

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون - تيارت -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي



مذكرة مكّمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

فرع: دراسات أدبية

تخصّص: أدب حديث ومعاصر

الموسومة بـ:

جماليّات التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة

الأستاذ المشرف:

د / بلحلح العالية

إعداد الطالبتين:

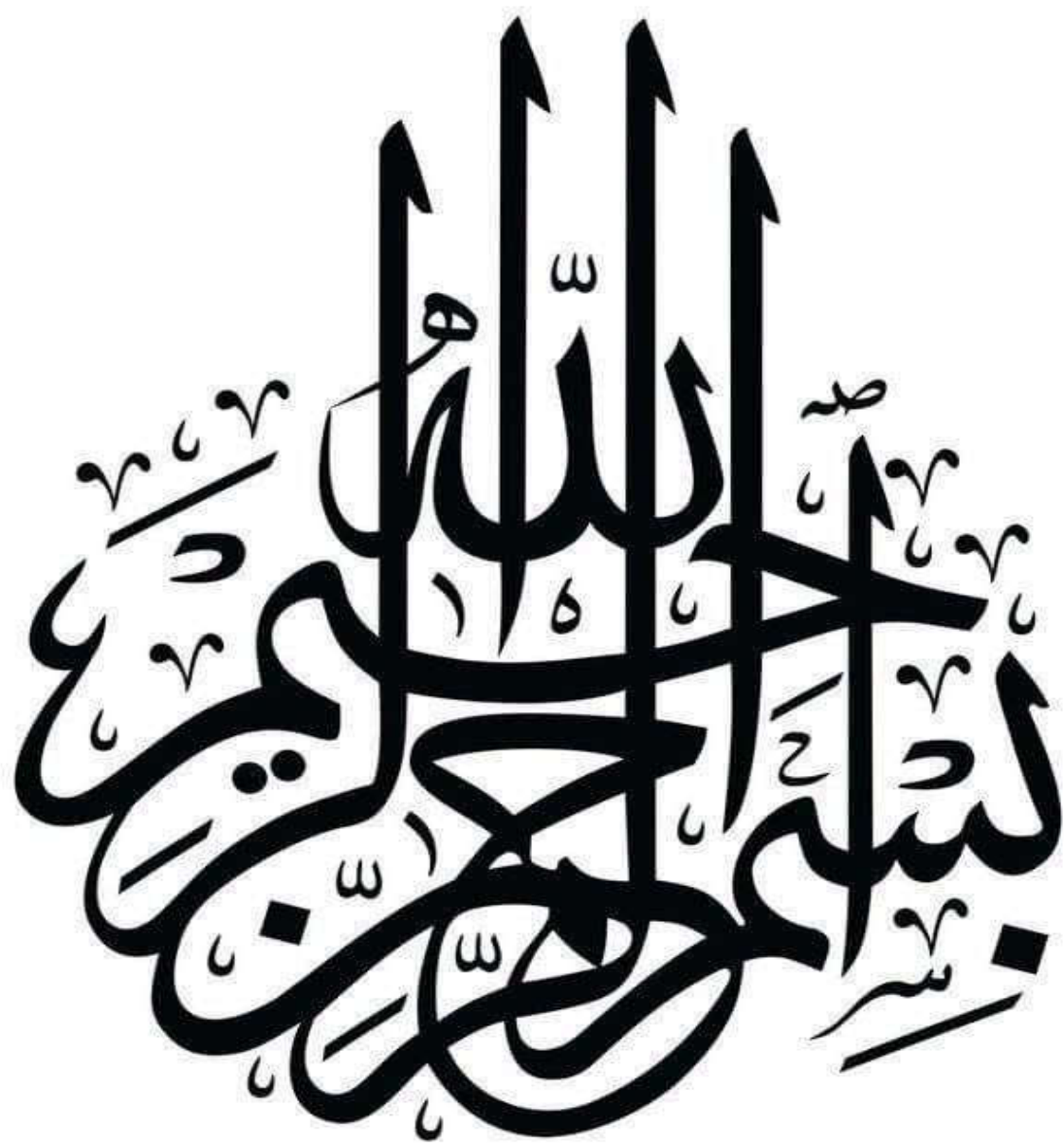
- آسيا مساريد

- خالدية مقبول

لجنة المناقشة

الصفة	الرتبة	الأستاذ(ة)
رئيسا	أستاذ التعليم العالي	تركي أمحمد
مشرفا ومقرّرا	أستاذ محاضر "ب"	بلحلح العالية
مناقشا	أستاذ محاضر "أ"	شريط رابح

السنة الجامعية: 1445هـ - 1446هـ - 2024م / 2025م



كلمة شكر

نشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه،

والقائل في محكم تنزيله

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ﴾

(سورة إبراهيم الآية 07).

أتقدم بخالص الشكر الجزيل والعرفان بالجميل والاحترام والتقدير لمن غمرنا بالفضل

واختصنا بالنصح وتفضل علينا بقبول الاشراف على مذكرتنا للدكتورة الفاضلة "بلحجل

العالية" التي سهلت لنا طريق العمل ولم تبخل علينا بنصائحها القيمة أبقاها الله ذخرا

لطلبة العلم وجعل ذلك في ميزان حسناتها، كما نتقدم أيضا بالشكر الى اساتذتنا

الكرام كل من "أ.د. مزيلط محمد" و "أ.د. مهدي منصور" اللذان لم يبخلوا علينا بمد

يد العون و المساعدة.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلی من كان سندي الروحي ورافقتني في مشواري

"أبي الغالي"

إلی من لونت عمري بجمالها وحنانها وعجز اللسان عن وصف جمالها

وسهرت وضحيت براحتها، وشملتني بحضنها

"أمي ثم أمي ثم أمي"

إلی من ذقت في كنهم طعم السعادة "إخوتي"

إلی من سأقتد بهم وأتمنى أن يفتقدوني، إلی من جعلهم الله إخوتي

"صديقاتي"

إلی كل الذين يحبهم قلبي ولم يذكروهم لسانني

آسيا

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: "يَرْفَعُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ"

الحمد لله حبا وشكرا وامتنانا،

الذي بفضلها ها أنا اليوم أنظر إلى حلم طال انتظاره

وقد أصبح واقعا افتخر به

إلى ملاكي الطاهر وقوتي بعد الله داعمتي الأولى والأبدية

"أمي"

أهديك هذا الإنجاز الذي لولا تضحياتك لما كان له وجود

ممتنة لأن الله قد اصطفاك لي من البشر أما يا خير سند ومحض

إلى من دعمني بلا حدود وأعطاني بلا مقابل

"أبي"

إلى إخوتي من قبل فيهم

(سَنُفِّثُ نَفْسَكَ بِأَخِيكَ وَنَجْعَلُ لَكُمَا سُلْطَانًا فَلَا يَصِلُونَ إِلَيْكُمَا بِأَيِّتِنَا أَنْتُمَا

وَمَنْ أَتَّبَعُكُمَا الْعَالَمُونَ) القصص : الآية 35،

إلى من مدوا يدهم دون كل

ولا ملل وقته ضعفي "إخوتي" أدامكم الله خالصا ثابتا لي

إلى من آمنتم بقدراتي وأمان أيامي "أختي الكبرى"

إلى أختي توأم روحي وملاكي البريء أدامك الله

خالدية



مقدمة:

حظيت القصيدة التشكيلية القديمة بعدة تحولات على مستوى الشكل والمضمون، فنجدها قد تفاعلت ضمن معطيات كل عصر إذ انتقلت القصيدة البصرية من الأداء الشفهي إلى الثقافة المرئية بحيث كان الشعر قديماً قائماً على مبدأ الشطرين (الصدر، العجز)، وهذه التغيرات نجدها قد برزت بشكل خاص في العصر الأندلسي وأبرز مثال على ذلك نجد الموشحات كما نجد أشكال أخرى مثل التشجير، المخلعات، التختيم، الشعر الهندسي وإلى غير ذلك... إلخ.

فظاهرة التشكيل البصري في الشعر القديم نجدها قد تجلت ضمن عدت مستويات، ومن أهمها الوصف الذي يعتمد بالدرجة الأولى على التصوير حيث يقوم برسم المشاهد والمناظر ويتخيلها بدقة والتي تجعل من المتلقي يستحضر ما قدمه الشاعر من صور كأنها نصب عينيه، وهذا ما نجده واضحاً من خلال أشعار القدماء أمثال امرؤ القيس في وصفه لليل أو الفرس أو تصويره للمرأة... إلخ والأعشى في رسمه لمجالس الخمر... إلخ، بالإضافة إلى الإكثار من استعمال الشعراء القدماء للتشكيل اللوني وخاصة الجاهليين منهم، فنجد الأبيض مثلاً يرمز للنقاء والأسود للحزن أو الليل والأخضر للطبيعة.

ومن هنا جاء بحثنا موسوماً بـ:

جماليات التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة.

تتحلى أهمية الموضوع كونه يحاول التطرق إلى جانب مهم من القصيدة العربية القديمة والمتمثلة في الجانب البصري، خاصة أن القصيدة الجاهلية كانت شفاهية، فنحاول فهم العلاقة بين الشفاهي والبصري وتعتبر أهمية الموضوع من الأسباب التي دفعتنا لاختياره، بالإضافة إلى أسباب ذاتية، تتعلق بميولنا نحو الموضوع ورغبتنا الشخصية في دراسته، كما أن جاذبية العنوان كانت سبباً في اختيارنا للموضوع مما أثار فضولنا للبحث في قضاياها.

كما تهدف الدراسة إلى رصد مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة من خلال تحليل بعض النماذج سواء من العصر الجاهلي مروراً بالموشح الأندلسي وصولاً إلى العهد المملوكي

الذي تجلّى فيه التشكيل البصري في القصيدة ضمن نماذج مختارة، حيث نجد بعض الدراسات السابقة لهذا الموضوع أهمها:

- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث للباحث محمد الصفراني
- مدخل لتحليل ظاهري الشكل والخطاب للناقد محمد الماكري
- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي للباحث محمد نجيب التلاوي وغيرها من الدراسات الأخرى... إلخ. وتجدد الإشارة إلى أن الدراسات السابقة كانت تعتبر مصدرا رئيسيا في بحثنا. وبناء على أهمية الموضوع وسعيا لتحقيق أهداف الدراسة، قمنا بطرح الإشكالات التالية:
- فيما تتمثل جماليات التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة؟ ماذا نقصد بالتشكيل البصري؟ وهل له جذور تاريخية في الثقافتين العربية والغربية؟ وهل كان للقصيدة العربية أنماطا معينة تشمل هذه الظاهرة؟ ماهي أبعاد التشكيل البصري في القصيدة الجاهلية؟ ماهي مظاهر التشكيل البصري في الشعر الأندلسي والمملوكي؟.
- وللإجابة على الإشكاليات المطروحة، قسمنا البحث إلى: مدخل، وفصلين وخاتمة؛ عناوينها كالتالي:

- المدخل بعنوان: رؤى عربية وغربية لمفهوم الجمال. أما الفصل الأول فقد عنوانه بـ: التشكيل البصري بحث في المفهوم والجذور (مقاربة نظرية) وقد ضم ثلاثة مباحث:
- المبحث الأول: المفهوم اللغوي والاصطلاحي للتشكيل البصري.
- المبحث الثاني: جذور التشكيل البصري عند الغرب.
- المبحث الثالث: التشكيل البصري في الشعر العربي القديم.
- أما الفصل الثاني: فقد وسمناه بـ: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة-نماذج مختارة-
- المبحث الأول: الأبعاد البصرية للقصيدة الجاهلية.
- المبحث الثاني: الموشح: تجليات التشكيل البصري.

- المبحث الثالث: الخط والزخرفة في الشعر المملوكي. وخاتمة قد تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

واتبعنا المنهج الوصفي التحليلي، في وصف ظاهرة التشكيل البصري من خلال تحليل بعض النماذج والمفاهيم المتعلقة بمقومات القصيدة في العصر الجاهلي، في حين إستعنا بالمنهج السيميائي في قراءة بعض النماذج التي يتجلى فيها التشكيل البصري.

وكأي باحث يتلقى جملة من الصعوبات، التي تمثلت في صعوبة الموضوع في حد ذاته، بالإضافة إلى قلة المصادر والمراجع خاصة فيما يتعلق بالمصادر المتعلقة بالشعر في العصر المملوكي والعثماني وعليه فما فيه من صواب فمن فضل الله وتوفيقه، وما فيه من زلل فمن أنفسنا وتقصيرنا وفي الأخير نسأل الله عز وجل أن لا يجرمنا أجر المجتهدين، فهو الموفق والهادي إلى سواء السبيل. نرفع كلمة شكر وتقدير للأستاذة المشرفة بلكحل العالية، كما نشكر لجنة المناقشة كل باسمه.

الطالبتين:

- آسيا

- خالدية

2025/06/18

جامعة ابن خلدون - تيارت -



المدخل:

رؤى عربية وغربية لمفهوم الجمال

تمهيد:

يعد علم الجمال من العلوم التي حظيت باهتمام واسع من قبل الباحثين والنقاد سواء في العالم العربي أو الغربي، ولاسيما عند الفلاسفة اليونانيين، حيث ظهرت إرهاباته الأولى هناك، وقد كان يعرف آنذاك باسم "البوطيقا" أو "الإستيطيقا"، ويعد هذا العلم قديم النشأة، إذ تعود جذوره إلى عهد أفلاطون، مما يدل على عمقه وأهميته المستمرة، وعند الرجوع إلى التراث العربي، نجد أن مفاهيم الجمال كانت حاضرة بوضوح، خاصة في الأدب، وعلى وجه الخصوص في الشعر الجاهلي الذي صور حياة العرب وبساطة العيش في الصحراء، مجسدا نمط الحياة الجاهلية، وقد أضفى ذلك طابعا جماليا على القصائد، كما نرى في المعلقات والبكاء على الأطلال، ووصف الطبيعة والمرأة، وقد كان الشاعر في تلك المرحلة يكرم ويحترم إذ كان الشعر يعد ديوان العرب، أما إذا إنتقلنا إلى الأندلسيين نلمس بوضوح تجليات الجمال في فن الموشحات، الذي إمتاز بأسلوبه الفريد وتنوع صوره الجمالية ومع تطور الفكر الإسلامي وامتداد الحضارة الإسلامية، برزت نظرة أعمق للجمال في العصر الإسلامي إذ إتخذ بعدا أعمق وأسمى، حيث نظر إليه نظرة مقدسة، باعتباره إنعكاسا لصفة الخالق وقد تجلى هذا المفهوم بشكل أوسع لدى المتصوفة، الذين أعادوا أصل الجمال إلى الذات الإلهية، كما فعل الإمام الغزالي، وستناول هذه الرؤيا لاحقا بشيء من التفصيل.

لاشك أن معنى الجمال شائع ومتداول بين الناس بصفة عامة، حيث يستخدم في أحاديثهم اليومية بشكل واسع، يتجاوز المجال الجمالي الدقيق المرتبط بعلم الجمال فنجدهم يقولون: "فرصة جميلة، معاملة جميلة، مناسبة جميلة... إلخ، وغيرها من التعابير التي تدل على إتساع دلالة هذا اللفظ وما يحمله من إيجابيات في اللغة ذاتها، وإلى جانب هذا الاستخدام العام، يتداخل معنى الجمال أحيانا مع مفاهيم فلسفية أخرى، مما يستدعي - قبل الخوض في دراسة موضوع الجمال والجمالية - القيام بتمييز مبدئي بين المفهوم اللغوي والمفهوم الفلسفي".¹

¹ - ينظر: عبد الحميد الخطّاب، الجمالية والفن عبر التوجيه الفلسفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011، ص 15.

في المعاجم اللغوية قد ورد في لسان العرب أن الجمال: "مصدر الجميل والفعل جمل (...)", أي البهاء والحسن".¹

منه يتبين أن الجمال هو تعبير عن الحسن والبهاء، وهو ما يبهج النفس ويجذب النظر، سواء في الشكل أو المعنى. كما نجد أيضا ابن الأثير يقول: "الجمال يقع على الصور والمعاني" وفي هذا الحديث: "إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ".²

إن رؤية ابن الأثير للجمال كمزيج بين الصور والمعاني تفتح آفاقا جديدة لفهم هذا المفهوم فالجمال ليس مقصورا على المظهر الخارجي، بل يتجاوز ذلك ليشمل معاني الذات والقيم "وحين جاء الإسلام وجه الحسن البشري إلى الجمال كل شيء، وسعى إلى تحريك الحواس المتبدلة لتتفاعل مع كل شيء في هذا الكون يقول محمد قطب" والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال... إلخ".³

وخير دليل على ذلك هو أن العصر الإسلامي قد إزداد رونقا وجمالا من خلال نزول أشرف كتاب على وجه الأرض الأبدى الأزلي هو القرآن الكريم الذي يعد آية من آيات الجمال في حد ذاته لأنه وجه الخطاب إلى الإنسان وملاحظة كل ما هو جميل في هذا الكون.

قال تعالى: ﴿ أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبْلِ كَيْفَ خُلِقَتْ (17) وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ (18) وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ (19) ﴾⁴

وقوله عز وجل: ﴿ وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنْفَعٌ مِنْهَا تَأْكُلُونَ (5) وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ (6) ﴾⁵.

¹ - محمد بن مكرم بن علي بن أحمد بن منظور الأنصاري: لسان العرب، تح: عبد الله علي وآخرون، دار المعارف، القاهرة، المجلد 1، الجزء 9، ص 685.

² - رواه مسلم في صحيحه: حديث رقم 91.

³ - محمد علي غوري: مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور باكستان ع 18، 2011م، ص 131.

⁴ - سورة الغاشية: الآية 18-19.

⁵ - سورة النحل: الآية: 5-6.

أما عن مصطلح "جماليات"؛ جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش أن الجمالية يعني بها: "نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، وترمي النزعة الجمالية إلى الإهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية إنطلاقاً من مقولة الفن للفن". وعليه يمكننا القول إن حصر العمل الفني في جماليته فقط كما يرى سعيد علوش، يضعف من قيمته الحقيقية لأن الفن لا يقاس بالشكل وحده بل برسائله وتأثيره في المجتمع.

أما من الناحية الاصطلاحية فقد: "اشتق مصطلح علم الجمال أو الجماليات Aesthetics من الكلمة الإغريقية Aisthanesthai والتي تشير إلى فعل الإدراك toperceive، وأيضاً من كلمة aistheta التي تعني الأشياء القابلة للإدراك thingspenceptibl وذلك في مقابل الأشياء غير المادية أو المعنوية."¹

"ولفظ الجماليات في اشتقاقه الصربي جمع الجمالية، وهي مصدر صناعي من الجمال، والمصدر الثاني سماعي وليس قياسي (...)، أقرت الجامع اللغوية صياغة المصدر الصناعي واشتقاقه على وجه قياسي، ولأن الجمالية في أوضح دلالتها تشير إلى النواحي الفنية في النص الأدبي، عدت الجمالية من أبرز الخصائص التي تمنح النص أدبيته."²

معنى هذا أن الجمالية تتمثل في الجوانب الفنية للنص الأدبي من محسنات بديعية وكنائيات وتشبيهات... إلخ، بحيث أن هاته الجوانب تمنح للنص صيغة جمالية تعبر عن أدبيته. ونجد بأن هناك مجموعة من الباحثين يصرحون باختلاف علم الجمال عن الجمالية، "ولعل من أهم التعريفات التي ظهرت في علم الجمال تعريف "هربرت ريد" الذي يستند على أساس مادي

¹ - شاكراً عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، 2001، ص 15.

² - فائزة لحياني: الجماليات في الأدب مفاهيم ورؤى، مجلة فصل الخطاب/ م 12، ع 2، جوان 2023، ص 122.

حسب مفاده، إن الجمال وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا، وقد أكد "ريد" على أن الإحساس بالجمال يتسم بالتقلب عبر الزمان والمكان".¹

فلقد حظي علم الجمال باهتمام بالغ منذ القدم كحضارة بلاد الرافدين وبابل والحضارات الفرعونية، فنجد أن الجمالية اتسمت بالتصوير والكتابات الهيروغليفية عند الفراعنة.

أما الجمالية فهي تشمل جميع فنون الأدبية بما في ذلك (الموسيقى، الرسم، الأدب النحت... إلخ)، فالجمالية إذن تبحث في كل قضايا الفن على اختلاف مشاربها ومناحيها فالقن صناعة.²

كما نجد بعض الدارسين يعتبرون بأن مفهوم الجماليات مرادفا للشعرية أو الأدبية، في حين أنّ فريق آخر منهم لا يضعون مفهوما محددًا وواضحًا وهذا ما يجعل دائرته ضيقة تدور في فلك التشكيل، وابرز أدبية العمل الفني، وفريق ثالث يجعل من الشعرية مزيجًا من الجمالية السردية.

وبالتالي نستنتج بأنّ مفهوم الجماليات يختلف من مفهوم لآخر وليس له مفهوم محدد فهناك من يرجعه للشعرية، وهناك من يصنفه في دائرة التشكيل والعمل الفني، وهناك من يزوج بين الجمالية والسردية في إطار الشعرية.

فالجمالية بشكل عام (الجمال، الجميل، الجمالي)، يتداخل مع مصطلحات أخرى كالفنية الأدبية الشعرية... إلخ، ولو بنسبة قليلة إلا أنّه أشملها جميعا، فالجمال أشمل مما هو فني.³ فالجمال حسب نقاد الجمالية يفيد ثلاث دلالات:⁴

- 1- دلالة عامة واسعة تطلق على شيء جميل يوصف بالجمال.
- 2- دلالة أضيق ترادف ما تعنيه كلمة فنّ، فالقن ضرب من الجمال والفنون هي صناعة الجمال.
- 3- دلالة خاصة تطلق على أحد مذاهب الفنّ أو مناهجه أو نظرياته.

¹ - فايذة لحياي، الجماليات في الأدب مفاهيم ورؤى، ص 123.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 124، 128.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 128، 129.

⁴ - المرجع نفسه: ص 129.

وبالتالي حتى وإن نظرنا إلى أنّ الجمال يحمل في جوهره معنى واحد، فالنقاد يرون عكس ذلك فنجد بأنّ نظرتهم تختلف من ناقد إلى آخر فهناك من يطلق تسمية الجمال على شيء جميل، وهناك من يرى بأنّ الجمال هو الفن، وهناك من يطلقه على أحد مذاهب الفن ونظرياته.

أما أدبنا العربي القديم فنجد أن معالم الجمالية قد تجلت في "عمود الشعر العربي والذي قد لقي اهتماما بالغاً من طرف النقاد القدامى أمثال القاضي الجرجاني والذي قد حصر معايير فنية تتمثل في شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، إصابة الوصف، مقارنة التشبيه، غزارة البديهة... الخ فنجد أغلب النقاد القدامى كان عمود الشعر عندهم هو النظرية الجمالية للشعرية العربية فالتأسيس الفعلي لقواعد جمالية عربية ظهر مع "الناقد عبد القاهر الجرجاني" في نظريته "النظم".¹

ومنه يتّضح أنّ علم الجمال هو ميدان يعنى بدراسة الإدراك الحسيّ للأشياء الجميلة ويهتمّ بكيفية تفاعل الإنسان مع الجمال من خلال الحواس، فاللفظ الإغريقيّ الذي اشتقت منه الكلمة يدلّ على أنّ الجمال ليس مجرد مفهوم نظريّ، بل هو تجربة شعورية نعيشها وندركها من خلال ما هو محسوس ومدرك.

نظر المفكر العربي والفيلسوف نظرة للجمال تحوي أصوله العربية الإسلامية ونهجه الفلسفي المستقى من الفلسفة اليونانية، ومن أبرز المفكرين العرب الذين تطرقوا لعلم الجمال نجد أبا حيان التوحيدي حيث: "لا نجد عند أبي حيان التوحيدي (ت 314هـ) تقريبا نظرية فلسفية متكاملة في تفسير الجمال وتأويل الفن وشرح عملية الإبداع الفني أو تحليل عملية التذوق الجمالي ولكن من المؤكد أن نلتقي في ثنايا رسائله ومؤلفاته بالكثير من الأسئلة الهامة، التي تدور حول أمثال هذه الموضوعات."²

¹ - ينظر: صفية بن زينة، مصطلح الجمالية وتداخله مع الفنية، الأدبية، الإنشائية، والشعرية، مجلة اللغة الوظيفية، مجلد 6، العدد 2 جامعة شلف الجزائر، 2019/12/31، ص 54.

² - المرجع نفسه: ص 26.

بالإضافة إلى كل هذا قد قدم لنا نظرتة حول الجمال والقبح ويتضح هذا من خلال قوله: "فأما الحسن والقبيح فلا بدّ له من البحث اللطيف عنهما حتى له يجوز فيرى القبيح حسنا والحسن قبيحا فيأتي القبيح على أنه حسن، ويرفض الحسن على أنه قبيح."¹

من خلال ما سبق تبين لنا أن أبا حيان التوحيدي لم يقدم نظرية متكاملة حول الجمال، ولكن هذا لا ينفي أنه ساهم في فهم مسألة الجمال والّفن من خلال تمييزه الدقيق بين العقل والحسّ فالْحسّ يدرك بالحواس كالسمع والبصر بينما العقل وظيفة إدراك الأشياء المنطقية، وقد طرح أسئلة فلسفية جد عميقة حول طبيعة الجمال، وهذا ما نجده في كتبه مثل: الإمتاع والمؤانسة، ومن جهة آخر نلمح أبا حيان التوحيدي في نظرتة للجمال والقبح أنّه لا ينبغي الكذب والجور فيهما لكي لا يّرى الحسن كالقبيح والقبيح كالحسن، فتنعكس الصورة ويحدث خلل، ونستنتج أنه حدّد لنا مناشئ ومعايير الحسن والقبيح وذكر منها ما هو طبيعي أي فطري، ومنها ما هو بالعادة أي مكتسب من العادات وما يتعلق بالشرع أي الجانب الديني ومنها ما يتعلق بالعقل ونقصد به الجانب المنطقي الفكري ومنه ما هو مرتبط بالشهوة أي الغريزة.

كما يقف ابن سينا (ت428): "على موضوع الإدراك الجمالي، فيرى أن الشيء الجميل يحدث لذة، والشيء القبيح يحدث ألما."² كما: "يلمح ابن سينا إلى ملمح جمالي في الشيء المدرك وهو التلاؤم، فبالتلاؤم تكون اللذة وبافتقاده يكون الألم." فابن سينا كانت له نظرة مخالفة للحسن والقبيح عن دراسة ونظرة أبي حيان التوحيدي، إذ يرى ابن سينا أن كل ما يحدث لذة في النفس جميل وكل ما يحدث ألما فهو قبيح، فاللذة عنده مرتبطة بالخير، والألم بالبشر، كما أنه قد أشار إلى عنصر آخر في إدراك الجمال ألا وهو التلاؤم فوجوده تكون اللذة وبانعدامه تغيب ويحضر الألم.

¹ - أبو حيان علي بن محمد بن العباس التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، مراجعة: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، بيروت 2011م-1432هـ، ج1، ص 112.

² - شعبان عبد الحكيم: النقد الجمالي عند العرب، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2018-2019، ص29.

ومن أهم العلماء الذين تطرقوا إلى علم الجمال ودرسوه نجد الإمام العالم والمتصوف الغزالي (ت505هـ) بحيث أنه نظر للجمال نظرة مخالفة وقد ربطه بالحب الإلهي ولقد ركز في إدراك للجمال على عنصر البصيرة أكثر من الحواس.¹

"وهنا نلاحظ أن الغزالي قد جعل الجمال الظاهر من شأن الحواس والجمال الباطن من شأن البصيرة ولكنه تحول تحت تأثير اتجاهه الديني، إلى جانب حين جعل الجمال المدرك بالبصيرة أحسن من ذلك المدرك بالحواس".²

معنى هذا أنا الغزالي قد ربط الجمال الخارجي بالحواس والجمال الداخلي بالبصيرة، بحيث يرى ما هو مدرك بالبصيرة أحسن مما هو مدرك بالحواس.

وفي دراستنا، نعود أدراجنا إلى الوراء لنغوص في عمق الفلسفة اليونانية القديمة ونخصّ بالذكر أفلاطون الذي يرى: "أنّ الجمال معدوم على هذه الأرض وموجود فوق العالم، أو ما وراءه... إلخ والجمال في ذاته لا يلمس أو يمسك، لكن هذا لا يمنع من أن نعمل ما في وسعنا محاولة للتقرب منه".³

وعليه هذا القول يجسد لنا رؤية أفلاطون للجمال، إذ يرى أن الجمال الحقيقي لا يوجد في هذا العالم المحسوس، بل في عالم المثل، حيث تكمن الصورة الكاملة للأشياء، ومن هنا فإن الجمال في نظره ليس شيئاً مادياً يمكن لمسه، بل هو مثال سام تسعى النفس لبلوغه.

يشكل مفهوم الجمال جزءاً أساسياً من التفكير الفلسفي، وقد حاول كثير من الفلاسفة فهم طبيعته ومصدره إذ: "يرجع مؤرخو الفن الإرهاسات الأولية لفلسفة الجمال إلى أفلاطون، وبالذات إلى نظريته في المثل، التي يفترض فيها وجود نموذج للجمال الخارجي، وقد ركز أفلاطون في فلسفة

¹ - ينظر: شعبان عبد الحكيم، النقد الجمالي عند العرب، ص36.

² - عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، 1947، ط3، ص 139-140.

³ - محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم "محاولة نظيرية تطبيقية" دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط2 2015، ص21.

الجمال على ضرورة تأزر عنصري المتعة والفائدة في الشيء الجميل، والجمال عنده موضوعي لا ذاتي، لأن التقدير عنده لا يكون نتيجة لهوى شخصي وإنما لطبيعة الشيء نفسه.¹

إنطلاقاً من هذا القول، يتبين أن أفلاطون نظر إلى الجمال نظرة عقلية تتجاوز الحس، إذ اعتبره قيمة موضوعية قائمة في ذات الشيء لا في شعور المتلقي، فالجمال عنده لا يقاس بالذوق الفردي أي بما يحمله الشيء من انسجام بين المنفعة والمتعة، كما أن المحاكاة عند أفلاطون "تقليد بعيد عن جوهر حقيقة الأشياء في الوجود، وغير مقصورة على الفنون الجميلة فقط، وبالمحاكاة استطاع أرسطو أن يحدد علاقة الفن بالواقع وأن يفرق بين أنواع الفنون ووظيفتها.... إلخ."²

من خلال ما سبق يتضح أن أفلاطون قلّل من شأن المحاكاة فاعتبرها مجرد تقليد سطحي يبتعد عن الحقيقة، في حين منحها أرسطو مكانة مركزية في الفن، فجعل منها وسيلة لفهم الواقع وتمثيله وبهذا أعطى أرسطو للفن قيمة معرفية وجمالية، بالإضافة إلى هذا نجد بأن أرسطو قد اختلف عن أستاذه أفلاطون في تحديد معايير الجمال، ولكل منهما نظرتة ورأيه الخاص به، حيث جعل أرسطو من المحاكاة أساساً للشعر باعتبارها أمر فطري متداول بين الناس منذ نعومة أظافرهم، فعندما ننظر إلى الصور الدقيقة كأشكال الحيوانات الدنيئة أو الجثث فهاته الأشياء تتألم لرؤيتها وفي الآن نفسه نتلذذ بها حسب أرسطو، فهو يتحدث عن اللذة الجمالية التي تحدثها المحاكاة في العمل الأدبي، وهو ما عبر عنها بالتطهير... إلخ.³

وهكذا ينتقل بنا الفكر الفلسفي إلى سقراط الذي يرى: "أن معايير الجمال موضوعية وليست ذاتية كما كان يراها السفسطائيون، ومصدر هذه الفكرة لديه هو أن العقل الإنساني لا يتغير بتغير الأشخاص، والجمال الحقيقي عنده هو جمال الباطن أو جمال النفس وغاية الفن عنده أخلاقية بالدرجة الأولى."⁴

¹ - شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي "نظرية الخلق اللغوي" د ط، د ت، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص 28.

² - شعبان عبدالحكيم: النقد الجمالي عند العرب، ص 232.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 235.

⁴ - محمد غوري: مدخل إلى نظرية علم الجمال في النقد العربي القديم، ص 127.

بمعنى هذا أن سقراط قد ربط معايير الجمال بكل ما هو موضوعي، وقد خالف بذلك النظرية السفسطائية، معتبرا بأن الجمال الحقيقي تكمن وظيفته في النفس أي الجمال الداخلي. وإذا كان سقراط قد ربط الجمال بالأخلاق والعقل، فإننا نجد هيجل الذي فرق بين نوعين من الجمال: "الجمال في الطبيعة والجمال في الفن، فهو يرى أن الجمال لا يظهر في الطبيعة إلا بحكمه إنعكاسا للجمال الذهني".¹

وعليه يمكن القول أن هيجل وضع الفن في مرتبة أعلى من الطبيعة، لأنه يرى أن الجمال في الطبيعة مجرد إنعكاس، بينما الجمال في الفن نابع من عقل الإنسان، إذ يعرف الجمال في قوله: "إنّ الفارق بين الحق والجمال يتلخص في أن الحق هو الفكرة حين ينظر إليها في ذاتها، ولكن الفكرة تتحول إلى جمال حين تظهر مباشرة للوعي في مظهر حسّي".² بمعنى أن الحق عند هيجل هو الفكرة في ذاتها، والجمال هو تلك الفكرة حين تظهر في صورة محسوسة يدركها الوعي.

إضافة إلى هذا أنه لم يقتصر توظيف علم الجمال عند الفلاسفة وحدهم، حيث نجد أن الغرب قد درسوا واعتنوا بالجمال والجمالية عناية خاصة نظرا لأهميته إذ نجد: "من أهم المفكرين في تاريخ التفكير الجمالي في العصر الحديث، رجل التنوير الألماني ألكسندر باومgarten A.Boungarten الذي كان أول من استخدم مصطلح، "الإستيطيقا" للدلالة على علم الجمال في كتاب نشره سنة 1750 باللغة اللاتينية بعنوان "الإستيطيقا" Aesthetica، والذي يعد رائد في الجماليات الحديثة كان قد قصد بيه تأسيس علم مستقل (علم الجمال) يبحث في العلاقة بين الشعور والإحساس والكمال، أي قسم المعرفة الحسية إلخ".³

وعليه نستطيع القول أن باومgarten أعطى للجمال مكانة علمية، واعتبر الإحساس وسيلة للمعرفة، كما أنه سعى إلى تأسيس علم مستقل للجمال، يدرس العلاقة بين الشعور والكمال.

¹ - شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي، ص 29.

² - محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ص 25.

³ - دنيس هويسمان: مقدمة كتاب علم الجمال الإستيطيقا، ترجمة: أميرة حلمي مطر، م ر أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، 2015، ع 1949، ص 15.

أما عند روسو و ديدرو فنجدهم قد إهتموا بالظواهر الجمالية ونظروا إلى الطبيعة بوصفها نموذجاً للنشاط الجمالي، في حين ديدرو إعتبر بأن الإنسان هو مصدر ومعيار الجمال.¹

والجميل كما يرى لالاند: "هو الشيء الذي يقابل بعض معايير التوازن، ونسب الانسجام وكمال الشيء بالنسبة لنوعه".² وعليه نستطيع أن نقول أن الجمال هو تحقق التوازن والانسجام في الشيء وأن يكون كاملاً بالنسبة لطبيعته، وهذا يدل على أن الجمال ليس عشوائياً بل يعتمد على معايير محددة تجعل الشيء متناسقاً ومتكاملاً في نظرنا، وهذا ما يشير الإعجاب ويمنح الإحساس بالجمال.

وكثيراً ما شغل الجمال الفني فكر الفلاسفة والمفكرين إذ تعددت الآراء وتباينت المواقف حول طبيعة هذا الجمال وحدوده، ولعل أهم الدراسات: "الخاصة بفلسفة الجمال الفني هي بحوث بندتو كروتشه الذي ذهب إلى أنه لا ضرورة لأن يكون الشيء الجميل في الواقع جميلاً أيضاً في الفن ولا ضرورة لأن يكون الشيء القبيح في الواقع قبيحاً في الفن".³

وعليه يمكن النظر إلى هذا الموقف على أن بنديتو كروتشه يرى أن الجمال في الفن لا يشترط أن يعكس جمال الواقع، فليس كل ما هو جميل في الحياة يجب أن يكون جميلاً في العمل الفني والعكس صحيح، وهذا رأي منطقي، لأن الفن لا يقتصر على نقل الصورة الخارجية للأشياء، بل يتعداها للتعبير عن مشاعر وأفكار عميقة، فقد يصور الفنان شيئاً قبيحاً، لكنه يقدمه بطريقة تشير التأمل والإعجاب، فيصبح جميلاً من الناحية الفنية.

كما عرف الجمال إهتماماً كبيراً من طرف عدة مدارس فكرية، كل واحدة منها حاولت تقديم نظرة خاصة للجمال الفني، ومن أهمها:

¹ - ينظر: دنيس هويسمان: مقدمة كتاب علم الجمال الإستيطيقا، ص15.

² - عبد الله بن محمد العمرو: معايير الجمال في الرؤيتين الإسلامية، مجلة العلوم الشرعية، كلية الشريعة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد الثامن والثلاثون، محرم 2015م-1437هـ، ص05.

³ - شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي، ص29.

1- المدرسة الرمزية: يرى أنصار هذه الأخيرة أنها تصدر: " نتيجة لضبابية في فكر الفنان، ويضرب مثلاً على ذلك بالفنون الشرقية القديمة، حيث ضلّت العلاقة بين الشكل الخارجي والفكرة علاقة تعسّفية فيما تحيِّله هؤلاء عن الآلهة، فقد كان تصوّرهم عنها غامضاً أوقعهم في أخطاء وتشويه... إلخ"¹

2- المدرسة الكلاسيكية: ينظر الكلاسيكيون إلى الجمال: " باعتباره جوهر الواقع، وأنه التحقق الكامل للشكل، أو هو اكتمال الشكل في ذاته."²

3- المدرسة الرومانسية: حيث أنها " تجاوز هذه المعادلة التي تحدثنا عنها آنفا لينفذ إلى الأعماق الإنسانية فيكشف خلجات الباطن و وجداناته، بحيث تزيد سيطرة الروح على المادة وبواسطة والصّوت يمكن التعبير عن كافة المشاعر الإنسانية في تلك الفنون الثلاثة (التصوير، والموسيقى والشعر)."³

وعليه يمكننا أن نقول أن تلك المدارس الفنية تختلف في رؤيتها للجمال، حيث أن الرمزية تميل إلى الغموض، وترى أن الفن يعبر عن أفكار غير واضحة أحيانا، كما حصل في بعض الفنون القديمة بينما تنظر الكلاسيكية إلى الجمال كحقيقة ملموسة تتحقق في اكتمال الشكل وإنسجامه مع الواقع أما الرومانسية فهي تتجاوز السطح لتغوص في أعماق النفس الإنسانية.

من الطبيعي أن تختلف النظرة إلى الجمال من أمة إلى أخرى، لأن الجمال ليس فكرة ثابتة، بل هو إنعكاس لثقافة الشعوب وظروفهم ومعيشتهم، وهكذا فإن النظرية الجمالية عند العرب تميزت عن نظيرتها في الغرب، لا بسبب اختلاف المفاهيم فحسب، بل لأن لكل حضارة بيئتها الخاصة وطريقتهم في فهم العالم وتذوقه، والتعبير عنه، إذ أن العرب في جاهليته: "كان الجمال يعرف بصورة

¹ - محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ص 26.

² - شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص 17.

³ - المرجع السابق، ص 26.

أو بأخرى، ولكنها كانت المعرفة الأولية الساذجة التي يشترك فيها جميع الناس أو لنقل، إنها لم تكن معرفة واعية، أو بلفظ أدق المعرفة الناتجة عن التأمل وتركيب".¹

وعليه هذا القول يشير إلى أن العرب في الجاهلية كانوا يدركون الجمال، لكن إدراكهم له لم يكن عن وعي أو تفكير عميق، بل كان إدراك فطريا بسيطا يشترك فيه الناس جميعا، أي أن معرفتهم بالجمال لم تكن ناتجة عن تأمل أو تحليل، وإنما كانت تلقائية وعفوية، وهذا أمر طبيعي في بيئة لم تتطور فيها المفاهيم الفكرية بعد.

ولما كان العربي شغوبا بالشعر ومفتونا به، يوظفه في جميع تفاصيل حياته ويوميته من مدح وغزل وهجاء ووصف... إلخ، كان الشعر هو الانعكاس لمفهوم الجمال في ذهنيته، وهو ما أشار إليه عز الدين إسماعيل في حديثه: "طبيعي جدا أن يكون العربي وقد وصل إلى مرحلة الإنتاج الفني الراقي (الشعر في صورته القديمة الناضجة) نظرتة إلى الكون وتذوقه لمظاهر الجمال والقبح فيه".²

وعليه من الطبيعي أن يبلغ العربي تلك المرحلة المتقدمة من الإبداع الشعري الذي كان جزءا أصيلا من حياته يعبر من خلاله عن مشاعره ونظرتة للكون، وقد ساعده ذلك الحس الفني على تذوق الجمال ورؤية القبح بوعي ناضج، ما يصل شعره مرآة لروحه وثقافته وتجربته الإنسانية.

يرى محمد علي عوض أنّ تقدير العرب للجمال قبل الإسلام كان مقتصرًا على ما هو ماديّ حسي كجمال المرأة والبعير والفرس والأطال... إلخ، ولقد استدل على ما قدمه شوقي ضيف في مؤلفه العصر الجاهلي وغيره من النقاد الذين تحدّثوا عن ذلك، ويضيف أيضا أنّ الجمال قديما لم يشمل الجمال المادي الحسي فقط وإنما شمل أيضا الجمال المعنوي كالكرم والشجاعة... إلخ، وهو يختلف تماما عما قدمه لنا الناقد عز الدين إسماعيل الذي يرى بأنّ معرفة العربي للجمال هي معرفة أولية وغير واعية.³

¹ - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة"، ص 130.

² - المرجع نفسه: ص 130.

³ - ينظر: محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية علم الجمال في النقد العربي القديم، ص 129.

وبالتالي فمحمد علي عوض تختلف نظرتة عما قدمه الدكتور عز الدين اسماعيل، فنجد أن محمد علي غوري قد ربط الجمال لدى العرب قبل الإسلام بها هو مادي حسي ومعنوي، عكس عز الدين إسماعيل الذي ربطها بما هو فطري.

أما من ناحية النقد الفني، فالعرب قديما ركزوا على ما هو جمالي وأهملوا الجوانب الأخرى وهذا ما يتضح من خلال هاتة العبارة: "إن العرب في نقدهم الأدبي قلّما عرضوا لغير النقد الإستطقي لأنهم لم يعرفوا النقد السيكلوجي التحليلي، ولم يطوقوا النقد البيئي أو التاريخي (...) لكنهم كانوا في أدبهم من أقدم دعاة الفن إذ قصدوا إلى الجمال في كل ما يقولون".¹

أما إذا انتقلنا إلى الأسس الجمالية في القصيدة العربية عند النقاد العرب فنجدها متعددة ومختلفة تختلف وتتغير من ناقد إلى آخر ومن شاعر إلى شاعر آخر، ولكن هذا لا ينفي أنهم قد إتفقوا في بعض النقاط من أبرزها:

أ- "اشتراط الوزن في الشعر العربي عند جميع علماء الشعر والنقد العرب القدماء ومعظم المحدثين والمراد بالوزن هنا أن يجي الشعر على نظام الأوزان العربية المعرفة، وهو ما يريدونه بقولهم في التعريف لا (على مقاييس العرب)، وهو يشمل: ما كان من وزن العرب أنفسهم، وما كان منظوما من كلام المحدثين على طريقهم".²

ب- "اشتراط القافية في الشعر العربي مادام هذا أكثر من بين سواء، كان قطعة أم قصيدة، وقد حذف بعض علماء العروض هذا القيد".³

معنى هذا أن بعض الشعراء والنقاد قد أرجعوا الأسس الجمالية للشعر العربي إلى عنصرين لا ثالث لهما ويتمثلان في كل من الوزن والقافية وبالتالي فنجد معظم النقاد القدامى والمعاصرين يتفقون على أن الوزن والقافية من أهم المقومات الأساسية في بناء الشعر العربي والقصيدة العربية.

¹ - روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت 1952، ص 117.

² - محمد عبد المنعم الخفاجي: القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ط 1، ص 13.

³ - المرجع نفسه: ص 14.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن النقد العربي القديم كان نقدا جماليا بالدرجة الأولى "فالجمال عند النقاد العرب قسمة مشتركة بين الناقد والمتلقي أي الذات والموضوع فتذوق الجمال الفني(الفني هنا) يوجب وجود الناقد، صاحب الذوق الرفيع، المتحلي بالموضوعية، والذي يمتلك القدرة على التحليل والتعليل لأحكامه، ولا بد أن يتوافر في النص الأدبي أسس جمالية.¹"، فالناقد العربي ملزم بتذوق بما هو جمالي، وأن يكون موضوعيا في قرارته لكي يتمكن من تعليل أحكامه وإيصالها إلى المتلقي بكل سهولة وبدون تعقيد.

من خلال ما سبق يتضح لنا بأن مفهوم الجمال قد اختلف من عصر إلى عصر آخر، وتتغير زمنية ملامحه وسماته الفنية من حقبة زمنية إلى أخرى فالجمال عند الإغريق والفلاسفة اليونان ليس ما نجده تماما عند الغرب أو عند العرب، كما نلاحظ بأن هناك بونا شاسعا، إذا لاحظنا مثلا بين العصر الجاهلي والإسلامي فنجد بأن الجمال في العصر الجاهلي يختلف في قلبه عن نظرة الجمال في العصر الإسلامي، بالرغم من أن الشعر الجاهلي كان يحمل في طياته أبرز مواطن الجمال ذكرنا سابقا في بيئته بصفة عامة، أما إذا انتقلنا إلى الحقبة الإسلامية فنجد بأن الجمال قد شمل كل جوانب الحياة.

¹ - شعبان عبد الحكيم محمد: النقد الجمالي عند العرب، ص:323.



الفصل الأول:

التشكيل البصري: بحث في

المفهوم والجذور (مقاربة نظرية)

❖ المبحث الأول: المفهوم اللغوي والاصطلاحي للتشكيل البصري.

❖ المبحث الثاني: جذور التشكيل البصري عند الغرب.

❖ المبحث الثالث: التشكيل البصري في الشعر العربي القديم

- المبحث الأول: المفهوم اللغوي والاصطلاحي للتشكيل البصري.

تمهيد:

يعتبر التشكيل البصري من الظواهر الجمالية التي يمكن تتبع جذورها في الشعر العربي القديم رغم قلة الإلتفات إليه في الدراسات النقدية الكلاسيكية، حيث إرتبطت التجربة الشعرية منذ بداياتها بالتصوير الحسي والتعبير المجازي، الذي يستند إلى إدراك بصري داخلي يتجلى في أوصاف الطبيعة وصور الأطلال ومشاهد المرأة وغيرها من الموضوعات، التي زخرت بها القصائد الجاهلية والعباسية والأندلسية.

ورغم أن الثقافة السائدة آنذاك كانت شفاهية بالأساس، إلا أن البعد البصري لم يكن غائبا تماما، بل تجلّى في الأوصاف الدقيقة، والبناء التصويري المتقن الذي يحاكي الواقع ويشير خيال المتلقي ومع تطور الكتابة وتوسع حركة التدوين، بدأت تتبلور ملامح ما يمكن تسميته بـ"البلاغة البصرية" حيث أصبحت الصورة الشعرية وسيلة لإنتاج دلالات حسية ومعنوية تتجاوز النطق إلى الإيحاء البصري، وقد ساهم تنوع الأغراض والأنماط الشعرية في إثراء هذا التشكيل، خاصة مع ظهور أشكال شعرية جديدة في العصر الأندلسي، مثل الموشحات والأزجال، التي عكست وعيا جماليا مختلفا وميلا إلى إضفاء طابع بصري واضح على بنية القصيدة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون.

ولكن هذا ما يدفعنا إلى طرح الإشكال الآتي: فيما تتمثل هذه الظاهرة؟ وماهي جذورها؟ وهل لهذه الظاهرة أصول تاريخية متجذرة في بنية القصيدة العربية الأولى؟

قبل الحديث عن مفهوم التشكيل البصري لدى النقاد الغربيين وتحليلاته في النقد العربي القديم لابد من تسليط الضوء على الجانب اللغوي والاصطلاحي لمصطلح: "التشكيل البصري".

أولاً: مصطلح التشكيل:

أ/- المفهوم اللغوي: ورد في لسان العرب: "مادّة - شَكَل - الشَّكْل، بِالْفَتْحِ: الشَّبَهُ وَالْمِثْلُ وَالْجَمْعُ أَشْكَالٌ وَشُكُولٌ وَشَكْلُ الشَّيْءِ: صُورَتُهُ الْمَحْسُوسَةُ الْمُتَوَهَّمَةُ، وَالْجَمْعُ كَالْجَمْعِ، وَتَشَكَّلَ الشَّيْءُ: تَصَوَّرَ، وَشَكَّلَهُ: صَوَّرَهُ".¹ يمكن القول بأن التشكيل يشير إلى صورة الشيء وملاحظه، سواء كانت محسوسة أو متوهمة، يتعدى معناه إلى عدة جوانب، بحيث يمكن أن يدل على الشبه أو المثل. وفي التنزيل الحكيم: ﴿قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ هَاجِلَةٍ فِرْقَتُهُم مِّمَّنْ هُوَ أَهْدَىٰ سَبِيلًا﴾.² ويقصد به الجانب التصوري والتمثيلي.

أما في المعجم المحيط للفيروز آبادي: "الشَّكْلُ: الشَّبَهُ، وَالْمِثْلُ، وَيُكْسَرُ، وَمَا يُؤَافِقُكَ، وَيَصْلُحُ لَكَ، تَقُولُ: هَذَا مِنْ هَوَايَ وَشَكْلِي...".³ وعليه نستنتج من خلال هذا التعريف بأن الشكل يعكس الانسجام بين المعاني اللغوية، في حين يربط بين الشبه والمثل.

أما فيما يخص المعاجم الحديثة فقد جاء في معجم اللغة العربية لـ أحمد مختار علي: "تشكيل [مفرد] تشكيلات الغير المصدر: مصدر شكل2- عدد متجانس من شيء ما: (...).
3لغة: ضبط الحروف بالحركات".⁴

¹ - ابن منظور: لسان العرب، تح: محمد أحمد وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مج 1، ص 2310.

² - سورة الإسراء: الآية 84.

³ - الفيروز آبادي (محمد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، دار الحديث القاهرة، د ط 1429هـ - 2008م، مج 1، ص 881.

⁴ - أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1429هـ - 2008م، مج 1، ص 1228.

"وَتَشَكَّلَ الشَّيْءُ: تَصَوَّرَ وَتَمَثَّلَ، وَصَارَ ذَا شَكْلٍ وَهَيْئَةٍ، تَشَكَّلَ الْجَنِينُ فِي بَطْنِ أُمِّهِ".¹ من خلال كل هذه الشروحات نلاحظ أن التشكيل في مستواه اللغوي موجود في عالم الفن التشكيلي كالرسم والتصوير والنحت وغيرها من الفنون الأخرى والتي تركز بشكل أساسي على خاصية البصر.

ثانيا: مصطلح "البصري":

المفهوم اللغوي:

ورد في المعجم الوسيط: "البَصْرُ - العَيْنُ وَقُوَّةُ الإدْرَاكِ - (ج) أَبْصَارُ (بَصَرَ): أَتَى البَصْرَةَ، أَبْصَرَ فُلَانٌ: نَظَرَ بِبَصَرِهِ فَرَأَى وَرَأَى بِبَصِيرَتِهِ فَاهْتَدَى - (تَبَصَّرَ): تَأَمَّلَ وَتَعَرَّفَ، وَيُقَالُ تَبَصَّرَ الشَّيْءَ (اسْتَبَصَّرَ): أَبْصَرَ، وَالطَّرِيقُ وَالْأَمْرُ: اسْتَبَانَ وَوَضَحَ".²

لذا نستطيع أن نقول أن البصر لا يتعلق بالحواس فقط، بل هو وسيلة لفهم الأشياء واستيعابها، مما يجعله أداة أساسية في اكتساب المعرفة.

أما عند ابن الأثير: "في أسماء الله تعالى البصير، هو الذي يشاهد الأشياء كلها ظاهرها وخافئها (...) وقيل البصر حاسة الرؤية".³ وعليه فالبصير يشير إلى إدراك شامل، مما يبرز قدرة الله على الإحاطة بكل ما هو ظاهر وخفي، إذ أن هذه الصفة تعكس الكمال الإلهي والتميز في إدراك الحقائق.

ب/- التعريف الاصطلاحي:

يقصد بالتشكيل البصري كما يرى محمد الصفراي على أنه: "كل ما يمنحه النص للرؤية سواء كانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة/ أو على مستوى البصيرة/ عين الخيال".⁴ من هذا التعريف يتضح لنا بأن التشكيل البصري يقوم على مستويين هما:

¹ - أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 1227.

² - معجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، تح: شعبان عبد العاطي وآخرون، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 1425هـ - 2004م ص 59.

³ - ابن منظور: لسان العرب، ص 290.

⁴ - محمد الصفراي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ط1، 2008، ص 18.

البصر: وهو ما نراه ونلاحظه بالعين المجردة، أما في المستوى الثاني فيتمثل في عنصر الخيال أو التخيل. إضافة إلى هذا فإن التشكيل البصري هو: "خط ولون وكتابة وفضاء أو ما ينشأ عن ذلك من علاقات مركبة تناغما وإيقاعا وتضادا وانسجاما".¹

ومنه فإن تداخل الخط واللون والكتابة في فضاء القصيدة التشكيلية ينتج علاقات جمالية متعددة تقوم على التناغم أحيانا، وعلى التضاد أحيانا أخرى. كما نجد الصفرائي أيضا قد حدد لنا مفهوما آخر للتشكيل البصري إذ يقول: "إن مفهوم التشكيل البصري (...) يختلف عن مفهوم الشكل الذي له في سياق الدرس النقدي والأدبي معنى تقليدي يشير إلى قالب أو نمط معروف مسبقا".²

ويضيف أيضا بأن: "دراسة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث تنطلق بالأداء الشفهي أو تكون شفاهة".³ وهذا يتضح من خلال قوله: "فقد بدأ إبداع وتداول الشعر العربي من نشأته الأولى شفاهيا (...)", ترسخت في القصيدة علامات غير لغوية هي ما اصطلاحنا على تسميته سمات الأداء الشفهي".⁴

فمن خلال هذا نستطيع أن نقول أن محمد الصفرائي تختلف نظريته لمفهوم التشكيل البصري في شقه النقدي والأدبي قديما، فدراسة التشكيل البصري في الشعر الحديث تتسم بالأداء الشفاهي أو تتحدد بما هو شفاهي، فالشعر العربي يعرف من القدم بأنه تداول منذ بداياته ونشأته عن طريق المشافهة.

أما محمد نجيب التلاوي فنجد أنه قد وضع لنا مسمى القصيدة التشكيلية والتي من خلالها يمكن استيعاب جميع المستويات التشكيلية، وتميز الظاهرة الشعرية⁵، وقد برز موقفه بحيث نجده

¹ - لعموري يمينة، ورنقي الشايب: آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر _ديوان الدواوين ل عقاب بلخير أمودجا_، جامعة عمار ثلجي - الأغواط/ الجزائر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج11، عدد2، 2022، ص 501.

² - محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 20.

³ - ينظر: نفس المرجع، ص 13.

⁴ - نفس المرجع: ص 13.

⁵ - ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط 2006م، ص 22.

يقول: "مصطلح التشكيل والتكون التشكيلي قادر على التعبير عن الظاهرة."¹ ومعنى هذا أن التشكيل والتكون التشكيلي يعتبران وسيلتين فعاليتين للتعبير عن الظاهر، مما يثري التواصل البصري وذلك على حسب محمد نجيب التلاوي.

إذ يضيف أيضا من جهة أخرى أن: "تمثل القصيدة التشكيلية نوعا من التخارج الجسدي والمادي للخطاب الشعري ومن ثم اعتمدت القصيدة التشكيلية على البصر كوسيلة أولية للإدراك (...). المحاولة التشكيلية تستمد أهميتها عندما تعمل بالتلقي البصري والفكري على تفكيك بنية الإدراك وانفتاح النص الشعري على الفنون الأخرى."²

وعليه يمكن القول أن القصيدة التشكيلية تمثل خروجاً عن الشكل التقليدي للقصيدة، إذ تعتمد في حضورها على الجانب البصري إلى البعد اللغوي، كما أنها لا تخاطب المتلقي بالكلمة فقط بل بالصورة والشكل أيضاً، وقد تكمن أهمية هذا النوع من الشعر في كونه يوسّع أفق الإدراك ويفتح النص الشعري على الفنون البصرية الأخرى.

من خلال هذا يتضح لنا بأن التشكيل البصري في الشعر هو كسر للأنماط التقليدية، يجعل من القصيدة لوحة تتداخل فيها الكلمة مع الصورة، كما أنه تعبّر يخاطب العين قبل الأذن، ويمنح النص أبعاداً جديدة من التلقي، حيث يصبح الشكل جزءاً من المعنى.

المبحث الثاني: جذور التشكيل البصري عند الغرب.

تمهيد:

يعدّ التشكيل البصري من الفنون التي تتجاوز الحدود التقليدية، حيث يتفاعل مع مفاهيم الإبداع والتعبير في كل من الثقافتين الغربية والعربية، كما أنه يشمل مجموعة متنوعة من الأشكال مثل: الرسم والنحت، والتصميم والتركيب وغيرها، وهو وسيلة فعالة للتعبير عن المشاعر والأفكار.

¹ - محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 23.

² - المرجع نفسه: ص 113.

"شهد التشكيل البصري في الغرب مجالا ديناميكيا يتطور باستمرار، ويعكس التغيرات الفكرية والاجتماعية عبر العصور، حيث أكدت إحدى الدراسات حول بداياته في القرن التاسع عشر مع مالارمييه في قصيدته المعنونة بـ "رمية النرد" التي كانت فيها "أبناط الحروف متنوعة الأحجام والسطور مبعثرة بطول الصفحة وعرضها بنوع من السقوط الحر المحكوم بالمصادفة التي تنشأ عن ضربة النرد وهدف مالارمييه هنا هو تجنب السرد وتوزيع قراءة القصيدة على مسافات بحيث تكون الصفحة كلها وليس السطر هي وحدة الشعر كصورة كلية".¹

ومنه يتبين أن هذا القول يعكس التجربة الجديدة للشعر الحديث، حيث يرى مالارمييه أن الجمالية الشعرية تكمن في العفوية والحرية، بدلا من السرد التقليدي، إذ يعتمد على توزيع الكلمات على الصفحة بشكل عشوائي مما يسمح للقارئ بالتفاعل مع النص بشكل مختلف.

من أكثر الأشكال الأدبية تميزا التشكيل البصري، حيث يتجاوز الكلمات ليعبر عن تجارب إنسانية عميقة، من خلال النظر في الدلالة غير اللغوية، أسس فريدناند دي سوسير لعلم السيسولوجيا وفتح بذلك آفاقا جديدة لفهم الشعر، شكل الكلمات وتوزيعها، والتفاعل البصري بينها أصبح جزءا لا يتجزأ من المعاني التي يسعى الشعراء إلى إيصالها.²

كما نجد غريماس يتحدث عن: "الشكل الخطي لفضاء الصفحة وطريقة ترك وترتيب المساحات وأثر هذا الاهتمام بالدلالة غير اللغوية ظهرت القصيدة التشكيلية".³

وعليه فإن أهمية الشكل الخطي في تنظيم فضاء الصفحة وتأثيره على القراءة الشعرية، بتوجيه اهتمام خاص للدلالة غير اللغوية، أصبح ترتيب الكلمات والمساحات عنصرا أساسيا في إبداع

¹ - ينظر : محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 214.

² - ينظر: ليندة بولحارس، التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية "شعر العقد الأول من الألفية الثالثة للميلاد أنموذجا" 2000-2010، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، جامعة أكلي محمد أو لحاج-البويرة- كلية الآداب واللغات، 2014، ص 27.

³ - المرجع نفسه: ص 27.

القصيدة التشكيلية، "وإذا كان هناك إقرار بدلالات غير لغوية، فهي أوضح ما تكون في ظاهرة القصيدة التشكيلية التي اخترقت أوروبا وانتشرت في إنجلترا وفرنسا وأمريكا وألمانيا وإيطاليا... إلخ".¹

من خلال هذه الفكرة يتضح لنا الدور البارز الذي تلعبه القصيدة التشكيلية، كوسيلة للتعبير عن الدلالات غير لغوية، والتي شهدت انتشارا واسعا في كل من أوروبا بما في ذلك من إنجلترا وفرنسا وأمريكا وألمانيا وإيطاليا، وهذا ما يعكس انفتاح الشعراء على الأبعاد البصرية للغة من خلال تكامل شكلها مع مضمونها" وقد بلغ هذا الاهتمام حد التطرف عند البعض (الشكلايين مثلا)، الذين أهملوا الدلالة اللغوية، وبعد الحرب العالمية الأولى بدأ الاهتمام بالدلالة غير اللغوية في إطار التجريب الشعري، وما ساعد على تطوّر القصيدة التشكيلية وجود خلفيات فلسفية تتبنى الدلالة غير اللغوية فاحتفى بها الشعراء وانطوت تحت لوائها مثل: (الدادائية، السريالية، التجريدية، والحركة المستقبلية).²

فالمستقبلية مثلا: "حركة قد حملت على عاتقها أن تعبر عن روح العصر الحديث تعبيرا غير تقليدي وكان "مارينيتي" هو المنظر الأساسي لهذه المهمة جدا (...)، حيث يرى أن التقنية بوسائلها تحسّن الإدراك، وأخذ على عاتقه التجديد في مجال التعبير بطريقة تتفق مع المستوى التقني للعصر وكان لآرائه التجديدية الجزئية الجريئة أثارها البعيدة المدى لا في إيطاليا فقط ولكن في أوروبا كلها".³

ومن خلال هذا القول نستطيع أن نقول أن دلالة حركة مارينيتي في التعبير عن روح العصر الحديث بأسلوب غير تقليدي، فقد كان رائدا حقيقيا في التجديد كما أنه تبنى أفكاره الجريئة أحدث تحولا في الفنون، ليس في إيطاليا فحسب، بل في جميع أوروبا، وهذا ماساهم في تشكيل رؤية أكثر حداثة وفهما للعالم.

¹ - محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 181.

² - ليندة بولخارس: المرجع السابق، ص 28.

³ - المرجع السابق: ص 191.

وقد نتج عن هذه الأخيرة: "قصيدة الضحيج والقصيدة التشكيلية" يحقق المستقبلون فلسفتهم الداعية إلى تهميش الدلالة اللغوية في القصيدة الشعرية، وتثبيت الدلالات غير اللغوية: لتحقيق رؤية مستقبلية للشعر.¹

وعليه تبرز "قصيدة الضحيج والقصيدة التشكيلية" رؤية المستقبلين الذين يسعون إلى إعادة العمل عبر تهميش الدلالة اللغوية لصالح الدلالات غير اللغوية، حيث يعتمد الشعراء على الشكل والتوزيع البصري لإيصال معانٍ أعمق.

وقد عدّت: "فترة الدادائية من أخصب الفترات التي التقت فيها الفنون بعضها لبعض، لاسيما التعاون الكبير بين الشعراء والرسامين ولم يسبق للشعر والتصوير أن تضامنا وتفاعلا مثلما حدث في ذلك العهد حيث كان الشعراء يرسمون والرسامون ينظمون القصائد، فقد نظم الشعر فنانون مثل: هانز آرب / كاندنسكي / بيكاسو... إلخ، وقد مارس شعراء وأدباء الرسم بالمقابل: بول أيلوار / أندريه بریتون / جاك كوكتو / جاك يريفير... إلخ، وكان كاندنسكي من المتحمسين لصهر الفنون التشكيلية والموسيقية والأدبية في بوتقة واحدة... إلخ".²

وعليه تميزت فترة الدادائية بتفاعل الشعراء والرسامين بشكل حميم، حيث كان هذا التعاون ثورة في عالم الفن، وقام فنانون مثل: هانز آرب و كاندنسكي بدمج الفنون، مما أدى إلى ابتكارات جديدة في التعبير الفني، كما أنّها كانت فترة خصبة للإبداع وثورة في عالم الفن.

وقد جسد هذا الاتجاه أبولينير الذي: "كان يطمح في أن يتحرر من النطاق اللغوي للشعر، فوجد في الرسم وسيلة تعبيرية أخرى تعينه في عملية الشعر، فراح ينضد حروف الكثير من قصائده ويرسمها على هيئة أشكال موحية، فقصيدته "تمطر" كتبها على هيئة مطر يتساقط وقصيدته "التابوت والسرير"

¹ - محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 196-197.

² - المرجع نفسه: ص 198.

نضد بها على شكل تابوت وسرير، وكلك الحال مع كثير من قصائده التي رصف حروفها على هيئة قلب، مرآة، تاج، رباط، كاليكرام... إلخ.¹

من خلال هذا القول، نستنتج أن أبولينير لم يكن يرى في الشعر مجرد كلمات تكتب وتقرأ، بل كان يعتبره فنا بصريا يمكن أن يتجسد في الشكل كما في المعنى، إذ أن لجوؤه إلى "الكاليجرام" وتحويل القصيدة إلى صور مرئية، وقد استعان بالرسم كوسيلة تعبير، من خلال تصميم قصائده بشكل بصري كالطر والتاج، خلق تجربة شعرية جديدة معززا التفاعل بين الكلمات والشكل.

أما السريالية: "فتبنت التشكيل لتحقيق أهدافها التي تسعى إلى تحقيقها خاصة الخروج على الواقع (الغموض)، والخروج عن الواقع (اللاشعور)، فاعتمد الرمز والتجريد والإنزياح بالكلمة عن معناها الأصلي على نحو واسع".²

إذن سعت السريالية إلى استخدام التشكيل كأداة لتحقيق أهدافها وكسر قيود الواقع والمنطق فاعتمدت الرمز والتجريد لتغوص في عوالم اللاشعور والغموض، مما أتاح لها تحويل الكلمات ومعانيها بعيدا عن دلالتها التقليدية.

أما فيما يخص الحركة التجديدية المتمثلة في أسلوبين متميزين: "أحدهما ذو نزعة تعبيرية، ويعد كاندنسكي (1866-1944) هو رائد هذا الأسلوب (...) والأسلوب الآخر ذو نزعة هندسية وهو الأكثر انتشارا لاسيما بعد الحركة التعكيبية، وقد تزعم هذا الأسلوب (بييت موندريان)".³

ومنه يمكن القول أن الحركة التجديدية جسدت تحولا جذريا في التعبير البصري، فالأول تعبيراني حيث يعتبر كاندنسكي رائدا لهذا الاتجاه معبرا عن روح والعاطفة، أما الثاني هندسي الذي نال انتشارا واسعا بعد الحركة التجريدية الذي أطلقه موندريان، الذي إتسم بالخطوط المستقيمة والألوان الأساسية هذان الاتجاهان مثل الثورة على الأساليب التقليدية، "ولكن التشكيل الذي يهمننا هو

¹ - طراد الكبيسي: الشعر والكتابة القصيدة البصرية، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 1، 1987، ص 6-7.

² - سعاد طبوش: تحليلات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجا"، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الخلفة، 2011، العدد السابع، ص 34.

³ - محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 207-208.

الذي يجمع بين الصورة واللغة، ونجد ذلك في محاولات أبو لينير الذي قام التشكيل عنده على الجمع بين الشكل والمضمون، فشكّلت قصائده ظاهرة شعرية تأثر بها الشعراء في مختلف أنحاء العالم.¹

وترى جوليا كريستيفا أن البداية الأولى لظاهرة التشكيل من خلال إشتغاله على فضاء الصفحة مع مالارمي حيث علقت على شعره قائلة²: "...إلخ، فنحن نعرف، بأي قدر من العناية، والحرص كان مالارمي يصف الأوراق والجمل الشعرية، حريصا على التنضيد المضبوط لكل بيت، وللبياض الذي يحيطه... إلخ".³

إذن كان مالارمي شاعرا دقيقا في تنظيم النصوص، حيث أولى اهتماما خاصا لتنسيق الكلمات والبياض المحيط بها، باختصار شعر مالارمي هو فن بصري ولفظي في آن واحد، ينحاز إلى الجمال الكامل شكلا ومضمونا.

كما نجد أيضا الشاعر الأمريكي كمنجز الذي تلاعب باللغة في شعره وتارة أخرى بترك صفحات فارغة متعمدا، كما اشتهر بتفتيت اللغة.⁴

حيث "اعتبر أن التحرير البصري والتشكيل الحرفي للقصيدة جزء من الثورة اللغوية وهدف أساسي للتجديد الشعري، لأنه يحقق للقصيدة روح الاتساق".⁵

ويتسم التشكيل عند كمنجز أنه: "يعزز بالبعد البصري حقائق معنوية بواسطة الوسيلة الطباعة ولتصبح معاني الكلمات هي العمق المعنوي الطبيعي الغائر في أعماق النفس لاسيما أن إتفق التشكيل والتقطيع مع البعد الإيقاعي للصياغة الشعرية".⁶ ومنه يتضح أن البعد البصري هنا لا يستخدم كزينة خارجية، بل كأداة تعبيرية تضيف طبقة حسية للمعنى، مما يجعل تلك المعاني ترتبط

¹ - ليندة بولخارس: التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية، ص 28-29.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

³ - محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهري"، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص 208.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص: 29.

⁵ - محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 219-220.

⁶ - المرجع نفسه: ص 249.

بعمق النفس، عندما يتناغم التشكيل والتقطيع مع الإيقاع الشعري، فيتحول الشعر إلى تجربة متكاملة تخاطب العين والقلب معا.

"ومما سبق يمكننا ملاحظة أن التشكيل البصري في صورته المكتملة التي نعرفها الآن قد تجلت في الشعر الغربي من خلال محاولات كل من: أبو لينير وكمنجز، أما الأول فقد اعتمد على البناء حيث يقوم ببناء اللّغة على وفق تشكيل معين (نافورة مثالا)، أما كمنجز فقد اعتمد التفثيت، حيث قام بتفثيت الكلمة حسب معناها مثل: مت
ناث را ت."¹

ولقد أصبحت البلاغة الآلية تحل محل الاستعارة التقليدية التي إستنفذت طاقتها الإيحائية، بل وأصبحت تقتلها، في سعيها لإيجاد بلاغة تواكب التطورات الحديثة في مجال التواصل، وقد أشار ابولينير في رسالته إلى أندريه بيلي كاف إلى أن الخطيات "هي أمثلة للشعر الحر وتدقيق طباعي في مرحلة أنهت فيها الطباعة مهمتها بنجاح، مع بزوغ فجر الوسائل الجديدة لإعادة الإنتاج مثل السينما والتصوير الفوتوغرافي."²

إن التمازج بين الفضاء الشعري والمادة البصرية أنتج لنا عدة أشكال جديدة للقصيدة ما عادت محصورة بالكلمة وحدها، بل صارت تتجسد وترى وتلامس القصيدة المجسمة والمشهدية، والمتعددة الأبعاد وحتى الميكانيكية.³

أ- أما القصيدة المجسمة فقد عرفت توجهين اثنين:

1- توجه يعتبر اللّغة جسما حسيا، حاملا لطاقة ترصيعية وهذا التوجيه أفرز نزعة غنائية ذات منحني صوتي أحيانا.

2- توجه يعتبرها ميكانيزما محددًا، عقلانيا، يحمل كل جهد تجريبي."⁴

¹ - ليندة بولخارس: التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية، ص 29.

² - ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 185.

³ - ينظر: المرجع السابق، ص 29-30.

⁴ - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 189.

ب- أما القصيدة المشهدية فهي قصيدة تجمع بين: "تحويل شكل أصلي، فهي تعادل السير التحويلي كما في فعل الشريط السينمائي."

ج- أما القصيدة المتعددة الأبعاد التي تقوم: "ككتلة أو كحجم بإقامة علاقات بين الكلمات في فضاء ثلاثي الأبعاد، والعناية مثلاً بمرور الهواء والضوء، وبحركة المتلقي حول هذا الحجم، كما تدمج إلى جانب الكلمات والفضاءات والفواصل والإيقاعات عنصر اللون أيضاً." كما نجد أيضاً القصيدة الميكانيكية المتمثلة في قوتين متقابلتين هما:

- "قوة محركة (force motrice) تنح إلى نقل أو تقوية حركة القصيدة الميكانيكية.

- قوة المقاومة (force restante objectivation) تنح إلى حصر الحركة".¹

من خلال ما سبق يمكن القول أن القصيدة البصرية ما عادت تقتصر على اللغة كأداة تعبير، بل تحولت إلى فضاء مفتوح للتجريب، كل نوع فيها يعكس رؤية خاصة، فمثلاً القصيدة المجسمة تأخذ إما بعداً حسيّاً أو عقلياً تجريبياً، أما القصيدة المشهدية تشتغل مثل الشريط السينمائي، وتحوّل الشكل الأصلي إلى مشهد، في المقابل القصيدة المتعددة الأبعاد فتخلق فضاء شعري ثلاثي يمزج بين الكلمة والحركة واللون والضوء، في حين القصيدة الميكانيكية تشتغل داخل صراع بين قوتين: واحدة تدفع وأخرى تقاوم.

المبحث الثالث: ظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي.

تمهيد:

إنّ التشكيل البصري كما نعرفه حالياً، يختلف عما كان متواجداً في السابق أي القديم في أبعاده وظاهره وفي مصطلحه في الآن ذاته، وإنّ تحدثنا عن ظاهرة التشكيل بصفة عامة، فنجدتها تختلف من حقبة إلى حقبة أخرى (أو من عصر إلى آخر)، وذلك لارتباطها الوثيق بعدة معطيات لاسيما التأثير بثقافة العصر، كما نجد بأنّ التشكيل قد ارتبط بفترة معينة بفن الرسم، وأحياناً بالخط وطريقة الكتابة... فمثلاً إذا أخذنا التشكيل في القصيدة القديمة، فنجد ظاهرة التشكيل البصري واضحة من

¹ - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 189، 194، 191.

خلال البراعة في وصف الطبيعة والبيئة ووصف المرأة... إلخ، حتى وإن كان هذا المصطلح غائبا في ثقافتنا العربية إلا أننا نلمحه من خلال استخدام الشعراء القدامى للتشبيهات والاستعارات ودقة التصوير الفني، وهذا ما نجده قديما، أما في العهد الأندلسي لوجدنا فيه اختلافا شاسعا من حيث التسمية ومن حيث الطبيعة مقارنة بالتشكيل الذي كان سائدا في الفترات الأخرى، وفي ظل هاته الظاهرة وعدم التحكم في ضبط المصطلحات توجب علينا البحث على جذور هاته الظاهرة في الشعر من بدايتها ومن جذورها الأولى لنعرف كيف ازدهرت وتطورت إلى أن وصلت إلى ماهي عليه الآن؟

"يعود الاهتمام بالجانب البصري للقصيدة في الشعر العربي إلى بدايات التشكيل الشعري فالظاهرة التشكيلية في الشعر العربي من الصعب تحديد بدايتها بدقة، فنجد أن الباحثين قد اختلفوا في قضية مصدرها الأول والأساسي، فمنهم من يرى بأن البداية الفعلية لهذا الفن قد بدأ بداية أندلسية مغربية أمثال: طراد الكبيسي ومحمد بنيس، ثم جاء بول شارول ليعمق هذا الاجتهاد ويجعل البداية الأندلسية على يد الوزير" لسان الدين محمد بن عبد الله السليمان"، ويقر أيضا بأن ظاهرة بداية المخلّع قد مارسه العرب منذ القرن السابع الهجري، أما الكبيسي فنجدته قد حدده بدءا من شكل الخط وتغيير جغرافيته.¹

الباحث مصطفى الرافي فنجدته قد جاء بما يسمى بمحبوك الطرفين وأخذ المتأخرون منه إسما آخر "التطريز" وهو يشبه ما يعرف بالمشجر الذي كان سائدا في القرن الحادي عشر للهجرة.² أما إذا انتقلنا إلى محمد كامل حسّين قد نسب الظاهرة التشكيلية القديمة إلى أصول فارسية.³ وقد أرجح بداية الشعر المشجر إلى الشاعر الإسكندراني بقوله: "أما الإسكندراني الذي تنسب إليه هذه القصيدة فلا نعرف عنه شيئا، ولم تذكره المصادر التي بين أيدينا وكل ما ورد عنه في المجموعة

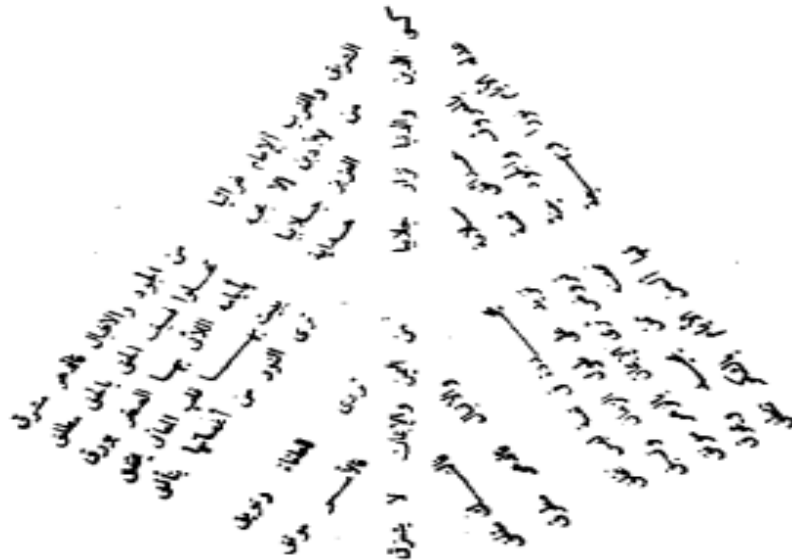
¹ - ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 28-29.

² - ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2000م، ج3، ص 285.

³ - ينظر: محمد كامل حسّين، في أدب مصر الفاطمية، دار الفكر العربي، ط1، 1950، ص 175.

الخطية هو هذه قصيدة الإسكندراني رحمه الله في مدح الإمام العزيز بالله قدس الله روحه وهي موسومة بذات الدوحة.¹

قنائل مولانا العزيز جليته
غرس على بيت من الشعر دوحة
فألفت من بيت بيت كثيرة
فبع وسبع عن عین وبيرة
بمدح أمير المؤمنين لأنها
عليه صلاة الله ما لاح كوكب
إذا عد فضل فهو بالفضل يسبق
لها أعصن في وزنه حين تيسق
ولكنها مع ذلك لا تفرق
على كل حرف منه بيت مقلق
لمعنى به من سائر الخلق أليق
وما نأح في الأيك الخمام المطوق



قال الشاعر هنا قد أرم نفسه بأن يبقى بيتين من الشعر على كل كلمة من كلمات البيت الأخير ، وأن يفرع عن عین وشمال هذا البيت الأخير أربعة عشر بيتاً ، سبعة أيات عن عین ، وسبعة عن شمال حتى تتخذ القصيدة شكل الدوحة ، وما رأينا أحداً من شعراء العربية يتلاعب بمثل هذا التلاعب قبل هذا الشاعر الفاطمي ، ومن يندى لعل التشجير الذي ظهر في الشعر الفارسي في القرن السادس الهجري وما بعده هو تطور هذا التلاعب الذي نراه في هذه القصيدة ، فقد أراد الشاعر أن

الشكل رقم (01) يمثل قصيدة الإسكندراني الموسومة بذات الدوحة.

المصدر: لمحمد كامل حسنين، في أدب مصر الفاطمية، ص 175.

¹ - محمد كامل حسنين: في أدب مصر الفاطمية، ص 173.

ويضيف أيضا بأن: "ما رأينا أحد من شعراء العربية يتلاعب بمثل هذا التلاعب قبل هذا الشاعر الفاطمي، ومن يدري لعل التشجير الذي ظهر في الشعر الفارسي في القرن السادس الهجري وما بعده هو تطور هذا التلاعب الذي نراه في هذه القصيدة."¹

وهو يقصد بهذا قصيدة الإسكندراني "ذات الدوحة". والبعض الآخر يرى بأن الظاهرة التشكيلية لها جذور تركية فارسية أو يونانية أو هي بمد صليبي.²

وعلى الرغم من هذه الدراسات القيمة التي درست هذه الظاهرة، إلا أنه يوجد إختلاف بين الدارسين بحيث لا يمكننا تحديد البداية الفعلية لهذه الظاهرة بدقة، فتطوّر الظاهرة التشكيلية قد جاء عبر عدة مراحل وارتبط فيها وفق معطيات كل عصر وثقافته الراهنة آنذاك.³

نجد بأنّ محمد نجيب التلاوي قد أرجح دوافع وأسباب ظهور هذه الظاهرة إلى ما يلي:

1- عدم ضبط مصطلح عام للظاهرة التشكيلية في القصيدة العربية القديمة، وذلك بسبب الخلط بين الأنواع التشكيلية كالمشجرات والأشكال الهندسية... إلخ، فكل واحد نسب بداية هاته الظاهرة بأحد هاته الأشكال.

2- تضارب آراء الباحثين حول البداية الفعلية لمكان الظاهرة فالبعض ينسبونه إلى المشرق والبعض الآخر يرونه بأنه مغربي أندلسي، وهناك من يرى بأنه عربي وآخرون يرونها بأنها تركية فارسية أو يونانية.

3- إن دراسة هذه الظاهرة لا يبدأ من الذات أي الفرد وإنما يبدأ من أبعاد حضارية، بحكم أنّ الظاهرة ظاهرة متشعبة في تربتنا الأدبية و يجب إعطاء كل عصر حقه من الدراسة.⁴

و لقد حدّد لنا نجيب التلاوي ثلاثة أطر قد أسهمت في تشكّل هاته الظاهرة و تتمثل في :

أ /التحول من الإنشاد الشعري إلى تحرير الشعري في التشكيل .

¹ - محمد كامل حسّين: في أدب مصر الفاطمية، ص 175.

² - ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 32.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 28 - 31 - 32.

⁴ - المرجع نفسه: ص 32.

ب/ حتمية إلتقاء الفنون و دور ذلك في الوصول إلى التشكيل الشعري.

ج/ الوسائط المعيارية للقصيدة التشكيلية المعيار البديعي، المعيار الرياضي/ المعيار الديني... إلخ.¹

فمن خلال هاته المعايير التي وضعها لنا التلاوي تتضح لنا عدة نقاط :

1. الشعر التقليدي كان يعتمد على الإنشاد و الإلقاء الشفهي، و مع تطور وازدهار الشعر خاصة التشكيلي، إنتقل هذا الإهتمام إلى التحرير (كتابة الشعر) أي الشكل المكتوب المرئي للقصيدة، فمن خلال هذا التحول أصبح الشعر يعتني بالشكل المرئي للنص و طباعته على الورق توزيع الكلمات والفراغات وعلامات الترقيم... إلخ، بطريقة تشكيلية وهندسية، لكل منها دلالتها الخاصة.

2. يرى نجيب التلاوي بأنّ تلاقي الفنون البصرية كالرسم والخط مع الشعر هو ليس خيار وإتّما حتمية للوصول إلى تشكيل شعري، فمن خلال هاته الفنون يستطيع الشاعر أن ينتج لنا تجربة شعرية متكاملة تخاطب عدة حواس.

3. وكنقطة أخيرة يطرح لنا التلاوي ثلاثة معايير مهمة في القصيدة التشكيلية، المعيار البديعي وهو ما تعلق بالجانب البلاغي للقصيدة كالجناس، الطباق، المقابلة، التوازي... إلخ، لكن من ناحية الشكل أي السياق البصري البديع لا يقتصر على اللفظ فقط، المجال أو المعيار الرياضي وهو ما يتعلق بالأبعاد والأشكال الهندسية في بناء القصيدة التشكيلية، أما الجانب الدينيّ وهي أن تستلهم القصيدة من الرموز والأشكال والزخارف الدينية... إلخ، فمن خلال هاته الأطر الثلاثة ينتج لنا شعراً تشكيليًا .

أما الكاتب صلاح بوسريف فيرى بأنّ الشاعر الجاهلي قد ركب قصيدته تركيباً شفهياً وهذا من خلال قوله: "إذا كان الشاعر في الجاهلية يقف على الأطلال ليستعيد من خلال بقاياها ذكرى حبيب أو ليعيد ترميم المكان لاستعادته كاملاً فهو كان يعيش في خلاء مطلق، في إمتداد وفراغ عارمين، ولهذا فالملء الذي يقوم فيه باستعادة تفاصيل ما جرى (...)، لذلك جاء البيت بناءً ممتلئاً

¹ - ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 32.

والمساحة الواحدة المتاحة بين الشطرين، هي فقط التقاط نفس لامتداد الشطر بما يليه، له مجال في القصيدة للبياض أو لأي إنكسار، لأن بنية القصيدة في جملتها هي بنية شفاهية الصوت فيها يقابل صدها.¹

أما في الكتابة فيحدث عكس ذلك بالنسبة لصلاح بوسريف لأن الشاعر أصبح مواجهها لهذا البياض ويسعى لمضاعفته بتعبيرات عدة يكشف عنها التوزيع الخطي للصفحة.²

ويقدم مثالا على ذلك: " فمن الحرف الأبيض العادي إلى الحرف الأسود البارز إلى البياض الذي يحف الصفحة من كل جوانبها، إلى كثافة الصفحة، إلى تشظية الجمل و تفتيت الكلمة... إلخ كل هذه الطبقات أصبحت العين أمامها ملزمة بإدراكها كإيقاعات ناتئة بعضها يحوي بعضا".³

فمن خلال هذا المثال يتضح لنا التغييرات التي طرأت على القصيدة القديمة التي كانت شفاهية وانتقالها إلى ما هو مكتوب ومرئي " القصيدة المعاصرة".

ويتجلى ذلك في الكتابة البسيطة التقليدية في عبارة "من الحرف الأبيض العادي" ثم ينتقل إلى الحرف الأسود البارز الذي يمثل تجديدا وتطورا في طباعة النص، ثم يأخذنا إلى البياض وهو الفراغ المحيط بالنص الذي يحمل دلالة مهمة في تصميم الصفحة، ومن ثم كثافة الصفحة التي تشير إلى تراكم العناصر الموجودة في الصفحة، أما تشظية الجمل وتفتيت الكلمة فهو يدل على كسر بنية النص التقليدية و إعادة تشكيلها بصيغ جديدة، فهاته الطبقات جعلت من القارئ المعاصر يواجه تحديات في استيعاب هاته المستويات التي تتداخل تارة و تتنافر تارة أخرى مما يجعل تجربة القراءة أكثر تعقيدا من الناحية الذهنية البصرية " فوضع العين في مواجهة النص، كان من بين أهم منجزات هذا النوع من التنوع الخطي أو هذه البناءات الهندسية التي لم تعد تقتنع بالزمن وحده كفعل في إنجاز النص، لأن الزمن هو صدى لصوت قادم من الماضي".⁴ أي ما كان مشافهة في الزمن السابق.

¹ - صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2012م، ص 190 .

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 190.

³ - المرجع نفسه: ص 190، 191.

⁴ - المرجع نفسه: ص 197.

ولهذا فالإشارات البصرية تستعمل عنصر الفضاء أكثر مما تستعمل عنصر الزمان وهذا حسب قول هويكر، فصلاح بوسريف يرى بأن إيقاع النص الذي كان مفتوحاً في النماذج السابقة، وما جاء في المقترح الأندلسي، و ما سيكون بعده، سيعرف تغييراً لكون الإيقاع صار مركباً فالزمن فيه أصبح مجاوراً للمكان، بالإضافة إلى ما تتخذه الكلمة من وضع أو الجملة أو السطر عندما تصبح في وضع يفرض حتمية القراءة التي تتم ضمن التوزيع المقترح، ولعل هذا ما جعل عدداً من الباحثين يرتبكون في تعاملهم مع الموشحات الأندلسية لأنهم لم يدركوا وظيفة المكان في علاقته بالنص ككل.¹

"فتوظيف المكان، واستعمال عنصر البياض، كعنصر بنائي في النص، ومختلف المظاهر التي تُحايت الخطاب المكتوب، هو مظهر حدائي، ولذا فالتصورات السابقة في مفهومها للقصيدة، لم تكن تستحضر هذا البعد الذي ظل لا غياً، وبعيداً عن الإدراك".²

معنى هذا أنّ استخدام البياض، والاشتغال على البعد المكاني في بناء القصيدة، هو من سمات الحدائي، فتوظيف المكان هنا يقصد به استخدام الفضاء أو الحيز المكاني في الصفحة كجزء من بنية القصيدة نفسها، بحيث يصبح لترتيب الكلمات على الصفحة دلالات وإيحاءات تساهم في بناء المعنى الكلي للقصيدة، وبالتالي فمفاهيم القصيدة التقليدية لم تكن تهتم بالبعد الشكلي والمكاني وإنما كانت تركز على المحتوى (المضمون) والإيقاع والوزن، بحيث ظلّ هذا البعد غائباً أي "الشكل والمكان" عن المفهوم التقليدي للشعر، وكحوصلة فإن القصيدة الحدائية أصبح الشكل البصري والمكاني لها عنصراً أساسياً بعد أن كان مهماً وغائباً في الشعر التقليدي.

أما الجاحظ (ت255هـ) قد اهتم بالشعر ودرس واعتنى عناية خاصة بمسألة التصوير وعرض لنا قضية اللفظ والمعنى وأجل ما قاله في هذا الوضع نجد: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي

¹ - ينظر: صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 197.

² - المرجع نفسه: ص 197.

والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإتّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير".¹

فالجاحظ هنا جعل من الشعر صناعة كباقي الصناعات، فجوهر صناعة الشعر يكمن في إقامة الأوزان الشعرية بشكل صحيح، كل إختيار واقتناء الألفاظ المناسبة، وسهولة النطق ومخارج الحروف واستخدام رونق الكلام وحسنه وهو ما يعنيه بكثرة الماء، أما صحة الطبع فتتمثل في المهوبة الفطرية وجودة السبك أي حسن تركيب الكلام، فالشعر صناعة وفن، كالنسيج والتصوير فهو ليس مجرد نقل للمعاني (الشعر)، لا تقتصر على المعنى فقط، بل كذلك تشمل طريقة صياغته وتشكيله وإخراجه أيضاً. فمصطلح التصوير عند الجاحظ، يشير إلى قدرة الشاعر في تأثيره على المتلقي من جهة واستعانة الشاعر في صناعته على وسائل تصويرية تقدم معنى حسي من جهة أخرى.²

ولعل من أبرز الأسباب التي جعلت الشعر يحظى بمكانة مرموقة لدى العرب: "زيادة الإيضاح والتعليم والتذكر بأن البلاغة متداولة عند العرب سليقة، دون الإحاطة بقواعدها وإظهار المقدرة على التصوير والتمثيل بالشعر، بعد أن فرغ من الرسم والشرح و الإيضاح بالنثر".³

وهذا يدل على أن الشعر كان فعالاً في تحقيق الأهداف البلاغية وغير البلاغية.

أما عبد الله محمد بن سلام الجمحيّ فنجدّه قال: "والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن، دون المعاينة مما يبصره".⁴

¹ - محمد علي زكي صباغ: البلاغة الشعرية "في كتاب البيان و التبيين للجاحظ"، مر: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت ط1، 1411هـ 1998م، ص 153.

² - ينظر: كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2010، ص 13_14.

³ - المرجع السابق: ص 163.

⁴ - محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، دراسة المؤلف والكتاب طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ط 2001، ص 26.

معنى هذا أن الشعر في نظر بن سلام الجمحيّ هو صناعة من الصناعات المألوفة لدى أهل العلم والاختصاص، فمنه ما تألفه العين ومنه ما تألفه الأذن... إلخ، وهذا بالطبع كله يحتاج إلى المعالجة لتمييز الأصل من الزائف، ويضيف ابن سلام الجمحيّ قائلا: "ومنه البصر بغريب النخل والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده وتشابه لونه ومسّه وذّرعته حتى يضاف كل صنف منها إلى بلده الذي خرج منه وكذلك بصر الرقيق فتوصّف الجارية فيقال: ناصعة اللون جيّدة الشطب نقية الثّعّر... إلخ".¹

هنا بن سلام الجمحيّ يشير إلى الخبرة الواسعة التي يتمتع بها العرب في عدة مجالات، مما يبرز قدرتهم على التمييز بين الأشياء ومعرفة صفاتها من خلال البصر كمعرفتهم لأنواع النخيل، وخبرتهم الواسعة في التجارة ومعرفتهم لأنواع البضائع المختلفة حتى وإن تشابهت، بالإضافة إلى خبرتهم في تقييم الجوّاري ووصفهم بدقة وهذا تماما ما ينطبق على الشعر فالتمييز بين الجيّد والردّيء منه يحتاج إلى معرفة متخصصة، كما هو الحال في التمييز بين السلع، فشبهه الجاحظ صناعة "الشعر بأنه ضرب من النسج وجنس من التصوير".²

وهذا ما ذكرناه سابقا عند الناقد الجاحظ. "أما الفارابي فنجدّه ميّز بين صفتين أصل صناعة الشعر وصناعة التزيين، فهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في الصورة والأفعال والأغراض".³ ونجد بأنّ الناقد طراد الكبيسي من خلال بحثه الموسوم بـ "الشعر والكتابة" يطلق تسمية القصيدة البصرية وهذا يتضح من خلال قوله: "ما دمنا بصدد كتابة الشعر والقصيدة البصريّة بالذات، أن نقول أن القصيدة هذه، كما تبدو لنا تحاول أن نستعين بالتعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظيّة كما هو معروف في الشعر العربي وفي العالم".⁴

¹ - محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، ص 27.

² - طراد الكبيسي: الشعر و الكتابة، القصيدة البصرية، ص 1.

³ - ينظر: المرجع نفسه: ص 1.

⁴ - المرجع السابق: ص 6.

ويضيف طراد الكبيسي بأنّ أول خروج عن نمط النصّ كانت بدايته الفعلية عند الأندلسيين وهذا ما جاء على لسانه "ولعل أول خروج على جغرافية النص هذا، جاء من الأندلسيين عندما استحدثوا الموشح (...)، بل ذهب بعضهم إلى بناء موشحته على شكل شجرة أو وردة، فكانت الموشحة عالما يعج بحضور الطبيعة، وبالكائن الإنساني".¹

معنى هذا أنّ أول تغيير شهدته القصيدة في شكلها ونمطها حسب طراد الكبيسي يعود إلى الموشح الذي ظهر على يد الأندلسيين، وبالتالي فالموشح قد خالف جميع قوانين القصيدة التقليدية وذلك بخروجه عما كان متداولاً فيها.

من الصعب أن نتحدث عن تشكيل بصري للشعر في القديم وعن الجمالية البصرية في الثقافة العربية قد تشكلت على مبدأ المشافهة في مختلف ومعظم الأزمنة نظراً لعوامل تاريخية وأخرى اجتماعية كاختلاف البيئة، ولهذا نجد بأنّ الشعراء لم يقوموا بكتابة قصائدهم. ونجد بأنّ الطاهر أحمد مكي قد صرح بأنّ: "أقدم مخطوط عربي كتب على الورق ووصل إلينا في الحديث اسمه "غريب الحديث"، لأبي عبيد القاسم بن سلام المتوفى عام 837م، ويحمل تاريخ ذي القعدة 252هـ 766م، ومخطوطة هذا الكتاب محفوظة في جامعة ليند بولندا".²

بحيث تعد هذه الوقائع التاريخية أبرز داعم يوضح هذا التأخر وخير دليل على ذلك أنّ في القديم لم يدون أو لم يعرف ما يسمى بالكتابة، ونجد بأنّ أحمد مكي يبرر موقفه بـ: "لأنّ الشعر أكثر ما يكون في البادية، والبادية أكثر ما تكون راحلة، وما يكتب عليه في تلك الحقبة من التاريخ حجارة أو عظما أو خشبا أو أديما أو عسيبا أو قماشاً (...)، أمّا كثرته الغالبة فكان مجال حفظها الذاكرة والرواية".³

¹ - طراد الكبيسي: الشعر و الكتابة، القصيدة البصرية، ص 6.

² - الطاهر أحمد مكي: دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 1999م، ص 55.

³ - المرجع نفسه: ص 13.

ولكن هذا لا ينفي بأنّ الكتابة قد أحدثت لنا قفزة نوعية في مجال الأدب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة، بحيث أنّها اشتغلت بالجانب البصري الذي كان مهملاً في القديم، أي أنّه حدث نوع من التقدم في الشق البصري للقصيدة، وغالباً نجد من أرخ لهذه الظاهرة هم الأندلسيين أنفسهم حيث تحولت الكتابة على أيديهم إلى "مساحات بديعية تعتمد توشيح المكان، بعد أن كان التناظر الصارم هو القالب الأساس لتخطيط القصائد، تبعاً لقالب الإيقاع، فإنّ قوانين ملء الفراغ المكان بالنسبة للكتابة متعددة ولا نهائية".¹

¹ - محمد بنيس: بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة 1981، المحمدية المغرب، ص 46.



الفصل الثاني:

التشكيل البصري في

القصيدة الجاهلية: من الشفاهية

إلى الكتابة. (نماذج مختارة)

المبحث الأول: الأبعاد البصرية للقصيدة الجاهلية.

المبحث الثاني: الموشح: تجليات التشكيل البصري.

المبحث الثالث: الخط والزخرفة في الشعر المملوكي والعثماني.

المبحث الأول: الأبعاد البصرية للقصيدة الجاهلية.

تمهيد:

إن حاولنا البحث عن ظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي القديم، فإنّه يصعب علينا رصده لأنّ الشعر حينها كان شفاهيا، ويتجلّى من خلال استخدام الوصف؛ كوصف الطبيعة والمرأة والبكاء على الأطلال... الخ، واستعمال عنصر التشبيه والتخييل والمحاكاة ودقة التصوير في قصائدهم وهذا ما يجعل المتلقي يشعر وكأنّه يعيش تلك الحالة كما هي أي تجسيد وتصوير واقعه المعاش، فالبلاغة البصرية قد ارتبطت في ذلك العصر بالتصوير أو الصورة، لكن القصيدة العربية لم تبق رهن تشكّل واحد بل تجانست وتفاعلت وفق معطيات كل عصر وهذا ما سنتعرف عليه لاحقا .

أ- القصيدة الجاهلية:

ففي الشعر الجاهلي نجد: "الشاعر العربي القديم كان يخلق نصه الشعري من رحم الحياة في أبسط ممارساتها، وكانت الحصيصة الشفوية الإبداعية للقصيدة الشعرية الجاهلية تتوافق مع قدرات المتلقي حيث تماثلت البنى الشعرية مع البنى الذهنية لفئات المجتمع الجاهلي (...) ومن ثم تناسل النص الشعري في البيئة الجاهلية وشاع، لأن المتلقي العربي آنذاك وجد فيه مفردات حيات هو قضاياه، فحقق له النص الشعري لذة وانفعالا زادهما الإلقاء الشفوي بل والتمثيلي، وأصبح النص الشعري فضاءً منشودا بفعل التلقي الشفوي . بين المخيلة وفعل التذكر الطللي".¹

- البكاء على الأطلال: وما تميزت به القصيدة في العصر الجاهلي حتى صار شرطاً لازماً

"البكاء على الأطلال"، ومن أبرز القصائد معلقة امرؤ القيس التي يقول في مطلعها:²

فَقَا نَبَكٍ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ	بَسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وَحَوْمَلٍ
فَتُوضَحُ فَالْمِقْرَاةُ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا	لَمَّا نَسَجْتَهَا مِنْ جُنُوبٍ وَشَمَائِلٍ
تَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا	وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فُلْفُلٍ.

¹ محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، ص 33.

² - ديوان امرؤ القيس: تع: محمد أب والفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1377هـ/1958م، ص 8-9.

فهنا الشاعر يخاطب صاحبي هو يأمرهما بالوقوف والبكاء معه لتذكر محبوبته وديارها، فأمرؤ القيس هنا يرسم لنا صورة بصرية لديار محبوبته التي لا ما زالت آثارها باقية، وقد قدم لنا تشبيها وتصويرا بصريا دقيقا بحيث شبه روث الطباء المنتشر في ساحات الديار بجبات الفلفل، وهذا تشبيه يعكس قوة ودقة الملاحظة لدى المتلقي، فلقد رسم لنا هنا الشاعر صورة بصرية دقيقة للمكان بالإضافة إلى استعمال عنصر التضاد بين الرياح الجنوبية والرياح الشمالية مما يخلق لنا صورة بصرية وحركة دينامية في الوصف هنا ينتقل الشاعر من مكان إلى مكان (الديار، الساحات، مكان الفراق) وهنا القصيدة احتوت على مشاهد بصرية متتابعة التي تنقل للمتلقي الصورة كما هي وتقرّبها له بالإضافة إلى استعمال الصور البيانية والتي أضافت للقصيدة صبغة جمالية.

"ويبد وأن شكل السطر الشعري كان يناسب الحداء والغناء، ولما عني العرب بتحرير القصائد المتميزة كالمعلقات كانت الكتابة محاولة للتعبير عن الواقع الصوتي... الخ، أو نقل الظاهرة الصوتية السمعية إلى ظاهرة كتابية مرئية، وكان المفروض أن تبدأ الحواس مجتمعة في التلقي الشعري للنص المكتوب، ولكن ذلك لم يتحقق عند العربي في مراحل الأولى لندرة النصوص المكتوبة وعدم تداولها بين الناس بيسر وسهولة لصعوبة توافر مواد الكتابة"¹، وهذا من أهم الأسباب التي جعلت من القصيدة العربية القديمة تبنى على ما هو شفاهي، فالكتابة هي نقل لظاهرة سمعية إلى ظاهرة بصرية مرئية مكتوبة . فالقصيدة الشعرية العمودية نجدها قد نقلت لغتها من الجانب الشفاهي والزمني إلى الجانب البصري والمكاني، فجعلت الشكل التقليدي لبناء البيت الشعري يتوازي كل من الصدر والعجز بمساحات متساوية وعلى خط أفقي بينهما بياض، وهذا ما يعبر عن فاصل السكوت أو الصمت اللازمة للتنفس.

2 //

¹ - ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 36.

² - المرجع نفسه: ص 36.

"لقد تميز الشعر القديم بإلغاء البعد الزمني، وتأكيد مكانية النص الشعري وهو ما حولها إلى أجزاء متجاورة تشاهد معا في لحظة من الزمان على حد تعبير عزرا ياوند في تعريفه للصورة الشعرية الحديثة".¹
معنى هذا أن شعرنا القديم كان مبنيا في حد ذاته على مشاهد متجاورة ومتزامنة تحدث وتُشاهد في الآن ذاته.

فالشاعر قديما كان يذكر الأطلال والصحراء ويتغزل بحبيته، ويصف ناقت هو فرس هو المعارك التي خاضها... إلخ، فالمشهد الواحد يتكون من مجموعة متجاورة من الصور، التي يستقل كل منها في بيت شعري محدد بالقافية كوسيلة لفصله عن مجاورة مستقلة في بيت مجاور له، فالقصيدة العربية بشكل عام كانت تعبر عن شخصية الفرد ومرتبطة به ارتباطا وثيقا.²

فنجد مثلا النابغة الذبياني يصور لنا الطبيعة أو جزءا من الطبيعة وهو الليل بحيث: يعطي صورة لطول الليل كأن كواكبه لا تسير ولا تغيب يقول:

كليني لهم يا أميمة ناصبه	وليل أقاسيه بطئ الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنته	وليس الذي يرعى النجوم بآيب
وصدر أراح الليل عازب همه	تضاعف فيه الحزن من كل جانب. ³

"فالنابغة هنا يعطي صورة لطول الليل وهمه تصويرا عميقا يتجسد من خلال بطئ الكواكب والقمر الذي يرعى النجوم... إلخ، فالشاعر هنا يعبر عن همه الثقيل الذي شبّه حركته بطول الليل الذي يحس فيه المرء بالوحشة باحثا عما يؤنسه في ضيقته هو وحشت هو غربته".⁴

¹ - خالد محمد الزواوي : تطور القصيدة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ، الاسكندرية ، 2005م ، ص7.

² - ينظر: المرجع نفسه ، ص 7- 8.

³ - المرجع نفسه: ص 71.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

فهنا الشاعر يحاول إيصال صورة بلاغية وبصرية للمتلقى، بحيث يعبر عن حالته النفسية وعن ألم هو حزنه الطويل الذي شبهه بطول الليل أما إذا رجعنا إلى امرئ القيس فنجد أنه قد أكثر من التغزل ووصف المرأة في أشعاره، وفي هاته القصيدة نجد أنه قد ركز على صورة الحركة ويقول فيها:

فَأَسْبَلْ دَمْعِي كَفْضُ الْجُمَانِ أَوْ الدُّرُّ رَقْرَاقِهِ الْمُنْحَدِرِ
وَإِذَا هِيَ تَمْشِي كَمْشِي النَّزِيِّ فَيَصْرَعُهُ بِالْكَثِيبِ الْبُهُرِ
بِرَهْرَهَةٍ رُودَةٍ رَخْصَةٍ كَخُرْعُوبَةِ الْبَانَةِ الْمَنْفَطِرِ
فَتُورُ الْقِيَامِ ، قَطِيعُ الْكَلَامِ مَ، تَفْتَرُّ عَنْ ذِي غُرُوبٍ خَصِرٍ¹

فهو في تصويره لها يكاد يقيمها أمامنا جسدا حيا متحركا، ويعتمد في تشكيل هذه الصورة على عدة وسائل معظمها صوتي، وإن كانت كلها تتضافر على خلق صورة حركية بصرية. ففي البيت الأول تتخالف ست ياءات مكونة حركة متموجة بطيئة تمثل تمايل المشبه المتهالكة مشية النزيف.²

فالياء الأولى جاءت متحركة بالفتح في ضمير "هي"، أما الثانية فتتمثل في حركة الكسر الطويلة في "تمشي"، والثالثة متحركة بالكسر "كمشي" والرابعة تتمثل في حركة الكسر الطويلة التي يزيد من طولها ووقوعها بين شطري البيت "النزيف"، والخامسة في يصرع هو السادسة الطويلة في الكثيب، أما بخصوص البيت الثاني فنجد أنه قد تولى تصوير حركة الارتجاج والاهتزاز الذي ينفذه حرف "الراء" والتجزيء الموسيقي للكلمات، ثم يليه التشبيه مؤكدا على الحركة ذاتها، أما البيت الأخير فيكمل وظيفة ما يؤديه سابقه من خلال التقطيع الصوتي " فتور القيام، قطع الكلام" فالميم هنا جاءت في مقطعين غير

¹ - ديوان امرئ القيس: ص 156-157.

² - علي البطل: الصورة في الشعر العربي "حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها"، دار الأندلس، ط2 1401هـ، 1981م، ص 60.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

منتمية إلى أي منهما، متيحة بذلك الفرصة لظهور صوت الألف الممدودة، وبالتالي نجد هنا بأن البحر المتقارب قد ساعد الصورة على أداء ونقل صورة بصرية مثاقلة.¹

فمن خلال الأبيات التي ذكرناها سابقا للنابعة الذيباني نجد أنه قد رسم لنا صورة واضحة ومتكاملة للمرأة بحيث ذكر لنا حركتها من خلال مشيتها المتمايلة كمشية المريض أو المصاب بالنزيف بالإضافة إلى وصف لون بشرتها البيضاء الناصعة في البيت الثاني في قوله "برهرة"، نعومة ملمسها في قوله: "رودة"، "رخصة"، واستعماله لعنصر التشبيه "كخرعوبة" البان أي الغصن المتمايل الرطب، قليلة الكلام وهذا يتضح من خلال البيت الثالث، وامتلاكها لأسنان بيضاء مما يعكس جمال ابتسامتها فكل هذه الصور عبارة عن مرآة عاكسة للجمال والبلاغة البصرية التي كان يستخدمها الشاعر الجاهلي للتعبير ورسم كل ما يخص بيئت هو واقه المعاش، ووصف المرأة والخيال والحروب... إلخ، مستعملا كل من التشبيهات والاستعارات لخلق صورة جمالية وبصرية وإيصالها للمتلقي بأسلوب يتلاءم وفق ميولاته .

ونجد بأن الناقد جابر عصفور قد تطرق لموضوع الصورة ولقد وضع لنا هذا من خلال كتابه: "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، فقد نظر إلى طبيعة الصورة من جانبين:

➤ الجانب الأول:

باعتبار الصورة من الأنواع البلاغية كالتشبيه، والاستعارة، بأنواعها أي وجود علاقة مشابهة، أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان كالكناية والمجاز المرسل، ونجد بأن اللغويين قد درسوا مفهوم التشبيه وعلاقته بالشعر أما الفلاسفة فقد ربطوا بين الأنواع البلاغية للصورة وبين عملية التخيل الشعري.

➤ الجانب الثاني:

فيتمثل في طبيعة الصورة، باعتبارها تقديمًا حسيا للمعنى، فنجد بأنّ النقاد قد لاحظوا علاقة الصورة بمدركات الحس وقدرتها الهائلة في مخاطبة أحاسيس المتلقي، وإثارة الصورة الذهنية في مخيلته، كما أنّها

¹ - ينظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي "حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها"، ص 60-61.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

شجعت الميل إلى حصر الصورة الفنيّة في النمط البصري وحده، فكان أفضل وصف ما قلب السمع بصرا، إضافة إلى المقارنة القديمة بين الشعر والرسم.¹

فالصورة الشعرية قديما ظهرت من خلال أربعة أشكال تتمثل في:

- التشبيّه: تبرز أهميته في أنه لا يجمع بين حقيقتين حسيّتين في الغالب... إلخ.
- الاستعارة: تلخص في أنّها استعمال كلمة، أو معنى لغير مأو صفت به... إلخ.
- الكناية: قدرتها على السم وبالمعنى والارتفاع بالشعور إلى مستوى من التصوير الإيحائي الشفاف الذي يثير المخيلة ... إلخ.

● البديع : حيث أن الصورة في الشعر القديم استخدمت لغايتين أساسيتين التصوير والإقناع.²
فالصورة في نقدنا القديم كانت تعني "بالشكل" فإذا رجعنا إلى القصائد القديمة فنجدها مزودة بالتشبيه والاستعارات والكنائيات والصور البيانية التي كان يستخدمها الشاعر لإضفاء صبغة جمالية والتعبير عما يختلجه.

إن حاولنا البحث عن ما يسمى بتراسل الحواس في العصر الجاهلي لعننا لا نجد الكثير من الدراسات والأقاول التي تناولت هذا الجانب أو بالأحرى هذا المصطلح كان غائبا في تراثنا حتى وإن وجدت فإنها موجودة في بعضه، عكس الدراسات الحديثة والمعاصرة التي نجد فيها تراسل الحواس أكثر إيجاءً وتداولاً من ذي قبل، فنجد بأن الشاعر المعاصر قد لجأ إليه في عملياته الإبداعية من أجل خلق صور يمكن القول عنها أكثر جاذبية لكي تؤثر على المتلقي وهذا ما يتضح من خلال هاته العبارة: "وقد

¹ - ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3 1992م، ص10.

² - هارون مجيد: الصورة الشعرية بين القديم والحديث "قصيدة أغنية إلى رياح شمالية" لمحمود درويش - أنموذجا - مجلة موازين، مج 1 العدد 1، شوال 1440هـ 2019م، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف الجزائر، ص10.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

تنبه القدماء إلى تبادل الحواس ولكنهم لم يطلقوا عليه المصطلح المعاصر الذي نعرفه، لكنهم على كل قد وقفوا أمام هذا اللون من الإبداع".¹

ولعل أول من رصد وأوجد لنا هاته الظاهرة هو أبوبكر محمد بن داود الأصبهاني (ت298م)، دون أن يسميها، ويتضح هذا من خلال مؤلفه الزهرة في باب الحادي عشر المعنون بـ "من وفي له الحبيب هان عليه الرقيب"، والغريب في الأمر أن صاحب الزهرة لم يشر من قريب ولا من بعيد عن تبادل الحواس إلا أنه بستة عشر شاهداً في هذا الباب، وهذا ما يدل على أن الأصبهاني لم يكن على دراية بهذا التبادل فنجد مثلاً قدم لنا أمثلة بمثابة صور بيانية رائعة الحسن تتحدث عن عيون المحبين.² مثال:

إِذَا غَفَلُوا عَنَّا نَطْقُنَا بِأَعْيُنٍ مِرَاضٍ، وَإِنْ خَفُنَا نَظَرْنَا إِلَى الْأَرْضِ
شَكَا بَعْضُنَا لَمَّا التَّقَيْنَا تَسْتُرًا بِأَبْصَارِنَا مَا فِي النُّفُوسِ إِلَى بَعْضٍ³

ونجد بأنّ الأصبهاني قد ذكر لنا عدة شواهد غير هذه، فتتحدث كلها عن نطق الأعين وحديثها فنجد مثلاً قوله:

إِذَا نَحْنُ جَفْنَا الْكَاشِحِينَ فَلَمْ تُطَقْ كَلَامًا تَكَلَّمْنَا بِأَعْيُنِنَا سِرًّا.⁴

ولا نفال إذا قلنا إن ظاهرة التراسل بين العين والصوت كان لها إرهاصات أوليّة في الشعر الجاهليّ لكنها لم تصل إلى حد التمازج الكامل نلمح ذلك في قول امرؤ القيس:

عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا سَجَالٌ كَأَنَّ شَأْتِيَهُمَا أَوْشَالُ
أَوْ جَدُولٌ فِي ظِلَالٍ نَخْلٍ لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ مَجَالُ
مِنْ ذِكْرِ لَيْلَى، وَأَيْنَ لَيْلَى؟ وَخَيْرُ مَا دُمْتُ مَا يُنَالُ⁵

¹ - عبد الرحمن محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1424هـ 2003م، ص 17.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 17-18.

³ - المرجع نفسه: ص 18.

⁴ - المرجع نفسه: ص 19.

⁵ - المرجع نفسه: ص 62.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

فهنا تراسل الحواس قائم على التشبيه بين دموع العيون الغزيرة والنهر الذي يتدفق منه الماء فالشاعر هنا لم يصرح بصوت خريبر المياه ولكنه صوّر لنا بطريقة ما عن دموع العشاق.¹ وبالتالي يمكننا القول بأن امرؤ القيس قد اعتمد في قصيدته على التصوير البصري الذي ينسق بين مشاعر الحب والشوق وبين صور الطبيعة المتمثلة في جدول المياه مما يجسد ويخلق لنا مشهداً تصويرياً كاملاً يجمع بين الطبيعة والعاطفة.

"ولعل أهم ما يميز شعر شاعر عن شعر غيره من الشعراء، هو قدرته على صياغة رؤيته الشعرية في قالب تصويري، تمتزج فيه الحقيقة بالخيال، وكلما أوغل الشاعر في الخيال كان أكثر إبداعاً وربما هذا ما جعل القدماء يقولون إن أجود الشعر أكذبه، لأن الشاعر في هذه الحالة يخلق بخياله الرحب".² معنى هذا أن الشاعر قديماً كان يعتمد على مخيلته لكي يبدع في شعره أكثر ولعلّ تصويره لهاته الأشياء الخيالية جعلت من شعره أكثر جودة واختلافاً عن شاعر آخر، فالجانب التخيلي هنا يختلف من شاعر إلى شاعر آخر، وهذا راجع لعدة عوامل من بينها البيئة، الزمن، المحيط... إلخ. فالصورة التي يبدعها الشاعر ككل لا يستوحى من الطبيعة بل تنشأ في نفسه عن طريق الخيال فحسب اعتقاد عبد الرحمن الوصيفي فإنّ الخيال هو الرابط الذي يربط بين الشاعر القديم والمعاصر رغم الاختلاف الشاسع الذي بينهما في البيئة والمحيط والظروف والعصور.³

المبحث الثاني: الموشح: تجليات التشكيل البصري.

➤ أصل الموشح:

لقد تميز الشعر الأندلسي عن العصور التي سبقتة بنمط جديد في الشكل والتركيب والمضمون وهذا ما يمكن ملاحظته بوضوح في الثقافة البصرية للموشح حيث: "إن سلسلة المحاولات التي تخلّلت

¹ - ينظر: عبد الرحمن محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 62-63.

² - المرجع نفسه: ص 7.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 7.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

مسيرة الشعر العربي قبل الموشح لم تبلغ ما بلغه فن التوشح حين ظهر في الأندلس وكل ما يمكن قوله إنها خرجت خروجاً محتشماً عن نظام القافية الرتيبة، ومن المحاولات التي خرجت عن طريقة الشعر المألوفة في المشرق نذكر المسمطات والأراجيز المقطعية¹.

وعليه نستطيع القول أن الموشح أو فنّ التوشح، قد خالف نظام القصائد القديمة من ناحية الشكل والمضمون، والذي بدوره خرج عن نطاق المألوف وما هو معروف في القصيدة القديمة من رتبة في الوزن والقافية ووحدة الروي وإلى غير ذلك. لكن قبل هذا نتعرف على مصطلح الموشح في الجانب اللغوي والاصطلاحي.

1/ تعريف الموشح:

أ/ لغة :

ورد في معجم اللغة العربية لابن منظور: "مَادَّةٌ وَشَحٌ: الْوِشَاحُ، وَالْإِشَاحُ، عَلَى الْبَدَلِ، كَمَا يُقَالُ: وَكَافٌ وَإِكَافٌ، مُخَالِفٌ بَيْنَهُمَا مَعْطُوفٌ أَحَدُهُمَا عَلَى الْآخَرِ. تَتَوَشَّحُ الْمَرْأَةُ بِهِ، وَمِنْهُ اشْتَقَّ: تَوَشَّحَ الرَّجُلُ بِثَوْبِهِ وَالْجَمْعُ: أَوْشَحَهُ، وَوَشَّحَ وَوَشَّاحٌ"².

ومما سبق يتضح لنا بأن الموشح مأخوذ من "الوشاح"، وهو زينة تلبسها المرأة، واستخدم اللفظ للدلالة على التزيين والتجميل، ومنه قيل: توشح بثوبه.

ب/ اصطلاحاً:

تعددت تعريفات الموشحات باختلاف الباحثين، فرى مثلاً أن ابن سناء الملك يرى بأن: الموشحات تنقسم الى قسمين الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب والثاني مالا وزن له فيها"³.

¹ - عبد الرحمن محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 51.

² - ابن منظور : لسان العرب، ص 4841.

³ - محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1433 هـ 2012 م، ص 49.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

وعليه يمكننا القول بأن الموشحات تنقسم إلى نوعين: نوع يلتزم بأوزان الشعر العربي التقليدي وآخر يخرج عنها ولا يخضع لتلك الأوزان.

وإضافة إلى ذلك، فإن ابن خلدون لم يغفل عن الحديث عن الموشح، بل قدّم لنا تعريفا واضحا حيث قال: "وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهدبت مناحيه وفنونه، وبلغ التعميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضهم المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا... إلخ".¹ وبناءً على ما ذكره ابن خلدون فإن الشعر تطور في الأندلس وتنوعت أساليبه، كما ابتكر الأدباء شكلا جديدا سموه "الموشح"، يتميز بأسلوب مختلف في البناء والتنسيق.

بناء الموشح :

تمثل الموشحات قفزة نوعية وإستثنائية في تاريخ الشعر العربي، بحيث أنها خرجت عن النظام والقالب التقليدي للقصيدة العمودية والتي شاعت في الأندلس كابتكار شعري يعكس الامتزاج الثقافي والفكري في تلك البيئة، التي اندمجت فيها التأثيرات العربية بالألحان الإسبانية وأنتجت لنا هذا الفن الشعري المتميز، ولعل هذا ما يدفعنا إلى معرفة كيفية بناء الموشح.

"يتكون الموشح من عدة أقسام وهي وحدات فنية محكمة يهيجها الوشاح لتأدية إيقاعات نغمية منسجمة، ولم يشر أحد من الوشاحين الأندلسيين الأوائل، إلى تسمية أقسام موشحاتهم، فظلت ظاهرة عامة ينسج على منوالها اللاحقون حتى انتشرت الموشحات في الأندلس (...). وفي حديث "ابن بسام عن الموشحات الأندلسية أطلق اسم المركز على القفل الأخير من الموشحة في حين يسميه ابن سناء الملك الخرجة".²

¹ - محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية، ص 49 - 50.

² - المرجع نفسه: ص 61-62.

"فقد جاء في كتاب دار الطراز في عمل الموشحات لابن سناء الملك" بأن: "والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح، والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قُزمانية من قبل اللحن حادة محرقة، منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الخاصة."¹، هنا ابن سناء الملك يوضح لنا بأن الخرجة أو القفل هو الجزء الأخير الذي يختم القصيدة الموشحة، وقد وضع لنا شروطاً محددة للخرجة:

● أن تكون حجاجية من قبل السخف: أي أن تميل إلى البساطة، وأحياناً تحتوي على نوع من الهزل.

● أن تكون قُزمانية من قبل اللحن وذلك نسبة إلى ابن قزمان الشاعر الأندلسي أحد أشهر شعراء الجزل.

● أن تكون حادة محرقة ناضجة: وهي أن تأثر في النفس والمشاعر لدى المتلقي.

● أن تكون من الألفاظ العامة ولغات الخاصة: وهي أن تستخدم لغة الناس البسيطة أي العامية.

وهنا نستنتج بأن الخرجة هي الجزء الختامي للموشح والتي تتصف بالبساطة والتأثير القوي في النفس وتكون باللهجة العامية التي تختلف عن باقي أجزاء الموشح التي تكون بالفصحى.

"ولتوضيح أقسام الموشح وأجزائه، نقدّم نموذجاً نستدل به على بنائه. قال الوزير أبو بكر بن زهر الحفيد الأندلسي :

حَيِّ الوجوه المِلاحا وَحَيِّ نُجَلَّ العُيُونِ

هَلْ فِي الهوى مِنْ جَنَاحٍ

أَوْ فِي نَدِيمٍ وَرَاحٍ؟

رَامَ النَّصِيحُ صَلاحِي

¹ - ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودة الركابي، دمشق، د ط، 1368 هـ 1949م، ص30.

وَكَيْفَ أَرْجُو صَلاَحًا بَيْنَ الْهَوَى وَالْمُجُونِ؟

أُبْكِي الْعُيُونَ الْبَوَاكِي

تَذْكَارَ أُخْتِ السَّمَاءِ

حَتَّى حَمَامَ الْأَرَاكِ

بَكَّى شُجُونِي وَنَاحَا عَلَى فُرُوعِ الْغُصُونِ...¹

وهكذا دواليك حتى نهاية القصيدة، وهذا النوع من الموشح يسمى بالموشح التام، وهو من أكثر النماذج التي وظفها الوشاحون الأندلسيون وأكثر من إستخدامها، ويتألف هذا النوع من الموشح (التام) من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويكون كالاتي²:

1/ المطلع:

"وهو المجموعة الأولى من أقسام الموشح في حين أن مطلع القصيدة هو البيت الأول منها، فإذا ابتدئ الموشح بالمطلع سمي تاما إلا أنه لا يشترط أن يكون لكل موشح مطلع ، فالموشح يخل وأحيانا من المطلع ويسمى حينئذ أقرع"³

مثال: في الموشحة التي أوردناها⁴: حَيِّ الْوُجُوهَ الْمَلَاَحَا وَحَيِّ نُجْلَ الْعُيُونِ

2/ البيت:

"يختلف البيت في الموشحة عن البيت في القصيدة، ففي القصيدة يتألف البيت من شطرين يصطلح عليهما بالصدر والعجز، أما في الموشحة فالبيت يتكون من عدة أجزاء، يكون البيت بعد المطلع إذا كان الموشح تاما ويتصدر الموشح إذا كان هذا الأخير أقرع"⁵.

¹ - محمد عباس: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص 62-63.

² - المرجع نفسه: ص 63.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 63-64.

⁴ - المرجع نفسه: ص 64.

⁵ - المرجع نفسه: ص 65.

وبالتالي إذ ورد البيت وراء المطلع يكون موشحاً تاماً أما إذا جاء البيت قبل المطلع سمي الموشح بالأقعر.

هَلْ فِي الْهَوَى مِنْ جَنَاحٍ؟

أَوْ فِي نَدِيمٍ وَرَاحٍ؟

رَامَ التَّصِيحُ صَلاحي.¹

3/ القفل: " وهو مجموعة الأجزاء التي تتكرر في الموشحة، ويتفق القفل مع المطلع في الوزن والعدد والقافية، وتتكون الموشحة من ستة أفعال بما فيها المطلع في التام وخمسة أفعال في الأقعر (...) والقفل الأول من الموشحة التي مثلنا بها هو²:

وَكَيْفَ أَرْجُو صَلاَحًا بَيْنَ الْهَوَى وَالْمُجُونِ".

بحيث أن القفل يتطابق في نظام هو شكله مع المطلع الذي يرتبع الموشحة، ولكن في بعض الموشحات تأتي الأفعال مختلفة تماماً في عدد الأجزاء عن المطلع.³

4/ الجزء: " وهو الجزء الواحد من المطلع أو البيت أو القفل أو الخرجة".⁴ معنى هذا أن الجزء هو المقطع الموسيقي في الشعر، وهو وحدة أساسية في البيت الشعري، يمكن أن يكون جزءاً من بداية القصيدة أي المطلع، أم من البيت، أو من القفل أي نهاية المقطع، أو من الخرجة "الختم". تسمى أجزاء الأفعال عند بعض الباحثين المحدثين أغصان أو يسمون الجزء الواحد من البيت سمطاً.⁵

5/الخرجة: "وهي القفل الأخير من الموشحة، وهي ركن أساسي لا يمكن الاستغناء عنه بعكس المطلع الذي قد تبدى به الموشحة وقد تخل ومنه".⁶

¹ - محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص 66.

² - المرجع نفسه: ص 68.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 68.

⁴ - المرجع نفسه: ص 69.

⁵ - المرجع نفسه: ص 69.

⁶ - المرجع نفسه: ص 71.

يحسن أن تكون الخرجة معربة كقول ابن بّقي:

إِنَّمَا يَحْيَا سَلِيلُ الْكِرَامِ وَاحِدُ الدُّنْيَا وَمَعْنَى الْأَنَامِ¹

وهذا كل ما يخص بناء القصيدة الموشحة ولكن ما يهمنا الآن هو هل يمكننا أن نعتبر بأن فن الموشحات هو ملمح من ملامح التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة ؟

" إن تتبع سيرورات التّشعب يفرض علينا العودة إلى التراث العربي القديم، ونخص بالذكر هنا الشّعر قصد الوقوف على أول صّورها، فضلا عن مدى الوعي بها، ولا يمكن الإيغال زمنياً في ذلك، نظرا لحداثته نسبياً، كما يصعب الحديث عن تشكيل بصريّ للشّعر، وعن الجماليّات البصرية في ثقافة عربيّة تشكّلت شفويا في معظم أطوارها نظرا لعوامل تاريخية...".²

فإن حاولنا البحث في تراثنا العربي القديم، وبشكل خاص الشعر والذي نشأ في الثقافة العربية على ما هو شفهي، فإنّه يصعب علينا أن نتحدث عن التشكيلات البصرية للشعر في ذلك العصر بحيث أن التشكيل البصري للشعر حتى وإن كان متواجدا في تلك الفترة إلا أنّنا لا نستطيع أن نلمحه بصورة واضحة، عكس القصائد المعاصرة التي نلمح فيها هذا النوع بكثرة.

"ولعل هذه الوقائع التاريخية تدعم حقيقة التأخّر، لكنها تنفي وجود محاولات سعت إلى إحداث إبدالات في شعريّة النصوص بالاشتغال على الفضاء النّصيّ، والرهان على الشّق البصريّ، وغالبا ما يؤرّخ لهذه التّجربة مع الأندلسيّين، حيث تحوّلت الكتابة على أيديهم إلى مساحات بديعية تعتمد توشيح المكان بعد أن كان التناظر الصّارم هو القالب الأساس لتخطيط القصائد، تبعا لقالب الإيقاع، فإن قواعد ملء/ إفراغ المكان بالنسبة للكتابة متعددة ولا نهائية".³ إن أول ملمح من ملامح التشكيل

¹ - محمد عباس: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص72.

² - محمد مزيط: رهان التّشعب في الشعريّة، قراءة في التّحوّلات والإشكالات، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية _ العام السادس العدد 50 مارس 2019، جامعة ابن خلدون - تيارت - الجزائر، ص46.

³ - محمد مزيط: رهان التّشعب في الشعريّة، قراءة في التّحوّلات والإشكالات، ص46.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

البصري في الثقافة العربية القديمة نجدها عند الأندلس من خلال إستخدامهم للموشحات التي كانت عبارة: عن مساحات بديعية نلاحظها بالبصر وهذا يجد ذاته يشكل لنا فضاءً بصرية.

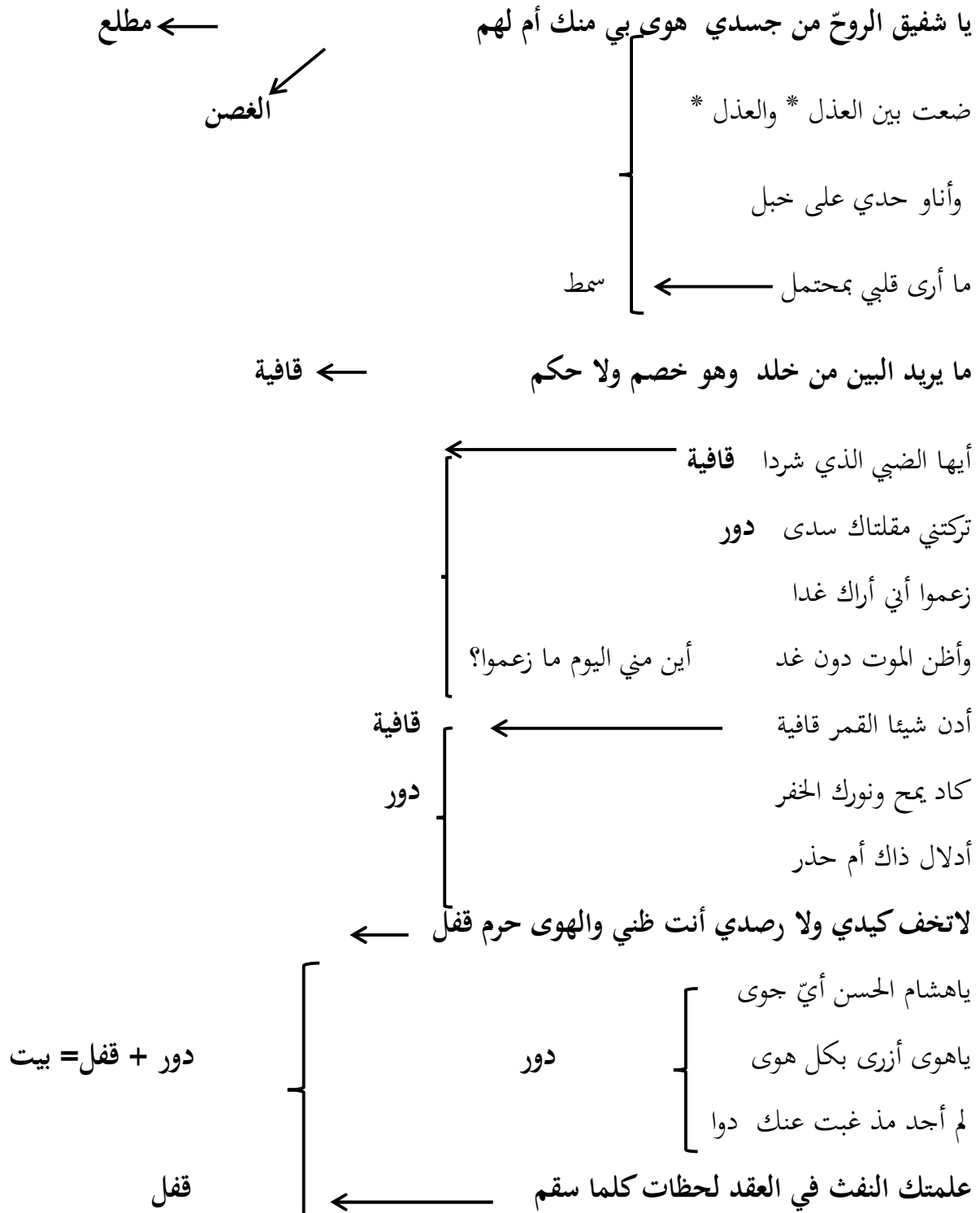
أوزان الموشحات:

الموشحات كغيرها من القصائد فالبيت الشعري يبنى فيها على الإيقاع أو الوزن، فالإيقاعات نجدها تختلف من شاعر إلى شاعر آخر وليس له قاعدة محددة، أما الوزن فقد وضعه علماء العروض وله قواعد رتيبة تتغير بتغير الأشعار.¹

فالموشح الأنديسي قد مثّل لنا أهم مظاهر الحداثة في القصيدة القديمة، ولعل أبرز ما يعكس لنا ذلك هو تشكيكه البصري المخالف لأحادية المشهد الممتلئ... الخ.² ولعلنا نقف هنا على بصرية التوشيح الآتي:

¹ - ينظر: محمد عباسة، الموشحات والأجزاء الأنديسية وأثرها في شعر التروبادور، ص 73 - 74.

² - ينظر: مناصري وفاء، شعرية التشكيل البصري في الشعر العربي القديم "مقاربة سيميائية في نماذج مختارة، مجلة العلوم الإنسانية للجامعة أم البواقي، مجلد 9 _ العدد 3، ديسمبر 2022، ص 471.



هل بشوقي ردع كل صبا
تجليتها آية عقبا
حين أشدو بها طربا
يا نسيم الريح من بلدي

دور

"خبر" الأحباب كيف هم؟ ← خرجة.¹

فهذا الموشح يُبين لنا مواطن الخروج عن بصرية الشكل العمودي للقصيدة التقليدية إلى الأخذ ببصرية التشكيل المتناثر، استغلالاً لبعض الورق والتحرر من قيود الترتيب، وبالتالي يعود الموشح رفداً من روافد الحداثة في مسار وشكل القصيدة العربية القديمة من خلال شكلها الهندسي الذي خرج عما هو متداول وتعارف عليه.²

ومنه يمكننا القول بأنّ المثال المذكور سابقاً قد مثل لنا تجاوزاً عن التمثيل السابق للقصيدة العمودية "ذات الشطرين"، فالموشح هنا نجده قد استثمر بياض الورقة متحرراً من جميع قيود بناء القصيدة، وذلك لتميزه بشكل هندسي عما كان سابقاً، فالتشكيل البصري هنا قد تجاوز النمط العمودي التقليدي للقصيدة العربية وهذا ما نلاحظه من توزيع الأبيات والفراغات والبياض والتنويع الموسيقي (الوزن القافية... الخ).

ونجد بأن محمد الماكري قد وضع لنا أقسام الموشح قائلا: "الموشح على تعدد نماذجه، يعرف من خلال شكل نمطي مقنن يبرز الأقسام المكونة لكل موشح بالضرورة وهي:

1-المطلع. 2- السمط. 3- الدور. 4- القفل. 5- البيت. 6- الغصن. 7- الخرجة".³

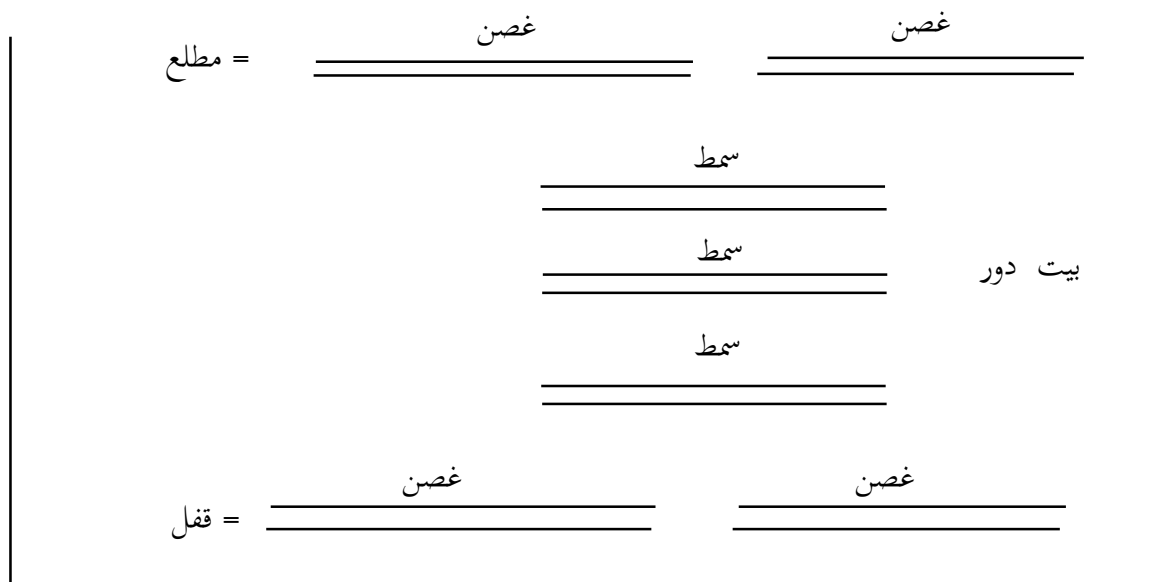
¹ - ينظر: مناصري وفاء، شعرية التشكيل البصري في الشعر العربي القديم، مقارنة سيميائية في نماذج مختارة، ص 471-472.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 472.

³ - محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، ص 152.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

وهذه الأقسام تشغل فضاءيا وفق النموذج التالي:



المصدر: لمحمد الماكري: الشكل والخطاب"، ص 152.

فمن خلال هذا الشكل يتضح لنا وجود عناصر متناسقة وفق نظام هندسي مرتب ومحكم، مبني على التوازن والتقابل والتوازي، فبين المطلع والقفل تتواجد هناك أسماط في تواز عمودي، بالإضافة إلى تقابل الأغصان هندسيا بالنسبة لتواجد نقطة فاصلة وهي السمط الثاني، فهذا التناسق البصري يشير مباشرة على وجود استعارة في تسمية الموشح.¹

"هذا الشكل في هيئة اشتغاله الفضائي، يستمد صيغته من خصائص صوتية وإيقاعية، إضافة إلى أنّه نشأ وانتشر في بيئة هي أقرب إلى خصائصه المكونة، خصوصا إذا علمنا أنّه جاء ليملأ فراغا في مجال الكلام القابل للفناء والإنشاد."²

¹ - محمد الماكري: الشكل والخطاب" مدخل لتحليل ظاهراتي"، ص 154.

² - المرجع نفسه: ص 154.

معنى هذا بأن شكل الموشح له خصائص مميزة صوتية وإيقاعية مختلفة تماما عن الشعر العمودي الذي كان نوعا ما قريبا من الفناء والإنشاد.

فَقَن التوشيح إذا أخذناه كعلامة من العلامات المركبة والأيقونية كعلامة نوعية (الأغصان-السموط) فيمكننا الرجوع إلى مؤول دينامي حركي يستفي معلوماته من معارف سابقة بخصوص النوع الذي سبق المسط تتضمن علامة جديدة كجزء، من إستعارية الجانب اللغوي النقدي الذي في الأصل يقف على موضع العلامة في هيئته البصرية.¹

المبحث الثالث: أنماط التشكيل البصري في الشعر المملوكي والعثماني.

تمهيد:

لقد حازت الكتابة على اهتمام بالغ ومكانة مرموقة في الحضارة العربية والإسلامية، مما جعل العرب يولون جل اهتمامهم بالفنون كالرسم والغناء والموسيقى، وكذلك فنون الخط والزخرفة والشعر... الخ حيث تطورت الكتابة والزخرفة في العهد الإسلامي الذي صارت فيه الكتابات على المساجد والأبنية والقصور من أهم مظاهر الفنون الإسلامية آنذاك، وقد شملت هذه الزخارف والكتابات أيضا أشعار العرب منذ القدم، فقد "انصرف الناس منذ القدم إلى العناية بلغاتهم وتحريرها في رسومات مخطوطة ثم جملوها، وتجاوزوا بها المرحلة الفطرية... الخ، إلا أن لغتنا العربية قد عانيت بالخط عناية بالغة قد جعل منها واحدة من أرقى اللغات، وقد إمتلك الحروف العربية قدرة مطواعة على التشكيل من (انبساط/استلقاء/مد/ تقويس/ استدارة/ تشابك ومزاوجة... الخ) الأمر الذي ولّد أنواعا عبرت عن المسيرة الحضارية للعرب المسلمين".²

¹ - ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب" مدخل لتحليل ظاهراتي" ص 154.

² - محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 66.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

وكما هو معلوم أن حركة التدوين بدأت في زمن الخلفاء الراشدين في جمع المصحف الكريم في عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه، ثم تدوين السنة النبوية، ثم انتشرت في العصر الأموي والعباسي في تدوين مختلف العلوم حينها.

فكان أن كتبت القصائد ونقلت دواوين الشعراء. ومع تلاقح الفنون استعان الشعراء جماليات الخط والزخرفة في بناء قصائدهم، حتى أصبح للتشكيل الهندسي والزخرفي دلالة عن المضمون وأصبح جزءاً من فضاء القصيدة، وهذا ما يتجلى لنا من خلال شعر العصر المملوكي والعثماني. "الظاهرة البارزة الأولى في تاريخ الأدب العربي عامة، والعصرين المملوكي والعثماني خاصة، أن موكب الشعر لم يتوقف أو ينقطع على الرغم من تغير الأوضاع السياسية، وتبدل الأحوال الاجتماعية، وتباين الجواء الفكرية والثقافية بين شتى الأمصار ومختلف العصور".¹

معنى هذا أنه رغم الحالة السياسية والاجتماعية والثقافية في ذلك العصر إلا أن الجانب الأدبي وخاصة الشعر لم ينقطع ولم يندثر في العصرين العثماني والمملوكي، فنجد أن الشعر قد حافظ على مكانته رغم كل الصعوبات التي كانت آنذاك. وهذا ما يؤكد الباحث بكري أمين: "لقد احتفظ الشعر بمكانته التقليدية من العناية والرعاية، وظل الناس يتداولونه، ويتذاكرونه، ويتسامرون به، ويحفظونه عن ظهر قلب، ولا غرو في هذا فهو تراث العرب الثقافي الخالد، وهو حالة السحر والجلال التي تحف بالشاعر العربي".²

نجد بأن الشعر قد ظل محتفظاً بقيمته التقليدية ومحافظاً عليها وهذا ما يدل على عنايته بهذا النوع من الفنون التي ظلت متداولة بين الناس وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن الشعر هو ديوان العرب وتراثهم الخالد، وهذا ما يجعل الشاعر العربي مكانة مرموقة ومقدسة في كل قبيلة من القبائل العربية. "إن القصيدة الناجحة في عرف القدماء هي التي تلونت موضوعاتها وحملت شتى الفكر والألوان

¹ - بكري شيخ أمين: المطالعات في الشعر العثماني والمملوكي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط4، كانون الثاني (يناير) 1962، ص81.

² - المرجع نفسه: ص 81.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

وإبتدأت على شكل معين، ثم انثنت إلى شكل مرسوم، وسارت في طريق معلوم، وكانت بين هذه الفكرة وتلك موحدة النفس متفقة في البحر والروي والقافية وغير ذلك.¹

فمع ظهور الخط² والزخرفة في الحياة الفنية، استعان الشعراء بأنواع الخط وتلويناته وهندسيته في شعرهم، فكانوا في كل مرة يبدعون ويكتشفون أشكالاً جديدة، ومن هاته الأشكال التي وظفوها في قصائدهم نجد أشكال عدة من بينها المعين والمثلث والمشجر ومنها ما هو مرسوم ومنها ما هو مزخرف... إلخ، وتحدد وتنوع هاته الأشكال، جعل من القصيدة قصيدة ناضجة في نظرهم، بالإضافة إلى الإتفاق في الوزن والقافية والروي... إلخ، فنجد أشكالاً هندسية وزخارف استعارها الشعراء من الرسوم التي كانت منتشرة حينها وألبسوا قصائدهم بعداً فنياً آخر، وفيما يلي بعض القصائد التي اتخذت شكلاً هندسياً:

➤ التشجير:

التشجير هو شكل من أشكال القصيدة في هذا العصر والذي انتشر بين الشعراء، وهو "نوع من النظم يجعل في تفرغه على أمثال الشجرة، وسمي مشجراً لاشتجار بعض كلماته ببعض أي تداخلها، وكل

¹ - بكري شيخ أمين: المطالعات في الشعر العثماني والمملوكي، ص 162.

² فإذا نظرنا إلى بدايات الخط العربي وأصوله لوجدناها محاطة بالغموض " فالروايات تشير إلى احتمالين لأصل الخط العربي، الأنبار والحيرة في الشمال أو اليمن في الجنوب ولكن دراسة النقوش والكتابات تشير إلى أن الخط العربي تطور من الخط النبطي (والأنباط عرب) عن طريق الأنبار ثم الحيرة، هذا والخط العربي الأول يتخذ شكله في الفترتين الرابع والخامس (...)، وكان موجوداً في الحيرة في النصف الثاني للقرن السادس". سهيلة ياسين الجبوري: الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق من منشورات المكتبة الأهلية في بغداد شارع المتنبي مطبعة الزهراء، بغداد، 1381هـ - 1962م، تصدير عبد العزيز الدويري، ص أ - ب. وقيل أنّ أول من وضع الخطوط والكتب كلها آدم عليه السلام كتبها في طين وطبع هو ذلك قبل موته بثلاثمائة سنة فلما أظّل الأرض الغرق أصاب كل قوم كتابتهم، وقيل أخنوخ وهو إدريس عليه السلام". محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط: الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، مصر، ط 1، 1358هـ - 1939م، ص 15.

ما تداخل بعض أجزائه في بعض فقد تشاجر.¹، وهو فن حديث اختص به شعراء ذلك الزمان ويعرف الكاتب الرافعي المشجر بأنه: "نوع من النظم يجعل في تفرعه أمثال الشجرة، وسمي مشجرا لاشتجار بعض كلماته ببعض أي تداخلها، وكل ما تداخل بعض أجزائه في بعض فقد تشاجر."² نلاحظ بأن كلمة التشجير أو المشجر مستمدة من الشجرة، فكل عالم نسبها إلى نوع من أنواع الأشجار فالسيوطي مثلا يرى بأن أئمة اللغة نسبوه إلى شجرة الدر، أما الرافعي فقد أرجع ذلك سبب تسمية بالمشجر نسبة إلى شجرة النسب، أما في الأدب فهو يختلف عن هذه التعريفات فالتشجير فهو يعد نوعا من التنظيم على شكل تفرع الأشجار، وسمي بالمشجر نظرا لترايط والتداخل بعض كلماته ببعض.

فالمشجر: "تسمية قديمة شاعت في القرن الحادي عشر بخاصة وقد كانت في الوقت الذي انتشرت فيه القصائد المشجرة عند الفاطميين، وقد وصلنا منها القليل."³ بالإضافة إلى ذلك "أن ينظم البيت الذي هو جدد القصيدة ثم يفرع على كل كلمة من تتمة له من نفس القافية التي نظم بها وهكذا من الجهة اليمنى واليسرى، حتى يخرج من الشجرة."⁴ وهذا نموذج لقصيدة ضمن نمط "المشجر" أو "التشجير".⁵

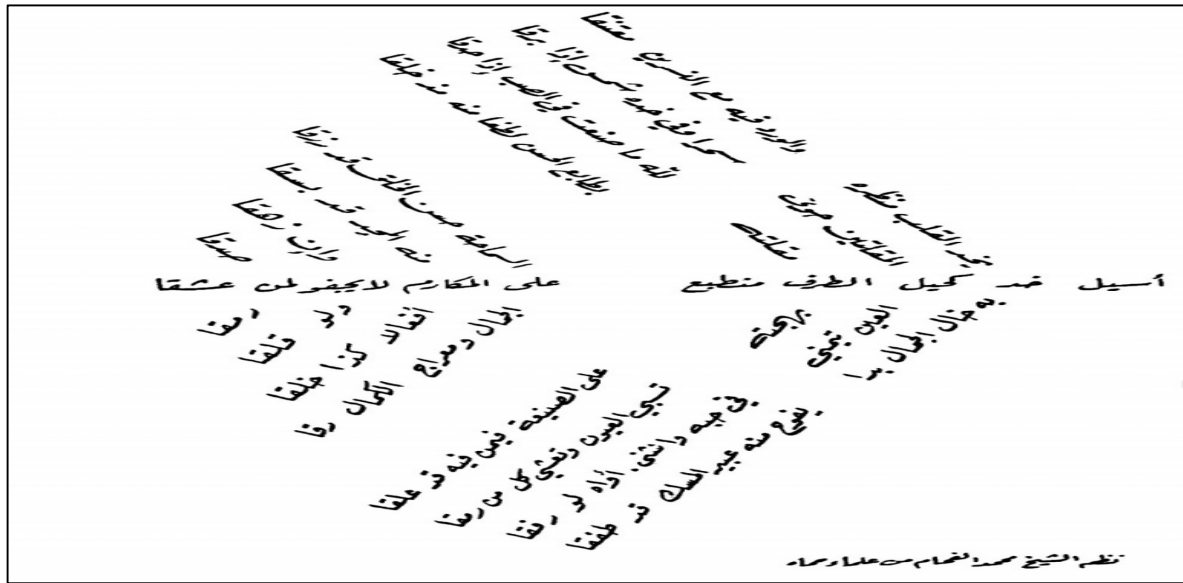
¹ - بكري شيخ أمين: المطالعات في الشعر العثماني والمملوكي، ص 181 ، 182.

² - مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1421هـ، 2000م، ج 3، ط 1، ص 326.

³ - محمد نجيب تلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 18.

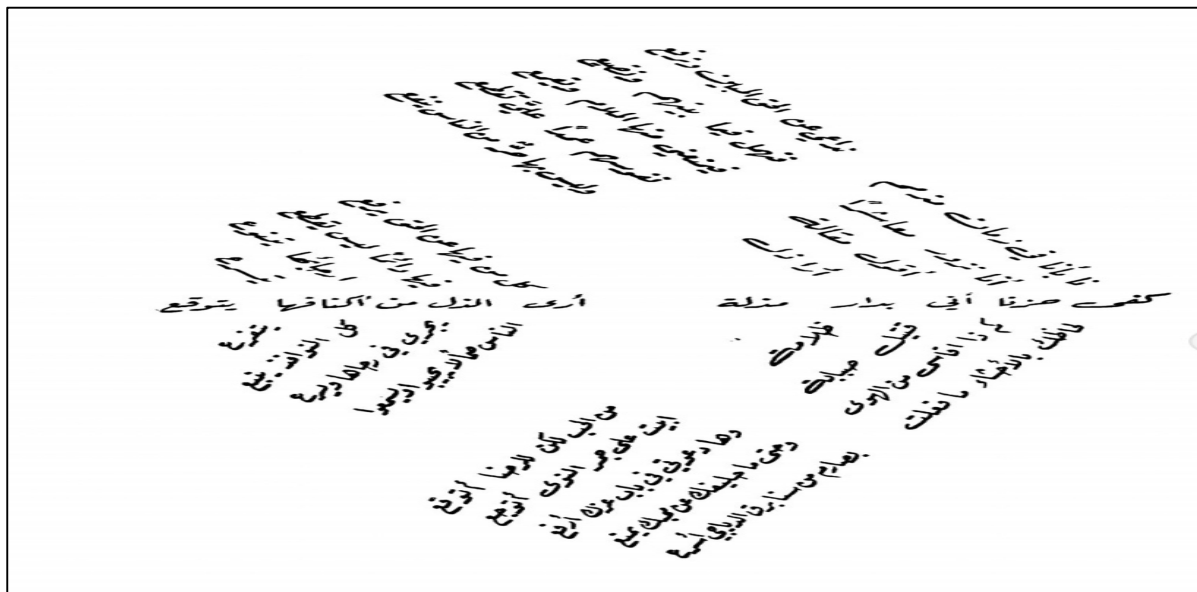
⁴ - المرجع نفسه: تاريخ آداب العرب، ص 326.

⁵ ينظر: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني للشيخ أمين بكري ص: 183، 184، 185.



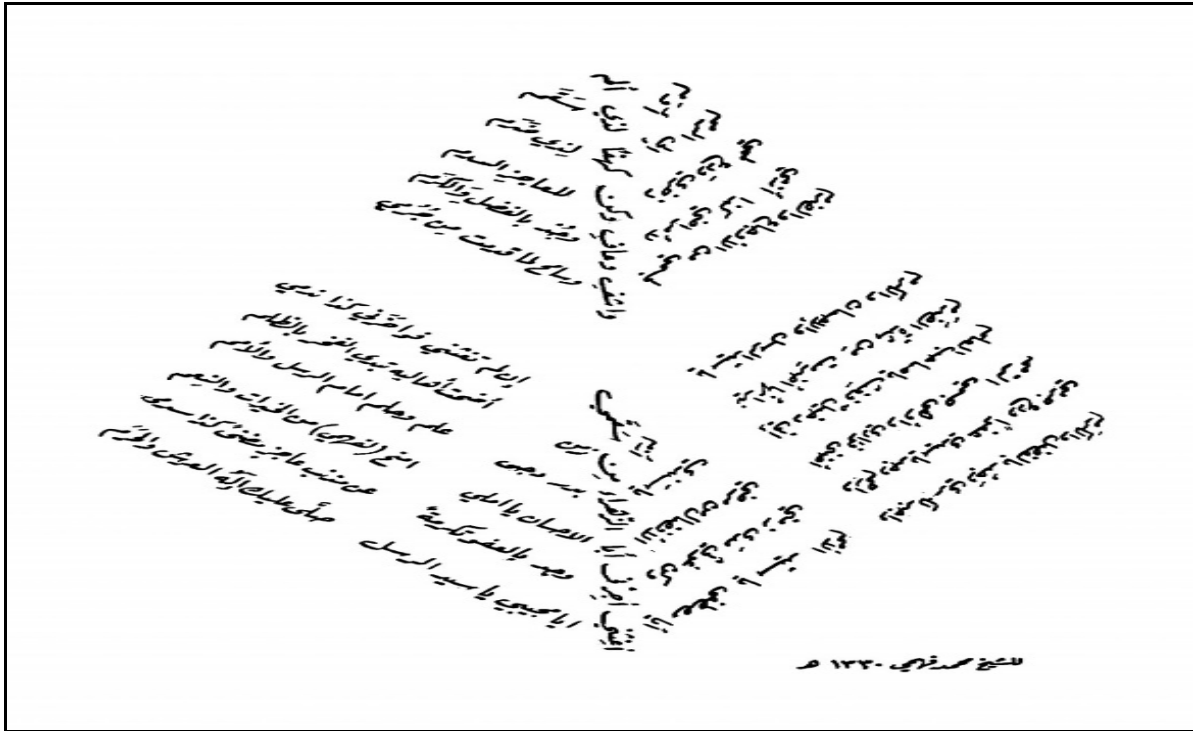
الشكل رقم (2) : يمثل التشجير

المصدر: بكري شيخ أمين: المطالعات في الشعر العثماني والمملوكي، ص 184



الشكل رقم (3): يمثل التشجير

المصدر: بكري شيخ أمين: المطالعات في الشعر العثماني والمملوكي، ص 185



الشكل رقم (4): يمثل التشجير

المصدر: بكري شيخ أمين: المطالعات في الشعر العثماني والمملوكي، ص 183

فهذه بعض النماذج من القصيدة المشجرة والتي تختلف من قصيدة لأخرى، فالتشجير أنواع حيث تتداخل بعض الأبيات، ويمكن قراءة هذا الشكل كالآتي:

بالنسبة لشطر التشكيل... الخ، إضافة إلى شطر التشكيل المركزي... الخ، أغثني أجريني أبا الزهراء من سقمي... الخ، يمكن أن يقرأ: أغثني أبا مصطفى... أو: أغثني يا مجيبي... / أغثني أجريني وكن غوثي... أو: أغثني أجريني وجد بالعفو... / أغثني أجريني أبا الأفضال... أو أغثني أجريني أبا الإحسان... / أو أغثني أجريني أبا الزهراء يا سندي، أو: أغثني أجريني أبا الزهراء بدر دجي... /¹.

ومع عجز التشكيل نحصل على قصيدة طويلة تتغير فيها مواقع الألفاظ من خلال هذا التشكيل.²

¹ - عيسى محمد صالح: الشعر الهندسي المرسوم بين القديم والحديث "مقاربة نظرية"، مجلة آفاق الثقافة والتراث، جامعة الموصل العراق، أبريل 2004م - 1425هـ، العدد 45، ص 61.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 61.

الفصل الثاني: مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة (نماذج مختارة)

فالقصيدة المشجرة كما ذكرنا آنفا هي نوع من أنواع القصائد التي تتميز ببناء هيكلي فريد من نوعه وهذا النموذج يبدأ بالأصل "الجذع" ثم يتفرع إلى عدة فروع، فالجذع الرئيسي هنا "أغثني أيا مصطفى" استغاثة بالنبي محمد صلى الله علي هو سلم.

الفروع الأخرى "أغثني يا مجيبي" الاستعانة والاستغاثة بالله.

أغثني أجريني... أغثني أجريني أبا الإحسان، طلب العون من صاحب الفضل والإحسان... الخ.

فالقصيدة المشجرة هنا كل فرع منها يمكن قراءته مع الجذع ليشكل لنا معنى متكامل وصحيح بالإضافة إلى انسجام التام بين عناصر القصيدة، فالفضاء البصري الذي هو الشجرة يحيل للقارئ مباشرة أن هناك جذعا تنطلق منه بقية الأبيات وتترابط وتتواشج معه ومهما تفرعت قصيدته إلا انها تظل موصولة بالجذع الأصلي الذي هو "أغثني أيا مصطفى"

أما من ناحية الإيقاع فنجد: أن هاته القصيدة قد تميزت:

1- بمبدأ الوحدة الموسيقية وهذا ما نلاحظه من خلال الكلمة الفرعية "أغثني" وتكرارها في جميع الفروع "أغثني أبا مصطفى، أغثني يا مجيبي... الخ"، بحيث أنّ هذا التكرار يجسد لنا إيقاع متناغم ومنسجم بين جميع الفروع.

2- التفعيلات: وهنا نجد بأنّ التفعيلات تتخذ نمطا إيقاعيا متقاربا في تفعيلاته. مثال:

أغثني يا مجيبي

أغثني يا مجيبي

0/0//0/0/0//

3- الجرس الموسيقي: نجده متناغما وهذا التناغم الصوتي يظهر من خلال تكرار حرف النون

والياء أغثني أجريني. تكرار حروف معينة الهمزة، النون، الياء (الإيقاع الداخلي للقصيدة).

➤ الطرد والعكس:

كما انتشر في هذا العهد نوع شعري عرف ب"الطرد والعكس" وهو قراءة معكوسة للبيت الشعري مع الحفاظ على المعنى، ويعتبر من الأساليب البديعية التي تحتاج جهداً من الشاعر "ونعني به أن ينظم الشاعر قصيدة، فتقرأ على وجوه متعددة، دون أن يكون وراء ذلك معان جديدة".¹، كما نجد بأن القدماء لم يعرفوا هذا الأسلوب ، وإن كان قد ورد القرآن الكريم كلام اله المعجز، مثال قوله تعالى: ﴿وَرَبِّكَ فَكَبِّرُ﴾² فإذا قرأت بالعكس فنجدها نفسها، والشاعر صفي الدين الحلبي هو أول من ابتدع هذا الضرب ومثال ذلك في هذه الأبيات³:

لَيْتَ شِعْرِي، لَكَ عِلْمٌ، مِنْ سَقَامِي، يَا شِفَائِي.
لَكَ عِلْمٌ، مِنْ زَفِيرِي، وَنُحُولِي، وَضَنَائِي.
مِنْ سَقَامِي، وَنُحُولِي، دَاوِنِي إِذْ أَنْتَ دَائِي.
يَا شِفَائِي، وَضَنَائِي، أَنْتَ دَائِي وَدَوَائِي.

ومن خلال هاته الأبيات نلاحظ عند قراءتنا لها طولا تؤدي معنى، وتقرأ عرض فتؤدي المعنى ذاته".
ويمكننا أن نقسم ألوان الطرد والعكس أقساماً عدة:

1. ما دعي بالمخلعات
2. مالا يستحيل بالانعكاس
3. الطرد مدح، والعكس هجاء
4. الطرد الأفقي مدح، والشاقولي هجاء

¹ - شيخ بكري أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 196.

² - سورة المدثر: الآية 03.

³ - ينظر : المرجع السابق، ص 196.

5. أشعار التبادل أو المتواليات

من خلال ما سبق يتضح لنا الشعر المعكوس لا يختلف كثيرا عن المخلعات فيقتصر الفرق بينهما في زاوية القراءة، حيث يمكننا قراءة هذا النمط من الجهتين من اليمين إلى الشمال، ومن الشمال إلى اليمين ومع ذلك فتبقى ألفاظه كما هي، ويمكننا القراءة بالطريقة ذاتها أي في الاتجاهين كليهما.

كما "سمى الحريري هذا النوع بغير المقلوب والمستوي، وهو ما يقرأ طردا أو عكسا على وجه واحد".¹ كما نجد أيضا ابن حجة الحموي يقول: " (...) وذكروا أن العلامة القاضي فتح الدين بن الشهية صاحب ديوان الإنشاء الشريف بالشام المحروس وصل في تركيب هذا النوع إلى أكثر من هذه العدة".² من خلال ما سبق تبين لنا بأن الحريري قد اختلفت تسميته لهذا النوع عن الآخرين فقد أطلق على الشعر المعكوس تسمية بغير المقلوب أو المستوي، وهو ما يقرأ طردا أو عكسا في الآن ذاته. أما ابن حجة الحموي فنرى بأنه قد أرجع في تركيب هذا النوع لأكثر من عدة القاضي فتح الدين بن الشهيد.

➤ ما لا يستحيل بالانعكاس:

"سماه ابن حجة الحمودي بهذه التسمية، وذكر أن جماعة سموه بـ"المقلوب" أو "المستوي"، ودعاه السكاكي بـ"مقلوب الكل" وعرفه الحريري في مقاماته بـ" ما لا يستحيل بالانعكاس" ³ ويقول ابن حجة عن العكس "إنه نوع رخيص بالنسبة إلى ما فوقه من أنواع البديع الغالية، على ذلك قول الشاعر مثلا:

زَعَمُوا أَنِّي خَوُونٌ فِي الْهَوَى فِي الْهَوَى أَنِّي خَوُونٌ زَعَمُوا.⁴

¹ - شيخ بكري أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 306.

² - مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ص 306.

³ - المرجع السابق: ص 200.

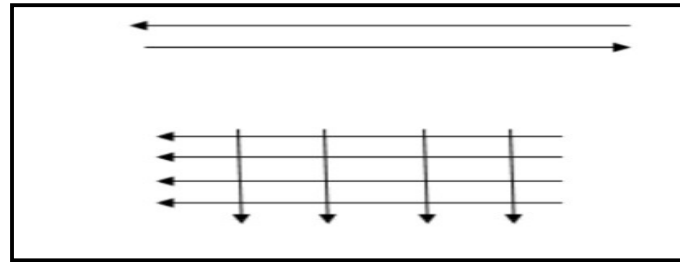
⁴ - مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ص 201.

➤ التطريز:

" وهو لون تفنن به المتأخرون، وقصدوا به أن يجعل الشاعر حروف أوائل الأبيات تشكل اسم معيناً.¹"
 "فعلى سبيل المثال إذا أردنا تطريز اسم "أحمد" فالحرف الأول من البيت الأول يكون ألفاً، وجعل الحرف الأول من البيت الثاني "تاء" ودواليه.
 وقول عبد القادر الطبري المكي:

أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ ظَبِيًّا فِي مَدِينَتِكُمْ	سَلَامُهُ كَانَ لِي فِي الْحَالِ تَوْدِيْعًا.
حُلُو الْمَرَاشِفِ إِلَّا أَنَّ مَبْسَمَهُ	قَدْ رُصِّعَتْهُ لَالِي الشَّغْرِ تَرْصِيْعًا.
مُهِفِّهْفُ الْقَدِّ إِلَّا أَنَّ عَاشِقَهُ	عَلَى الْوِدَادِ لَهُ مَا زَالَ مَطْبُوعًا.
دَنَوْتُ مِنْهُ فَحَابَانِي بِمَنْطِقِهِ	فَأَنْتَجَ الْفِكْرُ تَأْصِيْلًا وَتَفْرِيعًا. ²

"يبدو أن الأنماط الشعرية السابقة لم تستغل كل الإمكانيات التي ينتجها الفضاء النصي للغة، وكل ما قدّمته لا يغد وأكثّر من طريقتين معكوستين في قراءة البيت، وقد يترتب عنهما المعنى نفسه، أو معنى يناقضه في أكثر الحالات، وفضلاً عن ذلك كرس التناظر الإيقاعي تناظراً بصرياً، كما توضحه المخططات التالية".³



الشكل الأول:

الشكل الثاني:

الشكل رقم (05): يوضح طريقتين معكوستين في قراءة الشعر

¹ - بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: ص 224.

² - المرجع نفسه: ص 224.

³ - محمد مزيط: رهاؤ التشعب في الشعرية، قراءة في التحولات والإشكالات، ص 48.

نستنتج مما سبق بأن الأنماط الشعرية السابقة كالمعكوس والمخلعات وما يسمى بالمقلوب "مالا يستحيل بالانعكاس"، بأنها لم تقدم لنا شيئا أو منظورا جديدا سوى أنها قدمت لنا طريقتين معكوستين في قراءة البيت مما ينتج لنا المعنى نفسه أو معنى مناقض له.

1- المخلعات: وتعني: "باللغة المتفككات وكأن كلمة "المخلعات" تحوي إشارة إلى ما في القصيدة من تفكك، أو ما يمكن أن يصيبها من انحلال، وأول مخلعة في الشعر ظهرت في الأندلس على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني الأندلسي الغرناطي المولد اللواشي الأصل، ولد سنة (682هـ/ 1273م) وتوفي (741هـ - 1340م).

"وهذه صورة أبياتها الاثني عشر ويمكن أن تقرأ على (460) وجها طردا أو عكسا.

دَاءُ ثَوَى بِفُؤَادِي شَفَّهُ السَّقَمُ بِمُهِجَتِي مِنْ دَوَاعِي الِهَمِّ وَالْكَمَدِ
بِأَضْلَعِي لَهَبٌ تَذْكُ وَشَرَارَتُهُ مِنْ الضَّنَى فِي مَحَلِّ الرُّوحِ مِنْ جَسَدِي
يَوْمَ النَّوَى حَلَّ فِي قَلْبِي لَهُ أَلَمٌ وَحَرْقَتِي وَبَلَائِي فِيهِ بِالرَّصَدِ
تَوَجُّعِي مَنْ جَوَى شَبَّتْ حَرَارَتُهُ مَعَ الْعَنَا قَدْ رَأَى لِي فِيهِ ذُ وَالْحَسَدِ¹

يمكننا القول بأن المخلعات تعد نوعا من القصائد التي يمكن قراءتها طردا أو عكسا بأوجه مختلفة ومن خلال تسميتها بالمخلعات يتضح لنا بأن هناك ما يشير إلى تفكك وانحلال في القصيدة، ولعل أول مخلعة ظهرت في الأندلس على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني الأندلسي كما ذكرناها سابقا، ونجد أيضا مخلعة لشاعر ابن معتوق يمدح بها السيد علي خان في اثني عشر بيتا وهذه بعض أبياتها:

فَخَزُّ الْوَرَى حَيْدَرِيٍّ، عَمَّ نَائِلُهُ فَجَزُّ الْهُدَى ذُو الْمَعَالِي الْبَاهِرَاتِ، عَلِي
نَجْمُ السُّهَى فَلَكِيَّاتُ مَرَاتِبُهُ بَادِي السَّنَا نَيْرٌ يَسْمُ وَعَلَى زُحَلٍ
لَيْثُ الشَّرَى قَبْسٌ تَهْمِي أَنَامِلُهُ غَيْثُ النَّدَى مُورِدٌ أَشْهَى مِنَ الْعَسَلِ.²

¹ - شيخ بكري أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 197.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 199.

دء نسوى بأضرب يسوم النسوى تنوحي جلّ الهوى تتبعي مصلي الجوى ببصر عبي هذه القوى مدّوحي قلبي كوى مودتي	بفؤادي شغفه سقم لهب تذكو حرارته حل في قلبي له الم من الجوى ثبتت حرارته ملبسي وجدا به عدم وجد من نزهه فضاوته مولع بالهجر منتقم معتد تخلو مرارته حسنه كالبادر مبتسم قمر تسبي اشارته ملك في أحسن معتكم سار لاشطت زيارته	بسمه عسى من الضنى وحرقى مع العنا لمحسنى إذا انثنى ما جلى يا قومنا لنفسنى إذا رنا لقصص ما جنى	من دواعى الهم والكمد في محل الروح من جسدي وبلائي فيه بالرصد قد رثائي فيه ذوالحسد من رثا بالحسن منفذ قاتل عسدا بلا قود قد كوى قلبي مع الكبد أخذوا نحو الردى بيدي موهن عند القوى جلدي ساطع الأنوار في البلاد وهو سولي وهو معتدي مورتي وجدا مع الأبد
--	---	---	--

الشكل رقم (06) : يمثل المخلعات

مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني للشيخ أمين بكري ص 198.

➤ الشعر الهندسي:

"هذه التسمية مبتدعة، لم يقل بها أحد من القدماء أو المعاصرين (...)، ولقد خدانا إلى تسميته ما وجدناه من أشكال هندسية كالدايرة، والمثلث، والمربع والمخمس والمعين... الخ".¹

وإن حاولنا البحث عن ارهاصات هذا اللون وبداياته فلن نصل إلى معرفة الذين ابتدع وهو افتنوا به فكل ما وجدناه عن هذا الفن مقالة صغيرة كتبها الأب لويسي شيخ وفي مجلة المشرق عام 1899م في المجلد الثاني، العدد العاشر، بحيث صرح فيها بأن ابن الأفرنجية الحلبي هو من جاء بهذا اللون وتلاه باحث آخر وهو الدكتور أسامة عانوتي".²

وإن بحثنا أيضا في تلك الأشكال فإننا نجد لكل شكل منها وظيفة فمثلا الدائرة تحتوي على مركز وهذا ما صرح به الدكتور شيخ بكري أمين بحيث قال: "فالدايرة لها مركز، وفي هذا المركز حرف من الحروف ومن هذا الحرف يبتدئ البيت، وإلى هذا الحرف ينتهي البيت، فهو إذن من ألوان الشعر المحبوك من طرفيه".³

وقد حدد لنا الدكتور شيخ بكري أمين أنواع الدوائر فذكر: "والدوائر على أنواع، منها الدائرة المركبة ومنها الدائرة البسيطة".⁴

"فشعر الدائرة المركبة لا يتطلب رسم دائرة أصلية كبرى، وحوها على المحيط دوائر صغيرة، وعلى حواف هذه الدائرة الكبيرة والصغيرة يمر البيت ابتداء وانتهاء، ليعود من جديد منطلقا من المركز إلى الدائرة الصغيرة الثابتة ثم ينتهي إلى الكبيرة في مركزها".⁵

¹ - شيخ بكري أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 209.

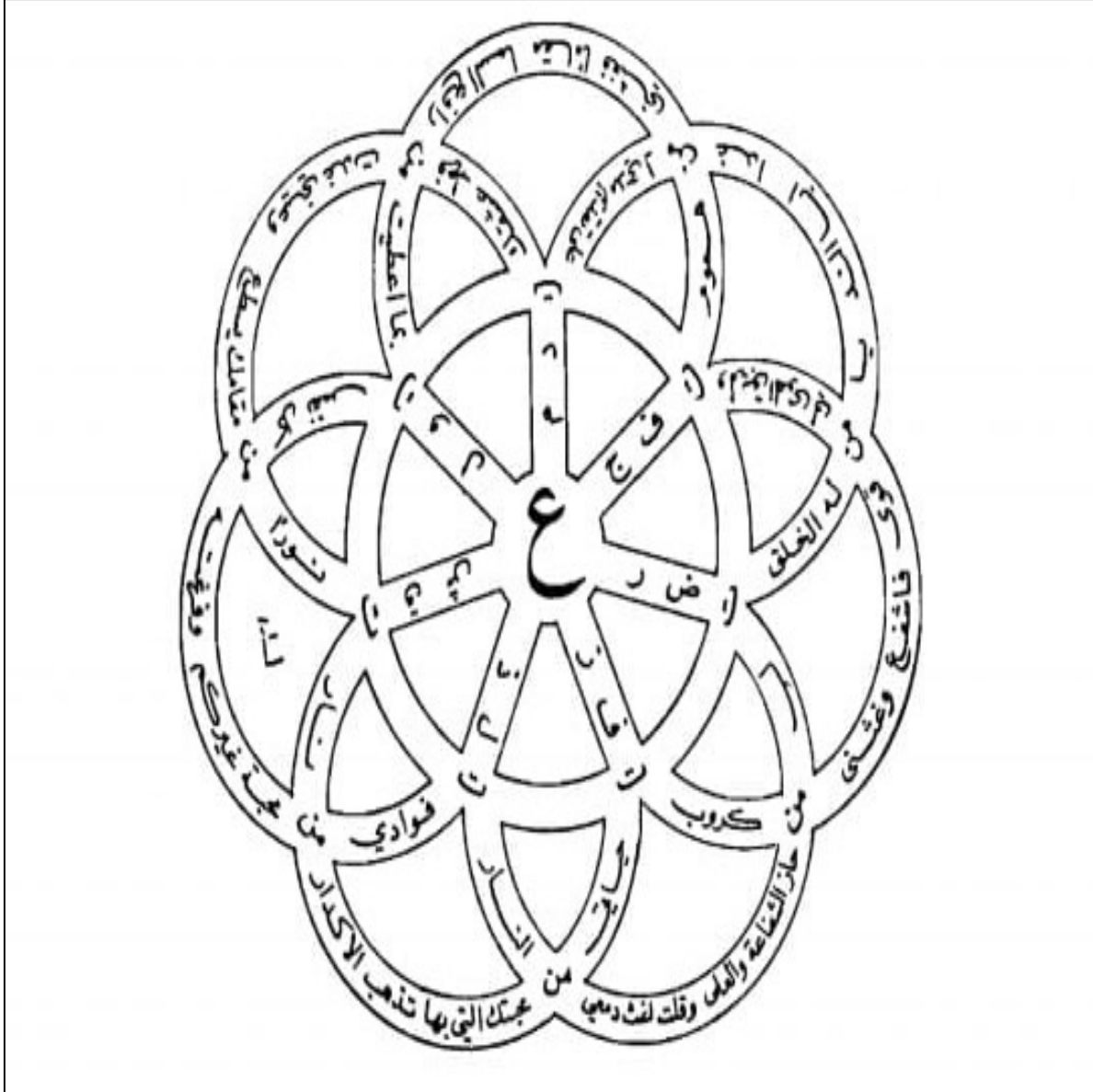
² - ينظر: المرجع نفسه، ص 209.

³ - المرجع نفسه: ص 210.

⁴ - المرجع نفسه: ص 210.

⁵ - المرجع نفسه: ص 210.

فعدد الأبيات فيها يختلف باختلاف عدد الدوائر، فبكثره الدوائر نطول القصيدة وبقصرتها تقل".¹



الشكل رقم (07) : يمثل الشعر الهندسي

مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني للشيخ أمين بكري ص 211

¹ - ينظر: شيخ بكري أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 210.

خاتمة



خاتمة:

من خلال بحثنا الموسوم ب: "جماليات التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة" نحاول أن نوجز أهم النتائج التي توصلنا إليها:

• التشكيل البصري له جذوره الممتدة في كل من الثقافتين الغربية والعربية، مع أسبقية العرب في هذا المجال مقارنة مع الغرب.

• صحيح أن التشكيل البصري ظاهرة حديثة، لكن هذا لا ينفي أن له أصولاً تاريخية منذ القدم (في القصيدة العربية القديمة).

• يعتبر الشعر البصري نوع من أنواع الشعر الذي يعتمد في جوهره على ما هو مرئي (المساحات البيضاء، السواد).

• لقد مرت القصيدة العربية القديمة بعدة تغيرات على مستوى الشكل والمضمون فمثلاً إن لاحظنا القصيدة العمودية نجد أنها تختلف تماماً عن الموشح الذي خالف بنظامه كل أطر القصيدة التقليدية (ذات الشطرين).

• نستنتج أن التشكيل البصري قد انتشر وشاع في عهد الدول المتتابعة تحت عدة مسميات كالتشجير والمخلعات و التختيم والشعر الهندسي والشعر المعكوس وغيرها... إلخ.

• لقد حاول الشاعر الجاهلي من خلال قصائده أن يقدم لنا عدة وظائف جمالية ليجسد لنا بلاغة بصرية مبنية على ما هو تصويري وتخيلي.

• ظاهرة تراسل أو استدعاء الحواس هي ظاهرة قديمة، يحتل فيها التصوير والتخيل مكانة مرموقة في معالم القصيدة الجاهلية فمثلاً الشاعر الجاهلي في وصفه لبيئته (الصحراء) أو المرأة... إلخ، فهو يعتمد على بصره ليشكل للمتلقى عناصر سيميائية مرئية تجعله يعيش تلك الصورة كما هي.

هذه الخلاصة ليست خاتمة لهذا البحث بقدر ماهي مجرد بداية متواضعة ودعوة من أجل فتح أبواب ثقافية وعلمية.

وفي الأخير لا يسعنا القول بأن هذه النتائج لم تكن سوى القليل، لتكون تحصيلا لما قدمناه في بحثنا هذا، والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

آفاق الدراسة:

- فتح المجال لدراسة الشعر العربي القديم من حيث الشكل البصري، مما يستدعي توظيف آليات أدوات جديدة لقراءة الشعر العربي القديم.

قائمة
المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم: رواية ورش.
- السنة النبوية (صحيح مسلم)

قائمة المصادر والمراجع:

المعاجم اللغوية:

- 1- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1429هـ-2008م مج 1.
- 2- الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، دار الحديث القاهرة، د ط، 1429هـ-2008م، مج 1.
- 3- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط: تح: شعبان عبد العاطي وآخرون، ط 4، مكتبة الشروق الدولية، 1425هـ-2004م.
- 4- ابن منظور: محمد بن مكرم بن علي بن أحمد الأنصاري الرويفعي الإفريقي، لسان العرب، تح: عبد الله علي وآخرون، دار المعارف، القاهرة، المجلد 1، الجزء 9.

المصادر:

- 5- بكري شيخ أمين: المطالعات في الشعر العثماني والمملوكي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط 4 كانون الثاني (يناير) 1962.
- 6- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ط 1، 2008.
- 7- محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهري"، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1991.

قائمة المصادر والمراجع

8- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط 2006م.

المراجع:

9- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودة الركابي، دمشق، د ط، 1368هـ 1949م.

10- أبو حيان علي بن محمد بن العباس التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، مراجعة: هيثم خليفة الطعيمي المكتبة العصرية، بيروت 2011م-1432هـ، ج 1. .

11- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 3.

12- خالد محمد الزواوي : تطور القصيدة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع الاسكندرية ، 2005م .

13- دنيس هويسمان: مقدمة كتاب علم الجمال الإستيطيقا، ، ترجمة: أميرة حلمي مطر، م ر أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، 2015، ع 1949.

14- ديوان امرؤ القيس: تح: محمد أب والفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 5 1377هـ/1958م.

15- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت 1952.

16- سهيلة ياسين الجبوري : الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق من منشورات المكتبة الأهلية في بغداد شارع المتنبي مطبعة الزهراء، بغداد، 1381هـ- 1962م، تصدير عبد العزيز الدويري.

17- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، 2001.

- 18- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي "نظرية الخلق اللغوي" د ط، د ت، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.
- 19- شعبان عبد الحكيم: النقد الجمالي عند العرب، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2018
2019.
- 20- صلاح بوسريف: حداثّة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2012م.
- 21- الطاهر أحمد مكّي: دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 1999م.
- 22- عبد الحميد الخطّاب، الجمالية والفن عبر التوجيه الفلسفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر
2011.
- 23- عبد الرحمن محمد الوصيفي، تراسل الحواسّ في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1
1424هـ 2003م.
- 24- عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي
ط3، 1947.
- 25- علي البطل: الصورة في الشعر العربي "حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها"
دار الأندلس، ط2
- 26- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية
للدراسات والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.
- 27- محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، دراسة المؤلف والكتاب طه أحمد إبراهيم، دار الكتب
العلمية، بيروت لبنان، د ط، 2001.

قائمة المصادر والمراجع

- 28- محمد طاهر بن عبد القادر الكرديّ المكيّ الخطّاط: الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، مصر ط1، 1358هـ - 1939م..
- 29- محمد عبّاسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1433 هـ 2012 م.
- 30- محمد عبد المنعم الخفاجي: القصيدة العربيّة بين التطور والتجديد، دار الجيل للنشر والتوزيع بيروت، 1993، ط1.
- 31- محمد علي زكي صبّاغ: البلاغة الشعريّة "في كتاب البيان و التبيين للجاحظ"، مر: ياسين الأيوبي، المكتبة العصريّة، صيدا بيروت ط1، 1411 هـ 1998م..
- 32- محمد كامل حسين، في أدب مصر الفاطمية، دار الفكر العربي، ط1، 1950.
- 33- محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم "محاولة نظيرية تطبيقية" دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط2، 2015.
- 34- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1421هـ 2000م، ج3، ط1.

المجلات والمقالات

- 35- سعاد طبوش: تحليلات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجا"، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الخلفة، 2011، العدد السابع.
- 36- صفية بن زينة، مصطلح الجمالية وتداخله مع الفنية، الأدبية، الإنشائية، والشعرية، مجلة اللغة الوظيفية، مجلد6، العدد2 جامعة شلف الجزائر، 2019/12/31.
- 37- طراد الكبيسي: الشعر والكتابة القصيدة البصرية، مجلة الأقلام، بغداد، العدد1، 1987.

- 38- عبد الله بن محمد العمرو: معايير الجمال في الرؤيتين الإسلامية، مجلة العلوم الشرعية، كلية الشريعة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد الثامن والثلاثون، محرم 2015م-1437هـ.
- 39- عيسى محمد صالح: الشعر الهندسي المرسوم بين القديم والحديث "مقاربة نظرية"، مجلة آفاق الثقافة والتراث، جامعة الموصل العراق، أبريل 2004م-1425هـ، العدد 45.
- 40- فايزة لحياني: الجماليات في الأدب مفاهيم ورؤى، مجلة فصل الخطاب/ م 12، ع2، جوان 2023.
- 41- لعموري يمينه، ورنقي الشايب: آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر _ديوان الدواوين ل عقاب بلخير أنموذجا_، جامعة عمار ثليجي - الأغواط/ الجزائر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج11، عدد2، 2022 .
- 42- محمد بنيس: بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد19، السنة الخامسة 1981، المحمدية المغرب.
- 43- محمد علي غوري: مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور باكستان ع18، 2011م.
- 44- محمد مزيلط: رهان الشعب في الشعرية، قراءة في التحوّلات والإشكالات، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية _ العام السادس
- 45- مناصري وفاء، شعرية التشكيل البصري في الشعر العربي القديم "مقاربة سيميائية في نماذج مختارة مجلة العلوم الإنسانية
- 46- هارون مجيد: الصورة الشعرية بين القديم والحديث "قصيدة أغنية إلى رياح شمالية" لمحمود درويش _أنموذجا - مجلة موازين، مج1

المذكرات والأطروحات

47- ليندة بولحارس، التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية "شعر العقد الأول من الألفية الثالثة للميلاد أنموذجا" 2000-2010، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، جامعة أكلي محند أو لحاج-البويرة- كلية الآداب واللغات، 2014-2015.



ملخص الدراسة

ملخص:

برزت جماليات التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة من خلال الطريقة التي كان ينظم بها النص الشعري، الذي كان في بداياته يعتمد على مبدأ المشافهة، بحيث يسعى الشاعر فيها إلى تقديم دلالات فنية وأخرى سيميائية، يرتبط فيها الرسم بالشعر ليشكل لنا أنماطا هندسية معينة منتجة لنا ثقافة بصرية يمتزج فيها البياض مع السواد ليضفي نوعا من الجمالية المرئية في القصيدة العربية التي نستطيع ملاحظتها عن طريق البصر، فالاهتمام بهذه الظاهرة (الظاهرة التشكيلية) منذ القدم يعود إلى الأندلس وخير دليل على ذلك هو فن التوشيح أو ما يعرف بالموشحات الأندلسية، لتطور بعد ذلك متخذة عدة أشكال كالتشجير والتختيم... الخ.

الكلمات المفتاحية: التشكيل البصري، القصيدة العربية القديمة، مبدأ المشافهة، الثقافة البصرية البياض، السواد.

abstract:

The aesthetics of visual formation emerged in the ancient Arabic poem through the way the poetic text was organized, which in its beginnings relied on the principle of orality, in such a way that the poet sought to present artistic and semiotic meanings, in which drawing is connected with poetry to form certain geometric patterns that produce for us a visual culture in which white blends with black, adding a kind of visual beauty to the Arabic poem, which we can observe through sight. The interest in this phenomenon (the formative phenomenon) since ancient times goes back to Andalusia, and the best evidence of this is the art of tawshīḥ or what is known as Andalusian muwashshahāt, which later developed, taking several forms such as diagramming, sealing, etc.

Keywords: visual formation, ancient Arabic poem, principle of orality, visual culture, whiteness, blackness.

فهرس الموضوعات:

كلمة شكر.....	
إهداء.....	
مقدمة:..... أ	

المدخل:

رؤى عربية وغربية لمفهوم الجمال

تمهيد:..... 2	
---------------	--

الفصل الأول:

التشكيل البصري: بحث في المفهوم والجذور (مقاربة نظرية)

- المبحث الأول: المفهوم اللغوي والاصطلاحي للتشكيل البصري..... 17	
تمهيد:..... 17	
أولاً: مصطلح التشكيل:..... 18	
ثانياً: مصطلح "البصري":..... 19	
المبحث الثاني: جذور التشكيل البصري عند الغرب..... 21	
تمهيد:..... 21	
المبحث الثالث: ظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي..... 28	
تمهيد..... 28	

الفصل الثاني:

مظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة

المبحث الأول: أثر التشكيل البصري في تلقي القصيدة.....	40
تمهيد.....	40
أ- القصيدة الجاهلية:.....	40
-البكاء على الأطلال :	40
1/تعريف الموشح:.....	48
أصل الموشح:	47
ب/الموشحات الأندلسية :	47
بناء الموشح :	49
1/ المطلع:.....	51
2/ البيت:.....	51
3/ القفل:.....	52
4/ الجزء:.....	52
5/الخرجة:.....	52
أوزان الموشحات:.....	54
المبحث الثاني:.....	
تمهيد:.....	58
2- التفعيلات:.....	64
3- الجرس الموسيقي:.....	64
المبحث الثالث:.....	58

التشجير:	60
الطرد والعكس:	65
1- المخلعات:	68
ما لا يستحيل بالانعكاس:	66
الشعر الهندسي:	70
التطريز:	67
خاتمة	79
قائمة المصادر والمراجع:	82

ملخص:

فهرس الأشكال:

الرقم	العنوان	الصفحة
1.	يمثل قصيدة الإسكندراني الموسومة بذات الدوحة.	30
2.	يمثل التشجير	62
3.	يمثل التشجير	62
4.	يمثل التشجير	63
5.	يمثل طريقتين معكوستين في قراءة الشعر	67
6.	يمثل مخلعات	69
7.	الشعر الهندسي	73