامهم النقدي، وأغفلوا ما عداها مِن مرجعيات تتصل بحياة المؤلف وبيئته، وسيرته وسعوا إلى خلق علم أدبي مستقل، انطلاقا مِن الخصائص الجوهرية للأدب، وبحثوا عن عناصر بنية النص الأدبي، ونظام حركة هذه العناصر،"[3]التي مِن شأنها أن تعطي اللغة بعدها المادي الملموس بعد أن "تتخلق

[1]- طارق فتوح، علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة العلوم الاجتماعية، ع: 25، 2017، ص: 277.

[2]- قرواز نجمة، النقد الشكلاني، مجلة النص، جامعة جيجل، الجزائر، ع:21، 2017، ص:83-84.

[3]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، ط1، 2003، ص: 76.

نظامًا حيًا مِن التراكيب والعلاقات (...) فَتُكَوِّنُ في الحالة حضور جمالي كامل"[1]، مِن خلال طريقة تركيبها، وطريقة تشكيلها، وتعالقها مع بعضها.

وهذا مراد البحث في الكشف عن ذلك السحر الذي ينفثه الشاعر في القصيدة، لتتشكل بطريقة عجيبة جميلة، تتوافق فيها الصيغ مع بعضها البعض ويتحد فيها ما هو مرئي مع غير المرئي، ليتدفق منها سيلا مِن الدلالات.

رفض الشكلانيون الثنائية التقليدية (شكل/مضمون) وأبدلوها بـ: المادة والوسيلة، أو الأجزاء أو الأداة، فتعني المادة "المواد الأولية التي تكتسب فعالية جمالية ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي مِن خلال مجموعة الوسائل، والأدوات، والإجراءات الخاصة بالخلق الأدبي، وبناءً على ذلك فإن الكلمات في العمل الأدبي تمثل مادته، وبالتالي تحكمها القوانين التي تحكم اللغة"[2]؛ لذا ركزوا في دراستهم على البحث الفيلولوجي، وعلم الصوتيات، وقضايا علم اللغة، فدرسوا الصياغة، وحللوا الاستعارات والصور، والإيقاعات بعيدا عن الجانب المضموني؛ لأن ما يحدد جمالية الإبداع حسبهم هو الصورة الفنية "التي تشكل وحدة، وجوهر المضمون، والشكل، وأن الصورة هي شكل إدراك الحياة في الفن، خلافا لشكل الانعكاس الواعي للحياة في المجالات الأخرى للإدراك الاجتماعي (الشكل العلمي-المنطقي) وأن المضمون هو الذي يحدد الشكل، ويتجلى مِن خلال الشكل ."[3]

ويذهب **رومان جاكبسون Roman Jakobson** إلى أن مفاد علم الأدب هو البحث عن الشيئ الذي يتفاعل داخل اللغة الأدبية، ويكسبها الجمالية، ويفرق بين ما هو فني، عن ما هو عادي مِن خلال دراسة الخصائص النوعية للخطاب الأدبي، انطلاقا مِن تحليل المظاهر الصوتية لاستجلاء الدلالة الداخلية لمعرفة مدى تكامل الصوت، والمعنى داخل النسق.[4]

---

[1]- احمد مُحَّد فتوح، الشكلية ماذا بقي منها، مجلة فصول، ع: 2، 1981، 163/1.

[2]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط2، 1980، ص: 57.

[3]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد، ص: 83.

[4]- قرواز نجمة، النقد الشكلاني، ص: 92 ، بتصرف.

ومِن أهم مقولات الشكلانية التي مست مجال الشعر مفهومهم للصورة الشعرية، بأنها آلية مِن آليات اللغة الشعرية، والتي يجعلها **شيكلو فسكي** جزءا مِن النظام العام و ليست الكل ، وهو يرى بأن "الصورة لا تعمل مِن أجل تسهيل فهم معناها، بل مِن أجل خلق إدراك متميز للشيء، وخلق رؤية vision له، وليس التعرف عليه، وبذلك تأتي الصلة بين الصورة والإفراد".[1]

وهو يرى أيضا بأن الصورة والرمز لا يفرقان بين اللغة الشعرية واللغة العامة فيكمن، الاختلاف في "الخاصية المدركة لبنائها فنحن نستطيع أن ندرك سواءً الصفة السمعية، أو الصفة اللفظية، أو الصفة الدلالية لها، وفي بعض الأحيان؛ فإن ما يدرك ليس هو البناء؛ وإنّما تمازج الكلمات أو ترتيبها، إن الصورة الشعرية هي إحدى الوسائل التي تصلح لخلق بناء مدرك نستطيع التحقق منه في ماهيته، لكنها ليست أكثر من ذلك"[2].

كما طرح الشكلانيون مفهوم التغريب/كسر الألفة، وطوروه، فمراد الفن حسبهم هو كسر النمطية وتغيير طريقة التلقي في صيغ غامضة وغير واضحة، ويتحقق ذلك من خلال تغيير استخدام الآليات والأدوات اللغوية بطرق غير متوقعة.

لم يكتب للشكلانية الثبات إلا أنها في فترة وجيزة (من1915- إلى1930) أحدثت ثورة على المناهج السياقية، معلنة القطيعة، وضعت فيها أسس ومبادئ لمنهج علمي خاص باللغة لذاتها وشكلت أرضية خصبة لظهور المناهج النسقية، الوصفية في الغرب الأوروبي، البنيوية وما بعدها، فتعتبر الشكلانية أول منهج علمي احتفى بالشكل على حساب المضمون، وهذا لا يعني أنهم أهملوا المضمون بل جعلوه في خدمة الشكل.

في مسيرة البحث، وتقفي أثر التشكيل اللغوي، والتمثيل البصري في الشعر العربي، نجد أن: النقد العربي القديم اهتم أكثر بالتشكيل اللغوي، بفرضه قواعد صارمة في التعامل مع مادته (اللغة)

[1]- نجمة قرواز، النقد الشكلاني، ص: 103.

[2]- المرجع نفسه، ص:103.

وإخضاعها لسلطة الأذن التي عرفناها بأنّها حاسة الزمان والقرب، لمراعاة نمط الحياة الصحراوية آن ذلك وخلق آليات، وعناصر تساعد على التأثير في المتلقي الحاضر واستمالته.

لا تصلح هذه المعطيات لوحدها في عصر الصورة؛ لذا كان لابد مِن رفع راية الشكل، والاحتفاء بالصورة، فجاء الشعر العربي المعاصر حافلا بالمعطيات البصرية، التي تدرك بالعين (حاسة البعد والمسافة) في ظل غياب الإلقاء المباشر الذي غيبته الكتابة، دون إهمال المعطى اللامرئي.

المبحث الثاني

التّشكيل اللغوي و التّمثيل البصري قراءة في المفاهيم الإجرائية

1- مفهوم التّشكيل اللغوي

2- مفهوم التّمثيل البصري

1- مفهوم التّشكيل اللغوي:

أ- لغةً:

يأتي في لسان العرب أن "التَّشكيل مِن الجذر اللّغوي (شَكَلَ)، والشّكل بالفتح: الشِبْهُ والمِثْلُ والجَمْعَ أَشْكَالٌ وشُكُلٌ، وتَشَكَلَ الشَيئُ صُورَتُهُ المِحْسُوسَة والمتَوَهَمَة (...) وتَشَكَلَ الشَيئُ: تَصَوَّرَ "[1] والتّشكيل على وزن "تَّفْعِيل" هو صيغة المبالغة للفعل الثلاثي (شَكَلَ).

وجاء في المعجم الوسيط: "(شَكَلَ) الدَّابَّةَ قَيَّدَهَا بالشِّكَالِ والكتاب: ضبطه بِالشَّكْلِ، والشَّيْئُ: صَوَّرَهُ، ومِنْهُ: الفنون التَّشكيلية (...) تَشَكَلَ: مُطَاوِعٌ شَكْلُهُ، والشَيْئُ: تَصَوَّرَ وتَمَثَّلَ."[2]

أما الشِّق الثاني مِن المصطلح "لغوي" مِن اللغة، جاء في لسان العرب:"لَغَا اللَّغْوَ واللَّغَا: السَّقْطُ ومَا لَا يعتدَّ به مِن كلام غيره ولا يحصل مِن على فائدة ولا على نفع (...)، قال الأزهري: واللغة مِن الأسماء الناقصة وأصلها لُغوة مِن لَغا إذا تكلم."[3]

ب- اصطلاحا:

للتّشكيل اللغوي مفهوم واسع، متعدّد، ومتّشعب، وهو يتعلّق بالتّركيب، والتضافر، والانسجام بين العناصر اللغوية، التي تشكل النّص، وتضفي عليه حمولة مِن الدلالة و الإيحاءات، التي تنبع مِن خلال علاقاته بمفرداته. ومجمل القول أن التّشكيل هو كل ما يتعلق بالتكوين النّصي شكلا ومضمونا.

ومِن خلال التّشكيل يعرف الخطاب الشعري بأنه "جسد لغوي ذو آلية متميزة الدلالة، وهو مرهون بشروط التّشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي، فالشعر إذن أولا، وآخرا بنية لغوية دالة، وهو اللغة في وظيفتها الجمالية، فالشعرية أو الأدبية؛ إنّما تتمثل بالتّشكيل اللغوي الخاص الذي يجّسد التجربة واللغة هي قمة الإبداع الأدبي الذي لا يغدو أن يكون استثمارا لإمكانيات اللغة وتوظيفا لكلماتها

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش.ك.ل)، دار صادر للطباعة، لبنان، ط4، 2005، 119/7، 120.

[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص: 491.

[3]- المرجع السابق، 98/8.

وأنظمتها التي خلقت مِن قبل"[1].وحسن استغلال الأدوات اللغوية يضفي إلى التّشكيل اللغوي الذي بدوره يضفي على النص وحدة وتكامل تتضح فيه العلاقة بين أجزاء النص، وقد استفاد الناقد بوقوفه على هذه العناصر مِن اكتشاف جوانب السّمة الأسلوبية لدى كل شاعر، مِن خلال إدراكه بأهمية العلاقات على المستوى الدلالي؛ لأن تفسير العلاقات التي تجمع بين جزيئات البنية اللغوية تكشف للناقد عن القيّم الجمالية للعمل الأدبي، كما أن "الجانب الذاتي في التحليل اللغوي للنص الشعري، فناجم عن خصوصية التجربة اللغوية للدارس المحلّل، وعن مدى تمكنه مِن علوم اللغة على اختلاف مستوياتها: صوتيا، وصرفيا، وتركيبا، وعن مدى امتلاكه لذائقة تمكنه مِن حسن استثمار معارفه اللغوية في تحليل النص تحليلا نقديا لغويا،"[2] لذا يُراد مِن الشاعر أن يتعامل مع آليات التّشكيل بالتقنيات التي تميزه وتخصه، إذ تختلف هذه الإمكانيات بين شاعر وشاعر بحسب الرؤية، والفلسفة التي يمتلكها؛ فاللغة "بناء مفروض على الشاعر، والأسلوب مجموعة مِن الإمكانيات التي تحققها اللغة فيستغل الشاعر الناجح أكبر قدر مِن هذه الإمكانيات".[3]

يقترب مفهوم التشكيل مِن مفهوم الصياغة قديما في سبك الألفاظ، وتجويد المعاني؛ لذا ذهب **الجاحظ**، ومن تبعه في تفسير وتقييم العمل الأدبي، انطلاقا من ثنائية "اللفظ والمعنى"، باعتبارهما ركنان أساسيان في قول الشعر، ويضيف خاصية أساسية تميز بها الشعر هي "التصوير" بقوله: "إنّما الشعر صناعة، وضرب مِن النّسيج، وجنس مِن التصوير"[4]، فقد عدّ **الجاحظ** الصورة مِن أهم العناصر الأساسية التي يقوم عليها الشعر؛ ليس لأنها تعبر عن الإحساس و العاطفة فقط، بل لأنها تعبر عن واقع مِن حياة الإنسان يرسمها الشاعر بمخيلته بواسطة الكلمات، ويتحقق ذلك مِن خلال ثلاثة مبادئ متمثلة في:

"أ- مبدأ صياغة الأفكار التي تعمل على التأثير، واستمالة المتلقي نحو سلوك معين.

---

[1]- محمّد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي في الشعر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2013، ص:39.

[2]- المرجع نفسه، ص: 78.

[3]- المرجع نفسه، ص: 40.

[4]- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، 132/3.

ب- مبدأ التجسيم، كما يسمى في وقتنا التقديم الحسي المعنوي.

ج- مبدأ التأثير، والاستمالة، والإثارة؛ إذ التقديم الحسي للمعنى يجعل الشعر مماثلا لفن الرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير، والتلقي، وإن اختلفا في المادة التي ينبني عليها كل واحد منهما."[1]

ونلتمس في مفهوم **عبد القاهر الجرجاني** للنظم ما يقارب مفهوم التشكيل حين قال:"ليس النظم سوى تعليق الكَلِمِ بعضها ببعض، وجعل بعضها سبب مِن بعض"[2]. فيريد من ذلك أن النظم طريقة مخصوصة في التأليف، سواء أكان الإبداع شعرا، أم نثرا، ونسج القول ضمن نسق تركيبي مميز، يراعي قوانين النحو المعياري، ووفقا لأصوله ومبادئه.

وفي طرح آخر يقول:"ليس النظم إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، وتحفظ الرّسوم التي رسمت لك فلا تخجل بشيئ منها."[3]

فلا ينحصر مفهوم النظم في التّصور البلاغي ضمن الإطار المحدد للأصول في مراعاة قوانين اللغة وقواعدها المعيارية فقط، التي تبرز مواقع اللحن والصواب في الأداء الكلامي، بل يشمل أيضا مستويات تركيب الخطاب، والصّياغة، وعناصره الأسلوبية، ويحيل إلى علم المعاني، والعديد مِن ألوان البيان والبديع فالنظم هو عملية إنشاء الخطاب، وتوليد الدلالة وفقا لقواعد النحو، وتكمن أهميته في تحقيق التناسق الجمالي بين دلالات الألفاظ و التراكيب.

والتّشكيل مِن المصطلحات النقدية الحديثة الذي أجمع النقاد على أنّه:"الصّيرورة التي تؤول إليها الأشياء والمكونات، لتحقق وحدة متماسكة، ومترابطة، ووجودًا جديدًا تُحَقّقُ فيه مبادئ المزج، والتوليف والتنظيم، والتنوع، والتوازن، والتناغم، والإيقاع، والانسجام، فعلها الفني يمثل نزوغاً جماليا لتحقيق التشكل

[1]- جمال خيضر الجنابي، وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند فوزي الاتروشي، بنايات المكتبة البغدادية، العراق، ط1، ص: 20.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: مُحَمّد شاكر، القاهرة، ط5، 1998، ص: 65.

[3]- المرجع نفسه،ص: 81.

وتمثل هذه المبادئ قيم السلوك الفني، وتقاليده الهادفة لتكوين التشكيل وتحقيق وجوده"[1]، وهذه الصيرورة تتحقق بالقيام "على كافة العمليات والأفكار، والأفعال، والكيفيات، والمواد، والتقنيات، التي يستهلكها المبدع للسيطرة على موضوع الرؤيا غير المرئي، وتشكيله للوصول إليه، الإحاطة به، والتعرف عن قرب عليه (...) ولا تعد هذه المبادئ المنتهجة، والتي يعتمدها السلوك الفني الهادف للتشكيل مبادئ معيارية ومقننة ذات مقاييس مضبوطة، بل هي مجرد أوصاف نسبية يقتضيها نظام التشكيل الداخلي أو الخارجي، أو هما معًا"[2]؛ لأن اللغة في حقيقتها ما هي إلا مادة أولية تُعبر عن المعاني، والمفاهيم والإحساسات التي يخاطب بها المتلقي، أو المستمع، "والرؤيا عند النقاد مصدرها الفن الذي يقوم على أساس التّشكل، والفن بدوره يكشف عن قدرة الإنسان على التشكيل، فهو لا يترك الواقع كما هو عليه وإنما يعمد دائما إلى إعادة بناءه بكيفيات أخرى"[3]، والمتلقي هو من يبذل الجهد "في سبيل تحويل الكلمات، والصور الشعرية في القصيدة إلى مكافئاتها، وتجسيداتها المادية، التي يمكن أن تتحول إلى عدد مِن اللوحات التي يبصرها المتلقي بما يمكن تسميته "عين الخيال"، ويمكن أن تتحول ببساطة إلى لوحات مرسومة بالألوان إذا أتيح لها من يرسمها، ويحولها مِن تجريدها الكلامي إلى تجسيدها المحسوس"[4]؛ لأن "شعر التصوير يتحقق عبر الخط، واللون ذي التّرجيح التخييلي الذي لا يطابق الواقع، كما أن شعر الكلام يتحقق (بالمجاز)، والإنزياحات التعبيرية ذات الدلالات الناشئة عن (الرمز) وأطياف الكلمات..."[5]

وتُعد الصور المعروفة في الشعر "لوحات مرسومة بواسطة الكلمات بدلا مِن الخطوط والألوان مع التفريق بين الصفة الإطلاقية التي تتمتع بها الصور المرسومة بالكلمات والصفة التجسيدية المحددة التي تطرحها اللوحة المرسومة بالأشكال والألوان، فالشعر الجاهلي على سبيل المثال، كان السبيل المتاح أمام

[1]- نواف قوقزة، نظرية التشكيل الإستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2000، ص: 27، نقلا عن: مُحَمَّد الأمين شيخة، التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث، (أطروحة دكتوراه)، كلية الأداب واللغات، جامعة خيضر، الجزائر، 2008/2009، ص: 19.

[2]- المرجع نفسه، ص:19 .

[3]- المرجع نفسه، ص: 20.

[4]- صلاح صالح، ناجح جغان وآخرون، في الشعرية البصرية، منشورات دار الثقافة والإعلام، الشارقة، دط، 1998، ص: 17.

[5]- المرجع نفسه، ص: 64.

العرب البداة لرسم حياتهم، وبيئتهم، ومثلهم الجمالية العليا، بشرية، وغير بشرية، بما لو كانت حياتهم آنذاك على قدر مِن الاستقرار، لكان مِن المحتمل- أو مِن المحتم- أن يستعملوا فن الرسم، والفرشاة إلى جانب فنون القول في التعبير عن تجاربهم الشعورية الجمالية وتجسيدها."[1]

هي حالة مِن التمرد الفني، والانفتاح الذي تجاوز به الشاعر المعاصر الثابت الأدائي إلى مجريات ينبثق عنها التفرد والتجدّد، مغيرا مِن استخدام الوسائل التصويرية التي "انتقلت مِن حضارة النص الكلاسيكي إلى ترسيخ حضارة شعرية آنية، متخذة مِن التحرر اللغوي جسرًا للعبور بالصورة إلى ضفاف التجديد التصوري، فخضعت الوسائل البيانية، مثل: التشبيه، والاستعارة، والكناية إلى حركة إنجازيه مستقاة مِن الوعي الشعري، واللغوي الخاص، فالتركيب الحائز على التقاطات صورية جاء مكللا ومشحونًا بالطاقة التعبيرية ذات المنحى الرمزي، كتعزيز قسمي يأخذ بالنص نحو فضاءات تشهد فيها الصورة عمقا و اتساعا أكبر."[2] نتج عن هذا التحول في استخدام التقنيات التعبيرية، انتقال القصيدة مِن الغنائية التقليدية إلى الدرامية الموضوعية، ومِن كون القصيدة تعبير عن مشاعر، وأحاسيس إلى بناء متكامل حافل بالتجارب الإنسانية، "فقد استطاع الشاعر مِن التعامل مع هذه التقنيات لا بوصفها مسلمات ثابتة؛ وإنما بوصفها بنى قابلة للتشكل وفقا لمضمون النص، وبما يتسم وروح العصر الذي هو فيه."[3]

هذه إشارة عن التشكيل اللغوي، كتشكيل قواعدي معياري ينقاد مطاغًا للقوانين اللغوية بمستوياتها اللسانية، ومصوغاتها الدلالية، فإذا ما انزاح عن هذه القوانين، وهذه الأوامر خرج إلى ما يقابله مِن تمرد وخروج عن الطاعة، إنه عالم الخيال، الذي ترسم فيه الكلمات، وتصور فيه العبارات، وتشكل فيه الفنون الجديدة.التي تمزج بين اللغة والتصوّر والتصوير، تتعالق فيه كلمة الشاعر بريشة الفنان فسيكون هذا كله في مجال التمثيل البصري، وهو المبحث الموالي:

[1]- ، صلاح صالح، ناجح جغان وآخرون، في الشعرية البصرية، منشورات دار الثقافة والإعلام، الشارقة، دط، ص: 14.

[2]- عباس الموسوي، تطور وسائل تشكيل الصورة في شعر عارف الساعدي، مجلة الباحث، العراق، ع: 25، 2018، ص: 158.

[3]- المرجع نفسه، ص: 158.

2- مفهوم التّمثيل البصري:

أ- لغة:

التّمثيل مِن الجذر اللغوي (مَثَلَ) وجاء في لسان العرب أن:"مَثَلَ الشَيْئَ بِالشَيْئِ: سَوَّاهُ وشَبَهَهُ بِهِ وجَعَلَهُ مِثْلَهُ، وعلى مِثَالِه. ومَثَّلَ لَهُ الشَيْئَ: صَوَّرَهُ حتى كأنه ينظر إليه، وامْتَثَلَهُ هو: تَصَوَرَهُ"[1].

"والمِثَالُ معروفٌ، والجمع أَمْثِلَةٌ ومُثُلٌ، ومَثَلْتُ لَهُ كَذَا تَمْثِلًا إِذَا صَوَّرْتَ لَهُ مِثَالَهُ بِكِتَابَةٍ وغَيْرُهَا."[2]

البصر:"عند ابن الأثير في أسماء الله تعالى هو الذي يشاهد الأشياء كلها ظاهرها وخافيها بعين جارحة (...)، وقيل البَصَرُ حاسة الرؤية (...)، وأَبْصَرْتُ الشَيْئَ: رَأَيْتُهُ (...)، وبَاصَرَهُ: أَبْصَرَهُ (...) والبَصِيرَةُ: عَقِيدَةُ القَلْبِ."[3]

ب- اصطلاحًا:

ظهر الاشتغال الفضائي كتيمة جديدة في القصيدة المعاصرة؛ فهي تعتمد على التشكيل البصري الذي يعرفه **مُحَمَّد الصفراني** بأنه:"كل ما يمنحه النص للرؤية، سواء أكانت هذه الرؤية على مستوى البصر (العين المجردة) أم على مستوى البصيرة"[4]، وهو طارئ ومبتكر، ناتج عن التحول الحاصل من النص الشفهي إلى النص المكتوب؛ فقد "كان للشفاهية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعَبَّرِ عنه بل في طرق التّعبير، ولذا فإن جزءًا مهما مِن النصوص يتّمثل في سمات الأداء الشفهي قد غاب عن المتلقي بسبب أنه لم يتسنى للكتابة نقله إليه في ظل غياب صوت وجسد الشاعر، فالصوت حياة، ووجود وحضور؛ بينما الكتابة موت، وعدم، وغياب، لذلك نشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة"[5]، فأصبح فضاء الكتابة أو الاشتغال على بنية المكان داخل النص جزءًا مهمًا في بناء القصيدة، وأسهَمَ هذا المعطى الجديد في تحول الإبداع الشعري مِن ثقافة الكلمة إلى ثقافة الصورة

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش ك ل)، ص: 4135.

[2]- المرجع نفسه، ص: 4135.

[3]- المرجع نفسه، 93/3-94.

[4]- مُحَمَّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 18.

[5]- المرجع نفسه، ص: 14.

وهو محاولة تعويض الفراغ، أو الفجوة بين المبدع والمتلقي التي غابت حين اندثرت الوظيفة الإنشادية التي كانت فيما مضى مِن أبرز القيم الجمالية؛ أمّا اليوم فقد أصبح الشاعر المعاصر مهتما بتوليد شعرية بصرية في تنظيم الشكل الكتابي للشعر، ولم يعد "مقيدا باستخدام الوسائل الفنية الخاصة بفن الشعر فقط كالمجاز، والإستعارة، والرمز، والموسيقى وما إلى ذلك؛ بل أتيح له الكثير مِن الأساليب، والتقنيات والبنى لإغناء نصه الشعري وتطويره، وتعميقه ليتلاءم مع روح العصر رؤيةً وتشكيلا"[1]، معتمدًا في ذلك على لعبة البياض والسواد في احتواء فضاء الورقة، وكيفية هندستها، فاتحًا مساحات للتأمل والتدبر؛ فقد أبعدت الكتابة كل المثيرات أو السّمات التي ربطت المتلقي بالمبدع، وابتكرت آليات، وسنن جديدة ينبغي على القارئ أن يمتلكها حتى يتمكن مِن تحقيق فِعل القراءة البصرية؛ "فالصفحة كفضاء أصبحت تفرض وجود قارئ يعي وضع الحرف، والأشكال الخطية المختلفة التي تقترحها الكتابة، كما يعي دور الفراغات، والبياضات التي أصبحت مكونًا مِن المكونات التي تنضاف لمجموع العناصر، التي يبني بها النص أفق تلقيه"[2].

والتعامل مع فضاء الورقة في الخطاب الشعري المعاصر أصبح يتطلب تقنيات جديدة، تواكب العصر الذي أصبح يتوجه نحو الإنتاج التكنولوجي التقني، والذي طغت فيه الصورة شتّى مجالات الحياة فكانت الدعوة إلى التصوير الحسي أو المادي للموضوعات حتى يسهل على المتلقي استيعابها.

وقد استقى الخطاب البصري مقوماته مِن فنون شتّى شَمِلت الفنون القولية، والجميلة، "ففي مجال الإفادة مِن فنون السّرد نلتمس اعتماد الشاعر الكبير على الرواية في تحديث نصه وإثراءه فنيا، فقد أصبح توظيف الحكاية، ورسم الشخصية، وتقديم شيء مِن أفعالها ومواقفها، وصراعها الداخلي، وتتبع جزئيات الحدث، وتأطيره مكانيًا، وزمانيًا، واستخدام تعرجات الزمن (الاسترجاع، والاستباق، والحذف والتخليص) ووجهة النظر في البناء مِن أهم سّمات القصيدة الجديدة"[3].

---

[1]- أميمة عبد السلام الرواشده، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2015، ص: 17.

[2]- صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2012، ص: 279.

[3]-المرجع السابق، ص: 17-18.

كما نهل الشاعر مِن فن السيرة والقصة، وأصبح يحدثنا عن نفسه، ومشكلاته، وتجاربه كالدور الذي يشغله البطل في القصة[1]، وقد ارتقى الشاعر بنصه إلى درجة النضج والكمال الفني في تعبيره عن تعدد الأبعاد وتفاعلها في رؤيته الشعرية؛ حين قصد المسرح واستقى منه بعض الوسائل، والتكنيكات والسمات الجوهرية كأسلوب الحوار، وتقنية تعدد الأصوات.[2]

أما في مجال المنجزات الفنية الأخرى، فقد اتسعت رقعة التداخل "حتى شَمِلَتْ فن الرسم، وتجلى ذلك شعريًا في استعارة بعض المفردات والمضامين، وأنماط البناء الخاصة بالفن التشكيلي، وتوظيفها داخل المتن الشعري، لتوسيع أساليب التعبير فيه مما أدى إلى إعادة قصائد تقترب في تشكيل صوّرها، وتقديم مادتها مِن أسلوب اللوحة، وغالبًا ما اختير لهذه القصائد تسميات شتّى بهذه الفكرة صراحةً، فقد شاع عنوان القصيدة بلوحة أو صورة، أو تخطيط، أو بورتريه، أو أيقونة"[3].

كما تجلى التداخل بين الفنين في استثمار القصيدة "بياض وسواد الصفحة الشعرية، وعلامات الترقيم، وغيرها مِن العلامات التي تشكل منبها بصريًا في رسم الفضاء البصري للقصيدة، الذي أخذ يساهم مع غيره مِن الفضاءات النصية، والعناصر الأخرى في الإيحاء بالدلالة الشعرية لها"[4]، وهذا ما أباحته التقنية الطباعية الحديثة للقصيدة المعاصرة، في استئناسها الأدوات البنائية لمختلف الفنون البصرية كالتصوير، والتشكيل وتمكينها مِن الولوج داخل القصيدة ككلمة، وأيقونة معًا؛ ذلك أن التقنيات الجديدة قد وضعت الشاعر "في موقف غير مسبوق، فعليه أن يعيد خلق الصوّر البصرية، وينفث فيها حياة لم تتح لها مِن قبل في الأنماط التشكيلية القديمة، ويزاوج بينها وبين اللغة بما يجعلها مفتوحة على نظم إشارية متعددة، ومتداخلة، عليه أن يجسدها ويترك فيها ثغرات للتخيل اللامرئي؛ حتى لا يحرمها مِن ثراء الإيحاء عليه أن يعثر فوق سطح الواقع المتصلب على وسائل للرمز ومعادلات للأسطورة؛ حتى يتغلب

[1]- أميمة عبد السلام الرواشده، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر ، ص: 19، بتصرف.

[2]- المرجع نفسه، ص: 19، بتصرف.

[3]- المرجع نفسه، ص: 19.

[4]- المرجع نفسه، ص: 20.

على فقر الأشياء وصمتها، ويعيد شحنها بالدلالات المتراكمة في طبقات اللغة الإنسانية، ومتخيلها العريق"[1].

وهذا يعزز أهمية الشكل البصري في الشعر المعاصر، ويعكس تأثر الشاعر بالتيارات الأدبية والعالمية وفلسفتها الفنية: كالسريالية، والدادائية، والتجريدية؛ كما يعكس انتمائه لطبيعة عصره، فالصورة "بأبعادها الثلاثة، مِن مادة وشكل، ودلالة، هي التي تمثل وحدته البنائية، وتخلق واقعه الجديد"[2].

كما مدت القصيدة المعاصرة جسور التواصل مع الفن السابع، واستمدت منه "بعض تقنياته التعبيرية كالكناية والاستعارة، ولاسيما في مرحلة التأسيس، فكان أن نشأت بينهما علاقة متبادلة على أساس التأثر والتأثير، والأخذ والعطاء، (...)، يقوم المبدأ العام للبناء الغالب على الصورة الشعرية المشهدية على أساس تصوير مشهد مرئي، مسموع تصويرًا حيًّا يخلوا مِن التّعليق أو الإلقاء المباشر للأحاسيس، حيث يعمل الشاعر على انتقاء بعض صور الواقع أو تفاصيل الحياة اليومية، وقد يستدعي هذه الصور مِن التراث أو يستلهمها مِن وحي الخيال"[3].

وتَعلَمَ مِن الأسلوب السينمائي "ما يسمى في الأفلام بالمونتاج؛ إذ يُلحِقُ الصورة بالصورة أحيانًا على نهج سريالي والسرياليون تعلموا الكثير مِن المونتاج السينمائي (...) إذ يبدوا أن كل مِن الفلم والشعر الحديث متفقان على أن النقطة الأساسية هي ليست في إخبار المشاهد أو القارئ بما تعنيه الأشياء بل بجعله يكتشف، ويشعر، ويدرك هذا المعنى؛ كما أنّهما متفقان على مبدأ التجاوز الذي قام عليه المونتاج السينمائي."[4]

وقد اقترح **مُحَمَّد الماكري** في كتابه (الشكل والخطاب مدخل ظاهراتي) ثلاثة مجالات نقدية، استمد منها أهم المرتكزات، والأطر النظرية لمعالجة مسألة الاشتغال الفضائي في النص الشعري وهي:

[1]- صلاح فضل، قراءة الصورة، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 1998، ص: 12.

[2]- المرجع نفسه، ص: 13.

[3]- أميمة عبد السلام الرواشده، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص: 21.

[4]- مُحَمَّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 228-229.

نظرية الأشكال:

وتعرف بنظرية **الجاشطالت**، وهي تشير في معناها إلى الصيغة، أو الشكل. ظهرت في ألمانيا تزامنًا مع ظهور السلوكية في أمريكا، وهي تركز على العوامل الموضوعية المتعلقة بالصور، والأشكال الخارجية.

والاختيار الجاشطالتي حسب مُحَمَّد الماكري كان ملحًا "بالنظر للأهمية التي أولتها نظرية الأشكال كالفلسفة، وكسيكولوجيا للإدراكات الحسية والبصرية مِنها على الخصوص، هذا إضافة إلى كون الاقتراحات الجاشطالتية مرتكز العديد مِن الاتجاهات البلاغية، والسميوطيقية المهتمة بالمعطيات البصرية في مجالات الفنون التشكيلية، والإعلان التجاري، والملحق السياسي (...) وحقل التواصل السمعي البصري"[1].

النظرية السميوطيقية: (شارل.سندرس.بورس)

تبنى أسس هذه النظرية مِن ظاهراتية **هورسل**، في دراسة العلامات الأيقونية، وتحليلها، وتصنيفها والظاهرة عند **هورسل** هي "ما يظهر مباشرة في الشعور؛ أي أنها تدرك في الحدس قبل كل تفكير أو حكم، وما علينا إلا أن نتركها تظهر، فهي ما يعطي نفسه بنفسه، وهذا ما يسميه **هورسل** الإعطاء الذاتي للموضوع"[2].

وتعرف الأيقونة بأنها تلك العلامة الدالة على موضوعها عن طريق المشابهة بالرسم أو المحاكاة؛ أي: أنّها "تمتلك الخصائص التي تجعلها دالة وإن لم يوجد موضوعها، مِن مثل ذلك: جرة القلم التي تُمَثِلُ خطًا هندسيًا، وتعرف أيضا بأنها:"علامة تُحيل على الموضوع الذي تعنيه ببساطة بفضل الخصائص التي تملكها، سواء كان هذا الموضوع موجودا أم لا."[3]

[1]- مُحَمَّد الماكري، الشكل والخطاب ص: 9.

[2]- أمال محلعين، النظرية الظاهراتية في النقد الغربي، (مذكرة ماستر)، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2016/2015، ص: 19.

[3]- المرجع السابق، ص: 48.

وقد وقع اختيار **الماكري** على هذا المجال؛ لأنه يعتبره، الطرح الأنسب لمعالجة المعطيات النصية الشعرية في بعدها البصري بالنظر إلى الجهاز التأويلي الذي تمنحه، كعنصر أساسي فيها، خصوصا في جوانبه الدينامية التي تلاءم الطبيعة الازدواجية للخطاب الذي يعنينا"[1].

البلاغة البصرية:

عرض **الماكري** في هذا المجال كل الصور البلاغية التي يمكن أن تتحول إلى رسائل بصرية، كما يمكن معالجتها بالتحليل البلاغي، وهي متمثلة في الانزياحات الاستعارية الاستبدالية: كالمجاز، والكناية والاستعارة، والانزياحات التركيبية: كالفصل، والقلب، والتشبيه.[2]

إن هذا التقديم لمعالم التشكيل بشقيه: البصري واللغوي في الأدب العربي والغربي، وإعطاء لمحة موجزة عن أصالة التشكيل اللغوي ومعطياته، والتمثيل البصري وآلياته، وقد وقفنا فيه عند أهم المعطيات والمنطلقات، التداخلات والتقاطعات بين مختلف الفنون، معرجين إلى أهم الخلفيات والمرجعيات الفلسفية مما يعدّ منطلقًا، ومرجعًا لما هو آت مِن المبحث الموالي:"القصيدة التشكيلية".

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب ، ص: 48.

[2]- المرجع نفسه، ص: 40، بتصرف.

المبحث الثالث

القصيدة التشكيلية سيماتها وأعلامها

القصيدة التشكيلية:

ظهر في الشعر العربي المعاصر ممارسات نصية جديدة، كانت في بدايتها ثورة ضد الشكل المحتّم الذي ظل يمارس سلطته لزمن، فقد وجد الشاعر لنفسه فضاءً جديدًا يمارس فيه حريته في التعبير عن مختلف قضاياه، ومواقف حياته، رافضًا بذلك الشعرية القديمة، سعيًا منه لتأسيس شعرية جديدة.

يعدُّ تعالق كل مِن التشكيل اللغوي والتمثيل البصري، والجمع بينهما في قصيدة أو نص واحد مِن المظاهر الجديدة في الشعر العربي المعاصر، حاول الشاعر بهما العبور مِن بلاغة الكلمة إلى بلاغة الصورة، بمنحه خيارات جديدة في تشكيل الصورة، جاعلا مِن اللغة الشعرية، لغة انزياحية بامتياز.

فتركيب النص يكون"عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم، وعن طريق إدماج بنيات سميوطيقية غير لغوية في الخطاب".[1]

والقصيدة التشكيلية [2]كانت خير نموذج لهذه الدراسة؛ لأنها تجمع بين "التّشكيل اللغوي" و"التّمثيل البصري"، وهي ثرية بعلاماتها اللغوية والتشكيلية، والعلامات غير اللفظية، المتعددة الأبعاد والدلالات.

قد يتضح مفهوم القصيدة التشكيلية إذا قارناها مع نظيرتها القصيدة الشفوية فهي تتجاوزها "وتنزاح عنها تشكيلًا، وتبئيرًا، وتفضيةً، وتدلالًا، ومِن هنا يتقابل في هذه القصيدة عالمان: العالم اللغوي ذو الطابع الإنشادي والإيقاعي، والعالم الكاليغرافي المشكل بالحروف المخطوطة، و الأشكال البصرية المتنوعة ضمن ألوان مختلفة، تتجاوز ثنائية البياض والسواد."[3]

---

[1]–عبد الناصر هلال، الالتفات البصري مِن النص إلى الخطاب، دار العلم والإيمان، دمشق، ط1، 2010، ص: 13.

[2]– تعددت التسميات التي أطلقت على القصيدة التشكيلية ومنها: الكونكريتية، المرآوية، المحسوسة، الملموسة، البصرية، المكانية، الأيقونية السميائية،الفضائية، الكاليغرافية، الهندسية، قصيدة الصورة، الطبوغرافية، الطباعية، المشهدية، العينية، المجسمة...، تطرق لها جميا حمداوي في مقال له عن القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي، جميل حمداوي، القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، مجلة المثقف، ع: 1586، 24-11-2010 www.almothaqaf.com أطلع عليه: 21.08.2020-1:41 .

[3]– جميل حمداوي، القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، مجلة المثقف، ع: 1586، 24-11-2010، www.almothaqaf.com أطلع عليه: 21.08.2020-1:41 .

وباعتبارها اشتغالا فضائيا، فهي تعرف بأنها: "قصيدة المكان، وتبئير الفضاء الطباعي، وتجسيم جسد القصيدة الشعرية، وإشباعها بالحبر الناطق فوق رقعة السواد، كما أنها قصيدة تخاطب العين والبصر وتحاور الحواس الإدراكية المجسدة. ومِن أهم وظائفها الجمالية الوظيفة الأيقونية ذات الأبعاد السميائية لكونها تركز على العلامات غير اللفظية، والمؤشرات الأيقونية الدالة."[1]

وقد عرف **مُحَمَّد نجيب التّلاوي** القصيدة التشكيلية بأنها:"محاولة للجمع بين العناصر الأدبية والبصرية، والصوتية؛ حيث دخلت الرموز، والأشكال، والأصوات عالم القصيدة جنبًا إلى جنب مع الكلمات، وأصبحت اللغة التعبيرية، والمجازية مادة تشكيلية"[2].

القصيدة التشكيلية في الشعر العربي القديم:

تشير معظم الدراسات أن الشعر العربي القديم لم يعرف القصيدة التشكيلية، وأنه لم يعرف "نظامًا كتابيًا غير نظام توازي الصدور والأعجاز، بينهما بياض هو فاصلة الصمت اللازمة للنَفس، ولعل أول خروج على "جغرافية" النص هذا جاء مِنَ الأندلسيين عندما استحدثوا الموشح (...) وذهب بعضهم إلى بناء موشحته على شكل شجرة، أو وردة، فكانت الموشحة عالما يعج بحضور الطبيعة."[3] بمعنى: أول اشتغال فضائي خارج النمط كان في الأندلس مع الموشح الذي عرف بأشكاله المختلفة: المسمط والمشجر، والشعر الهندسي، كما هو موضح في هذه النماذج:

خيال هاج لي شجنا فبت مكابداً حزنا
عميد القلب مرتهنا بذكر اللهو والطرب
سبتني ظبية عطلُ كأن رضابها عسلُ
ينوء بخصرها كفلُ ثقيل روادف الحقبِ

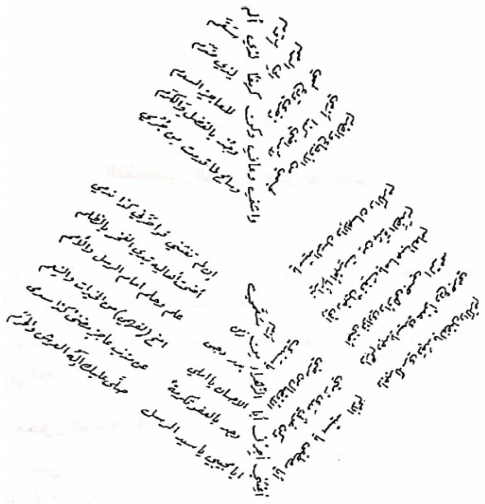
شكل (1): المسمط.[4]

[1]- جميل حمداوي، القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، مجلة المثقف، ع: 1586، 24-11-2010، www.almothaqaf.com أطلع عليه: 21.08.2020-1:41

[2]-مُحَمَّد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، مصر، 2006، ص: 29.

[3]- المرجع نفسه، ص: 37.

[4]-مُحَمَّد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 149.



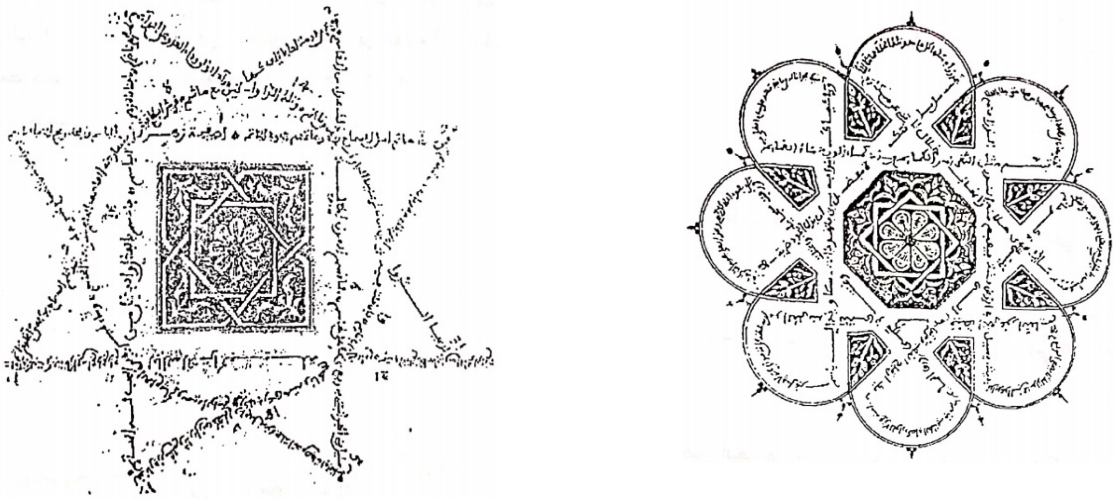
شكل (2): المشجر.[1]

شكل (3): الشكل الهندسي.[2]

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 66.

[2]- المرجع نفسه، ص: 36- 37.

وقد وجد في العصر المملوكي والعثماني "أشكال هندسية كالدائرة، والمثلث، والمربع، والمخمس والمعين، وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات، أو قصائد على صور هندسية معينة"[1] كالقلب، والتختيم والتفصيل، كما هو موضح في النماذج التالية:



شكل (4): التختيم.[2]

القصيدة التشكيلية المعاصرة:

ظهرت القصيدة التشكيلية في مطلع سبعينيات القرن الماضي، وهي ذات معايير فنية تشكيلية استقتها مِن مدارس فنية مختلفة، وهي قصيدة بصرية تجمع بين اللغة والتشكيل، شديدة الاختصار ذات قيمة جمالية وفنية راقية، تثير إحساس المتلقي، وتنهض بتذوقه الفكري والجمالي، تعكس روح المجتمع والعصر.

ومِن أبرز الشعراء العرب المعاصرين الذين كتبوا قصائد تشكيلية نذكر:

مِن الشرق: أدونيس، وعبد القادر أرناؤوط، ونذير نبعه، في قصيدتيهما "الموت طفل أعمى" و "بكت امرأة"، وصادق الصائغ في قصيدته "هذا قبر المرحوم".

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 35.

[2]- المرجع نفسه، ص: 34، 36.

ومِن المغاربة: بنسالم حميش في ديوانه "كناش إيش تقول"، وأحمد بلبلداوي، ومُحَّد بنيس في ديوانه "يا اتجاه صوتك العمودي"، وديوان "مواسم الشرق"، و"كتاب الحب"، وعبد الله راجع في ديوانه "سلاما وليشربوا البحار"، والشاعر الجزائري مُحَّد زابور في ديوانه "ما لم يقله المهلهل"، أبو قاسم سعد الله في ديوانه "الزمن الأخضر"، يوسف وغليسي في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، الخضر شودار في ديوانه "محاريث الكناية".

ومِن هذه الوقفة عند القصيدة التشكيلية وخصائصها، وأهم روادها، نقف دون إتمام الحديث عن كل الطروحات الفلسفية، وتجذرها التاريخي في الأدبين (عربي/غربي)، لننتقل مِن التشكيل الشعري إلى التمثيل البصري، إلى القصيدة التشكيلية الجامعة لأهم القضايا الأدبية والنقدية.إلى الفصل الثاني والبحث التطبيقي منه، على أن تتضح معالم، ومسار الإطار النظري في ما تبقى مِن الفصل التطبيقي: آليات التشكيل اللغوي وأبعاد التمثيل البصري الدلالية، نماذج شعرية مقترحة مِن أعمال الشاعر **مُحَّد بنيس**.

الفصل الثاني

آليات التّشكيل اللغوي وأبعاد التّمثيل البصري الدلالية

قراءة في نماذج شعرية لمحمد بنيس

يعد ديوان **مُحَمَّد بنيس** "يا اتجاه صوتك العمودي" إضافة كبيرة في الشعر العربي، والشعر المغربي خاصةً، لتميز الشكل الذي رسم به، مِن خلال استعانته بالجوانب الشكلية للخط المغاربي، والرسوم الشكلية التي كتب بها؛ كون الفن الشعري مرتبط، وملتسق بالفنون التعبيرية المختلفة خاصة الفن التشكيلي، فقد رفض **مُحَمَّد بنيس** "معمارية القصيدة القديمة بشكلها العمودي الجاهز الرّث، الذي جعل منها وِعاءً يقبل كل ما نصب فيه دون أن يؤثر ذلك مِن قريب، أو بعيد على شكله، إن الوِعاء (البنيسي) تشكله أنفاس (بنيس) نفسه وإيقاعاته، ولذلك فلا ينتظر منه أن يتحدد في قالب معين مفروض مِن الخارج على أنه يتغير، ويتبدّل وِفق الحالة النفسية، والفكرية لصاحبه.هكذا تظهر القصيدة عند (بنيس) في أشكال وصور مختلفة"[1].

1-آليات التّشكيل اللغوي والتّمثيل البصري عند مُحَمَّد بنيس:

إنّ البحث عن القيّم الجمالية في أي عمل أدبي، يستلزم البحث في جزيئات البنية اللغوية، وتفسير علاقاتها التي تجمع بينها للكشف عن جوانب السّمة الأسلوبية لدى الشاعر، وفي القصيدة المعاصرة سّمات فنية جمالية مختلفة، لا تقتصر على الجانب اللغوي فقط، بل تعدّته إلى جوانب أخرى أبرزها الجانب البصري .

ومن خلال تعاملنا مع بعض أعمال **مُحَمَّد بنيس** يتضح أنّه يشكل أحرفه بتقنيات، وآليات جديدة تواكب العصر، في تعبيره عن الوضع الشعوري النّفسي الخاص، والوضع العام الذي يحيا في كنفه.

[1]- حورية فغلول، هندسة القصيدة البصرية في شعر مُحَمَّد بنيس، مخبر أعلام الجزائر في اللغة خلال العهد العثماني1718/1800،جامعة مستغانم الجزائر،ع: 10، 2010، ص: 1265.

1-1- الصورة الشعرية:

تعد الصورة من الآليات التي يستعين بها الشاعر لتوصيل تجربته للمتّلقي، بالتنقل عبر مستويات الإدراك (المدركات البصرية، والسّمعية، والذوقية، والشمية، واللمسية)، وهي في مفهومها النقدي "تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[1]، فتتجاوز عتبة العين والأذن إلى خيال القارئ/السامع، الذي بقدرته على تذوق الشعر، وإدراكه للكلمات والتراكيب والإيقاع يضيف للعمل الأدبي ما يسهم في إبراز دلالته، ونجد في بطون الكتب نوعان للصورة الشعرية:

1-1-1- الصورة الشعرية الجزئية:

قصيرة المدى، وتضم شتى أنواع المجاز (التشبيه، الاستعارة، الكناية...)، تقوم على تقنيات كالتجسيم، والتشخيص، والتجريد، والتوضيح. وهي "أبسط أنماط الصور البنائية؛ مِن حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدّد يقدم لنا ما نسميه الصورة البسيطة، التي يمكن أن تدخل في تكوين الصورة المركبة"[2]؛ بحيث "تفقد الكثير مِن قيمتها إذا ما عزلت عن السياق الكلي"[3].

1-1-2- الصورة الشعرية الكلية:

وهي مجموع الصور الجزئية في تضافرها، وتعالقها مع العناصر الأخرى، لترسم لوحة فنية متكاملة هي "الصورة الكلية"، وهذا الحشد مِن الصور يُكوّن "بعدّة أشكال إما عن طريق التشبيه المركب أو عن طريق تراكم الصور المستقاة بعناية مما يشبه التقطيع (المونتاج)، وبأسلوب تداعي المعاني"[4].

ومن أمثلة ذلك:

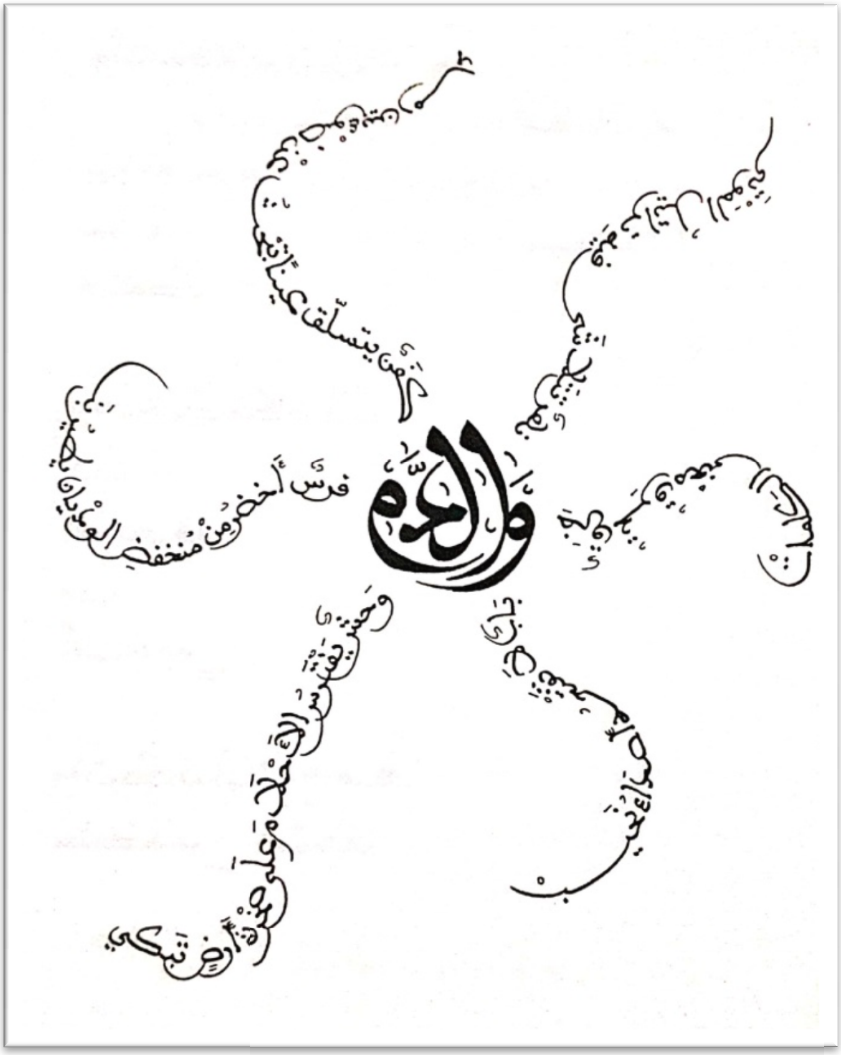
[1]- بشرى صالح موسى، الشعر العربي في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص:10، بتصرف.

[2]- المرجع نفسه، ص: 134.

[3]- المرجع نفسه، ص: 134.

[4]- المرجع نفسه، ص: 137.

قصيدة "قتلوك"[1]



رصّع الشاعر قصيدته بصور جزئية (مفردة) متناثرة في مواقع عدّة، يصف فيها الموت، وهي صور تنبع من الطبيعة، فجعل الموت بابًا لا يفتحه صدى النّحيب (تجسيم)، دلالة على عدم العودة، فالموت سفر بلا رجوع، وشبهه بوحش يفترس الأحلام (استعارة)، وجعل الأرض تبكي (تجسيم) للدلالة على مدى الأثر الذي تحدثه الموت في النفوس.

[1]- محمّد بنيس، الأعمال الشعرية، دار توبقال، المغرب، ط1، 2002، 291/1.

وشبه الموت بالفرس يطير، والروح بالكفن يتسلق، ودار الخلد بالنهر تتلاشى فيه تراتيل الموتى فنجد أن القصيدة كلها صور، فتُضم الصورة إلى الصورة (تكثيف)، مما يظهر في الوهلة الأولى أن النّص غامضًا.

تتكامل هذه اللوحات، وكل واحدة منها تضيف جمالية على الأخرى في رسم مفارقة الموت والحياة لتشكل صورة كلية، فكل لوحة تقود إلى اللوحة التي تليها في علاقة عضوية، وهي لا تتكامل إلّا إذا كان المتلقي جزءًا منها، فهي تحتاج إلى خياله وحسه.

1-1-3- الرمز:

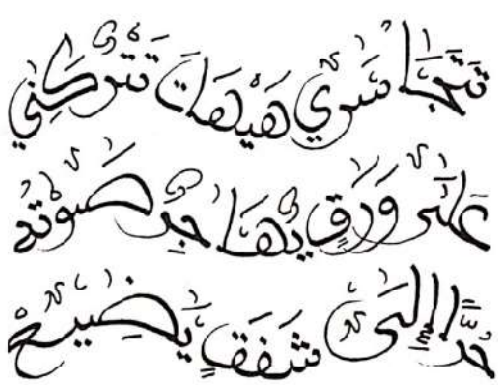
مِن أبرز آليات التشكيل، بحضوره المكثف أوصل الشعر إلى الإبهام، يعرف بأنه تقديم للحقيقة المجردة بشكل رمزي، يمكن أن نستدل عليه من السياق، وهو لا يحمل معنى محدّد للرمزية، بل يمتلك فيضًا مِن الإيحاءات، وطاقة هائلة تثير الدهشة، وتحقق التّغير في الأساليب، يوفر على الشاعر جهدا كبيرا في التعبير عن الحقائق؛ لأنه جزء من ثقافة القارئ، فكل "ما في الكون رمزٌ، وكل ما يقع في متناول الحواس رمزٌ يستمد قيمته مِن ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة مِن علاقات"[1].

وفي قصيدة "قتلوك"، استخدم الشاعر "**الدم**" رمزًا لمفارقة الموت، والحياة في الآن ذاته، فالدم يسري في عروقنا، وبه يصل الغذاء لأصغر عضو في الجسم (الخلية)، وإذا فقدناه نفارق الحياة. وحين شبه الروح بالكفن يبحث عن الضوء بين **الرماد**، فقد استحضر أسطورة **العنقاء**، ولكنها لم ترجع من جديد، دلالة على اللاخلود، فأعطى **الرماد** رمزية الذهاب بلا إياب.

[1]- إبراهيم الرومايي، الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع: 2، الجزائر، 1992، ص: 205.

1-1-4- المفارقة التصويرية:

التناقض بين صورة وصورة، أو حالة شعورية نفسية وحالة أخرى يسمى "مفارقة تصويرية"، وهي إحدى تمظهرات تطور البلاغة القديمة في تجاوز مفهوم الطباق بين كلمة وكلمة، أو المقابلة بين الجملة والجملة، وقد تستغرق المفارقة التصويرية كامل القصيدة، كما هو موضح في النموذج من قصيدة "شعرية"[1]

الصورة الأولى	الصورة الثانية
	
أمل	خيبة أمل

[1]-محمد بنيس، الأعمال الشعرية،245/1.

1-2- الفضاء النّصي:

يعرف المكان بأنه وحدة أساسية في العمل الأدبي والفني، لذا حظي باهتمام النقاد، وفلاسفة علم الجمال في العصر الحديث، ويُقصَد بالفضاء ذلك المكان الذي يحوي الدّال الخطي، وذلك الأثر الذي يتركه الشخص على سطح الورقة يمارس فيه حريته، واختياراته، ورغباته، وهو "فضاء الرّقعة الورقية الذي يحوي التشكيلات الخطية، والرّسوم، والخطوط، والدوال الحرفية، وثنائية البياض والسواد"[1].

ويشتمل فضاء النّص على: الخط، البنية الخطية، الأسطر، النبر البصري، السواد والبياض علامات الترقيم.

1-2-1- الخط:

باعتباره معطى جاشطالاتيا هو: مجموعة مِن الأدلة الخطية ذات الأسلوب المتميز، يمنح النص شكلا معينًا ضمن نظام؛ بحيث لا يمكن أن يعرض أيّ جزءٍ منه للتغيير، أو التعديل، وهو: "مساحة محدودة، وفضاءً مختارًا، ودالًا بمجرد أن يترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب"[2]، والخط المغاربي هو معطى تراثي حاول به الشاعر الانزياح عمّا ألفناه مِن خط مطبعي، وهو تعريف للهوية، ومحاولة لإعادة ذكرى الزمن الجميل، يوحي بالانتماء، وحبّ الذات، وعن هذا الشأن قال **محمّد بنيس**: "كثيرا ما كتبنا عشقا للخط المغربي، هذا الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجا، إنّها عودة المكبوت، حاولنا محقّ هذا العشق تنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي، وحدة الذوق، وحدة الحساسية..."[3]

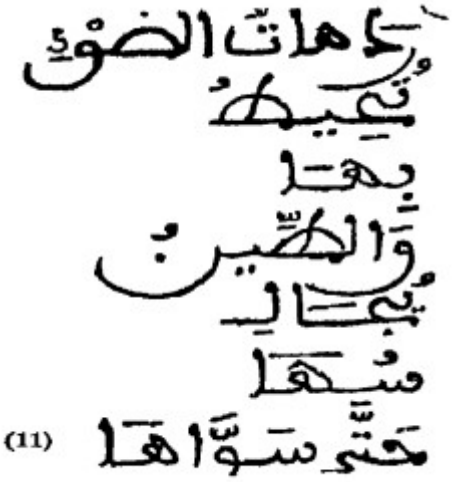
[1]- جميل حمداوي، القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، مجلة المثقف، ع: 1586، 24-11-2010، www.almothaqaf.com أطلع عليه: 21.08.2020-1:41 .

[2]- محمّد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 233.

[3]- محمّد الصفراني، تشكيل بصري في الشعر العربي المعاصر، ص: 124.

1-2-2- البنية الخطيّة:

أو الوحدة الخطيّة Grapheme وهي "تلك الوحدة الأصغر للخط المتصل Trait contine وهي تلعب نفس الدور الذي يلعبه الفونيم، الذي هو أصغر وحدة صوتية في السلسلة المنطوقة"[1]، ويكمن الفرق في العدد، فالفونيمات ثابتة ومحدّدة، بينما الغرافيمات هي وحدات خطية غير محدّدة، تطول وتقصر حسب الدور الذي تُفعل فيه، يوضح **الماكري** ذلك من خلال هذا النموذج:



- تتكون كلمة (يجالسها) من ثلاث غرافيمات:

الغرافيم الأول: يتكون من ثلاثة عناصر(يجا).

الغرافيم الثاني: يتكون من عنصر واحد (ل).

الغرافيم الثالث: يتكون من ثلاثة عناصر (سها).

- ونجد أن البنية الخطية تغيرت في مقطع آخر أخذ طباعيا

ردهات الضوء
تحيط بها
والطين يجالـ
ـسها
حتى سواها[12].

فأصبح الغرافيم الثالث مكون من أربعة عناصر (ـــسها)

- وإذا ما رصدنا الكلمة خارج النص الشعري (يجالسها) فسنتحصل على وحدتين خطيتين:
- الوحدة الأولى: مكونة من ثلاثة عناصر (يجا).
- الوحدة الثانية: مكونة من أربعة عناصر (لسها).[2]

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 93.

[2]- المرجع نفسه، ص: 93-94، بتصرف.

فتطول الوحدة الخطية، وتقصر حسب الدور الذي تفعل فيه أو السند الذي كتبة به، ويرى **الماكري** أن تراص وانفصال هذه الوحدات الخطية، إنّما يوظفه المبدع ليلعب لعبة الزمن فترابطها يمثل شّدة الترابط بين زمن الشاعر، وزمن محيطه الاجتماعي، **وتباعدها موحي بالانفصال والابتعاد.**[1]

1-2-3- السواد والبياض:

يتشكلان بتوزع حركة الأسطر، وتموضع الغرافيمات في فضاء الورقة، ويؤديان دور توزيع حركة الزمان والمكان "ذلك أن اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملء **الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا** يتم التعبير عنه وعلى العكس مِن ذلك يعتبر اكتساح البيضات للصفحة (إنقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) **تأكيدا للموقف الانطوائي، والحاجة إلى الوحدة**، وإلى زمان، وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات..."[2]

1-2-4- حركة الأسطر:

ليخلق الشاعر أشكالا جديدة، يوظف تقنية تكسير مسار الأسطر بصيغ متعدّدة، وهذه التقنية "**تعتبر مكونًا للفضاء النّصي من زاوية تحكمها في توجيه** حركة عين القارئ، وهي تتقدم ملتقطة العلامات الخطية."[3] وما رصدناه في ديوان **مُحَمَّد بنيس:**

أ-الاتجاه العمودي من الأعلى إلى الأسفل في خطوط مائلة[4]:

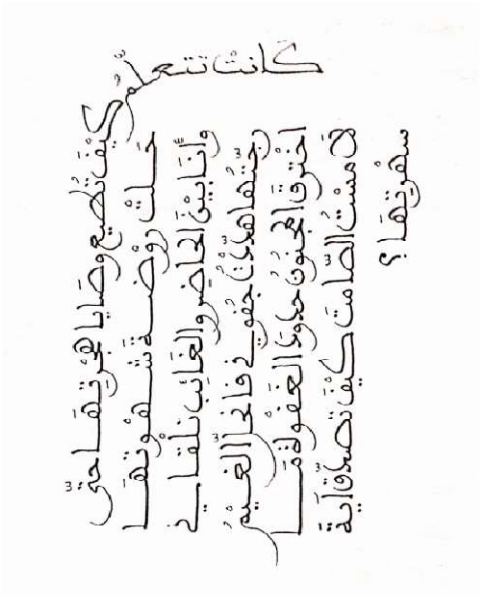
[1]- مُحَمَّد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 101، بتصرف.

[2]-المرجع نفسه ، ص:104.

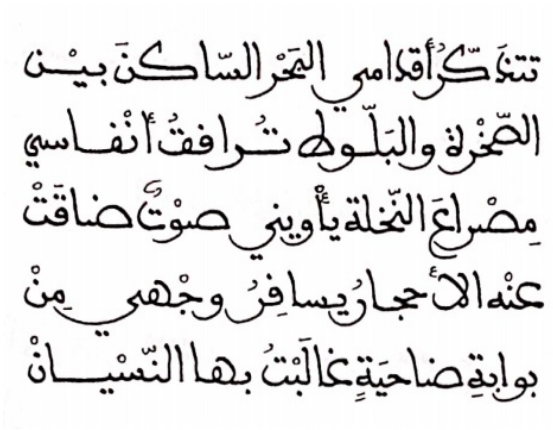
[3]- المرجع نفسه، ص: 259.

[4]- مُحَمَّد بنيس، الأعمال الشعرية،281/1.

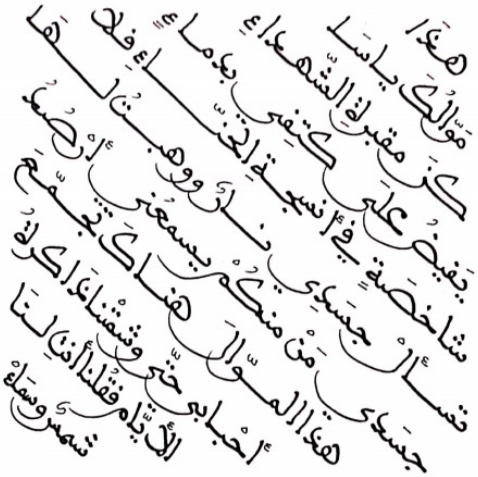
ب- الاتجاه العمودي من الأعلى إلى الأسفل[1]:



ج- الاتجاه من اليمين إلى اليسار[2]:



د- الاتجاه من الأسفل إلى الأعلى في خطوط مائلة[3]:



[1]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية ، 247/1.

[2]- المصدر نفسه، 306/1.

[3]- المصدر نفسه، 288/1.

هـ-السطر المتموج[1]:

لكل حركة من هذه الحركات دلالة تؤديها ضمن السياق العام، وموضوع الفكرة، كنبر الصوت المرتفع أو المنخفض، أو تجسيد حدث معين، كالسقوط، أو الصعود.

1-2-5- النّبر البصري: (التّبئير البصري)

هو التلاعب في سمك وحجم الوحدات الخطية "سواء كانت حروفا أم مورفيمات، أم كلمات أم جملا، أم مقاطع نصية لها أهمية كبرى في التدلال، والإيحاء، والتعيين، والتضمين، والتأثير على الأطروحة القضوية للقصدية الشعرية"[2]، وإبرازها بشكل لافت للانتباه، "يقارب الدور الذي يلعبه النّبر في الانجاز الصوتي للنص".[3] ومن نماذج ذلك:

أ- على مستوى الكلمة[4]:

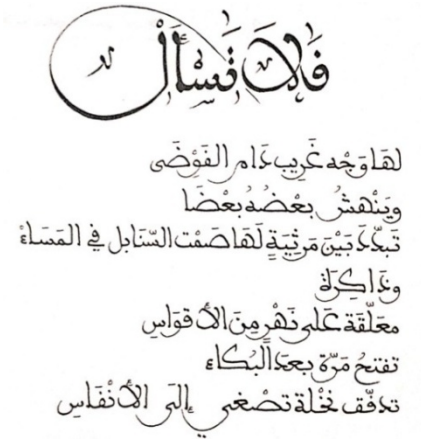
[1]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية ، 245/1.

[2]- جميل حمداوي، القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، مجلة المثقف، ع: 1586، 24-11-2010، www.almothaqaf.com أطلع عليه: 21.08.2020-1:41 .

[3]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 236.

[4]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية، 243/1.

ب- على مستوى وحدة خطية[1]:



1-2-6- علامات الترقيم:

تُغطي علامات الترقيم جزءا مِن دور سمات الأداء الشفهي المغيّبة، تنبه المتّلقي القارئ بمواقع الوقف والإيحاء بالحركة. وهي ما يدعى: المد النقطي، نقاط الحذف، علامات الوقف، الاستفهام، التعجب وغيرها.استخدمها الكثير من الشعراء الحداثيين في قصائدهم للتدليل على صوت الكلمات، فهي "تشير إلى حدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة"[2]، تحث المتلقي على استشعارها، فهي تقوم "بضبط نبرة الصوت في الكتابة وبالتالي ليغوص الصوت كليةً بالعين، وسرها الكبير هو وظيفة كونها مخرج المشهد، فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا، ويدينا، وجسدنا كله."[3]

وعلى الرغم مِن ذلك فهي مغيبة في هذه النماذج، لسبب فسره المختصون بأن "إيقاعية النّص تكفي لوحدها لضبط الدلالة، وتوجيه المتلقي (...) وغيابها يستلزم استحضارها، ووضعها على محك التأويل، والتشريح، والتفكيك، مع طرح الأسئلة العميقة الظاهرة والمضمرة، مع العلم أن الأسئلة في الحقيقة أهم مِن الأجوبة"[4].

---

[1]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية،251/1.

[2]- محمد الصفراني، تشكيل بصري في الشعر العربي الحديث، ص: 199.

[3]- المرجع نفسه، ص: 200.

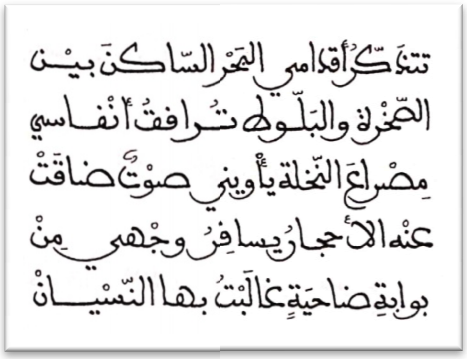
[4]- جميل حمداوي، القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، مجلة المثقف، ع: 1586، 24-11-2010، www.almothaqaf.com أطلع عليه: 21.08.2020-1:41 .

1-3- الفضاء الصوري:

هو الفضاء الذي ترتسم فيه المادة اللغوية (الأسطر، العلامات البصرية) كأشكال، ورسوم ممنوحة للرؤية مثل: **الأشكال الهندسية، الرسوم المجردة.**

ويتضح مِن ذلك أن الفضاء الصوري يتمايز عن الفضاء الخطي، ويكمن الفرق في "الفضاء النصي: هو الذي يسجل فيه الدّال الخطي؛ بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدّد المقام التخاطبي وهذا الفضاء لا يتطلب مِن المتلقي موقعا محددا ولا مشاركة جسدية أما الفضاء الصوري: فهو يستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده، مشاركة منه تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة المعوضة للمسح البصري السريع، وذلك مِن أجل تبين الشكل لا تبيين العلاقات النصية."[1]

الأشكال الهندسية:



شكل المربع[2]

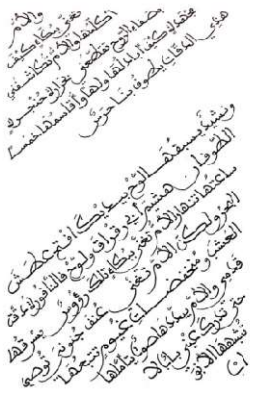
شكل الدائرة[3]

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 142.

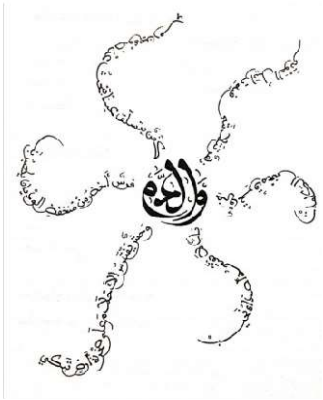
[2]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية،306/1.

[3]- المصدر نفسه،266/1.

الشكل المركب[1]:



الشكل المجرد[2]:

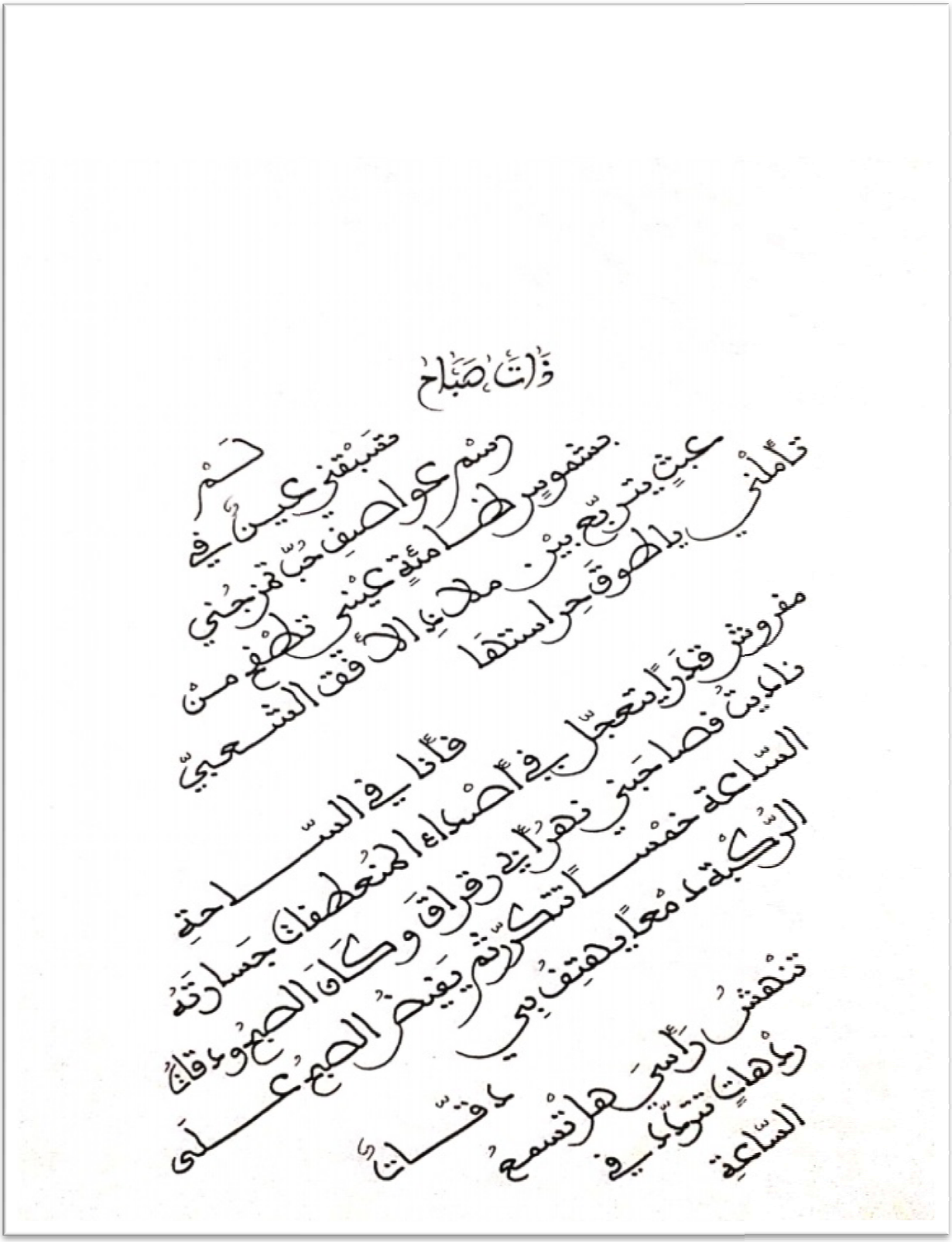


لكل آلية من هذه الآليات دلالة أيقونية، تتحدد من منظور علاقتها مع الموضوع، إذ تقتضي على المتلقي جهدًا، وتأويلا لتركيب الدلالة.

[1]- محمد بنيس،الأعمال الشعرية،282/1.

[2]- المصدر نفسه،291/1.

2- قصيدة "ذات صباح"[1]..بين رسم وكلمة:



[1]- محمّد بنيس، الأعمال الشعرية، 1/ 281.

2-1- عتبة العنوان:

من المفاتيح التي يلجأ إليها القارئ للولوج إلى أغوار النّص العميقة قصد استنطاقها، وتأويلها "العنوان" فهو "علامة لها مقوماتها الذاتية مثله مثل غيره مِن العلامات المنتجة للمسار الدلالي"[1]، وهو ذو طبيعة إيحائية تثير "مخيّلة القارئ، ويلقي به في مذاهب، أو مراتب شتّى مِن التأويل، بل يدخله في دوّامة التأويل، ويستفز كفاءته القرائية مِن خلال كفاءة العنوان الشعرية."[2]

أول ما تقع عليه عين القارئ في هذا النّص، البياض المفتوح أعلى الصفحة، تنزل متأنية لتلامس العنوان، يترأس جسد القصيدة، فراغ تركه الخطاط، ونفس عميق للشاعر، وفضول، وتساؤل يراود القارئ ما الحكاية ؟!

فيدرك في النهاية أنها بداية الحكاية، السّبق كان لـ "ذات" في تقدير الزمن الفاصل بين اللحظة ولحظة وقوع الحكاية، الدّال "صباح" لا يظهر بمدلوله المعجمي، بل يكتسي مدلولًا شعريًا جديدًا، ويغدو رمزًا مِن رموزه، هو "الصباح" الذي يعلن عن بداية الحكاية. هذا الصباح الذي ينشطر دفعة واحدة ليتدفق منه سيل مِن المعاني.

ينهض البناء العام للقصيدة على الصورة المشهدية الحكاية، "وفق نظام منطقي يراعى فيه الترتيب الزمني، ويكون تدفق الحركة فيها غالبًا منتظمًا، مشكلةً وحدة مِن الحركة المستمدة، هي تماثل مشهد التتابع / الحركة في السينما "[3].

بصمة فريدة آثارها الخطاط في تشكيله جسد القصيدة فاتحًا مجالًا جديدًا لتعدّد الرؤيا، في تلقي الحدث المروي بالصوت والصورة، والنص كله لقطات تومض بكثير مِن الدلالات والإيحاءات، ترسم ملامح ذاك الصباح، حين يفارق الطفل الفراش، إلى أحضان الحب الدافئة، يلهو، يمرح، يتنطط، يتملل من العين الحارسة.سلسلة من الصور تتعالق، وتتضافر لوصف شخصية الأم.

---

[1]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة الاسكندرية، عمان، ط1، 2001، ص: 58.

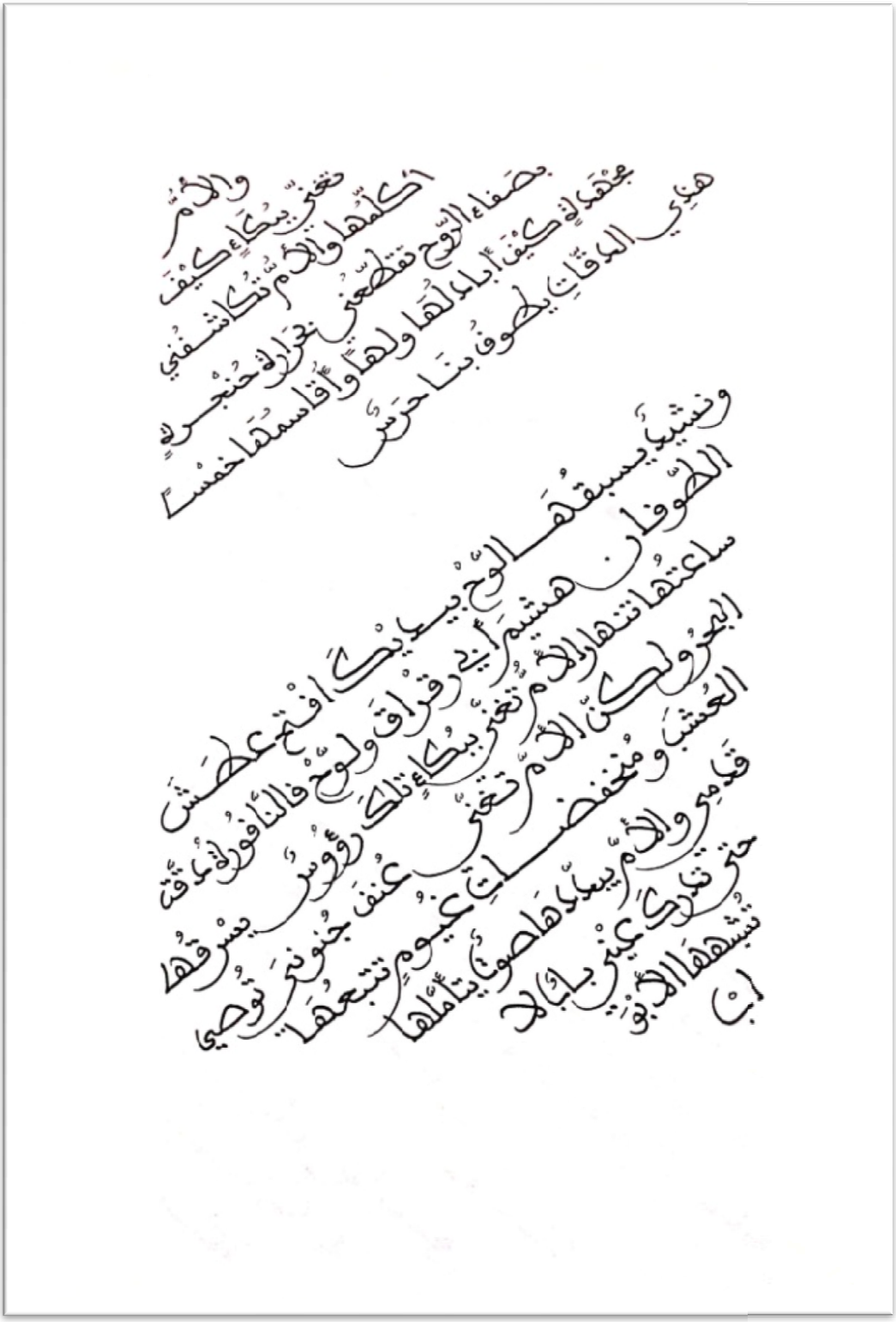
[2]- المرجع نفسه، ص: 58.

[3]- أميمة رواشده، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص: 127.

يفصلنا عن هذا المشهد بياض "قفزة من الزمن قصيرة المدى" لندرك الساحة. حضور شخصية الأب كان قويا، القدر المتعجل بجسارته، ونهره. تكتمل الصورة والطفل على ركبة والده؛ حيث يفيض الصبح حنانًا، وعطفًا، وآمانا حين يسمع تلك الدقات.

هي حكاية اضمحلت مع الزمن، ولم يبق منها سوى تفاصيل صغيرة، أيقونة المستطيل كانت أرحب بيت لتلك العبارات، بيت الطفولة حيث الألفة، ومركز تكثيف الخيال، فمهما ابتعدنا عنه نظل نستعيد دائما ذكراه في تلك الزوايا والأركان. ويتسارع بنا الزمن ليقفز بنا إلى المشهد الثالث؛ حيث يلتقي الغناء بالبكاء، ولا يلتقي الغناء بالبكاء إلّا في النّحيب، ما يدعم الحس المأساوي للقصيدة.

قصيدة "ذات صباح" الجزء الثاني[1]:



[1]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية، 282/1.

المشهد الثالث: يصوّر الأم طريحة الفراش، تتلفظ أنفاسا أخيرة، حنجرة مجهدة، وعين كانت حارسة، فكيف يبادلها الصبح ؟ ويقاسمها دقات ؟ فالأمر صعب، والحرس يطوفون بالمكان.

يحيلنا الفعل "يطوف" إلى كثرة الحركة والدوران، مما ينبأ بأن الأم في العناية المشدّدة. وفاصل قصير بعد آخر مشهد، الأم توصي العشب، ومنخفضات الغيوم، فتفارقنا، وصوت حزين يخبرنا، تسمعه سطورٌ مائلة، فنسمع للعشب وصيته، ونلتمس للقلب حرارته، ونرى دموع النافورة، ونحس للطوفان عطشه ونلمس بابًا موصدًا. ويخدعنا القدر بأنّه: لم يكن أبًا، بل كان موتًا، ولم يكن نهرًا، بل كان طوفانًا ولم يكن صبحًا، بل كان بابًا موصدًا. فقد تعجّل، ودقات أسكتها القدر.

النص بنية سردية متكاملة، تقاطع فيها السطح بالعمق، وأظهرا علاقة المكان بالزمان والشخصيات؛ بحيث أسهم المكان في تشكيل الشخصيات، والشخصيات حركت المكان، وشكلّته "وندرك سير الحكاية المنظورة، وحركة الشخصية المشهدية، وفرارها من موضع إلى آخر عبر تغيير زاوية التّميز البصري/السّمعي؛ حيث تكون حركة الإطار والصورة، والكادر مصحوبة برؤية الشّخصية في المكان الجديد"[1].

[1]- أميمة الرواشده، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص: 138.

3- مفارقة الموت والحياة في قصيدة "قتلوك"[1]:

[1]-محمد بنيس، الأعمال الشعرية، 291/1.

الموت والحياة حقيقة كونية تؤرق العقول منذ الأزل، هذا ما أبداه الشاعر الجاهلي حين اتجه نحو التأمل، والتدبر في مجاهيل الصحراء المهلكة، بحثًا لتفسيرات، وإجابات تفك هذه المعادلة، وقد مضى بتأمله الفكري إلى إدراك معضلة الحياة والموت في قصرها، ومحدوديتها؛ حين شبهها بالكنز ينقص ولا يزيد، كما أدرك شمولية الموت، واستحالة الخلود، وأنّه لا منال من مصارعته، وأخذ يصورها بصور وتأملات، وثيقة الصلة بالحياة البدوية، وبنيتها الفكرية التي تقوم على التجربة.

ويبدو أن التواصل الفكري مع الموروث الجاهلي لا زال قائما، فما تزال ظاهرة الموت تشغل البال والتعبير عنها لا يشفي الغليل، ولا يزيل الغموض، ويبدو على شاعرنا أنه لا زال يعيش في انطواء يتبعه هاجس الموت، ويخيفه فراق الأحبة.

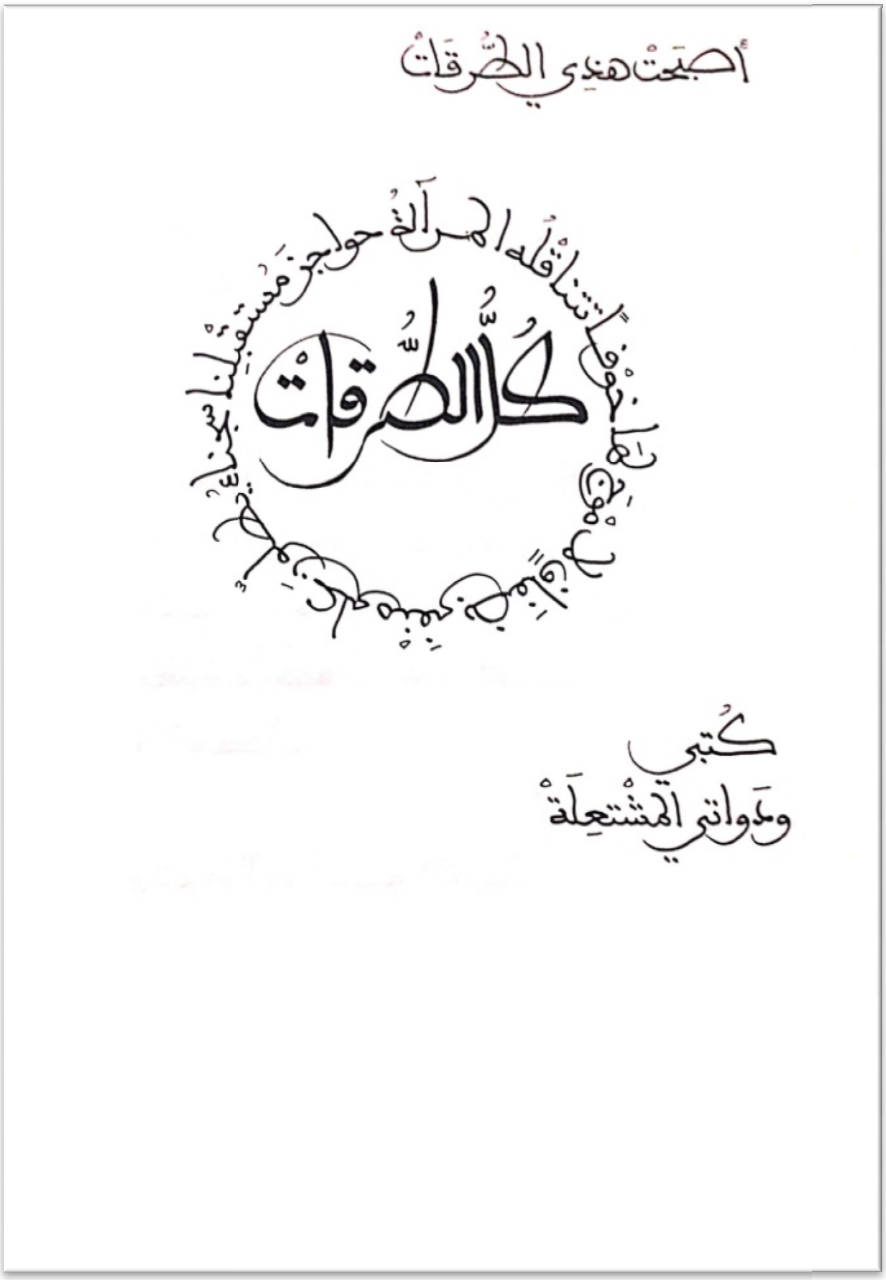
يقدم هذا النص في صورة مجردة، لشجرة سُلب ساقها، تتشبث بالحياة؛ فيما يتعالق الفضاء النصي بالفضاء الصوري، مما يقتضي الأمر استدعاء الحواس، لوقفة تأمل، وزمن أطول، تستدعيه الوحدات الخطية للقراءة، بالدوران حول **الدّم**. كلمة منبورة أثارها الخطاط، ليثير اهتمام القارئ.

أهي مفتاح الأحجية؟ ما **الدّم**؟ بين ثنايا الوحدات تومض إشارات، تقودنا نحو مجهول، بسواده اجتاح فضاء الورقة. اعلم، أنّ **الدّم**، خرق تحرق، باب لا يفتح، وحش يفترس. فالموت قد جهل المعاني بغموضه، أوصد الأبواب بقوته، افترس الأحلام بجبروته. و**الدّم** يقف في مركز الثقل الفكري للحياة حيث تشجو العروق التربة، أملا في رشفة ماء.

فأين صار الروح بَان الجسد؟

فلا يكتفي شاعرنا بتمثيل الواقع، بل يذهب إلى تصوير المستحيل، **الروح**، فرس أخضر امتطت حبل الكفن تسلقت، ودار الخلد سكنت، هي الحياة تدور بنا، وهاجس الموت يرعبنا.فأين تأخذنا؟ وأين يلقانا؟

4- رمزية المرآة في قصيدة "وردة الوقت"[1]:



[1]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية، 266/1.

أصبحت هذي الطرقات، حاجزًا يمنع الكلمات، وسجنًا يقيّد المعنى، ومنفى يعزله، هذا ما عكسته **المرآة**، وسيلة مخاطبة اختارها الشاعر ليلقيّ برسالة إلى الشباب الضائع، يقول فيها: لا تنخدع بالمرآة فالصورة المنعكسة على سطحها، هي صورة مختلفة ومتمايزة على الأصل الذي تعكسه.

فمن نظرتنا الأولى للمرآة، ومن أول وهلة، نرى فيها طموحنا الذي حلمنا به في منامنا، وخيالنا في يقظتنا، ولكن بعد تمعن في لحظات، نرى الحواجز تكسرنا، تعيقنا، تجعل لنا جدار من الخرسانة، أقوى من جدار بارلين، كيف لا، وجدار بارلين قد حطم، مصدر قوة هذا الجدار هو أنّه: موجود بالتسلط مجتمع ظالم يكبح وجود الكيان الإنساني، وما يملك الإنسان سوى حلمه الذي هو تحقيق "الذات"،كذلك هو في الحب، والمودّة، والرحمة، فيكون التنازل عن الحلم، أو بالأحرى "الذات" الدفينة الكابتة، فنتنازل عنه ونكمل السير، وكأننا قارب في عرض البحر تقوده الأمواج تارة، والرياح تارة أخرى ويرمي به التيار إلى بر الآمان، ويبقى فينا الحلم كالبذرة، نرعاها بالحب، ونسقيها حنان، وخلق حسن وتتحقق الآمال والأحلام، ونراها تنضج أمام أعيننا، لأننا من رعاها، وقادها إلى بر الآمان.

فالمرآة هي رمز الخداع، وبداية الوعي بالخداع، هو بداية التخلص من الخداع والانخداع، فنعرف حقيقة أنفسنا، فالمرآة تعكس ما بداخلنا، وحتى الضفاف بلا موج مرآة؛ و"أي شيء يمتلك خاصية السطح العاكس، فهو مرآة، وكلما كان أنقى، وأصفى، كان مرآة أفضل"[1]، حتى عيون الآخرين مرايا والنظرة من خلالها تمكننا من أن ننظر إلى أنفسنا من الخلف، ومن جميع الزوايا، فيقودنا فعل الانعكاس إلى اكتشاف "الذات"في "الآخر"، وتقدم لنا صورة عن العالم الذي يحيط بنا.

هي دعوة إلى الرؤية الثاقبة، والتأمل، والتدبر، من أجل تحقيق أهدافنا، وطموحنا "فالتقدم في عالمنا الأرضي، وقد اتخذ شكل "دائرة" إنّما هو عودة إلى الأصل أو النقطة التي بدأ منها في "السماء" (...) وهذا الصوت الأساسي الذي نتركه وراءنا. وهو أيضا نفس الصوت الذي نُصّاعد نحوه ونرقى إليه"[2].

فقد علمتنا **المرآة** في رسالة من شاعر قال فيها: "حان الوقت".

[1]- محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1994، ص:15.

[2]- المرجع نفسه، ص: 124.

تعرفنا من خلال هذه الدراسة على آليات التشكيل اللغوي والتمثيل البصري، وأظهرت قراءة هذه النماذج السحر الذي يبني فعل القصيدة، من تعالق مكوناتها، وتناسقها مع المعنى، مما يتراءى لنا أن الوحدة الكلية متماهية مع تجربة ذهنية أو شعورية، ومتعالقة مع مفردات التشكيل، وعلامات التمثيل، سواء فوق السطح، أو بين طيات الكلمات، والتي رافقنا من خلالها الذات الشاعر في عزلتها وانطواءها، إلى انفتاحها، واحتضانها قضايا المجتمع.

خاتمة

خـــاتمة:

من النتائج المتحصل عليها في هذا البحث:

- القصيدة الشفاهية هي قصيدة غنائية إنشادية ترتكز على متعة الأذن، وتكرس بلاغة الصوت وتقوم على ذاكرة اجتماعية، تمارس فعل التكرار لما هو معلوم.
- القصيدة الشفاهية (الجاهلية) مرتبطة بالفضاء الزماني، وهي وليدة السليقة، والارتجال، يقوم بناؤها العام على قوالب صيغية، تعتمد على الوقائع الصوتية، والحركات الجسدية في الإلقاء المباشر، للتأثير على المتلقي السامع.
- ترتكز القصيدة على متعة العين، والأذن على حد سواء، تتأرجح بين الإنشاد، والكتابة المجسمة، تنبني على الوظيفة اللسانية، والوظيفة الأيقونية.
- الشعر العربي المعاصر جاء حافلا بالمعطيات البصرية، التي تدرك بالعين، ورفع راية الشكل وخلق معطيات جديدة، مستقاة من علوم وفنون شتى، والتي تحقق له غاية التأثير في المتلقي الغائب، وإشراكه في إنتاج المعنى.
- التّشكيل اللغوي هو مختلف الكيفيات، والطرق، والأفعال، والتقنيات التي يستعملها المبدع للسيطرة على موضوع الرؤيا.
- التّمثيل البصري هو معطى للرؤية على مستوى البصر، أو البصيرة ناتج عن التحول من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة البصرية، وتلاقح الشعر بالرسم، والفن التجريدي، وعلم الرياضيات والاستبصار...

واستنادا إلى ما تم التطرق إليه من مظاهر التشكيل اللغوي، والتمثيل البصري في القصيدة التشكيلية، وتحديدًا في شعر "**مُحَمَّد بنيس**" نجد أنه:

- يبني معمارية القصيدة على الصورة الشعرية "لقطات"، التي أكسبتها أبعاد درامية، وبناء مشهدي متكامل.

- اتخذ مُحَمَّد بنيس من التشكيل اللغوي، والتمثيل البصري مسارًا للتعبير عن ذاته، ورؤيته لقضايا المجتمع والإنسان، واستجابة لرغبات القارئ، ورؤيا للعالم، وأشيائه الجديدة، وطريقة تعبير جديدة.
- أسهم كل من التشكيل اللغوي، والتمثيل البصري في انفتاح النص الشعري على قراءات وإمكانات تأويلية متعددة، وجعلا من النص مفتوح في حركته الزمنية.
- أظهر الشاعر خصوصية شعرية واعية، من خلال استعانته بالخطاط، وتوظيفه للخط المغاربي واحتفاؤه بالفضاء النصي.

كان هذا الذي قدمناه هو اجتهاد في دراسة الظاهرتين (التشكيل اللغوي، والتمثيل البصري) والتي اقتصرت على بعض النماذج، ولا يزال مجال البحث رحب، ومفتوح لدراسات أخرى.

الملخص:

تناولنا في هذه الدراسة القصيدة المعاصرة للتمييز بين أبعادها الفنية، والجمالية المتزنة، وتجاوزاتها التجريبية المندفعة، والمنفلتة من كل القيود، والالتزامات الفنية الماثلة في الصورة الشعرية القديمة، والمتجاوزة للثابت الأدائي إلى تطورات إجرائية ينبثق عنها التفرد والتجدد، فخضعت الوسائل البيانية من تشبيه واستعارة، وكناية إلي حركة انجازيه مستقاة من الوعي الشعري، واللغوي الخاص؛ فالتركيب جاء مكللا ومشحونا بالطاقة التعبيرية ذات المنحى الرمزي، والطابع التخييلي، فتجاوزت عتبة الأذن والعين بالتنقل عبر مستويات الإدراك إلى خيال المتلقي ليكونها بقدرته غلى التذوق الشعري، والتركيب الإيقاعي، مما يسهم في إبراز الدلالة، وهذا هو التشكيل بحلته الجديدة.

ثم أن القصيدة في هيئتها الطباعية على الورق، وطريقة الكتابة التي تقدم بها أصبحت ذات جمالي ولها أهداف أسلوبية، ودلالية مهمة، نحاول هذا البحث رصدها والكشف عن جمالياتها عبر عناصرها المتعدّدة بداية من طبيعة التنسيق الكتابي بما يتضمنه من توزيع الأسطر الشعرية، وتوظيف الفراغ، وحجم الكلمة، أو الكتابة بخط اليد، وتقسيم الصفحة إلى مقاطع، واستخدام علامات الترقيم وغيرها من العناصر التي تقدم القصيدة بشكل كتابي كلي مجسدعلى الورق؛ فأصبح هناك العديد من المتغيرات التي غيرت في صياغة الشكل، وبالتالي إلى قراءة الشكل وفق متغيرات الدلالة التى أثرته بتحويله من مجرد زخرف تزييني إلى شكل يحمل بين طياته دلالة فكرية واسعة ذات طابع جمالي.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر والمراجع بالعربية:

1- إبراهيم أنيس، دلالة الافاظ، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1984.

2- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1997.

3- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الكاتب العربي، بيروت، ط3 1969.

4- أبو قاسم الشابي، الخيال عند العرب، كلمات عربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2013.

5- الاخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، منشورات كتاب اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

6- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، دط، 1978.

7- أميمة عبد السلام الرواشده، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة الأردن ط1، 2015.

8- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1 2003.

9- بسام قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة الإسكندرية، عمان، ط1، 2001.

10- بشرى صالح موسى،الشعر العربي في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1994.

11- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي بيروت، ط3، 1992.

12- جمال خيضر الجنابي، وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند فوزي الأتروشي، بنايات المكتبة البغدادية، العراق، ط1، 2014.

13- جيمس مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر:فضل بن عماد العماري، دار الأصالة الرياض، دط، 1997.

14- الراغب الأصفهاني، الأغاني، تح: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، دت.

15- الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، تح: عمر الطباع، دار الأرقم، لبنان، 1999.

16- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، 1966.

17- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993.

18- صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، دط 2012 .

19- صلاح صالح، ناجح جغنان وآخرون، في الشعرية البصرية، منشورات دار الثقافة والإعلام الشارقة، دط، 1998.

20- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط2، 1980.

21- صلاح فضل، قراءة الصورة، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 1998.

22- طه الوادي، جماليات القصيدة المعاصرة، شركة أبو الهول للنشر، مصر، ط2، 2000.

23- عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر، القاهرة، دط، 1995.

24- عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال، المغرب، ط2، 2008.

25- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: مُحَمَّد شاكر، القاهرة، ط5، 1998.

26- عبد الناصر هلال، الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب، دار العلم، والإيمان، دمشق ط1، 2010.

27- فاطمة البريكي، قضية التلقي في الشعر العربي القديم، دار الشروق، عمان، دط، 2006.

28- مُحَمَّد أبو الريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1974.

29- مُحَمَّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، لبنان، ط1 2008.

30- مُحَمَّد العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.

31- مُحَمَّد الماكري، الشكل والخطاب مدخل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991.

32- مُحَمَّد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار العودة، بيروت ط2، 1985.

33- مُحَمَّد بنيس، الأعمال الشعرية، دار توبقال، المغرب، ط1، 2002.

34- مُحَمَّد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، المغرب، ط1، 1994.

35- مُحَمَّد صالح خرفي، فضاء النص- نص الفضاء (دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر) منشورات أرستك، القبة الجزائر، ط2، 2007.

36- مُحَمَّد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي في الشعر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، دت.

37- مُحَمَّد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، مصر، 2006.

38- محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1994.

39- المرزوقي، شرح المقدمة الأدبية، شرح المقدمة الأدبية لديوان الحماسة لأبي تمام، تح: ابن حامد المطيري، دار المناهج، دت.

40- المرزوقي،شرح ديوان الحماسة، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، مصر، ط2، 1967.

41- ميادة اسبر كامل، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، دط، 2011.

42- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، دط،1978.

3- المعاجم والقواميس:

43- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة، لبنان، ط4، 2005.

44- ايميل بديع يعقوب، موسوعة اللغة العربية، دار الكتب العلمية، دت.

45- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004.

4- الرسائل والمخطوطات:

46- أمال محلعين، النظرية الظاهراتية في النقد الغربي، (مذكرة ماستر)، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، 2016/2015.

47- مُحَمَّد الأمين شيخة، التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث، (أطروحة دكتوراه)، كلية الأداب واللغات، جامعة خيضر، الجزائر، 2008/2009.

5- الدوريات والمجلات:

48- احمد مُحَمَّد فتوح، الشكلية ماذا بقي منها، مجلة فصول، ع: 2، 1981.

49- أشجان الهندي، حرية الابداع وسلطة الوصايا، مجلة فيصل، ع: 501-502، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، السعودية.

50- حورية فغلول، هندسة القصيدة البصرية في شعر مُحَمَّد بنيس، مخبر أعلام الجزائر في اللغة خلال العهد العثماني1718/1800،جامعة مستغانم الجزائر،ع: 10، 2010، ص: 1265.

51- طارق فتوح، علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة العلوم الاجتماعية ع: 25، 2017.

52- عباس الموسوي، تطور وسائل تشكيل الصورة في شعر عارف الساعدي، مجلة الباحث، العراق ع: 25، 2018.

53- عدنان القاسم، نظرية الشكل في النقد العربي القديم، مجلة كلية التربية، غزة، ع: 1، 1997.

54- قرواز نجمة، النقد الشكلاني، مجلة النص، جامعة جيجل، الجزائر، ع:21، 2017.

6- المواقع الإلكترونية:

55- جميل حمداوي، القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، مجلة المثقف، ع: 1586 24-11-2010، www.almothaqaf.com أطلع عليه: 21.08.2020 .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

- شكر وعرفان
- إهداء
- **مقدمة**.....أ

مدخل: الثقافة الشفاهية والثقافة البصرية (السمات و آليات التحول)

1- الثقافة الشفاهية.....6

2- الثقافة البصرية.....11

الفصل الأول: التشكيل اللغوي والتمثيل البصري

المبحث الأول: ترسية وتأصيل.....20

المبحث الثاني: التشكيل اللغوي والتمثيل البصري قراءة في المفاهيم الإجرائية.....30

المبحث الثالث: القصيدة التشكيلية سماتها وأعلامها.....42

الفصل الثاني: آليات التشكيل اللغوي وأبعاد التمثيل البصري الدلالية

قراءة في نماذج شعرية لمحمد بنيس

1- آليات التشكيل اللغوي والتمثيل البصري عند مُحَّد بنيس.....48

2- قصيدة"ذات صباح" بين رسم وكلمة.....61

3- مفارقة الموت والحياة في قصيدة "قتلوك".....66

4- رمزية المرآة في قصيدة "وردة الوقت".....68

خاتمة.....72

قائمة المصادر والمراجع.....75