الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

فرع :دراسات أدبية

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

الموسومة بـ:

بنية الصمت البصري ودلالة التكثيف في شعر ناصر لوحيشي

إعداد الطالبتين :

- إكرام بن عيسى
- نادية بلعربي

تحت إشراف

د. ربيع موازبي

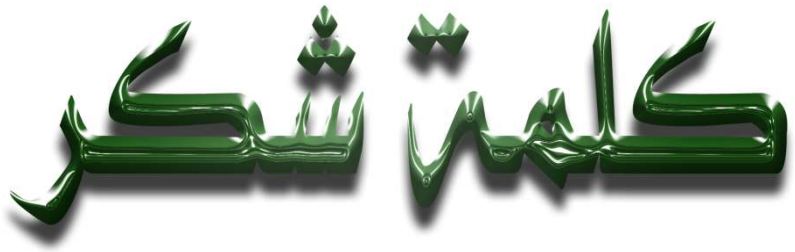
لجنة المناقشة

د. مكيكة محمد جواد	رئيساً
د. ربيع موازبي	مشرفا ومقرراً
د. مهيدي منصور	عضوا مناقشاً

السنة الجامعية

2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم



الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه ، والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات نحمده ما كثيرا لا نحصي له عددا والصلاة على النبي المصطفى

يسعدنا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى كل من شجعنا لانجاز هذا العمل المتواضع

إلى كل الأساتذة الكرام لمحترمين الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة وخصوصا الأستاذ المحترم الذي فتح لنا كل الأبواب واستقبلنا ورحب بنا وسعى في تعليمنا معنى الانضباط والاستقامة والاتزان و لم يبخل علينا بشيء، مما يملكه من معلومات دفعتنا إلى المثابرة والجد حتى حصلنا على هذه الثمار المتمثلة في مذكرة التخرج، فلك منا فائق الاحترام والتقدير والشكر للدكتور "ربيع موازبي"

كما لا ننسى أساتذة قسم اللغة والآداب العربي الذين لم يبخلوا علينا بنصائحهم واقتراحاتهم دون أن ننسى تقديم الشكر والعرفان لكل الأساتذة الكرام الذين حرصوا على تعليمنا وتوجيهنا من السنة الأولى إلى سنة التخرج ، حفظهم الله جميعا ووفقهم لخدمة البلاد والعباد

وما توفيقنا إلا بالله العلي القدير

والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا الكريم

إهداء

أهدي عملي هذا إلى من بلغ الأمانة و أدى الرسالة و نصح الأمة و جاهد في الله حق جهاه حتى أتاه اليقين

"سيدنا محمد صلي الله عليه الصلاة"

إلى من كلله الله بالهيبة و الوقار ...إلى من علمني العطاء بدون إنتظار...إلى من أحمل إسمه بكل إفتخار

..أرجو من الله أن يمد في عمرك لنرى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار و ستبقى كلماتك نجوم اهتدي بها اليوم وفي الغد... والدي العزيز

إلى ملاكي في الحياة...إلى معنى الحب وإلى معنى الحنان و التفاني....إلى بسمة الحياة و سر الوجود إلى من كان دعائها سر نجاحي و حنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب...أمي الحبيبة

إكرام

إهداء

أهدي عملي هذا إلى من بلغ الأمانة و أدى الرسالة و نصح الأمة و جاهد في الله حق جهاه حتى أتاه اليقين

"سيدنا محمد صلي الله عليه الصلاة"

إلى من كلله الله بالهيبة و الوقار ...إلى من علمني العطاء بدون إنتظار...إلى من أحمل إسمه بكل إفتخار

..أرجو من الله أن يمد في عمرك لنرى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار و ستبقى كلماتك نجوم اهتدي بها اليوم وفي الغد... والدي العزيز

إلى ملاكي في الحياة...إلى معنى الحب وإلى معنى الحنان و التفاني....إلى بسمة الحياة و سر الوجود إلى من كان دعائها سر نجاحي و حنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب...أمي الحبيبة

نادية

مقدمة

تعدّ ظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث من الظواهر البارزة في تشكيل النص الشعري، إذ أنّ الأدب يملك سمّة التطور والتجدد في الوقت نفسه، وهو كذلك كائن حيوي يتأثر بما يطرأ على فكر الأمم من تقدّم حضاري في العلوم الإنسانية والتطبيقية كافة، فقد منح الشعراء المعاصرون حاسة البصر مكانة مرموقة في تشكيل قصائدهم، حيث انتقلت القصيدة من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري، ولم يكن الشاعر الجزائري بمعزل ن هذه التّحولات الطارئة التي مسّت الشعر الحداثي، فأصبحت قصائدهم تتخللها رموز بصرية تنوب عن سمات الأداء الشفهي .

وسنحاول في بحثنا التطرق إلى بنية الصمت البصري ودلالة التكثيف في شعر الشاعر المعاصر **ناصر لوحيشي،** حاولنا من خلالها التعمق أكثر في هذه الآلية التي أضحت ظاهرة بارزة في بناء القصيدة، وكذلك الكشف عن دواعي لجوء الشاعر إلى مثل هذه التشكيلات، وكان اِختيارنا هذا نابعاً من عدّة أسباب أذكر منها :

– جدّة الدراسة في موضوع التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث باعتباره موضوعاً حداثياً، فالتشكيل البصري من أهم المعطيات التي أملتها الحداثة، واِختيارنا لشعر **ناصر لوحيشي** راجع لملائمته وخدمته لموضوع بحثنا .

انطلاقًا من هذه المعطيات تمحورت الإشكالية الرئيسية للبحث حول :

ما هو التشكيل البصري وما مظاهر إثارة هذا المستوى ؟

ما هو التكثيف وكيف تجلى في الشعر الجزائري ؟ .

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا المنهج الأسلوبي الذي آل إليه الوصف والتحليل، وهو الأنسب لدراسة ظاهرة التشكيل البصري، إضافة إلى المنهج التاريخي لتعقب جذور ظاهرة التشكيل البصري .

وقد تضمن هذا البحث مدخل وفصلين، المدخل جاء بعنوان مظاهر التجديد في القصيدة العربية.

الفصل الأول :الموسوم بـ **التشكيل البصري بين المفهوم والممارسة**، وقد قسّمناه إلى ثلاثة مباحث، **الأول** تطرقنا فيه إلى المفهوم والنشأة، **والثاني** إلى مظاهر إثارة المستوى البصري، **والثالث** للتعرف على دلالة التكثيف .

الفصل الثاني : كان تطبيق لما جاء في الفصل النظري على شعر **ناصر لوحيشي**، وخاتمة كانت حوصلة ومجموعة من النتائج المتوصل إليها .

وقد استعنا في إنجاز بحثنا بمجموعة من المصادر والمراجع أهمها :

- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث " محمد الصفراني " .

- ديوان سميح القاسم .

ومثل أي بحث واجهتنا بعض الصعوبات في إنجاز مذكرتنا منها :

صعوبة إيجاد الديوان، و كذلك صعوبة فهم قصائده، وندرة الدراسات التي تناولت الديوان وصاحبه.

وفي الأخير نذكر الفضل لأهله والجميل لمن يستحقه أستاذنا الفاضل ربيع موازي الذي لم يبخل علينا بعلمه وتوجيهه لنا، فله عظيم الامتنان وجزيل الشكر لمجهوداته الجبّارة معنا .

مظاهر التجديد في القصيدة العربية

إن التجديد في الشعر العربي لا يعنيأن اشعر قد خضع لمسحة ن مارد عظيم فتغير ما بين ليلة وضحاها، بل إن التجدي ي الشعر العربي قد بدأ منذ زمن الجاهلية عندما كان الأعشى يصف الخمر، مجالس الشرب والمجون هو ما لم يكن رائجا عند العرب إلا أنهم تأثروا به بالفرس والروم وانتقل الشعر إلى منحنى آخر من ظهور الإسلام ليكون تجديدا في المضمون عندما تراشق الشعراء بنبال القصيدة ، فهذا يمجد الله ونبيه ويدعو إلى الثبات في سبيل الله، والآخر مازال في طور الدفاع عن الآلهة والوثنية ومع أن ذلك التجديد لم يكن عميقا إلا أنه يعد تجديدا في المضمون على كل حال، ومع انتشار الإسلام في الآفاق ظهور الدولة الأموية ساد الرخاء في مجتمعات دون غيرها فانقسم الشعر إلى شعر الأغنياء والمترفين وشعر الفقراء البائسين، ومن أهم من جسد التجديد ي الشعر الأموي في طبقة جيدة هو عر بن أبي ربيعة واسمر التجديد ببعد ذلك في العصر العباسي ليتوافق مع متطلبات الحياة العصرية الجديدة وقتها ، ضمن غير المعقول أن يبقى الشعر العباسي مرتبطا بما أتى به الفراهيدي من أوزان[1].

تطور القصيدة عبر العصور :

طرأ على القصيدة العربية منذ ظهورها إلى الآن عدّة تغيرات شملت البناء الفني الهيكلي ، وكذا التغير على مستوى الأغراض التي تناولتها القصيدة منذ ظهورها الأول ، وهذا راجع إلى تطور الحياة الاجتماعية والثقافية التي سادت مختلف العصور ، وكذلك عامل البيئة الذي اختلف من عصر إلى عصر ومن منطقة إلى أخرى .

[1] صليح عليش ، بناء القصيدة في شعر علي الملاحي ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، قسم اللغة والأدب العربي ، سنة 1436هـ / 1437هـ ، ص 7.

العصر الجاهلي :«بدأت القصيدة بأبيات قليلة أو مقطعات قصيرة ووصلت إلى سبعة أبيات وعشرة ، ثم زادت على ذلك حتى وصلت إلى صورة القصيدة المعروفة ، وبدأ ظهور هذا النمط على يد المهلهل كما يقولون إذ يروى أنّه أول من قصّ القصائد »[1].

كان العرب في الجاهلية ينظمون أبيات أو مقطعات من الشعر عند الحاجة أو تعبيراً عن مشاعرهم ، يقول ابن قتيبة في هذا الصدد :« لم يكن لأوائل الشعراء إلاّ الأبيات القليلة يقولها الرجل عند الحاجة»[2] .

ثم تطورت القصيدة إلى شكل جديد تميّز بخصائص جديدة تختلف عن تلك الخصائص التي كانت تعرف في القصائد والمقطوعات العربية الجاهلية القديمة ، فقد أصبح « للقصيدة في لجاهلية نضج فني خاص ، فكانت تبدأ ببكاء الأطلال ، ثم يتحدّث الشعر عن حبه وأحبابه ، ثم يصف الصحراء والناقة ، ثم ينتقل إلى الغرض المقصود »[3].

هذا النوع من القصائد يعرف بالمعلقات ، وهو النمط الجديد للقصيدة العربية ، وقد ظلّ هذا النمط من القصائد هو المهيمن في العصر الجاهلي ، وكان أغلب الشعراء ينظمون على منوال المعلقات ، فتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة ساعدهم على تدوين تاريخهم ، فقد أصبح الشعر يدوّن الأحداث والوقائع اليومية ، ويصوّر الحياة التي يعيشها العرب في الجاهلية [4] .

---

[1] أحمد مطلوب ، معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط 01، 2001م ، ص738

[2] صليح عليش ، بناء القصيدة في شعر علي ملاحي ، ص 09.

[3] ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، ج01، دط ، 1919م ، ص 104.

[4] محمد عبد المنعم خفاجي ، القصيدة العربية بين التطور والتجديد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط01، 1914 ، ص 41.

نماذج من الشعر في العصر الجاهلي :

قال الشاعر امرؤ القيس :

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتُوضِحَ فَالـمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِـمَا نَسَجَتْها مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ
كَأَنِّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُـــوا لَدَى سَمُراتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ
وُقُوفًا بِها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُـمْ يَقُولُونَ لا تَهلِكْ أَسًى وتَجَمَّـــلِ
وإنَّ شِفائِي عَبْرَةٌ مُهَراقَـــــةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ[1].

العصر الإسلامي والأموي : ظلّ الشعراء في العصر الإسلامي ينظمون الشعر على الصورة الجاهلية فقد تضاربت الآراء حول قضية « تطور الشعر في العصر الإسلامي ، فهناك من قال بضعف الشعر كماً وكيفاً ، وهناك من قال بأنّ الشعر قد استمر وتطور في هذا العصر »[2] .

وهذا التضارب في الآراء راجع إلى عدّة أسباب أهمها اِنشغال المسلمين بالفتوحات الإسلامية ، وانصرافهم عنه ، فقد عنوا بالجهاد في سبيل الله هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نزول بعض الآيات التي تنهي عن الشعر وعن اتباع الشعراء ، يقول الله عزّ وجلّ :**(وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ)**[3].

ومع مرور الوقت وتوسع رقعة الدولة الإسلام زاد اهتمام المسلمين بالشعر ، وخصوصاً حين دفعهم الرسول ﷺدفعاً إلى نصرته ، إذ يقول لحسان ابن ثابت : « أهْجُ قريش ، والله هجاؤك عليهم أشدّ من ووقع السهام في غلس الظلام ، أهجهم ومعك جبريل روحة القدس».

[1] عبد المصطاوي ، ديون امرؤ القيس ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط02، 1425هـ / 2004م ، ص 14.
[2] صليح عليش ، بناء القصيدة في شعر علي ملاحي ، ص 10.
[3] سورة الشعراء ، الآية 224، 226.

وعلى هذا الأساس عرفت القصيدة الإسلامية شكلاً جديداً ونمطاً مغايراً لما كان عليه في الجاهلية، فقد استبدل بعض الشعراء المقدمات الطللية ، ومقدمات النسب التقليدية .

مقدمات دينية جديدة ظهرت وانتشرت في العصر الأموي

كما ثاروا كذلك على « بعض تقاليد القصيدة الجاهلية كمخاطبة الاثنين وتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة ، فساعدهم ذلك في الابتعاد عن الحديث في وصف الناقة وتجربة الرحلة ومعاناة الشاعر في البيداء »[1] ، كما كان يفعل الشعراء الجاهليون .

تأثر الشعراء المسلمون بالإسلام وبتعاليمه الفضلة فراحوا يصفون معارككم في سبيل الذود عن الدين الإسلامي ، وفي الثناء على الله عزّ وجلّ وعلى الرسول صلى الله عليه وسلم ، والتفاخر بالأبطال ، ورثاء الشهداء الذين ماتوا في سبيل الله في قصائدهم ، وبهذا اتخذت القصيدة الإسلامية نمطاً جديداً خاضعاً لتعاليم الدين الإسلامي الحنيف .

يقول الشاعر حسان ابن ثابت :

هَجَوتَ مُحَمَّداً فَأَجَبتُ عَنهُ وَعِندَ اللَهِ في ذاكَ الجَزاءُ
أَتَهجوهُ وَلَستَ لَهُ بِكُفءٍ شَرُّكُما لِخَيرِكُما الفِداءُ
هَجَوتَ مُبارَكاً بَرّاً حَنيفاً أمينَ اللَهِ شيمَتُهُ الوَفاءُ
فَمَن يَهجو رَسولَ اللَهِ مِنكُمو يَمدَحُهُ وَيَنصُرُهُ سَواءُ
فَإِنَّ أَبي وَوالِدَهُ وَعِرضي لِعِرضِ مُحَمَّدٍ مِنكُم وِقاءُ
فَإِمّا تَثقَفَنَّ بَنو لُؤَيٍّ جَذيمَةَ إِنَّ قَتلَهُمُ شِفاءُ
أولَئِكَ مَعشَرٌ نَصَروا عَلَينا فَفي أَظفارِنا مِنهُم دِماءُ
وَحِلفُ الحَرثِ اِبنِ أَبي ضِرارٍوَحِلفُ قُرَيظَةٍ مِنّا بُراءُ
لِساني صارِمٌ لا عَيبَ فيهِ وَبَحري لا تُكَدِّرُهُ دِلاءُ[2].

[1] صليح عليش ، بناء القصيدة في شعر علي ملاحي ، ص 11

[2] عبد الله سدرة ، ديوان حسان ابن ثابت الأنصاري ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط01، 1427هـ / 2006م ، ص16.

العصر العباسي : اعتبر العباسي امتداداً للعصر الأموي في مختلف المجالات خاصة ما تعلق منها بالشعر والشعراء ؛ حيث يوجد الشعراء في العصر العباسي لا يزالون ينظمون الشعر لخلفاء بني أمية وأشهرهم الخليفة مروان بن محمد ، حيث مدحه أحد الشعراء في العصر العباسي ، إمّا لأنّه لم يكن يدري أنه مات ، أو لأنّه ما يزال موالياً له ، فجاء مروان بن أبي حفصة واشترى القصيدة منه بثلاثمائة درهم ، وحوّلها من مدح مروان بن محمد إلى مدح معن بن زائدة ، وحوّل آل مروان إلى آل شيبان [1].

ومع مرور الوقت ظهرت حركات تجديدية في البناء الفني للقصيدة العربية فضلاً عن ذلك جاء بشار بن برد فأمد بطاقات تجديدية كبيرة ، ثم جاء أبو نواس فأحدث ثورة فنيّة في نظم القصيدة العربية ؛ حيث دعا إلى اِفتنانها بأوصاف بدل مساءلة الأطلال وبكاء الديار ، ومخاطبة الدمن الدوار، بالإضافة إلى المولدين الذين حاولوا التجديد باستخدام بعض الأوزان الجديدة ، يقول ابراهيم أنيس :« ويقول مؤرخوا الأدب أنّ المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار والتعبير في الجمال ، والتفنن في أوزان الشعر وطرقه ، فمزجوا بين الأغراض المختلفة ، وربما ألفوا بين وزن مخترع ووزن مألوف ، بل ويكاد يجمع أهل العروض على أنّ للموّلدين أوزاناً مخترعة لم يسبقوا إليها » . لقد كانت حياة البذخ والترف دوراً هاماً في تطور القصيدة في العصر العباسي ؛ حيث أصبح نمط القصيدة القديمة لا يتماشى والتصورات الجديدة التي حدثت في المجتمع مما أدى إلى ظهور حركات تجديدية مسّت مختلف جوانب القصيدة .

[1] عماري كريمة ، بنية القصيدة في العصر العباسي وخصائصها الفنية والجمالية ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستر ، جامعة مولاي الطاهر ، سعيدة ، قسم الأدب العربي ، 2017م /2018م ، ص 10

نموذج شعري في العصر العباسي :

وصف أبي نواس الخمر في القصيدة الآتية :[1]

ألا فاسقِني خمراً، وقل لي: هيَ الخمرُولا تسقني سرّاً إذا أمكن الجهرُ
فما العيْشُ إلاّ سكرَةٌ بعد سكرة فإن طال هذا عندَهُ قَصُرَ الدهرُ
وما الغَبْنُ إلاّ أن ترَانيَ صاحِياو ما الغُنْمُ إلا أن يُتَعْتعني السكْرُ
فَبُحْ باسْمِ من تهوى ، ودعني من الكنى فلا خيرَ في اللذّاتِ من دونها سِتْر
ولا خيرَ في فتكٍ بدونِ مجانة ولا في مجونٍ ليس يتبعُه كفرُ
بكلّ أخي فتكٍ كأنّ جبينَه هِلالٌ وقد حَفّتْ به الأنجمُ الزُّهرُ
و خَمّارَةٍ نَبّهْتُها بعد هجْعَة و قد غابت الجوزاءُ ، وارتفعَ النّسرُ
فقالت: من الطُّرّاق قلنا : عصابة خفافُ الأداوَى يُبْتَغَى لهُم خمرُ
ولا بدّ أن يزنوا، فقالت: أو الفِدابأبْلَجَ كالدّينَارِ في طرفهِ فَتْرُ.

العصر الأندلسي :

« وكان الشعر الأندلسي عند ظهوره الأول يسيراً في اتجاه المدرسة المحافظة المشرقية ، كما حاولت الأندلس في القرنيين الأول والثاني في حياتها أن تنفصل بالشعر عن المشرق ، فالشعراء الذين ظهروا لصقيع الأندلس في هذه المرحلة كانوا من الذين هاجروا من المشرق ، وجاءوا بكل مخزونهم الأدبي والعلمي إلى المغرب »[2].

لقد ظهرت في الأندلس ملامح القصيدة التقليدية المشرقية من الاستهلال بمقدمة طللية ، أو غزلية ، أو وصف المطيّة ، ومشاق الطريق للوصول إلى باب المدح ، ونظراً لحياة الترف والمجون

[1] عبد المصطاوي ، ديوان ابي نواس ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان، الطبعة الثانية ، 2004م ، ص 35
[2] صليح عليش ، بناء القصيدة في شعر علي ملاحي ، ص 13.

التي سادت أواخر القرن الثالث ظهر العديد من المغنيين والمغنيات واستخدموا نوعاً جديداً من الشعر يعرف بالموشحات .

ولقد ولدت الموشحات في أحضان الطبيعة الأندلسية المترفة ، وتخلقت ، أنفاسها في بيئة المغنيين والمغنيات ، وكانت في حقيقتها تعبيراً عن شخصية الأندلس الفنيّة ، كما كانت انعكاساً لما شاع في البيئة الأندلسية من ترف وتحضّر ، والموشحات كما عرفها ابن سناء الملك هي : « كلام منظوم على وزن مخصوص »[1] .

نستطيع القول أنّ الموشحات هي الفن الأندلسي الأصيل الذي استحدثه الأندلسيون وعرفوا به على أهل المشرق ، وظهروا فيه كالشمس الطالعة والضياء المشرق ، وإلى جانب الموشحات ابتكر الأندلسيون لوناً شعرياً جديداً يعرف بالزّجل ، وهو نوع من الشعر العامي ، وقد ذاع فن الزجل وتعددت لهجاته لتعدد الأمكنة التي نشأ فيها ، ويشتمل على أنواع من الشعر كالغزل والوصف ، وكثيراً ما كان لزجل أصدق في التعبير عن النفوس من الشعر الفصيح ، لقربة من تعبير العامة واشتماله على عبارات الفهم المألوفة .

وعدم احتياجهم للتكلف واختيار الألفاظ ، ولقد سار الأندلسيون على نهج الموّشح في ابتكارهم للزجل « فالزجل وليد الموّشح وتابعه ومقلده ، وثمة شواهد كثيرة تؤيّد هذا الرأي فالزجالون يقتفون آثار الموّشح في البناء ، والشكل والأوزان والقوافي ، حتى لا يكاد الزجل يختلف عن الموّشح إلاّ في استخدام اللغة العامية ، وفي بعض الفروق في أقفاله وقوافيه »[2].

[1] ابن سناء الملك ، درر الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق : جودة الركابي ، دمشق ، ط01، 1949م ، ص 25.

[2] فوزي عيسى ، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط01، 2007م ، ص 325.

لقد كانت حياة الرف التي سادت أواخر العصر الأندلسي الدور الكبير في استحداث قوالب جديدة تصلح للغناء ، فكانت الموشحات والزجل أول حركة تجديدية شهدتها القصيدة العربية في هذا العصر.

نموذج شعري في العصر الأندلسي :

يقول ابن زيدون :

أمّا عَلمْتَ أنّ الشّفيعَ شَبابُ فَيقْصُرُ عنْ لومِ المُحِبُ عِتابُ

عَلامَ الصِبَا غَضّ يَرِفُ رُواؤُهُ إذا عَنَّ مِنْ وِصالِ الحِسَانِ ذَهابُ

وفِيْمَ الهَوَى مَحْضُ يَشِّفُ صَفَاؤُهُ إذا لمْ يكُنْ مِنْهُنَ عَنْهُ تَوابُ

ومُسْعِفةٍ بالوَصْلِ إذْ مَربَعٌ الحِمَى لَهَا كُلمَا قِظْنَا الجَنابُ جَنابُ

تَظُنُ النَوى تَعْدُو الهَوى عَن مَرارِهَا ودَاعِي الهَوىَ نَحوَ البَعيدُ مُجابُ .

وقَلَّ لَهَا نِضو يَرى نَحضَهُ السُرَى وبَهماءُ غُفلُ الصَحصَحانِ تُجَابُ [1].

العصر الحديث والمعاصر : عرف العصر الحديث حركات تجديدية عديدة وأولى هذه الحركات حركة الإحياء والتي تزعمها كل من أحمد شوقي ، وأبو القاسم الشابي ، ومحمود سامي البارودي ، فقد سعى البارودي إلى إعادة إحياء الشعر العربي بكل مشخصاته ، وتوجيه الأنظام إلى ما فيه من قيّم فكرية وروحية وفنيّة صالحة للبقاء والاستمرار .

فالبارودي يحاول إعادة إحياء وبعث الشعر القديم في ثوب جديد ، يقول أدونيس :« وهذا الشاعر العظيم وإن يكن تغير لشعره الثوب التقليدي إلاّ أنّه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت

[1] عبد اللهسدرة،ديوانابن زيدون،دارالمعرفة،بيروت،لبنان،ط01، 1427هـ / 2006م،ص25.

إليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال ، واستطاع أن يحضر تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو قص أحداث عصره »[1].

ومن خلاله حاول البارودي الحفاظ على ملامح القصيدة العربية والإسهام في بعث لغة العربية والتعريف بأساليبها الأصلية ، كما حاول تجديد الشعر ونفض ما علق به من رواسب عصر الانحطاط ، وذلك من خلال نماذجه القديمة ، وتطورت حركة التجديد وأخذت بعداً جديداً مع ظهور جماعة الديوان المؤلفة من محمود عباس العقاد ، وعبد الرحمان الشكري ، والمازني الذين ثاروا على نظام القافية فنوعوا فيها ، وألغوها أحياناً كما عنوا بالوحدة العضوية للقصيدة بخلاف القصيدة القديمة التي كانت تتميّز بتنوع الأغراض الشعرية كما نادوا بضرورة التعبير عن الوحدات والعاطفة الجياشة التي يعتّز بها الشاعر ، وحاولت جماعة الديوان البحث عن قيّم جديدة للشعر من خلال اعتمادها قضايا جديدة تمثلت في الصدق الفني ، ودلالة الشعر على شخصية صاحبه والوحدة الفنيّة ، ومن حركات التجديد أيضًا في العصر الحديث نجد الرابطة القلمية التي أسسها الأدباء العرب في أمريكا من روادها جبران خليل جبران ، ميخائيل نعيمة ، إليا أبو ماضي ، والتي سعت إلى بث روح جديدة في الأدب العربي شعراً ونثراً ، وانفتاح على الآداب العالمية وتعميق صلة الأدب بالحياة ، أمّا جماعة **أبولو** فقد كان تجديدهم في القصيدة أنهم نوعوا في الوزن والقافية ، فقد مزجوا بين بحور مختلفة في القصيدة الواحدة ، واتخذوا موسيقى جديدة لا تتقيّد بموسيقى الشعر القديمة ، يقول عادل ظاهر في ذلك : « يجب تقديم الضرورة الموضوعية على ضرورة الوزن والقافية ؛ أي ضرورات الإطار الخارجي»[2] .

كما ثارت جماعة **أبولو** على الأغراض الشعرية القديمة كالمدح والهجاء ، فقد كانت أشعارهم تدور حول مواضيع الحب والمرأة والطبيعة والحنين إلى الوطن ، والنزعة الإنسانية ، كما شاع عندهم كذلك الشعر القصصي .

[1] أدونيس ، الثابت والمتحول 03، صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ، ط04، 1993م ، ص 47.
[2] عادل ظاهر ، عناصر التجديد في شعر خليل مطران ، مجلة شعر ، بيروت ، ع 13، 1960م ، ص 22.

ظلت هذه الحركات الشعرية مهينة على طبيعة الشعر في العصر الحديث والمعاصر ، ولكن بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ظهرت حركة جديدة أحدثت ضجّة في الساحة الأدبية والنقدية عرفت بحركة شعر التفعيلة ، أو الشعر الحر كان أول ظهور لها مع نازك الملائكة في قصيدتها " كوليرا " ، وبدر شاكر السياب في قصيدته " هل كان حياً " ، وهو شعر يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة ، ويتحرر من البيت العمودي والتفعيلات المحددة مثلما يتحرر من الروي الثابت[1] .

وتعتبر هذه الحركة أول محاولات الانفلات من قيود القافية والشعر القديم ، ولكن محاولة التحرر هذه لم تكن تعني بالتحرر من القيود الخليلية للقصيدة نهائياً ولكن تدعو للتجديد في موسيقى الشعر ، تقول في ذلك نازك الملائكة :« ليست دعوة لنبذ الشطرين نبذاً تاماً ، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها ، إذ أنّ كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوب جديد توقفه إلى جانب الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقد ، ومع مطلع القرن العشرين ظهر لون جديد من الشعر عرف بالشعر المنثور ، أو قصيدة النثر ، وهي في حقيقتها تمرد على قيود الشعرية الخليلية من وزن وقافية ، فهي تلغي هذه القيود نهائياً ، وقصيدة النثر على حد تعبير أدونيس :«هي نوع مميّز قائم بذاته ليس خليطاً في شعر خاص يستخدم لغايات شعرية خالصة لذلك لها هيكل وتنظيم وقوانين ليست شكلية فقط ؛ بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر »[2].

ومن أطر جديدة في القصيدة العربية المعاصرة كمثال ديوان ربيعة جلطي تحت عنوان البنية تتجلى في وضح اللّيل ، فالبنية هي ساحرة غير أنّها شديدة الجمال وقمّة في الروعة من جمال

[1] صليح عليش ، بناء القصيدة في شعر علي ملاحي ، أطروحة لنيل شهادة الماستر ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، قسم الآداب واللغة العربية ، 2016/2015، ص 16.

[2] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط07، 1983م ، ص 64.

شعرها وصوتها ، كما أنّ البنية هي صورة خيالية رمزية لشخصية مجهولة تتنقل من مكان إلى آخر دون أن يقهرها أحد ، استخدمتها الشاعرة لتصوير الواقع المنصوص عليه ، وجاء الديوان على شكل قصيدة واحدة لكن بمقاطع مختلفة ومناسبة في آن واحد ، وقد يعود سبب ذلك إلى طبيعة الحدث الذي فرض شكله الجمالي المتمثل في مجيء البنية ولقائها بالناس ، وأيضًا تعدد الأصوات الجماعية ، وأصوات النساء والرجال على شكل كورال ، تطرح أسئلتها الوجودية ، ذلك مما تطلب تصاعد الحالة العامة مثل السلم الموسيقي فمنذ وصول البنية ونزولها من على مركبتها البحرية التي ترفعها أربع نجمات ، ومن ثمة تلتقي البنية بالناس ، ويحدث نقاش حار وجاد ، ويحدث انسياب صوت البنية بالقول وكأنّها في حالة استثنائية ، إلى أن تودعهم ثم تعود البنية إلى مركبة ثم تغيب ، كأنّ كتاب البنية صورة كتاب السفر الصعب ، والسفر قطعة من العذاب في عصرنا ، كتاب البنية تأويه شخوص عديدة ومختلفة مثلما يحدث على خشبة المسرح ، فمن البديهي أن يتحدث الجميع بالمستويات لغوية وجمالية مختلفة ومتباينة ، ونجد في كتاب الجملة الشعرية الأبنية ذات الظلال الصوفية تواني السؤال السردي الواضح ، ونقرأ القصيدة العميقة التي تسّلم خواتمها بسهولة أمام صرخة وجيعة بلغة واضحة .

فهناك دلالات رمزية لغوية موجودة بكثرة في المقاطع الشعرية خاصة في ديوان ربيعة جلطي تحت عنوان **البنية** تتجلى في وضح الليل ، من أبرزها كلمة الليل الموجودة بكثرة في قصائدها الشعرية ، فكلمة الليل لها عديد من الرموز والمعاني ، فهذا الليل رمز للوحدة والسكون والصمت أي توقف العالم لبرهة بعيداً عن الحركة والضجيج ، ومن معانيه أيضًا أنّ اللّيل رمز للحياة الهادئة والكريمة ، بالإضافة إلى أنّ اللّيل بالرغم من احتوائه على إيجابيات فهو أيضًا يحتوي على سلبيات وكرأي خاص نرى بأنّ اللّيل قد يرمز نظراً لظلامه الدّامس ومن صورته الشنيعة التي تثير في النفس القلق والارتباك والخوف والرعب « فهو يرمز أحياناً إلى ارتكاب الجريمة ليلاً وقتل الضحية ليلاً

والسرقة ليلاً ، وغيرها من الجرائم الأخرى ، فهنا نلاحظ أنّ اللّيل له عدّة رموز قد تكون إيجابية أو سلبية ، ويقوم على لإيحاء أو الغموض أو الإشارة »[1].

ومن أكثر الرموز التي تجلت في ديوان ربيعة جلطي فهو فضاء متعدد الدلالات والمعاني والذي يكاد يتكرر في القصائد عامة بداعٍ وبلا داعٍ أحياناً أخرى ، غير أنّ دلالته تتشابه عند جميع الشعراء كرمز للمستعمر البغيض ، هذا الطيف الثقيل ، إذا حلّ أحلّ مكان الضياء ظلاماً ليغزو والفجر الذي يلازم اللّيل عادة في استعمالات الشعراء ، فجر الثورة والتغيير ؛ حيث يقول الشاعر حسن البيات :

وطني المؤمن بالإنسان

يستقبل – رغم اللّيل –فجره [2].

حيث وظّفت الشاعرة ربيعة جلطي في ديوانها الكثير من الرموز أبرزها رمز اللّيل الذي يعدّ رمزاً طبيعياً ، والغرض منه إيصال المعنى والدلالة إلى المتلقي ، واللّيل كما وظفته الشاعرة جاء بمثابة معادل موضوعي للتعبير عن المعاناة والمأساة التي تعيشها البلدان العربية [3] ، فتقول في ذلك :

الليل .....

القارة الوحيدة .....

المتبقية للعيش ! .

[1] مريم عزوي ، النسق المضمر في ديوان البنية تتجلى في وضح الليل ، رسالة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة باتنة 01، كلية اللغة والأدب العربي والفنون ، 2016/2015م ، ص 42.

[2] مكي إيمان ، بناء القصيدة في ديوان " البنية " تتجلى في وضح الليل ، ص 54.

[3] المصدر نفسه ، ص 54

وفي هذه الأبيات الشعرية تحاول الانفصال على الآخرين وتكون لنفسها عالماً خاصاً بالذّات الإنسانية ، وفي هذا العالم البديل تنطوي الأنا على نفسها وتخلق بنفسها ولنفسها ما تجد فيه ملاذها ، ذلك أنّ الارتحال من العالم الأول إلى العالم الثاني ارتحال في الشعور ، يستبدل فيه بالمكان الذي يعيش فيه الآخرون المكان الذي تنفرد فيه الأنا ، وبذلك تنطوي الأنا على نفسها ويمكن القول أيضًا أنّ الليل تنطوي تحته معانٍ كثيرة منها المأساة والمعاناة والظروف القاسيّة التي عايشها المجتمع العربي [1].

وما اللّيل في النهاية إلاّ ذلك المنقذ من ظلال النهار والناس ، والذي يتمايز بالحركة والضجيج وغير ذلك ، على عكس اللّيل الذي هو السكينة والهدوء والطمأنينة ، وتتابع الشاعرة حديثها عن الليل فتقول :

اللّيل ... كوكب مجهول ....

بلا رايات ،

ولا عسكر حدود ،

ولا أسلاك شائكة ،

غير مركبة تجس ماءه الأسود

[1] مكي إيمان ، القصيدة في ديوان البنية تتجلى في وضح الليل ، لربيعة جلطي ، ص 54.

الفصل الأول

التشكيل البصري بين المفهوم والممارسة

المبحث الأول :مفهوم التشكيل البصري ونشأته

المبحث الثاني: مظاهر إثارة المستوى البصري

المبحث الثالث :دلالة التكثيف

المبحث الأول : مفهوم التشكيل البصري :

تعد ظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث من الظواهر البارزة في تشكيل النص الشعري ،اذا ان الادب يملك سمة التطور والتجديد في الوقت نفسه،وهو كذلك كائن حيوي يتأثر بما يطرأ على فكر الامم من تقدم حضاري في العلوم الانسانية والتطبيقية كافة،وقد مرت القصيدة العربية قديما بتغيرات يمكن ان تدخل في ظاهرة التشكيل البصري، ولا سيما تلك التغيرات التي طرأت على شكل القصيدة في العصر الاندلسي مثل الموشحات و التشجير فهي صور لاستغلال طاقات التشكيل البصرري في وقت مبكر للخروج من سلطة نظام القصيدة ذات الشطرين.

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

التشكيل لغة واصطلاحاً :

التشكيل من مادة شكل (ش ك ل) والشكل بالفتح الشِبه والِمثْل ، والجمع أشكل وشكول ، وقد تشاكل الشيئان ، وشاكل كل منهما الآخر منهما صاحبه ...والمُشاكلة : الموافقة والشَاكِلة : الناحية والطريقة والجديلة ، وشاكلة الإنسان شكله وناحيته وطريقته ، وفي التنزيل العزيز قال الله تعالى :**(قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ)** [1] ؛ أي على طريقته ،ومذهِبه ومذهَبه ، قال الأخفش :« على شاكلته ؛ أي على ناحيته وجهته وخليقته ، .....وهذا الطريق ذو شواكل أي تتشعب منه الطرق جماعة »[2].

ومنه يتخذّ التشكيل معاني المشابهة ، والموافقة والطريقة والناحية ، إضافة إلى معانٍ أخرى نجدها أكثر قيمة وأبلغ معنى ، ويظهر ذلك في قوله :« والشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة وتشكّل الشيء : تَصَوَّرَ ، وشَكَّلَهُ : صَوَرَهُ ، وأشكل الأمر : التبس ، وأمور أشكال : ملتبسة ،

---

[1]- الإسراء 84

[2] ينظر:كلثوم بالقش ، التشكيل البصري في ديوان تغريبة جعفر طيار يوسف وغليسي ، الصالح عفيف ، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماستر ، جامعة 08 ماي 1945م ، قالمة ، 2017م ، 2018 م ، ص 8

وشكَلَ العنب : أنبع بعض ، وشكَّل الكتاب يشكله شكلاً وأشكَله : أعجمه، ....شكلت الكتاب أشكله ، فهو مشكول إذا قيّدته بالإعراب ، وأعجمت الكتاب ، إذا نقطته ، وشَكُلَتِ المرأة شعرها : ضفرت خصلتين من مقدّم رأسها عن اليمين وعن الشمال ثم شدّت بها سائر ذوائبها »[1].

ارتبط التشكيل هنا بمعنى التخيّل ، والإدراك وتكوين الشيء ، أو الغموض أو اللّبس ، والجمع بين المختلفين (كاللّونين مثلاً) إضافة إلى معاني الوضوح وإزالة الإبهام والجمال (كجمال ضفائر شعر المرأة) ، وكلها معاني تشير إلى تكوين الشيء ليتخذه هيئة أو صورة معينة ذات صفات ومميزات .

هذه المعاني نجدها تقريباً في كل المعاجم القديمة ، ومعجم لسان العرب خير نموذج لها ، أمّا المعجميون العرب المحدثون ، يؤولون إلى المادة اللغوية القديمة فيفرغونها في مسار جديد ، يخلعون عليها روح العصر وتصوراته في فهم دلالات الألفاظ وتوجيهها نحو : « شَكَّل الفنان الشيء ؛ صَوَرَه ، عالجه بغية إعطاء شيء معين (...) تشكيلية (مفرد) إسم مؤنث منسوب إلى التشكيل ، الفنون التشكيلية ، فنون تصوّب الأشياء وتمثلها ، كالرسم والتصوير والنحت و الهندسة المعمارية»[2].

نلاحظ من خلال هذين المعجمين أنّ مصطلح التشكيل ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالجانب التصويري والتمثيلي ، فالفنون التشكيلية متمثلة في الرسم ، والنحت والهندسة والتصوير ، وهي فنون تعتمد حاسة البصر بالدرجة الأولى ، وتسعى إلى تكريس ثقافة التواصل وليس التوصيل ، فالصورة مثلاً التي تشكّلها هذه الفنون تجعل الذّات المتلقية في حوار وتفاعل مع هذا الخطاب الذي يتصارع داخله الغموض والوضوح والخيال والحقيقة والجمال ؛ حيث يسعى كل واحد من هذه

[1] المرجع نفسه ، ص 17.

[2] أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، مج 01، ط01، 2008م ، ص 1227.

العناصر فرض وجوده ، وتبيان وجهة ما ينجم لنا عن هذا الصراع ، تشكي هيئة الصورة التي تكشف عنها حاسة البصر بشكل انفعالي ، كما تأسست مادة (ش ك ل) على ثلاثة منطلقات أولية تمثلت في " التخيل ، التجسيم ، الاختلاف والصيرورة ، والوظيفة الإيحائية " [1] .

أمّا الوظيفة الإيحائية التي يوحي بها مصطلح التشكيل تتمثل في كون المبدع لا ينطلق من فراغ ، وإنّما هناك حافز أو عامل ما قد أثّر فيه ، مما حرّك أحاسيسه ووجدانه وبالتالي ينصهر كل من التأثر والانفعال والخيال في بوتقة شعورية ، يخرجها المبدع بحليّة يكتنفها الجمال من كل جوانبها ، فإنّ الخلق الفني الذي أخرجه المبدع من المجهول إلى المعلوم هو تعبير عن فكرة المبدع ووجدانه ، ومن هنا نستكشف أنّ العمل الذي أبدعه الفنان وكيفية تشكيله له بطريقة متميّزة ومتفردة عن غيرها من الأعمال الأخرى ، عبارة عن معادل موضوعي ، أو عبارة عن رمز يكشف حقيقة الذّات المبدعة، وما ترغب في الإفصاح عنه والجهر به ، ولكن يبقى دائماً هذا العمل الإبداعي بمثابة قضية مشفرة ، تتزئبق بين يدي المتلقي يصعب فهمها بسهولة ، بل تتطلب وعياً وإدراكاً وتمحيصاً وتأملاً وتفاعلاً .

ومن هنا نجد أنّ الوظيفة الإيحائية المتأتية من عملية التشكيل قد شكلت لنا " الأثر المفتوح " عند إمبرتو إيكو **Umberto Eco** الذي يقول : « الأثر الفني هو موضوع فني قابل للتأويل »[2].

نلاحظ أنّ إمبرتو إيكو جمع الإبداع بين الجمال والتأويل ، فالجميل الذي يتقلى هكذا شكل سهل ، لا يرقى إلى المستوى الذي يكون فيه الجمال غامضاً و عنيداً في كشف أسراره ؛ بحيث يجعل الذوق مولعاً وفضولياً في معرفته .

---

[1] نواف قوقزة ، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد ، مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط01، 2000م ، ص 23.

[2] إمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، تر: عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط03، 2013م ، ص 07.

من خلال هذه المنطلقات الثلاثة يكون التشكيل « مظهر لتمثل خيالي وحسي ، يرمي ويوحي وينير ، فالتجربة بوصفها تشكيلاً تزخر بالتنوع ، والتعدد ، والتعقيد ، والغرابة والجدّة ، وتتطلب إدراكاً واعياً ومركباً ومعقداً »[1].

إنّ مفهوم التشكيل لغة ، ارتبط بمعاني التصوير والتمثيل وما يضفيه المبدع من قدرات ، وعمليات ، وأفكار ، وأفعال وكيفيات تقوم بها الملكات الدّاخلية مدفوعة بهذه العوامل للسيطرة على موضوع الرؤيا غير المرئي ، وتشكيله بطريقة استيطيقية من وضع إلى وضع ، ومن هيئة إلى هيئة ، حتى يكون في متناول الوعي والإدراك والشعور ليكون هذا الأثر الضمني في الأخير إعلاناً عن ولادة اللامرئي .

مفهوم التشكيل اصطلاحاً :هو ذلك " الشكل الفني المنظّم الذي يتكون بعملية صيرورة طابعها التحويلي أي الإنشائي المشتمل على أفعال التوليف والتناسب ، والتكامل والتوازن والإنسجام سعياً لتجسيد موقف الفنان الفكري والنفسي ، والاجتماعي ، وتحقيق وجوده ، وتمثيله للوعي والإدراك والشعور ، وبهذا يتجسّد الوجداني في العمل الفني ، ويصبح تشكيلياً " [2].

فالتشكيل إذن هو تجربة إبداعية تعكس جوهر الحياة ، وتخلق الوجود ، كما أنّه فاعلية حرة وضرورة فنيّة يلجأ إليها المبدع لتجسيد رؤياه ، وإقامة عالمه الذي تتوحد فيه الذّات والموضوع وتتحول فيه الأشياء أيضًا من كينونتها الصورية الصامتة والثابتة إلى صيرورة ناطقة ، تتفجر بالحياة في أفعال المزج ، والتوليف ، والتعديل ، و التنسيق ، والانسجام ، وهي نظم فكرية تتخذّ شكلاً مميّزاً ، ذلك أنّ " لا شكل بدون فكرة ، ولا فكر مجرد عن الشكل " [3]، كما قال الكاتب

---

[1] نواف قوقزة ، نظرية التشكيل الاستعارة في البلاغة والنقد ، ص 60، 61.

[2] محمد صفراني ، فضاءات التشكيل والشكل ، جريدة الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، المملكة العربية السعودية ، ع 14276، 26 يوليو 2007م **WWW.abriyack. com**

[3] كلثوم بالقش ، التشكيل البصري في ديوان تغريبة جعفر الطيار ، يوسف وغليسي ، الطاهر عفيف ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، جامعة 8 ماي 1945م ، قالمة ، 2018/2017م ، ص 11.

الفرنسي غوستاف فلوبيرGustaveflaubert ، فالأفكار التي رسمها المبدع في تجربته الفنيّة تتمثل ما وراء الظاهر المكشوف ، يكشف عنها التشكيل بفعل التجريد والاستبصار ، الذي يتطلب إعمال البصر والبصيرة لإدراك الجوانب المرئية وغير المرئية ، ومعرفة جوهر الإبداع ومواطن الجمال .

ب- التشكيل البصري في الاصطلاح النقدي :

تميّز مصطلح التشكيل في معناه اللغوي بعدّة خصائص منها : التصوير والتمثل والنظام ، والصيرورة ، والإيحاء ، والجمال ، وغيرها من المميزات التي تتخذّها هيئة الصورة التي ينشأها المبدع بغرض التأثير ، وبعث الحياة والوجود ، والجمال ؛ أي أنّ المصطلح حصر في دلالته البصرية المحضة ، فما بالنا إذا أسندنا إليه صفة **البصري** ، وأصبح " التشكيل البصري " ، فهذا يجعلها مختصة بالمجال البصري فقط دون غيره ؛ أي يتحدد القالب والوظيفة التي ستخضع لها عملية التشكيل بشكل عميق ومنضبط ، خاصة إذا قمنا أيضًا بنقل هذا المصطلح من مجال الفنون إلى مجال الإبداع الأدبي ، فيصبح التشكيل البصري في الأدب هو ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصيرة (عين الخيال)[1].

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

[1] نواف قوقزة ، نظرية التشكيل الاستعارة في البلاغة والنقد ، ص 61.

وقد بيّن صلاح عبد الصبور تموقع التشكيل بين الشعر والتصوير ، بقوله : «القصيدة التي تفتقد التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما ينبع من محاولتي لتذوق فن التصوير »[1] .

لقد عرف الشعر العربي المعاصر تغيراً مسّ جوانبه التشكيلية والموضوعية ، إذ انفصلت القصيدة المعاصرة من رتابة وصرامة القواعد القديمة ، وانتقلت من ثقافة السماعي إلى ثقافة البصري التي أسهمت بشكل أو بآخر في الاهتمام بظاهرة التشكيل البصري .

فأصبحنا أمام لون جديد من الرسائل التي تفيد من الهندسة المعمارية والرسم والفنون التشكيلية وغيرها ، حتى لكان النص الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان ، أو لنقل هي صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدّال ومركزية العلامة ؛ أي أنّ القصيدة تصبح عبارة عن فضاء تشكيلي يختلط فيه الخيال بالواقع واللامرئي بالمرئي ، متحرراً في ذلك من قيود وخطية النص المكتوب متنقلاً إلى مستوى جديد محكوم بأبعاد بصرية من صور مرئية ، وتبئير ولون وتضليل ، وموسيقى ورسم ، وهي أدوات شكلت دوراً مركزياً في صناعة المعنى وعملية القراءة والتأويل مما يجعل من النظام النصي التشكيلي ، نظاماً سيميائياً تتلاعب فيه اللّغة بالكلمات ، ويتحرر فيه الدّال من المدلول ، فينقلب هذا الفضاء الشعري إلى فضاء جمالي مشفر ، يستدعي قارئاً مثقفاً قادراً على كشف أسرار النص والتوغل في معانيه وقضاياه لأنّ «لشعل خطاب متميّز يضمر أكثر مما يصرّح ، يوحي يأبى أن يفصح عن ظاهرة أو حقيقته للوهلة الأولى ، بل تراه بمعنى التخفي والتكتم والخداع وراء شعرية الكلمات ، مخادع هو النص ، ظاهره يخفي باطنه »[2] .

وبهذا فإنّ التشكيل البصري في الشعر ، هو تلك الظاهرة الجمالية والفنية التي يفرغ النص الإبداعي من خلال تعالق واشتباك ثنائية البصر والبصيرة القائمة على عنصر المشاهدة والانفعال ،

[1] صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، مج 03، ط02، 1988م ، ص 31.

[2] رضا بن حميد ، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري ، مجلة النقد الأدبي فصول ، الشعر العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ج01، مج 15، ع 02، 1996م ، ص 100.

وهذا الأخير أصبح يشكّل بصرياً لتعويض سمات الأداء الشفهي الذي انتصرت عليه الثقافة الكتابية الراهنة ، وهي ثقافة مرئية بالدرجة الأولى ، إذ غيرت من الأدب وجعلت الملفوظ فيه ملموساً ، استنطقت الحواس وتخرج الانفعالات من الرتابة والثبوت والوصفية إلى الصيرورة والتحوّل ، فتمتلك اللغة رغبة التحرر والتفرد ، وهو ما وصفه نيتشه**Nietzsche** بقوله :« إنّ الأشياء هي التي تسعى إلينا مانحة نفسها للتحول إلى رموز " تهرع الأشياء كلها إلى خطابك متمنة زلفى ، لأنها تبتغي أن تسافر فوق كتفيك على صهوة كل رمز تمضي إلى كل حقيقة " هنا تتفتح أمامك كل حروف الوجود وخزائن الكلمة ، كل كما يريد أن يصيّر حرفه ، وكل صيرورة تريد أن تتعلم الكلام بواسطتك ؛ أي أنّ اللغة حالة ديناميكية حية ، تتنقل في صيرورتها بين الاستبصار والتشخيص والتأمل والإدراك ، على وفق مبادئ ونظم الذّات المبدعة ، وقدرتها الفنية في بلورة تجربة شعرية ذات بعد تشكيلي ملغم بقضايا تعبيرية وتأثيرية لأنّ هدف الشاعر من تشكيل اللغة هو التأثير في المتلقي ، وكأنّه يقول له ضمنياً : «هذه لحظة من لحظات العيش أو نظرة إلى الحياة هكذا رأيتها وشكلتها ، فتعال وأشعر بها من خلال حواسي وعواطفي وانطباعاتي » .

وهي غاية التشكيل البصري التي تسعى إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم داعية المتلقي إلى التبصر في المعطى البصري للنّص ، حتّى ينفعل ويتعرف على قضاياه الاجتماعية والسياسية والثقافية التي أيقظت هواجس الأديب النفسية فـ « النفس تصنع الأدب ، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس »[1].

إشكالية المصطلح : إنّ السعي وراء التمسك والتحكم بمصطلح محدد ودقيق في أي ظاهرة نقدية يعدّ من الأمور الصعبة والضيّقة خاصة إذا كانت الظاهرة وليدة العصر الحديث والمعاصر بما تقتضيه من عوامل وظروف ومفاهيم متضاربة فيما بينها ، كما هو الحال مع الظاهرة التشكيلية في الشعر التي أوجدت مصطلحاتها ، وهي مصطلحات قد كثرت واضحة ، ونما اتفاق على

[1] عزالدين اسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، مصر ، ط04، (دت) ص 05.

تسمية اصطلاحية واحدة تعبّر عن أطراف الظاهرة المنوعة التشكيلات والمستويات المنتشرة في الآداب الأوروبية ، وفي أدبنا العربي القديم والحديث – على حد سواء – الأمر الذي أعطى المجال لمسميات عديدة للظاهرة ، وذلك لأنّ محاولات التسمية والاصطلاح من الدّارسين العرب والأوربيين ، وقفت عند مستوى واحد من مستويات التشكيل الشعري .

كما أدى اهتمام النقاد والباحثين بالشكل في القصيدة دوراً رئيسياً في منح ظاهرة التشكيل البصري فعاليتها ، لأنّ شكل القصيدة التشكيل البصري يختلف عمّا كانت عليه القصيدة التقليدية ، فالإيقاع والنبر والخط التقليدي تحوّل إلى «لعبة السواد والبياض بما تختزنه من إيقاع جسدي يحرّك النص وينقله من جمود كينونته ، من جسد ميّت لجسد حي ، ما يتقطر من بين صلب النص وترائبه لذّة ومتعة يأتي متاهاً ونقصاناً وانشقاقاً أيضًا »[1] .

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

ومن هنا ظهرت عدّة مسميات للقصيدة ذات الشكل البصري كمصطلح الاشتغال الفضائي عند محمد الماكري الذي يعرّفه بقوله : «هو لدينا مجموع مظاهر "التفضية " في عرض النصوص الشعرية المكتوبة ؛ أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص ».

نشأة التشكيل البصري :بما أنّ ظاهرة التشكيل في الشعر المعاصر قد تأسست واكتملت على أيدي الشعراء الغربيين ، فقد آثارنا الحديث عن التشكيل في الشعر الغربي أولا :

[1] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاته ، الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، المغرب ، ط03، 2001 م ، ص 114.

أ- في الشعر الغربي : عرف هذا النوع من القصائد رواجاً كبيراً في كل أرجاء أوروبا وأمريكا ، خاصة وقد سادت في ق 19 أنّ المضامين واحدة والمختلف هو الشكل ، الذي يحدث الفارق والتميّز بين قصيدة وأخرى ، وقد بلغ هذا الاهتمام حدّ التطرف عند بعض الشكلانيين الذين أهملوا الدلالة اللّغوية ، وكانوا يعنون بالشكل على حساب المضمون الأمر الذي لم يرق مجموعة والأدباء واعتبروها تخريباً إجرامياً ذو طبيعة إيديولوجية ، والأمر الذي ساعد على انتشار القصيدة الشكلية عند الغرب ، هو وجود حركات سلكت طريق الدراسات الأدبية للدلالات غير اللغوية ، فانضوى الكثير من الشعراء تحت لوائها ومن هذه الحركات نجد الددائية والسريالية والتجريدية ، والحركة المستقبلية وهي فلسفات أوروبية غريبة ، اهتمت بالدلالات غير لغوية ، ولها صلة بالتشكيل الشعري مما تنتج عنها عدّة شكليات تجمعت تحت ما يسمى بقصيدة الضجيج والقصيدة الشكلية [1] .

هذه المحاولات جاءت كرد فعل للتطور التقني وحاولت مواكبة شكلياً ، إلاّ أنّها ابتعدت عن المناطق الشاعرية في القصيدة ، وتعتبر البداية الفعلية الحديثة للتشكيل البصري ، هي الفترة الددائية مع أبولنير**A pollinaire** الذي مزّج بين الشعر والرسم ، أمّا السريالية فتبنت التشكيل لتحقيق أهدافها لتسعى إلى تحقيقها ، خاصة الخروج عن الواقع (**الغموض**) فاعتمدت الرمز والتجريد ، والإنزياح ، بالكلمة عن معناها على نحو واسع .

الشعر العربي :

اهتم العديد من النقاد العربيين المعاصرين بظاهرة التشكيل البصري ، وتحديد مفهومها ورصد جذورها إلاّ أنهم لم يتفقوا على المنبع الرئيسي الذي انهمر منه هذا التشكيل ، وذلك لعدم وجود هذا المصطلح أو نظيره في النقد العربي القديم ، فمنهم من يرى أنّ البداية كانت أندلسية ،

[1] نادية مواحي ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، دواوين منيرة سعدة خلخال نموذجاً ، أطروحة لنيل شهادة الماستر ، جامعة محمد الصديق بن يحيى ، جيجل ، كلية الآداب واللغات ، 2019/2018م ، ص 26.

وتبنى هذا الاتجاه كل من **طراد الكيسي ومحمد بنيس** اللّذان يرجعان إلى الشكل الخطي وتغيير جغرافيته ، يقول محمد بنيس **أنّ تجلي التشكيل** البصري « بوضوح الخطاطين الذين كانوا يتفنون في تخطيط القصائد والدواوين ، وبالأخص عند أولئك الذين لهم ولع بالخط كفن وعنصر أساسي من عناصر التشكيل الإسلامي »[1].

فهؤلاء الخطاطون هم الذين اتبعوا روافد التشكيل الشعري العربي والإسلامي ، وبالتالي أعطوا للمكان أهميته في النص الشعري .

أمّا الرافعي فقد نسب بداية التشكيل إلى **المشارقة** ويرى أنّ **البداية كانت بالتطريز غير محبوك الطرفين الذي يشبه المشجر** [2] .

من خلال ما سبق نجد أنّه لا يوجد اتفاق تام بين الأدباء والنقاد العرب حول البداية الفعلية لهذه الظاهرة ، وإنّما لدراسة تطوريها نحتاج إلى تقدير معطيات ، كل عنصر وثقافته السائدة ، لهذا حدد نجيب التلاوي ، في كتابه القصيدة التشكيلية ثلاث أطر ساعدت على تشكيل هذه الظاهرة وهي :

- التحول من الانشاد الشعري إلى التحرير الشعري فالتشكيل .

- حتمية إلتقاء الفنون ودور ذلك في الوصول إلى التشكيل .

- الوسائط المعيارية للقصيدة الشكلية (المعيار البديعي ، المعيار الرياضي ، والمعيار الديني) ؛ حيث ساهمت الطبيعة الإشارية في إرساء القيّم الجمالية للقصيدة العربية ، لهذا كانت محاولاتنا تحرير القصيدة محدودة في شكل واحد مكوّناً من شطرين بينهما فراغ يساعد الشاعر على أخذ النفس لمواصلة الإلقاء والإنشاد ، فاتخذت القصيدة العربية هذا الشكل .

[1] محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار عودة ، بيروت ، لبنان ، ط01، 1999م ، ص 98.
[2] مصطفى الصادق الرافعي ، تاريخ أدب العرب ، مكتبة الايمان ، مصر ، دط ، ج01، 1997م ، ص 165.

المبحث الثاني- مظاهر إثارة المستوى البصري :

1- التشكيل البصري والسطر الشعري :

إنّ تفاوت أطوال الأسطر الشعرية في القصائد الحداثيّة غالباً ما يتبع الموجة النفسيّة الشعورية أو الدفقة الشعرية ، وتحول النص الشعري الحديث من القالب البيتي المحدد بعدد ثابت من التفعيلات إلى رحاب السطر الشعري قد فتح مجال أمام التشكيل البصري في السطر الشعري ، وقد ساعد الإخراج الطباعي الشعراء على إجراء تشكيلات بصرية تجسّد الدلالات البصرية التي يرمون تجسيدها للمتلقي[1].

وبالنظر في طريقة التشكيلات البصرية المتخدّة في بنية السطر الشعري وتجلياتها في الشعر العربي الحديث ، نلحظ المجالات التالية :

أ- الأطوال السطرية المتفاوتة : ونقصد بها تفاوت أطول الأسطر الشعرية من حيث عدد الكلمات وتوزيعها في السطر الشعري ، قال الباحث **محمد الصفراني** :« نعني بالأطوال السطرية المتفاوتة تفاوت طول سطرين شعريين متوالين أو أكثر تفاوتاً كمياً من حيث عدد الكلمات....»[2].

نعني به تفاوت أطول الأسطر الشعرية تبعاً لتفاوت الموجة الشعرية المتدفقة عبر كل سطر .

[1] محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، النادي الأدبي بالرياض ، والمركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، م ، ط1 ، 2008 م ، ص 171.

[2] المرجع نفسه ، ص 172.

1- التفاوت الموجي : نعني تفاوت أطول الأسطر الشعرية تبعاً لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر ، ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنية التفاوت الموجي نص لسعدي يوسف بعنوان **عبور الوادي الكبير** [1] .

بعدنا عن النخل

ها هي شمس القرى تمنح النخل غاباً من الريش الأحمر

ها هي شمس القرى تمنح النخل غاباً

ها هي شمس القرى

ها هي.....

ها هي.....

ها .....

هي .

2- التفاوت الدرامي :هو تفاوت أطول الأسطر الشعرية الموظف لدلالة على صوت معيّن وتسجيله بصرياً .

ومن النصوص التي اتبعت تقنية التفاوت الدرامي نص **لمعين بسيسو** بعنوان **لقاء مع الرجل الذي كان اسمه هو** [2].

هو : ما هي أخبار الأرض .....؟

معذرة فالأرض تدور

[1] يوسف سعدي ، ديوان يوسف سعدي ، دار العودة بيروت ، ط3، 1988م ، ص 03، ص 162.

[2] معين بسيسو ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت، ط2، ، 1981م ، ص 504.

ومصر تدور هي الأخرى

لكن .....

لا تدفن في صدرك سراً

هل أرفع صوت المذياع .....؟ .

فتفاوت أطول الأسطر الشعرية عند الشعراء دليل على أنّ الشاعر مسكون بالهاجس الدّاخلي أو هاجس التكثيف الشعوري ليرسم أصداء هواجسه بتفاوت أطوال أسطر عن الشعرية .

ب- الأطوال السطرية المتساوية :

وهو تساوي طول سطرين متوالين أو أكثر تساوياً تركيبياً وإيقاعياً ، ويرصد تمظهرات التساوي السطري وجدناها في مظهرين في الشعر العربي الحديث .

***- تساوي افتتاحي :** ونعني به التساوي السطري الذي يفتح مقاطع النص معتمداً على تكرار البنيتين التركيبية والإيقاعية للأسطر المكررة ، مثل نص محمود درويش بعنوان **مطرنا ناعم في خريف بارد** [1].

-1-

مطرنا عم في خريف بعيد

والعصافير زرقاء ...زرقاء .

-2-

مطرنا عم في خريف غريب

[1] محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ،ج 01،ط10، 1983م ، ص 258.

والشبابيك بيضاء ...بيضاء .

-3-

مطرنا عم في خريف حزين

والمواعيد خضراء ....خضراء .

2- تساوي ضمني : ويقصد به التساوي السطري الوارد ضمن النص الشعري من غير أن تكون له وظيفة تكرارية مثل : نص لنزار قباني **كتاب الحب** [1] .

-11-

لأنّ كلام القواميس مات

لأنّ كلام المكاتب مات

لأنّ كلام الروايات مات

أريد اكتشاف طريقة عشق .

أحبك فيها .....بلا كلمات .

عدي على أصابع اليدين ، ما يأتي

فأولاً : حبيبتي أنتي .

وثانياً : حبيبتي أنتي .

وثالثاً : حبيبتي أنتي .

[1] نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، أجو، بيروت ، ط12، أبريل 1983م ، ص 736.

ورابعاً وخامساً

وسادساً وسابعاً

وثامنا وتاسعاً

وعاشراً حبيبتي أنتي .

وتأتي أهمية التعادل البصري السطري في إبراز ثبات الحالة سكونها لدى الشاعر ، وهذا يعني أنّ هذا الشكّل يأتي دليلاً على تحجّر الذّات وانكسارها ، أو جمودها وركونها ، وتحجّرها في عالمها الوجودي دليلاً على العقم ، ولا جدوى التي آل إليها الشاعر ، وكأنّ الشاعر يريد أن يؤكّد توازن الشخصية لديها عبر تعادل الأسطر ، من حيث الاستطالة والمدّ والقرار النهائي الذي تقف عليه الأبيات .

2- التشكيل البصري والأشكال الهندسية :

إنّ ولع شعراء الحداثة بتوظيف فضاء الصفحة الشعرية بما يثير رؤاهم ، ويحرّك مشاعرهم قد دفعهم إلى التلاعب بالإيقاعات البصرية وفق شكول هندسية متنوعة ، ومساحات فراغية مفتوحة كان لها أثر بالغ في توجيه القارئ بؤرتها الدلالية ، وإلى مراميها الإيحائية العميقة ، ونشير إلى أنّه لا قيمة لأي شكل هندسي إن لم يرتبط بدلالة ، أو رؤية مخصومة رامها الشاعر من هذا الشكل الهندسي .

يقول **محمدالصفراني** : « لقد وظّف الشكول الهندسيّة في مجال التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث بوصفها مادة بصرية قابلة للتشكيل الفني وتحقيق المتعة الجمالية »[1].

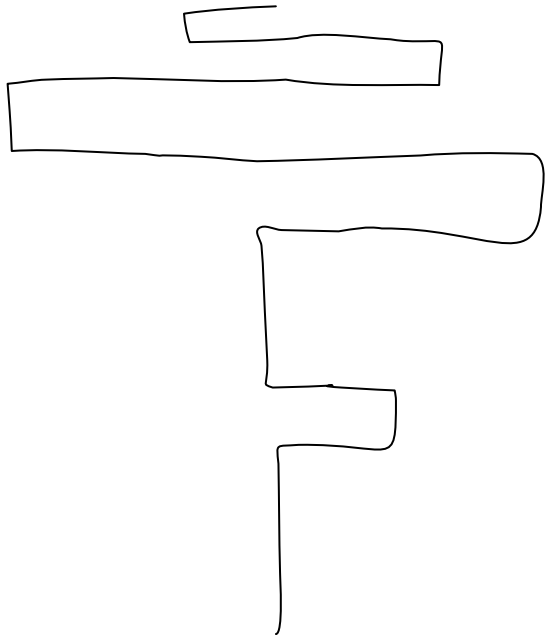
[1] محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 39

وقد وقف عند محورين بارزين من محاور توظيف الشكول الهندسية **محور التشكيل بالشعر ومحور تشكيل بالرسم الهندسي**[1].

ومن الأشكال الهندسية وقف ما تمثّلت لنا في بعض القصائد نجد :

التشكيل بالشعر :

الخط المضلع :من النصوص المبنيّة بتقنية الخط المضلع نص لعبد الوهاب البياتي بعنوان **أقوال**[2].



أجنحة الشاعر في بلادنا جليد

تذوب إن طارت من بعيد

قبعة الثلج على " حنين " .

تحرقها الشمس

فلا يبقى سوى الرماد

يكفن الحقول

ويغمر الوديان بالذهول .

الخط المنحني : ومن النصوص المبنية بتقنية الخط المنحني لمنصف المزغني بعنوان **عياش** [3] .

وأعلن بحارة قَدْ

[1] المرجع نفسه، ص 39، 42.

[2] عبد الوهاب البياتي ، ديوان عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ، ج01،ط1، 1990م ، ص 367.

[3] منصف مزغني ، اغتيال عياش الكسيبي واعتذاره ، الانبعاثات في حرب قادمة ، تونس ،ط01، 1982م ، ص 08.

رأيناه يطفو ويطفو يغوص ويغرق

يغوص

بين بحار السنابل

وموج المعامل

وحوت المقاول

المثلث : يعدّ المثلث إلى جانب الخط المضلع – من أكثر الشكول الهندسية شيوعاً من الشعر العربي الحديث ، وللمثلث شكل هندسي زخرفي دلالات متعددة ؛ إذ قد يكون تعبيراً عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى ، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى الأسفل ،، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء [1].

ومن النصوص المبنيّة بتقنية المثلث المتطابق الساقين نص لعلي الشرقاوي بعنوان **حجر الطفل**.

أقول

لـــــكم

إذا كـــــــنا

بـــلا غصـــن

نـــــرى الأطفـــــال

مـــــــــــذبـــــــــوحيـــــــــــن

[1] عفيف البهنسي ، جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي ، الحياة الشكلية ، ص 85.

فـي غـــزة وفي أرض الخـــليـــــــل .[1]

الشكول الرباعية : وهي كل شكل هندسي يتكون من أربعة أضلاع مثل المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع مثل : نص لسميح القاسم بعنوان إرم القافلة [2] .

البشرية : إرما .....تريد القافلة ؟ !

الشاعر : إرما على أرض جديدة

إرما ....سعيدة

إرما.....ولكن فاضلة

البشرية : ماذا لديك ؟ !

الشاعر: لديّا إرما قصيدة !

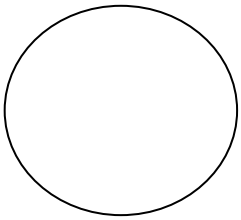
[1]- علي الشرفاوين غضب الحجر، غضب السماء، ص 19.

[2] القاسم سميح ، ديوان سميح القاسم ، دار العودة ، بيروت ، ط01، 1987م ، ص 303.

إنّ تأمل النص السابق يوّجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الأربع ما يفضي إلى الشكل التالي :

الدائرة :

ومن النصوص المبنيّة بتقنية الدائرة نص لعبد الله السبب بعنوان **فراغات العتمة**[1] .



الحياة

قراءة لا يستوعبها أبله

الطفولة ،

انتهاء تبدده السنون

أنا ....

لا زلت أبحث عن عصفور .

2- التشكيل بالرسم الهندسي :

وهو أن يرسم الشاعر شكلاً هندسياً ضمن نصه الشعري من أجل توليد دلالة بصرية [2] ،هذا النوع الثاني لا نجد له تجارب كثيرة في القصيدة الجزائرية ، لا من جانب الشكول الهندسية ،

[1] عبد الله السبب ، مشهد في رئتي ، دار المساء ، الشارقة ، ط01، 1998م ، ص 70.

[2] محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 33.

ولا من جانب الشكول الرياضية (+، X ، ٪، =) إلاّ في بعض المحاولات نذكر على سبيل المثال : توظيف مشري بن خليفة للسّهم في ديوانه (سين) في ثلاثة مواضع : " نص جنازات الخروج " .

محاصر (أنا) من الجهات الأربع .....ولا حدود لي ←[1].

وكذلك نص المعراج

قال الفتى : إني أراني أطير صوب ←

الأنجم المستباحة [2].

التشكيل البصري بالرسم الفني : ويقصد بالرسم الفني الرسم التشكيلي المعتمد على تصوير الهيئات بالريشة والألوان بعيداً عن قواعد العلوم التطبيقية المرعبة في الرّسم الفني ، وله ثلاثة محاور رئيسية

أ- محور الرسم بالشعر : والذي يعني أن يرسم الشاعر بمفردات نصع رسومات معينة وظّفه عزالدين ميهوبي في **قرابين لميلاد الفجر** في قصيدة أغنية للجنون ، إذ يشكّل كلمات القصيدة رسوماً معبّرة مثل : رسم شجرة الأرز مركز **لبنان** والصليب والهلال **رمز تعايش الأديان**[3].

ب- محور دخول الشعر على الرسم :

والمقصود به أن يكتب الشاعر نصه بناءاً على رسم أو صورة معيّنة على أن يقدّم النصان الشعري والصوري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية [4]، وفي هذا نجد تجربة الشاعر ميلود

[1] بن خليفة مشري ، سين ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط01، 2002م ، ص 39

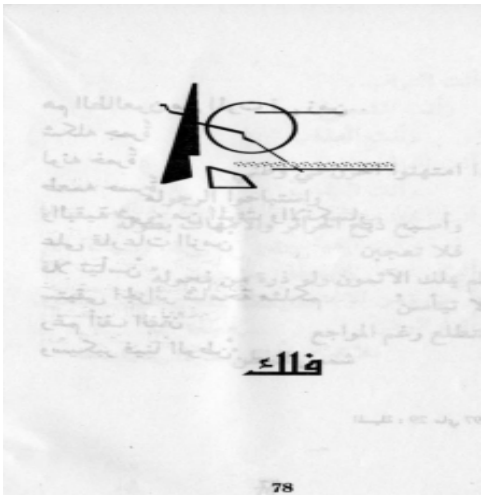
[2] المصدر نفسه ، ص 68

[3] عزالدين ميهوبي ، قرابين لميلاد الفجر ، مؤسسة أصالة ، سطيف ، الجزائر ، ط01، 2003م ، ص 42، 43.

[4] محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 72.

خيزر في ديوانه " شرق الجسد " من خلال ثلاثة نصوص هي : **عبد العال ، هكذا** ، ونص **عصفور الظل** [1] ، وهي كلها رسومات فنيّة من أداء الفنان الرسّام **عبد العال مودع** .

ج- **محور دخول الرسم على الشعر** : أي أنّ الرسام رسمه بناءًا على نص شعري معيّن على أن يقدّم النصان من أجل توليد دلالة بصرية [2]، سواء لغرض تزييني ، أو تجسيدي ، أو رمزي ، ونجد هذا عند عزالدين ميهوبي في ملصقاته :



فإنّ توّجه شعراء الحداثة إلى البلاغة البصرية في تفعيل نصوصهم الشعرية كان له أبلغ الأثر في تعميق الدلالة خاصة ، إذ أدلاك الشاعر كيفية توجيه الرؤية وتخليقها جمالياً عبر التلاعب بالأشكال البصرية ، بما يحقق متعتها وجاذبيتها الفنيّة .

التشكيل البصري وعتبات النص :

ونعني بعتبات النص مجموع النصوص التي تحفزّ المتن وتحيط به [3]، فالعنوان يمثل الإشارة النصية أو العتبة البصرية التي يتلقفها المتلقي أثناء تلقي نصاً شعرياً ، وتتمثل أهمية العتبات في

[1] ميلود خيزار ، شرق الجسد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط01، 2000م ، ص 51، 61، 75.
[2]، المرجع السابق ، ص 72.
[3] عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص ، إفريقيا الشرق ، ط01، 2000م ، ص 21.

التعرف على الأجواء المحيطة بالنّص ، ومقاصد الشاعر فلا يمكننا الدخول على المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم بع بدور الوشاية والبوح [1].

عتبة الغلاف :يعدّ الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي ، لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء ، ويمكننا رصد أهم التحولات التي طرأت على اخراج أغلفة كتب الشعر العربي الحديث

الغلاف الأمامي :هو العتبة الأمامية للكتاب ، وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الأمامي في كتب الشعر :

1- نمط صورة المؤلف: يقوم على وضع صورة المؤلف على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي ، ومن الكتب التي اتبعت هذا النمط كتاب الشعر لخليل الحاوي بعنوان **ديوان خليل الحاوي**[2] .

2- نمط اللّوحة التشكيلية :يقوم على وضع لوحة تشكيلية في الدواوين الشعرية على الصفحة الخارجية للغلاف ، مثل كتاب الشعر لعلي عفيفي بعنوان **الخنادق** [3] .

الغلاف الخلفي :وهو العتبة الخلفية للكتاب ، وقد ساد نمطان للغلاف الخلفي هما :

نمط الشهادات :يقوم على اختيار الشاعر مقتطفات دالة من دراسات نقدية أجريت على نصوص مجموعته ووضعها على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي مثل : كتاب شعر لعلي جعفر ، الغلاف بعنوان **الأعمال الشعرية**[4].

---

[1] محمد الصفراني،التشكيل البصري ، ص 23.

[2] خليل حاوي ، ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ، ط01، 1993م ، الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي .

[3] علي عفيفي ، الخنادق ، الفرسان للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط01، 1994م ، الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي .

[4] علي جعفر العلاق ، الأعمال الشعرية ، مؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ط01، 1998م ، الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي .

نمط النّص :يقوم على وضع جزء دال من نص من النصوص المجموعة للغلاف الخلفي ، ومن الدواوين التي أخرجت الصفحة الخارجية لغلافها الخلفي بتقنية النص ديوان لعلي الدميني بعنوان **بياض الأزمنة** [1].

عتبة بيانات النشر :إنّ عتبات النشر هي العتبة الثانية التي تصافح بصر المتلقي ، وقد ظهرت عتبة بيانات النشر بظهور الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكيّة ، وتتمثل قيمة العتبة بيانات النشر في تحديد مستوى أهمية الديوان .

العبارة القانونية : إنّ حضور العبارة القانونية الدّالة على حق الملكية الفكرية للشاعر يدل على وعي الشاعر بهذا الجانب القانوني ، لكن الشعر العربي الحديث في سعيّه نحو التشكيل البصري وظّف النصوص المحيطة بالمتن الشعري مثل عتبة العبارة القانونية في توجيه الدلالية الكليّة للعمل الشعري ، ومن الكتب التي وظّفت العبارة القانونية كتاب شعر لقاسم حداد بعنوان **النهروان** [2].

– رقم الإيداع في المكتبات الوطنية ، في وطن الشاعر ، يعطي مؤشراً على مدى انسجام الديوان مع توجهات السلطة الوطنية في بلد الشاعر .

اسم دار النشر : إنّ اسم دار النشر يسهم في الإنطباع الأولي عن الديوان لدى المتلقي ، فدور النشر لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الشعرية لكبار الشعراء ، يفترض فيها أن لا تصدر من الدواوين الشعرية إلاّ ما يكون على مستوى فني رفيع .

– **رقم وتاريخ الطبعة** : يعطي رقم الطبعة مؤشراً على مدى انتشار ومقروئية الديوان ومكانة الشاعر بين جمهور المتلقين ، ومن الكتب الشعرية التي يدل رقم طبعتها إلى مدى انتشارها

[1] علي الدميني ، بياض الأزمنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ط 01،1995م ، الصفحة الأمامية للغلاف الخلفي.

[2] قاسم حداد ، النهروات ، المطبعة الشرقية ، البحرين ، ط01، 1989م ، ص108

ومقروءيتها ومكانة مبدعها بين جمهور المتلقين كتاب **الأعمال الشعرية الكاملة لنزار قباني** [1]، ومن الكتب الشعرية التي يدل تاريخ طباعتها على تزامن نصوصها مع الأحداث الخارجية **بإحدى ناظريك**[2] ؛ حيث يوجد تاريخ طبعته الأولى 2001م ، دلالات النصوص إلى قضية الفتى الفلسطيني (محمد الدرّة) الذي قتل برصاص الصهاينة .

– **عتبة الإهداء** :تقوم بتحديد خصوصيته ونوعية المرسل إليه ، وتعكس نوع العلاقة بين المهدي والمهدي إليه .

– **عتبة المقدمة** : إنّ عتبة المقدمة بوصفها نصاً موازياً تضع لنص محيط وتقدّم حوله ايضاحاً يعسّر على القارئ العادي الإحاطة به دائماً ، وتعمل على التأثير في القارئ مشكّلة ما يمكن تسميته الميثاق التمهيدي ، وقد ساد نمطان للمقدّمة في الشعر العربي الحديث :

1– مقدّمة بقلم المؤلف : ومن الدواوين المفردة التي كتب مؤلفتها مقدمتها باثاً فيها موجهات دلالية ومفاتيح قرائية ديوان **لمحمد القيسي بعنوان شتات الواحد**[3] .

2– مقدمة بقلم شخصية أخرى :وقد شاع هذا النمط من المقدمات عبر أعمار رواد الشعر العربي الحديث بهدف تزويد المنجز النصي بمنجز نقدي موازٍ يسعى إلى ترسيخ الحركة الشعرية الجديدة في بيئتها الثقافية .

وبمنظورنا إنّ العناوين الموفقة فنياً هي التي تشي بمضمون المتن ، أو هي التي تتأسس على رؤية المتن ، لتشكّل المحرق الدلالي فيه ، أو الجوهر الرؤيوي الذي تنطوي عليه ، ولا يهم القارئ بهرجة العناوين مهما وصلت إليه من الافتنان والجاذبية ، إنّ كل ما يهمه في نهاية المطاف أن تؤدي العناوين دلالتها مع مضمون المتن ومحرقه النصي .

[1] نزار القباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، ط12، أبريل 1983م ، بيروت ، ص89

[2] عبد الواحد بن ياسر ، الخطاب المقدماتي ، علامات ، جدّة ،ج41، م 12، مارس 2003م ، ص 36.

[3] محمد القيسي ، شتان الواحد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط01، عمان ، 1989م ، ص 07، 10.

التشكيل البصري ومساحة البياض والسواد :

تقوم القصيدة المعاصرة على لعبة البياض والسواد ؛ حيث يعدّ البياض أبرز سمّات النّص الشعري الحداثي ، والذي يعمل بدوره على استفزاز القارئ وإثارة تساؤلاته : إلى ماذا يرمز هذا البياض ؟ وقد استعمله الشاعر ليجل المتلقي دلالة الصوتين الشعريين في آن وتحد تسجيلاً بصرياً [1]، ونعني بنية البياض إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمّات الأداء الشفهي ، أو تجسيد دلالة الفعل بصرياً [2] .

ثم أنّ البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلاّ في انتهاك بياض القصيدة بالكلمات ، وتلتقي عين المتلقي بإمتلاء الفراغ [3] .

يشير الإمتلاء إلى **بنية السواد** ، ويشير الفراغ إلى **بنية البياض** ومن النصوص المبنية بتقنية البياض والسواد نصوص التي نشرها **عبد الرزاق بوكبة**في قصيدة تحمل عنوان **من الخلاخيل** اخترننا منها الأسطر الشعرية كنموذج للتوضيح .

يقول الشاعر :

لِختلاج الزيتون عينك مهمة الأمسيات البعيدة ، أو قمر يستعير

هديل يديك لأنثاه ، وهي تؤنث جدائلها لنهار مواعيدنا تنتقي [4] .

لا يداك معي أو يداي / المواويل جسر التشظي على دمعتين وقافية .

---

[1] محمد البصراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 165.

[2] المرجعالسابق، ص 161.

[3] رضا بن حميد ، مجلة الحياة الثقافية ، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، ص 16.

[4] محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، دار الفكر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر،ط03، 2006م ، ص 293.

ومن النصوص المبنيّة بتقنية البياض والسواد ، قصيدة تحمل عنوان **مت الخلاخيل** لعبد الرزاق بوكبة ، اخترنا منها الأسطر الشعرية كنموذج للتوضيح :

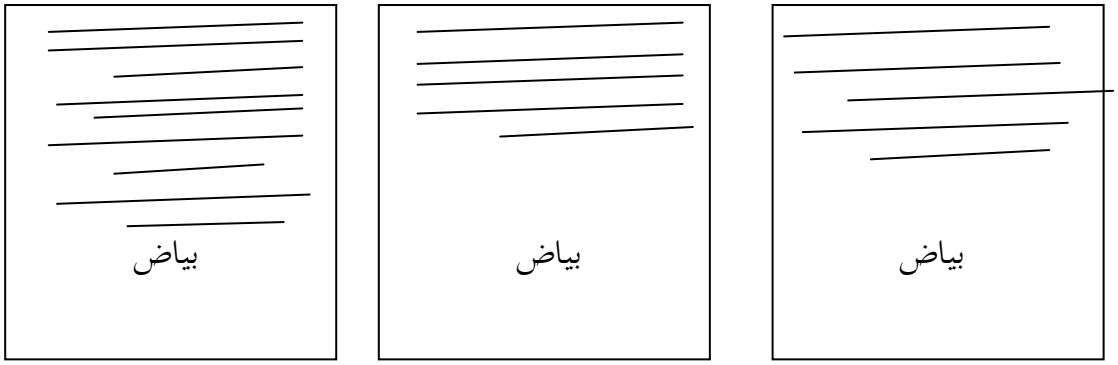
يقول الشاعر : لِاختِلاَجِ الزَيتُونِ عَينَكَ مُهِمَةَ الأمْسِيَاتِ البَعِيدَةَ ، أَوْ قَمَرُ يَستَعِيرْ

هَدِيلُ يَدَيْكَ لأُنْثَاهُ ، وَهِي تُؤَنِثُ جَدَائِلُهَا لنَهَارِ مَواعِيدُنَا تَنْتَقِي .

لاَ يَدَاكَ مَعِي أَوْ يَدَاي / المَواوِيلْ جِسْرُ التَشَظِي عَلى دَمْعَتَينِ وَقَافِيةِ [1].

مِنْ الأَرَانِبُ أَنْ أَعْشَقَ المثْتَهَنِ ، وَهَدَانِي إلى نَجْمَةِ لاَ تُبَينَ مَعِي [2].

أنا أستحي ، أنا أناشج غربته ، أو أمرغ رمشي على عشبك فاتحتني برغبتها في اللّقاء [3].



هنا كتب الشاعر المقطع الأول من القصيدة في الصفحة تاركاً فراغاً الذي يمثل البياض ، لينتقل إلى المقطع ثانٍ من القصيدة في الصفحة الموالية تاركاً مرة أخرى بياضاً ، إلى أن وصل إلى آخر مقطع في صفحة أخرى كما هو مبيّن في الصفحة السابقة ، تبيّن لنا هذه المساحات البيضاء إلى صمت الشاعر وعجزه عن البوح عمّا يدور في ذهنه .

كما نجد البياض المحدد بنقاط في قصائد عديدة من الديوان نأخذ كمثال القصيدة الموسومة

[1] عبد الرزاق بوكبة ، من دس خف سيبويه في الرمل ، فيشر للنشر ، الجزائر ، ط01، 2011م ، ص 57.
[2] المصدر سابق، ص 58.
[3] المصدر سابق، ص 59.

حالات الوحش :

تمرين :

.....

.....

.....

..... [1] .

أدرج الشاعر تحت عنوان القصيدة **حالات الوحش** عناوين فرعية أولها تمرين عبارة عن عنوان دون نص ، وذلك بوضع نقاط مرفقة لعنوان النص هي بمثابة متنه ، كتب بطريقة ملفتة للنظر ، فالنص بكامله عبارة عن سطور منقطة تبدأ من الأصغر إلى الأكبر ، تحيل على صمت الشاعر وإعطاء حرية للقارئ ليملأ النقاط بالأفكار التي تراوده .

وبتقديرنا إنّ النص الشعر الحداثي نص مأخوذ بالتغاير والاختلاف ، سواء أكان ذلك في التقنيات والأساليب الشعرية الجديدة ، أم بالرؤى والأساليب اللغوية المبتكرة في التعبير عنها ، ومن هذا المنطلق فالتقنية واحدة قد تكون سلسلة في نص ما ، وإيجابية في نص آخر والعكس صحيح ، كذلك مما يعني أنّ هذه التقنية شأنها .

التشكيل البصري وعلامات الترقيم :

أو علامات الوقف فهي توضح معنى الجمل بفصل بعضها على بعض وتضم : النقطة ، الفاصلة ، علامة الاستفهام ، علامة الانفعال ، لفظتا التفسير ، نقطة الحذف ، نقطة التوتر ، تمكن

[1] عبد الرزاق بوكبة ، من دس خف سيبويه في الرمل ، ص 27.

القارئ من الوقوف عند بعض المحطات ، والتزوّد بالنفس (...) لمواصلة عملية القراءة [1]، ومثال على ذلك نذكر:

نقطة الحذف : قال الشاعر أبي القاسم سعد الله :

إِلى أَيْنَ نَسِيرُ ؟

لَقَدْ بَعِدْنَا عَنِ الكُوخِ

لَمِحْنَا المِسْكِينَ الذِي جَرَفَهُ السَيْلَ

وَنَحْنُ نَأْكُلُ [2].

إلى أن يقول :

أُخْتَاهْ إِلى أَيْنَ نَسِيرُ ؟

فِي الظَلَامِ .

قِفِي ...حَدِيثِنِي .

نقطة التوتر :وهي نقطتان لا أكثر ، وتمثلت في قصيدة **قالت وخلّت** لأبو القاسم سعد الله يقول:

جسمي يذوب

كالقطة البلهاء تحتك في لغوب

والدمع يحرقه النحيب

[1] عمر لوكان ، دلائل الإملاء و أسرار الترقيم ، طرابلس ، افريقيا الشرق ،ط01،2002م ، ص 105.

[2] أبو القاسم سعد الله ، الزمن الأخضر ، ص 107.

جسدي يذوب ..

وكرهت هاتيك القلوب

ظلم وإرهاق القلوب

ظلم وإرهاق وجوب ..

حتى .....وحتى يذوب

....تأتي خطيب

قالت : أنا لست أنا ...

قالت : ذوي ...![1]

كما تجسّدت في ديوان الأخضر بركة في قصيدة **الريح** :

من آلات موسيقية ..[2]

الفاصلة : يقول أيضًا في نفس القصيدة :

الريح معمارية الهذيان ،

أمشاط العذروات غابات البداية ، ربما،

تنهيدة النهدين في حمة احتكاك البحر بالشرفات

فرشاة لأسنان الطبيعة ،

[1] أبو القاسم سعد الله ، الزمن الأخضر ، ص 108.

[2] الأخضر بركة ، لا أحد يربي الريح في الأقفاص ، سطيف ، 2016م ، ص 09.

رقصة النحلى على إيقاع صوت الذئب في الوديان ، [1].

علامة الانفعال :يقول سعد الله :

كفاح إلى النهاية

باسم أهداف الكفاح

سوف لا ألقي السلاح !

هذه أراضي نداء

صارخاً : في تقدّم !

سوف يتلوها العناق !

يا رفاقي

أني شمت عناقي

في زئير الثأر ....في عصف السلاح ![2].

علامة الاستفهام :يقول الأخضر بركة

كلما ثقلت بالمفاتيح أحزمة

صدأ القفل في الباب يسأل ما الفائدة ؟

علامات التنصيص : ومثال ذلك في ديوان الزمن الأخضر لأبو القاسم سعدّ الله :

برقية من الجبل

[1] الأخضر بركة ، لا أحد يربي الريح في الأقفاص ،ص 05.

[2] أبو القاسم سعد الله ، الزمن الأخضر ، ص 80.

إلى العنوان التائه المسحور :

" برقية من الجيل "

أضوائها العريقة القدم

وتمتمت

"التشهد الصديق محمد بطلقة صمّاء

إذا كان في اشتباك

رفاقه على الجبل "[1].

– إنّ لعلامات الترقيم أهمية قصوى في خدمة المنحى الدلالي البصري للقصيدة الحديثة خاصة إذا أدركنا أنّ القصيدة الحديثة استعانت بالإيقاعات البصرية أكثر من الايقاعات الصوتية في تأسيس شعريتها .

– إنّ علامات الترقيم دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في اتمام المعنى ، وإنتاج دلالة ، وتنظيم المفاصل المهمّة في الخطاب الشعري [2].

– إذن إنّ علامات الترقيم تسهم في إيقاع القصيدة صوتياً وبصرياً فهي تؤدي دوراً إيقاعياً يحايث الدور الذي تلعبه نبرات الصوت في تفعيل الإيقاع الداخلي للجمل الشعرية .

– فعلامات الترقيم تقوم مقام نبرات الصوت التي تفسّر الأسلوب التعبيري الذي يحاول الشاعر إيصاله ، ويحاول القارئ رصده ، ومن هنا فإنّ جملة الاستفهام تختلف في نبراتها عن جملة التعجب ، والفاصلة تختلف في دلالتها عن الفاصلة المنقوطة ، والنقطة الواحدة تختلف عن النقطتين

[1] أبو القاسم سعد الله ، الزمن الأخضر ، ص 239، 240.

[2] محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 200.

أو النقاط المتعددة ، ويمكن القول أنّ معظم القصائد الشعرية تتضمن علامات الترقيم بكثرة حتّى إنه قلما تخلو القصيدة الحديثة من علامات الترقيم [1] .

هذه العلامات التي تمثل فواصل دلالية كاشفة عن مواطن الإثارة والاستثارة في النص الشعري

المبحث الثالث: دلالة التكثيف

يعدّ التكثيف واحداً من المعايير والملامح الإبداعية التي تكشف عن قدرة الشاعر على الخلق والإبداع من جهة ، وعلى التشكيل والتغيير والتركيب من جهة أخرى ، وعلى إعادة رسم ما هو مألوف ومتداول برؤية وروحية مميزة تخرج اللغة والصور الشعرية من دائرة التكرار إلى حيّز الإبداع من خلال التعرف على التكثيف لغة واصطلاحاً .

مفهوم التكثيف : إنّ التطرق إلى أي مصطلح أدبي جديد ، والخوض في غماره واستكشاف كوامنه والوقوف على دلالته ومعرفة مضامينه لابدّ من التعرف أولاً على جذوره كي نستطيع فهمه وإدراك أبعاده وكشف الستار عن غوامضه .

فكثافة المعنى أو **التكثيف** لغة الكثرة والالتفات [2]، وكثف يدل عل تراكب شيء على شيء وتجمعه ، ، ويقال انكثف الشيء انكثافاً ، إن تكثيفاً ، والكثيف والكثاف الكثير وهو أيضًا الكثير المتراكب المكثّف من كل شيء ، كثّفَ ، كثافة، وكثّفه ؛ كثّره وغلّظه [3]، كما يطلق على التكثيف أيضًا اسم يوصف به العسكر لتجمعه وكثرته بمكان محدد [4] ، ويشير إلى ذلك **ابن رشيق**

[1] خلود ترمانتي ، الايقاع النقدي في الشعر العربي الحديث ، ص 203، 204.

[2] محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، دط ، ص 446.

[3] ابن منظور ، لسان العرب ، مطبعة دار صادر ، بيروت ، 1968م ، ص 9/196.

[4] أحمد بن فارس زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تر: مصطفى الحلبي ، مصر،ط02،1972م ، ص 245

القيرواني في كتابه العمدة في إشارة متضمنة إلى معنى التكثيف ، حينما سئل أحدهم عن البلاغة ، فقال معانٍ كثيرة في ألفاظٍ قليلة [1]، وهو ما يتضمنه التكثيف .

التكثيف اصطلاحاً :

أمّا التكثيف اصطلاحاً فهو يعدّ من أبرز المصطلحات التي ترافق الفن ، وهو يشم العمل الفني كله ، ولا يتوقف عند حدود البناء فحسب ، إنما يتعدّاه إلى المادة المقدمة في هذا العمل أو ذاك ، وتكثيف المادة يعني اكتشاف ما هو أساسي فيها والابتعاد عن ما هو عرضي وزائل ، وتكثيف البناء يعني استعمال ما يجسّد تلك المادة ويوحي بها ، أو يعبّر عمّا هو أساسي فيها والتخلص من كل ما هو إضافي من الشرح والتزيين وتفصيل وما إلى ذلك مما يعطّل فاعلية العمل الفني وتأثيره [2]

فلغة الشاعر كما تشير إليها **نازك الملائكة** تختلف عن لغة التأثر في كونها مضغوطة مركّزة تحوي معاني كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ خلافاً للنثر فهو فضفاض موّسع ينطلق التأثر فيه دونما خوف أو حذر من الإطالة الاسهاب .

أمّا الشعر فيقوم على التركيز وحشد المعنى المسهب في ألفاظ وعبارات قليلة يشتغل الشاعر ما فيها منة إيحاء واتساع [3] .

ويعرّفه أحمد زكريا ياسوف في كتابه **دراسات فنية في القرآن الكريم** يقول : سوف نبتعد عن اختلاف القدامى في المصطلح ، فهذه الجمالية اللّغوية موّزعة تحت عناوين الإشارة ، والكناية ، الإيجاز ، التلميح ، والتلويح ، والتعريض ، كما أنّ هو مفهوم الاختزان .

---

[1] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، مط : السعادة ، مصر ، 1955م ، ص 242.

[2] مصطلح الايحاء بين الصورة الفنية والغموض والاقتصاد في اللغة ، مجلة الوطن ، العدد 1586 ، السنة الخامسة ،1979 ص 07.

[3] نازك الملائكة ، سيكولوجية الشعر مقالات أخرى ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد 1993م ، ص 34.

تجليات التكثيف في الشعر الجزائري المعاصر :

اعتمد الشاعر الجزائري الغموض تقنية تعبيرية تجاوز من خلالها لغة الشعر الخطابية إلى لغة جديدة موغلة في الإيحاء ؛ بحيث اتّسعت المساحة بين الدوال ومدلولاتها وذلك ما جعل النّص الشعري قابلاً لأكثر من قراءة وتأويل ، ويرجع غموض الشعر الجزائري المعاصر إلى عدّة عوامل منها : توظيف الرمز ، الإنزياح اللّغوي وما ينتج عنه من تقديم وتأخير إلى جانب الحذف ، وغياب الروابط الحرفية المسهمة في تماسك النص الشعري ، تلك العوامل مجتمعة ضاعفت من حضور الغموض في هذا النص الشعري ليغدو مصدر ثراء للتجارب الشعرية ومقوّماً أساسيًا للشعر الجزائري المعاصر ووسيلة جذب للقرّاء .

التكثيف في الشعر الجزائري المعاصر : عرف هذا التحوّل فيالشعر الجزائري المعاصر مستهلالنص الثاني من القرن العشرين لحظة فارقة في تطور بناء القصيدة الجديدة ، فكان لابدّ أن يتجاوز الشعراء طريقة التعبير التقليدية ، ويبحثوا عن لغة شعرية جديد تترجم تجاربهم الشعورية ، وتعكس مواقفهم الشعرية ، وتكشف عن رؤاهم الخاصة للحياة والعالم ، من هذا المنطلق راحوا يلتمسون معالم هذه اللغة الجديدة التي تحقق لهم التجاوز عبر انفتاحهم على التجربة الشعرية العربية ، وقد كان الشاعر يستخدم من الألفاظ ما يناسب طريقة تفكيره المغايرة للتفكير العادي ، وبذلك تجده يميل إلى اختزاع الألفاظ وصوّر التعبير التي تشكّل لغته الخاصة [1] ، الأمر الذي يجعل لغته لغة منزاحة مفعمة بالإيحاء والغموض يشقى القارئ للوقوف على دلالتها أحياناً .

[1] عزالدين اسماعيل ، الشعر العري المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط05، 1994م ، ص 165.

أشار الشاعر **عمر أزراج**إلى أنّه ينشد الغموض في شعره لبناء عالمه الخاص وترجمة رؤيته للحياة ، لكنه يؤكّد أنّ غموضه ليس مستغلقاً ، فالقارئ يستطيع أن يرى خلفه وضوحاً صارخاً إذ استطاع فك رموز قصيدته ، يقول في ذلك [1] .

إنّ الغموض حديقتي

والسطح كرامتهم جميعاً

فكّوا الرموز تروا وضوحي صارخاً .

إنّ اللّغة الشعرية التي عبّر بها شعراء الجزائر المعاصرون عن تجاربهم قد تتفاوت في درجة غموضها ونسبة إيحائها من شاعر إلى آخر ، وذلك راجع إلى الاختلاف بينهم في أصالة الموهبة وعمق التجربة ، والتّمكن اللغوي إلى جانب اختلاف الأجيال ، فمع جيل الرواد كانت درجة الإنزياح اللغوي بسيطة بحيث لم تختلف لغة هؤلاء الشعراء عن لغة الشعر التقليدي ، ففي هذه المرحلة المرافقة للثورة الذي تناسبه النبرة الخطابية المباشرة التي هدفها في الأساس إلى رفع درجة حماسة المتلقي وتقويّة حسه الوطني والثوري ، فالخطاب الشعري في هذه المرحلة اضطلع برسالة توجيهية مرافقة لصوت الثورة التحررية لذلك لم يخل من النبرة التقريرية ، نسوق مثالاً لذلك ،إحدى القصائد **لأبي القاسم سعد الله** ذات الملمح الثوري ، وهي بعنوان :

خطى السنين يقول في المقطع الأول منها [2]:

لتمضي السنون

أماسي انتحاب

وأيام حقد

[1] عمر أزراج ، العودة إلى ليزي راشد ، مطبعة لافوميك ، الجزائر ، 1986م ، ص 61

[2] أبي القاسم سعد الله ، الزمن الأخضر ، ديوان سعد الله ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985م ، ص 159.

مكشرةعاوية

ليالي مخضبّة دامية

وآكام ذل وقيد

تحطم أجسامنا

معاولها لا تبالي

أصخر تصيب أم أضلاعنا .

فعلى الرغم من غلبة الأسلوب المباشر فإنّ هذا النص الشعري لا يخلو من إنزياح يحدّ من وطأة الوضوح الناتج عن التعبير المباشر ، ، فنحن نقف على عبارات منزاحة توحي بحال الجزائريين خلال صراعهم مع الاستعمار ومنها **أيام حقد ، مكشرة عادية ، ليالي مخضبة ، آكام ذل ، معاولها لا تبالي** إضافة إلى شحن بعض الألفاظ بدلالات رمزية و **الفيد** يرمز إلى الإمتلاك والحرمان من الحرية ، و**المعاول** تركز لآلة الدمار الاستعمارية ، و**اللّيالي** ترمز للعهد الاستعماري المظلم ، ولئن كانت العبارات منزاحة قليلاً في هذا النص الشعري ، فوجدها مؤشر إيجابي على التّحول الذي بدأت اللغة الشعرية تعرفه مع ظهور قصيدة الشعر في الجزائر ، وتمثل اللغة الشعرية في قصائد **محمد الصالح باوية** نموذجاً متقدماً بالنسبة لهذه المرحلة ؛ حيث تتضاعف فيها درجة الإيحاء حتى توغل في الغموض تاركة الغموض خلفها ، وكأن بينها وبين أحداً بعيداً ، فعلى الرغم من أن كتب القصيدة التورية على غرار الشعراء الآخرين في هذه المرحلة ، وهي القصيدة التي ارتبطت عندهم بالنبرة الخطابية ، إلاّ أنه خالفهم فكانت له لغته الخاصة التي تغذيها تجربة عميقة موهبة فذّة فانتح نصًا شعرياً متفرداً في ديوانه **أغنيات نضالية** يكشف عن لغة شعرية فيها خلق وإبتكار ، حتى ليصدق قول أدونيس :" يجتهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير لغة الخلق ، فليس الشاعر

الشخصي الذي لديه شيء يعبّر عنه ، بل الشخص الذي يخلق الأشياء بطريقة جديدة [1] ، هذه الطريقة الجديدة في الصياغة اللغوية نقف عليها في المقطع الشعري الآتي :

والذي يقوله فيه باوية[2] :

يا رفاقي يا رفاقي في الذرى ، في السجن في القبر ، وفي

آلامي جوعي

قهقه القيد برجلي ، يا رفاقي حدّقوا فالثأر

يجبر ربوعي

أقسمت أمي بقيدي ، بجروحي سوف لا تمسح

من عيني دموعي

أقسمت أن تمسح الرشاش والفأس بأحقاد

الجموع

أن أراها ضربة عذراء تغزوا بسمة السفاح

في الحقل الخصيب .

فعلى خلاف النموذج السابق نجد هذا المقطع الشعري حافلاً بعدد كبير من الرموز التي تعمل على تكثيف الدلالة وتعميق المعنى ، وتضاعف من الفاعلية الشعرية ، ومنها كلمة **أمي** ، فهي الرمز الرئيسي في النص الذي تتمحور حوله بقية الرموز والمضامين ، ويقصد باوية بهذا الرمز **الجزائر** ، ذلك الوطن السليب الذي أقسم الشعب على استرجاعه ، وأمّا كلمة **رفاق** فترمز

[1] أدونيس ، محاولة في تعريف الشعر ، مجلة شعر ، دار مجلة الشعر ، بيروت ، ع 11، 1959م ، ص 29.

[2] محمد صالح باوية ، أغنيات نضالية ، موفمر للنشر ، الجزائر ، ط02، 2008م ، ص 41.

للمجاهدين الذين انتفضوا من أجل تحرير هذا الوطن ، في حين ترمز كلمة **السفاح** للاستعمار المجرم الذي لا يتوانى عن زهق أرواح الأبرياء وسفك دمائهم ، إضافة إلى هذه الرموز تجلّت اللغة المنزاحة في أكثر من عبارة بدت في علاقتها الإسنادية ودلالتها المعنوية مفارقة للتعابير المألوفة ومنها **(قهقه القيد برجلي ، الثأر يجبر ربوعي ، تمسح الرشاش ، والفأس بأحقادها والجموع)** ، كلها عبارات تسهم من خلال ما تم فيها من خرق لغوي في تكثيف معاني النص الشعري ، و لم يكتف الشاعر بذلك ؛ بل اجتهد في خرق علاقات التجاور التقليدية بين الألفاظ ، ليكسر بذلك رتابة التعبير ، فعلاقة التابعية بين النعت والمنعوت في قوله **ضربة عذراء** لم تعد علاقة شارحة توّضح معنى المتعالقين وتقربه من القارئ ، بل نراها أوغلت في الغموض المفضي إلى التأويل تعدد القراءة ، وتلك ميزة الشعر الحداثي ، فغموض القصيدة الحداثية يفضي إلى تعدد القراءات واختلافها بحسب اجتهاد القارئ في فهمها واستنباط دلالتها ، وليس هذا الاختلاف نقيصة تلحق بالنص الشعري بقدر ما هي إشارة إلى أصالته وعمقه ونضجه الفني ، فالنص الشعري الأصيل " ينقل إلى كثيرين معنى سطحياً واضحاً ولو نسبياً ، بينما يحتفظ للقليلين بمجموعة من الأعماق ، وهذه الثنائية كانت وستظل سمّة كل فن عظيم "[1] .

هذا السعي إلى إنتاج نص شعري يخفي أكثر مما يظهر ، ويحتفظ بأسراره العميقة لأكثر القرّاء قدرة على التأويل ، من خلال الكتابة بلغة تبتعد عن النمط التقليدي المألوف والتوغل في الإيحاء ، بدأت معالمه تتّضح تدريجياً في مسار القصيدة الجزائرية المعاصرة مع جيل السبعينات الذي عايش ظروفاً مغايرة لظروف جيل الرواد ، أتيح له معها أن يعيش تجارب الشعر العربي المعاصر ليقف على ملامح لغة الشعر الحداثي ، كل ذلك ساعد شعراء هذا الجبل على الانحراف بلغتهم الشعرية عن المعيار التقليدي ؛ حيث صاغوا تجاربهم الشعورية في قصائد قوامها اللّغة حداثية إيحائية

[1] مصطفى ناصيف ، مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1965م ، ص 33

عالية الفاعلية والتأثير ، ومن هؤلاء الشعراء **عبدالعاليرزاقي** الذي يقول في قصيدة **الإبحارعبرمتاهةالصفر** [1]

أدور..... أدور

في خلجات أيامي الشقيّة ....والزمان .

وفي مرايا الصمت ....والمنفى

وحيدا .....

أرتمي .....

في لجنة الأحزان

في دوامة التخمين

في أيقونة التجوال

وحيدا .....

في عقارب ساعة عمياء

اغتال الدقائق والثواني

أجر الحزن

أشرب وقع خطواتي

ألم الصمت

[1] عبد العالي رزاقي ، الحب في درجة الصفر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1977م ، ص 27.

أمضغه

وأبحر في عباب الصفر [1]

تبدو لغة هذا المقطع الشعري في اختيارها مناسبة للحالة النفسية التي يمر بها الشاعر ، أي الاحساس بالفراغ القتال ، فعبارات منزاحة عن المعيار اللّغوي استطاع رزاقي أن ينقل لنا إحساسه المضاعف بالكآبة والضياع لفقدانه الأمل في الحياة المنشودة ، فهو يحيا بلا هدف ينتشله من دوامة الضياع التي عجز عن الخروج منها ، فتضاعف إحساسه بالتفاهة هذه التجربة نجح رزاقي في نقلها إلى القارئ من خلال اختيار كلمات متاحة تصف حالته تلك ، فكانت أولها كلمة (أدور) المكررة مرتين في السطر الشعري الأول من المقطع ، والتي توحي بالتخبط العشوائي للشاعر في غياب رؤية واضحة لمسار حياته التي تعدّ البوصلة المحددة لمسار استقامتها ، وأمّا الكلمة الثانية فهي **ساعةعمياء** الموجه ببطئ حركة الزمن وضياع القدرة عند الشاعر على تميّزه وذلك ما يضاعف كآبته ويعمق إحساسه بالضياع.

وتبرز ظاهرة التكثيف بصورة أقوى حضوراً مع شعراء الثمانينات والتسعينات ، ومن جاء بعدهم ، فهؤلاء الشعراء كان لهم من الأسباب ما مكنهم من تعميق تجاربهم وتكثيف لغتهم الشعرية ، يرى **عزالدينميهوبي** أنّ الكتابات الأدبية التي ظهرت في تسعينات قد ميزتّها مواصفات منها :

استخدام لغة تصل كثيراً من التشاؤم والسوداوية في الاغراق في الغموض والمجهول إضافة إلى رؤى تعكس الخوف من المستقبل والرفض للموت المجاني والشعور بالإشعار المبرمج .....وأنّها مليئة بالفجيعة ورافضة للسياسة ..... [2] .

[1] عبد العالي رزاقي ، الحب في درجة الصفر، ص32

[2] عزالدين ميهوبي ، يدعو إلى أدب يحمل ثقافة السلم والإيخاء ، جريدة النصر ، 22 سبتمبر 1999م،ص18

نشر عزالدين ميهوبي خلال هذه المرحلة مجموعة من الدواوين منها **النخلة والمجداف واللغة والغفران وعولمة الحب وعولمة النار ، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس** جاءتنصوصها الشعرية عاكسة لهذه الحالة النفسيّة المتأزمة بما حملته من هموم ومآسي المرحلة ناقلة قلق المبدع فقد عبّر في ديوان اللّغة والغفران عن خوفه من هذا الموت المجاني الذي يترصد كمبدع في كل أنحاء المدينة يقف له خلف الجدران ، ويتبعه عبر الشوارع ويرقبه من وراء الشرفات حتى غدّت حياته صورة للخلق المتواصل يقول في ذلك : [1]

ربما أخطأني الموت سنة

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم .....

كل رؤيا ممكنة .....

ربما تطلع من نبض حروفي ....سوسنة

أنا لا أملك شيئاً غيراً

وبقايا أحرف تورق في صمت الدّم المر حكايا

محزنة

ربما أخطأني الموت

فطارت من شفاهي لعنة اليوم ...

وطارت أحصنة .

[1] عزالدين ميهوبي ، اللعنة والغفران ، مؤسسة الأصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف ، الجزائر ، ط01، 1997م ، ص 25.

هذا القلق النفسي والخوف اليومي المتواصل في حياة الشاعر خلال هذه المرحلة عرفت سياسياً من خلال ما شهدته من أحداث دامية بالعشرية السوداء انعكس مضامين قصائد عزالدين ميهوبي ، وكذلك ارتسم في بنيتها اللّغوية ، فكان نص الشعري حداثياً يتكئ على الغموض لإنتاج هذه الدلالة نورد مثالاً لذلك قصيدة **الليل** التي يقول فيها [1].

من ثقب الباب يجهد الليل

وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم

القبر المنسي بعيدًا

الليل يجيء وحيداً

من نافذة الخوف المخبوء

يأتي الفرح الموبوء

وهذا الليل فجيعة

من ثقب الباب

يطل غراب .

لعلّ أول علامة في النص الشعري يحيل إلى الغموض هي كلمة **الليل** فهو رمز كثيف الدلالة والإيحاء يخفي من المعاني أكثر مما يظهر لأنّه يرتبط بالزمن المبهم ؛ حيث يعبّر عن الامتداد والطول ، عدم التحديد أو الانتهاء ، وما يؤدي إلى الاحساس بثقله على النفس البشرية ، كما يرتبط هذا الرمز بالحياة في مختلف مظاهرها الاجتماعية والسياسية التي تمثل فضاء حركة الانسان ، وإذ كلما

[1] عزالدين ميهوبي ، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، منشورات دار الأصالة للإنتاج الاعلامي والفني ، سطيف ، الجزائر ، ط01، 2000م ، ص 17.

اعترى هذه الحياة طارئ ما انعكست صورته على نفسية هذا الإنسان ، فأوغل في التهجم والسوداوية هذا العنوان بدلالته المتشبعة انسحب على فضاء النص ، فغدت مفردة **الليل** التي تكررت أربع مرات ، كلمة مركزية فيه تتجمع حولها كل الدلالات الفرعية الأخرى ، علماً أنّ هذه الكلمة وردت مرتين مسبوقة بفعل مضارع **نجيء** للتعبير عن الترقب والانتظار المقرون بالخوف من هذا القادم غير المرغوب فيه .

والغموض كظاهرة مميزة للشعر الجزائري المعاصر ، لا يعكس ترفاً فنياً عند الشعراء ، بقدر ما يترجم مدى تفاعلهم الإيجابي مع مجريات الأحداث الواقعة وظروف الحياة المعقدة التي ولدت لديهم رؤية خاصة للحياة جعلتهم مختلفين عن الآخرين في طريقة القول – إنّهم لا يعبرون بل يبتكرون ويخلقون وتلك هي ميزة اللغة الشعرية " فمن خصائص اللغة الشعرية الحديثة أن تتفاعل أساليبها التعبيرية مع مضامينها الغامضة تفاعلاً يحدث الحيرة والريبة والإرتباك [1] .

دواعي التكثيف في الشعر الجزائري : إنّ البروز اللّافت في الشعر المعاصر أصبح يدعو إلى التساؤل من الأسباب والدواعي التي جعلت الشاعر يقبل عليه بهذا النحو ، فيخرج بالقصيدة من طابعها التقريري المباشر إلى الإيحاء العميق الذي يربك القارئ ويشوش ذهنه ، فالمعنى الشعري الذي لم يكن القارئ يجد صعوبة في تحديده غدا مستغلقاً أحياناً ومتفلتاً أحياناً أخرى لتضمن العبارة الشعرية أكثر من دلالة ومعنى ، فبالإضافة إلى ارتباط النص الشعري بتجارب خاصة تعكس الحياة المعقدة التي يحياها بعض الشعراء ، وكذا اختلاف رؤاهم الفنيّة باختلاف مرجعياتها الفكرية والإبستمولوجية ، نجده أيضًا يرتبط بتقنيات القصيدة الحداثية ، ويخضع لنسيج لغوي جديد يقوم بناؤه على الخرق المعياري .

[1] منصور قيسومة ، حداثة الشعر العربي ، شعرية الحداثة ، دار التونسية للكتاب ، تونس ، ط01، 2012م ، ص 66.

أ- توظيف الرمز : يميل الشاعر المعاصر إلى توظيف تقنية الرمز والأسطورة لما فيها من طاقات شعرية هائلة تسهم في تعميق معنى النص وتعدد دلالاته ، فكان لهذه الرموز والأساطير التي ولع بها شعراء الحركة الجديدة من الخمسينات كدخل كبير في غموض بعض القصائد حتى بعد الإشارة إلى طبيعة هذه الرموز في هوامش القصائد كما يفعل على سبيل المثال **السياب والبياتي وسعدي يوسف** [1].

وتتجلى هذه الظاهرة في الشعر الجزائري المعاصر بتفاوت ح حيث يوّظف بعض الشعراء الرمز بنجاح ، ويوّظفه البعض الآخر من أجل التوظيف فقط .

من أمثلة التوظيف الناجح للرمز في هذا المقطع الأول من قصيدة المهدي لعثمان لوصيف وفيه يقول[2].

مثلما

تنفض العنقاء

من تحت الرماد

حمحم المهدي .....مشبوب الفؤاد

وانبرى

يرسل أنوار الهدى

بين الروابي والوهاد

[1] محمد الحسين الأعرجي ، مقالات في الشعر العربي المعاصر ، دار وهران للدراسات والنشر ، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق ، 1985م ، ص 61.

[2] عثمان لوصيف ، زنجل ، مطبعة هومة ، الجزائر ، 1999م ، ص 40، 41.

كان ....مثل السندباد

يجرح اليّم

ويحتاج .

فالشاعر لم يستعمل في هذا المقطع رمز **العنقاء– السندباد** منقطعا عن سياقه ، بل أتى به مرتبطاً ببعض في هذا السياق الدلالي مستفيداً من طاقة التشبيه ليشكّل هذا التوظيف ثراءاً للنص .

ب– الانزياح اللغوي : يعدّ سبباً آخر من أسباب الغموض في شعرنا الحداثي فهو سمّة بارزة في هذا الشعر يخرق من خلاله الشاعر معيار اللغة المألوفة بحثاً عن معانٍ جديدة يرى أنّ تحقيقها بالطرق المألوفة في صياغة التراكيب اللغوية أمر غير ممكن لذلك يعمد إلى هذا الخرق لتحقيق ضالته المنشودة ، وهذا ما جعل كثيراً من النقاد يعتبرون الانزياح " جوهر الإبداع بل أداة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي [1] ، لكن المبالغة في استخدامه قد تجعل العلاقة بين الدّال والمدلول ضبابية لا تخلو من غموض نسوق لتوضيح ذلك هذا المقطع من قصيدة **تداعيات مدن السراب** لأحمد عبد الكريم وفيه يقول [2] :

إلام تذوب راحتيك الشموس ؟

دم الشمس فوق المرايا

وهذا المدى الأرجواني يشعلك الآن بالأغنيات

وأنت تواعد هذي الطقوس مساء

[1] يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، ط01، 2007م ، ص 186، 187.

[2] أحمد عبد الكريم ، موعظة الجندب ، دار أسامة للطباعة والتوزيع ،الجزائر ، ط01، ص 99.

وفي لحظة للحنين العيّ

تلغم جسر المسافة

تفلت من مدن للمرافي

ومن زمن للتجافي

لتأسر ظل الغزل

وتمسك بالقلب كل الصقاف .

ج- التقديم والتأخير :

كذلك نجد للتقديم والتأخير إسهاماً ملحوظاً في توسيع فضاء الغموض في النص الشعري الحداثي ، فهو ضرب من الخرق يقدّم التركيب اللغوي في صورة مغايرة لقواعد المعيار النحوي ، إذ بعيداً عن الوظيفة الجمالية لهذا الأسلوب والتي ترع من قيمة النص الفنيّة بالكشف عن قيمته الدلالية والنفسية في العمل الأدبي [1] ، فإننا نلاحظ ما يحدثه هذا الخرق اللغوي لنصبح أمام لعبة لتبادل المواقع قد تؤول بالمعنى إلى الغموض نسوق لذلك مثالاً المقطع الأخير من قصيدة **نداء** لفاتح علاق ، وفيه يقول :[2]

من ذاتها ستخرج الأشياء

تعانق الفضاء

من ثوبها ستخرج اللغة .

لتسبح في السما

[1] يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص 190

[2] فاتح علاق ، من كتاب السهو ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2001م ، ص 80

عنق الزهرة مال على كبدي في بطن الحوت

هل يخرج اسمك من صدف

أم يفطر قلبك من توت ؟

النار أنا

والماء أنا

والعالم ينهض من صوتي !!

د- الحذف : يعتزي الغموض الشعر الجزائري المعاصر كذلك بسبب ظاهرة الحذف التي استهوت الشاعر الحداثي ، فمال إلى توظيفها مقدماً للقارئ نصوصاً شعرية تكثر فيها البياضات ونقاط الحذف بعد جمل غير منتهية المعنى ، ليجد القارئ نفسه مرغماً على التخمين ، كما أرغم من قبل على التأويل ، وهو بصدد قراءة نص شعري لا يخلو من الحذف ، ويعدّ **عبد الله العشي** من الشعراء الجزائريين الذي يجيدون توظيف تقنية الحذف في نصوصه الشعرية ذات النزعة الصوفية ، ففي قصيدة **تجاوب** من ديوانه الأول **مقام البوح** نقف على هذا المقطع وفيه يقول :[1]

ها .....

قد بلغت

.....

.....

وأمد عن بعدي يدي

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ، منشورات جمعية الشروق الثقافية ، باتنة ، الجزائر ، 2007م ، ص 14

فتمد عن بعد ضياها

وأمد صوتي .

غياب الروابط الحرفية :إذا كانت الروابط الحرفية من عناصر بناء العمل الأدبي التي تحقق له الترابط

والاتساق بالربط بين وحداته اللغوية وعباراته الشعرية فإنّ بعض الشعراء الحداثيين يحجمون عن استخدام هذه الروابط في نصوصهم الشعرية ، وهو بهذا الإحجام الذي يخرق المعيار النحوي ، إنما يسهمون في مضاعفة ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي نسوق لذلك مثالاً المقطع الأول من قصيدة **آه يا عينك** لعثمان الوصيف يقول الشاعر [1] :

ما زلت أسافر في عينيك الرائعتين

ما زلت أسافر من مطلق إلى مطلق

في أبد الآباد

أسافر .....ولا أصل

أنا سندباد الغواية

هل أحد قبلي

انعدمت هذه الروابط تماماً في بقية الأسطر ؛ حيث استعاض الشاعر عنها بتكرار بديات بعض العبارات ، لكن ذلك لا يمنع من بروز التفكك بين العبارات الشعرية مما أفضى إلى غموض المعنى ، إنّ هذا النموذج الشعري يبرز بوضوح كيف تنوعت طرائق التجاوز في الشعر الحداثي

[1] عثمان لوصيف ، ريشة خضراء ، عشرون رسالة حب ، منشورات التبيين الجاحظية ، سلسلة الإبداع الأدبي ، الجزائر ، 1999م ، ص 51، 52.

منها العزوف عن استخدام الروابط الحرفية التي بقدر ما أظهرت تفككاً واضحاً بين أسطر المقاطع وأجزاء النصوص الشعرية أبانت كذلك عن مدى إسهامها في التأسيس لظاهرة الغموض في شعرنا المعاصر .

إنّ مثل هذه النصوص الشعرية التي لا يحدد فيها مرجع الضمير ولا يعرف عائده تبقى نصوصاً غامضة الدلالة ، يشق القارئ في القبض على حقيقتها الشعرية المختفية وراء هذا البوح المهيمن ، والنسبة المضمرة ، وحين يتجاوز الشاعر الحداثي مرجع الضمير ، فذلك ضرب من ضروب الخرق اللغوي للمعيار الذي تربت عليه الأذواق ، وهو إذ يفعل ذلك إنما يضفي على نصه الشعري هالة من التكثيف المحبب ، وإنّ تعدد أسباب التكثيف في قصيدة الشعر الجزائري المعاصر بقدر ما يعكس تنوعاً في التجارب الشعرية واختلافاً في الرؤى الفنية فإنه ينعكس إيجاباً على هذا النص الشعري الذي يبقى يبحث عن أسباب التجاوز التي تحقق له حداثته الشعرية شرط ألا يبالغ الشاعر في طلب الغموض الذي قد تتحول فيه علاقة نصه الشعري بالقارئ من لذّة ومتاع إلى نفور وانقطاع .

الفصل الثاني

مظاهر الصمت البصري في مدار القوسين

المبحث الأول :العتبات النصية في الديوان

المبحث الثاني :تقنيات التشكيل البصري في الديوان

المبحث الثالث :أشكال بنية الصورة الشعرية

المبحث الأول: العتبات النصية في الديوان

1/عتبات الإطار الخارجي:

-لقد ظهر اهتمام النقاد، الأدباء في الدراسات العربية والغربية القديمة بالنص الأدبي بدراسة إطاره الداخلي دراسة تحليلية ، بعد التطور الحاصل في ميدان الأدب اتجهت الدراسات الحديثة إلى الاهتمام بالجانب الخارجي للنص وهو ما يسمى بالعتبات النصية وتعني بها "مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين و الإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النشر التي توجد على غلاف الكتاب"[1]

فيرى حميد لحمداني إن العتبات هي {إن العتبات يقصد بها ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعة على مساحة الورق ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنتظم الفصول وتغيرات الكتابة المطيعة، تشكيل العناوين وغيرها}[2]

فالعتبات إذا{تبرز جانبا أساس من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخيلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكسب أهميتها بمعزل عن الطبيعة الخصوصية النصية نفسها}[3]

- ومن هنا نستخلص أن التبات النصية ذات أهمية تجعل القارئ يمر بها قبل الولوج إلى متن النص، التي تتجلى في ديوان مدار القوسين ل"ناصر لوحيشي"ما يلي :

1--الإطار الخارجي: ويطلق عليه أيضا التصميم الخارجي و"المقصود به دراسة الملامح مع العامة التي يتميز بها الديوان كسلعة معروضة من خلال تمظهر الغلاف الذي يشكل الواجهة التي يقوم

[1] عبد الرزاق بلال، مخل إلى عتبات النصية، دراسة في مقدمات النقد العربي المعاصر مطابع إفريقيا الشرق-المغرب- بيروت - لبنان (د.ط)،2000م.ص21

[2] حميد لحميداني،بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت،2000،ص55

[3] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية الدلالية) منشورات الرابطة دار البيضاء،ط1،1996م،ص16

بها الشاعر بضاعته، فتجد القارئ كل ما يحتاج معرفته"[1] ويندرج تحته :

-عتبة الغلاف الأمامي

-عتبة اسم المؤلف

- عتبة العنوان

- عتبة صورة الغلاف

-عتبة الغلاف الخلفي

1-عتبة الغلاف الأمامي:" يقصد بها العتبة الأمامية للكتاب التي يقوم بوظيفة عملية هي: افتتاح الفضاء الورقي"[2]

وفي ديوان مدار القوسين لعناصر لوحيشي نجد حضورا لافتا للعتبات وتوزيعها في الديوان لم يكن اعتباطيا وإنما له دلالة وتداخل وتمازج يجمع بين هذه العناصر

عتبة اسم المؤلف:" فهو يثبت هوية الكاتب فلا يمكننا تجاهله أو جاوزه لأنه العلامة الفارقة بين الكتاب وأخر فيه تثبت هوية الكتاب بصاحبه"[3]

نجد في الديوان اسم المؤلف في اعلي الصفحة "ناصر لوحيشي "

[1] عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدد ميقاتي، مجلة ألوحات للبحوث والدراسات، جامعة ميلة ، العدد2،المجلة7،2014،ص129

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ،ص133

[3] عبد الحق بلعابد ، عتبات لجيرار جينيت من النص إلى المناص، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت ،ط1،2008،ص63

عتبة العنوان: وهو من أهم العتبات النصية وهو الرسالة الأولى التي يتلقاه القارئ "ويعتبر نظاما ذو إبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث تتبع دلالته ومحاولة فك شفراته الرامزة"[1] وللعنوان "وظيفته لان عنوان الشيء دليله ووضعه يكون في بداية المنصف"[2]

وهو أول ما استوقفنا في ديوان مدار القوسين كونه رد في مساحة وبخط بارز وبرسم توضيحي لقوسين ، وهو عنوان الرئيسي متكون من كلمتين (مدار//القوسين)

-أما بالنسبة لعناوين الفرعية تأتي غالبا عنوان الفقرات أو مواضيع أو تعاريف داخل الكتاب وهو عنوان تشارح ومفسر لعنوانه الرئيسي[3] وقد جاء العنوان الفرعي في الديوان على شكل عناوين لقصائد الشعرية مثل: بابا والحلوى، مرسلات الجبنى ، الصد المخضل..."أنما انه يحدد ويوحي ويمنح النص الأكبر قيمة" [4]

-ومن العناوين الفرعية او عناوين القصائد في الديوان نجد:

العنوان الفرعي	الصفحة
ندى االرز والزيتون	23-21
مدبنشي....ونعمة متخرجة	30-25
شامية النبرات	32-31
من يطوي تلك الإبعاد	40-35
بابا الحلوى	43-41
مدر القوسين	48-45
مراسلات الجبنى	52-49
الصدى المخضل	55-53

[1] عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي،ص91

[2] عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص،ص29

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارجينيت من النص إلى المناص، ص68

[4] المرجع نفسه، ص نفسها

ياموقد النار	64-61
غيمة أودعتني	68-65
النجاس البوح	72-69
نغمة في طريقي إلى قالمة	76-73
ترب السها	80-77
توشية الخيال	84-81
حرك لسانك	90-85
نسيج القوسين	94-90
نعمة اسفة	108-95
غدرو عبير	112-109
اغفاءة الرماد	118-113
اختصر راحته	120-119
همس العشبات	126-121

حيث تساهم العناوين الفرعية في خرق محتوى و مضمون بعض الأعمال الأدبية ، إما في ديوان "مدار القوسين لناصر لوحيشي" على عكس ذلك فان بعض العناوين لا توحي بمضمونها مباشر تحمل غموض وغرابة، يميل إلى التكثيف والإيجاز فقد احتل الفراغ مساحة واسعة قبل العنوان وفي نهاية الصفحات فالعنوان العام للديوان رغم بساطة يحمل داخله كثافة الحصن إذ ينفخ فيه الشاعر روح ديوانه كامل

عتبة صورة الغلاف: حيث تعدادات أهمية بالغة بالنسبة للمضمون من جهة ولتسويق من جهة أخرى فلم يعد الغلاف مجرد تشكل خارجي فقط بل أصبح امتداد دلالة على مضمون أو متن

النص [1] ونجد المؤلف والناشر يركزان على الغلاف ومساحته تحتوي على عدة تفاصيل تقوم كل منهما بوظيفة محددة ، ومن تفاصيل الغلاف ما يلي:

الرسوم والإشكال: فالرسم أو الصورة هو عبارة عن رسالة بصرية أيقونية "لا يمكن أن تنقله من تورطها في لعبة المحنى"[2] فهي تسعى إلى تحريك الانفعالات العليا للقارئ (الذكاء، العقل.....)

فنجد المؤلف ناصر لوحيشي وضع صورة لقوسين كتوضيح لعنوان ديوانية .

2-عتبات الإطار الداخلي :

يسميه النقاد بالفضاء الطباعي ، وقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها احرف طباعته على مساحة الورق[3]

ويندمج تحته كل من:

-عتبة الإهداء

- عتبة الدخول

- عتبة العناوين الفرعية

- عتبة المقدمة

- عتبة الفهرس

- عتبةبياناتالنشر

[1]مراد عبد الرحمن مبروك، جيولوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا ، دار الوفاء النشر، الإسكندرية مصر،ط1 2002،ص124

[2]قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة لمغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العلم، دار الغرب للنش والتوزيع، وهران.(د.ط)2005 ص22

[3]عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي،ص129

عتبة الإهداء: يعتبر الإهداء عنصر مهما في عتبات أي عمل أدبي على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة إذ انه يعكس نوع العلاقة بين المهدي والمهدى له:[1] هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء و ما يحمله للمهدى إليه[2]

الوظيفة التداولية: و هي تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب و جمهوره الخاص و العام[3]

جاء الإهداء في الديوان التالي:

-إلى الإشعاع الباخر، فوزي يعقوبي

-وصلنا هنالك من قبل

- من قبل ان يولد الوصل

-و احتمت خفقات الجسد

حين أيقضتني نكرت

-مقلتانا

-بريق الرؤى

-اصفرار الزبد

فالملاحظ أن الشاعر ناصر لوحيشي قد استخدم حرف الجر إلى في بداية الإهداء هذا بهدف تخصيص و توجيه الإهداء إلى فئة أو شخص معين يرى فيه أهلا لفهم دلالته البصرية في ديوانه و تقبل مواضيعه

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 144.

[2]-عبد الحق بلعابد، عتبات اجرار جينيت من النص إلى المناص، ص 99

[3]-المرجع نفسه، ص 99

-عتبة المقدمة:

تندرج المقدمة ضمن العتبات النصية الأخرى التي لا تقل أهمية عنها فهي مفاقرة عجيب قد لا تتسم بها غيرها من النصوص فعلى مستوى المكان هي أول مكتوب أما على المستوى الزمني فهي عآخر ما يكتب[1] و هناك ألفاظ دالة على زمن كتابة المقدمة سواء كتبت قبل أو بعد انتهاء العمل الأدبي و هي:

-مقدمة كتبت قبل المتن "سأذكر، سأورد، مبين، ...الخ" و هي ملفوظات دالة على الحال و الاستقبال[2]

أنواع المقدمة: يمكن أن نميز نوعيتك

مقدمة ذاتية: و هي من وضع المؤلف نفسه

مقدمة بقلم شخصية غيرية و هي من وضع مبدع أو معكر أو نافذ معين توضع " بهدف تزويد المنجز النصي بمنجز نقدي يسعى إلى ترسيخ الحركة الشعرية الجديدة في بيئتها الثقافية"[3]

و بالعودة إلى الديوان الشعري نلاحظ أن جاءت بقلم شخصية أخرى "شوقي ربيعي" تحدث فيها من خلال الشاعر ناصر لوحيشي و بدايته في كتابة الشعر و على مواضيع شعره و دلالاته امتدت المقدمة من الصفحة 5 إلى 16 نشرت في 25 ابريل 2013

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمة النص العربي القيم، ص 42

[2] - المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في النثر العربي الحديث، ص 149.

المبحث الثاني :تقنيات التشكيل البصري في الديوان

1- مجال تشكيل السطر الشعري:

-ساهمت التحولات الطارئة على القصيدة الحديثة في التخلي عن قالب القديم والانتقال من نظام السطرينإلى رحاب السطر الشعري مما فتح مجال إمام القراء والباحثين لدراسة مجال تشكيل السطر الشعري ونقصد بالسطر الشعري"كمية القول الشعر المكتوب في سطر واحد سواء كان القول تام من الناحية التركيبيةأو الدلالية أم غير تام "[1] ويتجلى في مظهرين هما : الأطوال السطرية المتفاوتة والمقصود بها تفاوت طول السطرين شعريين متواليين أو أكثر تفاوتا كيما من الحديث عدد الكلمات[2] وقد اعتمد الشاعر ناصر لوحيشي هذا النوع من التشكيل المتفاوت في بنية السطر الشعري

أعيديها،،أعيديها

رؤى حيرى،

أعيديها

خطى خب النسيم لها،

غماما،

راح يستشفى مدارات بوديها

أعيديها

أعيديهالابتسامات

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص171

[2] المرجع نفسه،ص172

ورحلات ،،

وشوق في نواديه[1]

-**التفاوت الموجي**: ونني به تفاوت أطوالالأسطر الشعرية تبعا تفاوت الموجة الشعورية المتفقة عبر كل سطر[2]وقد لجأ لوحيشي إلى هذا التشكيل تعبيرا عن ترسمه الدقيق الشعوري وإيقاعاتها الداخلية من جهة وتعبيرا عما تجسده الصورة من إيقاعات بصرية ونفسية، ومن القصائد المبنية على هذه التقنية في الإثارة التشكيلة والهندسية الإيقاعية قصيدته "انجياس البوح":

مري على الشارع الخلفي إن دمي

قد جف جانبه ، فاختل ميزاني

أخضل ذاك الصدى ألوسمي...

غيث الرؤى

وذبذبات على سمعي وأركاني

مري على الشارع الخلفي يمع سني

لعلني أن أعيد الفارق الداني[3]

نلاحظ اعتماد الشاعر التفاوت ألسطري في الأبيات لتحريك الحدث والصورة في أن واحد فالصورة تتحرك لإبراز الداخل الشعوري وقد وظف تقنية التفاوت الموجب في أطوال اسطره الشعرية ليسجل للمتلقييإحجام الموجات الشعورية المتدفقة ، ودليل على أن الشاعر مسكون بالها جس الداخلي او ها جس التكثيف الشعري ليرسم أصداء هوا جسه بتفاوت اسطره الشعرية

[1] نصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين،ص53

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص172

[3] نصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين،ص69

بشكل غير متساوي، مما يل على سكونه في حالة ، وتخليفه لها شعريا بما يملك من أدوات ورؤى معرفية فنية تابعة من جسه المفهم، وتأملاته الشعرية.

ماالذي بيننا

ماالذي كان بيننا؟

ظمأ، واشتياق، وذكرى دمي محزنة

ليست كالعيس

فالعيس قد ترتوي بعد نهرين

أو بعد يوميين

أو مرة في السنة

أعرف بخل السيما...

ولكنها الأربعون[1]

-هنا تتبدى مظاهر الإثارة البصرية للأبيات من خلال التفاعل الحاصل بين الموجات السطرية إلى تفاوت السطرية المتفاوتة وزخمها الاغترابي الحزين ، فقد لجأ الشاعر إلى التفاوت ألسطري لإبراز تصدعه الشعوري وانكساره الداخلي وتمثيلهبصديا للمتلقي محققا أقصى درجات تأثيره في القارئ عبر تضافر الإيقاعين البصري / الدلالي معا في تعميق الرؤية وتكثيف الموقف الجارح الذي يعاينه الشاعر.

[1] نصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين،ص73

-الأطوال السطرية المتساوية

الأطوال السطرية المتساوية: ذهب إلى ذلك محمد الصفراني بقوله "تساوي طول السطرين شعريين متواليين أوأكثر تساويا تركيبيا وإيقاعيا[1] وبالنظر في بنية السطر الشعرية من حيث التساوي عند الشعراء المعاصرين وجدنا ثلاثة أنماط هي :

تساوي افتتاحي (استهلالي): وهو التساوي الذي يفتتح مقاطع النص معتمد على التكرار البنيتين التركيبتين والإيقاعية للأسطر المكررة[2]

يا مقعد النار حديث رؤى

أسدل لنام المسا واكشف لنا الحجا

يا موقد النار ياكانون الفتنا

إناحزاني فهات النار والحطب[3]

-لقد حاول الشاعر إن يخلف من خلال تعادل السطرين الأولين توازيا فنيا بين بنية النص بصريا وبلاغته إيقاعيا

-تساوي ضمني :

ويقصد به"التساويالسطري ضمن النص الشعري من غير أن تكون له وظيفة تكرارية[4]"

أي لفظ أصوغه لانتهاء

واشتهاء، وملء عيني افتضاح؟

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص176

[2] المرجع نفسه،ص176

[3] ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين،ياموقد النار ،ص61

[4] المرجع السابق،ص177

فالغيابات انتحت زفرات

والرؤى طلعة وفجر صراح

وطيور الأصيل تشدو حنينا

ذوعبير الصدى غد وصباح

وقافي سامقات تداني

خافقات السها فلا تشباح

ذلك شعري وتلك رؤيا جنتي

نسجتها غمامة ، ووشاح.[1]

إن تساوي الأسطر الشعرية في هاته الأبيات تبرز لنا ثبات الحالة وسكونا لدى الشاعر ، وهذا يعني إن هذا الشكل يأتي دليلا على تحجر الذات وانكسارها أو جمودها وركونها وتحجرها في عالمها الوجودي ، دليلا على حالة العقم واللاجدوى التي آل إليها الشاعر ، وكأن الشاعر يريد أن يؤكد توازن الشخصية لديه عبر تعادل الأسطر الشعرية.

2- بنية البياض والسواد:

يختلف تحديد مفهوم البياض والسواد من مؤلف إلى آخر يقول محمد نجيب التلاوي "نجد مستويين خطيين لقدير القصيدة لشعرية ، فالنبط الصغير الرقيق هو الأبيض، والنبط الكبير السميك هو الأسود وبياض الصفحة هو الفراغ ، إذن فالمتحكم في دلالة الأبيض والأسود ثلاثة عناصر"الأبيض / الأسود / الفراغ[2]ويرى محمد بنيس ان نصوصا شارية تعيش صراعات بين الخط

[1]- ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين ، ص 49.

[2]- محممد نجيب التلاوي ، القصيدة التششكيلية في الشعر العربي ، www.ktob aaraabic.com

والفراغ أي بين السواد والبياض وهو صراع""ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة التي تعتري شاعرنا المعار وهو يكتب نصه الشعري لأن القدماء بنفس كانوا يعرفون مسبقا حدود المكان عند كتابة النص ، فيمارسون الكتبة داخل إطار مفتعل ، أما الشاعر المعاصر فإنه يواجه المخطوط اللون الأسود الشاعر في اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصر آخر وإنما تتداخل في لاختيار الذاتي مجموع البنيات الجزئية التي يحكم وودها ترابط جدلي وينهي البيت عندما يلامسه البياضض أو عندما يوقفه البياض فيجد من حديثه في التدفق".[1]

هنا تتداخل والتتلق المفاهيم للبياض والسواد .

قام شعراء الشعر الحر بتحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ فجعلت عينيه مركزتين على ببنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي إذ إن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر فالنظم يقتضيه باعتباره صمتا يحيط بالقصيدة".[2]

وقدسبق و أن اشرنا إلى ان الصفحة البيضاء لا اهمية لها ما لم تمتزج مساحتها بالسواد،وهو ما لا يأتي الا بتشكل النص الشعري عليها وهذا لا ينفي اهمية البياض بل على العكس فكل منهما اهمية في تأويل الاثر الادبي....فمن تمازج بياض الصفحة وسواد النص تتجلى اهمية كل منهما[3] ومن النصوص التي اعتمد فيها الشاعر ناصر الوحيشي على تشكيل البياض،قصيدة "نسيج القوسين":

[1]– محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص103.

[2]– جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3، 1986، ص98.

[3]عبد القادر جبار،طائرالوجد،دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري العربي الحديث،سعدي يوسف انموذجا،دار الشؤون الثقافية،بغداد،ط1،2011،ص105.

ابغي لشعري ان يزدان،ياعبقا

بذكر لطفك،ام جذع النخيل هفا؟ !

صامت قوافي عن ذكر السموق هوى

واستنكف خجلا، غير منعطفا

وحين قامت وكان الحبر خاذلها

عيناي قد هملت،و القلب قد رهفا

في مفرق الدمع اشعاري اخبئها

وارتجي موعدا يغدو لها غرفا

...

يامن وسيلته الزهراء تحرج

والؤال وهن على أوهانه غرفا[1]

-هنا، يأتي المقطع دالا على ساحة فراعية تأتي بين الأسطر الشعرية كاشفة عن بلاغة بصريةّ، مردها الانتظام البصري في حركة القوافي التالية (هف، منعطفا، رجا، غرقا) ليحقق الشاعر رغبته الجامحة في نقل مافي دخله من أحاسيس ورؤى حزينة، والمد النقطي المتتابع يشي بجريان الصمت المخيم بكل مافيه من أسس واحتراق.

[1]-ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين ،ص91

ولوءقفنا في مجريان قصيدة نغمة آسفة لتبدي لنا هذا الإحساس الثراء جيدي الذي يمثله الشاعر عبر مساحة البيان (الصمت)والسود الكتابة مما يدل على بلاغة بصرية وحساسية شعرية في توزيع الخزافات بما يحقق وعها الشورى وصدها العاطفي، كما في قوله

لا تأسفي ،،

وأقلت عثرتي التي ألفيتها وصلا

لألطف موقف

لا تأسفي،،

وخطاك بلسم موعد،،

رهف ومورد بسمة وتفف،[1]

...

طابت رؤاك،،

فكنت سوسة الصباح

وكنت منكسر الجناح

وكان يكشفني دمي وتلهي،،

لا تأسفي

...

فإذا سقطت غدا بجنبك

[1] ناصر لوحيشي: ديوان مدار القوسين،ص95

أمسكي بيدي،،

ولا.. لاترحني.[1]

هنا ينحسر السواد، ويمتد البياض، ليتغلغل ثنايا كل سطر من جوانبه كلها تقريبا دليلا عى إن ثمة دلالات وأحاسيس جديدة تتبع هذا المد

ولو تتبعا مسار القصيدة إلى نهايتها لتبدي لنا كيف أن البياض لم يعد شكلا خارجيا، لتظليل الصورة وتفعيل السواء فحسب وإنما غدا عنصرا بلاغيا في تحفيز رؤية القصيدة ، وتعميق دلالتها وهذا ما نلحظه في المقطع الختامي التالي:

لا تسعفي...

الاي في هذا المدى

لاتسعفي...

...

أدركت انك قد ولجت قصيدتي..

وعذرتني...

مسكت بالغدر الخفي

...

حلفت منشيا، وحزني راح ينقل

كاهلي

[1] المصدر نفسه، ص97

وعدي ووعدك واحد

فالحرة في معاصر يفي

فتعطفي

وتعطفي

وتلطفي...[1]

وقد تميزت القصيدة الحرة بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، والوقفة في الاصل هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه وهي بالتالي ليست الا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص ولكنها بطبيعة الحال محملة بدلالة لغوية[2]، البياض يقوم بشكل اساسسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد ، متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض ويعد في التجربة الشعرية المعاصر وسيلة من الوسائل تفير الايحاء وتوصيل دلالة للقارئ[3]

التشكيل البصري وعلامات الترقيم:

ساير الاهتمام بعلامات الترقيم الاهتمام بشكل البصري باعتبارها وقائع أسلوبية توظف في التعبير عم المواقف إثناء الانتقال من الخطاب الشفوي إلى الخطاب المكتوب"ولاارتباطها بضبط نبرة الصوتي الكتابة وبالتالي تعويض الصوت كلية بالعين[4] فيجعل من النقاد والباحثين الدراسات

[1] ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص108

محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في JEAN COHEN;STRACTURE;DULAGAGE;POETIQUE.P68

[2] المغرب: 54-نقلا عن

[3] المرجع نفسه ص101.100

[4] عبد القادر عزالي، قصيدة النثر العربية، ص 210.

الغربية والعربية يولونها أهمية بالغة مبرزين الدور الذي تلعبه في اغتناء دلالة النص لمستوى يمكن إن يندمج بين مستوى الخط ومشويتوزيع البياض والسواد"[1]

وقد فطق الشعراء الجزائريون المعاصرون علامات الترخيم ضمن دلالتها الوظيفة في موضعها المحددة .كما حرص الشاعر الجزائري على انشغالها سواء داخل السطر الشعري او في نهايات الجمل الشعرية حتى وردت البعض من النصوص في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر مشبعة بها وهذا راجع بالدرجة الاولى الى اختلاف وظائفها . في علاقاتها التفاعلية مع باقي المكونات التي تتكون منها القصيدة[2] كما انها تمنح النص الشعري صوتا غير مسموع يمكن الشاعر من الاحتماء خلفها لبترا من الصوت مع الكناية اذ تقوم خلف هذا التصدق الطباعي واللغوي مقصدية المرسل في ان يقيم في المرسل اليه حالة موازية للقراءة الصوتية[3]

وهذا ماجسده الشاعر ناصر لوحيشي في صيدته"(نغمة في طريقي الى قالمة)" من ديوانه "مدار القوسين " حيث وظف الشاعر معظم علامات الترقيم من نقاط الحذف المتتالية، والتعجب ، والفاصلة والاستفهام والنقطة.

ما الذي بيننا؟

ما الذي كان بيننا؟

ظمأ، وشتياق، وذكرى دمي محزنة !!

لست كالعيس،،

فالعيس قد ترتوي بعد نهرين

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته ودلالته 3الشعر المعاصر،ص210

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص122

[3] رشيد يحياوي، الشعر العلربي الحديث، دراسة في المخبر النصي افريقا الشرق، بيروت لبنان ، ط1،1998، ص103

او بعد يومين،،

او مرة في السنة!!

لست أعلرف بخل السيما ...

ولكنها الاربعون

ترى هل تحسستم الأن هذا الظمأ؟

المشارف واضحة

والطريق اشوي

بيننا خطوتان،،

والؤي بيننا!!

ما الذي بيننا ؟!

أنتي ماجدت المياه التي كنت ابحث عنها،،

ولكنني قد وجدت الفرات هنا [1]

المد النقطي:

قام السمار غدا...

لكن غابت اشوائي

احداثي

[1] ناصر لوحيشي. ديوان مدار القوسين ص74.73

أخفيت سمري

ياريح الحلوى لا ...[1]

ف المد النقطي ان دل على شئ انما يدل على استمرارية حالته النفسية المتأزمة ،و هي لا تفيد الحذف و انما توقف الشعر مؤقتا بسبب التوتر.

تتبع النص بعلامات الترقيم والشاعر حرص من بداية الأمر على أن يترك ملء الفراغات للقارئ وذلك من خلال استعماله علامة دالة على اصوات منبورة او على فراغات . فجاءت النقطة في السطر السابع عشر بمثابة نهاية ولإتمام الحصنى، والفاصلة نهاية لكل جملة من تلك الجمل، والاستفهام بهدف الاستفسار فهو عبارة عن سؤال ينتظر جوابا

كما وظف نقاط الحذف فهو كتابة بصرية عن دال مغيب ينحو مقصود من قبل الشاعر وقد تكون دلالة على تأزم الداخلي ، والجهود الذي يصل إلى حد الثجر والتصحر والانعلاق

وعلامة التعجب دلالة على حالة انفعال والخوف والقلق والاضطراب والحزن.

التشكيل البصري والاشكال الهندسية :

ان لجوء شعراء الحداثة الى التعبير بالاشكال الهندسية عن منعرجات رؤيتهم الشعرية لدليل على ان بعض منهم يومي من ورائهاالى مغرى ما ، او رؤية بصرية معينة ، تحقق مغزاها النفسي او الدلالي في القارئ لجذبه الى النص مؤثرا و متأثرا به

الاشكال الرباعية:

وظف الشعراء الجزائريون المعاصرون من خلال الاسطر الشعرية و الوحدات الخطية التي هي مادة تشكيل لنصوصهم أشكالا هندسية وهمية مدركة ،تتكون من اربع اضلاع مثل المربع و

[1] ناصر لوحيشي. ديوان مدارالقوسين ،ص69

المستطيل و متوازي الاضلاع و حتى شبه المنحرف لان "الادراك الامثل لا يتأسس بالضرورة على قراءة خطية تلتقط العين بموجبها العلامات اللسانية المخطوطة بحسب موقعها من النسق العام للمقطع بل تتأسس على مشاهدة و معاينة الوحدات في علاقات بصرية اخرى ،غير النسق اللساني اي في علاقاتها الفضائية الصدفة ، لأن شكل منحها يعد اشاريا غير البعد اللساني"[1] من اجل تحقيق المتعة الجمالية

و قد تجلى الشكل الرباعي في ديوان مدار القوسين بكثرة و بشكل واضح مثل نأخذ قصيدة

باباو الحلوى :[2]

ماذا أشم...وما أجد؟

مما ارضاه .....انا الولد

بابا قد حل بمجلسنا

هل فحيث بما تعد

و كذلك في القصيدة شامية النبرات [3]

شامية النبرات....يا فجراءنا

يامن نجت من حلكة النسيان

البر طبعك, و طيفك حاضر

و يداك شط أنالندى الريان

[1] محمد الماكري ،الشكل و الخطاب ، ص269
[2] ناصر لوحيشي ،مدار القوسين ،ص 41
[3] ناصر لوحيشي ،ديوان مدار القوسين ،ص31

هنا اعتمد الشاعر الشكل الرباعي،مما يدل على ان الشاعر قصد بالشكل دلاله ما ،او بلاغة معينة سوى خلق الايقاع القفوي المنسجم مع الشكل البصري و دليل على ثبات الشعور لديه

وطني يا نجم الاوطان يا رسما،لاح لفنان

عنوانك تاج في عمري وطني يا أفضل عنوان

يا نسمة شوق رددها عصفور الشرق بألحاني [1]

و هنا نجح الشاعر في توظيف تقنية الشكل الرباعي ،ليجسد احساسه الشعوري الراسخ بحب بلاده و تعاطفه معها بصريا, و ليس شكلا لغويا فحسب ، و هذا ماجعل المقتطف الشعري يتخذ شكله الرباعي المحكم تدليلا على احساسه الشعوري الثابت بحبه و علاقته بوطنه ، و تفعيل هذا الاحساس بصريا

الخط المضلع:

كتب الشعراء المعاصرون اغلب نصوصهم الشعرية بالخط المضلع او الحط المشجر حيث يظهر النص الشعري مشكلا من خط منكسر ,مما يقدم النص في دفقات متفاوتة الطول تعكس حركة القصيدة الداخلية الناجمة عن ايقاع التفعيلات او عن الايقاع اللغوي المختلف ،ومنه خلال الخط المضلع يقدم النص تجليا هندسيا مكانيا مختلفا عن الشكل العمودي،وهو مثقف مع النموذج الشعري العربي المعاصر ،حيث تجاوز الشعراء فيه النموذج المكاني القديم وان جربوه في بعض المرات فقد تجاوز القصيدة العمودية في النهاية [2]

[1] المصدر السابق ، ص57

[2] فتيحة كحلوش ،بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري ،مؤسسة الانتشار العربي ،بيروت،ط1ن2008،ص85

و مثال ذلك قول الشاعر في القصيدة من يطوي تلك الابعاد:

مطر

و الغيث سيخلف موعده ليلا

الموسم غيب بدلته

باريح الحلوى

في صغري

ياليل الامس من قمري

يرتد؟

دمي؟[1]

فالشاعر هنا في هذا المجتمع يجسد سمه من سمات الاداء الشفهي وهي علوة النبرة عندما يتاثر بموقف ما ،فيرفع صوته لينشد انتباه السامع لاهمية ما يقول و قد اتخذ الشاعر الخط المضلع عن الوعي و ادراك بان هذا الخط يدل دلالة بصرية على صموده و تحديه و اصراره على الوقوف بصلابة.

[1]ناصر لوحيشي ، مدار القوسين ،ص 14

المبحث الثالث: أشكال بنية الصورة الشعرية

أ- بنية الصورة الكلية /المركبة :

تتضافر الصورة الشعرية الجزئية لتشكّل صورة مركبة ، ولكل صورة دلالتها الخاصة بها ، وطريقة تأثيرها في المتلقي وكيفية تلقيه المعنى في القصيدة الشعرية [1]، فـ «الصورة المركبة ، هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد ، أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة»[2]، ولهذا النوع من الصور أهمية كبيرة في بناء النص الشعري وتحديد ماهيته ، وتعرف أيضًا بالصورة الكلية التي «أصبحت تحتوي على بعض الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة ، التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموزاً وسيمياء وموسيقى وعاطفة»[3]، هي من أهم الأسس التي يعمدها الشاعر «لأنّ الصورة هي الجزء الأكثر فنية في بنية النص الشعري الحديث الحر ، وهي الملمح الرئيسي المميّز للحداثة الشعرية ، ولذا فقد نبّه الناقدون و الدّارسون على الاهتمام بالجمال اللغوي في خصائصه التعبيرية المستوحاة من الإحساس الدّاخلي لصور البيان ، والتي غدت فيما بعد معيار الجودة نظم القول ، حيث تشكّل المشاهد الجزئية وتتآزر فيما بينها ، لتعطي صورة كلية في مشهد واحد شامل لها يجسّد الحالة الشعورية في فكرة معينة»[4].

تعمل الصورة الكلية على إثارة الانفعال وشحذ العواطف الموجودة لدى المتلقي لفهم واكتشف لب ومعنى النص الشعري ، وبالتالي تبقى الصورة الشعرية « سلسلة من المرايا موضوعة

[1] ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، دار الكنوز للإنتاج والنشر ، 2020، ص 37.

[2] عبد القادر الرباعي ، الصورة في شعر أبي تمام ، ص 177.

[3] المرجع نفسه ، ص 365.

[4] رائد وليد جرادات ، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر ، نازك الملائكة أنموذجاً ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد 29، العدد 1-2، 2013م ، ص 552.

في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة ، ولكنها صور سحرية وهي لا تعكس الموضوع فقط ، بل تعطيه الحياة والشكل ، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان»[1]، ونعني بذلك أنّ الشاعر يعمد إلى توظيف صور مختلفة تبدو للمتلقي في أول وهلة أنها غير متماسكة ، ولكنها ترسم مشهداً واحدا للموضوع ينفجر منه إحساس بنوع من الحركة والسيرورة .

ومن الملاحظ أنّ الشعر العربي المعاصر تميّز بهذه الخاصية ، وكان حضورها لافتًا وقوياً ؛ حيث« غدت القصيدة على وفق هذه الرؤية تقرأ صورة صورة وأصبحت عنصراً رئيسياً من عناصر شعرنا عموماً ، والمعاصر منه على وجه الخصوص»[2]، فالكثير من الشعراء المعاصرين ومنهم الجزائريين انتهجوا هذا النمط لما يحويه من حيوية وحركة في رسم فسيفساء القصيدة بكامل تفاصيلها وجزئياتها .

نلمس الصورة الكلية أو المركبة في بعض قصائد الشاعر **ناصر لوحيشي** ، نأخذ منها على سبيل الدراسة قصيدة (حنانيك أماه) ، كهيّنة عن توظيف الصورة الكلية في دواوينه الشعرية المعاصرة ، فنجد هذه القصيدة وكأنها صورة واحدة أو لوحة فنية تجسّد «حشداً من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة ، وهذه الصورة لا ترتبط على وفق النسق الطبيعي للزمن كما هو الشأن في المشهد السينمائي ، أو التصوير السردي في الأدب القصصي بل وفق للحالة النفسية الخاصة»[3]؛ حيث يقول:

[1] سيسل دي لويس ، الصورة الشعرية ، تر: أحمد نصيف الجنابي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد 1982، ص 90، 91.
[2] سلمان علوان العبيدي ، البناء الفني في القصيدة الجديدة ، دار عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، 2011م ، ص 93.
[3] محمد علي الكندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، دار الكتاب الجديدة ، لبنان ، ط01، ص 49.

لا تَلُمْ ....

أنَا غَنيْتُهَا أَولَ القَولِ ولَمْ ، ،

لَمْ أَعْقَب ، ،

وَلَمْ أَلْتَفِتْ ، ،

هَذهِ شَمْعَةَ شَاهِدِهـ ، ،

أُغَنِيْكِ يَا لَفْحَةً * فِيْ دَمِيْ

تَرقَبِيْنَ خُطَايْ

أُغَنيْكِ يَا لفْظَة فِي فَمِيْ

ربَمَا عَاتبَتْنِي عُيونَكِ عِندَ اغْتِرَابِ الأَصِيْلِ

حَتّى أَنْزلتْها المَائِدَهـ

جَاوَرتْنِي الفُصُول

جَاورَتْ مُقْلَتَيْ عُيونَكِ

أُغَنيْكِ أَيَتُهَا السَائِدَة

أُغَنيْكِ ، أَهْتِفْ ، أُجَمِلُ تِلْكَ المَلَامِح وَشْمًا .

تُحَاصِرُنِي مُفْرَدَات البَدِيْع

يَا لِسَان الرَّبِيْع

هِيَ السَّائِدَة

أنْتِ يَا سَائِدَة

أَهٍ يَا أَيُّهَا الكَوكَبْ اليَثْرِبِيْ

هِيَ الشَّمْسُ عَنَيْتُهَا[1].

وفي هذه القصيدة ، نجد أنّ الصورة الكلية ترسم لنا علاقة الشاعر لوالدته وتغنيه بحنانها ، فهو يصفها بالنفحة الواردة في الدّم ، وكذا المرأة السائدة ؛ لأنّه من عادة الأسرة الجزائرية الأم هي السيّدة في قراراتها وإملاءاتها في شؤون البيت وهي الشمس بهية الطلعة ، صفة من صفاتها بحكم الإبن الجزائري الأصيل يرى والدته أجمل من أي إنسان يعاشره ، وفي بقية القصيدة أوصاف عديدة لها ، فنرى هذه القصيدة كل متكامل لصورة جزئية اكتملت في صورة واحدة تعكس شعوراً وإحساساً لا مثيل له تجاه الأم ؛ لأنّ ...كل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام ،وكل لبنة من هذه اللّبنات هي صورة تشكّل مع أخواتها الصورة الكليّة التي هي العمل الفني نفسه [2]، وفي ذلك تصوير للحنين لعيونها ، ومجاورتها ومحاورتها ، فاستفتح الصورة الأولى بـ (لا تلم) [3]، فهو يخاطب القارئ بعدم اللّوم عليه تجاه الأم .

هذه الجملة كانت كتنبيه مباشر والتفاتة لموضوع القصيدة ، فالصورة هنا تعبير عن حالة نفسيّة تختلج نفس الشاعر ، فهو يعاني ويتحسّر لابتعاده عن والدته ، وكذا المتوالية من الأفعال الموجودة في القصيدة (لا تلم ، غنيتها ، لم أعقب ، لم ألتفت ، ترقبني ، تعاتبني ، حاورتني ، جاورت ، أهتف ، يحاصرني ، تجرحني) تشير إلى الحالة لنفسية التي يعيشها الشاعر ، فيذكر كل ما راوده من لوم ، وعتاب على نفسه ، كما أنّه يتذكر معامله والدته له من عتاب وذلك لمصلحته ، ومراقبتها له ومجاورتها ومحاورتها له ، ويظهر ذلك باستعمال الفعل الماضي ، في حين استعمل

[1] ناصر لوحيشي ، ديوان فجر الندى قصيدة حنانيك أماه ، منشورات أرتينيك ، الجزائر ، ط01، 2007م ، ص 49، 50.
[2] محمد الولي ، صورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1990م ، ص 10.
[3] المرجع نفسه ، ص 49.

الفعل المضارع في هذه الصورة وبشكل متكرر، دلالة على أنّه لا يزال يعيش تلك الحالة المضطربة تجاه حنينه للوالدة في حياته الراهنة وقد تمتد إلى مستقبل يسوده الحزن والسواد ، وفي ذلك كثير من الوصف والتشخيص ، وتلك الصور متراصة في بينها لتؤدي صورة مركبة أو كليّة .

وهذا ما لمسناه في قصائد ديوانه **فجر الندى** فالصورة المركبة تظهر للقارئ واقع الشاعر الماضي ومحاولته ومحاربته ، لينتقل بعدها في ديوانه **مدار القوسين** إلى تركيب صور يستحضر فيها ماضيه الطفولي وأيام الصبا ويقارنها بحاضره ومستقبله الغائب ، كما نرى من خلاله شوقه وتمسكه بوطنه بأمل العودة إليه ، بعد غربة وما طالت به من أوجاع ، وكنموذج عنها – الصورة المركبة – من ديوان يقول ناصر لوحيشي في قصيدة **وطني دمي** .

وطني يا نجم الأوطان يا رسما لاح لفنان
عنوانك تاج في عمري وطني يا أفضل عنوان
يا نسمة شوق رددها عصفور الشرق بألحان
يا بسمة فجر يبعثها شعري روحا من أوزاني
يا ظلا باح لناظره يا ريا ، لاح لضمآن

الغربة طعم يولمني يبديه الذوق وعينان
الدمعة تجري تفضحني بشروق السر و تحناني
و يحل الليل فأذكرهم أنسي و الأهل و خلاني
فإلى رؤياك يحن دميلا أعرف لون النسيان
وطني ستظل دمي حتىلو كان لجسميَ قلبان
يسري في الروح رؤى حرا أملا موعود الأزمان[1] .

[1] ناصر لوحيشي ، ديوان مدار القوسين ، ص 57.

تنطوي الصورة الكلية في هذه القصيدة «على عدد من الصور الجزئية تتفرع عنها صور أخرى ، لتشكّل نسقاً كلياً يعود مغزاه إلى الصورة الكلية التي تجمع مسار تلك الصوّر»[1]، من علاقة الشاعر بوطنه ، فهو شاعر وطني ، عاشق له ، فيزكيه عن جميع الأوطان ويعتبره نسمة وبسمة ومفتاحاً للأشواق والحياة وشبهه بالأشجار في ظلها الذي يحتمي به ، وهذا ما يعيشه كل غريب متألم متحسّر من وجع الغربة وآلامها ، لينتقل إلى تأكيد وفائه له بأمل العودة إليه ، فالصورة الكليّة قائمة على حب الوطن ، كل ذلك صراع داخلي في نفس الشاعر ، فحين تتبعنا لأسطر هذه القصيدة ، أو بقية القصائد نرى أنّه كثيراً ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مؤثرة أو مؤثرة بذاتها ، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب[2]، ونعني بذلك أنّ الصوّر المكونة للصورة المركبة كلها تحمل في طياتها دلالات يستشفها القارئ بعد التمعن في النص الشعري ، وعليه فإنّ الصورة الشعرية لمركبة تفجر انفعالات الشاعر وتثير عواطف المتلقي من خلال تضافر الأصوات والجمل المشكّلة لها ، فيكون «تضافر سياق الجمل في النص تضافراً تاماً حتّى تشكّل مشهداً أو لوحة أو صورة فنيّة متكاملة تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس»[3] .

ب- بنية الصورة الومضة :اهتم النقاد والشعراء المعاصرون بهذا النمط الشعري ، ولكن بتحفظ لس كاهتمامهم بالصور الأخرى ، مسايرة للعصر الراهن ، عصر السرعة والمعلوماتية عصر الخفة والقلق ، ونعتبر مظهر من مظاهر الكتابة الشعرية المعاصرة ، فالقصيدة الومضة تحاكي المتلقي في فطنته وذكائه ويطلق من خلالها على القصيدة عدّة مسميات نذكر منها ك القصيدة اللّافتة ، قصيدة التوقعية ، القصيدة المركزة ، قصيدة الفقرة الدفعة ، وقصيدة اللّمحة ، هي تلك القصيدة

[1] عصام شرتح ، موحيات الخطاب الشعري ، دراسة في شعر يحيى السماوي ، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط01، 2011م ، ص 131.

[2] عزالدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص 145.

[3] مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، عالم الكتب ، القاهرة، د ط، 1993م ، ص 72.

الموجزة والمركزة التي تصدر على شكل ومضة أو إشراقة ، فتؤثر تأثير الشرارة الكهربائية في الجسد ، وتفعل فعل السحر المؤثر في النفس ، تحمل أفكاراً قليلة ولكنها عميقة ومكثفة وهي قصيدة **لافتة** تلفت انتباه العقل والشطر [1] .

وها هو شاعرنا ناصر لوحيشي يقول في إحدى لافتاته ، قصيدة **وصل**

وَصَلنَا هُنَالِكَ مِن قَبْلِ

مِن قَبْلِ أَنْ يُولَدَ الوَصْل

والْتَحَمَتْ خَفقَات الجَسَد

حِيْنَ أيْقظَتْنِي

أنْكَرتْ مُقْلتَانَا بَريقَ الرُؤَى

واصْفِرارَ الزُبْد [2] .

لم يكن ناصر لوحيشي بحاجة إلى استطالة واستطراد بعض قصائده ، فاكتفى بالإيجاز ، واعتمد القصيدة الومضة، التي اكتملت فيها أفكاره ووصلت رسالته الشعرية التي استجابت لمسلك الاستهلال والتبسيط المعمّق والمكثّف من حيث المعنى .

ت- بنية الصورة الحسيّة : يعبّر الشاعر عن أحاسيسه التي نمت وتشكّلت عن طريق تجربته في الحياة بإحساس مرهف وشعور مميّز ، فـ« المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر»، وعلى هذا الأساس يمكن للشاعر أن يحقق أحاسيسه في الواقع المّادي ، فتدخل في تكوينها الحواس بالإضافة إلى الوجدان للتعبير عن التجربة الدّاخلية للشاعر ؛ حيث أنّ «ما يعطي

[1] محمد سعيدي، القصيدة اللافتة في الشعر العربي المعاصر ، مجلة الموروث ، جامعة عبد الحميد ابن باديس ، مستغانم ، المجلد 05، العدد 05، ص 12.

[2] ناصر لوحيشي ، ديوان فجر الندى قصيدة وصل ، ص 17.

الصورة فاعليتها ليست حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس ، وتأتي فاعليته للأبعاد النفسيّة والفكريّة لتشكيل الصورة الشعرية وبيان أهميتها ، ولا يشترط أن تتميّز كل حاسّة بشكل تعبيري أو تصويري معيّن ، وإنّ قد تجتمع أكثر من حاسّة في تعبير لغوي واحد ، فيكون الجمع بين الشعور وجود الأداء اللّغوي لأنّ «لغة الشعر فهي لغة حسيّة ، في نظر حازم القرطاجني ، ويترتب على ذلك التوافق بين محاكاة الشاعر وتخييل المتلقي» [1].

فـ« الشاعر حين يستخدم الكلمات الحسيّة بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معيّن من المحسوسات ، بل الحقيقة أنّه يقصد بها تمثيل تصوّر ذهني معيّن له **دلالته وقيمته الشعورية**»؛ أي المدركات الحسيّة حين يوّظفها الشاعر المعاصر في شعره ، لا تقوم بوظيفتها الحقيقية والمعهودة إنّما تنزاح إلى وظيفة معنوية لغوية تسهم في إعطاء النص جملاً تعبيرياً ، وتصنف الصورة الشعرية على حسب أنواع الحواس وهي على النحو الآتي : [2]

ت -1- الصورة البصرية :

حاسة البصر من أهم الحواس الإنسانية ، يدرك بها الإنسان كل ما يجول حوله ، وها هو شاعرنا يبحر في دواوينه محملاً بصور وكلمات منسجمة ومحكمة النسج فجرتها لغته ؛ حيث وظّف حاسة البصر بغيّة اقتناص المعنى الخفي ، من وراء المعطى المباشر للنّص ، فالصورة البصرية تشغل الحيّز الأكبر في الشعر المعاصر ؛ حيث«لا نستطيع أن نتخيّل صورة ليست بصرية في أساسها » [3].

فلها حضور متميّز فيه ، إذ يقول في قصيدة **هم الحنين** [4]

[1] ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، ص 103.

[2] المرجع نفسه ، ص 104.

[3] ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، ص 105.

[4] ناصر لوحيشي ، مدار القوسين،20

ربما كانت الشمس في زمني طالعة!!

ربما ....

غير أني أحن إلى الظلمات الثلاث .

حنيني إلى البدء يشتد— أماه —

إني سئمت النهاية ، ،

والظلمة الرابعة !!

تعاليت يا نور — رد دمي ، ،

ردني ، ،

إلى الظلمة الثانية

ردني ، كي أراك ...

ردني كي أرى ظلّ من سبقوا ، ردني ....

إنّ الشمي الزمان الأخير تلاشت

وإني .....

أحن إلى واحة من ذراك

ردني ....

إلى خبر النبع ....

أو لمحة من ضياك .

فالمؤشرات اللغوية التي وظّفها الشاعر (الشمس ، الظلمة ، النور ، أراك ، تلاشت، الضياء) كلها مدركات مرئية تتحق بحاسة البصر ؛ حيث استعان بالشمس في ضيائها وبهائها ، ذلك الضياء الذي كان ساطعاً في زمنه الماضي ويدركه بالعين المجردة ، أو زمن الحرية ، وزمن وجوده في كنف العائلة بوجود والدته ، ولكن تلك الشمس لم تعد تشرق كعادتها بفراقه لوالدته ، وتغير الزمن ، فقد تلاشت ,وأصبح يعم زمنه الظلام بشتى أنواعه ، فالشاعر هنا قد يسترجع أيام الصبا ، فيصوّر لنا حنينه يقارن بين صورة الزمن الماضي وصورة الزمن الحاضر مستعيناً في ذلك بحاسة البصر على اعتبار ماله –البصر– من قدرة في نقل مدركات العالم الخارجي إلى الأذهان ، فكانت الصورة حسيّة ضوئية ، ساعدته على وصف إحساسه بما عايشه وما أثارته المشاهد المرئية من المشاعر فهو يختزل واقعه بين مرحلتين عمريتين ويجسّده في الصور الشعرية [1] .

وفي قوله في قصيدة :**نسيج القوسين**

أيعني لشعري أن يزدان ، يا عبقاً بذكر لطفك أم بجذع النخيل هفا ؟!

صامت قوافي عن ذكر السموق هوى وانكشفت خجلاً غيرت منعطفا

وحين قامت وكان الحبر خاذلها عيناي قد هملت ، والقلب قد رجفا .

في مفرق الدمع أشعاري أخبئها وأرتجي موعداً يغدو لها غرفا

****

يا من وسيلة الزهراء تجرحني والسُؤل وهن على أوهانه عزفا [2].

يصوّر لنا الشاعر في هذه الأسطر حالته وهو يلقى حبيبته التي نظّم فيها شعر يفوح عبقاً ويزدني ، وكذا خجله عند اللّقاء ؛ حيث عبّر عنها بالكلمات الآتية (يزدني ، هفا ، صامت ،

[1] المرجع السابق ، ص 105.

[2] ناصر لوحيشي ، ديوان مدار القوسين ، قصيدة نسيج القوسين ، ص 91.

هوى ، قامت ، عيناي ، رجف ، الدمع) التي توحي بالعاطفة الجياشة نحو حبيبته بما في ذلك من حزن وكآبة وفرحة بذلك اللّقاء ، كما أنّه يصف حالته بعد إنتهاء اللّقاء ؛حيث دمعت عينه ورجف قلبه ، آملاً في معاودة اللّقاء ، وهكذا يصوّر الشاعر الجزائري المعاصر خلجاته وعواطفه النفسيّة والشعورية عبر مدركات حسيّة تؤجج تلك التجربة باعتبار الصوّر الشعورية الحسيّة هي:« تلك التي تقدّم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن»[1]؛ أي الصورة يستعين بها الشاعر للتعبير عن أفكاره في جو مفعم بالعاطفة والشعور بطاقة إيحائية .

فالصورة البصرية هنا تميّزت بالحضور في نوع من الغزل في شعر ناصر لوحيشي ، فربما كان ذلك اللّقاء حقيقياً أو وهمياً ، رسمه في صورة شعرية وذلك بغية جذب المتلقي ودمجه في دائرة الاحساس .

الصورة الأسطورية : يوّظف الشاعر المعاصر الأسطورة ليكشف عن القيّم التاريخية التي يجهلها البعض ، ليعيد لنا بعض أسرار النشأة الإنسانية القديمة ، على اعتبار أنّ «الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة ، في حين يرسم النثر صورته»[2] ، ونظراً لّما للأسطورة من « دور في التاريخ ، ومن هنا تأتي القيمة المثالية للتاريخ ولد عدة الأخلاق بصورة أوسع»؛ حيث يستثمر الشاعر العلامات التاريخية في أعماله ، فيضمن عمله حدثاً أسطورياً أو شخصية أسطورية ، وذلك بهدف استدعاء مضمونها وفكرتها لا غير ، فاللّغة الشعريّة تتكئ على الأسطورة لتمنحها طاقات التعبير وجماليته لأنّ «مهمّة الشعراء ومنتج الأساطير مهمة صعبة وشاقة لأنّها تتطلب لغة خاصة قادرة على اختزال الفعل الإنساني»[3] .

ولكن يتولد عن هذا التوظيف بعض الغموض لدى المتلقي في فهم النّص الشعري ما لم يكن ملماً بالأسطورة المجسّدة في النص ، فيبذل جهداً معمقاً في ذلك ؛ حيث« يزداد الغموض عمقاً

[1] ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، ص 106.
[2] المرجع نفسه ، ص 112.
[3] ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، ص 112.

وثراءاً باستخدام الأسطورة في الشعر الحديث ، وبذلك يتحقق الاعتناء الأخصب للمتلقي ، وهو يضاعف مجهوده لإلتقاطه الأبعاد الإنسانية والحضارية والفكرية والواقعية ، ويُقَوي حضورها ، ويرفع من قدرتها التعبيرية ، إذ يواصل اشتراكاته النفسيّة والوجدانية والفكرية من أجل صيّغ الرؤيا الشعرية» ؛ أي الشاعر في توظيفه للصورة الأسطورية يستحضر تجربة فكرية ، تستلزم البنيّة النفسيّة والفكرية للشاعر والمتلقي في آن واحد ، كما يتحتم عليه أن يحيا داخل الأسطورة ويستوعب جميع أبعادها .

فالشاعر المعاصر يتجه على « اتخاذ الأسطورة لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد» [1] ، إذن قوة التعبير وفنياته في الشعر المعاصر تتكئ على توظيف الأسطورة كصورة أو كرؤية .

وعلى هذا الأساس نجد الكثير ن الشعراء المعاصرين وظّفوا الرمز الأسطوري في أشعارهم واهتموا به كثيراً نتيجة لظروف متعددة فرضت عليهم ، سياسية وحضارية وفكرية ، واجتماعية ، ونمثل لهذا التوظيف قول الشاعر **ناصر لوحيشي** في قصيدته **كثبة** :

أيتها الأرض ، ،

يتناهى الحنين

يدثرهُ اليوم ذاك الجفاء

هبثاً ظلّ يبحث عن تروجه

في مرايا الظّلام

إنّ صفصافة الزمن المشتهى

[1] المرجع نفسه ، ص 112.

لا تتم

ربما .....ربما كل شيء إلى نبعه اليوم عاد فجأة ،

لوحت برحلة السندباد .

تستوقفنا في هذه الأسطر الشعرية الصور الأسطورية المستقاة من أسطورة **السندباد** ، فيأتي من هذا الاستعمال أنّ الشاعر استعان بشخصية السندباد كما هو معلوم أنّ الشخصيات الأسطورية ما هي إلاّ آلهة ، وأبطال الزمن الأول والآخر وجاذبيتها وصفتها الخلودية«تعسف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر ، والربط بين الماضي والحاضر والتوحيد بين التجربة اذاتية والتجربة الجماعية ، ونقل التجربة من مستواها الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري»[1]؛ أي الصورة الأسطورية أو الرمز الأسطوري يبقى رابطاً بين العهد القديم والعهد الحالي للعقل البشري .

يعتمد الشاعر المعاصر الصورة الأسطورية بغية تجاوز الواقع المأسوي المعاش كما أنّها تساهم في بناء القصيدة المعاصرة فـ«وظيفة الأسطورة ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً بسيطاً حتّى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه ؛ بل إنّ وظيفتها بنائية إن صحّ التعبير ، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة، ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته ، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية»[2] .

ونظراً للواقع البائس والمؤلم الذي عاشه الشاعر ناصر لوحيشي خاصة في العشرية السوداء استعان بالرمز الأسطوري العربي البطولي «السندباد ؛ الذي يرمز إلى ذلك البّحار المغامر الذي اشتهر بسفره الدائم دون ملل ولا تعب ، المتحمل لكل الأعباء والمخاطر ، وقد نال هذا الرمز القسط الأكبر في الاستعمال لدى الشعراء المعاصرين عامة والجزائريين على وجه الخصوص ؛ حيث

[1] ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، ص 113.

[2] المرجع نفسه ، ص 113.

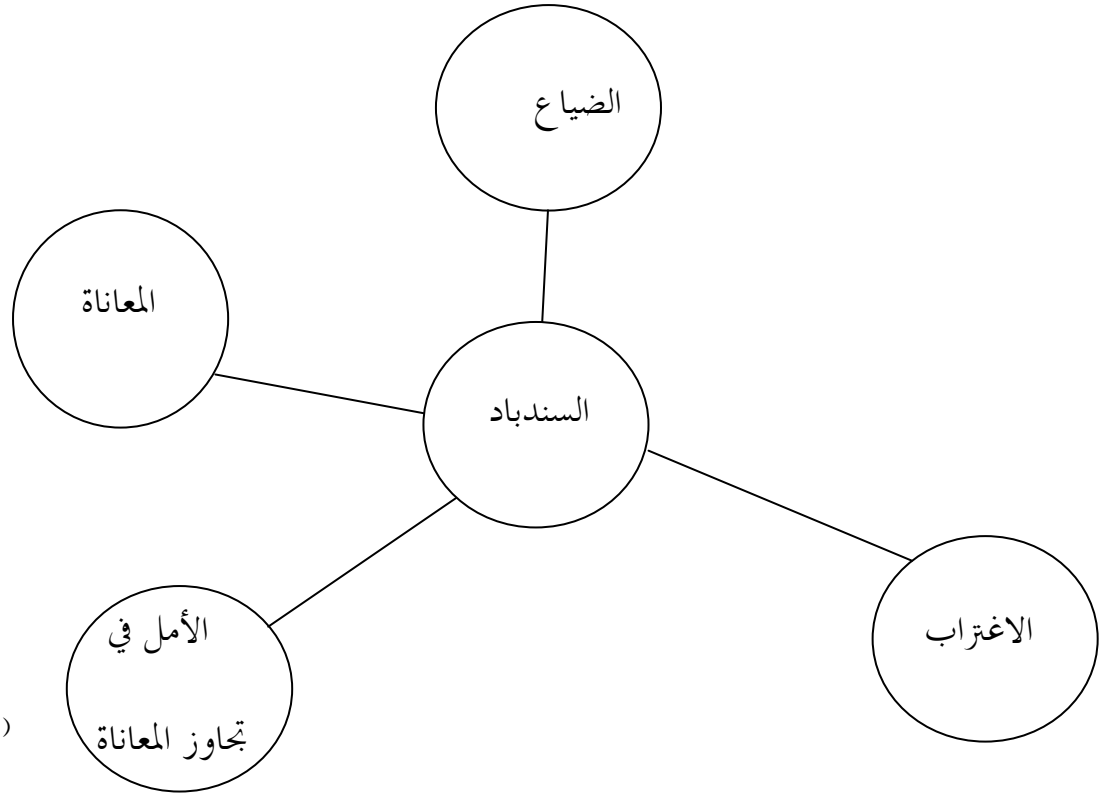
نجد هذه الشخصية « قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين إن لم نقل كلهم ، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد يواجهك السندباد في قصيدة منه أو أكثر»[1] .

وعليه فقد صوّر شاعرنا رحلته برحلة السندباد تلك الشخصية التي تعاني الشتات والضياع بعد أن غاب عن وظنه لمدة طويلة ، بحثاً عن الأمن والاستقرار في أرض أخرى إلى أن جاء الوقت الذي عاد فيه إلى وطنه الأم ، وانفرجت الأزمة وعمّ الهدوء ، واندملت جروح الوطن ، واندثر ذلك الحنين الذي أرّقه ، وذاك الجفاء والنسيان الذي راوده طيلة غربته ، وتلك الحياة المظلمة التي كان يعيشها ، وذا الاغتراب النفسي وما يحمله من حسرة وحيرة وحنين ؛ حيث مثّل نفسه بالسندباد المرتحل دائماً مغامراته البحرية التي تنتهي بالعودة ، حيث وضع شاعرنا حداً لهذه الرحلة في التعبير «لوّحت رحلة السندباد» ؛ أي أنّه جسّد لنا تأزمه النفسي والفكري الذي كان يراوده من تيه وضياع في " رحلة السندباد" ، فرحلة الشاعر كانت في عالم الخيال والتفكير ، وبينما كانت رحلة السندباد في عالم البحار ، وفي ذلك دلالات تعبيرية وإيحائية وجمالية تنم برؤيا تفاؤل وأمل الشاعر ، بخلاصة من هذا الواقع الجريح وعودة مرفأ الأمان ، وظهر ذلك جلياً في الألفاظ التي تستدعي في الأذهان قصة الأسطورة وهي (يبحث ، مرايا الظلام ، لا تنم ، رحلة) كما ساهمت في البناء الشعري للقصيدة الجزائرية المعاصرة .

الرسم التوضيحي: يوّضح تلك الدلالات الرمزية لتوظيف الشاعر لأسطورة السندباد في محتوياته الشعرية[2].

[1] المرجع نفسه ، ص 113

[2] ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، ص115.



(1)

وظّف الشاعر أسطورة **راما** في هذه الأسطر الشعرية شكّلت عنصراً من عناصر الصورة الشعرية ، فحوّلها الشاعر إلى رمز يؤهله إلى الإحساس بالدراما والتراجيديا الموجودة في الأسطورة الحقيقية ؛ حيث وجد فيها متنفساً وصدى لمعاناته ، فاستقاها من الأسطورة الهندية ، فـ**راما** رمز لبطل ملحة هندية شعرية ، وهي تعني الرّب في السنسكريتية ، فشاعرنا عاشق متيّم ، يحن إلى حبيبته التي أصبح لقاءه بها وهمي ، وها هو يشبّه نفسه بالبطل **راما** الذي سعى جاهداً ومغامراً للبحث عن زوجته [2]،ويصوّر تلك الآهات والمعاناة من الانتظار وعودة اللّقاء بتتبع عقارب الساعات من شدّة البطء ن وفوات الوقت إلى أن أفّل النهار و لم تظهر حبيبته ، إذ أرّقه التفكير فيها ، وفي ذلك دلالة وإيحاء من العاطفة ، الحب ، والوفاء ، والإخلاص ، والتضحيات ، وهذا يعني أنّ شاعرنا «يستدعي رمزية هذه الشخصية الأسطورية أو تلك وإنما يجعل حسابه أنه يستدعي

[1] ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، ص 115..

[2] المرجع نفسه ، ص 116.

أنموذجاً تاريخياً له أبعاده التي يرمي إليها متمثلاً ذاكرة التجمعي ، فيصبح هذا الضمير المحرّك الفعّال واللازم لجميع تصورات الشاعر ، ذلك أنّ الشاعر لا ينظر من خلال توظيفه هذا الرمز في الواقع في وصفه العرضي ، وإنما يتجاوز ذلك في محاولة التشريع لهذا الواقع بدلالات جديدة تربط الإنسان بجميع معطيات الكون»[1] ؛ أي أنّها تعطي الشاعر طاقة عاطفية للتغلب على مآزق الحياة ، وذلك أيضًا أنّها «تتطابق مع الشعر في كونها مادة أدبية إلى جانب امتلاكهما لقدرة التأثير في نفوس المتأتي من الخيال الذي هو حقيقته جوهره الأسطورة والشعر معاً ، والذي يعمل على تمثل الغائب واستحضاره حقيقة في ذهن المتلقي»[2].

فيبقى الخيال عنصراً مشتركاً بين الشعر والأسطورة ، وهذا ما يساهم في اختزاع الشاعر في توظيفه الأسطورة ، جنح الشاعر إلى استخدام الأسطورة في النص الشعري لأنّها « تعدّ إشارة داخلية تحمل بعداً دلالياً في النص يغاير بعدها الميثولوجي التسجيلي المنقولة منه ، إنها تفقد خصوصيتها التسجيلية إلى خصوصية دلالية معاصرة تتوافق والتعبير عن الواق الحياتي المعيش»[3] ، ولكن أحياناً يجد بعض الشعراء المعاصرين التعامل مع الرمز لم يبرح تلك الدلالة المتعارف عليها في الأسطورة ؛ أي بعدها الميثولوجي [4].

وعليه فإنّ الشاعر الجزائري اعتمد الصورة الأسطورية في إبداعاته الشعرية بهدف محاكاة الشعر الغربي من جهة ، وبدافع التجديد في بناء القصيدة .

الصورة الرمزية :الرمز ميزة البنيّة الشعرية المعاصرة ، وسمّة من سمات النص الشعري المعاصر وهذه الميزة من مظاهر التجديد واتي يقصد بها فن التعبير عن الأفكار والعواطف [5]، وليس

[1] ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، ص 116.

[2] المرجع نفسه ، ص 117

[3] مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص 95.

[4] عبد القادر لباشي ، تشكيل الرمز الفني في الشعر الجزائري المعاصر ، دراسة في شعر التفعيلة ، مجلة المدونة ، خبر الدراسات الأدبية والنقدية ، جامعة البليدة 02، العدد 7، جانفي 2017، ص 35.

[5] ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، ص117.

بوضعها مباشرة ولا يشرجها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة ، ولكن بالتلميح من خلال استخدام الرموز ويبقى المتلقي هو من يبحث في تلك الايحاءات ، فالشاعر العربي المعاصر لا يستطيع الاستغناء عنها؛ حيث أنه لا ترقى اللغة إلى التعبير عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس[1].

أ- الرمز الديني : ومن الشخصيات الدينية الاسلامية التي وردت في شعر ناصر لوحيشي كرموز أفرغ فيها مشاعره وأفكاره نجد شخصية سيدنا يوسف عليه السلام في قصيدة **مرسلات الجنى**

لا أبيع الشعور ، شعري ثُريا

يوسفي المدى ...تجليه ساح

وسؤالي– على أذكاري – جواب

وغدوي بمقلتي رواح

لا أبيع الروّي حسي اِشتهاء

مستحيل تطول شعري راح

رحت للفن الجميل أغني

وغنائي زيتونة ، ، ومراح [2].

[1] محمد علي الكندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، السياب ونازك الملائكة ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، المجلد 01، ط 01، 2003م ، ص 31، 32 ، نقلا عن : حنان بومالي ، حضور الرمز في شعر نور الدين درويش ، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية ، المجلد 08، العدد 03، جامعة تبسة ، الجزائر ، ديسمبر 2017م ، ص 202.

[2] ناصر لوحيشي ، ديوان مدار القوسين ، قصيدة مرسلات الجنى ، ص 50.

والتأمل في هذه الأسطر نجد الشاعر قد وظّف اسم يوسف في قصيدته مرة ، وهذا التوظيف لم يكن اعتباطياً ، فيبقى على الشاعر عبء إنتقاء الرموز ، وذلك إيحاءات بالغربة والوحدة والوحشة والحنين ، إذ يقول أيضًا في قصيدة **توشيةالخيال**

ذاك اليوم .....

سمك السبت لا يداري حبيباً [1].

فالمتأمل هنا يجد شاعرنا استلهم الشخصية الدينية من القصص النبوي وهو سيدنا نوح ، وقصته مع الطوفان ، فتجسّدت الصورة في الإغاثة المساوقة للألفاظ (نوح ، أغث، موج ، سمك) ، ومن ذلك تبيّن لنا أنّ شاعرنا عاشق متيّم وعشقه موصول بعالم بعيد عن الظاهر والحاضر آملاً في اللّقاء الذي رمز له بالإغاثة ، وأثنى على شعره وكتاباته التي شبهها بالموج ، حين يكتب في كل المواضيع وحتماً لا ينسى حبيبته في ذلك ، فالموج يلاطف أي حبيب ، فهذا الموج الذي يفصل بينه وبين الحبيبة هو الحلم الذي يراوده دائماً وبمجرد طلوع النهار يرحل .

ب- الرمز التاريخي : انتقى شاعرنا ناصر لوحيشي من تراث الأمة وتاريخها بعض الرموز التاريخية من شخصيات بطولية وأماكن .

[1] ناصر لوحيشي ، ديوان مدار القوسين ، قصيدة نوشية الخيال ، ص 82.

خاتمة

الخاتمة :

من خلال دراستنا لظاهرة التشكيل البصري في شعر **ناصر لوحيشي** توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها :

– إنّ حتمية التطور في العصرنة هي التي فرضت ظاهرة التشكيل البصري في الشعر .

– التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث هو ما يمنح للنّص الرؤية ، سواء تعلق الأمر بالبصر أو البصيرة ، وهذا يؤكّد لنا أنّ ثقافة التشكيل البصري هي ثقافة العين وليس الأذن .

– من مظاهر إثارة المستوى البصري :

– التشكيل البصري والسطر الشعري .

– التشكيل البصري وعتبات النّص .

– التشكيل البصري ومساحة البياض والسواد .

– التشكيل البصري وعلامات الترقيم .

– التكثيف واحد من المعايير والملامح الإبداعية التي تكشف عن قدرة الشاعر على الخلق والإبداع ، وعلى التغيير والتركيب .

– إنّ تعدد أسباب التكثيف في قصيدة الشعر الجزائري المعاصر بقدر ما يعكس تنوعاً في التجارب الشعرية واختلافاً في الرؤى الفنية ، فإنّه ينعكس إيجاباً على هذا النّص الشعري الذي يبقى يبحث عن أسباب التجاوز التي تحقق له حداثية شعرية.

– قدرة الشاعر الجزائري المعاصر **ناصر لوحيشي** على مواكبة ثورات التجديد الحاصلة في عالم الشعر ، وتجاوز المقولات التقليدية .

– اتجاه الشعر المعاصر إلى توظيف الصوّر البصرية وإبراز حضوره من خلال البياض والسواد.

هذه بعض النتائج المتوصل اليها في هذا البحث و يبقى الباب مفتوحا أمام الدراسات القادمة التي ترصد للظاهرة بالبحث و التحليل.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية حفص

المصادر :

1- أبي القاسم سعد الله ، الزمن الأخضر ، ديوان سعد الله ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985م .

2- خليل حاوي ، ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ، ط01، 1993م ، الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي .

3- عبد الله سدة ، ديوان حسان ابن ثابت الأنصاري ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط01، 1427هـ / 2006م ، ص 16.

4- عبد المصطاوي ، ديوان امرؤ القيس ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط02، 1425هـ / 2004م

5- عبد الوهاب البياتي ، ديوان عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ط01، ج01، 1990م

6- القاسم سميح ، ديوان سميح القاسم ، دار العودة ، بيروت ، ط01، 1997م .

7- محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، ط10، ج 01، 1983م

8- ناصر لوحيشي ، ديوان فجر الندى قصيدة حنانيك أماه ، منشورات أرتبنيك ، الجزائر ، ط01، 2007م

9- ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين

10-يوسف سعدي ، ديوان يوسف سعدي ، دار العودة بيروت ، 1988م

_ المعاجم :

1- ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ج14، دط .

2- أحمد بن فارس زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تر: مصطفى الحلبي ، ط02، مصر 1972م ،

3- أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، مج 01، ط01، 2008م .

4- أحمد مطلوب ، معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط 01، 2001م .

_ المراجع :

1- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، مط : السعادة ، مصر ، 1955م ابن سناء الملك ، درر الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق : جودة الركاني ، دمشق ، ط01، 1949م

2- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، ج01، دط ، 1919م

3- أحمد عبد الكريم ، موعظة الجندب ، دار أسامة للطباعة والتوزيع ، ط01،الجزائر ، دت ،.

4- الأخضر بركة ، لا أحد يربي الريح في الأقفاص ، سطيف ، 2016م .

5- أدونيس ، الثابت والمتحول 03، صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ، ط04، 1993م .

6- إمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، تر: عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط03، 2013م .

7- بن خليفة مشري ، سين ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط01، 2002م .

8- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي وممد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3، 1986،

9- حميد لحميداني،بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت2000.

10- خلود ترمانيّ ، الايقاع النقدي في الشعر العربي الحديث .

11- رائد وليد جرادات ، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر ، نازك الملائكة أنموذجاً ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد 29، العدد 1-2، 2013م .

12- ربيحة عداد ، الجماليات البانية للخطاب الشعري في أعمال ناصر لوحيشي ، دار الكنوز للإنتاج والنشر ، 2020.

13- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المخبر النصي أفريقا الشرق، بيروت لبنان ، ط1،1998،

14- سلمان علوان العبيدي ، البناء الفني في القصيدة الجديدة ، دار عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، 2011م .

15- سيسل دي لويس ، الصورة الشعرية ، تر: أحمد نصيف الجنابي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد 1982.

16-صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، مج 03، ط02، 1988م .

17-عبد الحق بلعابد ، عتبات ليجزر جينية من النص إلى المناص، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت ،ط1،2008،ص63

18-عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي المعاصر مطابع إفريقيا الشرق-المغرب- بيروت -لبنان (د.ط)،2000م.

19-عبد الرزاق بوكبة ، من دس خف سيبويه في الرمل ، فيشر للنشر ، الجزائر ، ط01، 2011م

20-عبد العالي رزاقي ، الحب في درجة الصفر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1977م

21-عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية الدلالية) منشورات الرابطة دار البيضاء،ط1،1996م

22-عبد القادر الرباعي ، الصورة في شعر أبي تمام

23-عبد القادر عزالي، قصيدة النثر العربية

24-عبد القادر لباشي ، تشكيل الرمز الفني في الشعر الجزائري المعاصر ، دراسة في شعر التفعيلة ، مجلة المدونة ، خبر الدراسات الأدبية والنقدية ، جامعة البليدة 02، العدد 7، جانفي 2017،

25-عبد الله السبب ، مشهد في رئتي ، دار المساء ، الشارقة ، ط01، 1998م

26-عبد الله العشي ، مقام البوح ، منشورات جمعية الشروق الثقافية ، باتنة ، الجزائر ، 2007م

27-عبد الواحد بن ياسر ، الخطاب المقدماتي ، علامات ، جدّة ،ج41، م 12، مارس 2003م

28-عثمان لوصيف ، ريشة خضراء ، عشرون رسالة حب ، منشورات التبيين الجاحظية ، سلسلة الإبداع الأدبي ، الجزائر ، 1999م

29-عزالدين اسماعيل ، الشعر العري المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط05، 1994م

30-عزالدين اسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، مصر ، ط04، (دت)

31-عزالدين ميهوبي ، اللعنة والغفران ، مؤسسة الأصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف ، الجزائر ، ط01، 1997م

32-عزالدين ميهوبي ، قرابين لميلاد الفجر ، مؤسسة أصالة ، سطيف ، الجزائر ، ط01، 2003م

33-عزالدين ميهوبي ، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، منشورات دار الأصالة للإنتاج الاعلامي والفني ، سطيف ، الجزائر ، ط01، 2000م ، ص 17.

34-عزالدين ميهوبي ، يدعو إلى أدب يحمل ثقافة السلم والإيخاء ، جريدة النصر ، 22 سبتمبر 1999م .

35-عصام شرتح ، موحيات الخطاب الشعري ، دراسة في شعر يحيى السماوي ، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط01، 2011م

36-عفيف البهنسي ، جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي ، الحياة الشكلية

37-علي الدميني ، بياض الأزمنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، 1995م ، الصفحة الأمامية للغلاف الخلفي.

38-علي جعفر العلاق، الأعمال الشعرية ، مؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ط01، 1998م ، الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي .

39-علي عفيفي ، الخنادق ، الفرسان للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط01، 1994م ، الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي .

40-عمر أزراج ، العودة إلى ليزي راشد ، مطبعة لافوميك ، الجزائر ، 1986م

41-عمر لوكان ، دلائل الإملاء و أسرار الترقيم ، طرابلس ، افريقيا الشرق ، 2002م ، ط01

42-فاتح علاق ، من كتاب السهو ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2001م

43-فوزي عيسى ، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط01، 2007م.

44-قاسم حداد ، النهروان ، المطبعة الشرقية ، البحرين ، ط01، 1989م .

45- قدور عبد الله ثاني، سيميانية الصورة لمغامرة سيميانية في أشهر الإرساليات البصرية في العلم، دار الغرب للنش والتوزيع، وهران.(د.ط)2005

46- محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، النادي الأدبي بالرياض ، والمركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، م ، ط1 ، 2008 م

47- محمد القيسي ، شتان الواحد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط01، عمان ، 1989م

48- محمد الولي ، صورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1990م

49- محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، دت

50- محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاته ، الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، المغرب ، ط03، 2001 م

51- محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار عودة ، بيروت ، لبنان ، ط01، 1999م

52- محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب

53- محمد صالح باوية ، أغنيات نضالية ، موفم للنشر ، الجزائر ، ط02، 2008م

54- محمد صفراني ، فضاءات التشكيل والشكل ، جريدة الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، المملكة العربية السعودية ، ع 14276، 26 يوليو 2007م **WWW.abriyack.com**

55- محمد عبد المنعم خفاجي ، القصيدة العربية بين التطور والتجديد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط01، 1914 .

56- محمد علي الكندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، السياب ونازك الملائكة ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، المجلد 01، ط 01، 2003م ، نقلا عن : حنان بومالي ، حضور الرمز في شعر

57- محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، دار الفكر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط03، مصر ، 2006م

58- مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، عالم الكتب ، القاهرة 1993م

59- مراد عبد الرحمن مبروك، جيولوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا ، دار الوفاء النشر، الإسكندرية مصر.ط1.2002.

60- مريم عزوي ، النسق المضمر في ديوان البنية تتجلى في وضح الليل ، رسالة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة باتنة 01، كلية اللغة والأدب العربي والفنون ، 2016/2015م

61- مصطفى الصادق الرافعي ، تاريخ أدب العرب ، مكتبة الايمان ، مصر ، دط ، ج01، 1997م

62- مصطفى ناصيف ، مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1965م

63- معين بسيسو ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، 1981م

64- مكي إيمان ، القصيدة في ديوان البنية تتجلى في وضح الليل ، لربيعة جلطي .

65- منصف مزغني ، اغتيال عياش الكسبي واعتذاره ، الانبعاثات في حرب قادمة ، تونس ،ط01، 1982م

66- منصور قيسومة ، حداثة الشعر العربي ، شعرية الحداثة ، دار التونسية للكتاب ، تونس ، ط01، 2012م

67- ميلود خيزار ، شرق الجسد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط01، 2000م

68- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط07، 1983م

69- نزار القباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، يروت ، ط12، أبريل 1983م ، ب.

70- نواف قوقزة ، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد ، مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط01، 2000م

71- يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، ط01، 2007م .

_ الكتب المترجمة

_ 1- JEAN COHEN;STRACTURE;DULAGAGE;POETIQUE.P68

- مجلات

1- أدونيس ، محاولة في تعريف الشعر ، مجلة شعر ، دار مجلة الشعر ، بيروت ، ع 11، 1959م .

2- رضا بن حميد ، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري ، مجلة النقد الأدبي فصول ، الشعر العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ج01، مج 15، ع 02، 1996م

3- عادل ظاهر ، عناصر التجديد في شعر خليل مطران ، مجلة شعر ، بيروت ، ع 13، 1960م

4- عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدد ميقاتي، مجلة ألوحات للبحوث والدراسات، جامعة ميلة ، العدد2،المجلة7،2014

5- محمد سعيدي، القصيدة اللافتة في الشعر العربي المعاصر ، مجلة الموروث ، جامعة عبد الحميد ابن باديس ، مستغانم ، المجلد 05، العدد 05

6- مصطلح الايحاء بين الصورة الفنية والغموض والاقتصاد في اللغة ، مجلة الوطن ، العدد 1586 ، 1979 السنة الخامسة .

7- نور الدين درويش ، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية ، المجلد 08، العدد 03، جامعة تبسة ، الجزائر ، ديسمبر 2017م

- مذكرات

1- صليح عليش ، بناء القصيدة في شعر علي الملاحي ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، قسم اللغة والأدب العربي ، سنة 1436هـ / 1437هـ ،2016/2015.

2- عماري كريمة ، بنية القصيدة في العصر العباسي وخصائصها الفنية والجمالية ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر ، جامعة مولاي الطاهر ، سعيدة ، قسم الأدب العربي ، 2017م /2018م

3- كلثوم بالقش ، التشكيل البصري في ديوان تغريبة جعفر الطيار ، يوسف وغليسي ، الطاهر عفيف ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، جامعة 8 ماي 1945م ، قالمة ، 2018/2017م

4- نادية مواحي ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، دواوين منيرة سعدة خلخال نموذجاً ، أطروحة لنيل شهادة الماستر جامعة محمد الصديق بن يحيى ، جيجل ، كلية الآداب واللغات ، 2019/2018م.

مقالات :

1- محمد الحسين الأعرجي ، مقالات في الشعر العربي المعاصر ، دار وهران للدراسات والنشر ، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق ، 1985م .

2- نازك الملائكة ، سيكولوجية الشعر مقالات أخرى ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد 1993م.

فهرس المحتويات

مقدمة . .....أ

المدخل :مظاهر التجديد في القصيدة العربية.....4

الفصل الأول: التشكل البصري بين المفهوم والممارسة 18

المبحث الأول : مفهوم التشكيل البصري :.....18

المبحث الثاني:مظاهر إثارة المستوى البصري :.....28

المبحث الثالث: دلالة التكثيف.....49

الفصل الثاني: مظاهرالصمت البصريفي مدار القوسين 67

المبحث الأول: العتبات النصية في الديوان 68

المبحث الثاني :تقنيات التشكيل البصري في الديوان 75

المبحثالثالث: أشكال بنية الصورة الشعرية 91

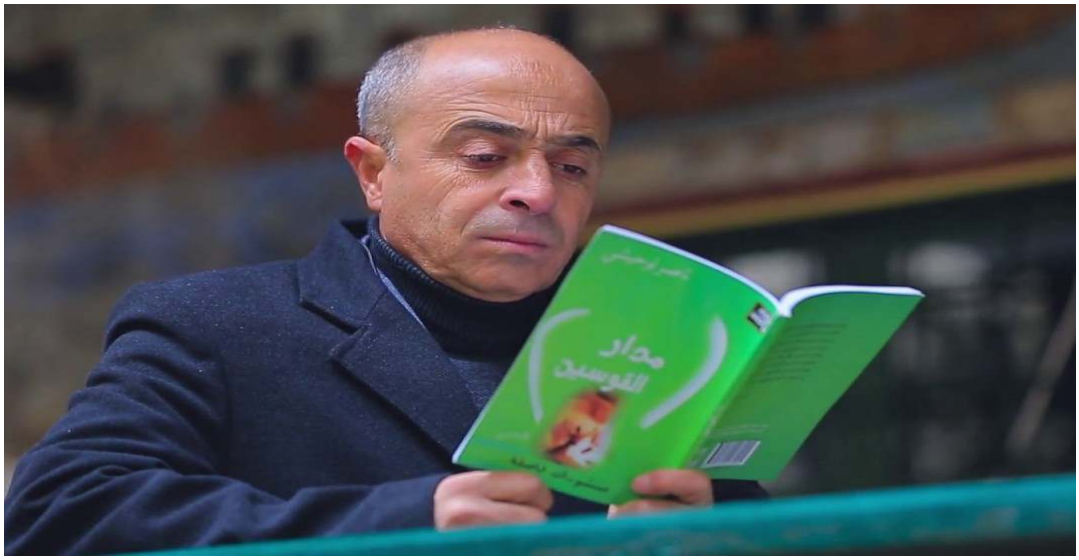
خاتمة : 110

قائمة المصادر والمراجع 114

ملحق :

ناصر لوحيشي من مواليد قسنطينة في 26 سبتمبر 1964م ، دكتوراه دولة في الأدب العربي ، يشتغل حالياً أستاذ محاضر بجامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة ، نشر قصائد كثيرة في الصحف والمجلاّت الوطنية ، وأخرى في مجلاّت وصحف عربية ، له دواوين شعرية ومؤلفات أكاديمية ، كما أجيز في مسابقة أمير الشعراء في أبو ظبي بالإمارات العربية المتّحدة 2008-2009م.

نشر بعض أعماله وإبداعاته في مختلف الصحف والمجلاّت الوطنية والعربية مثل : النصر ، الشعب ، أضواء ، المساء ، الحياة ، العربي ، المنهل .



دواوينه الشعرية : لحظة وشعاع 1998م – رجاء شعر للأطفال 2000 م .

مؤلفاته : مختارات من ديوان المتنبي ، أهازيج الطلاب (شريط سمعي) ، صحح لغتك .

نال بعض الجزائر في الشعر كجائزة تلفزيون الشرق الأوسط ووزارة الثقافة ، ولجنة الحفلات بالجزائر العاصمة .

ملخص:

لقد حضيت القصيدة التشكيلية بأهمية كبيرة في الدراسات المعاصرة، فهي تعتمد على التشكيل البصري بمختلف آلياته: الخطوط والرسوم، عتبات النص، علامات الترقيم، تقسيم الصفحة ، بياض النبر البصري ، الهوامش ...

وقد سجل الشاعر الجزائري حضورا قويا في مجال الحداثة وخاصة في مجال التشكيل البصري، وهذا ما تطرقنا له عند الشاعر ناصر لوحيشي.

The plastic poem has been of great importance in contemporary studies, as it relies on visual formation with its various mechanisms: lines and drawings, text thresholds, punctuation marks, page division, the whiteness of visual stress, margins...

The Algerian poet recorded a strong presence in the field of modernity, especially in the field of visual formation, and this is what we discussed with the poet Nasser Louhishi.