الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور – خنشلة –

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
شعبة: الدراسات الأدبية
التخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر

الفضاء النصي والصوري في الشعر الجزائري المعاصر

– قراءة في نماذج مختارة–

أطروحة مقدمة لقسم اللغة والأدب العربي

لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (LMD)

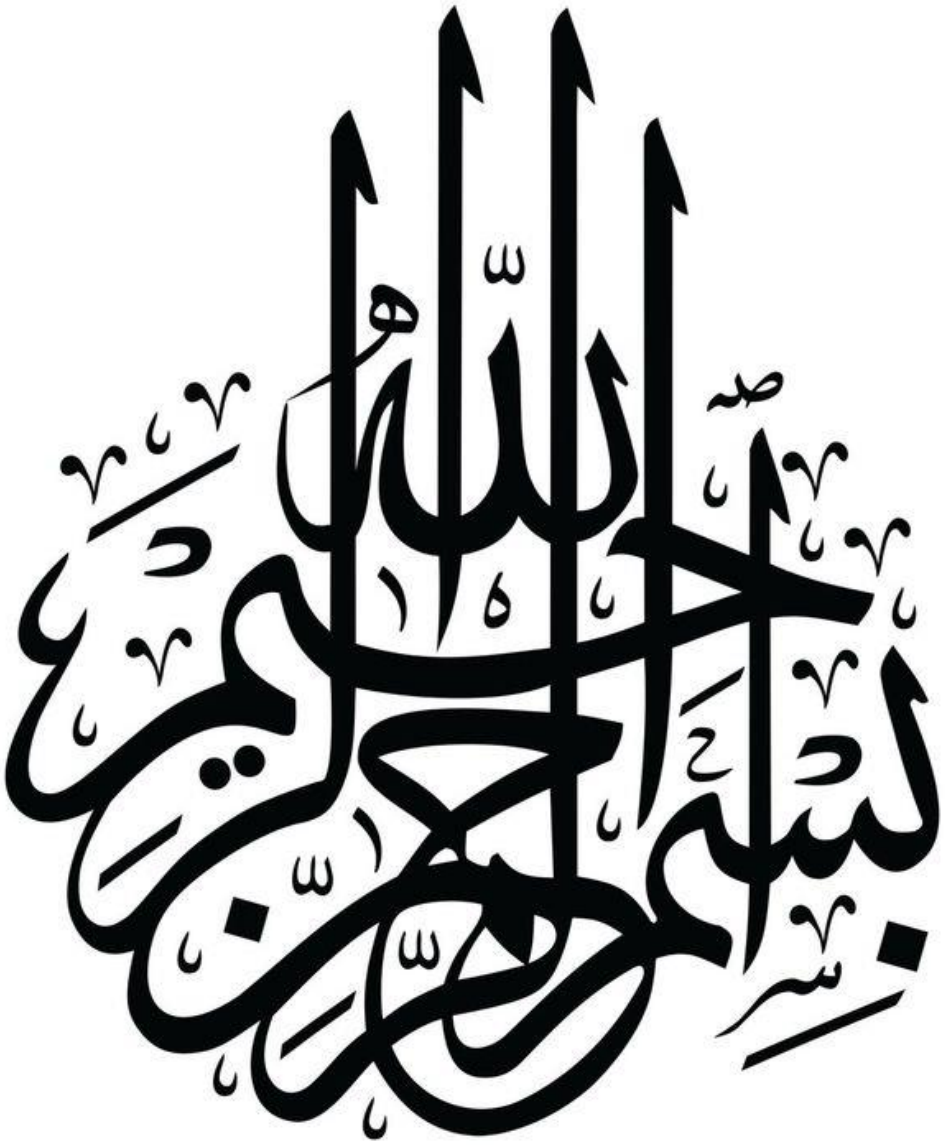
إعداد الطالبة:
مقلاتي راوية

إشراف الأستاذ الدكتور:
هاشمي قشيش

لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتساب	الصفة
هشام تومي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
هاشمي قشيش	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا
زقادة شوقي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة قالمة	مناقشا
ساكر حسبية	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تبسة	مناقشا
رقيق ميلود	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشا
بوقلمونة مصطفى	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2026/2025


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

قال تعالى:

﴿ وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَى (39) وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَى (40) ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاءَ الْأَوْفَى (41) ﴾

سورة النجم الآيات39، 40، 41.

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المصطفى وكل التابعين، نشكر المولى سبحانه وتعالى أن منّ علينا بالصحة والعافية وأفرغ علينا صبرا وجهدا لإنجاز هذا البحث المتواضع.

فالشكر والحمد لله أولا وآخرا حتى يبلغ الحمد منتهاه، وامتثالا لقول نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد "صلى الله عليه وسلم": "**من لا يشكر الناس لا يشكر الله**"

أزجي الشكر فائقه والثناء أجلّه إلى الدكتور المشرف" **هاشمي قشيش**" على توجيهاته السديدة ودعمه المتواصل واهتمامه الدائم بهذا العمل الذي اعتبره عمله الخاص فلم يدخر جهدا لأجله حتى يتم في أحسن الظروف، فجزاه الله عني خير الجزاء وأمدّ في عمره ومتّعه بالصحة والعافية.

كما أتوجه بخالص التقدير وعظيم الامتنان إلى أعضاء "**لجنة المناقشة**" الذين تحملوا عناء قراءة وتقييم المذكرة.

والشكر موصول لكل من ساهم بإنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد وكان معي على طريق النجاح.

فلكم مني جميعا خالص الشكر والامتنان والعرفان

إهداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الميامين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا العلمية برسالتنا هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى مهداة:

إلى المشرف الأستاذ الدكتور **"هاشمي قشيش"** أدامه الله منارة تنير دروب الباحثين.

إلى من كانا سببا في وجودي ومثلي الأعلى في الحياة وانتظرا نجاحي بفارغ الصبر

إلى اللذين قال فيهما الله تعالى قولا كريما

﴿ **وَقَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا** ﴾سورة الإسراء الآية 23

إلى **"الوالديّن الكريمّين"** حفظهما الله وأدامهما نورا لدربي.

إلى من رحل في صمت جدّ أولادي: **"الحاج سعيد"** أسأل الله أن يطيّب ثراك ويرحمك برحمته الواسعة ويتقبلك من الصالحين ويجعلك من ورثة جنة النعيم، وأرجو أن أكون لفضله ما حييت من الذاكرين.

إلى جدّة أولادي:" **أم هاني"**، أدام الله فضلك علينا ومدّ في عمرك سنينا طويلة.

إلى من وهبه الله نعمة وجوده في حياتي رفيق الكفاح في مسيرة الحياة زوجي الغالي **"ياسين"**

إلى براءة وبهجة بيتي والذين بهم أزهرت حياتي فأظهروا لي ما هو أجمل من الحياة أولادي الأعزاء

"ياسر عبد المولى" و **"يوسف"** حفظهما الله.

إلى هم ملاذي وقوتي ورمز فخري واعتزازي فأنا منهم وهم منّي: **إخوتي وأخواتي** الأعزاء رياحين حياتي.

إلى السادة المحترمين أعضاء إدارة جامعة عباس لغرور بخنشلة، وكلية الآداب واللغات، وقسم اللغة والأدب العربي.

إلى كل من شجعني وساعدني على إتمام هذا العمل.

مقدمـــة

مقدمة:

تحولت القصيدة مع الشعراء العرب المعاصرين إلى ممارسة شعرية، فتحت لها أفقا فنيّا جديدا من التعدد والاختلاف، أخرجتها من نمطيتها المعهودة إلى تجدد مستمر، أوجدته الرغبة في التغيير والتجريب، باعتبار أن الكتابة الشعرية إبداع يقوم على الهدم والبناء وفي الآن ذاته رؤية فنيّة تصور الأشياء وتعيد خلقها من جديد وفق تصور معين ورؤى فنية وإبداعية للذات الكاتبة، ومن هنا أصبحت القصيدة العربية المعاصرة تأخذ أشكالا هندسية لها فضاءاتها المأهولة بلا نهائية الإبداع، وتجعل للخطاب/ للنص الشعري بعدا بصريا تتعزز من خلاله عملية التواصل والتفاعل بين المبدع/الشاعر والقارئ/المتلقي، فتعانقت اللغة بالمرئي لتشكل جمالا هندسيّا له هندسته المتفردة المختلفة، وأخذت القصيدة المعاصرة تعيد إنتاج الأشياء برؤية فنية جديدة تعطي المتلقي مساحة أكبر لاستعمال خياله، من خلال تعالقها بالتشكيل كتجربة دائمة التجدد والاستمرار.

صاحبت حركة التجريب الكتابة الشعرية منذ خمسينيات القرن الماضي ابتداءً بالشعر الحر، وانفتاحها أمام التجارب الغربية، حيث انتقلت قراءة الشعر التقليدية القائمة على السمع آنذاك إلى قراءة الصورة، وأصبحت تعتمد على تلقي كل العلامات اللغوية وغير اللغوية وفك شفراتها لأنها تدخل في النسيج الدلالي للنص، فأصبح الخطاب/النص الشعري لا يعترف بأحادية الجنس بل هو جغرافيا تلتقي فيها كل الأجناس الأدبية والإبداعية، تتداخل فيه فنون ومعارف إنسانية وهندسية وجمالية، إذ تمارس القصيدة حريتها ومغامرتها في تجاوز الأشكال النمطية، لتذهب نحو نشوة الاكتشاف، حتى تتشكل رؤية القصيدة الفنية التي لا تنسج على منوال سابق، إنها تتجدد باستمرار عبر الزمان والمكان مبرزة قوة الإبداع.

يعد الفضاء عنصرا جوهريا وتكوينيا وجماليا في الكتابة الإبداعية وفي تأثيث القصيدة العربية المعاصرة عامة والقصيدة الجزائرية المعاصرة خاصة بالتعبير الحداثي، حيث غدا الشعر يحمل سمات فضائية واضحة، وذلك تلبية لمقتضيات المرحلة الفكرية والأدبية والنقدية الراهنة، ولقد أعطى الشاعر الجزائري أهمية للفضاء النصي والصوري في

قصائده بغية تحقيق حداثة إبداعية وتنمية الخبرة الجمالية لدى قرائه دافعا إياهم إلى تغيير طريقة تقبل أشعار الحداثة المتسمة بهذه الفضاءات/الأفضية.

انطلاقا من هذا التصور الذي يرى الخطاب/النص الشعري مجموعة من الفضاءات الفنية، وكل فضاء يحوي تشكيلات بصرية يستعين بها المبدع/ الشاعر الجزائري المعاصر لإيصال مضامينه ومقصديّته، فيحدث التمازج في الفضاء النصي بين اللفظ والشكل وكل ما هو موجود ومكتوب يجسده الدال الخطي على جسد الورقة؛ باعتبار القصيدة صوت وصمت، سواد وبياض، وغيرها من التشكيلات النصية، في حين يحدث التمازج بين اللغة والصورة في الفضاء الصوري ويصبح للرسم والتشكيلات الهندسية قراءة جديدة تذهب من الصورة إلى الخطاب/النص الشعري وتعود من الخطاب/النص الشعري إلى الصورة لإحداث التواصل وتنمية التذوق الشعري الجمالي.

حثّنا على اختيار البحث في هذا الموضوع أسباب ذاتيّة، منها ميولنا الشخصي إلى الشعر الجزائري المعاصر وشغفنا به وبما يحمله من قضايا وإبداع فني متميز وإمكانات معرفية توصلت إليها مخيلة الشاعر الجزائري المعاصر، الذي أوجد نمط كتابة جديدة تجاوز بها المألوف من خلال ابتداع أساليب مبتكرة ذات خلفية تجريبية حققت علاقة جديدة بينه وبين المتلقي.

أما أبرز الأسباب الموضوعية، فتمثلت في محاولة الوقوف على أهم تقنيات الفضاء النصي والصوري في الشعر الجزائري المعاصر، بالاطلاع على مدى توظيف الشاعر الجزائري المعاصر لهذه الفضاءات/الأفضية، ومدى نجاحه في كيفية توظيفها ضمن الخطاب/النص الشعري المعاصر، وبالتالي الاعتراف بقيمة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في توظيف الفضاء بنوعيّه النصي والصوري والذي أفصح عن قدرة الشاعر الجزائري على مواكبة الحداثة.

جاء اختيارنا لهذا الموضوع الموسوم بـ" **الفضاء النصي والصوري في الشعر الجزائري المعاصر قراءة في نماذج مختارة**" سعيا إلى الإجابة عن مجموعة من التساؤلات التي ستكون غايتها الكشف عن التشكيلات النصية والصورية التي اعتمدها الشعراء الجزائريون المعاصرون في صياغة تجاربهم الشعرية، من أجل إغناء البنية السطحية، وتكثيف البنية العميقة للنص، ولتحقيق ذلك سينطلق البحث من تساؤل محوري هو:

- كيف تمظهر الفضاء بنوعيّه النصي والصوري في تشكيل قصائد الشعراء الجزائريين المعاصرين وفي تكثيف دلالاتها؟

وتتفرع منه مجموعة من التساؤلات أهمها:

-كيف نقرأ التصور المصطلحي لكل من الفضاء والفضاء النصي والفضاء الصوري؟

-ما هي الآليات والأدوات المعرفية المشكلة للفضاء النصي والفضاء الصوري؟

- كيف اشتغل الشاعر الجزائري المعاصر فضائيا في خطابه الشعري المعاصر؟ وما هي تمظهرات هذا الاشتغال؟

- ماهي الأبعاد الدلالية التي أثرى بها الفضاء النصي والفضاء الصوري خطابه الشعري؟ وإلى أي مدى ساهم الفضاء في تحقيق شعرية النص؟

وغيرها من الأسئلة التي دفعتنا إلى محاولة الإحاطة بأغلب التشكيلات الفضائية التي تأسس عليها الخطاب/النص الشعري الجزائري المعاصر، كي يخرج هذا البحث إلى الوجود.

استندت هذه الدراسة إلى مجموعة من المراجع ذات الصلة بالموضوع المتناول من أهمها:

- "شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية " لـ: حسن نجمي.

- "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (**1950-2004**) " لـ: محمد الصفراني.

- "الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي" لـ: محمد الماكري.

- "القصيدة التشكيلية في الشعر العربي" لـ: محمد نجيب التلاوي.

- "التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر" لـ: هاشمي قشيش.

- "المكونات الجمالية في شعر الحداثة" لـ: عصام شرتح.

استفاد هذا البحث من كتب مترجمة أمدته بمعلومات كثيرة بالأخص حول مفهوم الفضاء نذكر منها: "جماليات المكان" لـ غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، "نظرية الأدب" لـ: رينيه ويلك،و آوستن وآرين ترجمة: محي الدين صبحي.

استضاء بحثنا في مساره ببعض الدراسات السابقة التي تناولت الشعر الجزائري المعاصر من جزئية الفضاء والقصيدة التشكيلية مثل:

- "جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر" أطروحة دكتوراه لـ: محمد الصالح خرفي، جامعة منتوري قسنطينة، **2006-2005**.

- "دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر" أطروحة دكتوراه لـ: وسيلة بوسيس، جامعة منتوري قسنطينة 1، **2012-2011**.

- "دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر-الشعر الجزائري ما بعد الثمانينيات أنموذجا" رسالة دكتوراه لـ: هاشمي قشيش، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، **2018-2017**.

اعتمد البحث على مجموعة من المدونات الشعرية الجزائرية الصادرة من منتصف السبعينيات إلى يومنا هذا، وحسب ما توفر أثناء بحثنا وتنقيبنا.

اتبعنا في سبيل إنجاز هذه الدراسة والإحاطة بجوانبها المنهج النصاني، الذي يرتكز على المناهج التكاملية، لأن المناهج النصية تتكافل وتتداخل وتتكامل فيما بينها كما أن موضوع البحث بدوره أحيانا يفرض طبيعة المنهج الملائم.

واجهتنا أثناء قيامنا بهذا العمل العلمي بعض الصعوبات، منها ما هو متعلق بموضوعه، خاصة ما تعلق بمصطلح الفضاء من غموض، وكذا عدم تطوره كأنموذج نظري متكامل بالأخص في البيئة النقدية العربية، وكذا قلة

الدراسات النقدية الجزائرية المشتغلة على الفضاء بالصيغة المتناولة، بالإضافة إلى ندرة الدواوين الجزائرية المعاصرة المتضمنة للفضاء الصوري بالأخص، ومن المعيقات ما هو ذاتي مرتبط بالظروف الاجتماعية المحيطة بالباحث، ورغم ذلك استشعرنا لذة البحث أثناء محاورة دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين، وكذا الأخذ بنصائح وتوجيهات وملاحظات الأستاذ المشرف **هاشمي قشيش** الذي كان ممن رسموا طريقا تأسيسيا في هذا النوع من الدراسات، والذي تحمل عثراتنا وسقطاتنا فلا يسعنا إلا أن نتقدم له بخالص الشكر والعرفان.

نهدف من خلال هذه الدراسة إلى تبيان أهمية الفضاء في صناعة العمل الإبداعي، وقدرة الفضاء النصي والصوري على شحن وتكثيف القراءات التأويلية للخطاب/للنص الشعري وتخصيب التجربة الشعرية الإبداعية للشاعر.

تطلب الوصول إلى الأهداف المنشودة توزّع البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، فصل نظري وفصليّن تطبيقيين، اشتمل كل منها على توطئة لتحديد المفاهيم النظرية التي ارتأيناها محورا لإجراء التطبيق.

تطرقنا في الفصل الأول إلى مفاهيم نظرية شملت مباحث أربعة؛ خُصص المبحث الأول لمفهوم الفضاء في بعديّه اللغوي والاصطلاحي، والتطرق إليه كطرح فلسفي شغل فكر الإنسان منذ القديم، ثم تناولنا مفهومه النقدي عند الغربيين ثم عند العرب، أما المبحث الثاني فكان الحديث فيه عن أنواع الفضاء الأربعة بدءا بالفضاء الجغرافي ثم الفضاء الدلالي وبعدها تطرقنا بشيء من التفصيل إلى الفضاءين النصي والصوري كونهما موضوع الدراسة، وفي المبحث الثالث تعرضنا إلى المفاهيم المتاخمة للفضاء، فكانت الوقفة عند الفضاء والمكان ثم الفضاء والحيز، وكان الحديث في المبحث الرابع عن الإبداع التشكيلي في القصيدة العربية؛ أي عن التحولات الشكلية والتشكيلية التي مسّت القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي إلى غاية عصرنا الحديث.

جاء الفصل الثاني موسوما بـ" الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر"، تناولنا فيه تشكيلات الفضاء النصي الطباعية من توزيع السواد على البياض، وحركة الأسطر الشعرية، والخطوط، والتقطيع الخطي، والنبر البصري، وعلامات الترقيم، والتطريز البصري مع عرض نماذج استدلالية من الشعر الجزائري المعاصر.

حمل الفصل الثالث عنوان " الفضاء الصوري في الشعر الجزائري المعاصر"، وقد تم تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء، خُصص أوّلها إلى الأشكال الهندسية والثاني إلى العلامات الرياضية أما الثالث فقد تناول الرسومات، اهتمت كلها بالبحث عن التشكيلات الفضائية الصورية في المتون الشعرية الجزائرية المعاصرة.

أنهينا بحثنا بخاتمة كانت خلاصة لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة والرحلة البحثية.

نرجو أن يكون هذا البحث محاولة جادة وثمرة من ثمار المعرفة، تضاف هي الأخرى إلى الدراسات الأدبية التي تناولت الشعر الجزائري المعاصر، وساعدت في إظهار جمالياته، وأن يفتح آفاقا جديدة أمام دراسات علمية لاحقة، تسعى إلى تحقيق ما لم يتحقق في ثنايا هذا البحث.

أخيرا نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الدكتور" **هاشمي قشيش**" على اهتمامه، ورعايته لهذا البحث، وعلى سعة صدره، وحِلمه، وتشجيعه لنا على إنجازه، فقد كان نِعم المرشد والموجه، كما نتوجه بالشكر الخالص لإدارة قسم اللغة والأدب العربي وكلية الآداب واللغات بجامعة عباس لغرور خنشلة، وإلى السادة الأساتذة الموقرين أعضاء لجنة المناقشة على الجهود التي بذلوها في تقييم وتصويب هذا البحث إلى الأحسن، فجزاهم الله عن سعيهم هذا خير جزاء.

الفصل الأول:

تحديدات مفاهيمية

توطئة

المبحث الأول: الفضاء

1-الدلالة اللغوية

2-الدلالة الاصطلاحية

2-1-الفضاء عند الفلاسفة

2-2-الفضاء عند الغربيين

2-3-الفضاء هند العرب

المبحث الثاني: أنواع الفضاء

1-الفضاء الجغرافي

2-الفضاء الدلالي

3-الفضاء النصي

4-الفضاء الصوري

المبحث الثالث: المفاهيم المتاخمة للفضاء

1-الفضاء والمكان

2-الفضاء والحيز

المبحث الرابع: الإبداع التشكيلي في القصيدة العربية

توطئة:

يعد المصطلح أداة لضبط المعرفة بل ضرورة منهجية وعلمية؛ لارتباط المصطلحات بالمفاهيم الأساسية لكل علم، وبمنظومة الأفكار والأنساق المعرفية المتفرعة عنه بحيث" يغدو جهاز المصطلح لكل ضروب العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها و اختل نظامها" [1]، ومصطلح الفضاء من المصطلحات التي لم تتطور بعد وترتق كأنموذج نظري متكامل، مثلما حدث ذلك مع مصطلح "الزمن" الذي أرسى دعائمه **جيرار جنيت**، فكل ما قدم حول مصطلح الفضاء يعد مجرد اجتهادات متفرقة ومتباينة كما أن مصطلح" الفضاء" أساسا لم يشغل بال الدارسين انشغالهم ببقية المكونات السردية، ولعله تحول عند بعضهم إلى **مشكل أبدي** يتعذر حلّه كما صرّح بذلك الشاعر ميلوش[2]، فمصطلح الفضاء مصطلح متشعب وثريّ بحمولات ثقافية واجتماعية وأبعاد إبداعية وجمالية، وتأسيسا على ما سبق سنحاول أن نقف بداية عند المفهوم اللغوي للفضاء في المعاجم اللغوية الغربية والعربية ثم الوقوف على التعريف الاصطلاحي له عند الفلاسفة وفي الدراسات الغربية والعربية، وسنعرض أنواعه وكذا تفاصيل الاختلاف الظاهر والتضارب الواضح بين تصورات النقاد والدارسين الغربيين.

لنتتبع الظاهرة التشكيلية التي مست النصوص الشعرية العربية من خلال الوقوف عند جذورها المهيئة لإدراجها ضمن سياقها الطبيعي في الحضارة العربية، وكذا تقصي أهم الأسباب التي ساهمت في تأخر الدراسة الفضائية في شعرنا العربي، ونقف عند العوامل المهيأة لظهورها كمحاولات تشكيلية نفذها الشعراء بخطوط أيديهم إلى أن أصبحت في شعرنا الحديث معيارا قيميّا يقاس عليه، وواحدة من أبرز محاولات التجديد الشعري بالأخص مع ظهور شعر التفعيلة، وإمكانات هذا النوع من الشعر المطاوعة للتشكيل؛ لأنها تترك للقارئ المبصر حرية التأويل والتخييل والاستمتاع، وبهذا فهي تفتح بلا شك مجال الاشتغال الفضائي لصالح النص الشعري ولصالح القصيدة التشكيلية بصفة عامة.

[1] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس، (د ت)، ص 11

[2] ينظر، حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص36

المبحث الأول: الفضاء

1-الدلالة اللغوية:

ورد مصطلح الفضاء في المعاجم العربية متكونا من الجذر اللغوي (الفاء، الضاد، الحرف المعتل)، كما يلي: "وفَضَا يَفضُو فَضوًا وفَضَاءً وفُضُوًا المكانُ: اتَّسَع-خَلا... الفضاء... ما اتَّسع من الأرضِ أمام الدّار – ما بين الكواكب والنُّجُوم من مسافات لا يعلمها إلا الله (ج) أفضِيَة"[1] ، فهو يدل على الاتساع والخلو، وبالمعنى نفسه يتناوله ابن منظور في قاموسه لسان العرب "الفضاء المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يَفضُو فضوّا، فهو فاضٍ ...وقد فَضَا المكان وأَفضَى إذا اتّسع .وأفضى فلان إلى فلان وصل إليه، وأصله أنّه صار في فُرجته وفضَائِه وحَيّزِه؛ قال ثعلب بن عبيد يصف نحلًا:

شَتَتْ كَثَّةَ الأَوبَار لا القُرَّ تَتَّقِي * ولا الذِّئبَ تَخشَى، وهي بالبلدِ المفضِي**

أي العَراء الذي لا شيء فيه...وفي حديث دعائه للنّابغة : لا يُفضِي الله فَاكَ؛ هكذا جاء في رواية، ومعناه أن لا يجعله فضاءً لا سِنَّ فِيه...والفضَاءُ : الخَالي الفَارِغُ الواسعُ من الأَرضِ... شمر :الفضاء ما استوى من الأرض...قال :والصّحراء فضاء...والفَضا : جانب الموضِع وغيره...ويُقال : بقِيتُ من أقرانِي فَضًا أي بقِيتُ وحدِي...وأفضَى إذا افتقر"[2] ،"قال أفضى بلغ بهم مكانا واسعا، ويقول أفضينا إلى الفضاء وجمعه أفضية"[3]، فهو يرى في الفضاء المكان الواسع.

لا يأتي القرآن الكريم على استعمال كلمة" **فضاء** "مطلقا فلا يرد في القرآن كاملا إلا الفعل أفضى في موضع واحد هو قوله تعالى:﴿ **وَإِنْ أَرَدتُّمُ اسْتِبْدَالَ زَوْجٍ مَّكَانَ زَوْجٍ وآتَيْتُمْ إِحْدَاهُنَّ قِنْطَارًا فَلَا تَأْخُذُوا مِنْه شَيْئًا أَتَأْخُذُونَهُ بُهْتَانًا وَإِثْمًا مُبِينًا(20) وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَى بَعْضُكُم إِلَى بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنْكُم مِيثَاقًا غَلِيظًا(1)**﴾

[1] علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي، مدرسي، ألفبائي، تقديم :محمود المسعدي، الشركة التونسيّة للتّوزيع، الشركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، تونس، الجزائر، ط1 ،1979، ص780-781.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، 2003، ص139

[3] نفس المرجع، ص140

(**سورة النساء، الآيتان 20–21**)، فسر القرطبي الفعل " أفضى " بما يقتديه سياق الآية الكريمة، بغية التوصل لاستنباط الحكم الشرعي منها، فرأى في الإفضاء المخالطة بمعنى الوصول والانتهاء يقول:" واصل الإفضاء في اللغة : المخالطة "[1]، مضيفا قيمة معنوية للفعل متمثلة في الألفة والسكنية، فيوحي هذا الاستعمال للمتلقي بأن الجسد فضاء يأوي إليه الآخر، ففعل الإيواء متبادل مما يجعل الجسدين فضاءين قابلين للمخالطة.

ورد كذلك في المعجم الوسيط ما يلي " أفضى المكان: فضاء وفلان خرج الى الفضاء، والى فلان: وصل الأمر به الى كذا: انتهى، والفضاء ما اتسع من الأرض والخالي من الأرض .ومن الدار :ما اتسع من الأرض أمامها، وما بين الكواكب والنجوم من مسافات لا يعلمها إلا الله" [2]، وبذلك فإنّه يتسم بالاتساع والخلو والفراغ ومنه "فالصحراء بهذا فضاء بما أنها تجمع بين هذه الخصائص، إنها الواسع دون المرتحل، والمستوى أمام الراحلة، والخالي من عناصر الألفة ومن بقايا الحضور الإنساني"[3].

يتضح ذلك جليا في ما ذهب إليه صاحب القاموس المحيط، حيث يعتبر الفضاء كل ما يحمل معنى الاتساع "فضا المكان فضاءً وفضوًّا :اتّسع كأفضى، وفضا دراهمه :لم يجعلها في صرّة...وبقيتُ فضًا: وحدي "[4].

فمصطلح " الفضاء" احتل عند اللغويين معنى الاتساع والانبساط، فهو عبارة عن كل ما استوى على الأرض واتسع، كما وتجعل من المكان والساحة والموضع مرادفات للفضاء فلا تحفل بغير المرجع الخارجي عند الشرح.

وفي المقابل نجد الفضاء في المعجم الفرنسي(**LE ROBERT**) "هو اسم مذكر استعمل بصفة خاصة في القرن **12** بمعنى الزمن، واستمر إلى غاية القرن **16**،يقابله في اللاتينية(**SPATUIM**)، وفي الفلسفة

[1] أبو عبد الله محمد بن أبي القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، والمبين لما تضمنه من السنة وآية الفرقان، تحقيق عبد المحسن التركي، لبنان، ج3 ، 2006، ص168

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص693،694

[3] رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص15

[4] محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط8، 2005، ص1321

والعلم هو محيط مثالي يتميز بظاهرية أجزائه، أين تمكن ادراكاتنا التي تتضمن في الأخير كل الامتدادات النهائية (...) وهو مقياس ورمز الزمن" [1]، و المعجم الفرنسي **larousse** يعرف الفضاء(**L'ESPACE**) بأنه" امتداد مبهم يشمل كل الأشياء و يحيط بها"[2]، و في اللغة الإنجليزية نجد أن مصطلح الفضاء يرادفه (**THE SPACE**) ويطلق على كل " فراغ أو مساحة غير مشغولة بين شيئين أو بين نقطتين أو أكثر"[3] ، وعليه فإنّ مصطلح الفضاء ارتبط بالزمن في القرون الأولى؛ ليدلّ بعد ذلك على معنى عام و واحد وهو الامتداد، والاتساع والفراغ.

خلاصة القول فهذه التعريفات المختلفة اختلافا جزئيا سواء بين المعاجم العربية أو ما يقابله من معاجم غربية تشير بإجماع إلى أن الفضاء له دلالة الاتساع والخلو والامتلاء والفراغ وكذا الامتداد، وهذه المعاني كلها تقودنا إلى الانفتاح على المعنى الاصطلاحي للفضاء.

2-الدلالة الاصطلاحية:

يعد مصطلح" الفضاء " من المصطلحات الضبابية التي يصعب الوقوف على مفهوم محدد لها، وذلك راجع إلى تغيير وجهة نظر ومنطلقات كل باحث، حتى أننا نجد نفس الباحث يستعمل أكثر من مسمى لنفس المصطلح، كما أنه يحتاج إلى استكناه دلالاته الرمزية والاستعارية والجمالية طاقة كبيرة من التعدد المعرفي بدءا بالتاريخ وصولا إلى المعرفة التشكيلية، ولعل هذا ما جعل **جورج بيريك** (**Georges Perec**) يقول بأن " الفضاء شك؟"[4].

أفضت الدراسات المنجزة في مقاربات الفضاء والناتجة عن اختلاف المفكرين والدارسين في فهم طبيعته إلى اعتباره مسألة كونية ارتبطت بالميتافيزيقا، فهو محصلة للمباحث الفلسفية والعلمية عبر العصور، "فما فهمه قدماء اليونان أو قدماء العرب المسلمين من مفهوم الفضاء، ليس هو ما فهمته أوروبا النهضوية، أو أوروبا القرن التاسع

[1] Le robert alphabétique et analogique de la langue française, paris, 1977. P625.

[2] larousse VV. EF France , 2001, P155.

[3] Jon-Than crother: o xford,University press, Fifth édition. p1137

[4] Georges PEREC, Espéces d'espaces, Paris, Ed, Gallilé,1974 , p122

عشر، وليس هو ما فهمته اليوم من هذا المفهوم في مجموعة استعمالاته وتوظيفاته الإستتيقية والأدبية والفلسفية"[1]، لذا يتعين علينا الوعي بأن هذا المفهوم ليس في الحقيقة إلا حصيلة تطور تاريخي، فهو " مفهوم متصور بالغ الاتساع يستحضر مكونات أو عناصر جد متباينة تمتلك قاسما مشتركا"[2]، ولعل هذا الغموض ناجم عن شمولية مفهومه، وهذا ما أدى به إلى خلق إشكاليات فلسفية ومعرفية ونقدية، سنحاول أن نرصدها بدءا من الفلاسفة وصولا إلى النقاد الغرب ثم النقاد العرب.

2-1-الفضاء عند الفلاسفة:

يجرّ الفضاء باعتباره مفهوما فلسفيا معه تراثا فلسفيا ضخما، يحوي مواقف فلسفية متعددة بتعدد اتجاهاتها، وسنحاول أن نتتبع هذا التعدد، فقد شغلت قضية الكون والوجود الفلاسفة منذ القدم، وافترض الفلاسفة الذريون * أن" الكون عدد لا نهائي من الذرات غير قابلة للتغيير أو الانقسام، وهي أشكال وأنواع لا نهائية تتحرك في فضاء فارغ متسع"[3]، وهذا ما يؤكد أسبقية الفضاء على الزمن، فوجود الزمن يكون داخل فضاء يشمله ويتحرك ويتموضع فيه، وأن الآلهة هي مالكة الزمان والمكان، و يرى **طاليس الميليني**(**Thalès de Milet**) (ق 6 ق .م) أن الماء هو مادة الكون، وهو مؤسس الفضاء المحسوس، ليعارض **أنكسيمدريس** (**Anaximandre**)(**610** ق .م) هذه المادية مؤكدا على اللامحسوسية، فالكون عنده هو اللامتناهي واللامحدود[4].

---

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص36

[2] لطيف محمد حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 17

* الفلاسفة الذريون: هم فلاسفة يونانيون قدماء أسسوا مذهبًا فلسفيًّا يقوم على فكرة أن المادة تتكون من ذرات صغيرة غير قابلة للانقسام، أهم فلاسفتها ليوقيبوس وديمقريطس.

[3] ريجار هوكاس، الدين ونشوء العلم الحديث، دراسة في فلسفة العلم وعلم الاجتماع الديني، تر: زيد العامري الرفاعي، مكتبة مدبولي، دط دب، د ت، ص10

[4] ينظر، جوزيف إكستنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،2003 ، ص18

رأى الفيثاغوريون خلافا للفلسفة الميلينية* أيضا أن الفضاء مُكوّن من الأرقام التي بحسبهم هي العناصر الأولى وتمثلت مساهماتهم في مفهوم الفراغات الفضائية، إذا اكتشفوا بعض التعارضات بين الفضاء بما هو (الهواء اللانهائي) والفراغ، أما **هيراقليطس(HERACLITUS**) (**500**ق .م) فرأى أن النار هي المادة الأساسية للكون الذي وجد بالتناغم، بينما **بارمنيدس** (**PARMENIDES**) (**450**ق م) رأى أن الكون مطلق مفرد والحركة والتغيير وهميان[1].

تصور **أفلاطون** (**PLATON**) (**429–384** ق م) أن العناصر الأربعة (النار والهواء، والماء والتراب) تملك بنيات فضائية، والأشياء تتحرك وتتحد ذراتها بحسب تشابهها في الشكل[2]، فعدّ الفضاء الحاوي لتلك الأشياء وهو أزلي مع الله، لتنصب عناية **أرسطو**(**ARISTOTE**) (**384– 322** ق م) بالأشياء المدركة والمحسوسة، فيرى تطابقا كليا بعالم المثل والعالم المرئي والمادي،" لذلك فالعالم الطبيعي (الفيزياء) هو المبحث الذي يدرس الـ(**PHYSIS**) صورة كل شيء، ويدرس كذلك الحركات أو التغييرات التي تتجه صوب التحقق الكامل للصور، والـ (**PHYSIS**) أيضا عبارة عن مجموع كل الصورة (**FORM**) في نظمها ونسقها العقلين" [3]، فلا يمكننا تصور جسد من غير مادة ، فالشكل والمادة واحد وهما سر الوجود في الحقيقة.

اعتبر **ديكارت** (**Descartes**) هذه النظرة مجرد ترف فكري لا يتعدى الاصطلاح، ولا وجود حقيقي له، وقد أكد ذلك في كتابه " مبادئ الفلسفة" (**1644**م)، ولهذا فالفضاء والمكان متلازمان ومتشاكلان، فلا وجود للفراغ ولا للجسم من غير فضاء.

* الفلسفة الميلينية: هي الاعتقاد بحدوث تغيير جذري ونهائي في العالم يتحقق فيه مجتمع مثالي وسعادة وعدالة مطلقة، وهذا التغيير سيكون وشيكا بعد فترة من التحولات الكبرى. وتكمن أهمية هذه الفلسفة في توفير الأمل والتحفيز على العمل.

[1] ينظر، حسين حرب، الفكر اليوناني قبل أفلاطون، سلسلة الفكر اليوناني، دار الفارابي، بيروت ، 1979، ص27، 28

[2] ينظر، جوزيف إكستنر، شعرية الفضاء الروائي، ص 19

[3] ريجار هوكاس، الدين ونشوء العلم الحديث دراسة في فلسفة العلم وعلم الاجتماع الديني، ص 11

لتتبلور بعد ذلك فكرة النسبية في النظر إلى الفضاء وكذا الزمن، وهذا ما نجده عند **"لابينيتز"** (**W. LEIBNIZ**) (**1646–1716م**)، و"**إسحاق نيوتن**"(**I. NEWTON**) (**1642–**1727م) و"**هرمان مالينوفسكي**"(**H. MALINOVSKY**) ، فلا تظهر حقيقة كل واحد منها فيه(الفضاء والزمن)، بل في تلازمهما، وتعالقهما وتفاعلهما، ومن ثم فقد أصبح مفهوم الزمن لا معنى له ما لم يؤطره الفضاء، فيمكّنه من الامتداد والديمومة، فالفضاء هو المهيمن على المكان، كما أن الزمن لا معنى ولاوجود له إلا بهما، وبهذا ظل الفضاء فراغا لا يؤثر ويتأثر، فالفضاء بلا صلات وبلا موجودات تشغله، يبقى فضاء ثابتا متشابها بل فارغا، لأن الصلات بين الموجودات فيه هي التي تؤسس لوجوده.

تعتبر صفة اللامحدود من أثار الفلسفة الغربية، لأنها ترى الفضاء ما هو خارج الأرض (الفضاء الخارجي) فيحدد بخارجية أقسامه دون الخوض في أقسامه الداخلية؛ إذ يعرف بأنه " الوسط المثالي الذي يتحدّد بخارجية أقسامه، وفيه تتمركز مدركاتنا الحسيّة، وهو يحتوي نتيجة لذلك، كل الامتدادات النهائية"[1]، ولكن هذا المفهوم جعل الفضاء حبيس جسده الخارجي وذا امتداد تام ومتكامل، وهذا الأمر لم يتم التسليم به حديثا، حيث ظهرت دراسات فلسفية حديثة تهتم بالجانب البصري للفضاء وتركز على فاعليته التواصلية مثلما عملت عليه النظرية الجشطالتية لاحقا.

أمّا الفلاسفة العرب فقد أطلقوا على مصطلح الفضاء عدّة تسميات منها: المكان، الخلاء، الأين ، وقد استندت اجتهاداتهم جوهريا إلى التراث الفلسفي اليوناني في مساير التحديات المختلفة فتراوحت بين الائتلاف والاختلاف مع الاجتهادات والنصوص السابقة، وتجدر الإشارة هنا إلى الأهمية النظرية التي منحها "**ابن سينا** لإشكالية الفضاء بمختلف أبعادها ومستوياتها ، وما بذله من جهد في إثبات هذا المفهوم ودحض الطروحات المعتقدة بعدم وجوده"[2] ، ويذهب إلى ذلك أيضا **الكندي** حيث يشير إلى أن المكان موجود ولا يمكن إنكاره، وهذا ما

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط 2007، ص 298

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص37

يؤكده **الفارابي** من خلال مدينته الفاضلة، حيث مثلت شكلا متقدما لإدراك ومساءلة الفضاء في علائقه المثيرة بالمتخيل وبالمعرفة ، ذلك أن فهمنا للفضاء ينظم فهمنا للعالم، من خلال اختزال العالم في بنية المدينة (الفضاء)، هذه البنية التي تؤسس آلية التخييل فتمنح لها إحداثيات تمكنها من إعادة بناء العالم.

وإلى جانب هؤلاء الفلاسفة العرب نجد **ابن الهيثم** يقرّ بأن المكان فراغ ثلاثي الأبعاد بين الأسطح الداخلية للجسم الذي يحتويه مؤكدا على هندسية المكان ومعارضا لمفهومه الفلسفي الأرسطي والذي يرى بأن المكان هو ذلك الشيء ثنائي الأبعاد الساكن الذي يحتوي الجسم ويتصل به.

نجد **فخر الدين الرازي** يجعل المكان محايثا للخلاء داخل العالم وخارجه، وقد استقر على ذلك في كتابه **"المطالب العالية"** مفندا رأي أرسطو ومن تبعه من الفلاسفة المسلمين الذين أنكروا الخلاء، وذلك في قوله" أنه قد حصل خارج العالم خلاء لا نهاية له بدليل أننا نعلم بالضرورة أنا لو فرضنا أنفسنا واقعين طرف الفلك الأعلى فإنا نميز بين الجهة التي تلي أقدامنا من الجهة التي تلي خلفنا، وثبوت هذا الاختيار معلوم بالضرورة، وإذا كان كذلك ثبت أنه حصل خارج العالم خلاء لا نهاية له"[1].

كان الوعي بمفهوم الفضاء عند الفلاسفة العرب مرتبطا بالمكان أي بالفضاء الجغرافي، غير أن تراثنا العربي بالأخص الجاهلي ركز على أهمية الفضاء في الجانب الإبداعي والتخييلي، فنظر إليه كعلائق وحنين وذاكرة على حدّ تحليل أدونيس في مقدمته لديوان الشعر العربي،" فالمكان عند الشاعر الجاهلي وجهان: وجه يجذب؛ ففي المكان وحده ترتسم تحققات الفروسية وأبعاد الفارس، ووجه يخيف ، إذ من المكان تأتي مفاجآت السقوط، ومكان الاعرابي الجاهلي، لريحه ورمله، نوع من المكان–الزمان: ينحني، يتداخل، ينتقل، يحيِّر ويضيّع ، إنه المكان– المتاه...فالمكان لغة ثانية خفية في تضاعيف القصيدة الجاهلية"[2]، إن الفضاء بهذا المعنى لا تحده الأبعاد الحسية بل يجاوزها ليصبح ذا بعد رمزي فلسفي ظاهراتي داخل العمل الأدبي وليس ذلك المفهوم الخارجي الذي يمثله الواقع الخارجي، ومن هنا

[1] فخر الدين الرازي، المطالب العالية عن العلم الإلهي، تح: أحمد حجازي السقا، دار الكتاب العربي، ج5، ص188

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص15

تظهر قدرة الفضاء على احتوائه على عالم مليء بالأسرار، وهذا ما وضحته الدراسات العلمية والمنهجية الأدبية الحديثة التي وجهت أنظارها نحو الفضاء في دراساتها للنصوص الأدبية وبالأخص الشعرية.

2-2-**الفضاء عند الغربيين:**

يمكن للتقصي التاريخي الدلالي لمصطلح "الفضاء" أن يوفر لنا فهماً أعمق لمفهومه الحالي، وذلك من خلال تتبع تطور معانيه واستخداماته عبر العصور المختلفة، لأن مفهومه لم يكن ثابتاً، بل تطور بتطور المعرفة البشرية في مجالات مختلفة منذ العصور القديمة، فقد كان يُفهم عادة كمجال خالٍ يُحيط بالعالم المادي، إلى أن تطور هذا المفهوم مع تطور العلوم، خاصة بعد الثورة العلمية التي شهدتها الفيزياء الحديثة، هذا التحول التاريخي يعكس كيفية فهم الإنسان للعالم من حوله، فهذا المفهوم" لن يقول لنا عنه انتظامه في التاريخ أكثر من أنه ناتج عن تطور، أما ما تبقى فقد أسسه الحاضر وعمّقه"[1]، وللدراسات الغربية الريادة والأسبقية في البحث عن مفهومه، ففي مطلع القرن **20**قدّم" **ألبرت انشاتين**"(**A. EINSTEIN**)(**1879–1955** م) نظريته النسبية**1905** ، والتي أكدت الترابط الوثيق بين الزمان بالمكان وتأثير كل واحد منهما في الآخر، فهما ليسا كيانات مستقلة بل هما نسيج واحد يعرف بـ الزمكان(**SPACETIME**) ، ليصطلح عليه في أواخر العشرينيات من القرن الماضي **"باختين "** (**M. BAKHTINE**) (**1895– 1975م**) مصطلح الكرونوتوب **CHRONOTOP****، مشددا فيه على الزمن كما لا يسمح بفصله عن المكان في العالم الواقعي وفي السرد الروائي.

يُعتبر الزمن بمثابة الخط الذي تتتالى فيه الأحداث وتتحرك عبره، بينما يُمثل المكان المجال الذي تتموضع فيه الأحداث والأشياء وتنتظم وفق علاقات معينة، تتداخل هذه العلاقات بين الزمان والمكان من خلال التفاعل المستمر بينهما، ويعد الإنسان هو العنصر الحاسم الذي يربط بين هذه الأبعاد ويمنحها أبعادًا معنوية ، فهو الذي يعيش

[1] حسين نجمي، شعرية الفضاء، ص36

** الكرونوتوب: مصطلح أدبي فلسفي، أطلقه المفكر الروسي ميخائيل باختين، يشير من خلاله إلى التفاعل العميق بين الزمان والمكان في النصوص الأدبية، بحيث لا ينظر إليهما كعناصر منفصلة، بل كأحدهما يؤثر ويتأثر بالآخر.

داخل هذا الفضاء ويشكل وجوده فيه، فيطبع الفضاء بطابعه الخاص من خلال تجربته الذاتية، أحاسيسه، وثقافاته، ومن هنا يتحول الفضاء إلى بيئة حية مليئة بالمعاني المختلفة والتجارب الإنسانية المستمرة.

ومن هنا تتحدد بنية الفضاء بعناصر ثلاثة (الزمان/المكان/الرؤيا) ، فالزمان والمكان "شكلان سابقان –خارج نطاق التجربة– لتأملنا مشروطان بطبيعة وعينا ، إنهما حدس خالص"[1]، و أصبحت الرؤية التي يبثها العنصر الإنساني الذاتي (المبدع) في نسيج النص ويتخيلها المتلقي ليعيد تشكيلها من جديد، تنصهر مع الزمان والمكان لتشكل الفضاء هذا الأخير الذي يمثل النص كلّه، فهو تلاحم زمكاني رؤيوي، هذه الرؤيا التي تنتج نتيجة تعامل الفكر الإنساني مع بعدي الزمان والمكان، وترتكز أساسا على الجانب الخيالي الشعوري على خلاف الرؤية التي تميل إلى الجانب الفكري الواعي مع أن الفصل بينهما في الشعر الحديث بات مستحيلا "فالقصيدة الرؤيا ليست الفكر مجردا، أو وجهة نظر وحدها، وهي أيضا ليست الموقف الفكري للشاعر معزولا، بل هي كل هذه العناصر معافي مزيج جمالي وفكري حاد متجانس"[2]، سواء تجسد الفضاء في صورته المادية أو الذهنية، فإنه يشكل نقطة الانطلاق الأساسية التي يعتمد عليها المبدع في بناء عالمه المتخيل، وانطلاقا من ذلك يعتبر الفضاء الإطار الذي يتم من خلاله تشكيل التصورات والإبداعات، حيث يتيح للشاعر/ المبدع مجالاً واسعا لتصور وترتيب العناصر والأحداث ضمن نسق منسجم يتفاعل فيه الواقع مع الخيال.

يعتبر الباحث الفيلسوف **شارل ساندرس بيرس (Peirce Charles Sanders) (1839–1914م)** أول من حدّد مصطلح الفضاء بدقة، من خلال المرتبة الأيقونية للعلامة، منطلقا من فلسفة "كانط" و"المنطق الأرسطي"، فكان أول تعريف نظري صارم ومضبوط لعلم تواصلي غير لغوي، ومن هذا المنطلق تعددت

[1] لطفي محمد حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، ص18

[2] نفس المرجع، ص24

مجالات اشتغال السيميوطيقيا* في الحقل البصري ذاته[1]، مركزا في ذلك على الجانب البصري وفعاليته التواصلية، فهو الحيز المكاني الذي تشغله الكتابة وشكل الكتابة وهذا ما دلّت عليه النظرية الجشطالتية.

يعتبر **غاستون باشلار** (**G.Bachelar**) من الأوائل الذين تطرقوا إلى مفهوم الفضاء ونهجوا طريق الدراسة حول هذا المصطلح في كتابه "**شعرية الفضاء**" الصادر سنة **1957**، والذي ترجمه **غالب هلسا** سنة **1980** بعنوان "**جماليات المكان**"[2]، حيث نجده يربط مفهوم الفضاء ببيت الطفولة ربطا وجدانيا، فبيت الطفولة هو مكان الألفة الذي نحس فيه بالأمان، ومركز تكييف الخيال، فكلما ابتعدنا عنه نظل نعيش ذكرياته[3]، بمعنى أن الإنسان والفضاء تجمعها صلة حميمية فيكوّنان نظاما واحدا متجانسا، ومن هنا يتلاشى البعد الهندسي للفضاء ويكتسي بعدا ذاتيا، فهو مكان يعج بالذكريات والعواطف والتجارب الحياتية التي تشكل هوية الإنسان.

الفضاء عنده ليس مجرد بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامه داخل نسق محدد بل هو علامة مليئة دلاليا داخل النسق وخارجه أيضا، مستبعدا الأفضية غير المرغوبة فيها عند الإنسان كونها تحدّ من إنسانيته وآماله، وهو بهذا يتناول الفضاء من الطرح الوجداني.

يصرح كل من "**رولان بورنوف** "(**R. BOURNEUF**)" و" **ريال أويلي** (**R.OUELLET**) باستحالة تحديد مفهوم دقيق للفضاء في التراث الإنساني، لارتباط مفهومه بإدراك الواقع بينما الأدب وبخاصة الرواية تُحيل على واقع تخييلي هو أساس الممارسة[4]، لذا فهو بحاجة إلى دراسات أكثر عمقا وشمولا.

* السيميوطيقا عند شارلز ساندرس بيرس هي دراسة العلامات وعمليات الدلالة مع التركيز على كيفية إنتاج المعنى، حيث يرى أن العلامة تتكون من ثلاثة عناصر (الممثل والموضوع والمؤول) وتشكل هذه العناصر ما يسمى بـ "الصيرورة السميائية" وهي عملية إنتاج المعنى المستمرة.

[1] ينظر، شادية شقروش، سميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط1، 2010، ص199

[2] ينظر، عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب، مج27، ع1، 2005 ، ص124

[3] ينظر، غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص9

[4] ينظر،جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب،2002 ، ص116

كما أن الفضاء يرتقي إلى مستوى التجريد العقلي باعتباره أداة قوية للمعرفة بل ووصفته **الابستيمولوجيا*** بأنه شكل قبلي يحدد كل المسافات المتخيلة، وبهذا التصور يصبح الفضاء إطارا روحيا وفكريا تتشكل فيه الظواهر الاستعارية وليس مجرد بعد مادي، وأصبح الفضاء الأدبي بدوره تصورا هندسيا، فهذه النظرة العلمية لمصطلح الفضاء تقرّ بأن إدراكه، مما يؤكد على ضرورة تفاعل الذات مع العالم المحيط بها من أجل المساهمة في تشكيل المعاني والرسائل التي يتم التعبير عنها.

ومن هنا أبدى السميائيون حذرا شديدا من مفهوم الفضاء، وفي هذا الصدد يقول **غريماس** (**GREIMES**) و**جوزيف كورتيس**(**JOSEPH CURTIS**) "وإذا أضفنا جميع الاستعمالات الاستعارية لهذه الكلمة فإن استعمال مصطلح الفضاء يتطلب حذرا شديدا من طرف الدلائليين"[1]، فالمصطلح لا يقتصر على معناه الحرفي بل يتسع ليشمل دلالات مجازية تتداخل مع مختلف المجالات الفكرية والثقافية. وهذا ما يتطلب دقة ووعيًا خاصًا عند تحليل معانيه أو تفسيره، كي لا يحدث خلط بين المفاهيم المتباينة التي قد يحملها المصطلح في سياقات مختلفة.

اعتمدت سيميولوجية" **غريماس**" في الأساس على الاتجاه الشكلاني وبخاصة "مورفولوجيا الخرافة"* **لفلاديمير بروب**"(**V. PROP**)، وهذا بتحديد العناصر الشكلية للظاهرة، حيث يمكن تحليل الخرافة من خلال تحليل البعد الفضائي فيها، أي فهم الرموز المكانية وكيفية تأثيرها على الأحداث والشخصيات.

يعد الفضاء العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء فتاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسا، فالإنسان لا يستطيع أن ينفصل عن

* الابستيمولوجيا: أو نظرية المعرفة، هي فرع من فروع الفلسفة التي تركز على دراسة المعرفة الإنسانية، تبحث في طبيعة المعرفة، وأصلها، وكيفية اكتسابها ومدى موثوقيتها، وحدودها.

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1990، ص114، 115

* مورفولوجيا الخرافة: هي البحث في بنية ووظائف مكونات الحكاية الخرافية مع التركيز على الأنماط الثابتة والمتكررة في مختلف الحكايات، وطريقة تعبيرها عن الثقافة والتراث الإنساني، وقد خلص العالم الروسي فلاديمير بروب بعد تحليله لمئة حكاية خرافية إلى أن هناك 31 وظيفة متكررة تقوم بها الشخصيات في هذه الحكايات.

فضائه، بل إنه هذا الفضاء ذاته على حدّ تعبير **غابرييل مارسيل(Gabriel Marcel)**، وهو بهذا المعنى له قوة اختراق حياتنا كلها، معيشة وكتابة، كما يخترقها الزمن تماما بنفس القوة وبنفس الجوهرانية[1]، فهو وعاء للوجود المادي ولمعانيه الثقافية، وهكذا يغدو الفضاء في الكتابة الإبداعية مادة جوهرية، إذ لا يخلو أي عمل من استحضار هذا المكون المشكل لنسيجه، إنه إحدى هوياته التي لا يمكن إغفالها أو اختزالها، لأن الفضاء يشتغل أولا على المتخيل الأدبي، ليشتغل عليه بعد ذلك هذا الأخير.

يذهب الباحث الروسي **ميخائيل باختين** إلى اقتراح أربعة أنواع للفضاء بحيث تميز كل منها نوعًا معينًا من التفاعل أو التوظيف في الأدب والثقافة، وهي كالآتي: **الفضاء الخارجي/ الفضاء الداخلي/ الفضاء المعادي/فضاء العتبة**[2].

يرى **يوري لوتمان(Y. LOTMAN) (1922-1993م)** أن الفضاء عبارة" عن مجموعة من الأشياء المتجانسة (ظواهر وحالات ووظائف وصور، ودلالات متغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة كالامتداد والمسافة"[3]، واعتبره "عنصرا منسقا يضيء بقية مكونات القصيدة، أو تتشكل حوله العناصر اللامكانية للنص الأدبي"[4]، مؤكدا بذلك على أهمية توفر عنصر الفضاء في بناء القصيدة.

نجد **يوري ايزنزويك(Yuri Eisenzoik)** "في مقال له بعنوان " **الفضاء المتخيل والإيديولوجيا**" يرى أن" الفضاء المشخص داخل نص أدبي هو فضاء كاشف لأُدلوجَة *معينة، لا لإمكان تطابقه أو تناقضه مع

[1] ينظر، حسين نجمي، شعرية الفضاء، ص32، 40

[2] ينظر، منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، ط1984، ص22

[3] إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1 ،2003، ص23

[4] رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، ص09

* أُدلوجة: مصطلح عربي معرّب من الكلمة اليونانية "إيديولوجيا"، ويقصد به الأفكار والقيم التي تشكل نظامًا فكريًّا أو عقائديًّا، وغالبا ما يستعمل في سياقات سياسية أو اجتماعية أو الدينية.

الفضاء المرئي، أو مجرد اختلافه عنه، بل لمنطق انكتابه داخل الخطاب الجامع الذي يمنحه معناه"[1]، وتمثل اللغة أداته التي تتآزر المفردات والجمل فيها لتقديم صور.

تناول **جيرار جينيت**(**G. GENETTE**) مسألة الفضاء في مقال له بعنوان" **الأدب والفضاء** "أشار في البداية أن الأدب ظاهريا يتحقق بالدرجة الأولى في الزمن لارتباط النص بالقراءة وبالسرد، مما ينتج ديمومة متوالية، فالزمن عنده هو فضاء اللغة، هذه اللغة التي تمثل خطية زمنية تتأسس فيها الأحداث من خلال استرجاعات الماضي انطلاقا من الحاضر وتوقعات المستقبل، فالزمن المسترجع هو زمن غير موجود إلا في الذاكرة، وفيها يأخذ الزمن شكل الفضاء، وما يجعل الأدب فنا مؤسسا في الفضاء هو هندسته التي تجعله يتكلم عنها أو من خلالها عبر تشخيصها[2] ، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية، فالفضاء عنده هو انعكاس للطابع الثقافي و الإيديولوجي الذي ميّز عصر الروائي.

ليؤكد **غريماس** (**GREIMES**) على فكرة انغلاق النص من خلال الفضائية التي ينجزها الخطاب الروائي في داخله، حيث تتجلى زمنية داخلية خاصة.لا يفتحها إلا الفعل التأويلي ولا يحيل عليها إلا مرجعية النص[3]، وقد تطرق **جيرار جينيت** أيضا إلى الفضاء الأدبي من خلال كتابه "**الصور2**""**Figures 2**" معبرا عنه بأنه فضاء يسكن ويشغل الأدب ولا يعتبره متصلا بجوهر الأدب. فالفضاء الأدبي عنده " يظل مجرد فضائية هي بمعنى ما أولية وبسيطة، هي فضائية اللغة"[4]، وبهذا يتفق كل من **غريماس** و**جيرار جنيت** في اعتبار الفضاء بنية دالة تحيل إلى بنى أخرى خارج النص.

[1] جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص129، 130

[2] ينظر، نفس المرجع، ص11 -17

[3] ينظر، عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، الرباط، ط1،2010 ، ص143

[4] عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، ص127

تناولت **جوليا كريستيفا** (**K.Julia**) الفضاء في كتابها "**النص الروائي** "[1] متطرقة إلى أنواع من الفضاءات منها **الفضاء الجغرافي والفضاء النصي**، فالفضاء الجغرافي عندها مرتبط بعالم الحكي ويحمل جميع الدلالات الملازمة له، والتي ترتبط بثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم في عصر من العصور، حيث أن الفضاء عندها ينبني من خلال تناص العديد من النصوص مع بعضها عبر العصور، وهذا ما اصطلحت عليه اسم" إيديولوجيم العصر"، الذي يمثل الطابع الثقافي العام المميز لعصر ما، إذ يعمل الفضاء الروائي على محاكاته [2]، وهذا الإيديولوجيم هو الذي تبنى وفقه الأفضية الروائية المنتمية إلى مناخ ثقافي واحد، أما الفضاء النصي فيندرج من وجهة نظرها في وجهة نظر الكاتب " التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي"[3]،وتقصد من ذلك أن الرؤية الخاصة بالكاتب تساهم بشكل كبير في تشكيل بنية الفضاء وبعده الدلالي في العمل الروائي.

وتجدر الإشارة إلى أن الفضاء كمفهوم ثري ومتشعب عرف ارتباطا وثيقا بالفنون التشكيلية (تصوير، معمار، نحت، حفر، ...)، وقد وجد تطورا كبيرا فيها عند الغرب عن الدراسات النظرية والنقدية الغربية المهتمة بالحقل الأدبي المعاصر[4]. ومنه فالفضاء بشساعته الدلالية والجمالية والاستعارية والرمزية يرهق الباحث والمتلقي، فيضع الأول أمام فضاء واسع من المفاهيم والتصورات وأما الثاني فيستوجب منه طاقة خصبة من التعدد المعرفي بدءا من التاريخ إلى الفنون التشكيلية.

---

[1] Kristeva Julia, le texte du roman- Approche Sémiotique structure discursive transformationelle- mouton 1976, p182

[2] ينظر، حميد لحميدان، بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3 ،2006، ص99

[3] Ibid.p186

[4] ينظر، حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص35

2-3-الفضاء عند العرب:

ظلّ الخطاب النقدي العربي مترددا في مقاربة حقيقية للفضاء، ولكننا نجده أكثر وضوحا في الدراسات النقدية المغاربية عنه في الدراسات النقدية المشرقية وهذا راجع إلى حركة الترجمة التي عرفت نشاطا كبيرا في المغرب من المشرق، وتراكم اجتهادات متفرقة في النقد الفرنسي (**هنري مينزان، بورنوف- ويلي، جيرار جينيت، جوليا كريستيفا، دوني برتران**...) ، أو بوحي مما استشعره النقاد المغاربة من فراغ أو ضعف في بعض الدراسات النقدية العربية، تفكير لا يزال في بداياته ولم يرق إلى مستوى صياغة نظرية متكاملة بالرغم من الإحساس بضرورتها وأهميتها [1]، لذا سنحاول رصد أهم مقاربات النقاد العرب لهذا المفهوم.

يتصدر **غالب هلسا** الدراسات النقدية العربية من خلال دراسته "**المكان في الرواية العربية**" والذي أثار من خلاله أسئلة عن جماليات الفضاء الجغرافي بصفة عامة، وضمن الفهم الباشلاري بصفة خاصة وهذا ما دفعه إلى ترجمة كتابه "**جماليات المكان**" وتوصل إلى تقسيم الفضاء/ المكان إلى أربعة أقسام (المكان المجازي/ المكان الهندسي/ المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي/ المكان المعادي)[2].

وما كان من" **محمد برادة** "إلا أن دحض تقسيمه هذا قائلا "لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذا الحال إلى مجازية لأنها كلها مجازية لا تساوي الواقع(...)كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي أو مكان معاش لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها وقد يستنبطها من خلال إحساساته الداخلية، والمكان العادي يظل بدوره فضاء، وهذا الفضاء إما أنه بالإمكان التأكد من وجوده وإرجاعه بالتالي إلى مرجع معين،وإما هو فضاءات متخيلة تماما (...)إن هذه التصيفات (...)تعوّم إدراكنا لأهمية الفضاء"[3]، وإن حاول "**هلسا**" الدفاع عن نفسه وتفسير سبب اختياره ذاك قائلا "إن ما أعنيه بالمكان هنا هو المكان البسيط ذو الأبعاد

---

[1] ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي"من منظور النقد الأدبي"، ص53

[2] ينظر، فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص127

[3] مجموعة من الباحثين، أشغال ندوة الرواية العربية" واقع وآفاق"، ضمن مناقشات ملتقى الرواية العربية الجديدة، بيروت، دار ابن رشد، ط1، 1981، ص396

الثلاثة :وقد اضطررت لأسباب منهجية أن أعزله عن الزمان والحركة رغم استحالة العزل فعليا(...) أفعل ذلك لدواع منهجية لا علاقة لها بالرؤيا"[1]، وقد أثير هذا النقاش الحاد في ندوة" الرواية العربية "التي أقيمت بفاس سنة **1979**.

تجدر الإشارة هنا إلى الجهد الذي بذله الناقد العراقي **ياسين النصير** في مقاربة مفهوم الفضاء، والذي جعله معادلا للفضاء الجغرافي، فظل حبيس المفهوم التقليدي للمكان[2]، وهو بذلك يختزل الفضاء في المكان.

كانت الناقدة المصرية **سيزا قاسم** أكثر استيعابا وفهمنا للفضاء، وذلك في كتابها **"بناء الرواية"** إذ اعتبرته أشمل من المكان، وتجعل منه عالما متخيلا له مقوماته وأبعاده المميزة تخلقه الكلمات.

تحذو حذوها تقريبا الناقدة المصرية **اعتدال عثمان** في كتابها **"إضاءة النص"**، فهي ترى أن المكان الشعري "لا يعتمد على اللغة وحدها وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع ويظل على الرغم من ذلك واقعا محتملا"[3] تعتمد العلائق فيه على التجريد.

يقدّم الباحث المغربي **حسن بحراوي** في كتابه " **بنية الشكل الروائي: الفضاء–الزمن–الشخصية**" تجميعا لعدد من التعريفات الأكاديمية، النظرية والنقدية، لمفهوم الفضاء الروائي، إلا أنه لم يحقق الأفق النظري الرحب بل نجده يتردد بين المصطلحين (المكان –الفضاء) ويعدّهما شيئا واحدا، بل إنّه لن يتردد في ترجمة عنوان كتاب باشلار "شعرية الفضاء" بـ "شعرية المكان"[4]، ومن بين الأفضية التي تناولها بالدراسة والتي لا توجد إلا من خلال الكلمات "الفضاء النصي" .

ليظهر باحث مغاربي آخر يقدم مجهودات شخصية إضافية وتأملات خاصة أثرت الساحة النقدية بالبحث عن حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان انطلاقا من الاجتهادات النظرية الغربية، وهنا ينجح **حميد لحميداني** في تجميع أربعة مكونات للفضاء كما حرص على إبداء رأيه فيها، وقد وزعها كالآتي: الفضاء كمعادل للمكان

[1] المرجع السابق، ص400

[2] ينظر، حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص53

[3] اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998، ص07

[4] ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء–الزمن–الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص25

(الفضاء الجغرافي)، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظور أو رؤية، فيعتبر المفهوميين الأول والثاني مبحثيين حقيقين في فضاء الحكي أما المفهوم الثالث فيردّه إلى موضوع الصورة في الحكي والمفهوم الرابع متعلق بزاوية نظر المبدع[1]، وهذا ما يجعلها تلتمس مع حقول أخرى، ليقدّم بعد ذلك اجتهادا خاصا في التمييز بين المكان والفضاء، فالمكان عنده عبارة عن مجموعة من النقاط الجغرافية كالبيت والمقهى، والمدرسة...إلخ، فهو قائم بذاته، لا يحتاج في وجوده إلى سيرورة الزمن أو الأحداث، أما الفضاء فلا يمكن تصوره خارج تلك السيرورة، فهو مرتبط بالزمن والأحداث.

لنحط رحالنا عند الناقد الجزائري الراحل **عبد المالك مرتاض** الذي تسلح بمعطيات النقد السيميائي، وكذا بذخيرة لغوية مكّنته من أن يتفرد عن غيره بمصطلح "الحيز" مشيرا إلى أن "مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحدّه"[2]، وقراءته للنصوص الشعرية في مستواها الشعري جعلته يغري باحثين آخرين فوظفوه بنفس التخريج الذي استعمله مع قصيدة "أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة" ومنهم الناقد الأردني **بسام قطوس** الذي نعته بـ "التخريج اللطيف"[3] ، وبذلك قدم الكثير من الأمثلة التي تتشارك جميعها في خاصية الحركة، مؤكدا أن الحيز يمكن أن ينشأ من أي عنصر يتحرك، ومن وجهة نظره يعتبر الجسم المادي هو أي شيء يشغل حيزًا داخل الفضاء كما أن تغيير موقع هذا الحيز يتبع حركة الجسم ذاته، مما يضفي على الحيز خصائص كالانتقالية والاستقرار في الوقت نفسه، أما الفضاء فيعتقد أنه أكثر اتساعًا من أن يقتصر على المساحة التي يشغلها الحيز، وهو يتجاوز بكثير المفهوم الجغرافي الذي يحدد المساحة بأطراف معينة، وبالتالي فالفضاء يتسم بالشمولية مما يجعله مبدأ شاملًا ومتسعًا يتجاوز

[1] ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي"من منظور النقد الأدبي"، ص62

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص185

[3] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي إربد، 1998، ص36

أي تصورات ضيقة للمساحات وقادر على احتواء كل شيء[1]، ليقرّ بعد ذلك أنه لا مناص من وجود الحيّز في الفضاء، فكأن الحيّز خاص والفضاء عام.

ومن الباحثين الذين وقفوا عند مصطلح الفضاء نجد **حسن نجمي** الذي رأى بأن "الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الروائي، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية"[2]، فقد عدّ الفضاء عنصر مهم في العمل الروائي، ومكون أساسي له، كما أقرّ باختلافه عن المكان بقوله "لعله اتضح لنا الآن نسبيا بالأقل معنى الفضاء إنه ليس معادلا للمكان"[3]، فهو المكان الشاسع الذي تتحرك فيه شخصيات العمل، ويشكل الإطار العام لتفاعلاتها وأحداثها، حيث يعكس العلاقات بين الشخصيات وبيئتها، بل يتفاعل معها ويعكس التوترات والعلاقات، ويسهم في بناء السياق الدلالي للنص.

ينطلق **سعيد بنكراد** من خلال تحليله السيميائي من فرضية مفادها أن الفضاء نظام دال من خلال "أنّ الإكراهات الاستبدالية تحكم السير التوزيعي للبنيات السردية، تحدد وتحكم إلى حد كبير التمثيل الزمني والتمثيل الفضائي، فإذا كان التزمين داخل بنية النص هو برمجة مسبقة لمجموعة من الأحداث، فإن الفضاء لا يمكن النظر إليه إلا بهذه الصفة أيضاً،...، ذلك أن التفضيء يعد هو الآخر برمجة مسبقة للأحداث وتحديدا لطبيعتها (الفضاء يحدد نوعية الفعل)، وليس مجرد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية"[4]، وعلى هذا الأساس فالفضاء يرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والتطبيق العملي وكذا القيم المحققة في استعماله، أي أن الفضاء لا يتحقق دلاليًا إلا من خلال العلاقات الدلالية داخله وتفاعله مع النص ، وبهذا فله دور حاسم وكبير في تكوين بنى العمل الأدبي والفني ككل والتأثير في مجرياته كونه عنصر مهم في عملية تحليل العمل الإبداعي، بل يشكل عاملا أساسيا لتحقيق التأثير الدلالي والجمالي للنص الشعري .

[1] ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 59

[3] نفس المرجع، ص51

[4] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 137

انطلاقا مما سبق، يتضح أن الآراء والتصورات المختلفة التي تناولت مفهوم الفضاء رغم ما تحمله من قيمة علمية واجتهادات معتبرة إلا أنها تفتقر إلى تأطير نظري موحد يضبط معالمها ويجمعها ضمن رؤية منهجية شاملة، كما ظلت القراءات العربية مرتكزة في تحليلها على قاعدة غربية فلسفية كانت أو معرفية أو نقدية، وهو ما جعلها تعجز عن الإحاطة بهذا الكائن الزئبقي الصعب التحديد والامساك بجوهره، وظلّ يمثل إشكالا أبديّا استعصى على منتجيه الأوائل الذين حالت محدودية تصوراتهم دون الإحاطة به، الأمر الذي انعكس أيضا على الدراسات العربية التي لم تتمكن حتى الآن من مقاربته إلا من خلال قرنه بالمكان.

المبحث الثاني: أنواع الفضاء

يتمظهر الفضاء في عدة أنواع تتكامل لتشكل تصورا مترابطًا وشاملًا، هذه الأشكال يحددها **جيرار جينيت** في أربعة أنواع قائمة في صلب التكوين الأدبي وهي" فضاء اللغة /فضاء الكتابة /فضاء التعبير /فضاء الأدب، إلى جانب العلاقة المضمونية التي ترسم الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات "[1]، بينما يذهب **حميد لحميداني** إلى تقسيم الفضاء إلى أربعة أنواع: الفضاء الجغرافي/الفضاء النصي /الفضاء الدلالي/الفضاء كمنظور، وسنحاول أن نعرض أهم أنواع الفضاء، مع التركيز على الفضاءين المرتبطين بهذه الدراسة.

1-الفضاء الجغرافي:

يذهب معظم الباحثين على أنّ الفضاء الجغرافي هو الحيّز المكاني، فنجد **حميد لحميداني** يعرّفه "على أنّه الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي"[2] ، غير أن هناك من يفصله عن مضمون الرواية فيرى بأنه " يمكن أن يدرس في استقلال كامل عن المضمون تماما مثلما يفعل الاختصاصيون في دراسة الفضاء؛ الحضري"[3]، غير أن حسن بحراوي يعتبره عنصرا مهما في العمل الروائي فهو الذي يدعم الحكي ويسير الأحداث "والحال أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد و إنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والروايات السردية"[4] ، إذن فالمكان لا يأتي منعزلا عن باقي عناصر السرد كالشخصيات والأحداث ودونه لا يكتمل العمل السردي عامة والروائي خاصة، فتوزعه في التشكيل الداخلي لمضمون النص بكافة أشكاله وأصنافه وأنواعه، متحركة أم ثابتة، مفتوحة أم مغلقة، يعدّ مفتاحا يسمح للقارئ في الانغماس داخل أعماق الرواية والتحليق في فضائها الواسع بكل أريحية ولا يمكنه فعل ذلك إلا به.

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، 2002، ص127

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص43

[3] نفس المرجع، ص54

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص25

ويذهب عبد المالك مرتاض إلى رفض فكرة أن عدّ الفضاء الجغرافي الروائي هو الجغرافيا إذ يرى أنه "أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشسع بعدا، فهو امتداد وارتفاع، وهو انخفاض، وهو طيران وتحليق، وهو نجوم في الأرض وغوص في البحار، وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لا حدود لها"[1]، هو أماكن موجودة في مخيلة الكاتب، فالفضاء الجغرافي أخذ كينونته ليس من اللغة وإنما من الخيال.

يتحول الفضاء الجغرافي إلى بعد جمالي من أبعاد النص الأدبي من خلال ما يمنحه "من إمكانية الغوص في أعماق البنية الخفية والمتخفية في أحشاء النص وأجوائه ورصد تفاعلاته وتناقضاته، وفي هذا الشأن حقق النقاد المهتمون بالشعرية في دراساتهم لمفهوم الفضاء مكسبا ذا أهمية بالغة"[2] حيث تجاوزوا المفهوم التقليدي للمكان من مجرد خلفية مشهدية تجري فيه أحداث الحكاية إلى مفهوم فلسفي نظري ذا بعد رمزي يمثل أحد أهم عناصر العمل الفني الفاعلة.

يملك الفضاء الجغرافي في السرد إلى جانب بنيته الطبوغرافية (المكان) جانبا حكائيّا تخييليّا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية لذلك حتى لوكان الفضاء الروائي يمتلك امتداد واقعية، بمعنى يحيل على أمكنة لها وجود في الواقع، فإن ما يهم في السرد هو الجانب الحكائي التخيلي للفضاء الذي يقوم به داخل السرد، فهو إذن يجمع بين المكان الواقعي والتخييلي في آن واحد، وقد ربط الفضاء الجغرافي باللغة التي تنتجه والشكل الذي تنتجه استراتيجية الكتابة والقراءة معا، فهو المكان اللفظي المتخيل الذي يعتمد على خاصية اللغة، ونشاط الذهن وكفاءة العقل، عوض تسخير رسم فضاءات ممتدة تضطرب فيها الشخصيات في توصيل هذا المكان للمتلقي[3]، الذي يجتهد بدوره في ترجمة وتأويل هذه الإشارات والدلالات إلى عالم حسي متخيل انطلاقا من درجة وعيه وذاكرته، واستنتاج المغزى

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص125

[2] هاشمي قشيش، دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر " الشعر الجزائري ما بعد الثمانينات أنموذجا" ، أطروحة مقدمة للحصول على درجة دكتوراه علوم في تحليل الخطاب، جامعة أحمد بن بلة، كلية الآداب والفنون، قسم .اللغة والأدب العربي، وهران الجزائر، 2018، ص40

[3] ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص188

الفكري والإيديولوجي والرمزي للنص الأدبي، وبالتالي فحضور الفضاء الجغرافي في النص الشعري يكون شكلا ولغة /واقعا وتخييلا. فالأمكنة فيه ليست ثابتة كونها رمزا يفتح أمام القارئ فضاء من الدلالات.

2-الفضاء الدلالي:

يشكل الفضاء الدلالي أحد أهم الأفضية المكونة للخطاب الأدبي، نظرا لكونه أحد الأوجه الخلفية للغة الأدبية، وكذا لدوره المحوري في إنتاج المعاني وتنظيمها داخل النص، فهو لا يختزل في الفضاء الجغرافي لأنّه يتجاوزه من حيث الدلالة والاتساع، كونه يتأسس على أبعاد تخييلية ولغوية تتجاوز حدود الواقع المحسوس، فالدّلالة "ليست معطى جاهزا، يوجد خارج العلامات وخارج قدرتها في التّعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء، وليس محايثا له، إنّه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل"[1] التي يتلاعب بها الكاتب.

ارتبط الفضاء الدلالي في البلاغة الكلاسيكية ارتباطا وثيقا بالصور البلاغية، حيث "يتأسس الخطاب من سلسلة دوال حاضرة تقوم مقام مدلولات غائبة، على أن اللغة الأدبية بخاصة لا تعمل بهذه الكيفية البسيطة، حيث أنها غير أحادية المعنى، إذ تبقى في حالة توالد وتضاعف مستمر، حيث قد تحمل اللفظة الواحدة دلالتين تقول البلاغة عن أحدهما أنه حقيقي وعن الآخر بأنه مجازي، هناك إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي"[2]، وهذا ما أقرّه **جيرار جينيت** بحيث رأى أن الفضاء الدلالي" يتعلّق بالصور المجازيّة، وما لها من أبعاد دلالية وأنّ الفضاء الدّلالي يتأسّس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي الذي تحمله الكلمة، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود للامتداد الخطي للخطاب"[3]، وهنا يظهر اتساع نطاق الفضاء الدلالي.

إذن فالفضاء الدلالي يعتبر فضاء تخيليًّا يتأسس من التفاعل بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، أما ما يتعلق بالمجال الاستعاري فيتشكل من النص المقروء مستمدا معناه من السياق، ويمتاز هذا الفضاء بالانفتاح على

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 2005 ، ص174 ،175

[2] Gérard GENETTE, Figures II, Seuil Paris 1969,p 44

[3] حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص60 ،61

فضاءات معرفية وثقافية مختلفة تتباين وفقا لثقافة المتلقي ومدى قدرته على استيعاب الدلالات النصية، ونجد أن الشعر –المعاصر بالأخص–يرتبط في بنائه في الأساس على الصورة الشعرية، والتي بدورها تتحقق من خلال جملة من الآليات منها الصور التقليدية كالتشبيه والاستعارة واللغة الرامزة الموحية وكذا الأسطورة وغيرها مما أمكن له أن يمنح للقارئ دلالات كثيرة ويجنّح بخياله إلى أفضية وعوالم بعيدة.

ويعد الفضاء الدلالي فضاءً رحبًا تتسع فيه كل الفضاءات الجزئية التي تحوم حول اللغة وفضاء النص الطباعي، وصيغه وأصواته وإيقاعه، والواقع والمتخيَّل فيه ، فكلها تحمل إيحاءات دالة لا تتضح غوامضها إلا بالتأويل وتعدد القراءات، بالأخص مع الشعر لتميز لغته بالغموض والانزياح، ولأن دور الكلمة فيه هو البوح والإيحاء؛ إذ أن الكلمة ليست مطالبة دائما بالدلالة الواضحة والمحددة ، لأن اللغة الشعرية تتميز بطبيعتها الفريدة التي تعتمد بشكل كبيرا على تنوع الألوان والظلال المختلفة التي تخلقها الكلمات، مما يمنح الكلمة مستوى أعلى من التعبير، حيث ترتقي الكلمة مع الشاعر من التعبير إلى الإبداع الفني، إضافة إلى فضاءات أخرى تستحضر في فضاء النص الشعري وتسهم في خلق الدلالات والتأويلات.

3–الفضاء النصي:

شغل النص مساحة واسعة من عناية اللغويين واللسانيين الغرب والعرب، وهو يتشكل في أبسط صوره " من متتالية من الجمل كما يذهب هاليداي، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جمل لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برُمّتها سابقة أو لاحقة"[1]، فالنص يتكون من جمل شريطة أن تكون مختلفة عن بعضها نوعيا ودلاليا وتربطها علاقة ترابط.

وتجمع التعاريف على اعتبار النص وحدة كلامية تفوق الجملة، منطوقة أو مكتوبة، مقروءة أو مسموعة، لها بداية ونهاية تتحدد بها، وتتداخل مع منتجها ولغتها في علاقة عضوية، متجهة قصدا إلى قارئ ضمني– معين

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991، ص13

أو مفترض–قد تصاحب هذه الوحدة الكلامية بعض العلامات غير اللغوية التي قد تؤثر فيها جاعلة من النص ينطوي على بنيتين متداخلتين ومتلازمتين؛ بنية التكلم النصي الداخلي الخاص، وبنية التكلم الخطابي الخارجي العام[1].

كما وعرف مفهوم النص تداخلا مع مفهوم الخطاب، فالبعض يستخدمهما بمعنى واحد فيراهما وجهان لعملة واحدة، وهذا ما ذهبت إليه **جوليا كريستيفا** (**J. Kristeva**) حيث اعتبرت النص الأدبي "خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة؛ كما اعترف ميخائيل استوبس بما يعتري النص والخطاب من غموض وخلط ولكنه يرى في الوقت نفسه أن الاختلاف بينهما اختلاف ضئيل لا يجعله يأمل في تأسيس فارق نظري مهم بينهما"[2]، وهذا ما يذهب إليه **رولان بارت** (**R.Barthes**)و**روجر فولر** (**R. Fowler**)، والأمر ذاته عند السرديين فاعتبروا النص الخطاب الشفوي أو المكتوب.

نظر البعض الآخر إلى النص والخطاب كمفهومين متباينين متمايزيين في الدلالة ومن بين هؤلاء الذين تبنوا هذا الموقف نذكر الباحثة **شلوميت ريمون كينان** (**S.R.Kenan**) حيث ترى أن النص له وجود فيزيائي مادي كتابي أو شفاهي وهو الأداة الحاملة للخطاب، وهناك من رأى بأن النص هو ما يظهره الخطاب ويبرزه بفعل القارئ/المتلقي، ومنهم هؤلاء نذكر: **هالدي**(**Halliday**) و**فان ديك** (**V.Dijk**) و**رقية حسن** (**Ruqia Hassen**)[3].

ونجد الدكتور **صلاح فضل** يفرق بين النص اللغوي والنص الأدبي، فالأول يُعنى بالممارسة الكلامية ويتشكل من مجموعة من الدوال والمدلولات، بينما الثاني عبارة عن رسالة ناجمة عن توافق جملة من عمليات التشفير وعلاقاتها الجدلية وتراتبها البنيوي والتي يضعها شخص انطلاقا من وجهته السيميولوجية[4].

---

[1] ينظر، هاشمي قشيش، تفاعلات النص والخطاب بين المواءمة والاختلاف، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد 50 ، العدد 50 ، مارس2022، ص286

[2] محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، د ط، 2014، ص08

[3] ينظر، هاشمي قشيش، تفاعلات النص والخطاب بين المواءمة والاختلاف، ص 289–291

[4] ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والآداب، العدد 164، أغسطس1992، ص233

سنعتمد في هذه الدراسة على مبدأ المواءمة بين النص/الخطاب وكذا بين النص اللغوي/النص الأدبي، باعتبار أن كلا منهما يجسد شكلا متقدما من أشكال الحضور والخبرة بالعالم، وكذا التفاعل معه، وتتعزز هذه الخبرة بوجود متلقي/ قارئ معاصر مشبع بمختلف الرؤى والتراكمات النقدية التي تطرحها هذه الثنائيات والتي من شأنها أن تكرس كل مالها من تقنيات لغوية /غير لغوية لتحقيق قراءة متجددة مبدعة تبعا لإيديولوجية وثقافة القارئ المعاصر وكذا من خلال ما يحمله النص من لذة ومتعة كما يسميها رولان بارت.

أصبح النص مفتوحا لديه جمالياته الخاصة وانحرافاته المثيرة فهو لا يمنح معناه بسهولة؛ إذ أنه استدعى أنماط تعبيرية لغوية/ أيقونية جديدة وغامضة غموض العالم الذي يلفه، وتشحذ وعي المبدع وتستنزف الإمكانات التأويلية للقارئ في آن واحد ، بحيث يمتلك القارئ القدرة على التفاعل مع النص من خلال فهمه واستيعابه له، مما يمكنه من إضافة دلالات للنص، فيعيد بذلك تشكيله وفق رؤيته الخاصة، فالقارئ "حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب، حينما أبدع نصه، ومن هنا تتوزع الدلالة وتنضاف ، ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ"[1]، ويتضح أن للقارئ فاعلية ودور كبير في استخراج دلالات النصوص وإثرائها وهذا ما سعت إلى تثمينه نظرية التلقي مع **ياوس** و**آيزر**.

أضحى النص مع تغير حركة العالم أكثر ديناميكية وتفاعلية وإنتاجية وغموض، ينطلق باحثا دوما عن آليات جديدة ومعطيات بنائية تلائم هذا التغير والتحرك وتجعل القراءة في تجدد مستمر، فالنص الجديد بتعبير **جوليا كريستيفا** "جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان "[2]، النص الشعري الحديث يتسم بالغرابة والغموض جراء قطيعته مع اللسان القائم المحتمل.

يكسر النص الشعري الحداثي معيارية النص الكلي الذي يألفه القارئ "فهو إنتاجية دلالية لا تتطابق مع التركيب اللغوي بقدر ما تتكئ على خصوصيته لإطلاق الطاقات الإيحائية التي لعناصره، وكلما ازدادت ثغرات

[1] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة للكتاب، 1998، ص71

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1991، ص21

التركيب اللغوي كلما تحررت عناصره لتمارس فعلها الإيحائي"[1]، حيث تنكسر معه كل خصائص الانسجام والترابط فتنحرف الدلالات وتتعدد، فتحتم البحث عن آليات قرائية مبتكرة، تستوعب هذا الخطاب المتجدد الذي يركز بشكل كبير على التشكيل البصري، حيث بات الفضاء مرتبطا بالنص مما أدى إلى ظهور مصطلح "الفضاء النصي" ليعبر عن هذا التداخل بين الأبعاد النصية والبصرية.

فالفضاء النصي هو ذلك الفضاء الإدراكي الذي ينطلق من خطيته وصورته الشكلية، فبعده حسي يبصره المتلقي، وله دور مهم في توليد الدلالات حتى قبل القراءة الفعلية للنص، ويظهر من خلال العلامات اللغوية وكذا العلامات غير اللغوية، هذه الأخيرة التي طالب بدراستها في القصيدة غريماس –حديثا–لينسبها **رومان جاكبسون** (**Roman Jakobson**)إلى علم الدلالات العام، وكل ما من شأنه أن يضفي على القصيدة فنيات تشكيلية.

يمّثل الفضاء النصي المكان الذي تتشكل عليه الكتابة بمختلف مظاهرها؛ أي الحدود الجغرافية التي تحتلها مستويات الكتابة النصية، ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتتابع وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين.

يعد الفضاء النصي ذلك "الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها– باعتبارها أحرفًا طباعيّة–على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع تنظيم الفصول، تغيّرات الكتابة المطبعيّة وتشكيل العناوين وغيرها"[2]، وهذا ما جعل الناقد الفرنسي **جيرار جينيت** يعدّه مكونا من مكونات الفضاء في الدراسات الغربية، يهتم بالعتبات النصية من شكل الخطوط وتنظيم الصفحة وهيأة الكتاب في كليته، من الغلاف الخارجي، وتنظيم الفصول والمطالع، وتشكيلات العناوين، أي كل ما يتعلق بالوسائل البصرية وبالصورة الشكلية للنص الأدبي[3]، كما تمّ النظر

[1] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر 1995، ص307

[2] نفس المرجع، ص55

[3] ينظر، هاشمي قشيش، دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر، ص26

إليه كفضاء مكاني، حيث يتجلى وجوده من خلال مساحة المحددة لصفحات الكتاب وأبعاده، ومع ذلك يبقى مكانا محدودا لا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات بل تتحرك فيه– على الأصح–عين القارئ، وبالتالي يمكن اعتباره بكل وضوح فضاء الكتابة الروائية بصفته تجسيدا للطباعة[1]، تدرج فيه زاوية النظر التي يقدم بها الراوي أو الكاتب عالمه الروائي، ويُعنى بالوسائل البصرية من شكل الخطوط وتنظيم الصفحة وهيأة الكتاب بشكل عام أي بالجانب الشكلي للنص الأدبي، وبالتالي يعد عنصرا مساعدا على استجلاء بنية الفضاء ككل.

ومن المفيد بمكان أن نقف عند وجهة نظر بعض النقاد في عدّ الرقعة الكتابية التي يحتلها النص نمطا من فضاء مكاني، وبخاصة إذا كانت كتابة النص مخالفة للأعراف الكتابية أو المطبعية وأعارها المؤلف اهتماما مقصودا كما يلحظ في بعض النصوص الأدبية العربية القديمة التي أولاها بعض النقاد القدامى اهتماما منذ القرنين السادس والسابع، ولم تنل اهتماما عند النقاد المحدثين[2]، وظهر هذا التوجه من جديد في الأدب الأوروبي حينما لجأ قسم من الكتاب إلى أساليب كتابية متميزة، حيث أن "الكتاب التجريبيين لاحظوا أنه يمكن أن تفيد كمصدر للطاقة التعبيرية إن هي تحررت من التقاليد الاعتيادية وتمّ تحويلها من أداة غير مثيرة للانتباه إلى مصدر أدبي قيّم"[3] يُعتدّ به.

يمكن أن تكون هذه الخاصيّة الكتابية في النص الشعري أكثر دلالة وإيحاء على المستوى الزماني والمكاني كما ينتبه إلى ذلك **جان كوهين** (**Jan cohen**)مبينا أن "صفحة من الأبيات تتميز منذ النظرة الأولى عن صفحة النثر من خلال تركيبها الطباعي وهذه الخاصية المهملة في قراءة النص الشعري تحبل بدلالات مرتبطة عضويا بخاصية الزمان" [4]، فالمعمارية الجديدة في النص الحرّ تخلق فسحة مفتوحة أمام المتلقي/القارئ الذي يجد نفسه حرا سريعا لا يتصارع مع الأمكنة الضيقة المكتظة بالكلمات والتي يحتاج إلى قراءتها زمن أطول مقارنة بالأسلوب الجديد، فتتوق

[1] ينظر، حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص57

[2] ينظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985، ص50

[3] لطيف محمد حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، ص22

[4] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص50

نفسه إلى الرقعة البيضاء الطاغية غالبا على الرقعة الكتابية في الورقة، كما أنها لا تشعره نفسيا بالملل وتبث فيه حبّ القراءة والتأويل.

يظهر هذا الأمر عند الباحث المغربي **محمد الماكري** الذي اهتم في كتابه" **الشكل والخطاب**" بقضايا الفضاء الطّباعي حيث خصّص بابه الثاني من الكتاب لهذه القضية تحت عنوان" الخط والشكل الطّباعي "إذ يعتبره تمثيلا من مستوى ثان للمعطيات اللّغويّة، ويعرفه بـ" الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدّليل الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي، وهذا الفضاء لا يتطلب من المتلقي موقعا محددا ولا مشاركة جسدية"[1]،وهو عنده " الدّليل الخطي أو الطّباعي في أبعادهما الهندسيّة، وحجمها وموقعهما من الفضاء الذي يحتويهما، على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيأ حمولتهما الرّمزيّة"[2].

نجد **ميشيل بوتور** (**M.Boutour**)ممن أولوا الفضاء النصي أهمية بالدراسة حيث يرى أن" الكتاب كما نعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقا لمقياس مزدوج: طول السطر و علو الصفحة والسمك الذي يقاس بعدد الصفحات ؛ وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى تتابع النص ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك و لا غرو في أن هذه القدرة هي أقرب ما تكون لطريقة تقديم أجزاء العمل الأدبي كلها في آن واحد"[3]، كما يرى أن الكتابة هي إبقاء للكلام، وهنا تتجلى قدرة الطباعة على تجلي المخفي.

وبهذا أصبح الفضاء النصي كعتبة من العتبات النصية يعتبر تقنية بصرية وفكرية ترتبط بمقدرة المبدع في التأثير على المتلقي، من خلال المظهر الشكلي للكتاب الذي لم يعد ذلك المنشور الجاهز لقراءة الكلام المطبوع بين دفتيه وإنما أصبح يُعنى بكل التقنيات الطباعية الموظفة فيه بدءا بالغلاف إلى أبسط الجزئيات التي يمثلها الفضاء النصي، وكلها تحوي دلالات سواء بمقصدية المبدع أو لا وهذا ما يشير إليه **محمد الماكري** يقوله" إننا لا نتوفر على حرية في

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 1991، ص242

[2] نفس المرجع، ص71

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريدة أنطونيوس، دار منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 3، 1986، ص 112

الاستعمال الذي ننجزه في فضائنا النصي؛ فأبعاد الحروف و تنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش تخضع في الغالب لقواعد تواضعية؛ و الحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في هذا الفضاء الذي يختاره يتم في حيز ضيق جدا الأمر الذي يصير معه اختياره دالا"[1]، وذلك على اعتبار أن الفضاء النصي ليس عنصرا ثانويا بل العكس من ذلك يمكن أن يكون مولدا للمعاني والدلالات بمجرد أن تترك الحرية للشخص الذي يكتب .

أصبح الشكل الطباعي بفضل انتشار الكتابة وتوفر وسائل الطابعة وكذا تطور وسائل الاتصال نظاما سميائيا حيث أصبحت العناية بحجم النص ووصف مساحته من "السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أي دراسة حداثية"[2]، فأصبحت الدراسات الحداثية تهتم بالشكل الطباعي للنصوص لذا تعين على القارئ أن يكون على مستوى معين من المعرفة بهذه التقنيات حتى يتمكن من أن يتعاطى مع هذا النص لغويا وتخيليا.

بناء على هذا يمكن اعتبار الفضاء النصي هو كل ما جسد على الورق طباعيّا مشكلا مظهره الخارجي، فهو كل ما تقع عليه عين القارئ عند قراءته للكتاب فتكسبه كثافة دلالية وتقوي طاقاته على التأويل، فهو دراسة كل ما تعلق بجغرافية الكتابة النصية، فهو مكان تتحرك فيه عين القارئ المبصر، كما ويعد علامة سميائية وعتبة نصية تساعد القارئ على فهم النص وإنتاجه من جديد.

4-الفضاء الصوري:

أوضح الباحثون اللغويون في تعريفهم للصورة قدرتها الهائلة على التعبير والتأثير باعتبارها وسيلة تواصل ثرية تعبر عن إيديولوجية مبدعها سواء أكانت حسية (لوحة فنية، تمثال) أو معنوية خيالية (كالاستعارة أو أي تصوير بياني)، فلغويا أخذت من مادة (ص. و. ر) على أنها تعني " الشكل والهيئة والحقيقة والصفة، والصورة :التمثال"[3]، وهنا يتم التركيز على جانبها المحسوس.

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص103

[2] عبد الملك مرتاض "تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق'' ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 4، 1995، ص245

[3] محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي، تاج العروس، المطبعة الخيرية، مصر، ط1 ، 1988، ص 91

أما اصطلاحا فنجد **محمد غنيمي هلال** يقدم تعريفا جامعا لها حيث يرى أنّ الصورة" إمّا أن تكون بصرية، أو لها غاية وتحمل وسائط أو مفردات أو رموزا معبرة، يمكن إدراكها أو فهمها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو تكون متخيلة، يقوم الخيال بتشكيلها وتكوينها وإعادة تركيبها، من مكوّنات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية، أو تكون ذهنية وتتمثل في الانطباعات الذاتية التي تتكوّن لدى الأفراد أو الجماعات إزاء شخص معين أو نظام أو مؤسسة ما"[1] إذ يكون لها تأثير على حياة الإنسان.

تنوعت دلالات مصطلح "الصورة" في مختلف الدراسات النقدية العربية القديمة والحديثة، سواء من حيث النظرية أو التطبيق، وذلك بتعدد المجالات المعرفية التي تناولته مثل علم النفس، الفلسفة، والنقد الأدبي، حيث يقوك كل ناقد بتحليل هذا المصطلح وفقًا للمفهوم الذي يتماشى مع توجهاته الأدبية والفكرية الخاصة، فالنقاد قديما اعتمدوا في تعريفهم للصورة على جانبها المتخيل الفني كالصور البيانية وموسيقى التفعيلة لأن الشعر كان يلقى شفاهيا وكذا لإنعدام الطباعة وآلات النسخ آنذاك، وهذا ما نجده عند **الجاحظ** و**قدامة بن جعفر** و**عبد القاهر الجرجاني** وكذا **حازم القرطاجني**، فكل ما يدركه الإنسان بالحس هو الذي تتخيله نفسه، ليصوره بعد ذلك بالاستعارة والتشبيه، إذن فهو ينطلق في تعريف الصورة من المفهوم البلاغي لها.

نجد النقاد العرب المحدثين يقفون أثر النقاد القدماء في تعريفهم للصورة بحيث أنهم لم يأتوا على ذكر الصور المرئية في دراساتهم لمفهوم الصورة، ويتمسكون بمفهومها البلاغي إلى جانب استفادتها من علوم مختلفة كعلم النفس وعلم الجمال، إذ يربطون الصورة بالعقل أكثر من الواقع ويرون بأن قوامها ومادتها هو الإحساس والعاطفة، وهناك من يجردها من العاطفة ويجعلها مرتبطة بالنشاط الذهني فقط، فيرى أنّها" أيّة هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن"[2]، ويجمع الكل أن الصورة تنشأ عن الإدراك الحسي للأشياء وإبرازها إلى الخارج بشكل فني.

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان،1973 ، ص70

[2] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنّية في النقد الشعري، دار العلوم، السعودية، د.ط، 1984، ص85

لتجد الصورة اهتمامها المرئي في الدراسات الغربية المعاصرة بالأخص مع الباحث رولان بارت من خلال كتاباته عن الصورة: "بلاغة الصورة"، "الرسالة الفوتوغرافية"، الناقدين السنيمائيين **كريستيان ميتز** (**Christian Metz**) و**أمبرتو إيكو**(**Umberto Eco**)، فلقد سعى الفلاسفة والسنيمائيون الغربيون إلى تقديم مقاربات متنوعة لفهم "الصورة" في مجالها المرئي والبصري عبر العديد من المجالات والتخصصات إلى أن أصبحت الصورة الرقمية والحاسوبية جزءا أساسيا من الدراسات المعاصرة حول هذا المفهوم.

باتت الصورة إذن علامة سميائية ساحرة ومثيرة منفتحة على جميع الأعين تؤثر فينا وتفتح أمامنا تأويلات متعددة، ومختلفة، خاصة وقد أصبح لها تصميم خاص، ومميّز في ظل التطور الرقمي والذكاء التكنولوجي، كل ذلك شريطة أن تجد لها قارئ مثقف ثقافة بصرية إضافة إلى الثقافة اللغوية/اللفظية حتى يتمكن من القراءة الصحيحة للصورة، وفي هذا الصدد يقدم الباحث سعيد بنكراد الآليات الثلاث لدراسة الصورة والمتمثلة في "أ-طبيعة الصورة.ب-تحليل مكوّنات الصورة .ج-المنظور التأويلي / تأويل الصور"[1]، وهذه الآليات تكسب المتلقي/القارئ بلاغة بصرية تصل به إلى المعلومات والحقائق الموجودة في الصورة وتساعده على زيادة قدرته على التواصل وتوليد الدلالات، وعندما تستثمر هذه الصورة في العمل الأدبي تخلق لها فضاءً خاصا ومصطلحا نقديا يتمثل في "الفضاء الصوري"، والذي أصبحت فيه الصورة واحدة من مقومات النص الأدبي وصارت دلالاته مرهونة بمعرفة آليات قراءتها وطرق اشتغالها، وتشعب طرائقها في إنتاج النص الأدبي خصوصا وأن الثقافة المعاصرة ترتكز في الأساس على الصورة.

يمثل الفضاء الصوري ذلك الدال الطباعي الأكبر المستقى من سمياء الخطوط والأشكال الهندسية والمثلثات والدوائر إضافة إلى التشكيل الخطي الأيقوني الذي يتكئ على اللغة في تشكيلها البصري كمادة للبناء كبقية الأشكال الهندسية السابقة بحيث يجمع بين اللغة المكتوبة وشكل النص المطبوع، والذي يعمل على توليد دلالات أكثر تميزا وتفردا من الفضاء النصي.

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات :مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، د.ط،2003 ، ص 47

أظهر **باشلار** و**جورج بولي** وآخرون أن "الفضاء الأدبي يستدعي **"هندسات مختلفة"**"[1]،كون هذا التشكيل يثير " أكثر من تساؤل، قد يكون البحث عن غاية التشكيل ومدى إفادته هو أبرز هذه التساؤلات"[2]والأشكال البصرية المقدمة منها ما هو مركب وما هو غير مركب، حسب الأسطر المكونة للسطر الطباعي .

يتجلى الفضاء الصوري أكثر في النصوص الشعرية الحديثة كونها تعتمد العلامات الخطية اللغوية مادة للتشكيل، فهذا الفضاء يجعلها أكثر تميزا وفرادة وحداثة، حيث تقتضي من المتلقي تأويلا مزدوجا، منها ما هو موجه للقراءة، ومنها ما هو موجه للتأمل التشكيلي، بل أضحت النصوص الشعرية المعاصرة خطابا أيقونيا تحول من خلاله العناصر المهيمنة فيه، من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية دلاليا، وقد تعززت هذه التقنية الجديدة في الكتابة الشعرية المعاصرة بفضل ظهور الطباعة، التي أعانت الأشكال المرسومة والأيقونات على التجلي مع الكلمات كنص جديد موازٍ للنص اللساني، وذلك من أجل تعميق الدلالات الشعرية، وتوضيح المفاهيم في ذهن القارئ، ومن هنا التقى النص الشعري بالنص التشكيلي.

تجدر الإشارة هنا إلى أن هناك من النقاد المحدثين من حاول استنباط دلالات وإيحاءات الفضاء الكتابي في النصوص الشعريّة القديمة، حيث رأى أن " منشؤه إلى بيئة بدوية تعاني من الفراغ الصحراوي الممتد مدّ البصر، وتحت تأثير إيحاء الوحشة المنبعثة من هذه الصحراء، حاول الشاعر العربي ملء هذا الفراغ إلى أقصى حدّ للقضاء على الفراغ الموحش الموحي بالموت هذا على المستوى المكاني، فضلا عن تشابه البناء الكتابي بالبيت العربي (الخيمة)"[3]، وهنا يظهر هذا التزاوج بين الأسلوب التقليدي القديم والأسلوب الحر الجديد ولعل أهم الأشكال البصرية توظيفا في الشعر العربي الحديث الخط المضلع ليليه المثلث ثم الأشكال الرباعية.

يعد الفضاء الصوري مخالفا للفضاء النصي لكنّه مكمل له من منظور أن ما نتلقاه لنقرأه بصريا ليس نصا فداخله يوجد سمك، وبالتالي اختلاف تكويني، فالفضاء النصي معطى للقراءة لكن الفضاء الصوري ممنوح للرؤية

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص68

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص564

[3] لطفي محمد حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، ص23

والتي تتطلب وقتا أطول للإدراك، فهو يستدعي مرجعية تتعلق بموقع المتلقي وجسده ، بالإضافة إلى مشاركته الفعالة في عملية التلقي ، ويظهر ذلك في المدة الزمنية البطيئة التي يتم فيها استيعاب الصورة ، حيث يتعرض التلقي لمسح بصري سريع ، وذلك من أجل التركيز على الشكل ليس فقط تبيان العلاقات النسقية بين عناصر الصورة[1]، فالفضاء الصوري هو الفضاء الذي "يتضمن أثرا يستوجب من القارئ وضعا معينا ليتلقى الأشكال التي يبرزها الأثر المذكور، بحيث تتحدد قيمة هذا الأخير بقدرته على إثارة رجع الجسد"[2]، وبالتالي يتحكم في هذا الفضاء شكل يتحدد بناءً على موقع المتلقي وحساسيته، مما يجعل التفاعل مع النص يعتمد على تجربته الذاتية والمادية.

يتحول الفضاء النصي بدوره إلى فضاء صوري حين ينتقل العنصر الأساسي من الفضاء النصي إلى الفضاء الصوري بمجرد تنازله عن الدلالة اللغوية/ اللسانية التي تم تخصيصها له، وكذلك هو الأمر عندما يصبح العنصر الأساسي في الفضاء الصوري حاملا لدلالة لسانية قابلة للقراءة فيكون بذلك عنصرا نصيا، وهنا يحدث التمازج بينهما فتتعدد القراءات والتأويلات، وهنا تتجلى قدرة المبدع على إنتاج دلالات تستجيب لمتطلبات الفضاء النصي والصوري واللذين يشتركان في عملية التبليغ والتوصيل أين تتجلى أيضا قدرة المتلقي/القارئ في استكناه طاقات هذه التشكيلات.

تعد الرسومات أيضا من المكونات الصورية التي يتمظهر من خلالها العمل الأدبي كما يتم دمجها معه، وأصبحت تشكل نصوصا موازية للنصوص المكتوب، مما أتاح للشاعر المعاصر دمج الشعر مع الصورة لإثراء تجربته الشعرية والتعبير عن رؤيته بأسلوب مبتكر يعكس سعة ثقافته وقدرته على خلق وابتكار ما من شأنه جلب انتباه القارئ/المتلقي وجعله يقرأ ويتفاعل ويؤول.

إن التجربة البصرية في الشعر المعاصر تحاول أن تعي العالم جماليا وصوريا، من خلال جعل القصيدة فضاءً تصويريا لا يخلو من دلالة ينتجها كل من المبدع والمتلقي، وذلك نتيجة التأثر بالتيارات الشعرية كالدادائية والسريالية،

[1] ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 241، 242

[2] نفس المرجع، ص107

إلى جانب الفنون التشكيلية، وكذا الفكر الحداثي الثائر والمتمرد على القديم والمألوف السائد، من خلال الخروج عن الوظيفة الإلقائية السماعية للشعر إلى وظيفة مرئية بصرية، وذلك من أجل إبراز القيم الجمالية، فالنص الشعري الجديد أصبح لا يكتمل إلا بمثل هذه التشكيلات التصويرية جامعا بذلك بين الجمالي والتقني.

أضحى الشاعر المعاصر يعطي كل قصيدة شكلها الخاص من خلال خلق وبلورة فضاء نصه انطلاقا من رؤيته الخاصة للحياة الراهنة والمتجددة، فنجده يجدد حياة اللغة ويغير بنياتها فيخترقها من الداخل حتى تتفاعل مكوناتها بطريقة جديدة ومبتكرة ومنفتحة على اللامحدود، من شأنها أن تشحذ ذهن المتلقي /القارئ في تفسيرها وقراءتها شريطة أن توافق الذات المبدعة بين التشكيلات البصرية مع المقصدية التي يحاول من خلالها الشاعر أن يشكل نسقا جديدا في بناء القراءة للنص /الخطاب الشعري المعاصر.

المبحث الثالث: المفاهيم المتاخمة للفضاء:

يعد مصطلح الفضاء مثالا على الفوضى الاصطلاحية الناتجة عن تعدد المقاربات النظرية التي استُمد منها ، بالإضافة إلى غياب اتفاق موحد بين الباحثين على مفهوم دقيق يقوم على أسس ومعايير منهجية واضحة في صياغته، حتى أننا نجد نفس الباحث يستعمل أكثر من مسمى لنفس المصطلح ، إلى جانب اعتماد الدراسات الغربية على الانطباعية والذاتية بينما اعتمدت الدراسات العربية على التبعية القاصرة، وهذا ما جعل مصطلح الفضاء يتجاور مع مجموعة المصطلحات المتقاربة في الخطاب النقدي العربي، حيث تناوبت الدراسات النقدية الحديثة على توظيف مصطلحي المكان والحيز كمعادل لمصطلح الفضاء أحيانا وبالفصل بينها أحيانا أخرى، لذا كان لا بد من التعرض إلى هذه الإشكالية بالتحليل وقد أسعفتني دراسة حسن نجمي لهذه القضية في مؤلفه" شعرية الفضاء" بالإضافة إلى دراسات أخرى عربية وأجنبية أثارت الإشكالية نفسها.

1-الفضاء والمكان:

وردت كلمة المكان في المعجم العربي" لسان العرب" كالآتي" المكان والمكانة واحد...في أصل تقدير الفعل مفعَل؛ لأنه موضع لكينونة الشيء فيه"[1]، وهناك عدة مرادفات تستعمل في اللغة للدلالة على المكان، منها :المحل والأين، والملأ والحيز.

أما اصطلاحا فيعرف المكان بأنه "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال والمسافة"[2]، وبهذا يعتبر وسيلة عملية ذات بعد هندسي وفيزيائي ونفسي تنمي شعور المواطنة والاحساس بالانتماء، فالعمل الأدبي" حين

[1] ابن منظور، لسان العرب، حرف النون/فصل الميم/ج13 ، ص414، مادة (مكن)

[2] أحمد طاهر حسنين وآخرون، جمالية المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2،1988 ، ص69

يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[1]، زمن هنا يعد المكان عنصر أساسي في بناء العمل الأدبي لما له من بعد جمالي ودلالي في الآن نفسه.

ينبه **حسن نجمي**-في قضية المكان وعلاقته بالفضاء – إلى ملحوظة نراها هامة في هذا الصدد، مُفادها أنه يعزى أسباب الغلط والخلط بين الفضاء والمكان إلى:

-الترجمة الخاطئة التي وقع فيها **"غالب هلسا"**، حين أقدم على ترجمة عنوان كتاب **"La poétique del'espace""**شعرية الفضاء "لغاستون باشلار(**Gaston Bachelard**) إلى "جماليات المكان"، والتي وصفها بالخطأ الفادح الذي ترك ظلاله على دراساتنا فيما بعد[2]، وجعل الناقد العربي عموما يسقط في مخاطر الترجمة فكان حبيس هذا الضعف وهذا المنجز الرديء.

إلى جانب هذا السبب الثقيل، نجد طبيعة الناقد العربي المتسرع واللامبالي والذي لا يجتهد في القراءة والتفكير ولا يتعب في بناء فكرة ولو حتى في إعادة تعريب كتاب **غاستون باشلار** "شعرية الفضاء" قصد تصحيح جناية المرحوم غالب هلسا والوصول إلى الفرق بين الفضاء والمكان.

يعزى كل ذلك أيضا إلى عدم وجود خطاب عربي حول الفضاء، سواء كان ذلك نتاج معرفة أو ارهاصات عربية تصلح أن تكون مدخلا نحو صياغة نظرية متكاملة حول " الفضاء"، غير أن هذا المفهوم الفضاء و"(يسميه الفلاسفة العرب: المكان، الخلاء، الملأ، الأين) في بعديه المثيولوجي والفلسفي ظل يتطور تاريخيا، إلا أنه لم يلتحق بحقل النقد العربي القديم إلا في بعده النحوي كظرف (ظرف مكان)، ونحن نعلم مستوى تبخيس ظرف المكان مقارنة مع ظرف الزمان"[3]، كما أن قضية الفصل بين الفضاء والمكان لم تكن من أولويات اهتمام العرب، إذ لم يكن ليهمهم الفصل بينهما.

[1] غاستون باشلار، جمالية المكان، ص06

[2] ينظر، حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص42

[3] نفس المرجع، ص36، 37

أثيرت قضية الفضاء والمكان في ندوة" الرواية العربية "التي أقيمت بفاس سنة**1979** ، وذلك حين" قسّم **غالب هلسا** "المكان" في دراسته الموسومة ب "المكان في الرواية العربية "إلى ثلاثة أقسام هي :المكان المجازي، والمكان الهندسي، والمكان كتجربة معاشة"[1] ليمتعض **محمد برادة** هذا المنظور ويؤكد على مجازية كل الأمكنة والفضاءات داخل أي نص أدبي.

ظهرت لاحقا دراسات عديدة اهتمت بمقولة المكان حتى أضحت ثابتة في النقد الأدبي منذ سنة **2000** حتى اليوم، وإذا كان الباحثون العرب وخاصة منهم المشارقة يفضلون مصطلح المكان، ويقبلونه عنوانا لدراساتهم على حساب الفضاء، ولعل أهم خاصيتين أساسيتين تميزان بين الفضاء والمكان هما:

1-"المحدود/غير المحدود": يمثل الفضاء الاتساع والامتداد والفراغ، إنه كل ما يحيط بنا، ولا نلمس حدوده، وعلى سبيل المثال فالصحراء بامتداداتها تمثل فضاء، عكس المكان أضيق وأكثر تحديد، موجود ككينونة لشيء ما.

2- الملموس/ غير الملموس: المكان كيان مجسّد يُدرك بالحواس أو بالصور الذهنية، وهذا يؤكد وجوده واتصافه بالكينونة، ومثل هذه الصفة قد لا نستطيع أن ننسبها إلى الفضاء.

يسبق الفضاء المكان من المنظور الفلسفي، حيث بدأ الجدل حول وجود الفضاء في العالم القديم مع "**أرسطو**"، الذي اعتقد أن المادة المحسوسة المدركة هي المادة الأساس للكون، وميّز نظريا بين المكان والفضاء، فالمكان هو الحدود المحيطة بجسم مغلق بينما يمثل الفضاء الحدود الداخلية له، في حين عارض "**أنكسيمندريس**(**Anaximandre**)(**610** ق.م) هذه الرؤية، ورأى أن المادة الأولى تتصف باللامتناهي و اللامحدود .من هنا شكّل المحسوس واللامحسوس المأزق المركزي لكل كاتب مهتم بالفضائية[2].

[1] غالب هلسا،" المكان في الرواية العربية"، مجموعة من الباحثين،" الرواية العربية واقع وآفاق"، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1 ،1981، ص 217، 225

[2] ينظر، جوزيف .إ .كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص18

والذي استقر في أذهان بعض المفكرين منذ القدم أن الفضاء والمكان مفهومان متجاوران كما رأينا في التعريفات اللغوية والاصطلاحية، بحيث يشمل الأخير الأول، فقد نقيم بفضاء لكننا لا نبقى دائما داخل حدوده، فالمكان في تغيير مستمر بينما الفضاء ثابت.

حاول" **هيدغر**"(**M. HEIDEGGER**) (**1889–1976 م**) التمييز بين الفضاء والمكان، ولاحظ أن الفضاء يحيط بالأمكنة ويحتويها؛ أي أنه يبقى فارغا بلا معنى وبلا روح حتى توضع فيه ، وفي هذا السياق يقول "إن الجسر مكان وهي كشيء يصنع فضاء، فضاء تندرج فيه السماء والأرض . . .إن الفضاءات التي نقطعها يوميا مهيأة بواسطة الأمكنة التي يتأسس وجودها على أشياء هي من قبل العمارات"[1]، يوضح هذا التصور سبب تصور **لايبنيتز**(**Leibniz**) للأمكنة كحجز، والتي لا توجد في الفضاء فحسب بل تساهم أيضا تحديد شكلها حيث أوضح قائلا" الفضاء نتاج عن جميع الأمكنة كلها"[2]، وبالتالي يصبح من الواضح أن الفضاء بامتداده واتساعه يحوي الأمكنة المهندسة بدقة، إنه أكثر اتساعا وشمولية، وعلى غرار أن المكان يشكل جزء صغيرا من الفضاء.

يخلص **محمد بنيس** إلى أن "المكان منفصل عن الفضاء، وأنه سبب في وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان"[3]، ومن هنا أصبح من الضروري التمييز بينهما، حيث أن الفضاء لا يقتصر على المكان فقط بل يتجاوز ذلك ليشمل أبعادا أخرى، وبالتالي يمكن اعتباره أقرب ما يكون إلى كونه مجموعة من العلاقات المتعددة مع" المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية"[4]، كونه يُعد العنصر الأساسي في بناء أي عمل روائي؛ إذ يشكل الإطار الذي تدور فيه أحداث الرواية وتتحرك ضمنه الشخصيات بأفعالها، وأهوائها، وانفعالاتها، وعواطفها، ودوافعها، وذلك بالتوازي مع سيرورة الزمن وتفاعله مع هذه العناصر، وبالتالي

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص113

[2] .ينظر، حسين نجمي، شعرية الفضاء ،ص44

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص113

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي"الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990 ، ص26

فمجموع الأمكنة التي تتوزع فيها الأحداث وتشغلها الشخصيات هو ما يصح منطقيّا أن يطلق عليه "فضاء الرواية؛ لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرواية غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية .إن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله ولمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[1]، فالفضاء الروائي "لا يمكن حصره في مشهد وصفي تقليدي إلا كمكان، فهو لا موضع له (**Atopique**) مبثوث في كل مناطق النص، محايث لبنية الكتابة ذاتها وليس كامنا فقط في معجم الكلمات والعلامات الفضائية أو في الأمكنة التي تعبرها الحكاية أو تشغلها طرائق السرد المختلفة"[2]، وعليه فإن مفهومه أوسع من مفهوم المكان، إذ يتجاوزه ليشمل شبكة العلاقات والدلالات التي تنشأ ضمنه.

يجسد مصطلح الفضاء في الرواية أن الشخصيات وأفعالها تمثل عنصرا فنيا تشكيليا في بناء كيان الرواية فهو"يعد من أحد جماليات الفن الروائي، فمن خلال تتبع مسار الشخصيات في تنقلاتها من مكان إلى آخر، نرصد علاقة الأمكنة ببعضها البعض، وعلاقتها ببقية عناصر الرواية"[3]، وبالتالي فالفضاء يتسنى له أن ينقل أفعال الشخصيات، كما أن هناك مسألة هامة ينبغي إضافتها، وهي" الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية"[4]، أما المكان يمكن له أن ينقطع عن الزمن بينما الفضاء لا يتأت له ذلك، إذ يستدعي استمرارية الزمن لتصور الحركة فيه، فهو عبارة عن مجموعة الأمكنة الموجودة في النص السردي، أما مصطلح المكان فيلتقي والانقطاع الزمني على حد تعبير **لحمداني**.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي"من منظور النقد الأدبي"، ص 63

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص72

[3] عبد الحميد بورايو، منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة- ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط1، 1994 ، ص54

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي"من منظور النقد الأدبي"، ص 63

من هنا يمكن القول إن الفضاء هو مجموع الأمكنة الموجودة في سيرورة الأحداث فهو شمولي على المكان الذي تعلق بمسرح الحدث ولا يتعداه، بل جزء من الزمن، ذلك " أن الفضاء من وجهة نظر فلسفية، سابق للأمكنة، إن له أسبقية تجعله موجودا من قبل هناك حيث ينبغي أن يستقبلها، هذا الفضاء إذن، وبعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في الفضاء، فالأمكنة جزر في الفضاء جواهر أكون صغرى منفصلة"[1]، فمفهوم الفضاء أكثر انفلاتا وشساعة، وبهذا المعنى يكون المكان مكون الفضاء.

ونجد **حبيب مونسي** في تعريفه للمكان لا يخرج بحال عن الحد الموضوع للفضاء الروائي' حيث يرى أن "كل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي، ارتباط وجود، وانتماء، وهوية، فالمسألة المكانية لا تقف عند حدود التأطير وحسب، وإنما تتعداها إلى مجالات أوسع تضطلع بها الدراسات الإنسانية في مختلف اهتماماتها وحقولها" [2]، وهذا ما نجده أيضا عند **سليمان حسين** في كتابه **"مضمرات النص"**، حين يتطرق إلى دلالات المكان عند الروائي(جبرا إبراهيم جبرا) رأى أنّ "للمكان دلالة نفسية، تميز العلاقة التأثيرية التي تقوم بين الإنسان والمكان، فيغدو المكان محمولً نفسيًّا خبريًّا في ذات الكائن"[3]، وهنا يقترب مفهومه للمكان إلى مفهوم الفضاء.

أما الناقدة **سيزا القاسم**، في كتابها **"بناء الرواية"**، فرغم اعترافها بوجود فارق بين "مستويين مختلفين للبعد المكاني، أحدهما يتركز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعًا، ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية"[4] إلا أنها تؤثر استخدام المكان على استخدام الفضاء كما أنها تفضل استخدام ثنائية (مكان/فراغ) على ثنائية (مكان/فضاء)، فتفضل استخدام المكان اتساقا مع لغة النقد العربي.

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص44

[2] حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي :قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001 ، ص07

[3] حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999 ، ص305

[4] سيزا القاسم، بناء الرواية، ص76

إذن لنقل أنّ الفضاء "هو نوع من الوسط غير المحدد، حيث تتسكع الأمكنة، بنفس الطريقة المحسوبة. لكن كيف تحسب حركة أمكنة متسكعة؟ إن الفضاء لا يؤطرها؛ لا يخصص لها وضعا غير قابل للتغير"[1]، وبهذا يُعتبر لفظ الفضاء لفظ عام وواسع يستلزم ديمومة الزمن لتخيل الحركة فيه، ويظل دائما متصلا بشيء خيالي مطلق رمزي، لأنه يُحيط بالكل، بكل الأمكنة على الأقل، لكن لا نجد له وجود فعلي، إنه موجود في اللامكان، فمفهوم المكان يقتصر على المكان المفرد داخل النص الأدبي، بينما يدل الفضاء على مجمل الأماكن التي تدخل في شبكة من الروابط فيما بينها داخل النص، أي أن مصطلح الفضاء أعم وأشمل من مصطلح المكان.

2-الفضاء والحيز:

ورد مصطلح الحيز في أمهات المعاجم العربية بمعنى المجال أو النطاق، فهو" الجمع وضم الشيء، وكل من ضم إلى نفسه شيئا من مال أو غير ذلك فقد حازه حوزا"[2]، ونقول "حزت الأرض :إذا أعلمتها وأحييت حدودها . وحوز الدار وحيزها :ما انضم إليها من المرافق والمنافع .وكل ناحية على حدّة حيز (..) وفي الحديث :فحمى حوزة الإسلام أي حدوده ونواحيه (..) التحوّز :من الحوزة: وهي الجانب كالتنحي من الناحية ... والحوزة: الناحية"[3]، ومن هنا نعني بالحيز الحدود والنواحي المحيطة بشيء ما.

يعرف **غريماس** الحيز بأنه "الشيء المبني (المحتوى على عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد، التصور هو، على أنه بعد كامل، ممتلئ، دون أن يكون حل لاستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة"[4].

[1] Georges POULET, L'espace proustien, op.cit, p19

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، باب الزاي فصل الحاء مادة حوز/ج15 ، ص120

[3] ابن منظور، لسان العرب، فصل الحاء باب الزاي مادة حوز /ج5، ص185

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص122

يرى **الجرجاني** أن الحيز عند المتكلمين" هو الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء ممتد كالجسم أو غير ممتد كالجوهر الفرد، وعند الحكماء هو السطح الباطن من الحاوي المماس للسطح الظاهر من المحَوي"[1]، فالحيز قد يطلق على الأجسام نفسها بصفتها بعداً يشغل مكاناً ما ولها مساحة محددة، كما لا يمكن أن يكون " الجسم الذي يشغله الشكل فقط، بل يمكن أن يكون أيضاً بعداً بين الأشكال"[2]، وقد استخدم الفلاسفة المسلمون مرادفا لمصطلح "المكان"، فأجمع معظمهم على أنه "الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده ويرادفه الحيز"[3].

نجد **عبد المالك مرتاض** يخالف جماعة من النقاد المعاصرين في اصطناعه مصطلح "الحيز" بدلا من "الفضاء" إذ يعتبر الفضاء " قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[4]، في حين نلمس وضع الحدود والعلامات والتقسيم الهندسي في لفظة "الحيز"، وفي نظره فإن الحيز ينشأ من كل شيء يتحرك، ذلك أن التغير الموقعي للحيز يخضع لحركة الجسم المادي فيكتسب بذلك الحيز صفة الحركة واللاستقرار مما جعله يذهب إلى القول بأن المصطلح الملائم للفضاء هو مصطلح الحيز، وبالتالي فالفضاء في نظره أوسع من الحيز ويحتويه، وبهذا يرتقي كل من الفضاء والحيز إلى المستوى التجريدي العقلي.

يذهب أيضا إلى توليد مصطلحات مشتقة من "الحيز" وهي التحيّز، التحايز، والحيززة في كتابه "**التحليل السميائي للخطاب الشعري**"، وحسب مفهومه يعتبر الحيززة جهازا لإنتاج الحيز، أما الهدف من استعماله لمصطلح "التحيّز" هو بعث الحركة التأثيرية في هذا الحيّز، ليفرز أحيازًا جديدة، بناءً على لوحات حيّزية خلفية نتمثّلها في النص المقروء، ويريد بـ "التحايز" تبادل الأحياز فيما بينها المواقع والوظائف، داخل لوحة حيّزية واحدة، أو عدة

[1] علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ط1985، ص99

[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 371

[3] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية" دراسة نقدية"، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003 ، ص57

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص141

لوحات من الحيّز[1]، وهي تعد مرحلة أوج التفاعل الحيّزي، ومن هنا تظهر جهوده عبد المالك مرتاض في التأصيل والترويج لمصطلح "الحيّز".

كما نجد بعض النقاد يردفونه بالمكان فيطلقون عليه "**الحيز المكاني**" من أمثال **عبد الحميد بورايو** في كتابه "**منطق السرد**"، حينما عقد مقارنة بين الحيز النصي المتمثل في مجال النص والحيز المكاني المتمثل في الأماكن التي لها مرجعية واقعية [2]، ومن هنا فهو يرى بأن الحيز المكاني هو المكان بشقيّه الواقعي والمتخيل.

يرى **أحمد طالب** أن " الحيز المكاني هو الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد والصور والمناظر والدلالات والرموز، التي تشكل العمود الفقري للنص السردي"[3]، فالحيز المكاني عنده يشمل كافة عناصر النص السردي.

نخلص أخيرا أن المصطلحات الثلاث المكان والفضاء والحيز بقيت موضع تدقيق أيهم أقرب للترجمة وأبعد دلالة، فالمكان بقعة يسكنها الأديب تظل ثابتة في الذهن يستحضرها متى أراد وفي أية لحظة يتذكر بها الموقف، فهناك من النقاد من تمسك بهذا المصطلح وهناك من رأى سواه لإنكاره واستئثاره، فذهب إلى أن الفضاء هو الأبلغ في التنظير والتأويل.

اعتُمِد مصطلح الفضاء من طرف العديد من النقاد العرب – بالأخص مع النقاد المغاربة — ويفسر ذلك باتضاح الرؤية التي ترتبط بدورها بالاطلاع الواسع على آليات النقد الغرب، إذ أتاح هذا الاطلاع للباحث أو الناقد فهما أعمق لمختلف الاتجاهات النظرية، وتمكينا من استيعاب مفهوم الفضاء كونه الأوسع والأعم والشامل لكل من الباقين فهو من حيث المفهوم قائم وعام، يشمل مختلف مظاهر التفاعل البشري والنصي، أما من ناحية العلاقة القائمة بينه وبين الأدب متعلق بنمطين" نمط مضموني ونمط تكويني قائم على تكوين النص الأدبي"[4]،فالأول يتعلق

[1] ينظر، عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري .منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص18-86

[2] ينظر، عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص116

[3] أحمد طالب، السرد القصص ي وجماليات المكان، مجلة الوقف الأدبي، الجزائر، ع403 ، السنة الرابعة، 2004، ص157

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 127

بالمعاني والدلالات التي يحملها النص، أما الثاني فيرتبط بالهيكل البنائي والآليات الفنية التي يشيد من خلالها النص فضاءه الخاص، مما يجعل الفضاء في الأدب عنصرا متعدد الأبعاد، يجمع بين الدلالة الجمالية والبنية الفنية، ويشكل إطارا أساسيًا لفهم النصوص الشعرية المعاصرة، ثم من ناحية أخرى أنه مرتبط بسيرورة الأحداث وجرياتها، فهو يؤثر على عناصر السرد الأخرى من زمان وشخصيات وأحداث، بحيث ينسجم مع مجريات النص ويعكس تحولات الشخصيات كما يرتبط بسيرورة الأحداث وتطورها، مما يعزز البعد الدرامي والديناميكي للفضاء داخل العمل الإبداعي، مما يمنحه بعدا وظيفيا إلى جانب البعد الدلالي والتكويني، ومن هنا فقد تمحورت الدراسات النظرية لمفهوم الفضاء في الخطاب الروائي، حيث حظي بدراسة وتحليل واسع، في حين بقي الاهتمام بالفضاء في الخطاب الشعري محدودا جدا بالأخص في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مما يشير إلى وجود فجوة بحثية تستدعي المزيد من الدراسات المتعمقة لفهم كيف يتم توظيف الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر، لاسيما في الشعر الجزائري المعاصر.

المبحث الرابع: الإبداع التشكيلي في القصيدة العربية

ورد الحديث عن الفضاء النصي والصوري للنص الشعري العربي في غمرة المدّ الحداثي الذي شهدته الكتابة الشعرية، مع ظهور شعر التفعيلة منذ أربعينات القرن الماضي، لأن المتغيرات الإيقاعية التي تميزت بها القصيدة العربية قد أثرت بشكل آلي على طريقة اشتغالها الفضائي التقليدي، ممّا جعل القصيدة العربية تستمد "شرعيتها ودلالاتها من مستواها الخطي، وعلاماتها غير اللغوية، وكل ما يحيط بالنص"[1] ، وقد استقر هذا النسق المكون من شقين متساويين في عدد التفاعيل، واستمرت مسوغاته الإيقاعية في ذاكرة الشعراء والمتلقين زمنا طويلا " حتى أصبح سجنا تألفه الذات وتستأنس له، قد كان فسيحا يحتويها، ويحميها من الضياع، لأنه كان حرا، وكانت حركة الذات محدودة،...، لكنه الآن أصبح غير ذلك، أصبح ضيقا والذات المبدعة تميل إلى الفسيفساء والفن المعماري الجميل"[2]، فكان أن تحتم على الشعراء البحث عن مسكن جديد بل إلى فضاء يتسع هذا العالم المتشظي.

عرفت القصيدة العربية تحولات شكلية بعد ثبات عميق مع الشكل التقليدي العمودي، الذي كان مقدسا ولصيقا في ذهنية الإنسان العربي باعتبار أن" الشعر العربي كان واحدا من أبرز المجالات الفكرية التي أحاطها العرب بهالة من القداسة، جعلت كل رغبة في التغيير والتجديد تصطدم بسد منيع من المحافظة"[3]، فجاء شكلها التقليدي مفروضا من الشفاهية ومستمدا من النموذج الإنساني نفسه، ومن الطبيعة، يقوم على وحدة البيت، والوحدة التفعيلة، ووحدة القافية، ويتلخص في العناصر الآتية:

-التوازي العمودي للأبيات والتقابل الأفقي للأشطر

-التكرار للوحدات العروضية والقافية والروي

-التنظيم ويرتبط بتشكيل الإطار الخارجي والذي يجنح للاستطالة، وفق الشكل الآتي:[4]

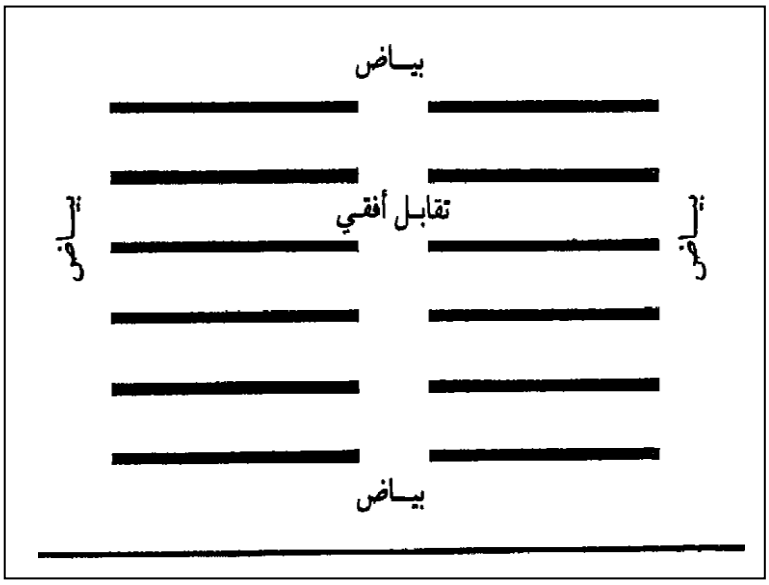
---

[1] محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، مجلة الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة خيضر بسكرة، نوفمبر2008، ص542

[2] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في شعرية الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2018، ص30

[3] محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (بيانها ومظاهرها)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط 1، 1966، ص65

[4] ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص137



اكتسب هذا البناء الفضائي نمطيته من الإنشاد الشفوي وكذا استجابة لفلسفة الجمال الفطري في تساوي وتوازي الثنائيات؛ فالسطر يقرأ دفعة واحدة، ثم مساحة بيضاء للتنفس، ليحتجز العجز مساحة صوتية مماثلة لمساحة الصدر، وبهذا جاء تطبيقا مباشرا لصدى الصوت الإلقائي، وحين نأخذ بنظرية **"كولردج"** في الجمال والتي "يرى فيها الانسجام القائم بين الطبيعة والإنسان، لأن قوانين الطبيعة تتمثل فينا"[1]، نجد أن هذه القوانين المشتركة بينهما تحاكي الشكل التحريري التقليدي للقصيدة العربية، فكأن العربي يحاكي بناءه الجسدي في هذا الشكل التحريري، بحيث توازي لذة العين لذة الأذن، ومتعة الاستماع متعة النظر، وهذا ما ميّز التحرير الكتابي في العصر الجاهلي، لكن لم يؤت ثماره المرجوة على القصيدة العربية؛ لأن الشفوية قد ميّزت العملية الإبداعية والنقدية آنذاك، وظلت العملية التحريرية هامشية.

يأتي وصف النقد العربي للقصيدة العربية القديمة –باعتبارها علامة مفردة أيقونية–بالباب أو البيت أو الخباء أو دورة الشمس النهارية، وهذا العرض أمكن تأويله استنادا إلى موضوعي الزمان والمكان، وما تمثله هاتان الوحدتان في حياة الإنسان العربي الذي يعاني واجهتين:

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص38

" أ-واجهة المكان في صورة الخيمة وفضائها المؤطر، إذ هي ثابت مكاني لا يتغير، والتنقل في المكان بين من وقت لآخر بين حل وترحال، يستتبع ضرورة انتقال هذا الثابت المكاني "الخباء" فهو ينصب، ويقوض ويحمل ويرحل به ليعاد نصبه من جديد، لتبقى منه ذكرى ورسوم دارسة في مواقعه السالفة، يوقف عليها فتكون موضوع الشعر في قسم كبير منه.

ب-واجهة الزمان، حيث الإنسان وجها لوجه مع رموز سريانه ودورته: الشمس والقمر، الليل والنهار، وحيث يولد الفراغ شعورا ثقيلا وغريبا بقوة وثقل الزمن وقهره"[1].

يمتد فضاء القصيدة امتداد فضاء الصحراء الرحب حيث تنتصب الخيام وتشح الظلال لأن البيت يمثل دورة شمسية فلكية من الشرق إلى الغرب وفضائيا من اليمين إلى اليسار. فالشعر الجاهلي "خيمة، هي كذلك، مليئة بأصوات النهار، وأشباح الليل، بالسكون والحركة، بالحسرة وانتظار الوعد، هي شيء يحيط به الفضاء من كل جانب"[2]، فهي فضاء الشاعر المتخيل إلى جانب فضائه الواقعي. كما تجدر الإشارة إلى أنه وإلى جانب هذا البناء العمودي – ولاسيما ما ارتبط بتحرير المعلقات-كانت هناك محاولات تحريرية لم يُكتب لها النشر، وكانت تعتمد على الأسطر المفردة الرأسية لا الأفقية، من ذلك ما كتبه **الأعشى** في هجائه لبني قميئة بن سعد، قائلا:

" إن بني قميئة بن سعد

كلهم لملصق وعبد...."

وكذا محاولة **الخنساء** وهي تقول عن أخيها:

"حمّال ألوية

هبّاط أودية

شهادة أندية للجيش جرار

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 145

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 31، 32

سخار راغية

قهار طاغية

فكاك عافية للعظم جبّار"[1]

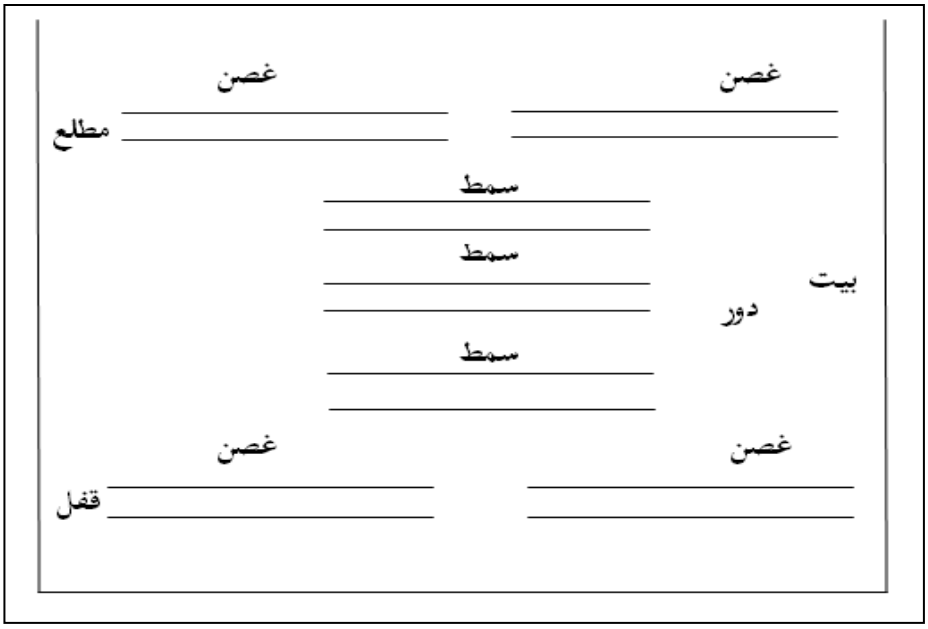
ومن هنا كانت محاولة التجديد الشكلي قديمة وجدت عند الجاهليين لكنها كانت تفتقر إلى متلقي مبصر فتتحول بذلك المهارات الشفوية لصالح المهارات الكتابية، وما حدث بعد ذلك من تغييرات على شكل القصيدة ما هو إلا استثناءات خاصة ومحدودة ارتبطت بظروف معينة، كالموشح والمخلع والمسمط والتشجير والتختيم فلم تكن بدائل للقالب الأصلي وإنما تنويعات قَبِل بها الوسط الثقافي آنذاك، ذلك أن كل جديد يلقى به إلى المتلقي يجب أن يتضمن مقومات قبوله وتلقيه، وهذه العملية الأخيرة تفرض قبليا ضمنيا بموجبه يقبل الجديد ويكتسب ثقة المتلقين.

جاء أول خروج على جغرافية القصيدة على يد الأندلسيين باستحداثهم لفن الموشح، وقد كان أول من ابتدع هذا الضرب **صفي الدين الحلي**، غير أن الاهتمام بها آنذاك كان منوطا بالإيقاع والموسيقى لا بالشكل والبناء المتفرد، إذ يعد فن الموشح نقلة بصرية باعتباره شكل أندلسي خالص، يخضع في شكله للتوزيع البنائي للأبيات التي تتألف في مجموعها من الأقفال والأبيات، وبهذا فهو يحقق بنية فضائية أو مكانية، مخالفا بذلك الشعر القديم الذي تحكمه البنية الزمانية[2]، ويشتغل الموشح فضائيا وفق النموذج الآتي[3]:

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص36، 282

[2] ينظر، مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية – دراسة – وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007 ، ص20

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص152



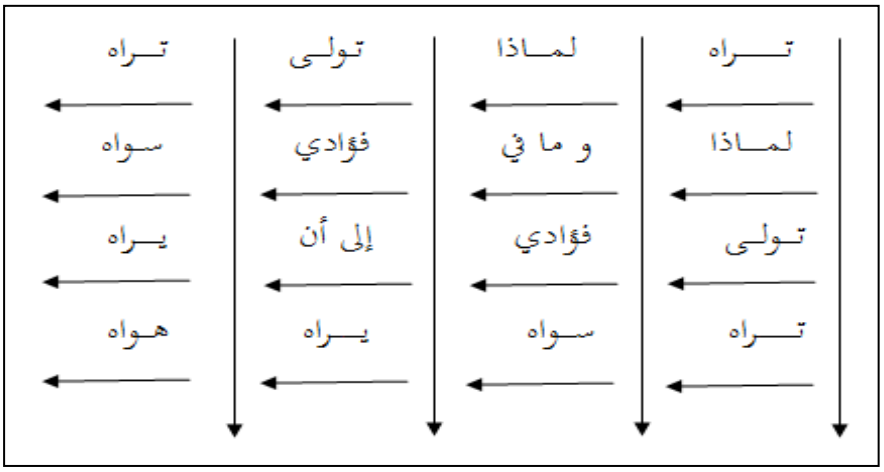
عرفت الفترة التي ظهر فيها فن "الموشح" والمتمثلة في العصر العباسي مظاهر تجديد وتطور مست الشعر آنذاك في مضمونه وشكله نتيجة انتشار مجالس اللهو والطرب، إضافة إلى ذلك انفتاح العرب واختلاطهم بالثقافات والحضارات المتباينة كحضارة الفرس والهند واليونان، وقد مثل هذا التجديد ثلة من الشعراء في مقدمتهم **أبو نواس** صاحب الفكر الحداثي الثائر على كل ما هو قديم سائد آنذاك والمؤمن بفكرة التجديد، وكذا الشاعر **بشار بن برد** والذي عدّه **أدونيس** رمزا حداثيا فقد "أعطى اللغة أبعادا مجازية وتصويرية غير مألوفة"[1]، حيث أبدع في قالب جديد يسمى "المزدوج" أين يخرج فيه الشاعر عن القافية الواحدة، وما ميّز شعراء التجديد في هذه المرحلة أنهم اهتموا في تجديدهم على المضمون أكثر من الشكل رغم وعيهم الكبير بجمود هذا الشكل التقليدي وإعاقته لحرية الشاعر في العملية الإبداعية وكذا عدم مسايرته للتطور الذي شهده هذا العصر في شتى ميادين الحياة.

يعد فن الموشح أهم تحول هندسي استحدثته هذه الفترة لتظهر بعد ذلك نماذج شعرية في صورة التختيم والتفصيل والتشجير، مارست فعل الخروج عن المعطى التقليدي الكلاسيكي، وبدأ انفتاح القصيدة على البصر بعدما اكتفت زمنا طويلا بالسمع غير أن هذه النماذج لم يكتب لها الانتشار لأنها اقتصرت على محاولات فردية، ولم ترق

[1] أدونيس، الثابت والمتحول،3 –صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4 ، 1983، ص 16

إلى درجة الظاهرة، وبقيت محصورة داخل البناء التناظري، كما أنها لم تجد دراسة نظرية تؤسس لها، الأمر الذي جعلها على هامش الممارسة الإبداعية، إلى جانب الموشح هناك أنواع شعرية اعتمدت التشكيل الفضائي بهدف تحقيق إمكانات متعددة للقراءة، ظهرت خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين، نذكر منها: القلب والتفصيل والتختيم.

-القلب: يقدم هذا النوع من الشعر الأبيات في شكل مربع، بحيث تتوزع الوحدات المكونة لكل بيت، عموديا وأفقيا في شكل تماثل عددي وترتيبي؛ إذ يمكننا ذلك من قراءة البيت مرتين حسب الاتجاه الذي تسير وفقه (عموديا وأفقيا) على نحو ما عرضه **أبو الطيب صالح بن شرف الرندي** كالآتي:



تتحقق القراءة وفق هذا التشكيل بحاسة البصر/العين والتي تمكن القارئ من إدراك هذا الشكل بأبعاده المميزة، فالشاعر أراد أن يبتكر هذا الشكل ليتواصل مع قارئه كتابة لا إنشادا.

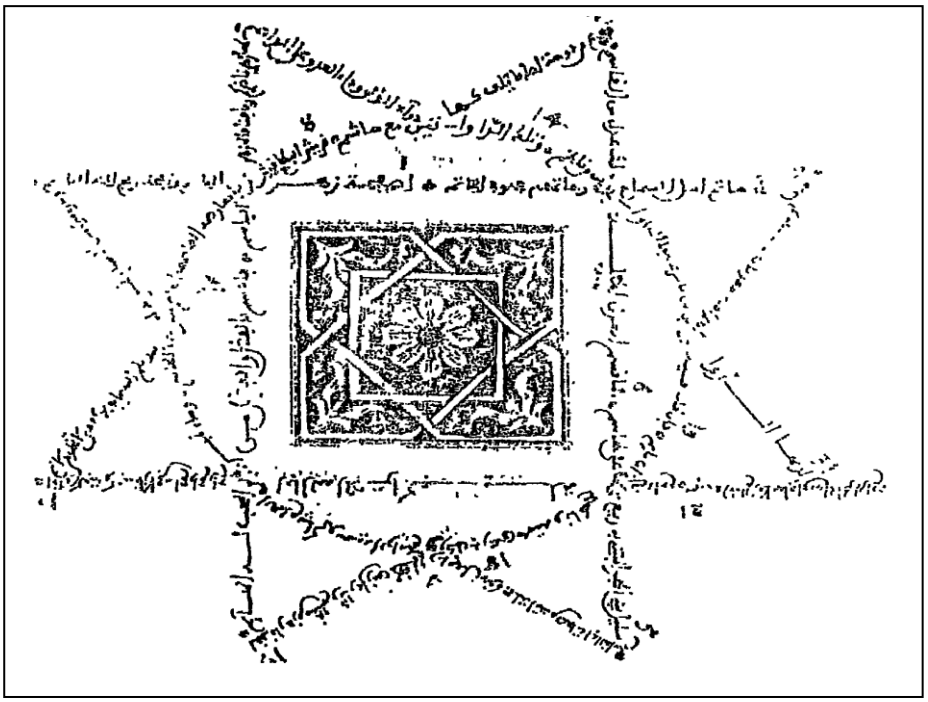
-التفصيل: يقوم هذا النوع من الشعر على وضع الأبيات وفق نظام يسمح بفصل أجزاء منها دون أن يخل ذلك بتمام الوزن والمعنى، لكن شريطة أن يتم الفصل في مواقع متوازنة من الأبيات، وهنا يسوق **الرندي** نموذج **للحريري**:

يَا خَاطِبَ الدُّ نيَا الدَّ نِية إ نّهَا شَرَكُ الرَّدَى ومَزَارَة الأكدَارِ

دَارُ مَتَى مَا أَضحَكَت في يَومِهاَ أَبكَت غَدًا بُعدًا لها مِن دَارٍ[1]

فالمتأمل في هذا النموذج يدرك اشتغالا فضائيا في البيتين، بوجود بياض يتوزع فيه سواد بنوع من التوازن، ويتمكن القارئ من تبيان مواقع الفصل من خلال مؤشر البياض، مما يتيح له قراءة بصرية تتضح من خلال الاستمرار والتوقف في القراءة يلاحقها فضاء الورقة.

–التختيم: يقوم على استغلال وتطويع الأشطر والأبيات لتتشابك على بياض الصفحة من أجل تكوين شكل بصري متناسق في شكل خاتم، حيث تتقاطع الأشطر ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف أو أكثر، ونورد في ذلك نموذج **لابن قلاقس**[2].



[1] ينظر، عامر بن أمحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة الجيلالي اليابس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، سيدي بلعباس، الجزائر، 2016، ص119-121

[2] ينظر، محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص75، 76

اشتغلت القصيدة على الفضاء وفق شكل بصري تمثل في شكل خاتم كعلامة تتجاوز النص كمعطى لغوي إلى سياقه العام يثريه القارئ، فتتقاطع العلامات اللغوية من العلامات غير اللغوية دلاليا، فالقصيدة مدحية قدمها الشاعر كهدية لممدوحه، لذا وجد في الخاتم اختياره الصائب الذي يتوافق مع المقام التداولي.

ويعزى تأخر الدراسة الفضائية في الشعر العربي رغم تبلور مقدمات مهيئة لها منذ القرنين السادس والسابع الهجريين، إلى الأسباب الآتية:

-عدم تجاوز المؤلفات القديمة التي عالجت موضوع الكتابة والخط في التراث على كثرتها حدود قواعد تحسين الخط وضبط الكتابة مثل رسائل **ابن مقلة** و**محي الدين بن عربي** وغيرهما، ولعل أهم الرسائل التي مثلت أساسيات البناء الهندسي للقصيدة التشكيلية بأبعادها الرياضية والحضارية ما وصلنا من جماعة المتكلمين الفلاسفة" **إخوان الصفا**" حيث وجدت عندهم محاولة تأويلية لأيقونة الشكل الخطي وهيئة الحروف، غير أنهم ربطوها بتصورات فكرية واعتقادية، فنظروا إلى المكان نظرة رياضية وفلسفية في آن واحد كما نجد **القلقشندي** يتناول الكتابة من زاوية تقنية صرفة في "صبح الأعشى" وهذا ما ذهب إليه الجاحظ وابن خلدون، فكل التآليف في الكتابة قديما لم تتجاوز جانب التقعيد للإملاء والكتابة وإن خرجت إلى تأويلات فهي مرتبطة بخلفيات ثقافية وعقائدية دون تنظير علمي لها[1].

-حرص الشعراء القدامى على خاصية الإيقاع والغناء وذلك لإحداث المتعة والبهجة والنشوة، حيث ارتبط الشعر بالإنشاد والإيقاع، وارتبط التلقي له بالسماع، بل كانت الموسيقى والإنشاد الغنائي للشعر قيمة أدائية لكل النصوص اللغوية في مختلف الحضارات الإنسانية القديمة، ففي كثير من "الأعمال الأدبية، بما فيها النثر بالطبع، يجذب المستوى الصوتي الانتباه، ومن ثمة فإنه يمثل جزء لا يتجزأ من التأثير الجمالي، وينطبق هذا على جل النثر المنمق، وكل الشعر، الذي هو على وجه التعريف، تنسيق للنظام الصوتي للغة"[2]، وتبعا لذلك فُرضت الشفاهية على النص الشعري حتى بعد انتشار التدوين.

[1] ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص115- 118

[2] رنيه ويلك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، تع: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص213

-انصباب البلاغيين على الجملة كوحدة للخطاب بوصفها أساس البنية وإهمالهم للنص، فقد كانت البلاغة "فنا لتشكيل الخطاب ثم تطورت حركتها لتستوعب التعبير اللساني كله، واستطاعت في الوقت نفسه بالاشتراك مع الفنون الشعرية أن تستوعب الأدب كمادة"[1]، وهذا ما يُحدث مخالفة بين الدال والمدلول من شأنها أن تحدث تشكيلا بنائيا جديدا.

-اعتماد الشعر العربي القديم على وحدة البيت، والذي نعني به أن يكون كل بيت مكتفيا بنفسه مستقلا عن غيره، يؤدي معنى، فيمكننا التقديم والتأخير بين أبيات القصيدة دون أن يختل المعنى، وهذا ما يؤدي إلى تعميق أواصر الارتباط بين القارئ والشاعر، وهذا ما ساعد على استمرار العرض الشفاهي للشعر.

- اهتمام الدارسين –قديما وحديثا–بمضمون القصيدة وموسيقاها، وإهمال شكلها، فقد "استأثر درس المضمون الشعري بأكثر الجهود النقدية قديما وحديثا، وقد ساعد الثبات الشكلي لتحرير القصيدة على استئثار المضمون بجهود النقاد القدامى، ...، وحديثا ...لم يكن المضمون أقل حظا، فقد وجدت مسارب جديدة دفعت النقاد إلى العناية بالمضمون على حساب الشكل أو التشكيل"[2]، فكان لثبات الشكل العمودي في حاضرنا، وكذا انتشار النقد الإيديولوجي، والدراسات الوصفية سببا في هذا الإيثار.

-التخلف الحضاري والتبعية للغرب، فالحداثة الشعرية العربية اتضحت عند **أدونيس** من خلال اطلاعه على الأدب والنقد الغربي.

-تعميم الأحكام التأريخية والنقدية على المنتوج الأدبي عامة والشعر خاصة، لاسيما ما تعلق بالفترة التي تلت العصر العباسي والمسماة –ظلما–بفترة الانحطاط، بحيث يعود ظهور البدايات الأولى للقصيدة التشكيلية إلى هذه الفترة الموصوفة بعصر الانحطاط لم وجد آنذاك من البديعيات وما لها من مقياس نسبي في النص الشعري التشكيلي يقدر حجم تنافر أو تماهي ثنائية الشكل والمضمون، وأصبحت الصنعة ضرورة حتمية للظاهرة التشكيلية[3].

[1] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص33

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص261

[3] ينظر، نفس المرجع، ص8- 12

لم يرق التفات النقاد العرب القدامى في دراستهم للفضاء الشعري المستوى الإبداعي وذلك " لتحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري، خاصة وأن أهمية المكان ذات دلالات لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا أو ترفا فكريا، أو لعبة مجانية"[1]، حيث أن المكان عند النقاد العرب القدماء المتأخرين-في القرنين السادس والسابع الهجريين- كان يدرج ضمن أبواب البديع ، فكانت تكتب القصائد على شكل مربع (من مثل ما كتبه الشاعر المغاربي الأندلسي أحمد بن محمد البلوي القضاعي) وعلى شكل خاتم (ما يعرف بالتختيم وقد نظم فيه أبو الطيب صالح بن شريف الرندي، وابن قلاقس)، وغيرها من الأشكال الهندسية والحسابية التي شاعت من نهايات الدولة العباسية حتى القرنين السادس والسابع للهجرة -ما عرف بعصر الانحطاط-، ومن هنا بدأت الإمكانات الشكلية تنافس التطريب الإنشادي ، وكانت المحاولات الأولى والجادة للظاهرة التشكيلية.

عرفت الممارسات الإبداعية حديثا مع المدرسة الرومانسية حريةً ارتبطت بالخيال الخلاق حيث لامست القصيدة أعماق النفس البشرية، فجاء شعرهم تمردا على التقاليد ورؤيا استشرافية تُبصّرهم بحقائق الأشياء، وقالوا عن مبدعه نبي مصلح ينشد أقانيم الرومانسية الثلاثة: الحب، الحرية، التمرد، ونادوا بالتجديد في المضمون والشكل حيث خرجت منجزاتهم الشعرية من بوتقة المدونات القديمة وشكلها الثابت الرتيب الذي لم يعد قادرا على ترجمة التغيرات والتحولات التي شهدها العالم بالعموم والأمة العربية بالخصوص ، فعملت بداية على إظهار العناوين وإقامة بياضات بين الفقرات الشعرية، وفي هذا الصدد نجد **جبران خليل جبران** يصرح بذلك قائلا" لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائي الجديدة، ...،كان عليّ أن أجدد أشكالا جديدة لآراء جديدة"[2]، وبهذا فقد كان **جبران** منذ بداياته مأخوذا بهاجس التميز والتجديد موضحا رأيه هذا في العديد من قصائده؛ إذ نجده يعتمد على بعض التقنيات البصرية في إخراجها منها تقنية البياض، وكنموذج لذلك نورد مقطع من قصيدة **"المواكب"** والذي ورد على الشكل الآتي:

الخير في الناس مصنوع إذا جبـــروا والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص97

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص82

وأكثر النـــاس آلات تحـركـــها أصابع الدهـــر يوما ثم تنكســـر

فلا تقولـن هـــذا عالـــم علـــم ولا تقـولـــن ذاك السيـــد الوقـــر

فأفضل الناس قطعان يسيـر بهـــا صوت الرعـاة ومن لم يمـش يندثـــر

ليس في الغابات راع لا ولا في القـطيـع

فالشتا يمشي ولكـن لا يجـاريه الربيـــع

خلق النـاس عبيـدا للذي يأبى الخضوع

فإذا ما هـــب يومـا سائرا سار الجميع[1]

تتراءى من هذه القطعة الشعرية استثمار الشاعر جبران لتقنية البياض في إخراج قصيدته كصورة فنية جسدت الصراع القائم بين الإنسان والحياة.

بدأ الحديث عن التشكيل في القصيدة في الظهور في الشعر المعاصر كمظهر حداثي، وقد لجأ إليه بعض النقاد المحدثين كمقاربة أولية "للتجريب البنائي"، فكانت المحاولة الأولى للانفلات مع "شعر التفعيلة" أو ما اصطُلح عليه بـ"الشعر الحر" أو "الشعر الجديد"، حين أصبح للقصيدة شكلها الخاص الذي يتعدد تبعا لمضمونها الفكري المستند إلى انفعالات الحياة والممتزج بها، ولهذا فهو مثقل بالأحاسيس ومرتبط بالحياة البشرية التي يحاول هذا العمل الفني أن يدلي بأفكارها ويوحي بمواقفها ويروي قصصها. وهو في "حركة وتغير: ولادة مستمرة، الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تشكيل دائم"[2]، فلا تسكن القصيدة شكلا واحدا وإنا هي في خلق مستمر.

منح هذا الأسلوب الجديد في الكتابة الشاعر حرية تشكيل موسيقاه ونصه بطريقة جديدة شريطة ألا تخرج عن دائرة الخليل العروضية حتى لا تخرج عن الأذن العربية، وهذا التصور الجديد يفسر أن هذا التجديد والتجاوز

[1] جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، جمع وتقديم: أنطوان القوال، دار الجيل للنشر والطبعة والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2010، ص19

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص110

يكون داخل الإطار الثابت وذلك باستبدال البحر بالتفعيلة، وكسر رتابة القافية الواحدة، واعتماد نظام الأسطر بدل نظام الأشطر وغيرها، فالأنموذج القديم مازال يمارس سلطته ، على اعتبار أن هذه الحركة حداثية الأولى "ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذا تاما، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحلّ محلها، كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على موضوعات العصر المعقدة"[1]، **فنازك الملائكة** تحتم النموذج الشعري العربي القديم وتدعو إلى ابتداع أسلوب جديد يتماشى والتحولات المعقدة التي يشهدها هذا العصر.

انطلقت الحداثة الشعرية من مقولة "التجاوز المستمر ورفض الشكل النهائي ومفهوم الكمال، وكانت الحداثة في الجوهر خلق النمذجة ورفض النموذج وسلطة المتشكل السائد"[2]، ومن هنا بدأ النظر إلى النص الشعري من منظور الكتابة/الشكل وبدأ هجران الشطر الشعري واللغة الشعرية التقريرية التعبيرية إلى نص ذو فضاء جديد وذلك بابتكار شكل جديد يجسد روح المرحلة التاريخية الجديدة في الحياة العربية والكتابة العربية، نتيجة الوعي بضرورة التجديد والتجاوز المبني على منطق الرؤيا في أفق لا متناه من جدلية البناء والهدم، بلغة الخلق والإشارة، إلى درجة تماهي الشعر في النثر والخروج بنص واحد متمثل في "قصيدة النثر"، حيث حدث فيها إبدال نصي عملي انتقل فيها الشكل إلى اللاشكل.

تنم هذه الممارسة الجديدة عن وعي الفنان الذي تحرر من الخيال القديم وأصبح يعول على ذاته ورؤياه في إنتاج إبداعه بلغة متعالية يُقارب فيها لغة الصوفيين من أمثال "**النفري**"(المواقف والمخاطبات)، و"**أبي حيان التوحيدي**" (الإشارات الإلهية) وغيرهما، فقصيدة النثر هي في الأساس غربية المفهوم لتتحول بنيةً وطريقةً إلى بعدها العربي انطلاقا من إطلاع كتابها على الخطابات الصوفية.

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7 ،1983، ص 64

[2] كمال أبو ديب، جماليات التجاوز أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 ، 1977، ص247

مثلت هذه الممارسات الشعرية الجديدة انفتاحا شكليا في الكتابة مبني أساسا على الامتداد أين تصير فيه البياضات والنقط والفواصل محايثة للكلمات من حيث التعبير وتأليف الأشكال الدال، أين توجه الاهتمام صوب التصور البصري لفضاء الصفحة المفتوح على مختلف ممكنات الكتابة واحتمالاتها، ليتراجع بدوره التصور السمعي للقصيدة.

أثبتت القصيدة المعاصرة علاقتها بالعصر في ضوء التشكيلات الفضائية التي تبنّتها الذوات المبدعة في ما اختارته من تقنيات نصّية وصورية، تجسدت بها القصيدة التشكيلية لكونها ممارسة تحديثيّة بامتياز، وتهتم بكل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النص مستدعية العين بدل الأذن، ومؤسسة لثقافة جديدة هي الثقافة البصرية، فتخرج بذلك عن ثقافة الأذن وأصبح بذلك القارئ ملزما بتشغيل عينه وبمعرفة ببعض مبادئ التشكيل المعمار وأي معرفة بصرية تجعله يتجاوز المتوقع إلى المحتمل.

أضحت القصيدة المعاصرة باعتبارها نسقا سميولوجيا قصيدة بصرية تعتمد على العين المجردة بالدرجة الأولى، فأي معطى بصري موجود أو مكتوب على الورقة الشعرية يتحول إلى مولد ومنتج للمعنى الشعري الذي يتزوّد له القارئ بطاقة بصرية قرائية كبيرة مثلما يجتهد الشاعر/المبدع في استغلال مختلف التقنيات الطباعية والعلامات الرقمية في توقيع نصه الذي أصبح بدوره "منتوجا، متموجا، معقدا، متشابكا، يشبه العالم الذي يلفه الغموض والتوتر والانهيار في كثير من معطياته" [1]، وبذلك فهو يعيد بناء العالم وفق رؤيته الخاصة مستغلا التشكيلات البصرية المناسبة.

إن التحولات والتغيرات السريعة والمعقدة التي يشهدها العالم اليوم استدعت من المبدع المعاصر أن يبحث عن نمط تعبيري جديد يستوعب هذه الرؤى والقراءات الجديدة للأشياء، فيستثمر كل الطاقات اللغوية والأيقونية من "رسم بمختلف أشكاله: الهندسي، والفني، والخطي، والإخراج الطباعي مثل: عتبات النص، والسطر الشعري، وتقسيم

[1] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص36

الصفحة، وعلامات الترقيم. والتقنيات السينمائية مثل: تقنية اللقطة، وتقنيتي المونتاج والسيناريو"[1]، كطاقات تفجر في وعي القارئ إمكانات تأويلية مستمرة.

أصبحت تقنية "الاشتغال الفضائي" تُكسب النص إيقاعيته من خلال تشكيلاته البصرية بدلا من عروضه، كما خرقت مركزية الصوت وأسست لمركزية الصورة بمختلف تبدياتها، وأصبح الوعي ببلاغة الفضاء في الممارسة النصية أحد شروط المعرفة الشعرية الحديثة، حيث تحول الإبداع الشعري العربي من ثقافة الكلمة إلى ثقافة التشكيل انطلاقا من:

-محاكاة وترجمة لنماذج شعرية أنتجها الفكر الغربي ممثلا في الشاعر الفرنسي **أبولنيير**(**Apolinaire**) والشاعر الأمريكي "أ.أ.**كمنجز**"(**E.E.Cummings**) واللذين أصبحت معهما الصورة مع الكلمة هي أساس التشكيل الشعري وتحولت القصيدة معهما إلى جسد شعري حي نتعامل معه بشكل محسوس.

استمد **أبولنيير** تميزه من شاعرين مهمين هما (**رامبو**(**Rimbaud**) و**مالارميه**(**Mallarmé**) متأثرا بفكرة (كيمياء العبارة) التي وردت عند رامبو والتي تقوم على تغيير بنية التركيب اللغوي بطريقة جعلت بعض الدارسين يظنون بأنه يتعامل مع جماعات تمارس الطقوس السحرية، كما تأثر وبخاصة بقصيدة "رمية نرد" (un coup de dés) لمالارميه والتي استغلت الصفحة استغلالا أفقيا رأسيا في تشكيلها وتحريرها، وأما **كمنجز** فقد اعتبر أن التحرير البصري والتشكيل الحرفي للقصيدة جزء من الثورة اللغوية وهدف أساسي للتجديد الشعري[2].

وغيرهما من الشعراء الغربيين الذين تأثر بهم بعض شعرائنا العرب المجددين، كما لاننكر وجود نماذج في تراثنا العربي كانت في شكل محاولات فردية لم يُكتب لها الانتشار لأنها لم ترق إلى مستوى التنظير.

- مواكب التطور العام الذي شهده المجتمع الغربي-بالأخص الأوروبي-على كافة الأصعدة، نتيجة التقدم الذي أحرزته بعض العلوم كاللسانيات وعلم النفس والسيمولوجيا، وفي هذا الصدد يصرح (**ب.كارنيي**) قائلا "بفضل

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص18

[2] ينظر، محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص213- 220

سابقينا في الشعر، واللسانيات تجرأت اللغة التي كانت تبدو بسيطة، فظهرت بوضوح علوم الدلالة والسيميولوجيا، والاستتيقا، فأصبحنا نحلل الأنفاس، والأقوال، والميكانيزمات التركيبية من خلال الأصوات، والإيقاعات، والنبرات، وكل ثوابت اللغة، فوعي الشاعر بقدرته على خلق أشكال جديدة عبر هذه الثوابت حقق حلما جماليا فاعلا، لقد بدت المادة اللغوية فجأة أكثر غنى، أكثر اتساعا وعمقا مما كنا نظن "[1]، وهذا ما جعلها تمتلك إمكانات مبتكرة للإبداع.

– تأثر القصيدة المعاصرة بفلسفة الظاهراتية في صيغتيها الألمانية والأمريكية، وكذا بفلسفة الأشكال الرمزية التي تعتبر الشكل مجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها انطلاقا من التصور الجشطالتي، خاصة وأن العمل الفني" هو بناء شكلي في المقام الأول، ونحن في فن التصوير لا نستجيب للون واحد منعزلا وإنما نستجيب للعلاقة بين جميع الألوان"[2]، وكذا من فلسفة السريالية ومن قبلها الدادائية والمستقبلية المؤسسة على مبادئ فنية مدت النص الشعري بقوى التشكيل الذي يفتح آفاق التأويل والتجديد، بل بات معطى حتمي وأساسي في بناء القصيدة المعاصرة بالأخص مع الاتجاه التجريدي الذي تسرب إلى الإبداع الأدبي فأصبح "من أكثر النداءات تطرفا لحقوق الشكل على المضمون"[3]، بحيث يعطي الأولوية المطلقة للشكل على حساب المعنى أو المضمون المراد إيصاله.

تجلت ملامح التجديد في إطار الممارسة الشعرية المتعلقة بالاشتغال الفضائي في مستويين هما :الفضاء النصي والفضاء الصوري، ويعد **فرانسوا ليوطار (François lyotard)**ممن توسعوا في التعامل مع هذين المفهومين حيث يرى أن دراسة نصوص من هذا النوع تجعلنا أمام موضوعين:

–موضوع دلالة: ينتج عن الوقائع الدالة المتسلسلة وفق قواعد التركيب، وهذا الموضوع نسمعه ولا نشاهده.

[1] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري، ص88

[2] عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة في الإستيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص73

[3] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص262

- موضوع ينتج عن الوقائع الخطية، والتشكيلية (بياضات، تغييرات طباعية، استعمال الصفحة المزدوجة، توزيع الأدلة على هذه المساحة) وهي وقائع ناتجة في الواقع عن تشويش من قبل اعتبارات حسية.

ليوضح **فرانسوا ليوطار** العلاقة بين الإثنين فيرى أن الدلالة تعرض بصريا كمعنى، في حين يعرض المعنى بذكاء كدلالة، حيث أن الدال يفسر ويفهم الثاني، في حين أن الثاني يبرز الأول ليكون موضوع مشاهدة، وهو بالتالي يبين تجاور هذين الفضائيين المتمايزين "الفضاء النصي" و"الفضاء الصوري"[1].

فالفضاء النصي يتجلى من خلال الدال الخطي الذي يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق معين، يحدده المقام التخاطبي بينما الفضاء الصوري ترتسم فيه الأسطر والعلامات البصرية كأشكال ممنوحة للرؤية، فالأول ما كان موجها للقراءة السريعة والمباشرة والثاني ما كان موجها للنظر والتأمل والرؤيا، وكلاهما مرتبط بالبصر.

غدا النص فضاءً متحولا من الشفاهية المكانية السماعية إلى الورقية الطباعية البصرية، وساعده على هذا التحول استحداث الطباعة التي "أصبحت ذات أهمية في ممارسة الشعر في العصر الحديث، وأن الشعر يكتب للعين كما يكتب للأذن"[2]، وذلك بتزويد الشاعر بوسائل تصويرية هائلة تساعده على الإخراج المبدع لنصه، لذلك "استثمر الشاعر تقنية الطباعة هذه في إيصال صوته غير المسموع إلى متلقيه برؤية بصرية علاماتية لتمثله المتلقي، أي كأن الشاعر يلقيه على مسامعه"[3]، وبهذا أكدت الطباعة دورها الكبير في إنتاج دلالات شعرية وتأويلات متباينة، حيث أمست بديلا عن السياق كما أكسبت النص هوية بصرية.

أسس الشعر الحديث حداثته انطلاقاً من تجاوز الشكل النموذج والإعلان عن مغامرته الشعرية بانزياحه إلى أشكال جديدة وانفتاحه على الثقافات المجاورة التي تشتغل على فن التشكيل والتأويل، فيغدو بذلك النص مشبعا بفنيات جمالية تمثلها الفضاءات المتمظهرة على شبكية العين حيث أصبحت القصيدة الشعرية "قصيدة مرئية،

[1] ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص114

[2] رنيه ويلك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، ص197

[3] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان،2010 ، ص226

وحدث التمازج بين اللغة والصورة واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل، فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري"[1]، وذلك تماشياً ومعطيات الحياة المعاصرة التي تولي عناية كبيرة للصورة دخل الإبداع هذه المرحلة الجديدة مع ثقافة التشكيل البصري الذي يخلق الفرادة والتميّز. وهذا ما عمل على تجسيده "الفضاء " في الكتابة الإبداعية الشعرية على وجه الخصوص.

أصبح الشعر من خلال هذه الهندسة يوصف على أنه "شكل جميل بذاته ولذاته، وهو في جماليته هذه، فعّال ودالّ–مع أنه لا يعكس "واقعا" ولا يحمل "قضية". والكتابة هنا ليست ترويضا للغة وحسب، شأن الترويض الذي يمارس على الخطوط، وإنما هي أيضا إرادة تنظيم وتناغم، إرادة تشكيل جمالي. والقصيدة هنا بِنيةٌ/نَسَق، إنها العلم بالجمال؛ إنها علم جمال"[2]، ومن هنا بلغ التجريد مبلغه في الشعر وغدا المعنى محايثا للكلمة كأن القصيدة طراز معماري بالكلمات، ولا يتأت ذلك إلا بالشكل الدال والذي يقصد به في الفنون البصرية" تلك التوليفات والتضافرات من الخطوط والألوان، أو تلك الحبكة من الخطوط والألوان، التي من شأنها أن تثير انفعالا استطيقيا"[3] في المتلقي الذي يتمتع بالحساسية الفنية.

يتجلى الشاعر من خلال هذا الطرح في صورة فنان؛ لغة فنّه هي الخطوط والألوان والأشكال يجسم بها أحاسيسه وإدراكاته بطريقته الخاصة ويعبر بها عن أعمق الحقائق الوجودية التي لم تستطع التصورات الذهنية التعبير عنها، بل أصبح الشاعر الجديد "لاعبا ماهرا، ينظر في كل الأشياء بدقة، لقد تخلص من فكرة الاستجابة للداخل، والتدفق العفوي والفطري، أصبح يحاكم اللغة وطريقة بَوحِها على الصفحة البيضاء"[4]، ليحولها إلى وجود جديد يماثل وجوده المتغير والمتشظي، فلم يخرج شعره من وادي عبقر وإنما خرج من قدرته على الصناعة ومهارته في اللعب باللغة

[1] محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، ص541

[2] أدونيس، سياسة الشعر، ص 88

[3] عادل مصطفى، دلالة الشكل، ص14

[4] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري، ص 88

كمادة للاشتغال الشعري بطاقتها وفضائها وكثافتها، وذلك بخلق أشكال جديدة عبرها، وهكذا تحرر الشاعر من " فكرة العمل الفني التي تقدم نفسها أبدية بكل خبث: لقد انخرط بمساعدة الأدلة في إعلام جمالي دون أن تصلح اللغة ترجمانا للأشياء، فقد صار الشاعر صانعا للنصوص"[1]من خلال جعل اللغة مادة للخلق والصنع في بناء النصوص، وبهذا تتحول اللغة معه من لغة التواصل والتمثيل إلى لغة الإنجاز والبناء، كل ذلك كان بهاجس التحاق الشعر بالمرحلة التاريخية الجديدة –منذ أفول الحقبة الكلاسيكية–التي تميزت بالمدنية والمادية والعلم والتقنية فكانت معهم اللغة طاقة كغيرها من المواد، ومن خلال هذا الطرح أصبحت القصيدة المعاصرة قصيدة بصرية بامتياز تستثمر كل التقنيات العلمية من طاقات لغوية وغير لغوية.

امتلكت هذه التشكيلات قدرة بث الحيوية في القصيدة انطلاقا من ثقافة العصر المبنية على الصورة، على اعتبار التشكيل البصري هو" كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال"[2]، وبهذا فهو يرتكز على ثقافة البصر والمشاهدة، إذ يدعو القارئ إلى التمعن في المعطى البصري للمضمون، كون التشكيل البصري مفهوم يلتبس مع الرؤيا، فهو ينطوي على إمكانات كثيفة وعميقة ذات شكل متحرك ومستمر الحركة يساير التحولات الفنية والحياتية للمجتمع وهذا ما لا يستوعبه الشكل الثابت للقصيدة العربية ذات الشطرين والتي تمثل سلطة فنية صارمة، ومقياساً موسيقياً لا يقبل الخلل، مما استوجب على الشاعر الحديث والمعاصر الخروج من تحت هذه التسلطية والتحكمية للأشكال المسبقة، وخلق إبداع جديد وفق أشكال حرة أكثر رحابة وأعمق شاعرية متغير بتغيّر إيقاع الحياة، وبهذا الخرق والخلق يجد النقد الحديث والمعاصر نفسه أمام أشكال لامتناهية للقصيدة تترجمها حرية التعبير، وصار المعيار هو اللاشكل مما جعل غاية الفن هو التشكيل في المقام الأول.

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص182

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص18

الفصل الثاني: الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر

توطئة

1-تناوب البياض والسواد

2-حركة الأسطر الشعرية

2-1-الطول السطري المتساوي

2-2-السطر الشعري المتدرج

2-3-الطول السطري المتفاوت

2-4-الاتجاه السطري المختلف

3-الخط

4-التقطيع الخطي

5-النبر البصري

6-علامات الترقيم

6-1-الاستفهام

6-2-التعجب

6-3-المد النقطي

6-4-نقط الحذف

6-5-نقطتا التوتر

6-6-النقطتان الرأسيتان

6-7-النقطة

6-8-نقطة التوقف الوزني

6-9-الفاصلة

6-10-الفاصلة المنقوطة

6-11-العارضة المائلة

6-12-القوسين

6-13-المزدوجتان

6-14-الشرطة أو الوصلة

7-التطريز البصري

توطئة:

تفاعل الشاعر الجزائري المعاصر مع التغيرات والتطورات التي شهدتها الساحة الشعرية العربية المعاصرة خاصة من ناحية الاشتغال الفضائي والاشتغال النصي على وجه الخصوص، حيث وجد نفسه مرغما على استحداث قوالب جديدة تتماشى مع التحولات والتطورات السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت تشهدها الجزائر وفق رؤيا جديدة تستجيب لمتطلبات ومتقلبات الحياة في مختلف مجالاتها، كما كانت الحداثة محرك هذا التجديد فحينها أدرك الشاعر الجزائري" أن الشعر التقليدي العمودي أصبح غير قادر على تصوير ما بأنفسهم من عواطف ومعاناة وغير قادر على التعبير عن روح العصر وإيقاعه المتجدد السريع"[1]، فظهرت إلى الوجود أنساق شعرية جديدة أثرت التجربة الشعرية وأخصبتها وأعادت بعثها في حلة جمالية متفردة عن التجارب الشعرية العربية المعاصرة.

استطاعت الشعرية الجزائرية الحديثة أن تعلن عن بداية وعي شعري جديد تزامن بالأخص بعد نتائج الحرب العالمية الثانية وأحداث الثامن ماي واندلا ع الثورة المسلحة وصراع الأحزاب آنذاك، وكذا تأثر الشاعر الجزائري بالشعر الغربي والمشرقي، أين بدأ مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو" قصيدة طريقي" "**لأبي القاسم سعد الله**، والذي مثّل البداية الجادة لفعل التجاوز النمطي والشكلي للقصيدة التقليدية كما فتح الطريق أمام شعراء آخرين لاقتحام هذه المغامرة، وبين مد وجزر أخذ الشعر الجزائري المعاصر ينفتح على الحداثة وينغلق عنها إلى أن ظهر جيل شعراء الثمانينيات الشباب " جيل الحداثة الشعرية الذي يمثل الولادة الحقيقية للشعر الجزائري الحديث، والذي تميز أصحابه بديمومة التوتر وعدم القناعة بالواقع الراهن، ومحاولة استشراف آفاق جديدة "[2]، فاستحدثوا بذلك فضاءات جديدة تستوعب الواقع الراهن وتستجيب لشروط الحداثة، فانفتح بذلك النص الشعري الجزائري على كل جديد وراح يكرس مبدأ التغيير والاختلاف إلى يومنا هذا.

[1] عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2009، ص67

[2] عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري دراسات نقدية، رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، 2006، ص69

يعود الاهتمام بالتشكيل البصري في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر إلى تأثير حركات التجريب التي بدأت معها مسيرة الحداثة والتي اشتغلت في الأساس على مبدأ التجاوز والتحرر من رتابة المعايير التقليدية والتمرد على المألوف بالانتقال من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري، فتجاوزت القصيدة بذلك "الشكول الهندسية، وكسرت حدة النظام العقلي الصارم والتكرار اللانهائي، لتقترب بخطوطها التشكيلية من خلجات النفس، وتصورات اللاوعي... واقتربت من الشعر والشاعرية"[1]، واقتنع بذلك الشاعر الجزائري المعاصر بضرورة الاعتماد على الشكل في إنتاج دلالات إضافية في النص الشعري، حيث تحولت الصفحة إلى فضاء للكتابة والتشكيل الهندسي بالخطوط والرسوم وعلامات الترقيم والبياض والسواد وغيرها من التشكيلات التي جعلت من القصيدة مغامرة تجريبيّة مغايرة ومبدعة.

لجأ شعراء هذه المرحلة – المرحلة المعاصرة– إلى الجمع بين الشعري والتشكيلي، وذلك من أجل تلبية العمق المعرفي والوجداني للإنسان العربي المتشبع بمختلف الفلسفات والثقافات، فعملوا على تكثيف الدلالة وتعميقها، وردم الهوة الحاصلة بين الشعر والمتلقي/القارئ، وبين الشعر والأجناس الأدبية والفنون التشكيلية المختلفة، وبين النص اللساني والفضاء السميولوجي الممنوح للرؤية والتأمل، وذلك باستغلال الفضاء الورقي والطباعي، انطلاقا من الرؤيا الإبداعية ومدى اطلاعهم على تجارب غيرهم من المجددين، وكذا مدى استفادتهم من دراستهم للمناهج الأدبية والنقدية المعاصرة بالأخص النظرية الجشطالتية، ويعزى ذلك أيضا إلى تطور الطباعة هذا العامل التكنولوجي الذي ساهم كثيرا في منح النص هوية بصرية.

بناءً على ذلك أضحى الشعراء الجزائريون مهتمون بهذه التشكيلات الفضائية النصية والتي صارت جزءا أساسيا في إخراج نصوصهم في هيئة تشكيلية مميزة لم يألفها قراء الشعر، وذلك من خلال شكل كتابة القصيدة أو الدال الخطي اللساني الذي يتحقق معه فعل القراءة المنطوقة والصامتة؛ لأن النص الشعري أصبح نص كتابة متجددة لا نص قراءة أحادية، مستثمرين لذلك مختلف التقنيات التي تبيح هذه الممارسة النصية، وسنحاول أن نقف عند أبرز المعالم النصية التشكيلية والمتجلية في إبداعات الشعراء الجزائريين المعاصرين.

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص173

استثمرت القصيدة البصرية الجزائرية كل أبعاد التشكيل النصي في تفجير النص الشعري والخروج به إلى دلالات جديدة غير مألوفة من خلال الاستعانة بأحدث تقنيات الكتابة فضلا عن جنوح بعض الشعراء في كتابة نصوصهم بخط يدهم تأكيدا لحضورهم وتأسيسا لنصوصهم مفصحين عن قدرتهم في استعمال التقنيات التشكيلية لبناء معطى بصري نصي متكون من " العلامات البصرية الظاهرة على مساحة معينة من النص الشعري المكتوب، تحتويها عين القارئ بمجرد أن يباشر اتصاله به في هيئته البصرية؛ التي لا تخرج عن نطاق الأدلة اللغوية"[1]، فيعتمدون بذلك على العلامات اللغوية الخطية (المكتوبة) كمادة للتشكيل، حيث نلمس في نصوصهم تنويعا للخطوط، وتلاعبا بين البياض والسواد، واستئناسا دلاليا وجماليا بعلامات الترقيم وغيرها من التقنيات التي لم يدخر الشعراء الجزائريين المعاصرين جهدا في توظيفها، مما يعكس وعيهم الكبير بمثل هذه الآليات في إحداث التميز وضمانا لمستقبل الشعر الجزائري.

سنحاول من خلال هذه الدراسة رصد بعض من التشكيلات البصرية النصية في نماذج من الشعر الجزائري المعاصر.

[1] هاشمي قشيش، دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر، ص166

1-تناوب البياض والسواد:

اتكأت الكتابة الشعرية المعاصرة على ممارسات تشكيلية مختلفة منها هندسة الفضاء الورقي والطباعي، وذلك تأكيدا على دور هذا الاشتغال الفضائي في إنتاج الدلالات وتوليدها، حيث تحول الانشغال بالصفحة الشعرية لدى المبدعين/الشعراء إلى مكون جوهري في بناء الخطاب الشعري المعاصر، وأصبحت الصفحة كفضاء" تفترض وجود قارئ يعي وضع الحرف والأشكال الخطية المختلفة التي تقترحها الكتابة، كما يعي دور الفراغات والبياضات التي أصبحت مكونا من المكونات التي تنضاف لمجموع العناصر التي يبني بها النص أفق تلقيه"[1]، لترتبط القراءة أيضا ببلاغة المكتوب، وذلك راجع إلى انتقال القصيدة من الرواية الشفوية إلى الكتابة، والتي هي قبل كل شيء "توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء"[2].

كرّس الخطاب الشعري المعاصر سلطة المادي بتركيزه على الشكل الطباعي البصري، وذلك تماشيا مع ثقافة العصر التي تميزت بالتطور التكنولوجي والعلمي، فراحت الكتابة في إطار هذا المدّ الحداثي تقاوم التراث اللامادي بممارسات تشكيلية تمثلت في لعبة البياض والسواد داخل ملعب الصفحة.

ساعدت الكتابة الشعراء على ملء فضاء صفحتهم بالسواد والتعبير عن صمتهم بالبياض بناءً عن حالتهم الإبداعية والنفسية، كما ساعدت القارئ على استقبال النصوص بصريا؛ لأن مدلول البياض في الشعر المعاصر تطور حتى تحول إلى سمة بالغة التأثير في الكشف عن حركة الذات الداخلية، فالشاعر يترك فراغا نصيا صامتا يستفز ويغري به ذهن القارئ الذي يشتغل على توليد دلالتها والبوح بمكنوناتها، وقد أحدث هذا التداخل جسرا تواصليا بين المبدع والمتلقي.

يذهب **محمد الماكري** إلى اعتبار المساحات السوداء الأفقية على الصفحة مناطق نشاط بانية وخالقة للأشكال فالشاعر في حركة وفي اتصال وانفتاح مع زمنه الاجتماعي والنص الشعري هنا في موضع انفتاح "Extraverti"،

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2012 ، ص 279

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص103

بينما المساحات البيضاء العمودية تمثل مساحات سكون لا تشهد عملية بناء تتوقف فيها حركات اليد أثناء الكتابة، وتترجم انفصاما بين زمن الشاعر وزمنه الاجتماعي، بمعنى أن هذه الوحدات ترجمة للاوعي، ويكون فيها النص الشعري في موضع انطواء"Intraverti" [1].

يرتكز التشكيل الخطي للخطاب الشعري المعاصر على عملية ملء الصفحة وإفراغها، وهو بطبيعة الحال له ارتباط بلا وعي المبدع/الشاعر، فالشاعر الذي يشتغل على الصفحة بالسواد(الكتابة) ذاته منسجمة مع المجتمع، أما الشاعر الذي يفضل الصمت ويعبر عنه بالفراغ والبياض فذاته منغلقة على نفسه وعلى مجتمعه، وعليه فالكتابة ترجمان لشخصية الشاعر وتبيان لعلاقته بالمجتمع، لذا فالصمت الطباعي عكس في الكتابات الشعرية المعاصرة موقف الوجود فترجم حالة من التمزق والتشظي التي يعيشها الشاعر في هذا العصر الفارغ من القيم.

وجد الشاعر المعاصر في تقنية البياض وسيلة للصمت وعدم البوح لما يريد أن يخفيه، فكان لا بد له أن يستند إلى شيء ما، ولا بد أن تكون ثمة بقع ما في هذا الخواء مملوءة « فهذا الفراغ بهذه المستندات وهذا الامتلاء قد تكون مفردات هذا الخواء، وهي لا تبدو واضحة، مادية، إنما تتشكل مع الكتابة والتي تكون منزرعة في أمكنة سرية جدا من الدماغ، وغامضة جدا، ومشوشة جدا، وحين تدخل مرجل الشاعر اللغوي فإنها تنتظم انتظام الطبيعة ...وتتقدم موصلة معنى ما" [2]، فمعنى هذا الفراغ موجود بداية في العقل الباطن للشاعر ليتوزع بعد ذلك بطريقة غير مستقرة في زاوية معينة من صفحات البياض، وهذا البياض لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، فالقارئ يجد نفسه أمام نصين: نص مكتوب حاضر ونص غير مكتوب غائب لهذا يتطلب ذلك منه جهدا كبيرا في إبانته بالرغم من أنه يعجز في بعض الأحيان عن فك مغاليقها.

اشتغل الشعراء الجزائريون في دواوينهم على لعبة البياض والسواد، باعتبارها تقنية جديدة في إخراج وكتابة القصيدة في حلة لم يألفها متلقي الشعر، فبعدما كانوا يشتغلون على فضاء الكتابة المملوءة في إطار الشكل الثابت

[1] ينظر، المرجع السابق، ص101

[2] خضر الآغا، البياض المهدور، مقدمة للشعر العربي في سورية، دار نينوى، سورية، دمشق، ط1، 2001، ص35

فوق الصفحة البيضاء أصبحوا يشتغلون على فضائها الفارغ المتحدث بصمت، فالبياض "وقفة تقول السؤال الضمني وتطرحه على وعي الشاعر وكتابته، صمت يقول ما لا تقوله كلمات الشاعر"[1] حين يعجز الكلام عن الإبلاغ، وهذه الفراغات باتت تدعو القارئ الجاد "إلى أن يقوم بتعبئتها بحسب ثقافته وخبرته، وبمساعدة السياق نفسه، ولذلك تحتاج هذه النصوص إلى التأويل"[2]،فكان لزاما على القارئ أن يعي جيدا مبادئ التشكيل.

اتخذت القصائد الجزائرية المعاصرة صورا عدة امتزج فيها البياض والسواد بما يواكب الدفقات الشعورية التي كانت تنتاب الشاعر الجزائري المعاصر؛ من خلال توظيف تقنيات طباعية متنوعة أسهمت في تشكيل الدلالة كالحذف والتدرج وتكثيف السواد، وقد شحنت بحركات وقيم صوتية ودلالية تصب في جماليتها، فتزيدها تأثيرا في القارئ المبدع، وذلك بكل قصدية.

يكتسح البياض عالم الشاعر **عبد الله حمادي** في ديوانه (**البرزخ والسكين**)، وفي قسم نعته بـ "**كتاب الجمر**" يتقلص سواده إلى الجهة اليسرى بطريقة حداثية مبتكرة على خلاف العادة، فجاء البياض علي يمين الصفحة "مانحا القارئ استراحة قبل ان يصدمه السواد كاسرا الروتين، ومألوف العادة، محدثا دهشة، تشويشا غامضا لدى القارئ لكنه يغري بالقراءة"[3]، وفاسحا أمامه المجال أمام نص موازٍ للبياض.

في عَمَاءٍ بالقصْرِ

والمدِّ...

تمثّل بشرا سويًّا،!

يتماهى البرزخُ الوهَّاجُ

مُوفد"بِدِحيه الكلبي"...!

[1] يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص79

[2] خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2010 ، ص195

[3] عبد الغاني خشنة، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 160

يهبُ المُطلقْ...

كان ذلك ...قبل العمَاءْ...

قبل أغنية من ظُلَلٍ من غَمَامْ...

وفُصوص من حكمةٍ

تلْعَقُ منطق النُّور

يُورق فيها سَديمُ الواحد الفَرْد

وتُقْطَف نُسينَاتٌ

يُسجَّى بها شجر الغَضا

بردًا... سلامًا..

منبع النَّار

ومنهلُ الصَّالحينْ(...)[1]

استغل الشاعر **عبد الله حمادي** البياض متجاوزا به وعي المتلقي الذي اعتاد الشكل التقليدي المتناظر للكتابة أو شعر الحر ، فالسطر الشعري فيهما ينطلق من اليمين إلى اليسار، موظفا إياه الشاعر كمعطى دلالي يظهر التوازي في التضاد بين ثنائيات صارخة ومتصارعة (القصر/المد) و(السلامة/النار) إضافة إلى ثنائيات كثيرة عجّ بها النص، هذه الثنائيات أسالت مسائلها المؤلفة للعالم بجزئياته الكثير من الحبر والدم على مختلف الأصعدة الوجودية (مادية، روحية، ميتافيزيقية، واقعية) والقيمية (أخلاقية، جمالية) والمعرفية، فجمع بين النص الشرعي (القرآن والحديث النبوي الشريف) والتراث الفلسفي والصوفي وواقع الشاعر الذي يعيش حالة لا استقرار بسبب الأحداث الدموية التي عاشتها الجزائر في عشريّتها السوداء ، فجسّد البرزخ على الصفحة كأرض محصورة بين بحرين، جاعلا النص يقف موقف الوسط بين

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، منشورات نوميديا، قسنطينة، الجزائر، ط5، 2012، ص 133، 134

المسكوت عنه فاتحا خزانة اللاشعور في البياض ليحي بصيص أمل من خلال عشق إلهي دفين في الروح التي تحن إلى بارئها وتحن إلى البرزخ للعودة إلى الكمال فتحقق حينها آمال الشاعر في إثبات الهوية وتحقيق الاستقرار، لذلك كان لابد من تصفية القلوب وجعلها بيضاء ببياض بداية الصفحة، وبين المقول في السواد سواد ليالي هذا الوطن الذي تعرض للفتن والدماء.

يظهر البياض كشكل من أشكال التلفظ عبر الغياب، يكتسح النص ويتنامى بداخله، بجعل الكلمات شظايا في فضائه، فتتقلص مساحة الجملة شيئا فشيئا لتنحصر في كلمات فحروف كغروب الشمس، مفصحا عن نفسية الشاعر الدرامية، ونجد الشاعرة **حسناء بروش** تعتمد هذا المشهد في قصيدتها **"للصوت وجه آخر"**، فتقول:

والموتُ...

ي

ذ

ر

ف

ضِفَّتيه عَلى الوُجُود..

جمَاجمًا...؟

واموْءتاهَا ..المرهَقةْ..

سِنَّوْرَهَا..

طِفْل..

ي

س

ي

ل

على الوجُود..[1]

أظهرت الشاعرة لقطات قاسية للاعتداءات الإسرائيلية بحق المدنيين الفلسطينيين العزل الذين لجؤوا إلى المخيمات، فتحدثنا عن الموت الذي لا يتوقف كسياسة متعمدة لتطهير عرقي وتصفية الوجود الفلسطيني فتقلصت حروفها، ولكن صمود الفلسطينيين بسنوارهم كشف عن عجز دائم في تحقيق أهداف الإسرائيليين.

ونرصد لتقنية البياض بعض نصوص الشعرية الجزائرية الحديثة التي تعد نمطا جديدا من الكتابة يحفل فيها معمار الصفحة بمساحات متنوعة من البياض، فيهمن البياض وينكمش الخط داخل مساحة الكتابة ليهيمن على" مقصدية التجاوز أو التهديم التي تسم القصائد الفضائية الحداثية، ذلك أن البياض بما هو انقطاع وتشتيت لأجزاء العالم لإعادة بنائه من جديد"[2]، فيأتي البياض حينا فاصلا بين السطور وحينا آخر في نهايتها، وأحيانا يتوسط الجمل بل والكلمات من ذلك قصيدة " **قصيدة العابرين" لفيصل الأحمر**:

نروح ونغدو

نفيق

وتحت الجسور تسيل المياه

نفيق

فنلقى بأنا –ويا الغربة–نشبه شيئا يحاكي

[1] حسناء بروش، للجحيم إله آخر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص52

[2] إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص128

اليبابا[1]

يثير الصمت فضول القارئ وقلقه وكذا يجبره على الحضور والبناء والخروج بدلالات مختلفة، وهذا ما يحقق فرادة النص الإبداعي، وقدرة الشاعر على التحكم في عملية التلقي.

تظهر أشكال أخرى لاستغلال البياض حيث يبدو كل مقطع فيها نص مستقل بذاته، بسبب التشظي الذي يصيب المقاطع، فيتقدم البياض السواد، وينضج النص بنفحة صوفية يتوحد فيها الإنسان والمكان والصمت والكلام، هكذا بُنيت نصوص **عبد الحميد شكيل** في ديوانه "**مراتب العشق–مقام سيوان–**"، في صورة برقيات تختزل اللغة وتحجب الدلالة في البداية تاركة للقارئ مهمة بداية الحركة في التأويل واستئنافها من جديد، فجاء النص كخطاب برقوي يضيق في الإرسال ويتسع في الاستقبال، ويستمد وظيفته الدلالية والجمالية من خلال هذه الصفة الفضائية.

على مرمى حجرْ،

من فضّيّات المرايا،

وهفهفات الزّهر،

ويغنّـــي:

شاهرا رُمحـــه،

وعَرَاء النّساء الغجرْ!![2]

[1] فيصل الأحمر، مجنون وسيلة، دار التحدي، الجزائر، 2013، ص73

[2] عبد الحميد شكيل، مراتب العشق، مقام سيوان، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2004، ص28

يبتدئ الشاعر نصه بمتاهة يوقع القارئ فيها، ويجعله يعيش الغموض ومتعة الاكتشاف ليأخذه برفق في رحلة إلى سيوان في طقس شعري غير مألوف، فيهيؤه لإقامة نسيج قصصي يتجاوز فيه الطبيعة الإنسانية بخلق عناصر خطابية خيالية أسطورية، ولعل هذا الخلق هو جوهر التوجه الحداثي الذي يسعى إلى إدخال المتلقي في عملية التدبر والتأويل.

اتكأت بعض النصوص الجريئة على عطاء اللغة البصرية وذلك لإنعاش الخيال وتأسيس عالم آخر مواز له حين تآزر البياض والسواد في مشهد الشعري لهج فيه الشاعر بالحرف فطاف به فضاء الورقة، فالنطق والصمت والفعل والمفعول فيه كلها "شفرات تغذي التلقي الحسي لتمنح ذاكرة التلقي شحنات إضافية مركزها المرجعية المشتركة بين النص وقراءته"[1]، وهنا اشتغلت الشاعرة **زينب الأعوج** في بناء قصيدتها على شكل عموديّ في وسط الصفحة فاتحة المجال أمام القارئ للقراءة والتأويل، لاسيما أنّ البياض يحمل طاقة كثيفة للتعبير تستدعي من القارئ المشاركة لإنتاج نص موازي لا يقل أهمية عن النص الأول

ففي وهج

أي العيون

يا وطني

ويا ..وطني...

يمكنك أن تنام..؟؟؟

وأن تنام..؟؟؟

و..أ..ن..ت..ن..ا..م!!!..؟؟؟[2]

[1] عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر "بياض اليقين لأمين اسبر أنموذجا"، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص20

[2] زينب الأعوج، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2002 ، ص 171، 172

حينها تبدأ لغة ثانية هي لغة "الصمت لغة تتجاوز أحادية الدلالة وتحيلنا على تعدد القراءات بفضل طاقتها الإيحائية، وبفضل الغموض والمسكوت عنه الذي يكتسي أهمية مخصوصة"[1] في النص/الخطاب الشعري.

لم تعبر الشاعرة الجزائرية المعاصرة عن أحاسيسها الذاتية فقط بهذه السمة بل ارتقت بها إلى التعبير عن قضية إنسانية قومية سامية ممثلة في القضية الفلسطينية وهذا ما نجده في قصيدة "**سؤال إلى محمود درويش**" للشاعرة **نسيبة عطاء الله** حيث تقول:

الحبُّ الذي يعود دوما سالما

ومكسورين

رابحا وخاسرين

حيا ومقتولين

ماشيا وغرقى

كاملا وأحد

ألن يذهب إلى تلك الأرض

التي يذهب إليها ليخلق من جديد؟[2]

فهذا السؤال لا يعنيها لوحدها وإنما هو سؤال يبحث فيه القارئ – العربي على وجه الخصوص –عن تفسيرات وإجابات، فكان لزاما إشراكه بالبياض والصمت.

يجيء البياض في العالم الصوفي للشاعر **عبد الله العشي** مقترنا بنقطتين أو أكثر ويمتد ليشمل سطرين أو أكثر مفصحا عن بنى صامتة تخفي وراءها جملة من البنى الناطقة، ذلك أن القصيدة باعتبار "التجربة الصوفية المعاصرة هي

[1] رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة الجمهورية التونسية ، العدد 69-70 ، 1995، ص22

[2] نسيبة عطاء الله، ديوان صمتك وحناجري، فكرة كوم، الجزائر،2022، ص95

محاولة لتحقيق الكمال الفني"[1]، فتكشف المسكوت عنه وتفتح أمام القارئ حرية أكبر للمشاركة في فعل الكتابة كما هو الشأن في قصيدة "**أول البوح**":

لو عاتبوك:

أطَلْتَ غيبتك؟

.....

.....

.....

مولاي فاغفر لي...

فإنني في الحضرة الكبرى

لا أمتلك...[2]

حاكى الشاعر **عبد الله العشي** خطابه الشعري "مقام البوح" ببوح منسوج من لغة الغموض والتصوف، يوهمنا أنه صوفي لا يبوح بالسّر لحظة اقترابه من البوح وردّه على العتاب، "فالنص الشعري استنادا إلى هذا إنما يعبر عن شهوة البوح باللجوء إلى أنماط الغموض، فهو يعبق بأنغامه ليخبئ المدلول وراء ركام من الدوال"[3]، فالشاعر يطرق أبواب الكلام بنبرة بوح حارقة احتمى من لفحها بنقاط رامزة للبياض لعوالم الغيب ومشعلا بذلك لهيب تأويل القارئ.

يذهب **عبد الرزاق بوكبه** إلى تجربة فريدة ومتميزة في كتابة قصيدته المفرغة من الكلمات في نصه "**حالات الوحش** " حيث يقول:

تمرين:

[1] محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز-قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010، ص09

[2] عبد الله العشي، مقام البوح، دار هومة، الجزائر، 2007، ص09

[3] عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، دت، ص 137

.....

.....

.....

.....ك[1]

كان تشكيله هذا كومضة يصوغ فيها الشاعر رؤيته الفنية " بفعلٍ من وعي الشاعر الاستثنائي، وهذا الأنموذج في البناء لا يصلح إلا لنمط خاص من التجارب"[2]، فهنا تفتقد الكلمات قيمتها التعبيرية وترتقي بالمتلقي لملء الفراغات شريطة أن يختتم تأويله بحرف الكاف.

تجاوز المحذوف حدّ المألوف مع الشاعر **عبد الحميد مخالفة** وتحول معه إلى تأكيد له بالكتابة (...وانمحى سطر وشطر) مدركا فاعلية الحذف في تأويل القصيدة ومنبها للقارئ إلى ضرورة إعمال عقله في استنطاق المسكوت عنه، ونجد ذلك في قوله:

... عن الوحوش

تنهش الورد وتغتال الجمالا...

ما الذي يمكن...أن..

... ...

... ...

..وانمحى سطر وشطر..

ضاع بوح اللوح في نوح

[1] عبد الرزاق بوكبه، من دس خف سيبويه في الرمل؟، فيسيرا للنشر، الجزائر، ط2 ،2011، ص27

[2] محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط،2005، ص30

الثكالى[1]

يمتد السواد – في المقابل–ويمتد معه زمن الخط داخل مساحة الكتابة حاملا معه مقصدية التعضيد في بناء التأويل، ليدل بذلك على إكمال ما أراد إيصاله إلى القارئ، فلم يعد يحتاج إلى البياض ولا إلى الحذف، فكان ديوان " **تحولات فاجعة الماء**" للشاعر **عبد الحميد شكيل** خلق للغة تنأى عن المألوف بالتمرد على القوالب الجاهزة متمظهرة في قصيدة النثر، والتي كان فيها لسطوة الماء سطوة السواد حيث راح الشاعر يؤثث القصيدة "بهموم الذات وتصدعات الأنا وانكساراتها في حالة من الذعر والخوف والفرح "[2]موثقا أزمة الوطن .

لو أنك خاطبتَ الموج، أربدت في وجه العاصفة،

وشاكست الطير المجنّح بالصبابة،

وحدّقت في وجه القصيد المكرس، لانهيار الأسئلة!

لو أنك غامرتَ، وصرختَ بأعلى صوت،

قلت: بأن الوطن المسكون بالأحلام قد شدّ الوثاق،

وتهيأ قصد المراوحة، بين احتمالات الفجيعة

والسقوط!!

لو أنك أدركت هول الفاجعة،[3]

يعبر هذا السواد في مجمله عن الأوضاع السيئة التي شهدها الوطن في العشرية السوداء أين ساد فيها الدم والدموع والعتمة والظلام والكآبة والحزن راصدا أطوار هذه المأساة بالسواد، وفي قراءة أخرى يحمل السواد دلالة الخلق ورمز البعث والخصب، وفي مفارقة أخرى هو رمز للماء في السحب الحبلى بالمطر "فيغدو البياض رمزا للموت، بينما

[1] عبد الحليم مخالفه، صحوة شهريار، الفردوس للنشر والتوزيع، جندوبة، تونس، ط2 ، 2020، ص82 ،83

[2] عبد الحميد شكيل، اللغة في نصوص هي صاحبة الجلالة، صوت الأحرار، ع 3105 ، 8 ماي 2008 ، ص14

[3] عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، ط1، 2002، ص 06

يمثل السواد الخزان الحاوي لكل الأشياء الحاملة للحياة والإخصاب"[1]، فالشاعر يحاول أن يجمع بين عالمين هما عالم خارجي يتميز بالحرب والبؤس وعالم آخر هو عالم داخلي روحاني كله أمل وتفاؤل وحياة مليئة بسر الحياة "الماء".

يتخذ السواد أبعادا أخرى يعبر فيها الشاعر عن أحاسيسه بصورة مكتملة للقارئ فلم يحتج إلى بياض أو حذف، كما هو الشأن في قصيدة "**القِبْلة غربًا**" للشاعرة **نسيبة عطاء الله** كيف لا وهي الأنثى صاحبة الإحساس.

لم أنْسَ شارعا مُعلّقا بزيتون ذاكرتي ..وليمونةً تُحرّض العطر على

النّعاس..

خلف بيتنا يقطن عشبٌ هائل ..كنتُ وإيّاهُ نرقص كالرّياح..

ونغني كالأرض، «شجرٌ شجر» قالت لي جدّتي هي أغنية

الشّعوب.

هناك أنا وقلبي كنّا نضفر الجذوع ونعلّقها في بابنا خصلة

خصلة ..نحفر الشمس ونختبئ فيها عن الظل ..ونخبز الحلوى

من تراب أحداقها ونغطس في الغروب ..كنّا نفعل ما بوسعنا

لنبقى أحرارا بالضّوء.[2]

فالشاعرة قد عبرت بهذا السواد عن ذاتها المقاومة والمتشربة لجرعات الحياة فتعود بذاكرتها إلى أيام الطفولة أين كانت متمسكة بصوت الحرية في شكل ممارسات اجتماعية منسوجة بحس إنساني فرح، وبصورة مكتملة لم تستعن الشاعرة في تذكرها بالمتلقي فهي أدرى بذاتها بل تريد إثباتها مثلما هي.

[1] رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص16

[2] نسيبة عطاء الله، ديوان الجلوس عند الهاوية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018، ص60

أخذ الشاعر الجزائري المعاصر يواجه الخطوط السوداء بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ الأبيض رغبة منه في تحطيم التقاليد البصرية التي ألفها القارئ. فيتداخل الأبيض والأسود في البيت الشعري المعاصر الجزائري، ليبني عالما شعريا يقوم على أبعاد جمالية لا نهاية لحيويتها، تجمع بين الإفادة والجمال.

2-حركة الأسطر الشعرية:

ونعني بالسطر الشعري" كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام"[1]، فهو يجسد الدلالات البصرية التي يود الشاعر تجسيدها للمتلقي، حيث تعد حركة السطر الشعري من العلامات التي تضبط حركة العين وتغير تشكيل مسارها لتنتج عنها دلالات بصرية معينة، تتمظهر هذه التقنية من خلال المسافة التي يشغلها السطر الشعري على بياض الورقة واتجاه الكتابة انطلاقا من تغير اللغة كما أنها تتجسد في شعر التفعيلة أين تجد الأسطر الشعرية حريتها في الحركة داخل فضاء الورقة.

2-1-الطول السطري المتساوي:

ارتسمت الأسطر الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة في شكل متساوي من حيث "أطوالها وأبعادها وأشكالها المتساوية، لتجسد دلالة بصرية، بأبعادها النسقية المتوازنة؛ وتشكيلاته اللغوية المنظمة بعلائق لغوية متحايثة"[2]، وفي هذا الصدد نجد الشاعر **مصطفى محمد الغماري** استخدم تقنية تساوي الأسطر الشعرية في ديوانه "**أغنيات الورد والنار**" في قصيدة "**إلى رائد الفكر**" يقول في مقطعها الأول:

مسافة الضوء في عينيك إصرار

رفضا هي الجرح، إيمانا هي النار

توزعتها هموم الجيل فاحترقت

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

[2] عصام شرتح، حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري البصري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص195

لكنها في احتراق العشق إعصار

يمتد عبر الحدود الخضر ملتهبا

فترتوي من جراحات الهوى الدار[1]

استخدم الشاعر في الديوان نفسه تقنية التساوي الافتتاحي حيث "يفتتح مقاطع النص معتمدا على تكرار البنيتين التركيبية والإيقاعية للأسطر المكررة"[2]، يقول في قصيدة "**لبنان الرافض**":

تفجري يا ذرى البطحاء ملحمة

على الزناة..وإن حجوا أو اعتمروا

تفجري يا رمال القهر.. رافضة

فليس يورق إلا بالدم الظفر

وفي حناياك يفنى حسرة ((عمر))[3]

أحدث الشاعر بتكراره لكلمة (تفجري) والبنية الموسيقية للأسطر الشعرية صدى قوي داخل النص وحقق من خلالهما تمسكه الكبير بضرورة تغيير الوضع والوقوف ضد كل إنسان تخلى عن مبادئه الدينية، كما يوحي بالتماسك الشعوري والعاطفي للشاعر من خلال الحس الموسيقي المتوازن، هذا الحس استشعره أيضا القارئ، فخلق الشاعر تناسقا بفعل الإعادة والترديد بينه وبين القارئ ودلالة النص.

يستل بصر المتلقي عبر مساحة يخلقها التساوي المختلف للأسطر الشعرية في قصيدة " **تعالى ..وطن**" للشاعرة **منيرة سعد خلخال** تقول فيها:

خذ فاتحات الشوق

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، طبع في مطبعة الشركة الوطنية، الجزائر، دط، 1980، ص 183

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

[3] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص13

أجمل حكايات الطفولة

ومواويل التوق

وتعالى،

كما الفرحة اللسعة

كما النظرة الرعشة

كما الفجر اللعيـن

بعد طول انتظار

وتعالى..

كما المــوج الحنون

كما الرمل الطروب

وقت الأصيل

وتعالى ابتداء

وتعالى انتهاء

وتعالى سرورا

وتعالى حبورا

وتعالى

وطن![1]

[1] منيرة سعد خلخال، للريح قالت الشجرة، موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص 65

تتوازى الومضات الانفعالية لتجسد على النص أسطر شعرية متساوية الطاقات لتعلي من مقام بوح الشاعرة لاشتياقها وحنينها للوطن المحفور في مخيلتها منذ الطفولة، في شكل توهج انفعالي تراسلي يشكل شدة حنينها لوطنها.

نجد الشاعرة **حسناء بروش** تعتمد هذه التقنية في قصيدتها "**مثلها ..والجحيم..**"

أَعْمَى يَسُوقُ الغَيَّ في الخَلَوَات

ويَسُوقُ غَيّي أسْفَلَ الشَّهَوَات

ويُبِيحُ في ذاتًا تُبِيحُ هَواجِس

وتُدِير فَوْضَاهَا عَلى سَكَنَاتي

ذَاتٌ تُعَرّج فَوْقَ غَيّ غِوَايَتِي

ذَاتٌ تُكثِّرُنِي عَلَى عِلاَّت

ذَاتٌ تجرّدُ طِينَتي مِنْ طِينِهَا

ذَاتٌ تُغيّبُ في الوُجُودِ ذَوَاتي[1]

تتساوى الأسطر الشعرية في هذه القصيدة لتعكس ثبات الشاعرة في تعريفها للذات وتأكيدها على غوايتها، فتتدفق أشجانها الشعورية لتخيط مشهدا الأنثى المتمردة المستمرة في التجاوز السلبي في شكل موجات شعورية متساوية الحمولات الانفعالية، ذلك أن" الشكل أحيانا، هو الباعث للدلالات؛ والمحرك للتوترات الشعورية والمنظم لموسيقاها الداخلية"[2]، وهذا ما يحقق للمتلقي متعة بصرية تجعله يسعى إلى اكتشاف المخبوء الدلالي وبؤر الانزياح التراكمي المتولد من التجربة الشعرية الشعورية من خلال تلاعب الشاعر بالامتدادات السطرية للقصيدة.

[1] حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص34

[2] عصام شرتح، حداثوية الحداثة، ص 207

2-2-السطر الشعري المتدرج:

ارتسمت الأسطر الشعرية الجزائرية المعاصرة بأشكال عدّة تداعيّا لانفعالات الذات وتقلباتها الشعورية باختلاف الحمولات الشعورية والرؤيوية للشاعر، "فقد يظهر تدرج الأسطر الشعرية-بشكل هندسي-إمّا هبوطا وإمّا صعودًا لتمثيل الدلالات وتجسيد الأسطر للمتلقي تجسيدًا بصريًّا... يدفعه إلى تمثل كل موجة سطريّة وتفاعلها على مستوى السياق النصي العام"[1]، تبعا للموجات الشعورية والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

يقدّم الشاعر **عبد الحميد شكيل** في ديوانه **"مراتب العشق، مقام سيوان"** نصوصا-وصلت إلى حوالي ستين صفحة من ديوانه-في حركية إيقاعية متواصلة وذلك بوضعها بمواقع مختلفة ترسم شكلا إيقاعيا متميّزا، ومن نصوصه الحاملة للتشكيلات المتدرجة نذكر مطولته **"حجريات!!** " والتي نذكر منها هذا المقطع:

على مرمى الحجرْ،

من باب البحر

ومدائن الموت

ورنّات المواعيد،

وصباحات العشّاق الكُثرْ:

كانت البلابل،[2]

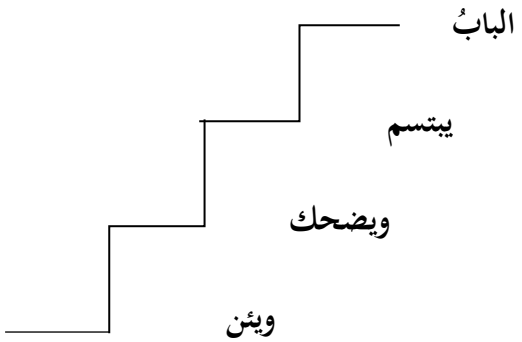
تتعاقب الكنايات عبر المقاطع الشعورية بمواضع تراتبية متدرجة يتشكّل معها الإيقاع الدلالي على طول النص وامتداد الصفحات، ذكر فيها الشاعر تفاصيل تجربته الشعرية التي انطلقت من مرمى الحجر إلى أن وصلت إلى باب البحر وصباحات العشاق، وهي مقامات مفعمة بالرمزيّة والإيحائية الجانحة إلى الصوفية، فأخذت تجربته ذات البعد

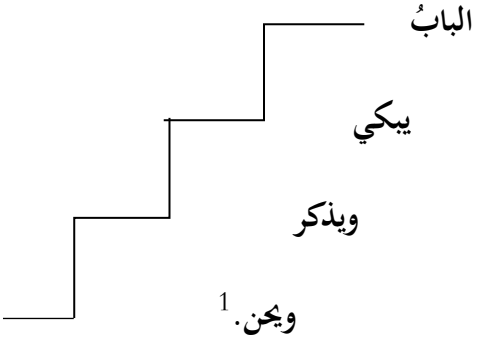
[1] المرجع السابق، ص192

[2] عبد الحميد شكيل، مراتب العشق، مقام سيوان، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2004، ص31

الصوفي تتوزع في موجات تتماشى ومقامات الشاعر ليُحمّل نصّه بمستويات أكثر عمقا وتعقيدا تبعا لحالته مما أضفى على القصيدة جمالية مختلفة وفنية جديدة.

شكّل تدرج السطر الشعري عند الشاعرة **نعيمة نقري** معطى بصري عبّر عن حالتها الشعورية المنفعلة في قولها:





[1]

كثّف التشكيل المتدرج للأسطر الشعرية من دلالة المعاني المتقابلة في هذا النص، حيث أنسنة الشاعرة (الباب) وألصقت به عدة صفات كالابتسامة والضحك والأنين مجازيا ثم تقابلها ببعض ضدها كالبكاء، وعبر المسار المنكسر والمتدرج للنص يتولّد الإيقاع الدلالي التعاقبي محققا جمالية مختلفة وكأنه يتبع الدلالة المتقابلة، بهذا استطاعت الشاعرة التعبير عن تجربتها المتوترة المعالم فضائيا ونصيا، وتستمر في تشكيلها المتقابل معبّرة عن حال تجربتها والمقام الشعري الذي بلغته في باقي النص بهذا التشكيل.

[1] نعيمة نقري، نون، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص41

تأتي الأسطر الشعرية في شكل مائل "إذا كانت حركة السطر دالة في ظاهرها على الهبوط بمعناه المادي، فإنها تشهد في الوقت ذاته حركة مضادة (صاعدة)، تجسد الإصرار على الموقف"[1]، وهذا ما نجده في تشكيل الشاعر **عز الدين ميهوبي** لقصيدة **"المقبرة"** حيث أخرجها في قالب بصري متدرج على النحو الآتي:

دمهم شجرة،

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان..

مئات..

هنا وردة

وهنا مقبرة[2]

يبني الشاعر قصيدته على شكل سلم كلّما تدرجت به إلى الأسفل ازداد عدد الضحايا المشيّعة إلى المقبرة، ولكن كلّما صعدت به نحو الأعلى نقص عددهم وانبعث الأمل والتفاؤل، وبالتالي شكّل السطر الشعري المتدرج معطى دلالي غني زاد من جمالية القصيدة ومنح لها طاقات إيحائية مبدعة.

تتضاءل نبرة صوت الشاعرة **زهرة بلعاليا** في مقطع من قصيدتها **"شكل"** مخالفة مضمون كتابتها، فعوض تزايد قوة صوتها بالتدرج نحو الأعلى لأنها ثائرة على نفسها، رافضة لأعراف واقعها التي قيّدتها اختارت تدرج أسطرها نحو الأسفل مبديّة يأسها واستسلامها على النحو الآتي:

[1] إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد، (سيمائية الشكل الكتابي وأثره في الصورة البصرية)، مجلة ديالي، العدد63 ، ص104

[2] عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، دار الأصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص43

تخلصي

من رتبة الرقيب

حرري شعورك

من عقدة التاريخ

والحساب.[1]

2-3-الطول السطري المتفاوت:

يعنى به "تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أكثر تفاوتا كميا من حيث عدد الكلمات"[2]ذلك التفاوت للأسطر الشعرية الموازية لتفاوت الموجة الشعرية المتدفقة عبر كل سطر شعري، وبهذا تكون المسافة السطرية غير متكافئة من حيث الابتداء والانتهاء، وهو ما يحققه الحضور المختلف بين البياض والسواد على الصفحة مما يضفي على النص بعدا فنيا وجماليا، بحيث تتوزع الأسطر الشعرية بشكل شجري مختلف الطول، ومن النصوص التي تظهر ذلك قصيدة **"أغان صغيرة للمطر"** للشاعرة **ربيعة جلطي** :

ينطلق الحزن في داخلي فرسًا

تبحث عن مروج الأُنْس والصهيل.

أمد الآن بصري يا وطني

يلقاني الليل و"قاسْيُون"

وسرب المقموعين الأنين من الدول الغاربة

وصوتُ الجلّادين يصفع الكلمة النقيّة[3]

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص 89

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 172

[3] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1983، ص29

بنت الشاعرة ربيعة جلطي أسطرها الشعرية بهندسية فضائية تقوم على التفاوت كمحفز للتلقي، مدركة أهمية الفضاء النصي في تحميل النص دلالات مضاعفة.

أخذ معجم الحزن أبعادا مختلفة تختلف معه طول الأسطر الشعرية في نص **"ذكريات طفل حزين في مدينة الأبواب السبعة"** للشاعر **جروة علاوة وهبي**:

يبكي الحزن بقلبي

يحزن الحزن في حزني

كيفما شاء بأعماق الحزن

مازال في خاطري يلوح/قصر أحمد باي مخلّع الأقفال

أسطورة سيرتا/حكاية الزمان[1]

يمارس الحزن فعل البكاء فيزداد عمقه بطول السطر الشعري إلى أن يصل إلى مسبباته والمتمثلة فيما حدث لسيرتا من خراب ودمار وحرب، فالموت في ذلك الزمن يقدّم بالمجان وهو ما عمّق الحزن والآهات التي عانى منها الشاعر، والتي جسدها بصريا بهذا التفاوت البصري.

ومن النصوص ما يظهر بالشكل الشجري نص **"للجرح ضفة وهضاب"** للشاعرة **نادية نواصر**:

أنا ما تركت البلاد،

لذلك العراء البديل

أنا ما تركتها تموت وحيدة

ولا قلبها يحتضر

وما رمت للشعب أن ينكسر..

[1] علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، منشورات مجلة آمال، مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة والسياحة، طباعة المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 1985، ص102

أنا ما قتلت طقوس القصيدة..

وما خنت فتوح اللغة..

أنا ما تركت الأحبة

يموتون هدرا

وغدرا[1]

يتمتع الوطن وفق رؤية الشاعرة بذات إنسانية ترفض أن تمارس عليها الخيانة، فتنتصر له، فالوطن في رؤاها قصيدة وفتوحات اللغة، فأتت رؤيتها للوطن متشعبة وتبعا لذلك تشعبت أسطرها الشعرية.

2-4-الاتجاه السطري المختلف:

يقصد باتجاه الكتابة تغييرها من اليمين إلى اليسار وذلك بإدخال كلمات من اللغة العامية أو الأجنبية أو خلخلة اتجاه السطر بتغيير الاتجاه الذي سلكه السطر الشعري وذلك من خلال العدول عن الاتجاه الأفقي العالمي للكتابة العربية إلى الاتجاه العمودي أو المائل لتكوين "بنية تشكيلية تسجل سمات الأداء الشفهي أو تجسد دلالة الفعل بصريا"[2]، وعلى إثر ذلك تتغير الدلالة اللغوية للنص ممّا يحفّز القارئ على الانفتاح على قراءات متعددة.

يعد استخدام هتين اللغتين (العربية والأجنبية) من بين التقنيات المستحدثة التي حققت بصريا اختلاف السطر الشعري والتي عمل على توظيفها الشاعر الجزائري في قصائده، ومن بين النصوص التي سجلت هذه السمة نص **"القلقاس –ملكة الكؤوس"** للشاعرة **نسيبة عطاء الله** حيث تقول:

أنا مُجرّدُ رجُلٍ في ورقةِ The Hanged Man"»

يَراكِ The High Priestess" «

يا الله

[1] نادية نواصر، صدى الموال، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2013، ص 26، 27

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص180

ماذا يفعلُ الله؟

(Dieu me porte)

اللهُ يَحمِلُني...

اللهُ يَحمِلُني[1].

قد عمدت الشاعرة إلى توظيف اللغتين الأجنبيتين (الإنجليزية والفرنسية) في نصها الشعري بانسجام، لتخلق شكلا غريبا في نسج قصيدتها وتثريها معرفيا وكأن الشاعرة تريد إبلاغ القارئ بحالتها الشعورية بشكل سريع وبالوسيلة المناسبة مثيرة بذلك نوعا من الدهشة متخطية المألوف، كما تعمل هذه الخلخلة في استثارة حاسة البصر لدى المتلقي وهذا ما يجعله يقف عندها مطولا بشيء من القراءة والتأويل.

والأمر عينه قام به الشاعر **فيصل الأحمر** في نصه " **العاشقة في زمن العولمة!**" مستثيرا حاسة البصر لدى المتلقي وحفزا له على التفاعل والمسائلة عن هذه الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وهو يكتب هذه الأبيات:

الكلام سواعير معنى بعير لمعنى بعير

Che voi che diva, amore ?

Accendo un attimo le uttima camera

الكان حكايا السراب العريمة[2]

يذهب أيضا الشاعر **فيصل الأحمر** إلى اعتماد هذه التقنية –تغيير اتجاه الكتابة– في نص من ديوانه "**الرغبات المتقاطعة**":

قال شيء حزين بقربي:

تلك هي الروح بعد انطفاء الجسدْ

[1] نسيبة عطاء الله، أورجازم، منشورات بياض، عين الدفلى، الجزائر، ط1، 2023، ص86، 87

[2] فيصل الأحمر، كتاب الرؤى، ورشات، خالد الأمير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص101

بحاسوبها الـ IBM

وأظافر عليها طلاءٌ L' OREAL

وهي تسمع ELVIS يقطّرُ روحه في روحها

كانت تدون قصيدتها المفضلة:

سجلْ ... أنا عربي[1]

عمد الشاعر في هذا النص الشعري إلى توظيف مفردات أجنبية بانسجام من ناحية الإيقاع ليضفي أبعادا جمالية ودلالية تخلق من هذا التراشق بين اللغتين العربية والأجنبية نصا غريبا وجديدا من شأنه أن يبلغنا بالحالة النفسية للشاعر وذلك بالوسيلة السريعة والأنسب وكذا إثارة القارئ وإخراجه من السياق النصي المعتاد.

يستخدم الشاعر الجزائري المعاصر كلمات محولة ومنقولة عن اللغة الفرنسية بحروف عربية، من ذلك نجد الشاعرين **عبد الكريم قذيفة** في قصيدته **"المجلس البلدي"** والشاعر **ناصر معماش** في قصيدته **"الوزير الأخير"** يوظفان كلمة "مير" وهي منقولة من كلمة Le Maireبالفرنسية ويقصد بها المسؤول الأول على البلدية، فيقول الشاعر **عبد الكريم قذيفة:**

المال لا شيء غير المال يشغله

كأنه الدين عنه (المير) لم يحد[2]

يحتقر الشاعر رئيس المجلس البلدي الجشع وينعته بـ " المير" وبهذه النبرة الساخرة والتهكمية يذهب **ناصر معماش** إلى وصفه بالحمار بقوله:

علمته علم الكلام الكاذب

فالكذب صنعه عصبة التشهير

[1] فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، قطوف بروكلين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016، ص06، 07

[2] عبد الكريم قذيفة، نهر الغوايات، منشورات أرتستيك، الجزائر، 2007، ص95

أدخلته في واقع لا منتهي..

في كل مِير صورة من مِير

لو كان شكل العبقرية جاهزا

شكَّلت منه مخططي لحميري[1]

يلتفت الشاعر الجزائري المعاصر إلى مستوى تعبيري آخر حيث يلجأ إلى المعجم العامي حين يضيق به معجم ألفاظه الفصحى وذلك لكسر التوقع عند القارئ من خلال كسر استقامة النص الفصيح و"يلتقط عبرها الشاعر حالة ينسى في ظلها الاتكاء على اللغة، لما في ذلك من ترجمة ربما تنجح العامية في الالتقاط السريع لهذه الحالة إنها لحظة استجابة جمالية خاصة وإيمان بأن النص الجديد له قدرة سريعة على مناوشة كل الأشياء "[2]، فيستعين الشاعر بهذه اللغة في بناء نصه انطلاقا من رؤيا إبداعية تقوم على تمثل الواقع وتحركات الحياة اقترابا من المتلقي، خاصة إذا كانت تلك الألفاظ العامية مرتبطة بالجانب الاجتماعي .

نجد الشاعرة **منيرة سعد خلخال** تطعّم أسطر قصيدتها "**وأنت حلّ بهذا "الأحد**"" بألفاظ عامية وفي ذلك تقول:

ولا تبتئس للمشهد

يغلب عليه الحزن الخائب

واكتف بالقلق

حسبك السفر الشاحب

يتداعى في إشراقات الممكن

[1] ناصر معماش، فجائع الإسمنت والعربر، منشورات الامتاع والمؤانسة، الجزائر،2005، ص 86

[2] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في شعرية الشكل، ص 74

وغلبة ((الله غالب))[1]

تتصاعد الصرخات بتناسل وتدفق مربك متولدة من أعماق تجربة شعرية أنثوية، ومنبعثة من ذات تعاني التهميش والظلم، وبطريقة صادمة تثير هذه الذات الأنثوية المتأزمة أفق القارئ فتغريه بالأمل في البداية (لاتبتئس للمشهد) لتصدمه بالاستسلام وتوقعه في بؤرة الكلام التعبيري العامي (الله غالب)، وتدهشه وتستدرجه للبحث عن خبايا النص وإيحاءاته الدلالية من أجل نشر الوعي بالقضايا الواقعية وإثبات الوجود.

يذهب الشاعر **عز الدين ميهوبي** إلى العنونة باللغة العامية من ذلك قصيدته"**حيطيست**" التي جاء في مطلعها:

من رصيف لجدار

من جدار لرصيف

من ربيع،، لشتاء،، لخريف

ناسكا طول النهار [2]

أشار الشاعر في أسفل الصفحة أن كلمة حيطيست تعني بطال بالفصحى، وبهذا عبّر الشاعر بلغة الكلام اليومي وبلسان العامَّة عن ظاهرة سلبية، تنخر جسد المجتمع بالأخص الشباب متمثلة في ظاهرة البطالة.

لم تكتف الشاعرة **نسيبة عطاء الله** إلى استخدام اللغة العامية، وإنما تعدت ذلك إلى استخدام عبارات بأكملها من العامية مأخوذة من الأغاني الشعبية الجزائرية والمصرية والفلسطينية من ذلك قصيدتها "**فكّروني كالنرجس في عزاء البخت**"، لتضمن شعرها مقطعا من أغنية أم كلثوم "فكروني":

–بَلْ :قالَتا

«وافتكَرت فرِحتِ ويّاك قدّ إيه، وافتكرت كان يا روحي، بَعِدنا ليه، بعدِما صدّقت إنّ قدِرت أنسى

[1] منيرة سعد خلخال، للريح قالت الشجرة، ص173

[2] عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص66

بعدِما قلبي قدِر يْسلَك ويْقسى، جُوم بهمسَة وغَرَّوني،[1]

وبهذا قد أثرت الشاعرة تجربتها الإبداعية من خلال استغلالها لطاقات اللغة العامية كأنغام حبلى بتداعيات البوح التي تتجاذبها عوالم الذات المشحونة بعواطف الحب والعشق والشوق.

تذهب الشاعرة أيضا إلى توظيف مقطعا من أغنية "يا ليل ما أطولك " لريم البنّا وذلك في قصيدتها "**ريم البنّا**" لتعبر عن الذات الأنثوية المتجرعة لمرارة المرض والاحتلال، وذلك بكل انسيابية وعفوية:

سلاما إذا مشينا حفاة في الليل كي لا تسمع

الأضواء هسيس صدورنا:

" يا ليل ما أطولك مشيّتني حافي

ميزان ما أتقلك هدّيتلي كتافي"

وشاب رأس النهار الغافي

صاحت أغانيك متى يصحو النهار؟

لما هب نهر الكحل في الأرض التي لا تُنبت العمر في الباحات

تعلّم حاجباك الحكمة، ف "الدوا غالي"

في الصيدلات [2]

يستثير الشاعر الجزائري المعاصر حاسة البصر لدى المتلقي ويحفّزه على التفاعل وتوليد القراءات من خلال تغيير الاتجاه الأفقي العادي للكتابة إلى اتجاه مائل مجسدا بذلك أداء شفويا متمثلا في انخفاض نبرة الصوت أو ارتفاعه تبعا لاتجاه الميلان ومن ذلك ما ورد في قصيدة "**مشارف!!**" للشاعر **عبد الحميد شكيل**:

فلهجت،

[1] نسيبة عطاء الله، أورجازم، ص20

[2] نسيبة عطاء الله، في ضيافة غودو، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2020، ص64

والدماء تنزل من جوارحي:

الغوث..

الغوث..

يا باسط الرزق،

ويا عادم لون البهوت،

لا تعكر صفو مدائحي،

رحماك يا خالقي،

دعني

إلى رحاب السعد،

والسلوى

أفوت،

حيث المتع

الكبرى،[1]

يظهر جليا تغيير نبرة الصوت من خلال هذا المقطع الذي ينتقل فيه الشاعر من الخط الأفقي إلى الخط المائل الأمامي أثناء الدعاء ومناجاة الله عز وجل بنبرة عالية ومرتفعة ملحة على قبول الدعاء لتنخفض مع (والسلوى/ حيث المتع) كونهما تقودان إلى معنى واحد هو الرخاء والطمأنينة والانتفاع وبلوغ الغاية لأنه مؤمن بأن الله لا يخيب أمل من أحسن الظن به فيهدأ الشاعر وينخفض صوته ويعود أدراجه في الكتابة.

[1] عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، مقام بونة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005، ص 151، 152

يعد الشاعر **عبد الله هامل** من الشعراء الجزائريين الذين قدّموا عينات مهمة في هذا النوع من التشكيل وذلك في ديوانه **"كتاب الشفاعة"** بقوله:

يحرص الصّحْو

آخذني إلى غبار يذر من

ثقب

في

مجرة

الوهم

قالوا استعن بالصعلكة

بعض العدم جدواك الوحيد/..[1]

تتشذر كلمات جملة (ثقب في مجرة الوهم) وتخرج عن خطيتها الأفقية السليمة، فتتموضع تموضعا مائلا ماثلا للاضطراب الذي يحدثه للقارئ، ومحققا لوظيفة إيقاعية بصرية في إطار فضائي نصي تتحرّك فيه ومعه اللغة بحمولتها ليظهر بذلك البعْد الجمالي والفني لهذا النمط المختلف عن العادات الكتابية.

تجسد الشاعرة **حبيبة محمدي** عاطفة الحزن والوحدة في ديوانها " **الخلخال**" من خلال نثر مفردات جملة (خيّل إليّ أنني أحزن وحدي) في أسطر متفردة باتجاه مائل يبرز عمق عاطفة الحزن التي تعيشها الشاعرة لوحدها محاولة إيصال هذا الشعور للقارئ بطريقة تشكيل نصها في فضاء خاص على النحو الآتي:

أيها النّمْلُ:

خُيِّلَ

[1] عبد الله هامل، كتاب الشفاعة، ربطة كتاب الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش-2-تحت إشراف أبي بكر زمال، ط1، 1999، ص36

إليَّ

أنني

أَحْزَنُ

وحدي.[1]

يذهب الشاعر **عبد الحميد شكيل** إلى تجسيد دلالة الفعل في نصه **"مزامير البوح!!"**، وكأنه يشير بيديه إلى المدى البعيد الذي يبلغه بحر عنابة فيتفاعل القارئ مع هذا التغيير الحسي من خلال تغيير سطر الكتابة.

زيتونة المهاوي،

ورطة الليل..

إذ يحتويه السكون!

فتنة الهيولي،

إذ يبلغ

المدى

الفيروزي

شأوه

الأخير![2]

يتمثل تغيير اتجاه السطر في السطر الخامس إذ أن الاتجاه الأفقي هو الاتجاه السليم للكتابة وذلك على النحو الآتي (**إذ يبلغ المدى الفيروزي شأوه الأخير!**)، وقد وظف الشاعر هذه التقنية ليسجل للمتلقي دلالة فعل النظر البعيد تجسيدا بصريا.

[1] حبيبة محمدي، الخلخال، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص84

[2] عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، مقام بونة، ص137

تجسد الشاعرة **سليمى رحال** دلالة فعل التتبع بالعينيين إلى الخلف من خلال تغييرها لاتجاه السطر من الأفقي إلى المائل في نصها "**الذي**":

الّذي.

مسّى بالخير وسلّم

استُقعِد لكن

جَرجَر

عينين

وراءه[1]

وظف الشاعر الجزائري المعاصر تقنية تغيير سطر الكتابة من الأفقي إلى العمودي ليجسد للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في ارتفاع نبرة الصوت ومن ذلك ما ورد في نص "**افتنان**" للشاعر **عبد الله العشي**:

أنادي ...

أنادي ...

أمدّ اليدين.[2]

كان من المفترض أن يمضي السطرين الأول والثاني في اتجاه أفقي واحد (**أنادي...أنادي...**) لكن الشاعر أراد أن يجسد ارتفاع نبرة الصوت بصريا من خلال اعتماد الاتجاه العمودي.

[1] سليمى رحال، هذه المرة، منشورات الاختلاف، رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص36

[2] عبد الله العشي، مقام البوح، ص24

يتجلى تغيير الاتجاه السطري أيضا من خلال اعتماد تقنية **التفريق البصري** للكلمة ونعني بها "تفريق حروف الكلمة –بعضها أوكلها–على أسطر الصفحة الشعرية لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل بصريا أو الاسم بصريا"[1]، ومن النصوص المبنية بهذه التقنية نجد نص **لحسناء بروش** بعنوان "**الصوت وجه آخر**":

صَوتَان في غَوْرِيهِما.

تَطفُو الوُجُوه

عَ الوُجُوه..

ومحْرَقهْ..

ت

س

ا

ق

ط[2]

يظهر التفريق البصري في كلمة (تساقط)، فقد فرّقت الشاعرة حروفها على أسطر الصفحة الشعرية في شكل تساقطي عمودي لتجسد للمتلقي دلالة فعل السقوط بصريا.

ومثلما يسجل التفريق البصري دلالة الفعل يسجل أيضا سمة تقطع الصوت وانخفاضه، كما ورد في قصيدة "**رسالة إلى أب مات باكرا**" للشاعرة **وسيلة بوسيس**:

أسأل الآن، أبي،

ما غلطتي

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 186

[2] حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص49

كي أغتدي هذا الحطام

المبتلى بالدمع

بالقلب العليل

والزمان المر

مدفون على أرض الثواني

كمٌ طويل

كم

ط

و

ي ي ي ي ي ي ي ي ي يل[1]

تنقطع أنفاس الشاعرة فيصعب عليها استرسال كلمة (طويل) مما يجعلها تكسر سلامة الأسطر الشعرية بتفريق أحرف الكلمة على النحو الآتي (ط/و/ي ي ي ي ي ي ي ي ي يل) على ثلاثة أسطر شعرية في شكل عمودي يعكس مشهدا بصريا متألما.

اهتم الشعراء الجزائريون المعاصرون في دواوينهم بأطوال الأسطر الشعرية واتجاهها كتابة وسطرا حسب تدفقاتهم الشاعرية لما في ذلك من تأثير على المتلقي فعلا وصوتا، ويحتل الطول السطري المتفاوت حصة الأسد في الشعر الجزائري المعاصر و"السبب الرئيسي في هذا التفاوت هو الموجة الشعورية المتدفقة من الحالة النفسية والشعورية التي يعيشها الشاعر لحظة ميلاد القصيدة الشعرية"[2]، فالشاعر الجزائري تساير مع القصيدة التشكيلية محاولا الجمع بين العناصر الأدبية والصوتية والبصرية.

[1] وسيلة بوسيس، الابتهال الأخير للاّلا فاطمة نسومر، الماهر للطباعة والنشر، سطيف، ط1، 2019، ص74

[2] هاشمي قشيش، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2024، ص58

3-الخط:

يعتبر الخط معطى لساني /لغوي وعلامة أساسية في النص، يتميز عن الصوت في كونه أكثر رسوخا بانطباعه البصري عند الأشخاص فهو حافظ وحدة اللسان والكلمات عبر الزمن، وهو أداة للكتابة خاضع بصرامة لقواعد الإملاء، إذ يعد سند اللسانيات البنيوية فهو يشتغل بالأساس كدوال على مدلولات تمثلها الفونيمات، ليتحول مع الغرافيستيك إلى موضوع سميوطيقي، تمتلك الكتابة من خلاله منطقا داخليا وتصبح بذلك "مجموعة أو نسق دلالي مكتف بذاته، فمهمة الغرافيستيك هي تبيين هذا المنطق الداخلي ودلالته التي قد تعني أشياء كثيرة مثل: ذات الكاتب أو الخطاط، سيرته، مرتكزاته الثقافية، أشكال التفكير والذكاء، وعلاقة الفرد باللغة، مقولات الفضاء والزمان"[1]، فهذا العلم الذي يهتم بتحليل خط اليد اعتبر الكتابة الخطية نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه وتمثيل علاقاته وتجاوز المستوى الجمالي، وذلك بكشف مقومات شخصية الفرد انطلاقا من خط يدّه.

تمثل الحروف بأشكالها وهيئاتها المتنوعة المكون الأساس للخط، حيث تحمل بعدا بصريا دالا التفت إلى أهميته الشعراء العرب منذ القدم لكن تجارهم وصفت بالقشور، فأبدعوا ألوانا من القصائد الكتابية التي تعتمد على المظهر البصري للحرف ويعد ابن رشيق من الأوائل الذين انتبهوا إلى الطاقة البصرية للحرف العربي[2]، وهذا أيضا ما انتبه إليه الشعراء الجزائريون المعاصرون، واستثمروا جميع أبعاده من أجل فتح نصوصهم على تجارب جديدة تندرج ضمن تعميق فعل التجريب في التشكيل البصري للنص.

خرج الحرف العربي من كونه أداة للكتابة إلى كونه كائنا جماليا يحظى بعناية كبيرة من قبل الشعراء المعاصرين إذ اعتبروه عنصرا أساسيا في التشكيل النصي لتميزه بالسحر والجاذبية[3]، غير أن ظهور الكتابة الإلكترونية في طباعة الدواوين الشعرية جعل الكتابة بخط اليد تتراجع الأخص في العشرية الأخيرة تحديدا، على الرغم من أن هذه الطريقة

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص87

[2] ينظر، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص101، 102

[3] ينظر، أحمد سعود، التشكيل الفضائي في الشعر الجزائري المعاصر "مقاربة سيميائية"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المعاصر، جامعة العربي بن مهيدي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، أم البواقي الجزائر، 2018، ص205

التقليدية في الكتابة تؤسس لفعل له أبعاد معرفية كثيرة مطلعة على خصوصية التشكيل البصري للحرف ومدركة لأهميته في شحن النص بدلالات متعددة من خلال منح الشاعر مساحة أخرى للتعبير، كأنما هذا الشاعر يقول "حينما أكتب القصيدة بخط يدي فإنني لا أنقل إليه القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه حتى حركة جسدي، أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي، على الورق، يصبح المداد الذي يرتعش على البياض كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم"[1]، وهذا ما دفع بالشعراء إلى كتابة منجزها الشعري بخط يدها أو الاستعانة بشخص آخر يتولى المهمة ذاتها محاولة منهم لإثبات حضور ذواتهم وفاعليتها وتعميق دلالاتهم.

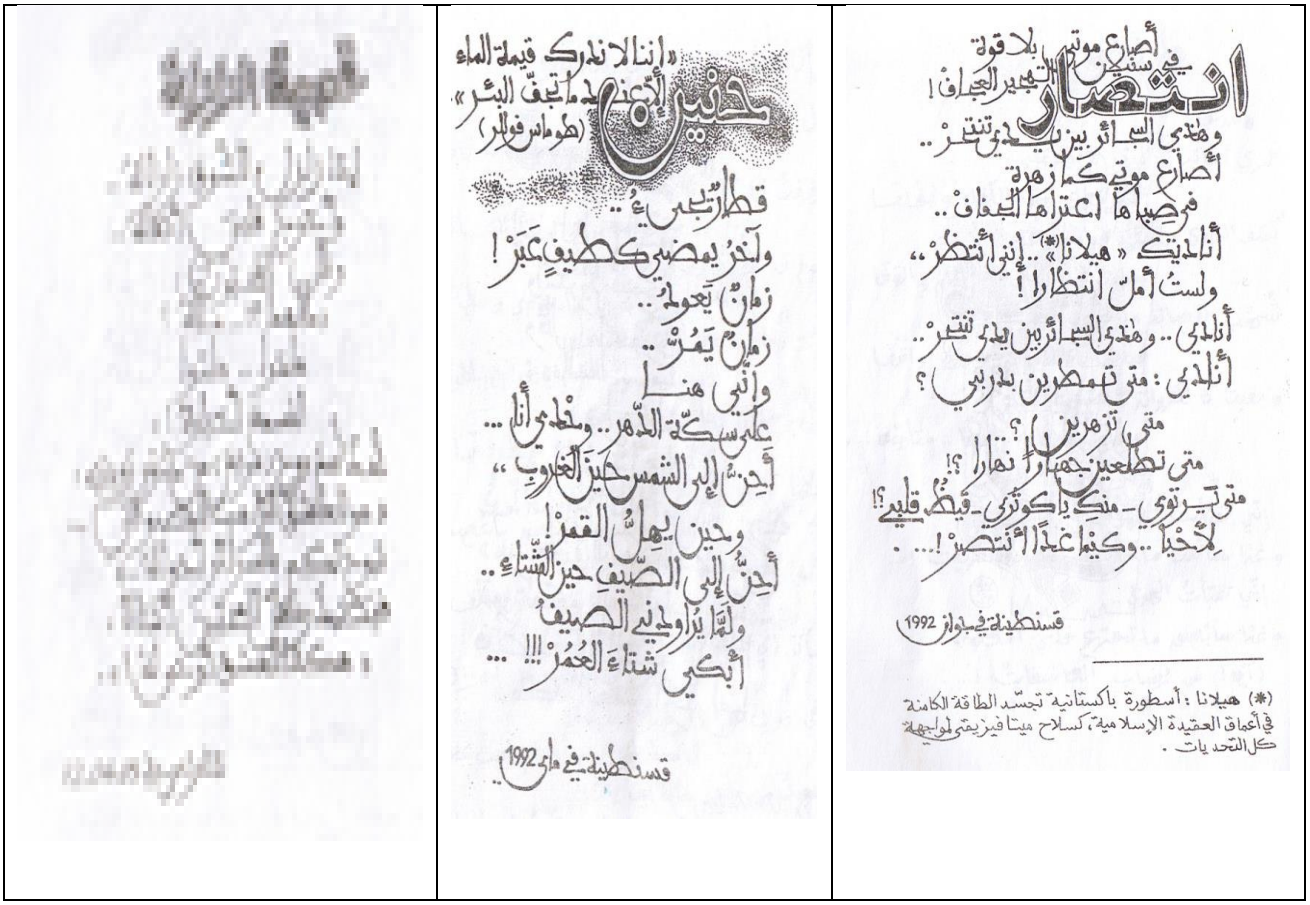
يجد المتأمل في الشعر الجزائري المعاصر خلال الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين حضور هذه الظاهرة المتمثلة في كتابة النص الشعري بخط اليد من ذلك ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار "لـ يوسف وغلسي " وديوانيّ سليمان جوادي " :"ثلاثيات العشق الآخر "و"قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا"، وديوان "حجر يسقط الآن في الماء" للأخضر بركة، وديوان " في البدء كان أوراس" لعز الدين ميهوبي، وديوان "شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى" للخضر شودار، وديوان " من دس خف سيبويه في الرمل؟" لعبد الرزاق بوكبه، وذلك تأكيدا لحرصهم على الوصول بأوضح صورة إلى المتلقي وكأنهم يبلغون رسالتهم بأيديهم دون وسيط لتكون أكثر قيمة وأعمق دلالة، بينما اتجه غيرهم إلى الكتابة بالخطوط العربية ذات الأبعاد الثابتة والمتوفرة في أجهزة الإعلام الآلي.

حين نشرع في قراءة ديوان" **أوجاع صفصافة** " للشاعر **يوسف وغليسي** نجد أنفسنا أمام منظور إبداعي جديد يقوم على بنية مخصوصة للخط "المغربي" بالأخص مع قصائده[2] "**قصيدة الزلزلة**" و"**حنين**" و"**انتصار**"، فقد خطّها بالخط المغربي المبسوط، والذي سمي بهذا الاسم "لبساطته وسهولة قراءته وبه تطبع المصاحف الشريفة على المطابع

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص233

[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، الجزائر، ط 1 ،1995، ص65- 67

الحجرية"[1]، كما حرص الشاعر **يوسف وغليسي** على توشية قصائده بالاستعانة بالخطاط **معاشو قرور** من أجل إعانته على إبراز جمالية هذه الفكرة وأثرها وإيمانا منه بدور الخط في تقريب الدلالات للمتلقي.



اختار الشاعر في كتابة قصيدة الزلزلة خط المصاحف القرآنية في الجزائر، دلالة على تناصه واقتباسه من القرآن الكريم ومن روح مريم وإضفاءً لقدسية شوقه وعشقه، أما عن تشبثه بأصالته وإثباته لهويته العربية الإسلامية فلم يجد أقدر على التعبير من الخط المغربي في تعبيره عن الحنين إلى ماضيه منتصرا في ذلك للعقيدة الإسلامية بخطها الجميل.

أما بقية القصائد فكان الخط فيها بين خط "النسخ" وخط" الرقعة "المعتمدين على الوضوح والبساطة والرصانة والسهولة والخط العربي" في هذه الأيام عادة ما يكون مزيجا بين خطي النسخ والرقعة"[2]، وذلك خدمة للمعنى والإفصاح عنه وتجميل شكله مما يستهوي المتلقي ويدفعه إلى فتح أفق التأويل .

[1] عبد القادر رحمون، الخط المغربي والهوية المغيبة في الجزائر، مجلة آفاق للعلوم، المجلد07، العدد02، 2022، ص398

[2] خديجة مكي، ربيحة عداد، جمالية الخط العربي بين المقروئية والفن، مجلة معهد اللغات، مجلد 03، العدد 01، 2021، ص 65

فكانت الكتابة بخط اليد مع **يوسف وغليسي** فعل مؤسس على أبعاد معرفية مطلعة على خصوصية التشكيل البصري للحرف ومدركة لأهميته في شحن النص بدلالات متعددة. نجده يعبر بخط واضح جميل عن تجربة غربته وإحساسه المؤلم في قصيدة "**تراتيل حزينة من وحي الغربة**"[1].

* غربة وتعب :

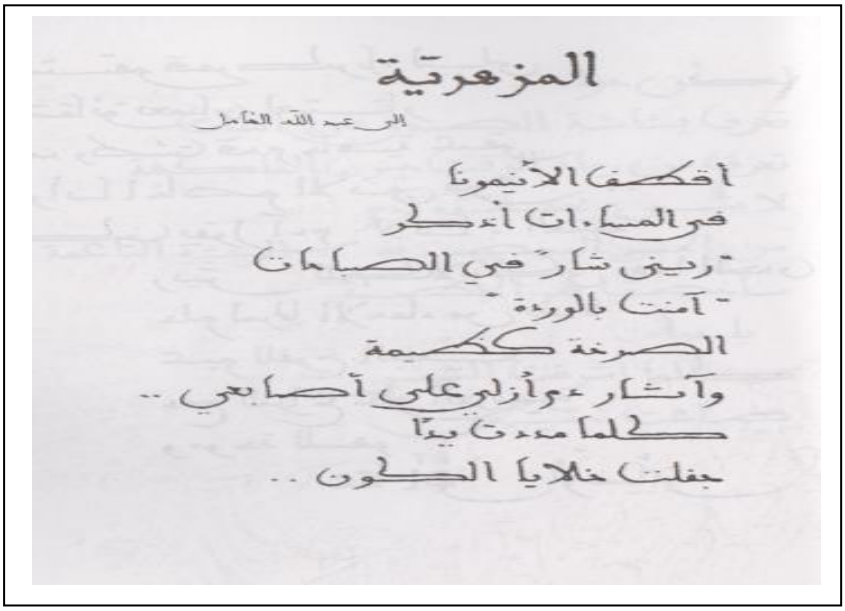
ألمٌ يشبّ بمهجتي ،،
دمع يعانق مقلتي ،،
وأنا غريبٌ كاغتراب التّين في مذي المدينة ..
أو كاغتراب الحبّ في مدن القضيلة ..
وكتحلةٍ في روضة
رحل الفؤادُ من الفؤاد إلى الفؤاد
فمتى التّلاقي ! ... .
وأنا غريبٌ / في وجدي ..
وأنا وحيدٌ / في غربتي ..
الشعر معتقلي ،،
والشعر معتقلٌ في سجن أفكاري ..
والحزن مصلوبٌ على أوتار أشعاري ...
تعبت خطاي من التسكع والنّصب
تعب الفؤاد من الوصب ..
تعبت حياتي من حياتي يا حياتي
تعب الفؤاد من التعب ! ... .
أنا عاشقٌ ،، وشوارع العشاق تنكرني !
متمرّدٌ بالليل ،، والكرواتُ يعرفني !
متديّنٌ ،، و الله يشهد لي ! ...
لكنني متناقلٌ ..
متشرّدٌ .. متسكّعٌ .. متسائل ...
32

يحاول الشاعر **الخضر شودار** في ديوانه" **شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى**" أن يرتبط بالهوية المفقودة كتابيا من خلال الكتابة بالخط المغربي، و "لعل الخط هو الفن الأوحد الذي نستطيع دون مغالاة أن نقول أن له روحا فهو كصوت الإنسان يعبر عما في النفس من أفكار" [2]وذلك لتمرير خطاب شعري يتمتع بخصائص تؤكد الانتماء والهوية، وما يتبعه من وعي إبداعي تشكيلي. من نصوصه "**المزهرية**"[3]

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص32

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص125

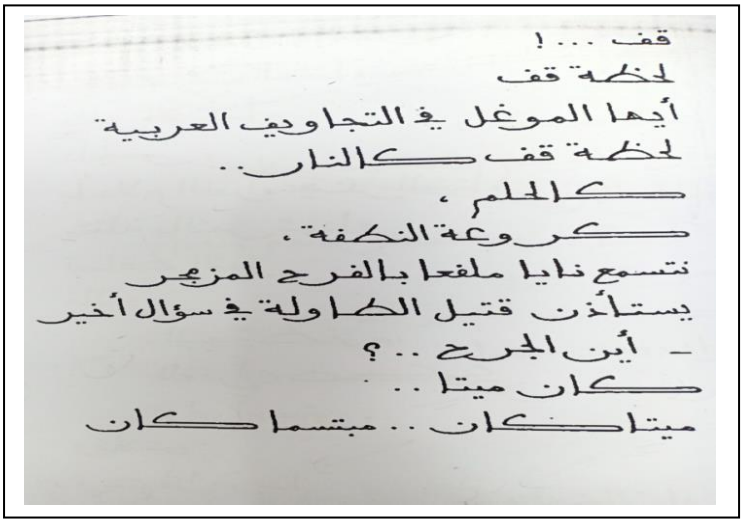
[3] الخضر شودار، شبهات المعنى، يتبعها، كتاب الندى، منشورات الاختلاف، ط1 ، 2000، ص24


المزهرية

إلى عبد الله الخامل

أكتشف الأنيمونا
في المساءات أكثر
"ربيني شارّ في الصباحات
"آمنت بالوردة"
الصرخة كخميمة
وآثار عوأزلي على أصابعي ..
كلما مددت يدًا
جفلت خلايا اللون ..

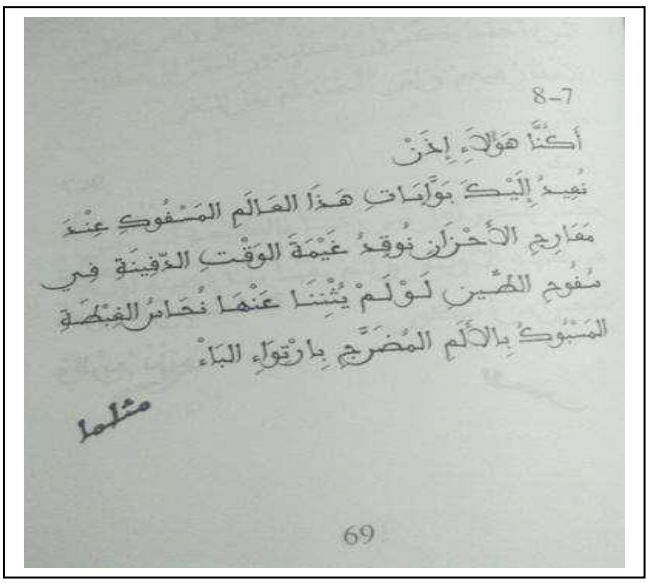
تنسج الشاعرة **ربيعة جلطي** ديوانها "**شجر الكلام**" بخط مغربي شكّل طاقة إبداعية تتداعى فيها هوية الذات الثقافية وتنعكس فيها التجربة الشعرية الشعورية مدركة قيمته الحضارية، وهو ما يؤكّده محمد مفتاح في قوله" فقد أمنح حرفا أو كلمة مكتوبة بخط مغربي، بحسب السياق والمساق، معنى ودلالة، وقد يوصيان إلى معنى ودلالة مخالفين إذا كتبا بخط مشرقي :فرسم الكلمات والحروف تشابه مع الرسم الاصطلاحي دلالة ومعنى بناء على هذا الأساس"[1]، وهذا ما يوضح الرؤية الإبداعية الواعية للشاعرة للعلاقة بين نوع الخط وبين المحتوى المبثوث في النص، وللتدليل على ذلك نأخذ مقطع من قصيدة "**البديل**"[2]:


قف ... !
لحظة قف
أيها الموغل في التجاويف العربية
لحظة قف كالنار ..
كالحلم ،
كرعشة النكهة ،
نتسمع ذايا ملفعا بالفرح المزهر
يستأذن قتيل الطاولة في سؤال أخير
- أين الجرح .. ؟
كان ميتا ..
ميتا كان .. مبتسما كان

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط01، 1990، ص 57

[2] ربيعة جلطي، شجر الكلام، منشورات السفير، مكناس، المغرب، ط1، 1991، ص61

يستحضر الشاعر **عبد القادر رابحي** الموروث من خلال توظيف الخط المغربي بطريقة مائلة معتمدا تكسير مسار السطر الشعري ليعكس اندماجه الكلي فيما يكتبه وارتباطه الوثيق بهذا الموروث الحضاري الكبير، كون "الأفراد الذين يقدمون هذا النوع من البنى الخطية يكون زمنهم الشخصي ملتصق بزمنهم الاجتماعي، إنهم لا يستشعرون المدة لأنهم مندمجون كليا في الزمن الذي يملأونه"[1]، كما يعتبر التشكيل بخط اليد "المجسد لحقيقة الرعشة الإبداعية بكل أبعادها الشعورية، وما تعكسه من إحساس صادق"[2] فيتعزز هذا الإحساس من خلال وقع الكلمات، وهذا ما نجده في ديوان **"حالات الاستثناء القصوى"**[3]، مبديّا الشاعر حرصه الشديد على إحياء الموروث العربي الإسلامي.


8-7

أكنّا هؤلاء إذن

نعيد إليك هؤلاء هذا العالم المسفوك عنه

مفاتيح الأحزان نوقد غيمة الوقت الدفينة في

سفوح الطين لولم يثننا عنها نحاس الغبطة

المسفوك بالألم المضرج بارتواء الباء

مثلما

69

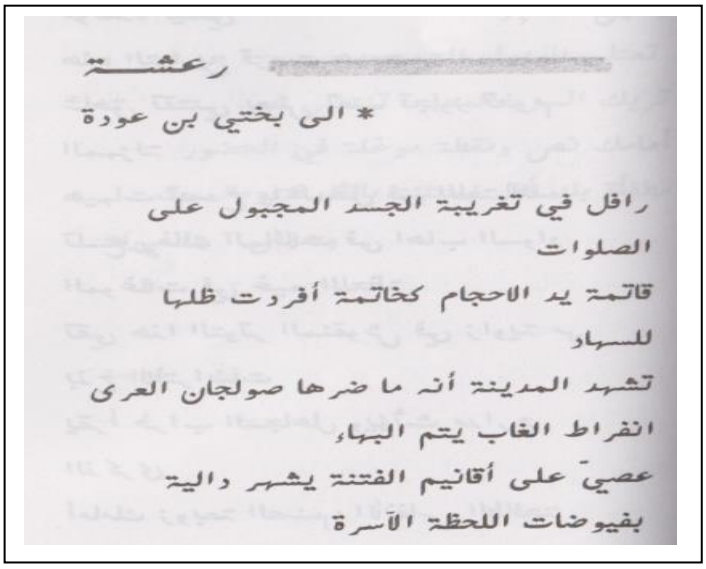
تظهر رشاقة وجاذبية الخط الفارسي مع الشاعرة **نصيرة محمدي** في ديوانها **"غجرية"** [4]بطريقة فنية مميزة تخيط فيها الشاعرة تموّج حروفها مما يزيد ذلك من تأثر القارئ وانسجامه مع النص.

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص235، 236

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص313

[3] عبد القادر رابحي، حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، الجزائر،ط1، 2010، ص69

[4] نصيرة محمدي، غجرية، منشورات أبيك، الجزائر، 2007، ص40

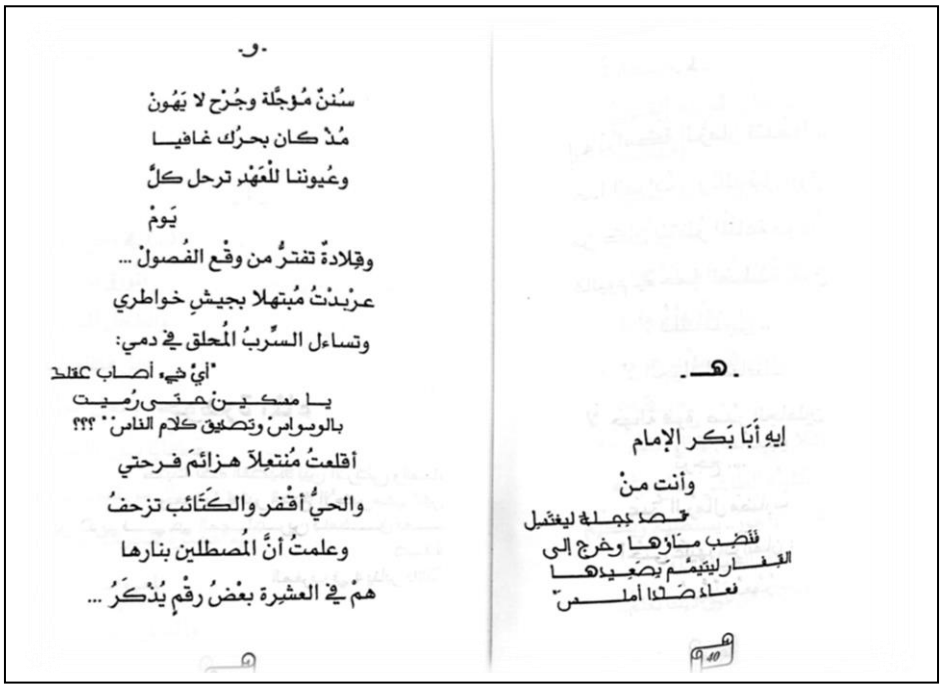


رعشة

* الى بختي بن عودة

رافل في تغريبة الجسد المجبول على
الصلوات
قاتمة يد الاحجام كخاتمة أفردت ظلها
للسهاد
تشهد المدينة أنه ما ضرها صولجان العرى
انفراط الغاب يتم البهاء
عصيّ على أقانيم الفتنة يشهر دالية
بفيوضات اللحظة الآسرة

يبدع **عبد الله الركيبي** في المزاوجة بين الخطين الخط الطباعي الثابت والخط المغربي في التمهيد لقصائد ديوانه "**أنطق عن الهوى**"، بل ويعتمدها أيضا داخل المتن الشعري الموسوم بـ"**طقوس خُرَّمِيَّه**"[1]، معتزا ومفتخرا بقيم الإسلام خاصة وأن الكتابة هي ترجمان التفكير وتمسك بالهوية.



هـ.

إيهٍ أبَا بَكر الإمام
وأنت منْ
قصد جملة ليغتسل
فلهب منارها وخرج الى
النار ليتيمم بصعيدها
فعاد صدا أملس

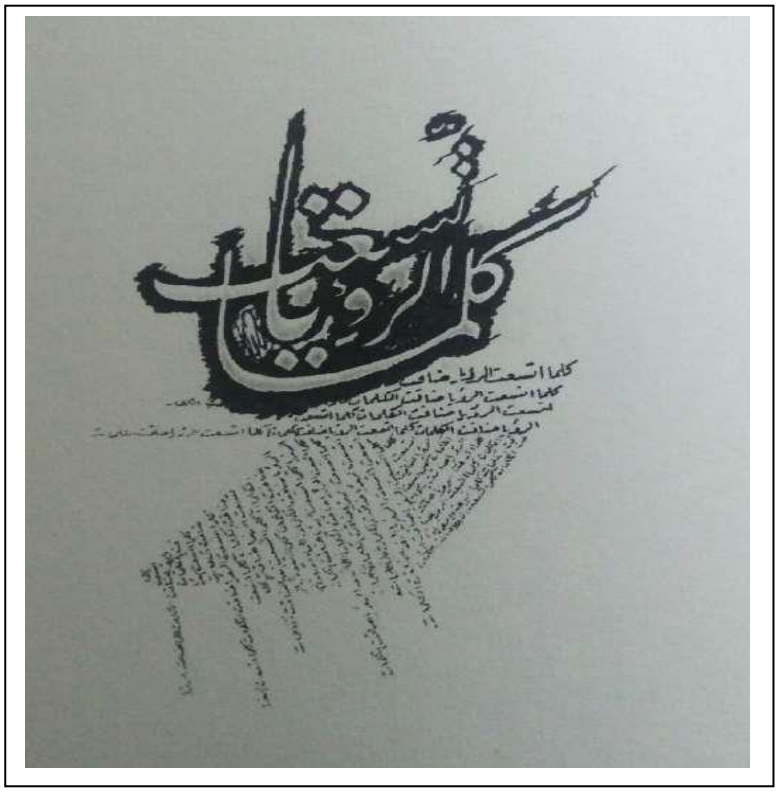
ق.

سُننٌ مُوجِّلة وجُرْح لا يَهُونْ
مُذْ كان بحرُك غافيا
وعُيوننا للْعَهْد ترحل كلَّ
يَومْ
وقِلادةٌ تفترُّ من وقْع الفُصولْ ...
عرْيدْتُ مُبتهلا بجيشِ خواطري
وتساءل السِّربُ المُحلق في دمي:
"أيْ هي، أصاب كقلط
يا مسكين حتى رُميت
بالوباس وتصفيق كلام الناس" ؟؟؟
أقلعتُ مُنتعِلاً هزائمَ فرحتي
والحيُّ أقْفر والكَتَائب تزحفُ
وعلمتُ أنَّ المُصطلين بنارها
همْ في العشيرة بعْضُ رقْمٍ يُذْكَرُ ...

[1] عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، دار الأملعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011، ص40، 41

يتفنن **الأخضر بركة** في ديوانه **"حجر يسقط الآن في الماء"** بلوحة خطية تحمل عبارة صوفية (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت الكلمات)[1] كُتبت بالخط" الثلث "، هذا الخط الذي يمتاز عن غير من الخطوط" بكثرة المرونة حيث تتعدد أشكال معظم الحروف فيه، إذ يمكن كتابة جملة واحدة عدة مرات بأشكال مختلفة، وهو خط متطور عن خط النسخ، وسمي بالثلث لأن حجمه يساوي ثلث خط النسخ الكبير، ويقل استعمال هذا النوع في كتابة المصاحف، ويقتصر على العناوين وبعض الآيات والجمل لصعوبة كتابته، ولأنه يأخذ وقتا طويلا في الكتابة"[2].

يحتفي الشاعر **الأخضر بركة** بالموروث من خلال تأصيل التجربة الهايكاوية برؤية تشكيلية، كما يستحضر التراث الصوفي العباسي المخطوط مؤكدا على انعكاس سعة الإطلاع والقدرة على استكناه الأمور على لغتنا، فتتكثف معاني كثيرة في ألفاظ أقل.

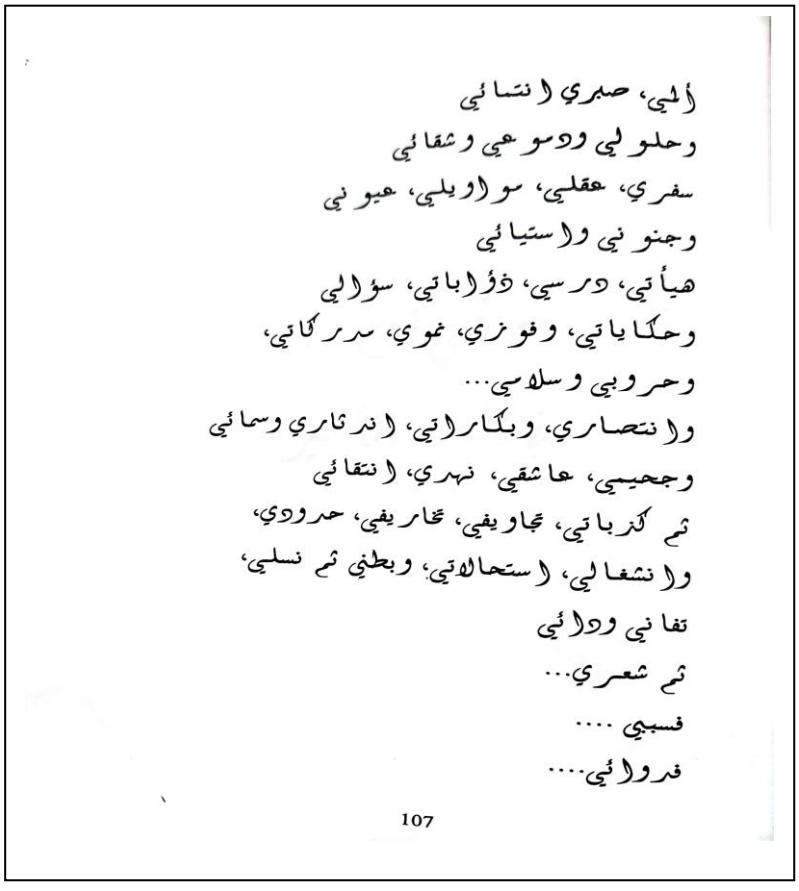


[1] الأخضر بركة، حجر يسقط الآن في الماء، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص35

[2] ينظر، منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2000، ص91

يعد فن الخط العربي من أسمى الفنون نتيجة مرونة الحروف العربية وسهولة انسيابها ووضوح أشكالها واختلاف أقلامها الأمر الذي حفّز المبدعين الجزائريين على المنافسة في استغلال طاقات هذا الحرف الجميل في مدوناتهم الشعرية.

يبدع الشاعر **فيصل الأحمر** في إخراج ديوانه **"كتاب الرؤى"** بخط راقن حاسوبي عصري متمثل في (خط الكراشي31) متجاوزا بذلك الخط التراثي ومخالفا للمألوف من خطوط الطباعة منفتحا بذلك على أساليب التجريب الحداثية في مستويات متعددة من خلال مستوى الخط الذي يعد أحد الأوجه الفضائية المميزة، وكمثال عن ذلك قصيدة **"أشيائي"**[1]:


أمي، صبري انتمائي
وحلمي ودموعي وشقائي
سفري، عقلي، سؤالي، عيوني
وجنوني واستيائي
هيأتي، درسي، ذؤاباتي، سؤالي
وحكاياتي، وفوزي، غموي، سركاتي،
وحروبي وسلامي...
وانتصاري، وبكاراتي، انكساري وسمائي
وجحيمي، عاشقي، نهري، انتقائي
ثم كذباتي، تجاويفي، تحاريفي، حدودي،
وانشغالي، استحالاتي، وبطني ثم نسلي،
تفاني ودمائي
ثم شعري...
فسبي ....
فدوائي....
107

تشبث الشعراء الجزائريون من خلال هذا الفعل التجريبي بالجذور لمواجهة أعاصير هذا الزمن الرديء، معترفين على لسان **محمد بنيس** جدوى كتابتهم بهذا الخط العريق "كثيرا ما كبتنا عشقنا للخط المغربي، هذا الأثر الآخر الذي

[1] فيصل الأحمر، كتاب الرؤى، ورشات، ص107

يمنح هويتنا ابتهاجا. إنها عودة المكبوت. حاولنا محق هذا العشق، بتنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي وحدة الذوق، وحدة الحساسية، كنا سذجا لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه التصدع المتصاعد لحاجاتنا .كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة والخطأ، ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن عروقنا المتعددة حيث ينتفي استبداد المركز"[1]، على اعتبار أن الخط جزء موصول بالذات الشاعرة يختزل أبعاد شخصيتها كما يبرز انفعالاتها في الآن ذاته، ولهذا إذا استخدم بهذه الأبعاد جميعها، فإنه قادر على أن يمنح النص إمكانية التجدد المستمر مع كل فعل قراءة. متيقنين أن خط اليد أقدر من الطباعة على تمثل البعد البصري للحرف وإبراز القيمة التاريخية والفنية للمخطوط، فكانوا على وعي تام بأبعاده.

4-التقطيع الخطي:

تستمر عطاءات التفضية النصية بظاهرة حداثية/ شعرية مميزة كسرت جميع المقاييس يسميها بعض الدارسين بـ "التجذير" أو "التشذير "، حيث يتم فيها محو سلسة التلاحم بين أصوات الكلمة بتفتيتها وتفكيكها وبعثرتها على بياض الصفحة بشكل نظامي أوغير نظامي، فيمارس البياض عنفه بتمزيق جسد الكلمة وتحويلها إلى شذرات نصية تكون بشكل خطي أو مائل أو عمودي، ولعل الشاعر المعاصر يهدف من خلال ذلك إلى إحداث ضرب من الإيقاع الموسيقي تستغرق فيه قراءة الحروف المتقطعة مدة أطول مما لو وجدت مرصوفة متسلسة إلى جوار بعضها البعض في الكلمة الواحدة، وكذا لإيجاد تشكيل بصري يضاعف فاعلية القراءة والتأويل لدى المتلقي عبر جدلية التقاطع بين البياض والسواد فيصبح التشظي هنا بديلا للالتحام.

تعد هذه التّقنية تعبيرا "يكشف عن فعل داخلي حيّ يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض.الانسجام والتشكيل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدّلالة والأسلوب"[2]، وتكشف إلى حدّ ما الانسجام المحقق بين الحركة النفسية للذات المبدعة المتعذبة ونمط الكتابة المثير.

[1] محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة-المغربية، العدد 19، 01 يناير 1981، ص47

[2] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص37

وظف الشاعر الجزائري المعاصر هذا العدول البصري في قصائده بغية بغية إعطاء القارئ صورة حقيقية واقعية للأحداث المعيشة، ونتوقف عند الشاعر **عبد الحميد شكيل** بقوله:

أيها الكائن اللغوي

العابث في أسفلة الذين تدربوا:

على خنق البجعات، [...]

لماذا

س

ف

ح

ت

دم الوردة[1]

جسد التشظي فعل السفح على بياض الورقة وكأن الشاعر أعاد علينا مجريات الجريمة على هذه الوردة الجميلة فاضطر إلى القصاص بفعل الجريمة على الكلمة (سفحت) حيث قام بتقطيع أواصرها ولفها في كفن البياض.

احتفى الشاعر **عبد الحميد شكيل** بهذا الإيقاع البصري المتولد من تفكيك الكلمة في ديوانه "**إني أرى**" ومن عينات ذلك ما جاء في قصيدة "**أوجاع..**":

أوجاعٌ..

عَ

صِ

[1] عبد الحميد شكيل، شوق الينابيع إلى إناثها، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، دت، 2008، ص81،82

يَّ

ةٌ

صَ بْ وَ تِي..

أعرجُ إلى ملاذاتِ الحيرةِ..[1]

أخذت الحروف المتشذرة من كلمتي (عصية/صبوتي) تشكيلين مختلفين، فتنسكب الكلمة الأولى عموديّا بما يتناسب مع شكل العصا، وتقدّم الكلمة الثانية أفقيّا مؤكدا بها الشاعر ثبوته على الشوق وميّله إلى اللهو من جهة أخرى، وهذه الحركية ولّدت إيقاعا غير متزن أكسب النص حركية داخلية وخارجية، كما عمل كل من التشكيلين على تأدية وظيفتين: الأولى فنية متعلقة بالجانب اللغوي عبر تلقي الكلمات في مراحل مختلفة عن بقية كلمات النص المتصلة، والثانية إيقاعية بصرية تجعل المتلقي يرتب قراءته في فترات زمنية خاصة وعبر مساحات مكانية محددة، مما أكسب النص جماليات مختلفة.

تتمزق الذات الشاعرة معبرة عن وعي رؤيوي عميق اتجاه مجتمع عرف سلوكيات فاسدة نخرت جسده، حيث ذهب **عز الدين ميهوبي** إلى تشريح كلمة (الوساطة) من أجل تنبيه المتلقي لخطورتها وذلك بتقطيعها ست مرات متتالية مؤكدا تغلل هذا السلوك الفاسدة في المجتمع، فلم يجد أعمق دلالة على ذلك من هذا الرسم الطباعي للكلمة المتشذرة.

ببساطة ..

في بلادي ..

كل شيء صار محكوما

بقانون

[1] عبد الحميد شكيل، إني أرى ..نصوص ابداعية، دار أوراق للنشر والتوزيع، سوق أهراس، الجزائر، ط1، 2012، ص167

الـ.....

الو....

الوسـ...

الوسا...

الوساط..

الوساطهْ..[1]

مارست الشاعرة **حسناء بروش** لعبة التقطيع الخطي للكلمة مسترسلة في سطر واحد فترد الكلمة متباعدة الأصوات يتداخل سوادها ببياض الورقة.

في فَرَاغ/مَأْمَأَهْ..

والأقْصى ي ف ت ح

ب ا ب هـ .. ب ا ب..

ال ي ق ي ن..

ال م ط ل ق هْ[2]**...**

نثرت الشاعرة كلمات (يفتح/ بابه/باب/ اليقين/المطلقه) حرفا حرفا وفق تتابع خطي سليم يسمح للقارئ خياطتها مستثمرة في ذلك أقصى فاعلية للوظيفة الدلالية للمدلول، تنفصل جزئيات الكلمة معبرة عن ثقل وزن الحرف الذي أدى إلى قطع أواصله لتشع الكلمة من كل جوانبها، فالتشظي معها فعل تأسيسي بالدرجة الأولى يتجسد معه الثبات ويتحقق النصر كحقيقة يقينية مثبتة.

[1] عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، 1997، ص 32

[2] حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص55

يأتي الشاعر **عبد الرزاق بوكبة** إلى تجسيد المشهد الشعري من خلال تمزيقه لكلمة "الشهقات" إلى ثلاثة مقاطع صوتية كالآتي:

.../...تعالى الذي أسكر الشفتين

وما جاور الصدر والأذنين

ألصق الجسدين

بارك الشـّ..... هقا.....تْ[1]

أسدل الشاعر **عقاب بلخير** الستار على بشاعة الظلم الذي لحق بالطفل الفلسطيني محمد الدرة من خلال دلالة الفعل الذي تجسده هذه التقنية في نصه "**الشهيد والدرس**":

خ ..ر ..ج

ض ..ح ..ك

ص ..ر ..خ

صرخاته كانت تهدّ وقلبه

ما بين جُنَاحَيهِ كعصفور يصارع من الخطرْ

والطفل ناء بالنداء وعينه حبلى

بألوان الزهر

ثم يترك بياضا بمساحة سطرين ويكمل.

ن ..ظ ..ر

خ ..و ..ف

[1] عبد الرزاق بوكبه، من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص95

خوف يذيب القلب...حلم ينقضي[1]

أبدع الشاعر في الاشتغال على تقنية التشتت الطباعي للكلمات (خرج /ضحك/ صرخ/نظر/ خوف) مشكلا بها صورة بصرية لبناء فعل نفسي انعكاسي لمتلقيها.

تناثرت حروف كلمة (الشهداء) في نص **"جنازات الخروج"** لـ **مشري بن خليفة** بالشكل الآتي:

وطني يأتي من غروبه وحيدا

يرتدي أجراس البحر المشتعل بدماء: ال

ش

هـ

د

ا

ء[2]

يتسع حضور كلمة (الشهداء) في الفضاء النصي فكتبت الكلمة منفصلة صوتيا إلى فونيمات بشكل انسيابي على بياض الورقة تماهيا مع دلالتها من جهة، ومن أخرى حتى يسترعي اهتمام القارئ من خلال إنعاش خياله بمثل هؤلاء العظماء ليقف عندهم وقفة إجلال وتعظيم، فهذا التقطيع ولّد إيقاعا بصريا تصاعديا يتناسب مع هذا المقام.

نلمس في دلالة التشظي مع الشاعر **سليمان جوادي** دلالة صوت وفعل التثاقل مع تقطيعه لكلمة (مثقل) وفق تتابع خطي أفقي سليم بصوت متناثر يسمح للقارئ بتجميعها واستشعار ثقلها وذلك ما نجده في قصيدته **"قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا"**:

أصمتي لا تكملي

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2009، ص204

[2] مشري بن خليفة، سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1 ،2002، ص 36

إن للبركان موعده

وجسمي ...

م...ث...ق...ل...[1]

يتبعثر كيان الكلمة فتنفلت كدال عن المدلول كأنها ترتعش ترتجف فتتفتت إلى أصوات وحروف لتحتاج من القارئ قراءة متأنية مفرط للملمة أواصرها من جديد وفهم مضمونها اللفظي، فالشاعر يدور بالكلمة "في حدود جغرافي على بياض الصفحة سعيا لإظهار معنى معين أو لإظهار وقفة موسيقية إيقاعية، أو لتكرار حرف لهدف معنوي...وكلها محاولات على مستوى الكلمة أو الحرف بشكل أقرب إلى التجريد أو الرمز الموازي لقدرات رمز شكل الحرف لصوته وصوته لمعناه داخل الكلمة"[2] ، ويأتي الشاعر **أحمد عبد الكريم** في تنفيذ هذه المحاولة التشكيلية في قصيدته **"مراثي خرساء لطفلة الياسمين"** من خلال نطقه لاسم أخته "سعدة" بصوت عكس بقوة نبرته المتألمة والمرتعشة والمتفجعة مما جعل حروفها تتناثر في خط عمودي مائل منكسر انكسار هذه الذات على فضاء الورقة على النحو الآتي:

هي الفجيعة

حجر في غدير الارتداد

ومهماز الموعظة

النحاسية الراكدة.

سين

عين

دال

تاء

[1] سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص64

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص338، 339

ذهل الشعر ....

فطوبى لأخرس.[1]

فكّك الشاعر كلمة "سعدة" إلى جزئيات تبدو كل جزئية منها ككيان مستقل رغم اتصالها الدلالي بشكل تنازلي "وكأننا أصبحنا أمام دال مزدوج المعنى–تقابليا–تصطدم فيه السرعة بالبطء"[2]، فصور سقوطه الكلمة تصويرا بطيئا بُطئ استنطاقه لحروفها إلى أن اختار الصمت في الأخير (**فطوبى لأخرس**)، معبرا بذلك عن صدمته إثر فجيعة موت أخته وهي صغيرة، فرسم اسمها على فضاء الورقة حروفا منهارة كأنه اختطف اسمها كما اختطف الموت أخته من عالمها محققا بهذه الصورة البصرية وظيفة إفهاميه وإيقاعية وإغرائية.

مارس الشاعر **عادل صياد** في ديوانه **"أشهيان"** تحطيم التركيب اللغوي لكلمة (سجن) لتبدو مبتورة عن بعضها معبرة عن هذيان الشاعر فيقول:

من لما أتى

وتكرر في الحلم

صب على الملح

ساء

وجاء

وناء

...[3]

[1] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 83

[2] محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1997، ص36

[3] عادل صياد، أشهيان، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، التابع لوزارة الاتصال، الجزائر، 2001 ، ط1، ص 66

أحدث الشاعر تشويشا على المتلقي ببعثرته لكلمة (سجن) بحروف غير سليمة النطق (ساء/جاء/ناء) والأصح (سين/جيم/نون)، فالشاعر يتعمد هذه الانكسارات اللغوية ليشارك قارئه شعوره بالخوف والاضطراب في تجربة السجن التي مرّ بها محققا بهذا المظهر التركيبي المبعثر أعلى الدرجات الفنية والجمالية في نصه.

ينعشنا الشاعر الجزائري المعاصر بآلية جديدة في التقطيع تتفكك من خلالها سلسلة الكلام المنطوق ويقتطع جزء منها، بطريقة تغادر بسببه العلامة اللسانية سياقها الدلالي إلى سياق آخر غير مألوف كلعبة تدفع بالقارئ إلى إدراك الانزياحات الناجمة عن القراءة الخطية مما يحقق اللذة ويخرق أفق التوقع لديه، ومن النصوص التي جسدت هذه الآلية قصيدة **"نادية"** للشاعر **نور الدين طيبي** من خلال تعامله مع كلمة فعل (ينتظر) حيث عمل على اقتطاع حروف منها مع كل سطر على النحو الآتي:

والفتى ..

بذل الدمع من مقلتيه مطر

ومضى ينتظر ..

ومضي ينتظر ..

ينتظر..

ينتظ..

ينتـ..

ينـ..[1]

[1] نور الدين طيبي، نادية، منشورات التبيين، الجاحظية، العدد03، 1994، ص93

مثّل الشاعر حالة الانتظار بهذا التقطيع الذي فكك سلسلة كلمة (ينتظر) إلى أصداء عبر سطور شعرية عمودية متتالية منتزعا في كل مرة جزءا منها (ينتظ../ ينتر../ينر..) مجسدا بذلك فعل الانتظار زمانا ومكانا، ومساهما في تعديل السلوك القرائي المتوارث وتحديثه.

حظيت تقنية التقطيع الخطي للكلمة/الجملة لدى الشاعر الجزائري المعاصر باهتمام كبير لأنها لعبت دور وسيط بينه وبين المتلقي بإثارة انتباهه بين ترك فراغات للقارئ للتأويل والتفسير وبين الأثر الجمالي والفني الذي تتركه في القصيدة.

5-النبر البصري:

يفيد الشاعر العربي المعاصر من التقنيات الطباعية الحديثة، ومنها التشكيل التيبوغرافي للكتابة ليخرج نصه إخراجا مميزا وفريدا؛ إذ يعمل على إبراز بعض المقاطع بخط مغاير وغليظ حتى تتراءى للقارئ كأنها نصوص مستقلة بذاتها، ويطلق على هذا النوع من المحددات البصرية التي يتم فيها تسجيل الدال الخطي المكون للنص الشعري الجزائري المعاصر بـ"**النبر البصري**"، ويقصد به "كتابة جزء من النص/كلمة، أو عبارة، أو مقطع، ببنط أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت بصريا"[1]، له دور إيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر الصوتي، ويتسم هذا الضغط اللغوي بدلالات تسترعي انتباه المخَاطب؛ إذ يطلب منه بقصدية التركيز على هذا الدال اللساني المضغوط والمؤشر كوحدة أساسية بانية للنص.

يمكن اعتبار هذا التنوع في أحجام الأشكال الخطية في القصيدة وسمك الأسطر لشعرية " منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية"[2]، وهذه النماذج تقوم بالدور نفسه الذي يقوم به النبر في الإنجاز الصوتي وقد تكون سطرا مندمجا في مقطع أو مقطعا في سياق نص.

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص193

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص104

نجد هذه النماذج في الديوان الشعري "**كتاب الرؤى ورشات**" للشاعر **فيصل الأحمر** فقد وظف تقنية النبر البصري بكل مستوياته (الكلمة/ العبارة/ المقطع)، حيث تناثر النبر البصري في قصائد ديوانه.

وانظر

أبصر بحرا سن الما وراء

وبحرا كثيفا سن الما أسام

عراجين مما يقول سواه الكلام

طيوف صحاب تفرّقهم أذرع الموت

ينسيهم أنهم يرغبون بوطء الغمام

وانظر

في كل سنعرج يخرج الليل

يسحر نا بزوايا الظلال

ويترُكنا في سمرات يمنحها المستحيل سلوك

الظلام[1]

ونجده يضغط على الحرف (إن) في قصيدة "**دحرجات**" فيقول:

إن شيئا يدحرجني

كي أ نام

و كي لا أبالي بالحرب

حتى يمر العدا

[1] فيصل الأحمر ،كتاب الرؤى، ورشات، ص07

ويستيقظ البين محن سقوف السلام...

إن شيئا يدحرجني

أحسس موتي الكثيف[1]

لجأ فيصل الأحمر إلى النبر البصري من أجل شد الرؤية البصرية إلى الوحدات الخطية المنبورة حتى يعيها القارئ ويخصها بالقراءة والتأويل، فعبارة "وانظر" وظفها كعلامة لسانية منبورة دعوة منه إلى النظر بعين البصر والبصيرة إلى بشاعة الموت بنبرة فلسفية حزينة كما أوضح كبر الغفلة التي تعتري عابري هذا الزمان، أما عن "إن" فقد ضُغطت ليؤكد الشاعر بها على وجود أيادي خارجية تمنعه من تحقيق مبتغاه، ويبقى هذا النبر يحتاج إلى وضوح آخر ينتظره من المتلقي.

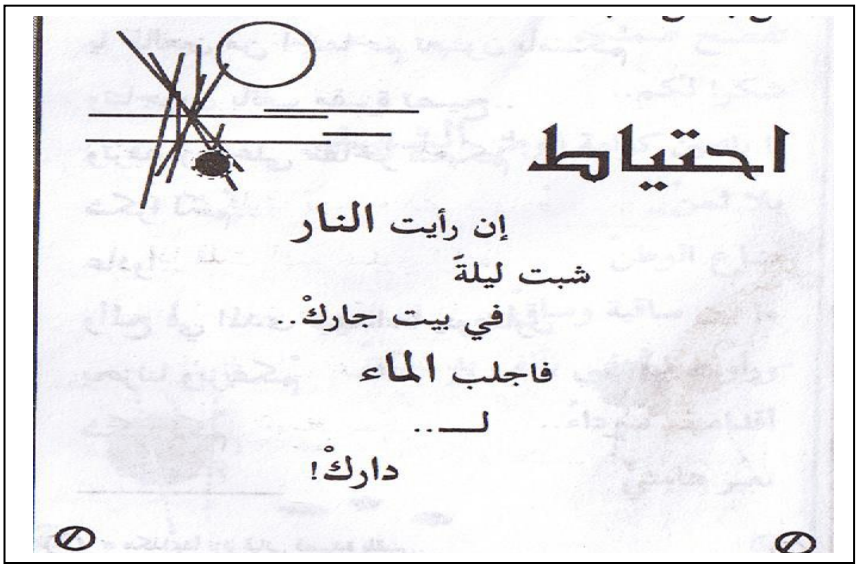
يأتي الشاعر **فيصل الأحمر** إلى خرق مصفوفة السطر الشعري المألوفة بالضغط على الدال (راودته)[2]، معيدا صورة الخطيئة التي وقعة مع سيدنا يوسف عليه السلام وامرأة العزيز، فيلفت أنظار المتلقي إلى مفتاح الولوج إلى عوالم النص.

راودته الحروف التي تبرأ الحكي لاهثة
فانتشى ناسيا ما مضى
هو ذا يتمرد مستنفعا
كي تفيء إلى جنباته مأساة أرض الندى
هو ذا يتعالى سماء
تجيب الدعاء الذي طال من دونه المرتجى
كامن كالحكايا القديمة... منتظر صامت كعيون الشيا
وكالروح إن جاءها نبأ المنتأى

[1] المصدر السابق، ص95

[2] فيصل الأحمر، الخروج إلى المتاهة، دار الأمير خالد، الجزائر، ط1، 2008، ص95

يستوقفنا في هذا السياق ديوان "**ملصقات**" **لعز الدين ميهوبي** الذي استثمر فيه هذه الأبعاد جميعها بشكل لافت، حيث استخدم في توقيعة "**احتياط**"[1] النبر على ثلاث كلمات (احتياط، النار، الماء) مظهرا حرصه الشديد على الأوضاع المأساوية التي تمر بها البلاد من نار الفتنة مؤكدا على ضرورة إيجاد الحلول رامزا لها بالماء من أجل إخماد هذه النار ومبديا بذلك التزامه.



يعمد أحيانا **عز الدين ميهوبي** إلى إبراز بعض الألفاظ داخل المتن الشعري بكتابتها بخط غليظ لإبراز مركزيتها وإثراء تجربته الشعرية بهذه التقنية البصرية التي نثرها في قصائد ديوانه، كقوله في نص بعنوان" **نعمة**":

لا تكن ذئبا...

وكن شاة بغابه

....

هكذا تفلت من عين الرقابه

لا تكن أفعى...

[1] عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر، ص45

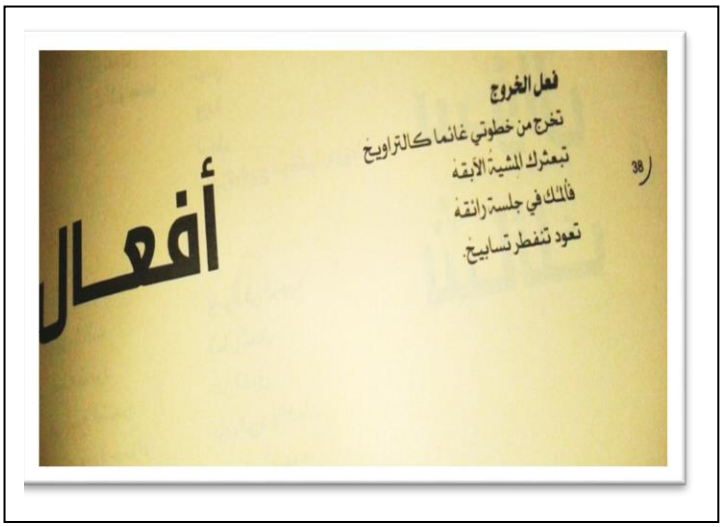
وكن مثل النعامه

هكذا تنعم بالأمن...

وتحيا في السلامه [1]

تعمد الشاعر أن يوجه المتلقي إلى كلمتي" عين "التي تشير إلى رقابة السلطة التي كبتت الحريات بسبب سياستها القمعية، مشيرا إلى الحل من خلال كلمة "السلامة "التي ترمز إلى النجاة بتجنب السياسة.

تكتب **سليمى رحال** عناوين ديوانها **"البدء"** بالبنط العريض وتجعلها موازية لقصائدها وفي المستوى نفسه خارقة عرف التقاليد الشعرية المتوارثة والتي اعتاد فيها العنوان أن يكون على رأس الصفحة فقلبت الموازين بارتكازها على اللامألوف من ذلك قصيدتها "أفعال"[2]، فقد جاء النبر في العنوان (أفعال) كدلالة بصرية زمانية ومكانية تختصر الكلام الشفوي عن طريق الكتابة.



يستثمر الشاعر **ميداني بن عمر** في ديوانه" **موت بالأزرق السماوي**" هذه التقنية المتعلقة بحجم الخط، مما زاد من فنية نصوصه وجمالياتها على مختلف المستويات الإيقاعية والتشكيلية والفنية، من ذلك نصه الآتي:

[1] عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر، ص 33

[2] سليمى رحال، البدء، جمعية البيت للثقافة والفنون (منشورات البيت)، الجزائر، دط، 2009، ص38

القصيدة تحت الياسمين

الياسمين تحت الكرسي

الكرسي على الماء

الماء على ساحل روحي

روحي على الكرسي الذي تجلسين

تجلسين وتنعسين

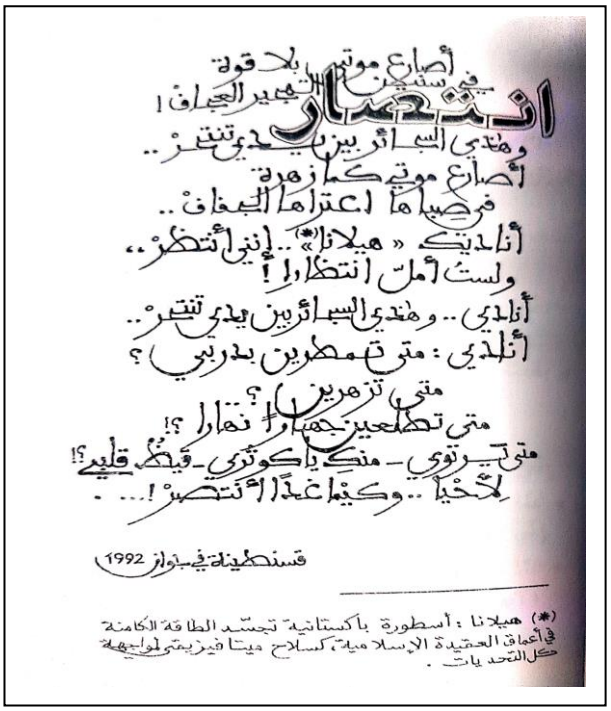
فيسقط رأس العام على صدرك[1]

تتميز هذه الكلمات (القصيدة/ ساحل/ على صدرك) عن خيرها من كلمات النص بكبر حجمها، مما جعلها تحمل بعدا مضافا وحضورا قويا عند التلقي ساهم في ترسيخها في ذهن المتلقي وهو يقرأ بقية النص، وهذا ما أضفى جمالية خاصة ومتفردة للنص.

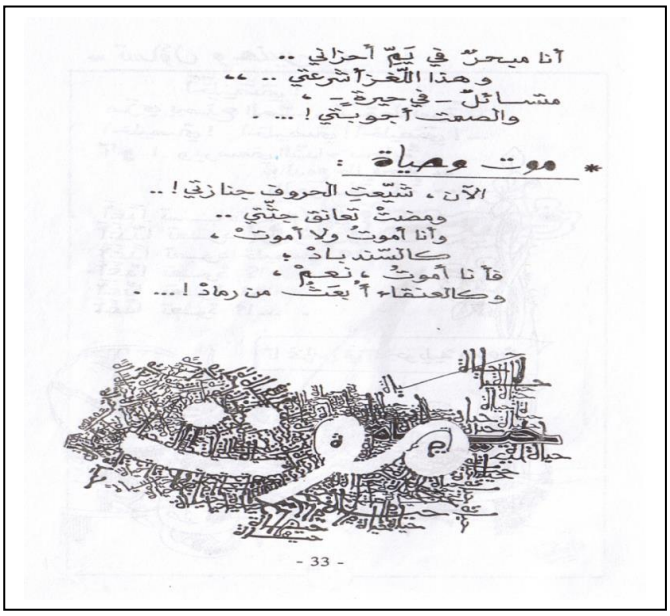
تمظهر النبر البصري عند الشاعر **يوسف وغليسي** في ديوانه "**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**" في قصيدة "**انتصار**"[2] من خلال الوحدة المعجمية (انتصار) متخذا منها علامة بصرية تلفت القارئ إلى رغبة الشاعر الكبيرة في انتصار المجتمعات الإسلامية على الضربات المعادية لها مناديا بذلك هيلانا الأسطورة الباكستانية التي تجسد الطاقة الكامنة في أعماق العقيدة الإسلامية ويظهرها في كلمة انتصار.

[1] ميداني بن عمر، موت بالأزرق السماوي، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي، الجزائر، ط1، 2008، ص78

[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص67



أظهر الشاعر **يوسف وغليسي** النبر البصري بطريقة مبتكرة حين أفرغ كلمة (موت) في قصيدة **"تراتيل حزينة من وحي الغربة"**[1] من محتواها اللوني الأسود ولفها بالسواد من أجل تبئيرها وإعطاءها مساحة بصرية فاعلة في قصيدته فأخرجها في صورة مشهد درامي جنائزي لميت يلفه الكفن. يكشف من خلاله عن حالته النفسية المتوترة والمتأزمة.



[1] المصدر السابق، ص33

نجد النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة قد استثمرت الطاقات الإيحائية المضاعفة للكلمة أو العبارة الشعرية التي تأخذها من السمك الزائد للخط لتوظيف تقنيات الطباعة المعاصرة من أجل إثراء النص بدلالات لا محدودة التأويل.

تعامل بعض الشعراء الجزائريين مع هذه العلامة البصرية "النبر" بطريقة مخالفة من ناحية الغرض من استعمالها، حيث جاءت الكلمات المراد تبئيرها بلون خافت في حين كتبت القصيدة بلون أسود داكن ويتأتى ذلك بمقصدية فنية تقتضيها الرؤية الشعرية، لتحقيق بلاغتها في تبئير الرؤية ومغنطتها بالإيحاء والتأثير، وللتدليل على ذلك نأخذ قول الشاعر **عبد الله حمادي** في قصيدته **"الشوفار؟!"**:

عيناكِ فاتنة الفرات

رسالة الأقصى المضرّج والمهينْ

عُرسٌ على شرف الطفولة

يُسْتَبَاحُ ويستكينْ

يتصدر المقلاع واجهة المصلَّى

وما تبقى من هزال الموج

من ليمون "يافا" أو "جنينْ"

"عربٌ أباحوا عِرضَهمْ

عربٌ أطاعوا رُومَهمْ

عربٌ تهاوى عَرشُهُمْ

عربٌ تبعثر جَرْحهُمْ

ما بين شكٍّ أو يقينْ..."[1]

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص197

يلحظ القارئ لهذه القصيدة التدرج اللوني الذي سلكه الشاعر حيث انطلق من بداية قصيدته باللون الداكن ثم توقف عند اللون الخافت في قوله (عرب أباحوا عرضهم/.../ما بين شك أو يقين...) ثم يعود بعدها إلى استكمال قصيدته باللون الداكن، مجسدا بذلك حقلين دلالين (المفعول/الفاعل)، فيتحدد الأول بالمكان "فلسطين المغتصبة" أما الثاني فبفاعلها المقنع "الغرب واليهود"، هذا الأخير الذي أشار إليه في المقطع الباهت أين أخذ الشاعر يُندّد ويستنفر الهمّم العربية الذليلة والخانعة، مبديا رفضه واستنكاره لهذا العجز الذي آلت إليه الأمة العربية، آملا في محوه وتغييره إلى الأفضل، فهو يتحسر على الحاضر ويرغب في تخطيه، وبهذا المفارقة الخطية يخلق الشاعر عبد الله حمادي نمط من الكتابة الشعرية التجريبية المتميّزة بمرجعياتها التراثية والتاريخية معطيا لسمك الخط أقصى احتمالات المعنى من خلال توظيفه توظيفا دلاليا جماليا.

6-علامات الترقيم:

تنوعت علامات الترقيم وتعددت طرق توظيفها في القصيدة المعاصرة باعتبارها أبنية أيقونية وسيميائية توضع للفصل بين الكلام، والتمييز بين مختلف عناصره التلفظية، وتوضيح معاني أقسام الجملة، ومن ثمة فعلامات الترقيم هي أشكال وخطوط وهيئات كمية بصرية تسهم في بناء الدلالة، وتحصيل المعاني الظاهرة والخفية ، وهذا يعني أن علامات الترقيم علامات سيميائية تحمل في طياتها دلالات غنية، لا يستعملها المبدع بطريقة عشوائية، دون قصد أو وظيفة بل لابد له من التوقف عندها، ولها دور كبير في تسهيل عملية القراءة الشفهية والبصرية، كما أنها تساهم في تأثيث النص فتعطي جمالية بصرية للكتابة المنثورة على صفحة البياض، وعلامات الترقيم " مستوى يمكن أن يدمج بين مستوى الخط، ومستوى توزيع البياض والسواد"[1] ، وبهذا يعد من مكونات الفضاء النصي.

أولى النقاد والباحثون أهمية بالغة لعلامات الترقيم لما لها من دور بارز في إثراء النص الشعري والتعبير عما تعجز الألفاظ عن الإفصاح عنه، فهي تساير" الخطاب الشفوي الذي تميز بنظام إشاري أغنى اللغة بكثير من العلامات،

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 239

بوقفات الصمت، وتقطيع الكلام الشعري؛ ترتب عنها مواقف إنسانية مضمرة"[1]؛ وهذه العلامات " لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر"[2]، فهي علامات رمزية اصطلاحية توضع لتوضيح الفكرة، وبالتالي فهي تعوض الصوت بالبصر وتسهم في بناء الدلالة، وتحصيل المعاني الظاهر والخفية، هذا ما جعل الشعراء المعاصرون يهتمون بتوظيفها وطريقة توزيعها ضمن فضائهم الخطي. كما نجد غيابها في بعض المنجزات الشعرية " يمنح تفسيرا واحدا وهو أن إيقاعية النص تكفي لوحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي"[3] نحو قراءة النص واستكناه دلالاته.

حرص الشعراء الجزائريون المعاصرون على توظيف معظم علامات الترقيم من علامات الوقف المتمثلة في نقاط الحذف، والمد النقطي، ونقطتا التوتر، ونقطة الوقف، والفاصلة، والتعجب، والاستفهام، وعلامات الحصر المتمثلة في المزدوجتين، والقوسين، والشرطة، وغيرها من العلامات الأخرى التي شُحنت بها النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، وسنستدل ببعض منها فيما يلي:

6-1-الاستفهام:

تتربع علامة الاستفهام جسد النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة بحضورها الملفت؛ إذ تناولها الشعراء بإسهاب مشكلين بها بعدا بصريا ذو حمولة دلالية توالدية تعبر عن تجربة شعرية شعورية غنية بحالات الانفعال والقلق، وفرصة لإقحام القارئ في الجو العام للموضوع من خلال استفزازه وبحثه عن إجابات، ومن النصوص الشعرية التي وظفت هذه العلامة بغية التعبير عن حالات الحزن والتمزق والشتات التي يمر بها الشاعر تعبيرا عن الغربة والشوق، قصيدة **"شتات"** للشاعر **عبد الله العشي**:

هل هو الشوق؟

[1] هاشمي قشيش، دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر، ص 205

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص109

[3] نفس المرجع، ص240

هل الوحدة؟

هل حزني؟

هل هو الصوت الذي يجرح روحي؟

هل هي الرغبة؟ ...

هل سرٌّ...

لست أدري بعد معنًى لمعانيه؟

هل شتات الروح في تيه " التآويه"؟[1]

جاءت علامة الاستفهام في هذا المقطع في مكانها المناسب، فقد وردت بعد أسلوب الاستفهام المعبر عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر نتيجة غربته مما جعله يعكس تشتت أفكاره وضياعه من خلال استرساله لعلامات الاستفهام.

نجد الشاعرة **نوارة لحرش** تشبع قصيدتها" **نوافذ الوجع** ...؟" بعلامات الاستفهام معبرة عن حالتها النفسية المنفعلة فتقول:

من يفك أزرار تعبي..؟

من يفك أزرار قلقي..

أزرار حزني..؟

أو يعلمني أبجدية الفك

وطقوس الترويض..

قبل أن يغدو الحزن

[1] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 79

طقوسي ومذهبي..؟[1]

تبدي الشاعرة قلقها حيال الوضع الذي أجبرت على العيش فيه، معبرة عليه بعلامة الاستفهام التي تجلت في معظم الأسطر الشعرية.

توظف الشاعرة **نسيبة عطاء الله** هذه العلامة في قصيدتها "**احتضار الالهة**" بقولها:

هل تذكر حين غادرنا معا أين ذهبنا

إلى أيّ كوكبٍ؟

ولماذا افترقنا

وانكسر الكمان؟

لماذا نسيتُ اسمَك

ولماذا لم نلتق بعدها؟

هل سألت؟

يا أيّها الغريب[2]

تمطر الشاعرة علينا وابلا من الأسئلة، وهي تعيدنا معها إلى الماضي في معرض التذكر مؤكدة تناسيها لهذا الغريب الذي لم تجد له سببا للنسيان وسببا للعودة، مجسدة حالتها النفسية الضائعة وقلقها المشروع حيال الوضع والحالة التي تعيشها، فهي تدعو إلى الكف عن تجاهل المرأة وعدم معرفة قيمتها ونسيانها.

ويذهب **فيصل الأحمر** إلى جعل للاستفهام سيرة يرويها على مسامعنا في قصيدته **"مدح الهامش"** فيقول:

سيرة الـ "هلْ" وهل مثلها سيرةٌ:

هل على الزاد أن يقتفي خطوة الراحلينْ

[1] نوارة لحرش، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، ط1، 2004، ص45

[2] نسيبة عطاء الله، صمتك وحناجري، ص138

وهل على الهامش الألمُعيَّ التزامُ تخومُ المتونْ؟

وهل بين كان وصار فضاء

سوى ما يسنُّه مكتوبُنا من جنونْ؟

وهل أنا من يبصرون

وهل هُمُ مَنْ استبينْ؟[1]

يسافر بنا الشاعر في غياهب تساؤلات تسلسلية تتابعية غامضة مرتسمة في علامة الاستفهام، حين أعطى صفة المدح للشيء الذي لا يمدح (الهامش) والمتعارف عليه أن الأحق بالمدح هو المتن، مما يجعل القارئ يستغرب في كيفية الجمع بينهما دلاليا، لكن الشاعر مؤمن بتقلب الحال فدوام الحال من المحال (هل على الزاد أن يقتفي خطوة الراحلينْ/هل بين كان وصار فضاء)، وبأسئلة نافية تتداعى معها انفعالات الشاعر يقلب الموازين؛ إذ جعل المدح للهامش الذي هُمّش؛ لأن فيه الكثير من المتن، فينكر تهميشه (وهل على الهامش الألمعيَّ التزامُ تخومُ المتونْ ؟)، كما نلمس من خلال هذه الاستفهامات تحذير وتوعية لكل من يتربع بالمتن.

تستصرخ الشاعرة **زينب الأعوج** متسائلة عن الوضع الكارثي الذي لحق بالعراق مختزلة لغة السؤال في علامته (علامة الاستفهام)، نجدها تقول:

هنا

حيث نبتت المقبرة

مع ما تبقى

من الأحياء

؟

[1] فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، ص73

؟

؟

؟

؟

؟

؟[1]

ارتكزت الشاعرة في هذا المقطع على تقنية الاستفهام الغائب الحاضر كمدلولات مشحونة بحمولات جديدة تفتح أمام القارئ بدائل إيقاعية جديدة يشترك البياض فيها مع علامة الاستفهام التي نقلت لنا معاناة العراق جراء الحصار المفروض عليها، فغاب السؤال وحضرت دلالته.

يفتتح الشاعر **بلخير عقاب** قصيدته "**غابت الشمس غابت**" بالسؤال المتبوع بعلامته في قوله:

غابت الشمس ولكن أين غابت؟

أمُ أين الشمس كي توقظ صبحي؟

أمُ هل تدرين كم ذا سنغيب؟

وتغيب الشمس من قبل المغيب[2]

نوّع الشاعر في أدوات الاستفهام (أين/هل/كم) للتعبير عمّا يختلجه من مرارة المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري تحت وطأة الاستعمار وهو يتذكر كل ذلك مع منبع الحنان والأمان أمه، متسائلا عن غياب شمس الحرية في ذلك الوقت، ومشاركا القارئ في البحث عن إجابات لها.

[1] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، د.ط، 2010، ص 230

[2] بلخير عقاب، ديوان الدواوين، ص28

تذهب الشاعرة **زينب الأعوج** في مقابل ذلك إلى تغييب علامة الاستفهام مع السؤال في محاولة منها للفت انتباه القارئ وإشراكه معها في مخاطبتها للأمة العربية والعالم، منددة اضطهاد المستعمر وتماديه في الممارسات اللاإنسانية، باحثة عن جواب مخاطبة نفسها على النحو الآتي:

أباح رجمي

من

أباح سفك دمي

من

استباح عرضي وأرضي

من

استباح همسي وما خفي من أنفاسي

من

كان المبشر ومن كان النذير[1]

وممّا تقدم يتبين لنا أنّ علامة الاستفهام تعكس حالة من الانفعال والدهشة تعتري المبدع بشكل عام عند القول أو الكتابة؛ أي أنه في حالة المشافهة تصدر هذه العلامة وفق نبرة صوتية وإيقاعية يفهم منها انفعال أو دهشة أو القلق هذا من جهة، أمّا من جهة أخرى فإنّ المكاتبة توضع هذه العلامة (؟) كمؤشر أيقوني يفسّر هذه الحالات النفسية في صورة بصرية تلاحظ بالعين قبل أن تُحلّل قراءة، وعليه فهذه التّقنية الكتابية قد سجلت حضورها في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر بشكل جلي.

[1] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، دط، 2010، ص69

6-2-التعجب:

تعد علامة التعجب من أكثر علامات الترقيم تمظهرا في جسد القصيدة الجزائرية المعاصرة، وتم توظيفها كعلامة سميائية محدثة إيقاعا ونبرا بصريا تمثيليا، تتجسد معها الانفعال والدهشة والحيرة والنداء والقسم والتحذير ونحو ذلك، فالتعجب "ليس إلا تعبير عن حالة انفعالية واحدة من حالات التأثر والانفعال"[1] التي تختلج نفس الشاعر.

حرص الشاعر الجزائري المعاصر على توظيفها بطريقة لافتة عكس بها تجربته الذاتية والنفسية والاجتماعية المشبعة بالحزن والضياع والأسى، ومن الشعراء الجزائريين الذين احتفوا في مدوناتهم بهذه العلامة الشاعر **عبد الحميد شكيل**، ففي ديوانه **"تحولات فاجعة الماء"** اختتمت كل عناوينه بتكرار علامة الانفعال، كما نثُرت داخل معظم نصوصه في ديوان "**مراتب العشق-مقام سيوان-**"، وتوزعت هذه العلامة على معظم صفحات وعناوين قصائد ديوانه "**مرايا الماء-مقام بونة**"، ففي قصيدة "**مطر الضاحية !!**" يقول:

هل من أغان نعلمها شدو القلب المشظى بالهجير؟

نوسدها فلذات الدروب التي فلتت من سديم الرفاق!!

علها ترتقي لسحاب الكلام المعتق بالقول الفصيح!

ويعود لذاكرتي عمقها والمديح الجليل.

ومن ثمة: نؤسس عمق هذي المآسي التي أفردت

عشقها لضباب الهديل!![2]

وظف الشاعر علامة التوتر لبيان عمق المأساة التي عاشتها الجزائر في العشرية السوداء من حالة بؤس وحزن ويأس، فالشاعر يحاول أن يترجم نوعا من الاختلاط والتمازج بين عالمين: عالم خارجي ملئ بالمآسي والكآبة والحزن وعالم داخلي كلّه أمل وتفاؤل وحياة.

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص211

[2] عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، ص 43

نجد الشاعرة **نسيبة عطاء الله** توظف هذه العلامة للدلالة على انفعال النداء في قصيدتها "**الحزن العارف**" حيث تخاطب الروح بانفعال جنوني لتثبت لنفسها البقاء، وتتعجب في نفسها وتتحسر فتقول:

يا روحي

يا كلَها، وروحها ولستَها!

يا أنا ومنيّ ولستَني![1]

ترتكز الشاعرة زينب الأعوج على علامة التعجب من خلال الاستعمال المكثف لها في قولها:

و

يا

حادي

النور!!!!!!! والنور !!!!!!! والنور[2]

تكررت علامة التعجب سبع مرات ملفتة القارئ إلى حجم الفجيعة وتفضح الظلم، فاستخدمتها الشاعرة كتشكيل بصري أضفى نوعا من الغضب والاستنكار.

تتجلى علامة التعجب مع الشاعر **بلخير لعقاب** في قصيدته "**كلام من الروح**" في قوله:

آخر الابتداء وهذا الجنون!

فقاوم وجودك في كلمتين ونمْ!

واعتصر قطرة من دمائك أو قطرتين وقمْ ![3]

[1] نسيبة عطاء الله، صمتك وحناجري، ص151

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص203

[3] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ص183

جاء الشاعر بعلامة الانفعال بعد أفعال الأمر (قاوم، نم، اعتصر، قم) تشجيعا منه على المقاومة والاجتهاد وضرورة الاعتماد على النفس، مصورا بهذه العلامة حالة الضجر التي تدور في داخله سعيا منه إلى مشاركة القارئ له ومعايشة هذا المشهد.

يعلن الشاعر **فاتح علاق** اندهاشه وألمه ممّا آلت إليه روح الإنسان وقيمة حياته في زمن يترامى فيه الموتى وتزهق فيه الأرواح، بقوله:

لا وقت للطين

فادخل إلى جثة واحتسب!!

هذا زمان الدم

قابيل يقتل هابيل

أوديب يقتل لاووس

فاهرب إلى الجنة واحتجب!! [1]

أكثر ما يتعجب منه الشاعر أن الإنسان صار كالطين مهانا مرميا بلا كرامة، فدعاه إلى ضرورة البحث له عن مكان أفضل، لعلّه يعثر على عزّته ويدعوه إلى أن يحتجب، فعلامات التعجب نابت عن قلقه وازدرائه، وينمّ هذا التوظيف لمثل هذا النوع من علامات الترقيم، بكون الشعر المعاصر لا يعتمد كليّا على الاستماع إنما يشتغل على القراءة الذاتية، التي توجّه القارئ بصريا، بل أصبح الشاعر في هذه الحال مجبرا على الاعتماد عليها كونها تشارك في تشكيل بنية النص الشعري وتسهم في إخراج المعنى الخفي إلى الواجهة فتحيل إلى النص الغائب، وبالتالي تساعد المتلقي في إنتاج المعنى.

[1] فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص59

شكلت علامة التعجب حضورا كبيرا في الشعر الجزائري المعاصر إلى جانب علامة الاستفهام " لكونهما يلعبان دورا مهما في إذكاء وتريض فكر القارئ وخياله، ولارتباطهما الوثيق بحركات القصائد الوجدانية الداخلية"[1]، وهذه المزاوجة تشكل إيقاعا بصريا يحيل إلى معان نفسية وانفعالية تفتح للقارئ أفق توقعات غنية، ومن بين الشعراء الجزائريون الذين اعتمدوا الجمع بين هاتين العلامتين نجد الشاعرة **زينب الأعوج** في قولها:

يا قارئ بغداد

هنا الكلام

يتدلى حبالا

؟؟

!!

؟؟

!!

جبالا مرصوصة يرخي عليك ظلاله[2]

قدّمت الشاعرة للقارئ البغدادي من خلال هذه المزاوجة بين علامتين غير لسانيتين (علامة التوتر وعلامة الاستفهام) حرية كاملة في استحضار النص الغائب الباحث عن هوية الوطن وأبنائه.

تندهش الشاعرة **ربيعة جلطي** وتتألم من هذا الواقع المرير ومما آلت إليه روح الإنسان وقيمة حياته في زمن كثرت فيه المجازر وأخبار الموت، لتستفهم وتتعجب من الإنسان وتناقضاته وحماقاته فتقول:

الإنسان .. عن أيّ سلام يتحدّث ..؟!

دموي ومتوحش وخطير على مستقبل الأرض وماضي

[1] هاشمي قشيش، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ص 89

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص149

السماء ..

أليس هو نفسه من خلق الحرب؟!

***

أجساد فقدت أرواحها؟!

لا..

بل هي أرواح فقدت أجسادها[1]

تصور الشاعرة عالما فقد الإنسانية وبات يعيش المأساوية، حيث اعتمدت استفهاما تعجبيا انكاريا أين تعجبت من الإنسان الذي يخلق الحرب ويبحث عن السلام، وتستنكر كلّ من جُرّدوا من إنسانيتهم وباتوا أجسادا بلا أرواح.

يذهب الشاعر **عبد الحميد شكيل** إلى عكس ترتيب العلامتين فيبدأ بعلامة التعجب ثم علامة الاستفهام في قصيدته "**إلى كاتب ياسين**":

وداعا أيها النهر المتحول باتجاه البيلسان، أيها الألم المتوحد

باللظى، أيتها الأناشيد المطبقة، أيتها النساء

الوحيدات إلا من رغبة تنوس في القرار! ؟

هل ثمة متسع للجنون! ؟

هل ثمة متسع للبكاء! ؟

هل ثمة متسع للنشيد! ؟

هل ثمة متسع لانتشار الروائح، موت الياسمين! ؟[2]

[1] ربيعة جلطي، النبيه تتجلى في وضوح الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص 70

[2] عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، ص15، 16

طالما تعلق عبد الحميد شكيل بالراهن الجزائري فطفق يكتب عن أحزان الوطن وخيباته في فقدانه لأحد كبار مثقفيه وأدباءه الأديب الألمعي "كاتب ياسين" ومن هول هذه الفاجعة اختلّ ترتيبه لعلامتي الترقيم (علامة الاستفهام وعلامة التعجب)، فراح يرثيه باستفهامات أبدت انفعاله وحزنه الشديد على مثل هذا الفقدان أكثر من بحثها عن إجابة للسؤال.

6-3-المد النقطي:

من علامات الترقيم الجديدة المعتمدة في الشعرية الجزائرية المعاصرة المد النقطي والتي نعني بها " مد أربع نقط أفقية فأكثر في النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينيتين، أو سطرا كاملا، أو مجموعة من أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر"[1]، ومن النصوص التي وظفت المد النقطي كسمة من سمات الأداء الشفهي نص " **تخوم العدم**" للشاعر **فيصل الأحمر**:

نقول: الحريق سيخبو

وينبت فوق الرماد الـ.....وطن

وأنّ البياض سيرحلُ

صوب عيون المحبين،

يودِّع بحر الـ.....كفن

وأنا سنخترع الشارعينِ اللذيْنِ يضُمَّاننا

في زحام المصالحِ

عند مفترقٍ للـ.....مدنْ[2]

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 208

[2] فيصل الأحمر، المعلقات التسع، دار الأوطان، الجزائر، دط، 2015، ص33

يتجلى المد النقطي في الأسطر الثاني والخامس والثامن بحيث مد الشاعر نبرة الصوت في الكلمات (الوطن، الكفن، المدن) تاركا بذلك للقارئ المجال لاستكناه المشهد الدموي الذي يعيشه الوطن والمدن مشهد الموت والكفن آملا في ذلك من الخروج منه.

ونجد الشاعر **عبد الله العشي** في قصيدة **"تجاوب"** يعتمد هذه التقنية مجسدا بها لحظة انقطاع الكلام مع من كان وراء البحار في الأندلس.

صرختْ،،

صرختُ،

صرختُ

وانقطع الكلام...

.....

.....

وسقطتُ...

مغشيا عليّ...[1]

تقحم الشاعرة **زينب الأعوج** القارئ (قارئ بغداد) من خلال توظيف الكثير من النقاط بين الكلمات، وفي ذلك تنفيس لها من ثقل هذه المسؤولية وتحريكا للوعي القومي من أجل مناصرة هذا البلد العريق، وهذا في قولها:

لا

حمام.....لا..... د مع

لا

[1] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 15

هداية.....لا.....غواية

لا

أنهار.....لا.....ضفاف

لا

بحار.....لا..... سواحل

لا

نفس لا هواء

لا جن لا ملائكة لا فرح لا موت

لا

حياة[1]

تقف الشاعرة هنا موقف المتأمل في الصراع بين الحياة والموت، بل وتشير إلى أن هذه الأرض ميتة يستحيل العيش فيها، والغريب من كل ذلك أنها تقر بانعدام الموت كذلك، فكيف ذلك؟، فالمد النقطي هنا تناثر في ثنايا المقطع مؤكدة على انتهاء صلاحية البقاء في هذا المكان. فتتضح صورة الإنسان المستسلم المنهزم أمام هذا الواقع الذي سلبه كل شيء.

تجعل الشاعرة **زينب الأعوج** للقارئ متسعا من المكان أكثر من السابق لتؤكد وجوده وتجبره على الكلام من خلال هذا المقطع الشعري:

لما

انسحبنا

[1] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص24

كالجرذان المرعوبة من ظل القطط

أنت

.....

.....

.....

.....

.....

....

..[1]

استحال على الشاعرة الكلام من هول صدمة خذلان العرب وانسحاب قواتهم من ميدان حرب العراق مع مستعمرها والتجأت إلى الصمت الطويل الممثل في مدّ نقطي تهاوى على سبعة أسطر شعرية متتالية، جاءت بعد الضمير (أنت) الموجه للقارئ العربي مجبرة إياه على البوح.

ومن النصوص التي وظفت المد النقطي كسمة من سمات الأداء الشفهي نص " **لا تجيئي**" للشاعرة **نسيبة عطاء الله:**

فلست تأتي مثله لما أُريدك أن تلبي

وتحبّني حتّى

.....

الخطى التّي تتوعدُك

[1] المصدر السابق، ص253

حين الأرض تنهل من سحا ب الله

فيضيق بك الملا ذ في صدر الحروف

تلك هي القصيدة[1]

فقد جاء المد النقطي في السطر الثالث ليبين مدى الحب الكبير الموجود في قلب الشاعرة تاركة بذلك المجال للقارئ لاستكناه المشهد المستمر في نفس الشاعرة، التي أرادت إشراك القارئ في بناء نصها الشعري.

لعبت هذه التقنية دور فاصل بين فكرة وفكرة مع الشاعر **عقاب بلخير** في قصيدته "**المدن الفسيحة والجدار**":

لا شيء فينا غير نار تأكل الضعفاء منا

البائسين

.....

يتهالكون ويرقدون بلا قيام

يتملكون الرمل والحفرا

هم صامتون بلا كلام

أشكالهم لا تشبه الصورا

.....

نم يا حبيبي ربما تصحو على يوم يجيء وينتهي

يوم يحاول ما يحاول من صفاء

يوم لنا واليوم أيام تمر بلا انقضاء

ولآن صورتنا الأخيرة نم هنا

[1] نسيبة عطاء الله، صمتك وحناجري، ص64

نم بالرجاء وما لديك من الضياء

قد تسقط الدنيا وتنخطف السماءْ

.....[1]

فسح المدّ النقطي بين الأسطر الشعرية للمتلقي مجالا للراحة واستيعاب الفكرة من أجل الانصراف إلى فكرة جديدة ورصد معالم الصمت، وقد تكررت هذه التقنية في هذه القصيدة أربعة عشر مرة لتفصل بين أفكار الشاعر التي أراد تمريرها حول معاناة الطبقة الضعيفة البائسة.

يأتي الشاعر **الأخضر بركة** إلى استعمال المد النقطي في قوله:

ها إني..

أريد الآن أن أفرغ من نصي

.....

تعبتُ[2]

رغب الشاعر في إنهاء نصه بسبب تعبه فاستعان بالنقاط الممتدة على السطر الشعري الثالث الدالة على حذف الكثير من الكلام تمن أجل إنهاء كلامه لشدة تعبه.

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ص 221، 222

[2] الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ميم للنشر، الجزائر، ط1،2013 ، ص166

6-4-نقط الحذف:

تمثل نقط الحذف أيقونة بصرية رامزة تسوق أثرا دلاليا يستثير بصر القارئ من خلال فضاءات الصمت وفجوات المحو التي تصيب فضاء النص حيث تتمظهر في شكل ثلاث نقط فقط، ويؤتى بها للتعبير عن " بياض أو خرم أو إغفال ما لا يلزم في النص الشعري أو النثري"[1]، تستهدف إشراك القارئ مع الشاعر في بناء النص من خلال استدراجه بالبياضات المتسللة عبر مسامات الأسطر الشعرية.

هذا البياض الناتج عن نقط الحذف يفتح المجال واسعا للتكلم والكتابة من جديد انطلاقا من المكتوب الممحى، كما أنها "تشير إلى رغبة التركيز والبعد عن التقريرية والتسجيلية، بالإضافة إلى استغلالها في اللعبة الزمنية"[2]، محققة بذلك سمة من سمات الأداء الشفهي.

استدعى الشعراء الجزائريون المعاصرون هذه العلامة الدلالية كشكل من أشكال التلاعب البصري على السواد المتجسد في فضاء الصفحة لتضاعف من شعرية النص، مسجلة أثرا انفعاليا منبعثا من خبايا التجربة الشعرية وقضاياها الرؤيوية والفنية، ومن النصوص الشعرية التي بنيت بتقنية الحذف نص **"حصار"** للشاعرة **نعيمة نقري** تقول فيه:

تحاصر بيت ربيعنا

سلاسل حكمة... قبليهْ.

عادةُ صيْفٍ قديمٍ

ودعوى خطيئة أزليهْ.

ذابلٌ ضوء السؤال

في بيتنا

باردةٌ نار منفانا...

---

[1] فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى، حلب، سوريا، ط1، 2007، ص56

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص305

وضيْقة فينا... مسالكُ الأبديهْ.[1]

تنقل لنا المسامات التي تلونت بها الأسطر الشعرية انفعالات الذات الشاعرة المحاصرة والتي ضيّق نطاقها من طرف الآخر، باستخدام فاصل صمت ملغم عبر نقط الحذف.

يشارك الشاعر **لعقاب بلخير** قارئه لاستنطاق النص، ويحاول الوصول به إلى شعوره من خلال استخدام نقط الحذف في قصيدته "**وقائع الليلة الأخيرة بعد الألف**" يقول:

الموعظة الأخيرة للوقائع المريرة

اسأل الآن كيف ...؟ متى ...؟

وغدا سوف تجمعنا الطرقات

ونرتاح بعد السفر[2]

تتجسد نقط الحذف بعد أداتي الاستفهام (كيف/متى) عاكسة حالة الاغتراب التي تعيشها ذات الشاعر مبديا من خلالها أمله في الوصول إلى مبتغاه في الأخير بعد انقطاع الأمل، معطيا للقارئ الحرية الكاملة في تصور الحلول المفضية إلى تحقق هذا الأمل.

يتمظهر من خلال نقط الحذف نص آخر مكمل للنص المكتوب؛ لأن القصيدة" يمكن أن توجد خارج شكلها المطبوع، والحذف في المادة المطبوعة يحتوي على عناصر متعددة يجب أن نعتبرها متضمنة في القصيدة"[3]، مثلما هي الحال في ديوان "**مقام البوح**" للشاعر **عبد الله العشي** الذي شهد استعمال هذه العلامة بشكل لافت سجل فضاء بصريا حتى نشعر من خلاله أننا أمام أداء شفهي للصمت، وهذا ما تبيّنه قصيدة "**الغياب**":

آهٍ... يا مُرَّ الغياب

[1] نعيمة نقري، كأني...به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص68

[2] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ص 255

[3] رينيه ويليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، ص184.

كيف صيّرت اخضرار الروح...

عمرا يابسا...

كيف شيَّبت شبابي

الوقْت سيمضي...

ومن الصبرْ...

لكي أخرج من تيه اغترابي[1]

أضفت نقط الحذف على الأسطر الشعرية نوعا من التثاقل والهدوء والانسيابية في نبرة الشاعر عبد الله العشي، وقد أبدى من خلال هذه العلامة الأيقونية شعور الأسف الذي سببه الغياب محققا بها سمة من سمات الأداء الشفهي.

دلت نقط الحذف على الاستمرار والثبات في قصيدة **"موشحات مغربية"** للشاعر **فيصل الأحمر** حين يقول:

وعمر يمر... نقاوم... يا كم نقاوم... "كازا"[2]

كشفت نقط الحذف وفق هذا التصور عن الاستمرار المجهول لزمن لا ينتهي إلا بانتهاء العمر.

يحقق الشاعر **فيصل الأحمر** سميائية عنوان ديوانه **"الرغبات المتقاطعة"** من خلال تقنية نقط الحذف التي جاءت في كامل متن الديوان بعد "ال "التعريف بهذا الشكل (ال...)؛ إذ يقدر المحذوف باسم الموصول "الذي"، لكن الشاعر كل رغباته متقاطعة لا وصل بينها، فأفادت بذلك البتر والقطع، مما يجعل القارئ يتلقى ذوقيّا عنوان الديوان بعد تلقيه البصري لنقط الحذف من ذلك قوله في الأسطر الشعرية المختلفة الآتية:

"–وكم هو دان غدي ال... بك دومًا جميلٌ

–يا إلهي ... أنا البطل ال... ما انتصرْ

–ولو أقسم الكاذبون ال... أتو مددا

[1] عبد الله العشي، مقام البوح، ص73

[2] فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، ص80

-نهر ينام عليه محيا لناسخاك الكتاب الـ...

به ورقٌ

-يتحرك والعالم الـ... حولهُ ثابتٌ"[1]

مارس الشاعر فيصل الأحمر عملية المراوغة بشكل فني فضائي يعكس قدرته على الاختيار والتكثيف الدلالي من خلال الترميز بعلامة غير لسانية متمثلة في نقط الحذف مستدرجا القارئ إلى استكناه محذوفها الذي يتقاطع مع عنوان ديوانه.

6-5-نقطتا التوتر:

تحيل نقطتا التوتر على توقف الصوت مؤقتا بسبب التوتر، فتعكس التشظي الانفعالي والوهج الدلالي للأحاسيس والمشاعر الناتجة عن توتر الذات الشاعرة، ونعني بها فضائيا " وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية"[2]، ومن النصوص المبنية بتقنية نقطتي التوتر لدلالتها البصرية على توقف صوت الشاعر مؤقتا بسبب التوتر نجد الشاعرة **ربيعة جلطي** تعبر عن استياء الفرد العربي من أوضاع وطنه الأم وقراره بالهجرة إلى بلد آخر يرى فيه الأمن والاستقرار فتقول:

الليل أيضا

مستاء من الأرض ومن عليها..

ينوي الهجرة..

نحو كوكب الزهرة!

ليل باريس..

دافئ ومرشوش بالسكر

[1] المصدر السابق، ص18-90

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص204

مثل رقصة عروسين[1].

فنبرة التوتر صاحبت أهل الوطن والهجرة والبلد المهاجر إليه باريس، لتدل بالليل ذلك الإنسان العربي الذي سأم الأزمات والصراعات التي تعيشها معظم البلدان العربية وراح يبحث عن وطن الأمان.

تستمر الشاعرة في استعمال هذه التقنية مع الليل هذا الإنسان العربي المتألم فتقول:

قال الليل:

الليل الحزين

يفتش في جيوبه عن قطعة نهار.

ليمسح دموعه..!

(...)

منذ أمد..

ينتظر الليل فاتنته حتى.

ذاب قمره..[2]**!**

تتوتر الشاعرة مع الدموع والأمد والقمر، وكلها تحول هذا الليل المتعارف عليه بالسكينة والهدوء إلى ألم وحزن وأمل، عاكسة الواقع المؤلم للفرد العربي الذي يبحث دائما عن بصيص أمل.

تتأزم ذات الشاعرة **نعيمة نقري** في قصيدة **"انتظار"** وهي تستشعر رهبة الانتظار وصعوبة الاختيار في صورة مشهدية استعجالية تثير فيها رعشة السؤال مستدرجة القارئ لاستشعار ولاستنطاق التشفير الإيحائي المنبعث من التجربة الشعورية المتوترة في قولها:

كَمْ يَقْهَرُنِي الانتظارْ

[1] ربيعة جلطي، النبيّة تتجلى في وضح الليل، ص24، 25

[2] نفس المصدر، ص30

وأنا أرسُمُ ألْفَ محطّة للّقاء..

فلا اكْتَملتْ سكّةٌ..

ولا تَراءى قطارْ..[1]

تنشال الانفعالات التوترية في فضاءات نص **"هذيان امرأة تحلم"** للشاعرة **صليحة نعيجة** لتعكس رؤية أنثوية اندفاعية متميزة عبر أبراج الهذيان:

بداخلي امرأة..

وجدت لتخلد في مصاف زنوبيا.. بلقيس..

إزيس.. وكل الأخريات.

بداخلي امرأة ..

تلمع تفاصيلها بالعظمة،

تنسج أناملها أماني المجد

بداخلي امرأة..

تحمل رمزا..

تبدد عجزا..

تصنع الآتي لغزا.[2]

تتعالق نقتطا توترها بشخصياتها الرمزية (زنوبيا../ بلقيس../ إزيس..) وبألفاظها النورانية (امرأة../ رمزا../ عجزا..) ملامسة أعماقها المتوهجة والمستشرفة بعالم تخلقه المرأة مملوء بالأعمال البطولية والخالدة مبدية في هذا المشهد

[1] نعيمة نقري، كأني...به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص09

[2] صليحة نعيجة، الذاكرة الحزينة، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص11

المنفعل والمتوتر قوى الذات الأنثوية في تحقيق المستحيل وصنع المعجزات، فتثير الشاعرة هوس المتلقي للكشف عن خبايا النص الدلالية من خلال إيقافه مع نقطتا التوتر المنسكبة على الأسطر الشعرية.

إلى جانب تعبير نقطتا التوتر عن حالة الانفعال عبّرت أيضا عن العدد في قول الشاعر **فيصل الأحمر**:

بيمنى لأبنائها كفنا صالحا

وبيسرى لنجلاتها ثوب عرس أكيد

أبيضان/ وسيلتان/

عيشتان/ ميتتان/ غايتان .. [1]

أخذت نقطتا التوتر دلالة التثنية حيث تقطعت أنفاس الشاعر المتوترة بعد ألفاظ التثنية (أبيضان/ وسيلتان/ عيشتان/ ميتتان/ غايتان) فاسحا المجال أمام القارئ لإعانته في البحث عن كلمة التي تتلاءم مع الكلمات السابقة لها من حيث العدد من أجل سدّ توتر الشاعر.

6-6-النقطتان الرأسيتان:

من علامات الترقيم أيضا النقطتان الرأسيتان، وتأتي "بعد قول أو ما يشبهه أو إجمال، يليه المقول والمحكي والتفصيل والتفسير والتمثيل، في الشعر والنثر"[2]، ومن بين القصائد التي وردت فيها نقطتا القول نص للشاعرة **غيوم مسعودة لعريط**:

قال: أدخلي في معطفي

قلت: أدخلي في جبتي

قال: أدخلي في رحمتي

قلت: أدخلي في جنتي

[1] فيصل الأحمر، الرغبات-المتقاطعة، ص24

[2] فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص57

وانغلقت السماء بعدنا

وانخطف الجسد[1]

يسجل القارئ من خلال نقطتا القول مفاصل الأداء الدرامي للمتحاورين تسجيلا بصريا، حيث أقامت الشاعرة حوارا دراميا صوفيا بين الأنا /الآخر (الله جلّ جلاله)، مشكلة من هذه العلامة نسيجا ترابطيا ممتدا على طول فضاء النص، ممّا حقق تسجيلا بصريا استدعى من المتلقي واستشعار جمالياتها الفنية وكذا ضرورة تقصي الدلالات المخفية وحلحلة غموضها الإيحائي.

استعملت الشاعرة **ربيعة جلطي** نقطتا التفسير في قصيدة "**وهل يزهر الملح**":

–متى نشبع

–متى يرجع أبي من المقلع؟

...

ها هو الجواب الصخري يتمطى:

–انتظارا

أيها الطفل المستعجل[2]

تقيم الشاعرة عبر نقطتا التفسير ومضة تثير المتلقي وتدفع به للوقوف عندها من أجل إذابة جليد محمولات (يتمطى:/ –انتظارا).

خرجت علامة نقطتا القول عن الدلالة العادية إلى دلالة التوضيح والبيان، وهذا ما نجده في قصيدة "**يموتون كي يولدوا**" للشاعر **فيصل الأحمر** من ذلك قوله:

المكان: غزة

[1] غيوم مسعودة لعريط، مرايا الجسد، دار هومة، دط، 2004، ص06

[2] ربيعة جلطي، شجرُ الكلامْ، ص31

الزمان: وما أنا إلا من غزية...

العلامات الخصوصية: بلا رأس ولا تاريخ

الصيرورة: بعض بعض[1]

وضّح الشاعر الهوية الفلسطينية من خلال الوقوف عند مكانها وزمانها وخصوصياتها مؤكدا ذلك باستخدام النقطتان الرأسيتان.

6-7-النقطة:

شكلت علامات الترقيم حضورا متوهجا في فضاء النصوص الشعرية الجزائرية على اختلاف مدلولاتها وقد كانت لعلامة التوقف "النقطة" مساحتها البصرية على جسد النص خدمة للتراكيب التعبيرية، وإجبارا للقارئ على التوقف شفويا وتكملة الفكرة، وتشير نقطة التوقف إلى "نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى وإعرابا كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول، إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة"[2]، ومن القصائد التي وردت فيها هذه العلامة الترقيمية واستعملت في ما وضعت من أجله نص **"قصيدة "طُزّ"!!"** للشاعر **عبد الله حمادي** :

لبيّك... لبيّك أوراس الأساطيل

نجوى الجِراح عريقات التفاعيل.

لبيّك وحدك في أذكار أُمَّتنا

أنتَ الكتاب، وآيات التراتيل.[3]

[1] فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، ص22

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 202

[3] عبد الله حمادي، تحزب العشق بيا ليلى!، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982، ص191

تظهر النقطة في نهاية السطرين الثاني والرابع ليتوقف القارئ معها من أجل أخذ نفس للاستراحة وكذا التمعن في الفكرة كما أن الشاعر أراد بها أن يشاركه المتلقي فعل التوقف إجلالا وإكراما لروح الشهيد مصطفى بن بولعيد.

تظهر علامة النقطة مع الشاعر **محمد قسط** في ديوانه "**الموت مَوْجًا**" كنقطة بداية للسفر من جديد عبر الفضاء الأبيض الذي يليها في الصفحة الموالية، فمثلت هذه العلامة غير اللغوية نهاية فكرة وبداية فعلية لنص جديد غائب في السواد حاضر في البياض، يستحضره المتلقي في تأملاته وهو يمر بفترة استراحة ومن عينة ذلك:

3

الكتابة تعني الأزرق..

أن يلسعك الهدير، تداوي جرح الكمنجة، في وسعك أن

تصب وترا في الكلام، وردة في الملح، محّارة في لهاة

البحر.[1]

أفادت علامة الوقف الفصل بين رحلتين رحلة الشاعر عبر نصه المكتوب ورحلة القارئ عبر نصه الغائب المجسد بالبياض، فهذه المشاهد والتأملات التي عبر عنها الشاعر تستدعي بالضرورة من المتلقي نصا آخر يوازيها أو يكملها، فيصبح كل من الشاعر والمتلقي منتجا للنص ومشاركا في بنائه.

[1] محمد قسط، الموت موجا، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، دط، 2014 ، ص16

6-8-نقطة التوقف الوزني:

يقصد بها" وضع نقطة في نهاية السطر الشعري للدلالة على توقف، الوزن المناسب مع تدفق المشاعر في مادة القول الشعري"[1]، ومن المقاطع المبنية على هذه التقنية الشاعرة **نسيبة عطاء الله** في قصيدتها " **مالم يقله إمبيدوكليس!**"[2]:

ولو مسّك كربٌ من الما ء

تستطيع أن تحمل اليا بسة

وترعى رسائل الغرقى. ستصبح (فعولن/ فعولن/ فعلن. /فعولن)

أمينا على الموانئ للحدّ الذي ينسيكَ أنّك كنتَ جثّة.

فالشاعرة أرادت أن تشارك مخيلة المتلقي شعورها بالخوف فتوقفت عند لفظة الخوف (الغرقى) بنقطة الوقف الوزني داخل السطر الشعري الثالث، كما يتضح من خلال تقطيع الأسطر الشعرية انسياب الوزن وتدفق المشاعر في مادة الخطاب الشعري؛ إذ أن تفعيلات المتقارب مكتملة عند النقطة في السطر الثالث على النحو الآتي (فعولن/ فعولن/ فعْلن)، وبذلك يسجل القارئ انتهاء الوزن تسجيلا بصريا.

بُني بهذه التقنية أيضا وبهذا البحر (بحر المتقارب) نص "**أغنية الحب والنار**" للشاعر **نور الدين درويش**:

يحدّثني عن رسائله، فعول/فعولن/ فعو

وأحدّثه عن رسالات ربي، ل/فعولن/فعولن/فعولن/فعولن

عن الأنبياء وعدل عمر.[3] فعولن/فعول/فعول/فعو.

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 203

[2] نسيبة عطاء الله، صمتك وحناجري، ص 99

[3] نور الدين درويش، مسافات، مطبعة جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2002، ص15

رغم أن الحديث مازال مستمرا بين المتحدثيْن إلا أن الشاعر استعمل النقطة بعد لفظة(عمر) في السطر الثالث ليحيل بها إلى التوقف الوزني لتفعيلة بحر المتقارب التي أصيبت بعلة الحذف (حذف السبب الخفيف في آخر التفعيلة ولا يبق غير الوتد المجموع في أول التفعيلة على النحو الآتي فعولن تصبح "فعو")، وبهذا تشكّل إيقاع السطر الثالث عل النحو الآتي (**فعولن/فعول/فعول/فعو.**) مشكلا بعلامة النقطة توقفا وزنيّا وكانت بمثابة أيقونة دالة على انتهاء التفعيلة بهذه العلة دون اللجوء إلى التدوير على خلاف ما حدث مع تفعيلة السطر الأول التي أتممت في السطر الشعري الموالي.

6-9-الفاصلة:

تعد الفاصلة من علامات الترقيم التي احتفى بها الشعراء المحدثين في مدوناتهم، وهي تستعمل لأخذ نفس عند القراءة فيستريح معها القارئ، ومن النصوص الشعرية الجزائرية التي استعملتها نذكر قصيدة "**تحزب العشق ،، يا ليلى!**" **لعبد الله حمادي:**

يستفحل العشق والإيمان من غده

فأسرج الصعب مدفوعا بنحّار

يكبو الحضور، أيا ليلى وطيفكمو،

طيف الفرات، ومشكاة لسمّار،

مسكونة الخطْوِ أنفاسي وقريتنا،

تيتَّم العشق فيها منذ أقمار،[1]

ومن النصوص التي بنيت بهذه التقنية نص "**أغنية الحب والنار**" لشاعر **نور الدين درويش**

أحدثه عن فلسطين،، لبنان،، إيران،، أفغان،،

[1] عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى!، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982، ص 212، 213

رقان،، إرتيريا

وعن الجوع،

عن موت أطفال صوماليا

عن الاغتيالات والمسرح الدموي أحدثه

عن صبي يدافع عن أرضه بالحجر.

تطول الحكايات، ونمضي سويا

سويا...

يطول السفر.

أنا وصديقي الذي يعشق الليل،[1]

فعلا فهي حكايات مطولة يبتعد فيها القارئ إلى أقصى المسافات فيحتاج بالضرورة إلى التوقف والاستراحة.

طعّم الشاعر **عبد الحميد شكيّل** نصه"**الجسد؟؟**" بعلامة الفاصلة وهو يعبر عن الجسد والمتعة، بقوله:

الجسد :قبس النار،

قدح الجلنار،

نخب الأسفار،

بذخ الماء الأنهار،

...

الجسد

الذي يخرج من عرق الجسد

[1] نور الدين درويش، مسافات، ص 16

...

الجسد وهو يتعرى[1]

قدّم الشاعر بطاقة تعريفية للجسد الذي منحه الرؤيا وحرّكه للكتابة، فراح يعبّر عنه في كل مقطع وكأنه يقدّم مفهوما مختلفا لهذا الجسد الفتنة ويفصل بين هذه التعريفات بعلامة الفاصلة التي فصلت بين مختلف مراحله وأحواله.

تستعمل الفاصلة للوقوف القليل بين الجمل والتفريعات المتعاطفة، من أجل الاستراحة، ومن المقاطع التي بنيت على هذه التقنية تقول الشاعرة **نسيبة عطاء الله** في قصيدة "**أمْسُكَ لماذا اليوم عاد؟!**":

لا أحدَ عرفَ عنكَ

أكثرَ مما قالَتهُ قصيدَتي

الفارِسُ المَجهولُ المنبثقُ من أسرارِ الإخفاءِ

من عيونِ امرأةٍ تحفَظُ تمتماتِ الكَتمِ

ماثِلٌ في غَيبِ ساكِنيها ..جميعا :

«وريثوا دمِها، أهل الوَلايةِ، عناوينُ الخيبةِ، أفرادُ الأحلامِ، ظِلالُ الهامِشِ، أبناءُ التوابيتِ، خُبراءُ العَرافَةِ، خائنوها، صانعِوها، الحَكايا، قرائنُ الأنُسِ، أثاثُ الوَحدةِ ...الأغاني، العابِرونَ بلا خَبَبٍ، أصحابُ العَرشِ، ضحاياها، العَبيدُ، العُبّادُ، الحِبرُ، العِطْرُ، الريشَةُ العَصماءُ، غَرَقٌ ..شَياطينُ الظَّلامِ، خُطوةُ الأملِ، رِفاقُ اليأسِ، هُمْ ..هِيَ، أنتَ»

وغَدٌ فارِسٌ أفْهارَنا، يرتَعُ فيها بحُلمِهْ

يُكلِّمُها عن أمسِهْ[2]

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د/ط، 2007، ص25، 26، 27

[2] نسيبة عطاء الله، الجلوس عند الهاوية، ص105

فتجمع الشاعرة بين كل من كان سببا في حزنها وتخلفها وكل من يهدد الأنثى وتفصلها بالفاصلة، مشكلة صورة بصرية متسلسلة غير منقطعة لممارسات اجتماعية مختلفة أبت إلا أن تحطمها، بل وتختمها في الأخير بـ"أنتَ" مؤكدة على العنصر الذكوري كونه السبب الرئيسي الذي هدد حريتها وأودى بتخلفها، فعبرت بكل عنفوانية وبحس غاضب وثائر ورافض للأوضاع التي تعايشها الأنثى في بلدها العربي الجزائري معلنة الحرب على مثل هذه الرداءة والتخلف على أعدائها (التخلف الذكوري) لتركب لوح النجاة الأبدي لتركب شعرها.

تأثرا باللغات الأجنبية وبعلم الرياضيات يأتي الشاعر **فيصل الأحمر** إلى استخدام الفاصلة الخاصة بهما (,) في قوله:

في دروب "سلا"

عابران, أنا, أنت, في بقاء عابر[1]

استعملت هذه الفاصلة غير العربية للتأكيد على العابريْن(أنا/أنت) ولإضفاء لمسة إبداع بتجاوز المألوف من خلال استثارة بصر القارئ وبصيرته.

6-10-الفاصلة المنقوطة:

توضع الفاصلة المنقوطة " بين جملتين، وتكون الثانية منهما في العادة مسببة عن الأولى، أو لها علاقة بها ..أو بين الجمل التي تذكر الصلة والسبب في حدوث ما قبلها... أو بين الجملتين اللتين ارتبطتا معنى لا إعرابا ...أو بين الجمل المعطوف بعضها على بعض إذا كان بينها مشا ركة في غرض واحد ...كما يكثر وضع الفاصلة المنقوطة قبل الكلمات المشعرة بالسبب والعلة "[2].ومن الشعراء الجزائريين الذين تجلت في نصوصهم هذه العلامة، نذكر الشاعر **يوسف وغليسي** في ديوانه " **تغريبة جعفر الطيار**"، وقد وظفها ليمكّن القارئ من الوقوف عند هذه العلامة الترقيمية واستقرائها بصريا، ونذكر نموذجا استوفى هذه العلامة:

[1] فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، ص84

[2] جمال عبد العزيز أحمد، الكافي في الإملاء والترقيم، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، مصر، 2003، ص54

كنت وحدي أساهم .. وحدي أردّ الأعادي

وحين ترديّت كان لي الحوت منفى ومقبرة..

كنت في بطنه غارقا في التسابيح؛

سبّحت باسم دم الشهداء،،[1]

أدت الفاصلة المنقوطة سمة من سمات الأداء الشفوي، فقد ساعدت المتلقي على الوقفة الطويلة ومن ثم الانطلاق في التفسير أو التعبير، حيث تموضعت الفاصلة المنقوطة في السطر الثالث فاصلة بين العلة والنتيجة، وهذا يوحي بتغير الدفقة الشعرية الشعورية للمبدع، حيث تغيرت النبرة الصوتية وبالتالي انتقل الأداء الشفوي إلى الأداء البصري عبر كتابة هذه العلامة الترقيمية، التي فعّلت عملية التلقي لدى القارئ.

6-11-العارضة المائلة:

يقصد بها " وضع عارضة رأسية مائلة بين مفردتين، أو عبارتين، أو أكثر في النص الشعري للدلالة على التوحد والتوقف"[2]، وقد وظفها الشاعر الجزائري المعاصر من أمثال الشاعر **عبد الكريم قذيفة** في ديوانه **"نهر الغوايات"** ليجمع بين معان مختلفة لكن تجمعها مكانته المميزة والعظيمة عند الشاعر كما يجمعها فعل واحد مورس عليها وهو فعل السرقة مجسدا هذا الفصل في المعنى والتوحد في الفعل بعلامة العارضة المائلة وذلك في قوله:

يسرِقُنا ما يشاءُ

يسرِقنا ما نقول وما لا نقول وما يتحجَّرُ حين التلعثمِ بين الشفاه

ويسْرقُنا ذكرياتِ الطفولة/

أحلامَنا بالنساء/

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيّار، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2013، ص39

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 219

وبالذوْدِ عن وطنٍ نحنُ فيهِ مواعيدُه ورُؤاه[1]

يستعمل الشاعر **عبد الله حمادي** هذه العلامة في قصيدته "**كاف الكون**" للدلالة على كلا المعنيين التوقف والتوحد في قوله:

حبيبتي للوز في عينيتك

لوزتان:

لوز للرعشةْ/

وفاتنةْ ودهشةْ/

متى حبيبة العبور

يكون للتوسل

رحابة استجابة...؟

أنا وعرشك المقام

تقادمٌ... / أزليّة.. / حكاية. /

عبادةْ.../[2]

تتموضع العارضة المائلة في السطرين الثالث والرابع مجسدة التوقف والتأمل بينما في السطرين الأخيرين فقد جسدت التوحد: توحد ذات الشاعر مع هواه في حكاية عشق أزلية.

نجد الشاعر **فيصل الأحمر** يوظفها ليدل بها على التوحد في قصيدته "**أرض بلا أنبياء**" فيوحد بين (الرحيق والحريق) في الأهمية وبين (كنهه وكنهها) في الجنس الذي يقوده المصير نفسه.

والأمير الذي لم أعد

[1] عبد الكريم قذيفة، نهر الغوايات، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2007 ، ص29

[2] عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص 30

والحكيم الذي لن أكون

والزمان السياق المناسب

كي نتسرب من جبة الحلم

صوب الرحيق/ الحريق

الذي كنهه/ كنهها

أن في اليد غير الذي في الجنون[1]

يذهب الشاعر **فيصل الأحمر** إلى توظيف هذه العلامة بشكل ملفت في قصيدته **"يموتون كي يولدوا"** من ذلك قوله:

غزة...

لا يموتون...كم يقتلون

يدفنون... فتبعثهم أمهم/ هذه الأرض

ينبتون سمومًا سيأكلها الغرباء/ اليهود/ الصهاينة/

العالميون/ العولميون/ الاتحاد الأوروبي/ منظمة العدل/ لاهاي/

باعة الأسلحة/ مصممة الأضرحة/ بابا نويل مع السنة المفرحة/

كم وكم تقتلون لكي تهنأوا

غير أنكم تقتلون كثيرا ولا تهنأون

تتعبون من القتل/ لسنا نريد سواه

لنبعث –في ساحة الله–أحياء لا ميتين...[2]

[1] فيصل الأحمر، المعلقات التسع، ص 7

[2] فيصل الأحمر، الرغبات–المتقاطعة، ص23

يخاطب الشاعر في هذا المقطع أعداء فلسطين وهم كثر فيأتي إلى تعدادهم في الأسطر الثلاثة (الرابع والخامس والسادس) مستعينا بفاصل العارضة المائلة ليعرضهم على القارئ العربي/العالمي، ويميل بهم إلى الفشل والهوان، أما العارضة المائلة التي وظفها في السطرين الثالث والتاسع فمرّر من خلالها أمله وتحديّه من خلال استفزازهم والتمرد عليهم وتحسيسهم بضعفهم كما أبدى رغبته الجامحة في مواصلة الكفاح والوصول إلى المبتغى الاستقلال والحرية بعشقهم للشهادة.

التمس الشاعر **أحمد حمدي** هذه العلامة في قصيدته **"احتراق"** للاستعاضة بها عن حرف العطف الواو في قوله:

يا وجهًا تَبَارى:

العَاشِقُونَ/ السَّارِقُونَ/ القَانِتُونَ/

الصَّابِرُونَ/

الهَامِدُونَ/ الرَّاقدونَ/ الفاتِكُونَ

في عَذَابِهْ.[1]

تكررت العارضة في هذا المقطع ست مرات عبر ثلاثة أسطر شعرية متتالية، ولقد أراد الشاعر بها تعويض حرف العطف الواو، والذي سيكون تكراره بهذا العدد مملّا، لذا فقد حقق بالعارضة المائلة غاية بصرية إيقاعية كسر بها نمطية الكتابة التقليدية وحقق بها تشكيلا بصريا يشدّ القارئ إليه، وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من وظائفها ودلالاتها خدمة للإبداع التجاوزي الحديث.

[1] أحمد حمدي، أشهد أنني رأيت، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص52

6-12-القوسين:

يستخدم الشعراء الجزائريون المعاصرون تقنيات بصرية غير لغوية كثيرة في نصوصهم من أجل توليد وخلق إيقاع بصري يُظهر مقدرتهم على الابتكار والإبداع، ومن بين هذه العلامات غير اللغوية نجد القوسين الهلاليين، ومن بين الشعراء الذين ارتسمت في نصوصهم الشعرية هذه العلامة نجد الشاعر **جروة علاوة وهبي** يضع عبارات عامية شعبية متداولة في المنطقة تحمل أبعادا إيديولوجية خاصة بتلك المرحلة (التعاونيات، الصراع الطبقي...) بين قوسين ليميّزها على باقي النص، وذلك للتعبير بقوة عن التجربة الشعرية الشعورية التي مرّ بها الشاعر متذكرا محنة المدينة، فالألفاظ القريبة من التلقي شحنتها العاطفية أقوى من غيرها، وهذا في قوله:

ما زال في خاطري يلوح/قصر أحمد باي مخلع الأقفال

أسطورة سيرتا/حكاية الزمان

(قالوا العرب قالوا ما نعطو أحمد ولا مالو

ولو نقتلْ والطيح لرقاب على لرقاب)[1]

تستعمل الشاعرة **منيرة سعد خلخال** الأقواس في قصيدتها "**الشقاء في خطر**" لتستدعي تناصا أدبيا في قولها:

وأراك في مفترق الحلم المفترض

شهريارا عذب الجبروت

بألف طعنة من خنجر البعد الملازم

يعيد على الحكايا

من أول ((أزهار الشّر))

إلى آخر ((أشعار الحبّ))

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، منشورات مجلة آمال، مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة والسياحة، طباعة المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 1985، ص 102

وأراني

يهددني صوتك والأماني

ودروب المحال..[1]

وضعت الشاعرة عناوين مجموعات شعرية بين قوسين (أزهار الشّر) للشاعر شارل بودلير و(أشعار الحب) للشاعر بول إيلوار، محققة بذلك تناصا أدبيا يعمل على تكثيف الدلالة التي تتداعى من خلالها مواقفها الشعورية الناتجة من القلق الوجودي وتناقضات الحياة فتمتص من المجموعة الأولى (الخير/الشر) طابعها السوداوي لتفسح المجال أمام طاقات هائلة من الحب تفوق طاقات الكراهية مع المجموعة الثانية.

يبدع الشاعر **فيصل الأحمر** في استخدام هذا النوع من الأقواس حين يفرد لها قصيدة بأكملها من عنوانها إلى آخر سطر فيها وهذا في قصيدته "**(بيان القوسين)**" حيث يقول:

(في آخر اليوم يبكي انتصاراته)

شفتاهُ صلاة تناجي الحجب (جوفه موجة في صخب)

المكانُ يلين تماما (والزمان تمام التعذر والمعسرة)

كيف...؟ (لماذا؟...)

هنا قمر يتجلى (هنا حجب تتدلى)

بلا منتهى (وبلا مبتدا)

داخل القوس معناه (أم خارج القوس هو؟)

... (...)[2]

[1] منيرة سعد خلخال، للريح قالت الشجرة، ص79

[2] فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، ص78

تظهر قدرة الشاعر فيصل الأحمر الإبداعية في كسر النمطية علامات الترقيم وإعطائها بعدا دلاليا مختلفا ومتجددا حيث حملت الأقواس في نصه صورا مضادة لما خارجها، على خلاف ما هو متعارف عليه أن الأقواس يؤتى بها لتحمل الشروحات والتفصيلات والتوضيحات. وهذا ما زاد من جمالية النص بصريا وإبداعيا.

تذهب الشاعرة **رشيدة محمدي** إلى نقيض هذه التجربة، حيث تستغني عن استعمال الأقواس كعلامة ترقيم، وتأتي إلى توظيفها حرفيا في قصيدتها المعنونة بـ **"بين قوسين"**:

لم أقصد بالوطن إلاك دون ارتباك عقد.

بين قوسين .. راسلتني قمصان الشهداء

بين قوسين .. لو لم أبتكر أبوابا للماء،

من يفرك أزرار الحرية؟

بين قوسين .. ليتني ما سرحت شعري اليوم ..

ليتني لم أسحب صورة الماء الأخيرة من الألبوم.[1]

اتكأت الشاعرة على هذا الفعل الكتابي لعلامة الترقيم (بين قوسين) لتفسح للمتلقي مزيدا من المساحة الباعثة على التخييل والبحث عن الدلالات المضاعفة والحمولات الإضافية لمعنى النص.

يستعيض بهما الشاعر **مصطفى دحية** عن علامة التفسير اللغوية (أي)، وبالتالي يوظف القوسين خارج دلالتهما الوظيفية المتمثلة في الحصر والتمييز إلى الشرح والتوضيح، كسرا للمألوف وتحقيقا للتجديد، وهذا في قوله:

رَحَلْتُ إلى بَيْدَرٍ للفُتُوَّةِ

كان مَهْوَى الثَّعَابِين (ثعابين الرَّغْبَةِ)

وغِيلِ اللُّبُؤَاتِ (لُبُؤَاتِ التَّشَهِي)[2]

[1] رشيدة محمدي، شهادة المسك، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001، ص63

[2] مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص57

تستخدم الشاعرة **مشري خليفة** القوسين المعكوفين كفاصل بصري بين مفاصل نصها "**مقاطع منسية من حب الجزائر**" على النحو الآتي:

عبور:

أعبر فضاءك الفسيح

ومن يدي أشيد هامتك

[...]

فرح:

زغاريد الرصاص تعلو..

[...][1]

ساهم هذا البناء النصي المرقّم المتعاقب في خلق جمالية خاصة بهذا النمط الإيقاعي الذي ينتقل عبرها المتلقي في تتبع التجربة مع حركة بصره المناسبة لتجربة التذكر.

تعكس تجربة الشاعر **أبو بكر زمال** في ديوانه "**عيارات حب**" من خلال استخدامه للقوسين القرآنيين بعدا صوفيا في قوله:

رُحْ للروح هناك وتُه

اجتهد في قمع شهوات الجسد فغلبتني شهوات الروح

الروح من أمر ربي ومن أمرك أيضا

[1] مشري بن خليفة، سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص44

﴿ ﴾[1]

يجنح الشاعر إلى استعمال علامات لغوية وغير لغوية ليحيل إلى التصوف فعلا وفكرا وبصرا من خلال تهامله مع المعجم الصوفي باستخدام ألفاظ موحية بهذا البعد (روح، تهْ، اجتهد، الشهوات، الروح، ربي)، وما زادها قربا من هذا البعد الروحاني علامة الترقيم المتمثلة في الهلالين العزيزين، واللّذين يستعملان لحصر الآية الكريمة أو بعضها، فصل بهما الشاعر المقامات صوفية، وبهذا يكون قد حقق بصريا قدسية معاني ودلالات هذا النص التي تصب في مضمار واحد وهو الزهد.

6-13-المزدوجتان:

يطلق عليها علامة التنصيص أو علامة الاقتباس وتوضع لتمييز العبارات المنقولة حرفيا من الكتاب، أو لإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو المقالات، ولبيان أن لفظا ما مترجم، ولتمييز مستويات اللغة :أي ما تشمل عليه يقول الشاعر **عقاب بلخير** في قصيدة **"أوراس وحكاية الزمان"**:

وتنام في عينه أغنية تسافر في المقابر والمداشر والحواضر.

"يا أمي لا تبكي علي

ولدك مجاهد في الوطنية"[2]

فقد استعمل الشاعر المزدوجتين للدلالة على اقتباس جزء من أنشودة " أماه ديني قد دعاني للجهاد وللفداء" لأبي راتب (أماه لا تبكي علي إذا سقطت ممددا فالموت ليس يخيفني ومناي أن استشهد)، فهذا تناص للدلالة على حب الوطن وفرحة التضحية من أجله والاستشهاد في سبيله.

تستدعي الشاعرة **وسيلة بوسيس** نص "مطر " لبدر شاكر السياب بتوظيفها لعلامة التنصيص في قصيدة **"جوامع القول"** :

[1] .أبو بكر زمال، عبارات حب..كتابات دامية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2003، ص93

[2] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ص 177

"ساعة السحر"

تطل منهما التي ترى ولا تُرى

يروح

"ينأى عنهما القمر"[1]

تشدّ الشاعرة القارئ لاقتناص مدلولات وطاقات نص " المطر" المفعمة بالشاعرية من خلال نسج فضاء مخصص لهذا الجو.

نلفي استخدام الشاعرة **زهرة خفيف** لعلامة التنصيص لاستدعاء نص قرآني مدعّم لنصها **"هما"** في قولها:

هما، ...

بحران متلاطمان

" بينهما برزخ لا يبغيان"

هي عمق البحر

هي السطح

هي الارتفاع

وهو كل ما شاع

قيل عنه:

متطرف دكتاتور[2]

[1] وسيلة بوسيس، الابتهال الأخير للالّا فاطمة انْسومرْ، ص24

[2] زهرة خفيف، مملكة بلقيس، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، دط، 2014، ص43

ترتمي صدمات الشاعرة الانفعالية في حضرة استدعاء تناص قرآني من سورة الرحمن الآية 19-20 في قوله تعالى ((**مَرَجَ البحريْنِ يلْتقيّانِ(19) بَيْنَهُمَا برْزَخٌ لَّا يبْغِيانِ(20)**)) (**سورة الرحمن، الآيتين 19-20**) ، محدثة بعلامة التنصيص إغراءً بصريّا للمتلقي.

وردت علامة التنصيص مع الشاعر **فيصل الأحمر** لتدل على كلام نابع من الذات الشاعرة مصرا على ترسيخه في ذهن المتلقي في قوله:

"يا حبيبي..." بحنجرة تتعاطى الشغفْ

"ويا وطني..." في قصائد تقفو مواعيد محسوبةٍ[1]

تمّ وضع العبارتين (يا حبيبي/ ويا وطني) ضمن علامتي التنصيص كونهما كلمتين خاصتين نابعتين من أعماق ذات الشاعر وكذا من أجل جذب انتباه المتلقي بصريا.

6-14-الشرطة أو الوصلة:

استمر الشاعر الجزائري المعاصر في توليد إيقاعات فضائية نصية من خلال استعمال علامات غير لغوية من بينها الشرطة (-)، وهي تقع "بعد الأرقام التي يكون فيها تعداد لعناصر فكرة واحدة، وهو يفصل بين الرقم والكلام "[2]، تحصر بها الجملة الاعتراضية، تستعمل لأغراض كثيرة أهمها: في أول الجملة الاعتراضية وآخرها، ولفصل الكلامين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما أو الإشارة إليهما بقال، أو أجاب، أو رد، ولفصل الأرقام أو الحروف الترتيبية عن العناوين، ولحصر أرقام الصفحات، وتركيب المصطلحات"[3]، واستعملها الشاعر **فيصل الأحمر** في متن ديوانه "**الرغبات –المتقاطعة**" بشكل لافت حداثي خارج عن المعهود؛ إذ حملت معه الجملة الاعتراضية دلالة الشرح والتوضيح لما قبلها على خلاف ما هو معروف عنها أنها زائدة يمكن الاستغناء عنها ونجد هذا في قوله:

[1] فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، ص08

[2] فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص58

[3] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص217، نقلا عن أوكان عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص121

ولكن، يفاجئهم بعد كل شتاء ربيع

يجيء –وهم يسجنون البلابل،

أو يقطعون الزهور–[1]

جاءت علامة العارضة تمويهية يُخيّل للقارئ أنه يمكن الاستغناء عنها ولكن سرعان ما يكتشف أنها سرّ المفاجئة، فنبرة التحدي والأمل واضحة وبارزة فيه، وبالتالي حققت علامة العارضة العلامة البصرية غير لسانية مراوغة محمّلة بالدلالات.

حظيت علامات الترقيم لدى الشاعر الجزائري المعاصر باهتمام كبير لأنها لعبت دور وسيط بينه وبين المتلقي بإثارة انتباهه بين ترك فراغات للقارئ للتأويل والتفسير وبين الأثر الجمالي والفني الذي تتركه في القصيدة، فقد أبدع أرقى إبداع في الاشتغال على آليات هذه العلامات غير اللسانية التي توزعت على جل القصائد مشكلة لوحة فنية رائعة، وجسر تواصل بين آليات المعاصرة والمتلقي، باعتبارها "مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب"[2]، وهذا ما جعل بعض الشعراء يكثرون من استعمالها، جامعين في النص الواحد حشدا كبيرا منها، حتى لتغدو نصوصهم فضاء لزحم العلامات، مما قد يحدث للمتلقي تشويشا واضطرابا في عمليّة تلقيه للنص، كما أنها أسهمت في ترجمة انفعالات ومشاعر المبدع ونقلها للقارئ بصريا، عن طريق مظهرها الخارجي المفعم بدلالات تأويلية حيث تفنن الشاعر الجزائري في توظيفها رؤية وتشكيلا حيث واكب كل جديد في الساحة الأدبية الشعرية، وذلك بكسر القواعد الثابتة لهذه العلامات غير اللسانية والانزيّاح بها عن التوظيفات الوظيفية المعهودة، وتعميق دلالاتها من حيث ابتكار أساليب في تشكيلها هي من صنعت الاستثناء في العمل الشعري الجزائري المعاصر ونسجت جماليته وقيمته الفنيّة. كما أنها عملت على كسر

[1] فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، ص21

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص199

نمطية التلقي المألوفة وحققت بعدا بصريا يعين على تلقي النص وقراءة المضمر منه.وعلى سبيل التدعيم لا الحصر يمكن الاستدلال بتجربة الشاعر **عبد الله حمادي** في توظيفه لكم هائل من هذه العلامات في جلّ شعره، من ذلك قوله:

واسع ضيّقٌ

قيل: قرْن من نور؟!

يَنْظمه صاحب "الصّورْ"!

والحق في قبلة المصلّى

والكلّ والأجل المسمى(...)

يُدركه النّور ولا يُدرك!!

أحلاكما مرٌّ

أحلاكما سرٌّ...

هذا حلّو المذاق،

وذاك ملحٌ أجاجْ.[1]

من الشعراء الذين نوّعوا في توظيفها داخل قصيدة واحدة بشكل ملفت للانتباه نجد الشاعر يوسف وغليسي، على شاكلة المقطع الشعري الآتي:

الآن، شيعت الحروف جنازتي! ..

ومضت تعانق جثتي ..

أنا أموت ولا أموت،

كالسندباد ؛

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص147

فأنا أموت ن، نعم،

وكالعنقاء أبعث من رماد! ... .[1]

يتلاعب الشاعر الجزائري المعاصر بالتشكيلات البصرية التي تحدثها علامات الترقيم تبعا لمقتضيات بصرية تفرضها الصورة أو الإيقاع الصوتي/ البصري للرؤية الشعرية النابعة منها وليست الخارجة عنها، كونها ضرورة من ضروريات تثبيت الرؤيا وترسيخ المدلول مما يحقق اقتضاءً بصريا متمثلا "في القيمة الجمالية التي يولدها التشكيل البصري في الأنساق الشعرية"[2]، من خلال هذه التشكيلات البصرية التي يرومها الشاعر دون سواها.

7-التطريز البصري:

اهتمت القصيدة الجزائرية المعاصرة بالتشكيلات البصرية اهتمامها باللغة ذاتها، وذلك لأهمية هذه التشكيلات في إغناء قصيدته وتحفيز حركتها الدلالية وتعميقها وتكثيف الرؤيا، وأبرز هذه التشكيلات التطريز البصري ونقصد به "أن يجعل الشاعر حروف أوائل الأبيات تشكل اسما معينا، ويجسد التطريز البصري دلالة الاسم من خلال تفريق حروفه على أوائل الأسطر الشعرية ثم الانسياب من كل حرف بما يعكسه على الذات الشاعرة من دلالات"[3]، ومن القصائد المعتمدة على هذه التقنية قصيدة**"عنابة"** للشاعر **عبد الحميد شكيل**:

عـــ..عين الوقت المتحفز،

نـــ.. نافذة المشتهى..

ا.. أنّة الوجد وهو يعلو في سماء البروج،

بـــ.. بوصلة الروح إلى محظيات الشدو،

وهن يقطر بالوله،

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص33

[2] عصام شرتح، المكونات الجمالية في شعر الحداثة، بحث في النقد الجمالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2020، ص232

[3] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص191

عسل الأفاوية،

ة..توشيحة القلب،

وهو يخرج من شبم الأغساق

مغسولا بأمواه الرؤيا..![1]

يبرع الشاعر **عبد الحميد شكيل** في تطريز فاتنته "عنابة" بطريقة فنتازية تكشف عن عمق هيامه وعشقه لهذه المدينة الساحرة، فيجعل حروفها تتساقط كنجوم من السماء.

يصوّر الشاعر تجربته في فضاء قسنطينة نصه" **قسنطينة**" ببناء هندسي فريد مطرّز بحروفها فيقول:

ق .. قامة الزنجبيل،

س ..سقسقة الحوافي وهي تغبط المدى..

ن .. نشوة الأغاني في مرعى الوتر،

ط .. طير الصخر، وهو ينأى في غيم التراشق،

ي ..يدي وهي تعلو في احتدام الغطيط..

ن .. نوارة العشق، وهي تعبق في

سيمياء الصخر،

ة ..تاج الأبهة،

وهي تتقافز في مجرى الكوثر،

صادحة بأغاني النار..!![2]

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأسماء...كتاب الإشارات، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2009، ص76

[2] نفس المصدر ، ص 77، 78

افتتح الشاعر أسطره الشعرية بحروف مدينة قسنطينة الحضارية مصورا جمالها وشموخها تصويرا خرافيا فهي قامة الزنجبيل ونشوة الأغاني، نوارة العشق وتاج الأبهة وعلاقتها رمزية بسيمياء الصخر، وقد اعتمد الشاعر التطريز بالحروف ليحقق بلاغتين: بلاغة بصرية وبلاغة تقفوية-صوتية، عزّز من خلالها إحساسه الدافق بالإعجاب والمحبة، وهذا الأسلوب عضّد الطاقة الإيحائية لقصائده.

نجد هذه التقنية المتمثلة في التطريز البصري بالحروف مع الشاعر **فيصل الأحمر** في قصيدته "**حروفي**" محققا بها بلاغة بصرية وبلاغة صوتية وفيها يقول:

ا...

البدايات دوما جدار

يحب المرور إلى ما وراء الندى

ب

بكل ما يملكونه من شجن

يمسحون على جبهتي

ويشقون صدري

يزرعون به فتنة المنتهى[1]

إلى أن يأتي إلى كل الحروف الأبجدية فيترجمها بأحاسيسه ويلونها برؤيته، وهو بذلك يعلي ويؤكد على قيمة وأهمية التشكيل البصري إلى جانب التشكيل اللغوي في بناء الدلالة وتعزيز المردود الفني للقصيدة.

يبدع الشاعر **فيصل الأحمر** في اعتماد هذه التقنية مع الحروف السبعة الأولى(أ-ب-ت-ث-ج-ح-خ) في قصيدته "**بورتريه سريالي للملك الشريد**" فيقول:

[1] فيصل الأحمر، كتاب الرؤى ورشات، ص153

كان يرضخ للأبجدية منذ قديم الزمان:

أ...الاحتياج

وباء...البداية

تاء...التورط شيئًا فشيئًا

وثاء... الثناء على الرفقة الصابرين

جيم... جواب الحروف التي لم تقلها القصيدة

رغم ازدحام الصورْ

حاء...حرقته المتكاثرة

حاء... حيرة أيامه والكلامُ يقول سواه الكلامُ

حاء... حرب الإبادة في صدره

ثم في ثغره، ثم في إثره، ثم في قبره

حاء... حجته..حين يدركه من حريق الحنين الشررْ

خاء... خلد يعيد الخراب إلى خانة الخلق بعد فوات الأوانْ

خاء...إخوة يوسف... خوف وخزي وخسة طبع تفشت خلال الكيانْ

خاء.. خفة عقل العوالم... حين الخيانات ترسم شكل الزمانْ[1]

[1] فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، ص66

يعرض علينا عبر هذه الحروف ملخصا في شكل شريط لمشهد خيالي لملك ضائع حائر قلق غامر وتورط واشتعلت به الحرقة والحيرة ودخل الحرب مع ذاته فأسره الشوق والحنين فلفّه الخراب والخيبة جراء خيانة النساء، ليصبح ملكا شريدا مزال يضنّه الآخرون مشهدا خياليا.

ويعد الضغط على صيغة واحدة من أشكال التطريز البصري وذلك لترسيخ الرؤية وتأكيد ثباتها، كما في قول الشاعر **فيصل الأحمر** في قصيدته "**الحقيقة**":

الحقيقة ما أدركوه
الحقيقة ما وجدوه حيال المجاعة والاعتقال
الحقيقة ما لامسوه بكف الخيال
الحقيقة وسال وسال وسال
الحقيقة ما لم يزر ربعه أول السائلين
الذين أتوا ممتاع السؤال[1]

وهنا يستخدم الشاعر التطريز البصري بتوازي صيغة (الحقيقة) بصريا ليؤكد على ثبات موقفه ونفييه لوجود الحقيقة التي يراها فيصل الأحمر، كاشفا بذلك عن عمق معاناته وانكساره وتأزم شعوره لغويا وبصريا.

ترتكز الشاعرة **منيرة سعدة خلخال** في قصيدة "**أكتب؟**" على صيغة (أكتب) وفيها تقول:

أكتب مشتاقة،

أكتب مستاءة،

أكتب دمي

[1] فيصل الأحمر، كتاب الرؤى ورشات، ص 49

أكتب الوجد، أكتب المجد،

أكتب القلق السويّ..[1]

لجأت الشاعرة إلى توازي الصيغة بصريا لتؤكد على ثبات موقفها في الكتابة، وهذا يعني أن قوة الدلالة البصرية المتمثلة في التطريز البصري عمّقت الدلالة الثابتة في الكلمات، وزادت من بلاغتها وقوتها الدلالية.

يستعين الشاعر **جمال الدين بن خليفه** بهذا النوع من التشكيل البصري لتثبيت فكرته وتكثيف رؤيته، وترسيخ المدلول على شاكلة قوله في المقطع الشعري الآتي:

ما في المدينة مرشد

ما في المدينة من يقيم جدارها

ما في المدينة من يؤمن كنزها

ما في المدينة من يشيع سلامها

ما في المدينة من يلون صبحها

ما في المدينة من يوزع بسمة[2]

اعتمد الشاعر على التطريز البصري من خلال ضغطه على صيغة واحدة (ما في المدينة من)، حتى يعضد دلالة المعاناة التي مرّت بها الجزائر خلال العشريّة السوداء، وما تعرضت له المدينة –كرمز للوطن–من تخريب الإرهاب، فلم يبق فيها إنسان مصلح، يحافظ عليها، فيقيم جدارها، ويحفظ كنوزها، ويشيع السلام فيها، ويزرع الابتسامة في صباحاتها، فقد تحولت إلى مدينة مقهورة مظلومة، وتحول الوطن معها إلى ظلام دامس. فقد عمّق التطريز من دلالة المأساة وزاد من بلاغة النص ودلالته.

[1] منيرة سعدة خلخال، للريح قالت الشجرة، ص89

[2] جمال الدين بن خليفه، سحر، دار علي بن زيد للطباعة، بسكرة، الجزائر، 2015، ص15، 16

ومن أشكال التطريز التي اعتمدها الشاعر الجزائري المعاصر ما ذكره الناقد عصام شرتح في قوله" ونقصد بالتطريز: توزيع الأسطر الشعرية بصريّا بما يحقق لها قوة الدلالة، وعمق الإيحاء، ويكون ذلك سواء بالتوازي السطري أم بالتفاوت السطري"[1]، على شاكلة قول الشاعر **عز الدين ميهوبي**:

هذي الخريطة .. تحترق!

هذي المنازل .. تحترق!

هذي الشوارع.. تحترق!

لم يبقى غيرك يا شقي الكون

تصفعك الطرق![2]

عزّز التطريز البصري دلالة الاحتراق، لتدل على طغيان هاجس الضياع للاجئ الفلسطيني وهو في شوارع الدول الصديقة والشقيقة بتطريز بصري واضح، حيث تشكل هذه اللفظة (تحترق) القفلة السطريّة أو الفاصلة الشعرية في ثلاثة أسطر متتالية، وبهذا التطريز يعضد الشاعر دلالة الاحتراق؛ لتدل على معاناة وتأزم شعوري عميق جسده الشاعر بصريًّا كما جسده لغويًّا بالتطريز البصري الكاشف عن شدّة الانكسار وفداحة النفي.

استعان الشاعر الجزائري المعاصر بالفضاء النصي لإيصال مقاصده معتمدا في ذلك على تمظهرات نصية متنوعة من خطوط وعلامات ترقيم ونبر بصري وسواد وبياض...، فضلا عن "استحداث أساليب غير معهودة في الأداء اللغوي مثل الحذف، والتنقيط، وقد كانت هذه المهارات وغيرها بمثابة الاستنبات اللغوي من اللغة ذاتها"[3] التي تساهم في تحقيق التواصل بصورة أسرع وأمهر. وقد جاءت تشكيلاته البصرية متناسبة مع الحالات الشعورية التي عبّر عنها في خضم قصائده الشعرية.

[1] عصام شرتح، المكونات الجمالية في شعر الحداثة، ص211

[2] عز الدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، ص180

[3] كاميليا عبد الفتاح، الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة، مجلة علامات النادي الأدبي، جدة ، ج70، مج 18، أغسطس 2009، ص360

نجد الشعراء الجزائريين المعاصرين في اشتغالهم على الفضاء النصي لاعبين محترفين؛ لأنهم يرون القصيدة ملاذا يستندون عليه ليهربوا من صمت العالم المحيط بهم، فتتجدد حياتهم معها ويجددوا بدورهم حياة اللغة فيغيروا بنياتها وطرق تفاعل مكوناتها، وتصبح لكل قصيدة شكلها الخاص كونها تركيب لمجموعة من "العلامات النوعية المتجسدة ماديا والبانية للنص كعلامة مفردة"[1] تستدعي تلقي متميز.

نستنتج مما تقدم أن الفضاء النصي يسمو بالعمل الإبداعي فنيّا وحداثيّا بجعله مصدرا للمعرفة ومنشطا فعّالا للقراءة والتأمل، فهو ليس خطابا للقراءة والمتعة فحسب، حيث أصبح في الشعر الجزائري المعاصر يلعب دورا مهما في تطويع اللغة وإيصالها إلى أقصى طاقات التعبير عن رؤى الشاعر وأفكاره وإلى أبعد آفاق الإبداع الإنساني، فكل تقنية يستعملها المبدع الجزائري المعاصر في نصه الشعري اللغوي اشتغل عليها بقصد على حاسة البصر وذلك باستعمال تقنيّات طباعية مختلفة ومتنوعة أفصحت عن قدرته على اللعب بالأدوات التشكيلية وفق ما تقتضيه الدلالات الهادفة والقيم الجمالية لنمط جديد من التلقي والقراءة يختبر الطاقة البصرية في الكشف عن دوال النص الشعري وعن مسلكها، ويجسد الطرح الظاهراتي الجشطالتي الذي يهتم بالجانب التشكيلي في الكتابة أو بالفضاء النصي (المكتوب).

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص256

الفصل الثالث:

الفضاء الصوري في الشعر الجزائري المعاصر

توطئة

1-الأشكال

1-1-المثلث

1-2-الشكول الرباعية

1-3-شكل الدائرة /القوس

1-4-الخط المضلع

2-العلامات الرياضية

3-الرسومات

3-1-أغلفة الدواوين والرسم

3-2-التوظيف المباشر للرسومات في الشعر

3-2-1-الرسم التزييني

3-2-2-الرسم التجسيدي

3-2-3-الرسم الرمزي

3-2-4-الرسم التجريدي

3-2-5-الرسم الكاريكاتوري

3-3-الرسم بالكتابة الشعرية

توطئة:

أصبح الخطاب الشعري المعاصر يتطلب تقنيات إبداعية جديدة، تواكب العصر الذي ميّزه الإنتاج التكنولوجي التقني، حيث طغت فيه ثقافة الصورة والممارسات التي تدعو إلى التصوير الحسي أو المادي للموضوعات حتى يسهل استيعابه من طرف المتلقي، وبالتالي صار الإفهام عن طريق الصورة والصوت، خاصة وأن النص الشعري المعاصر أصبح نصا مفتوحا موحيّا يلجأ فيه الشاعر إلى توظيف بدائل حسية تعينه على التعبير عن تجربته ورؤيته الإبداعية، حيث اعتمد على الفلسفة التجريبية والتي تعتمد بدورها على" الحواس في إيصال المعرفة، وبنت قضاياها على التجربة، فالحواس منافذ المعرفة، وبها نرى الأشياء ونسمعها ونشمها ونذوقها ونلمسها، فتنطبع صور المحسوسات في الذهن وتتولد منها الأفكار"[1]، مما يجعل المتلقي مشاركا فعالا في عملية القراءة والتأويل أين شكل فضاء الصورة المرئية أفقا رحبا للقراءة.

لم يكتف الشاعر المعاصر بجمال اللغة الذي لم يشبع نهمه الإبداعي "فراح يبحث عن شيء يتمم النقص الذي يشعر به فوجده في السمت الخطي وفي الشكل الزخرفي وفي اللوحة المناسبة للقصيدة ليحدث تجاوبا عاطفيا سحريا ورمزيا بين المتأمل والعمل الإبداعي، والزخرفة والقصيدة، ليمنح قصيدته بعدا فنيا وروحا تثير الدهشة وتهبها هالة من الفخامة والخلود"[2]، وبالتالي تكتسب النصوص الشعرية المبنية وفق هذا التشكيل الأيقوني هيئة بصرية تفرض على القارئ الرؤية البصرية قبل القراءة، فنجد أن هذه الصور قد هيمنت على الإطار الخارجي للنص، كما أنها أصبحت معادلا للدوال اللغوية وبمثابة نص موازٍ لها، لتتناغم العناصر كلها مشكلة قصيدة في صورة واحدة.

جعلت الممارسة الشعرية المعاصرة الشعر يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة، كأشكال صوتية وأيقونية تعزيزا لقوة الكلمة وتحقيقا للتواصل، وسجل فن الرسم حضوره كعلامة بصرية لافتة في الشعر الجزائري المعاصر، فراح الشاعر الجزائري المعاصر يرسم بمفردات النص الشعري أشكالا هندسية متنوعة؛ توحي بدورها إلى

[1] نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2007 ، ص19

[2] عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2003، ط1، ص171

الدلالات المحملة من قبل العلامات اللغوية، فكل ما هو غير قابل للقراءة من شكول هندسية ورسومات يعد مكونًا من مكونات الفضاء الصوري، وسنرصد فيما يلي بعضا منها في نماذج من القصيدة التشكيلية الجزائرية المعاصرة.

1-الأشكال:

شهدت النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة انتعاشا تجديديا من خلال اهتمام شعرائها بالأشكال الهندسية وتوظيفها ببراعة وحنكة إبداعية وبطريقة من شأنها استقطاب الإدراك البصري للمتلقي، وذلك بتفتح باب التأويل والتخييل أمامه، فنجد النصوص الشعرية في" شكل هندسي، أو نباتي، أو إنساني أو حيواني، أو في شكل مقبرة...، ومن ثمة يثير التشكيل أكثر من تساؤل، قد يكون البحث عن غاية التشكيل ومدى إفادته هو أبرز هذه التساؤلات"[1]، حيث يبني الشاعر من خلال هذه الأشكال جسور التواصل الفني والإبداعي بينه وبين القارئ؛ بحيث تعد "الكتابة الهندسية واحدة من أشكال التجريب الحديثة، في بناء القصيدة المعاصرة، وهي عبارة عن تشكيل كتابي لنص شعري، تظهر بنائيته على الصفحة الشعرية، وتمثَّل بخطوط وهمية لشكل هندسي ما يشد انتباه المتلقي لبنائيَّته، فيصبح الشكل والمضمون وحدة واحدة في إنتاج الدلالة الشعرية"[2]، فالمعنى أصبح في زمن الطباعة لا يمنح من الكلمات فقط وإنما ينتجه بناء متكامل الفضاءات، إذ تتحول الأسطر الشعرية المكونة في هذه الأشكال "من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ ولكن لتشاهد كعلامات بصرية"[3]، يستشفها القارئ بصريا في أول قراءته للنص كما أنها تحمل جرعات إيحائية مكثفة، وتعمل أيضا على توليد طاقات وجماليات مما يساهم ذلك كله في تعميق دلالة النص الشعري.

وظفت القصيدة الجزائرية المعاصرة تشكيلات نصية مختلفة حملت أشكالا كثيرة عكست مدى الاختلاف الذي عرفه هذا النص المعاصر المضطرب على المستويين الشكلي والمضموني، فلكل تجربة شكلها الخاص المتعالق معها والعاكس لبعض ما تحمله، فقيمته جمالية وفنية في الوقت ذاته، حيث تساهم تلك التشكيلات النصية في

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص339

[2] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص267

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 243

عملية التلقي وخلق أفق توقع يتماشى والمعطى اللغوي، وعبر رصد عيّنات من التجارب الجزائرية يتبيّن لنا حضور هذه الأنماط الشكلية ومساهمتها في تقديم النصوص.

1-1-المثلث:

استثمر الشاعر الجزائري المعاصر في بناء نصه شكل المثلث استثمارا فنيا وجماليا بمختلف تموضعاته وأشكاله (حسب وضعية قاعدته: مثلثا مقلوبا، أومثلثا قائما، أو مثلثا متساوي الساقين...) لتوليد دلالات بصرية معينة، مستعينا في ذلك بالبياض الطباعي كلبنة أساسية في بنائه، مما حمّل النص دلالات كثيرة ومضاعفة فعمل كموجّه للمتلقي، ومن النصوص الشعرية المبنية بهيئة المثلث نجد نص **"إنذار"** للشاعرة **رشيدة محمدي**:

قريبا
يعطش الماء
والسواقي ملأى
ينهار النهر على بابل
ويغرق في خيبتنا دجلة
يا ادغاما في مشاكاة الشرق
يا شاهدا على جفاف المرحلة[1]

يشهد هذا المقطع السردي تدرجا واضحا لحركة التدفقات الشعورية مما جعل الشكل يتحدد ويأخذ وضعا بنائيا متمثل في المثلث القائم؛ قمته في الأعلى وقاعدته في الأسفل، وهكذا تنقلب وظيفة الإيقاع إلى إبداع تشكيلي وبالتالي يتحقق المعنى الحقيقي للإبداع بما هو "تفاعل بين الشاعر والمتلقي، وبين الشاعر والعصر، وبين الشعر والمتلقي

[1] رشيدة محمدي، شهادة المسك، ص41

في أي زمان كان، وأخيرا بين الشاعر وعالمه الشعري"[1]، ذلك أن وظيفة الشعر المعاصر لم تعد مقصورة على تحقيق الصدق الفني وإنما أيضا في طرق التمظهر والتشكل النصي واللغوي للتعبير.

استثمرت الشاعرة الشاعرة **أسماء مطر** في ديوانها **"أحفر في الوقت جنوبا"** شكل المثلث في قولها:

خَرّفتُ
شخْتُ بلا ليْلٍ
وَجَاءتْني الكاهِنةُ:
قِفِي أيّتُها العاشِقَةُ
مِنْ خَشَبٍ فُصُولُكِ الأُنْثَى
مِنْ صفْصَافٍ خَصْرُ المَرَايَا[2]

تقدّم الشاعرة تفاصيل تجربتها المفعمة بدلالات التخاريف فاقدة اتزانها حيث أخذت تكثف الدوال والمدلولات باتجاه القاعدة مشكلة فضاءً خاصا يعالق تجربتها الشعرية والشعورية، فوقوفها في حضرة الكاهنة يشكل مثلثا ذي قاعدة سفلية.

تحفظ الشاعرة **رزيقة بوسواليم** توازنها النفسي في قصيدتها **"السمكات تصطاد أيضا"** من خلال اعتمادها شكل المثلث في قولها: **أعرني حبة صوتك**

[1] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص215
[2] أسماء مطر، أحفر في الوقت جنوبا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2012، ص59

حتى
أتوازن
فإلى الآن
أعاني الترنح
عندما تغيب
وتصطاد السمكة[1]

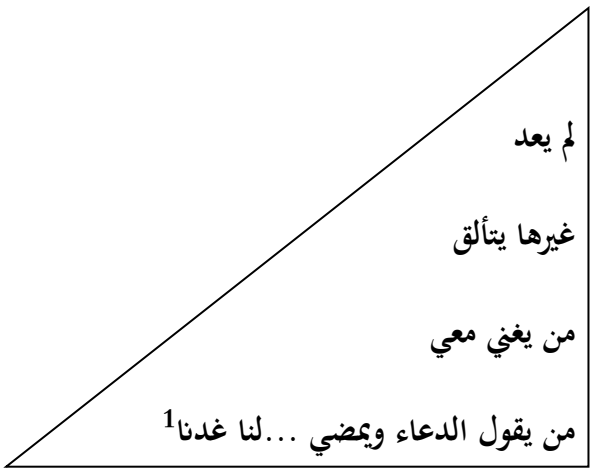
يستشعر المتلقي حالة الاضطراب التي تعيشها الشاعرة نتيجة غياب صوت من تحب بصريا، فقد تحقق العلاج وعادت إلى توازنها بحبة الدواء المتمثلة في الصوت فشَكْلُ المثلث أظهر نجاعة هذا الدواء.

تتصاعد نبرات النداء مع الشاعر **عبد الله عيسى لحيلح** في تشكيل نصه بشكل مثلث رأسه إلى الأعلى وقاعدته إلى الأسفل، كونه يسمو إلى الالتقاء بمن وجه إليها النداء مسجلا بهذا الشكل سمة من سمات الأداء الفعلي للنداء الذي ينطلق من أديم الأرض ليعبر الأرجاء بحثا عن المنادي، يقول:

تعالي
تعالي وضمّي جنوني
تعالي كأم حنــون ..
بدائع ريّي بماء وطني أريني
تعالي .. خذيه، فعمري ثمنْ
وهل للجميلات أغلى كعمر ثمين[2]

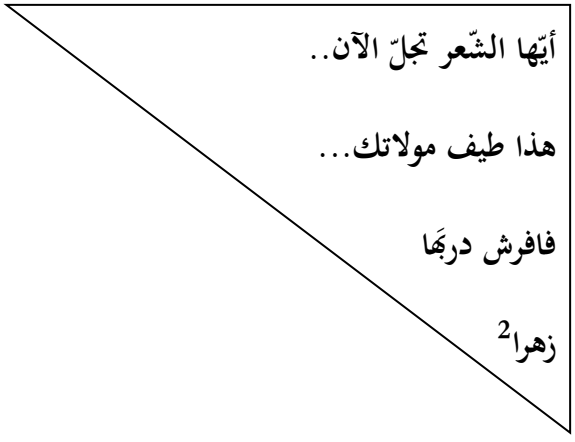
[1] رزيقة بوسواليم، أصابع تصلح للقرمشة، دار الآن ناشرون وموزعون، الأردن، عمان، ط1، 2022، ص 125
[2] عيسى لحيلح، غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص53

ترك الشاعر **عقاب بلخير** القارئ في حالة بحث عما يريد البوح به لأن الكلمات لا تسد عمق الألم الذي يعيشه، فالصمت أحيانا هو الحل الوحيد، وهذا في قصيدته "**التحول**" التي ارتأى إخراجها على هيئة مثلث قائم قاعدته في الأسفل لتجسيد البحث والتشويق على النحو الآتي:



[1]

يرسم الشاعر **عبد الله العشي** لنا من خلال شعره مثلثا قائما بقاعدة علوية مناجيا بذلك شعره للتّجلي والنزول إلى الدرب في نص من قصيدته "**أيّها الشعر**":



[2]

يُظهر الشاعر **بشير ونيسي** قصيدته "**لا شيء**" في شكل ومضة خاطفة تظهر وتختفي فجأة مقدما نصه الشعري على هيئة هرم مقلوب كالآتي:

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ص87

[2] عبد الله العشي، مقام البوح، ص85

ليتني لم أكن شيئا

ليتني لم أكن

ليتني..[1]

قدّم الشاعر قصيدته المشكلة من ثلاثة أسطر شعرية في هيئة هرم مقلوب، معبرا بها عن طرح وجودي متميز استهلها بعبارة (**ليتني لم أكن شيئا**) التي كشفت عن معاناة الشاعر في خضم الحياة المضطربة والقلقة، ليواصل نصه نزولا فيحذف في كل مرة كلمة من الأمنية ويُبقي في الأخير أداة التمني ونقطتا التوتر، وعليه يظهر أن "الهرم المقلوب كلام صامت صنعته اللغة، وهي وحدها الكفيلة باستنطاقه"[2]، وعليه حمّل الشاعر نصه بأبعاد مختلفة بصرية ولغوية ليزيد من فنيته وجماليته.

تذهب الشاعرة **خيرة بغاديد** إلى استعمال المثلث القائم بقاعدته إلى الأعلى في قصيدتها "**صحوة**":

هذا المشتعل في دمي..

يوقظ شهوة الصحوة،

والتمني![3]

[1] بشير ونيسي، كتاب التجلي، مطبعة مزوار، الوادي/الجزائر، 2009، ص40

[2] وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر –دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف–، منشورات نوميديا، قسنطينة الجزائر، دط، ص 217

[3] خيرة بغاديد، ممرات الغياب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، 2002، ص19

تجسد الشاعرة شرارة الاشتعال بقاعدة المثلث لتنطفئ بالتمني في قمته، لتبقى دائما غرائز الإنسان مثبط تطوره وتقدمه، بهذا الشكل قدّمت الشاعرة بطريقة مميزة فائدة تتمثل في أن التمني يؤكد المستحيل ولو كانت اللفظة المستعملة (الترجي) لانقلب المثلث وتحقق هذا المستحيل.

وظفت الشاعر الجزائري المثلث بمختلف أنواعه لتوليد الدلالات وكذا التعبير عن حالته الشعورية، ومن أمثلة ذلك مقطع **لزينب الأعوج** كتبته على هيئة مثلث متقايس الأضلاع قاعدته جانبية:

يا
هذا الوجع الشفيف
متى تعلن عن انتفاضة الروح
من يرتق كلّ هذي الخروق
في السماء الهاربة
إلى [1]

الشاعرة تصرخ بآهات تتصاعد إلى السماء من قمة الوجع وتجعل القاعدة للثورة لأنها الأساس في التغيير والتجديد، لكنها سرعان ما تسقط مستسلمة ومعبرة عن حالة الخراب والدمار الذي آل إليها الوطن العربي.

نلاحظ اعتماد هذا الشكل الهندسي المتمثل في المثلث المتقايس الأضلاع بقاعدة جانبية مع الشاعرة **أسماء مطر** في هذا المقطع:

[1] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص 153

يجنحون للسأم

يهتدون لعقيق الفيض

لمعجزات النخيل الأبكم

كانوا ينحتون في الماء وُجُوهَ الكِذْبةِ

وَسَاوِسَ القبلاتِ الغاربَةِ

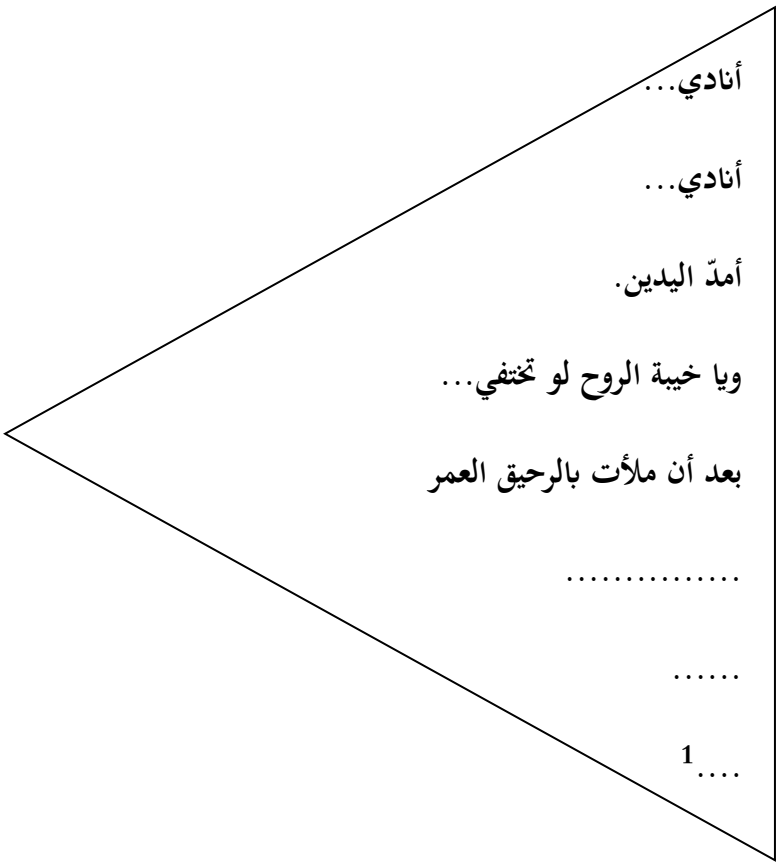
ثمَّ يُشْرِقُون بِزِيفِ الجَنَائِزِ

آوَيْتُهم ذاتَ نَهْرٍ[1]

ينتظم النص تبعا لاتساع وضيق المثلث في الحالتين، فيبدأ الاتساع من الجملة الأولى (**يجنحون للسأم**) حتى يبلغ مداه في المنتصف في قولها (**كانوا ينحتون في الماء وجوه الكذبة**)، حيث تتعدد أوجه الكذبة مما يُحْدث التوافق بين التشكيل البصري وحركة النص/التجربة، وبعدها يستمر البناء من جديد ولكن بطريقة عكسية، فتضيق حدود العبارة معبرة عن انهيار الشاعرة بعد الفاجعة فتأويهم ذات نهر، لتتوقف الدفقة في أقل المساحات في الأسفل مما يعكس ضيق وألم التجربة التي عانت من خلالها الشاعرة رغم ما قدّمته من تضحيات في سبيل الآخر.

تدعيما للشكل السابق نجد مقطع من قصيدة "**افتنان**" للشاعر **عبد الله العشي**:

[1] أسماء مطر، أحفر في الوقت جنوبا، ص58



يتحقق الأداء الشفوي للنداء من خلال توسيع الإطار المكاني للعلامات اللغوية إلى أن وصل إلى قمة الامتلاء حين لقاء الشاعر بأنثاه التي ملأت عمره بالرحيق، ليكون بعد ذلك الفراق الذي جسّده الشاعر بتضييق إطار الكلام المحذوف تجسيدا بصريا، مختزلا بذلك لحظتي اللقاء والفراق بمثلث متساوي الأضلاع تبدأ إحدى زواياه بعبارة (أنادي) وتنتهي بأربع نقاط مدّ ليلتقيا معا في كلمة (العمر)، ومن هنا يجسد المتلقي الحادثة تجسيدا بصريا.

يتصاعد حلم الشاعر **عقاب بلخير** في مقطع من قصيدة "**الدخول إلى مملكة الحروف** "يقول:

[1] عبد الله العشي، مقام البوح، ص24

حلمي...!

كيف لا تعرفون الحلم ؟

حينما يبس الزهر في تربة من ألم ؟

ويعرج طير المساء على وجهها

يجد الموت مخلبه يلتئم

حلمي..[1]

يبلغ التساؤل عن معنى الحلم مداه في السطر الثالث مجسدا ذلك بقمة الهرم التي توقفت عند كلمة (ألم) بعدما انطلق وانتهى عند كلمة (حلمي)، فالشاعر متشبث بحلمه إلى غاية موته، فتحقيق الحلم مرتبط بإرادة الذات الشاعرة وعدم فقدان أمله فيما يصبو تحقيقه رغم العراقيل، فبقدر أمله وطموحه في تحقيق حلمه بقدر المجازفات التي تصل حتى الموت مجسدا هذه الرؤيا الشعرية بمثلث قاعدته جانبية ممّا أكسب النص جمالية فنيّة وبصرية.

توظف الشاعرة **زينب الأعوج** المثلث المتقايس الساقين قمته في الأعلى وقاعدته في الأسفل؛ لتعبر عن الشاب العاشق للهجرة التي يراها بلسم جروحه متناسيا عقبات المجهول التي تنتظره في زرقة البحر:

هنا

من شاخوا

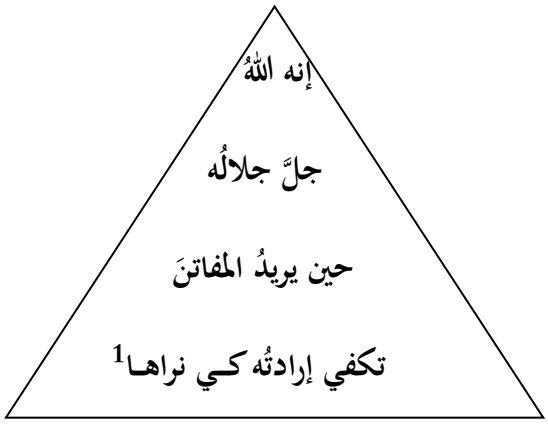
قبل الهزيع الأول من الفرح[2]

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ص148

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص226

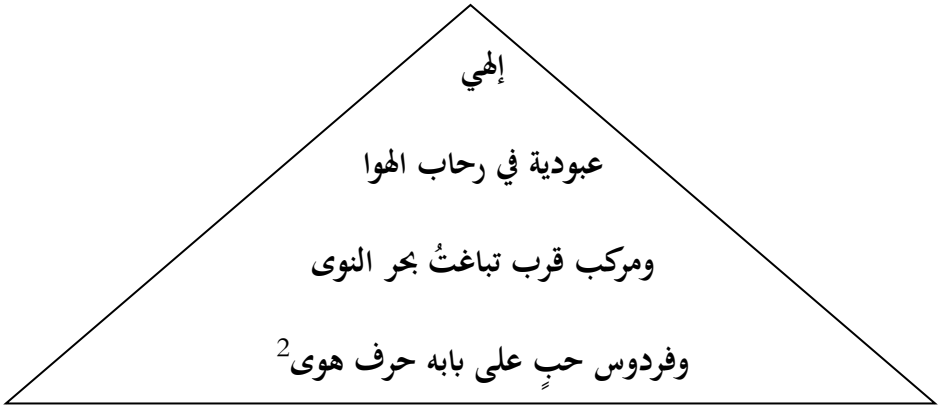
فبقدر ما يعرف هذا الشاب جمال البحر الساحر يعرف أيضا غدره، فيتحول البحر من دلالة المتعة والجمال والأحلام الجميلة إلى دلالة الخطر والخوف والأحلام الكاذبة، فوجدت الشاعرة المثلثين المتشابهين والمتقايسين شكلها المعبر.

نجد الشاعر **فيصل الأحمر** يوظف هذا الشكل الهندسي أيضا في نص من قصيدته "**سدرة المنتهى**":



والشاعر بهذا البناء يسجل للمتلقي حدة نبرة صوته التي امتدت من الأرض لتصل إلى عنان السماء موجها كلامه إلى الله.

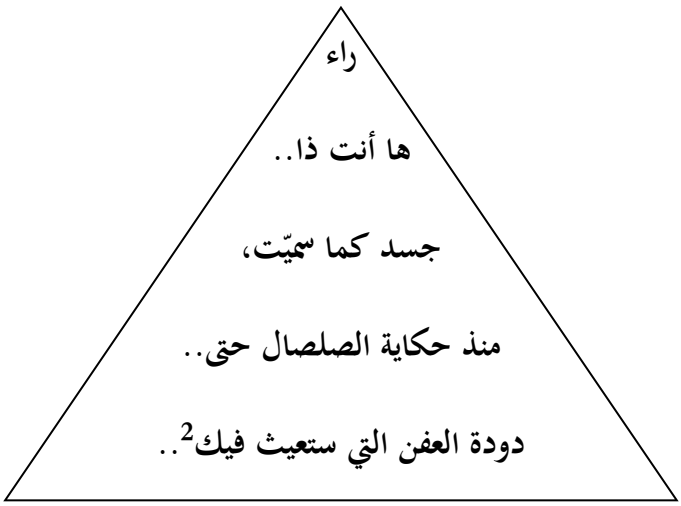
يعتمد الشاعر **فيصل الأحمر** على تقنية شكل المثلث المتساوي الساقين قمته في الأعلى كلّما تضرع بدعائه إلى الله مبديًّا تزهده وتعظيمه لله عز وجل فنجده يقول في قصيدة "**سباعية سبحانه وتعالى**":



[1] فيصل الأحمر، مجنون وسيلة، ص 153

[2] فيصل الأحمر، قلّ...فدلّ، دار المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص82

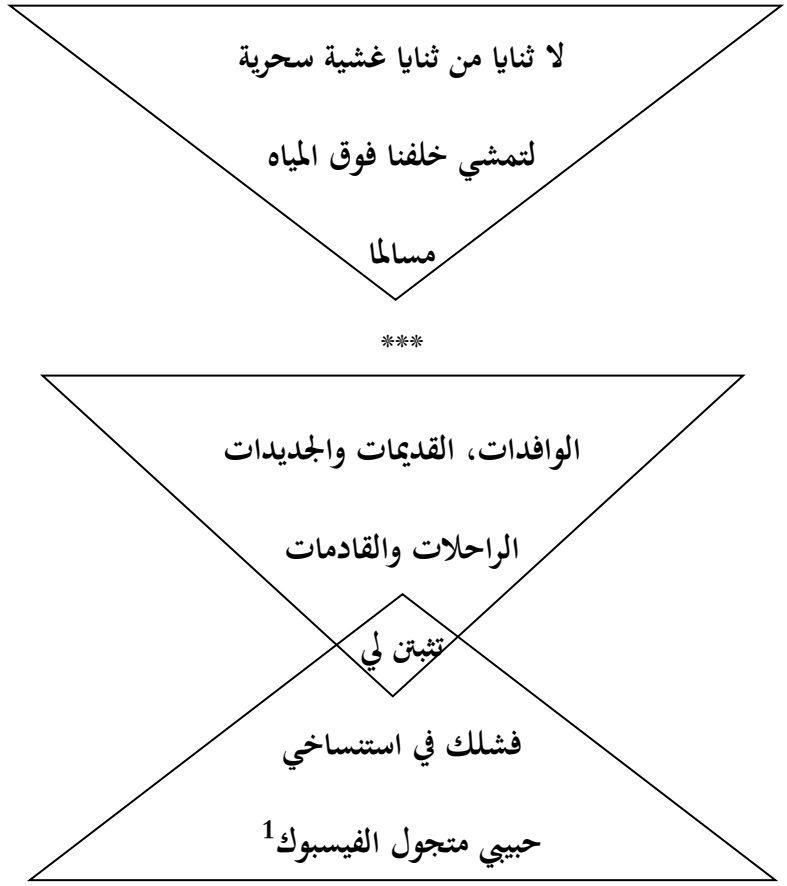
غيّب الشاعر **الأخضر بركة** المعنى ليسرد علينا قصة الصلصال بمثلث متساوي الساقين مفرغ البياض من الجهتين اليمنى واليسرى، في دعوة منه للقارئ من أجل ملء الفراغات للوصول إلى المعنى، ذلك أن "نص المحو ينساق المتلقي وراء البحث عن توازي الملاءمة بغرض القبض على احتباك النص، تحت أي طائل، والأخذ بمبدأ التعاقب بين مد وجزر في محاولة الكشف عن الرابط بين النصين المتوازيين، على الرغم من أن ما يقوله البياض ليس بالضرورة هو ذاته ما يقوله المرقوش"[1]، فقد حاول الشاعر تجسيد انهيار القيّم الإنسانية من خلال هذا الشكل الذي أخفى ببياضه هذا المعنى وانقاد إليه القارئ بسواده، وعليه فإن الكشف عن المعنى يكمن في ذلك الانسجام بين البياض والسواد الموجود على فضاء الصفحة وكذا بين إبداع الشاعر وتأويل القارئ والهندسة الرياضية التي حقق كل ذلك هي المثلث المتساوي الساقين.



[1] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، دمشق، ط1 ، 2012، ص21، 22

[2] الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص103

يأخذ المثلث أوضاعا مختلفة مع **نسيبة عطاء الله** في قصيدتها" "**أضغاث رؤى** "



لقد أخذتنا الشاعرة في شعرها المثلث بقاعدته العلوية إلى استسلامها وانهيارها ويأسها، أما السفلية فعبرت من خلالها على حدتها ومقاومتها وفشل استنساخ أنثى مثلها.

[1] نسيبة عطاء الله، صمتك وحناجري، ص85

1-2-الشكول الرباعية:

عمد الشاعر الجزائري المعاصر إلى لفت أنظار القارئ من خلال إخراج قصائده وفق هندسة عمودية تدخل متلقيها في تعامل جديد أساسه إمعان البصر في الشكل الخطي الطباعي باعتباره عنصرا دالا في كلية النص، لتصبح التجربة الشعرية المعاصرة مرتبطة بالتقنية العالية، والإمكانات التي توفرها الآلة، ذلك أن "الحس بدور حاسة البصر في منح النص معنى و دلالة هو الذي جعلنا نعتبر الفضاء من الثوابت الشعرية الجوهرية (مقابل العروضية)، و مهما اختلف وعي الشعراء بهذا الأيقون، فإن محلل الخطاب الشعري مطالب باستكناه دلالته، و أبعاده، لأنه ليس تحصيل حاصل، أو حشوا يمكن الاستغناء عنه، و لكنه أحد مكونات الخطاب الشعري "[1]، وبذلك أضحت الأشكال الهندسية معادلا موضوعيّا يدخل بالضرورة في استكناه دلالات النص الشعري المعاصر.

ومن بين الشكول الهندسية الوهمية المدركة التي وظفها الشاعر الجزائري والتي ساعدت نصه الشعري على الانفتاح على دلالات خفية تعكس شخصيته وحالته الشعورية والرؤيوية وكذا خلق جمالية بصرية وفنية للنص نجد الأشكال الرباعية المتمثلة في: المستطيل، والمتوازي الأضلاع، والمربع، باعتبارها من الأشكال البصرية التي تساير العلامات اللغوية التي باح بها الشاعر لتضاعف من قدرات وإبداعات نصه وفي طليعة هذه الأشكال البصرية التي نالت نصيبها من التجسيد في الشعر الجزائري المعاصر نجد "**المستطيل**" ، وممن لجأوا إلى اعتماده الشاعر **عبد الله حمادي** في قصيدته "**جزائر**":

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، ص58 ،59

جزائــر يا قلعة الثــائرين

ويا قصة الخلد والخالــدين

جزائر يا موطن المبتغــى

ويا جنة الخلد والمنتـــهى

ويا موردا سلسبيل الضلال

ويا نشوة من أريج الكمــال

ويا ثورة في سجل النضال

ويا فتنةً كُللت بالكمـــــال[1]

عكس الشاعر في هذا المقطع المتساوي الدفقات الشعرية استمرار الوطن الجزائر في تقديم دروس القوة والعظمة والشموخ، وقد اتخذ من شكل المستطيل وسيلة لتعزيز المعاني والدلالات التي أدتها العلامات اللغوية كونه يتناسب والحالة الشعورية وكذا النفس الطويل للشاعر.

يتجه الشاعر **عز الدين ميهوبي** صوب التشكيلات الهندسية الرباعية ملامسا للحداثة الشعرية متخليّا بذلك عن القصيدة العمودية، وبنَفَسٍ واحد وفي لحظة شعورية واحدة يبدع الشاعر هذا المقطع الشعري:

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص29

يا أبي..

لا تقل شيئا بني..

يا أبي لا تنزعج مني

فأني عاتب عني

واني محمد الدره

دمي للتربة الحره

محمد يا أبي طفل

فلسطينية عيناه[1]

جسّد الشاعر الاستمرار الطويل لكفاح الفلسطينيين بعد استشهاد محمد الدرة بهذا التشكيل المتساوي الأسطر الممثل لشكل هندسي يميزه تقايس كل ضلعين متقابلين (المستطيل)، وقد لجأ الشاعر إلى هذا الشكل لأنه "يمثل خطابا شعريّا طويلا ومتصلا بدليل خلوه من علامات الترقيم، من نقاط وفواصل وعلامات استفهام، وقد جسد الشكل المستطيل دلالة الطول للمتلقي تجسيدا بصريّا"[2] ، حيث دارت أسطره الشعرية حول آخر حوار دار بين الشهيد ووالده حيث حاول الطفل إقناع أبيه بأن رحيله قد حان لكن سنوات الاستمرار والصمود ستطول من أجل تخليص الفلسطينيين من هذه المعاناة التي طال أمدها فكان شكل المستطيل أبلغ من التعبير.

يلجأ الشاعر **سليم صيفي** إلى هذا النوع من التشكيلات الهندسية الرباعية (المستطيل) في مجموعته الشعرية **"محطات في شاطيء الكلمات"** قصد إكمال الدفقات الشعورية/الشعرية والمحافظة على وتيرتها، من ذلك قصيدته **"إبحار"**:

[1] عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، منشورات أصالة، الجزائر، د ط، د ت، ص11

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص50

مبحر ها أنا رغم ريـــح الشجـــن

مبحر في يـــــــدي صورة وفنـــن

راســـم حرقتي حرقـــتي للزمـــن

حامـــــل دهشتي شمعتي والسنـــن

لست أخشى الدجى في ضفاف العفن

ولعـــي شـــعلـة تبتغي شـــعلـة

ولعـــي أخضـــر بالمنـــى والمنـــن

مـوغل في المـــدى فاسقني يا زمـــن[1]

أراد الشاعر أن يجسد للقارئ دلالة الاستطالة المسايرة لحالة الانفعال التي تعتريه تجسيدا بصريا من خلال اعتماد شكل المستطيل الذي مثّل ملاذ الشاعر للبوح بمكنوناته وشكواه.

تتشكل قصيدة الشاعرة الجزائرية **نسيبة عطاء الله** "**سكرات**" في شكل مستطيل لتختار مقطعا منها على غلاف مدونتها:

[1] سليم صيفي، محطات في شاطئ الكلمات، الديوان البلدي للثقافة والسياحة، باتنة، الجزائر، ط1، 2007، ص07

أعطيتـك الحبَ الجميـل ونفحتي

وملامـح الشّعر الجميـل كتابـا

أعطيتك الصّوت النّديَ وصورتي

وتعـانـق السُّـكـر النَقــيَ عتابا

وتركـت لي ضوء المسـاء شعلـة

وسحـابة بين السحـاب سرابـا

ينتابني سحــر الحديـث وخلوةٌ

ومتـاهــةٌ بـين الجـراح عذابــا[1]

حيث خلقت الشاعرة بهذا الشكل الرباعي حوارا متناغما ومتساويا بينها وبين المتلقي وبينها وبين خلدها، فقد أعطت الحب الجميل والكتاب والصوت، ولكن المتحاور معها منحها الجراح والعذاب. عاكسة بهذا الشكل المستطيل استطالة حبها واستمرارها في كتابة الشعر.

أخذ شكل المستطيل حيزا كبيرا في ديوان "**للجحيم إله آخر**" للشاعرة **حسناء بروش**، ومن أمثلته نذكر قصيدة "**عُبُور السَّهوْ**" التي تقول فيها:

[1] نسيبة عطاء الله، صوتك وحناجري، ص07

ذَرْت للعِشْق صَمْتًا عنْدَ رُؤْيَاه

النَّذْر نَذْري وصَمْتي دُونَه الآه

أضُمُّ آهًا فَكَادَ السَّهْو يُعْلنُهَا

كَادَت تميَّزُ مِنْ سَهْوي ذِرَاعَاه

صَحْو ورَائِحَة اللاَّغَفْو تَعْرُجُ في

أَلْفِ الحَكَايا..فَهَلْ تَغْفُو حَكَايَاه؟[1]

تتصاعد آهات الشاعرة في مداها البعيد فلم تجد أوضح تعبيرا لها من شكل المستطيل ليتوافق مع حالتها الشعرية الشعورية ويتعايش معها القارئ بصرا وبصيرة.

نجد الشاعر **فيصل الأحمر** قد عمد إلى شكل "**المربع**" في نص من قصيدته "**خيبات الماء/ مسرات الغربان!!**"

ينهـــض طيـــرنـا،

من رمــاد العصــور،

يصنع حلمنـــــــا،

والبلاد التي لاتهون![2]

يريد الشاعر بهذا الشكل اعتدال حالة انفعاله جراء اغتيال الشاعر العراقي محمد طالب البوسطجي في العشرية السوداء، هذا الاغتيال الذي ينكره الشاعر والشعب الجزائري على حد السواء.

تنتظم وتتساوى درجة انفعال الشاعر **عبد الله العشي** في مقطوعته الشعرية المتواجدة في قصيدة " **يوم وافق نون الوهم**" حيث يقول:

[1] حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص69

[2] عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، ص87

مات في غربته

لم يودع أحدا

لم يودعه أحد[1]

يجد المتأمل في النص بصره موجها نحو شكل متقايس الأضلاع الأربعة ومنتظم الشكل العام وهو المربع، فيتمكن القارئ بصريا من معايشة التصوير الحي للمشهد الشعري بصورة خاطفة ومختزلة والمتمثلة في حلم الشاعر الذي طار بعد أن مات في غربته دون أن يودِع أو يودَع.

وها هي **زينب الأعوج** تعبر عن الوضع الاجتماعي المأساوي بأسطر رباعية تستهل بها المقطع فتقول:

أيها العلـيل المكلـل

بالفرح أيّـها المهاجـر

إلى فلك اختل مداره[2]

فالشاعرة تنادي المريض المهووس بالفرح ألا وهو المهاجر، ففكرة الهجرة تتربع في ذهن الشباب رغم أنه يعي خطورتها وأمله فيها.

تختصر الشاعرة **راوية يحياوي** أفكار عنوان ديوانها **"أنا لا أحد"** في هذه الأسطر المشكلة بمربع من قصيدتها **"نوافذ على أرخبيلات الروح"**، فتقول:

كبرت وكبرت

حتى أصبحت

ذرة مـن غبار[3]

[1] عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2009، ص41

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص 171

[3] راوية يحياوي، أنا لا أحد، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2022، ص12

ناقشت هذه الأسطر موضوع مصير الإنسان بعد الكبر والمتمثل في الموت والفناء وهي فكرة تربعت على كل قصائد الديوان، فحالة الزوال ضرورة حتمية تؤول إليها كل الموجودات المادية في هذه الحياة بما فيها الإنسان الذي يتحول إلى ذرّة غبار، وبهذا وجّه فضاء المتن معنى الخطاب الشعري وتولّى مهمة اختزال الأفكار التي تنضوي تحت غلاف المنجز، فكلّلت هذه المهمة بالنجاح دون الحاجة إلى أسطر إضافيّة تعيّها في ذلك.

ومن الشعراء الذين وظفوا تقنية الشكل الرباعي (**المتوازي الأضلاع**) نجد الشاعر **عبد الحميد شكيل** في نص من قصيدة "**حجريات**":

على مرمى الحجر

من باب البحر

ومدائن الموتى،

ورنات المواعيد

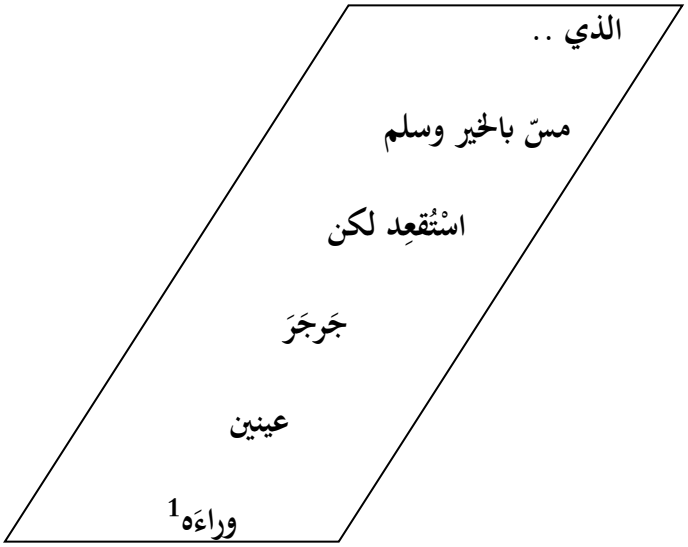
وصباحات العشاق الكُثر:

كانت البلابل،[1]

يمارس الشاعر التوازي اللغوي باستغلال كفاءات الشكل المتوازي الأضلاع من أجل إضفاء أثر جمالي وبصري على القصيدة.

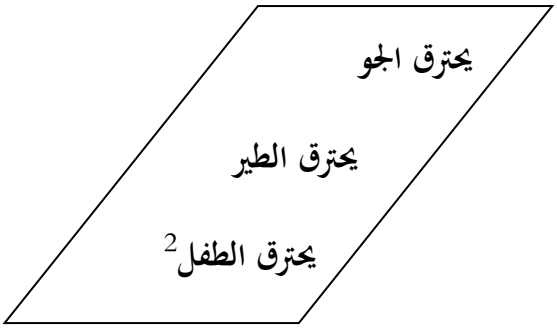
نجد الشاعرة **سليمى رحال** تعتمد شكل متوازي الأضلاع جاعلة القارئ يتتبع بعينيه تدريجيا للأسفل وللخلف، وبهذا جسد الشكل بصريا حركة عين القارئ كما هو موضح في نصها الآتي:

[1] عبد الحميد شكيل، مراتب العشق، مقام سيوان، ص31



[1]

يلاحظ تموّج الإيقاع مع الشاعر **فاتح علاق** في قصيدته **"وقالت غزة"** بانتقاله من إيقاع هادئ إلى إيقاع يأخذ في التصاعد والسرعة في وصف احتراق غزة في قوله:



[2]

تتكثف صورة الاحتراق حين يمشي الشهيد إلى المحرقة وتتسع دائرة الإيقاع بتصاعد ذبذبات الصوت تبعا للحالة الشعورية للشاعر، ويتمظهر هذا الإيقاع من خلال المسافة الجمالية الكامنة داخل زحام هذه الصور محققا هيئة تشكيلية ذهنية متمثلة في متوازي الأضلاع اكتملت معه بنية النص إيقاعيّا ودلاليّا وجماليّا وبصريّا.

شكّل الشاعر **عبد الحميد شكيل** شبكة صوتية متجانسة من المدّ المكسور ممّا فرض على القارئ التمهل عند قراءتها، وهذا ما جعل المقطع يشتغل على فضاء متوازي الأضلاع على النحو الآتي:

[1] سليمى رحال، هذه المرة، ص36

[2] فاتح علاق، الكتابة على الشجر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص49

الكلمات التي اندحرت،

ثم انحسرت،

ثم انهمرت،

ثم استترت،

ثم انتشرت،[1]

يخالف شكل الكتابة الشعرية (متوازي الأضلاع) نبرة صوت الشاعرة **زهرة بلعاليا** في قصيدتها "**شكل**" إذ تقول:

تخلصي

من رتبة الرقيب

حرري شعورك

من عقدة التاريخ

والحساب[2]

توهم الشاعرة القارئ بتضاؤل درجة صوتها من خلال تدرج الأسطر الشعرية نحو الأسفل غير أنها تعبر من خلالها على رافضها لواقعها ورغبتها في الثورة متحديّة الأعراف ومتجاوزة السائد الذي قيّدها ومنعها من الانطلاق، ولو تمّ هذا المقطع في سياق خطابي لكان صوت الشاعرة يزداد حدّة وارتفاعا وتتدرج الأسطر الشعرية نحو الأعلى، وبهذا فالشكل هنا خالف نبرة الصوت.

[1] عبد الحميد شكيل، يقين المتاهة، مقام الشوق، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005، ص51

[2] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص89

لجأ بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين إلى تجسيد تقنية الشكل الهندسي (شبه منحرف) من أجل توليد نسق جمالي بحياكة فنية مقصدية أكسبت النص حركة إبداعية متميزة، وللتدليل على ذلك نأخذ نص للشاعر **عبد الحميد شكيل**:

ها أنا أنظر إليك

ها أنت تنظرين إلي

وكلانا عاجز عن شمّ الآخر

إنها مأساة أن ترد الماء ولا تشرب[1]

يظهر الشاعر مأساته وعجزه حيث ينحرف في تدفقاته الشعرية، فيظهر النص ببداية ضيقة ليتسع في القاعدة تبعا للحالة الشعورية للشاعر التي أظهرته مكسور الخاطر خُيّب أمله في اللقاء، وهذا ما زاد من دلالة النص وإيحائه فتجسد العجز والانحراف بصريا.

يذهب الشاعر **عثمان لوصيف** في قصيدته "**النحلة والغبار**" إلى سرد واقع الموت سردا دراميا مهيبا حيث يخاطب الريح الشجيرات النحيلة ذات مساء على النحو الآتي:

مات النغم وانتحرت البحيرات،

صدئت المسافة واغبرت الخطوط،

تاهت الخطى وماج السراب على المدى[2]

ألحّ الشاعر على المتلقي التمعن في الأفعال السردية المتدرجة (مات، انتحرت، صدئت، اغبرت، تاهت، ماج) وهي أفعال تنم بجوّ الموت ونتائج وقوعه الذي يبيّنه مسرح السرد الشعري مقدّما هذا المشهد الدرامي في شكل

[1] عبد الحميد شكيل، سنابل الرمل ..سنابل الحب، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008، ص20

[2] عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص26

شبه منحرف تبعا لتدفقاته الشعورية وأداء لحركة الأفعال المتطورة دراميّا ممّا جعل المتلقي يعايش هذا السرد الحكائي بصريّا وشعوريّا.

ترتسم الطاقات الشعورية الململمة للذات الشاعرة **كنزة مباركي** وأناها في قصيدة **"خطوات"** عبر سيل من الصور الحسيّة التي أُخرجت في شكل شبه منحرف على النحو الآتي:

وطعما جديدا للنار

ولذة مغايرة للمغامرة

حتى ينام في جوفي الليل

وتهاجر الطيور إلى ما بين أصابعي[1]

تقتنص الشاعرة الانحراف الدلالي المتخفي في ثنايا الأسطر الشعرية، والمنكشف من خلال هذا الشكل الهندسي الذي أفصح عن رغبة الشاعرة في التمرد بمغامرة بحثيّة في سبيل اكتشاف هويتها وذاتها من جديد، فانقادت الأفكار والتخييلات بانتقاليّة تمثلت في انحدار الأسطر باتساع إلى الأسفل عبر الفضاء النصي وكلها أمل في أن يتحقق حلمها ومبتغاها.

تنقلب هندسة شبه المنحرف في نص الشاعرة **نصيرة محمدي** على النحو الآتي:

الرجل الذي ارتجل شكل المكان

وأغفل عنوانه في الرمل

انكفأ في قبة النجاة

يبتهل المستحيل[2]

[1] كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، موفم للنشر، الجزائر، 2014، ص60

[2] نصيرة محمدي، روح النهرين، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص78

يتعالق النسيج المجازي مع الفضاء النصي الموحي بالضياع، وبهذا دُعّم الجانب الدلالي بالجانب البصري الحسي ممّا ساهم في رسم صورة إضافية للعمق وزاد من جماليّة الصورة.

أغنى الشاعر الجزائري نصه بأشكال رباعية ولّدت بدورها نصا ثانيّا أرهق ذهن القارئ من أجل تلقيه وألزمه بثقافة شعرية وفكرية معينة تقرّبه من فهم النص واستيعابه، ولعل ما يجذب المتلقي إلى هذه النصوص هو براعة مبدعيها في تشكيل مادتها وتقديمها في شكل متفرد ومبدع ومتميز توضح وتعبر عن الدلالات الخفية عاكسة في ذلك شخصية المبدع.

1-3-شكل الدائرة/ القوس:

يتجسد النص الشعري الجزائري المعاصر تجسيدا بصريا بأشكال هندسية مختلفة لإنعاش خيال المتلقي وتأسيس عالم موازٍ له حتى ليجد نفسه مع التصوير الحي للمشهد الشعري، فالأشكال الصورية قد حلّت "لتوضح وتعبر عن التمثيل البصري للدلالات الخفية المعبر عنها عاكسة في ذلك شخصية المبدع "[1]، ومن الشكول الهندسية التي اتكأت عليها النصوص الشعرية الجزائرية شكل الدائرة، من ذلك نجد نص " **valse**" للشاعر **فيصل الأحمر**، حيث أن المتأمل فيه يجد أن الخط الذي يجمع بين النقاط الرئيسية للمحيط يفضي إلى شكل الدائرة على النحو الآتي:

جننتها عيون التي

جننت بوصلات القصائد

موسيقى وقعِؤ اسمِها: وسيلة

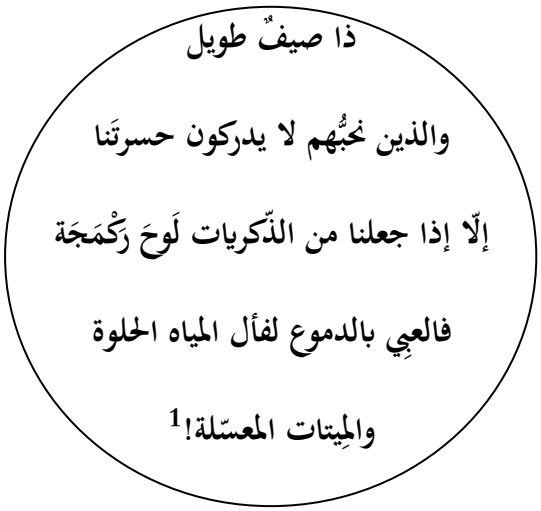
المباني لها والزمان لها

والمواعيد من أجلها[2]

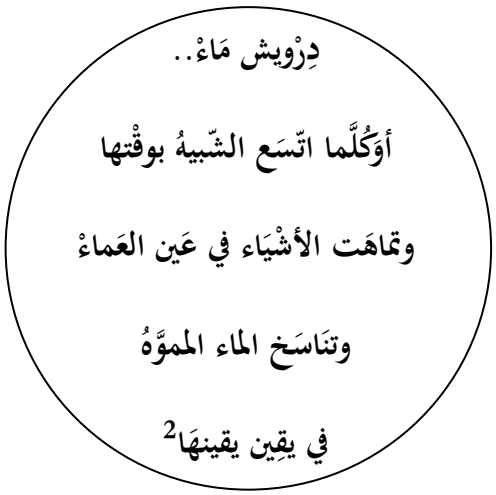
[1] هاشمي قشيش، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ص140

[2] فيصل الأحمر، مجنون وسيلة، ص 195

اعتمدت الشاعرة **نسيبة عطاء الله** على تقنية الشكل الهندسي الدائري في قصيدتها "**صمتك وحناجري**":



شكلت الشاعرة **حسناء بروش** في قصيدتها "**خَلْف الشَّبيه**.."خطا وهميا لدائرة يجسدها المتلقي تجسيدا بصريا على النحو الآتي:

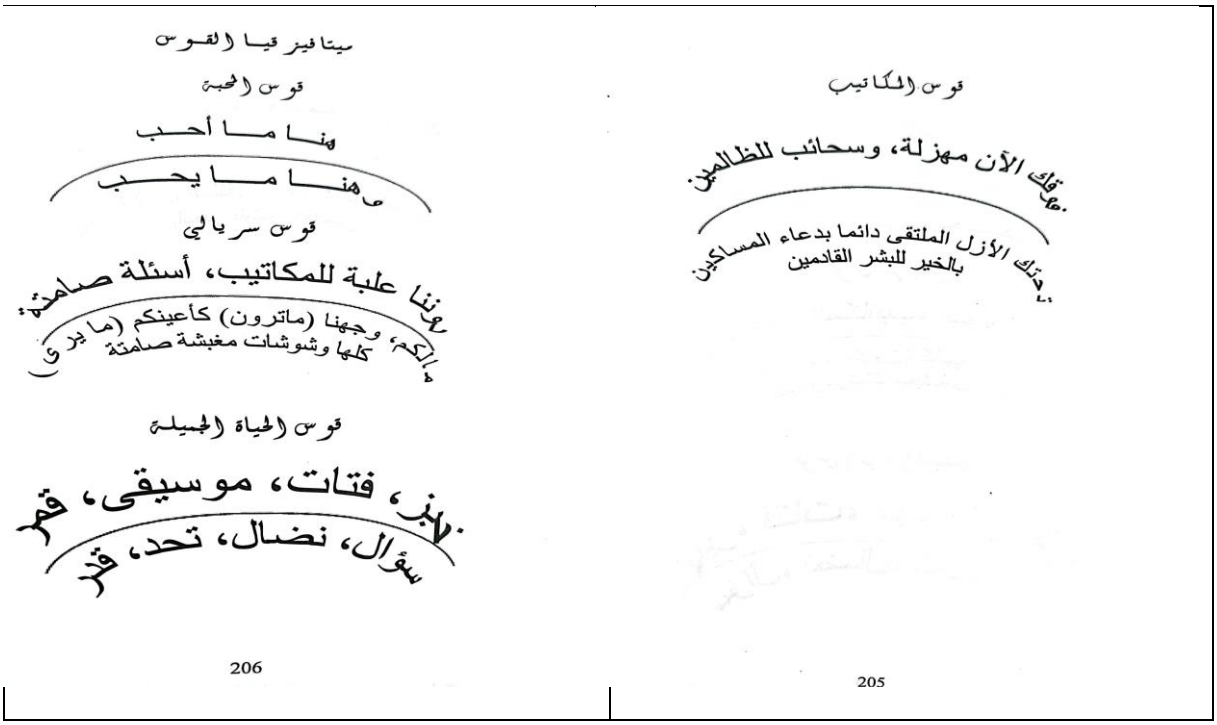


يتحقق التشابه والتناظر في أسطر هذا المقطع الشعري تبعا للدفقات الشعرية والشعورية مشكلا دائرة وهمية أضفت للنص جمالية تشكيلية وفنية جعلت من المنجز الشعري ابتكارا طباعيا.

[1] نسيبة عطاء الله، صمتك وحناجري، ص23

[2] حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 23

نعاين في الشعر الجزائري المعاصر استثمارا لشكل القوس داخل الفضاء النصي من ذلك نموذج الشاعر **فيصل الأحمر** في قصيدته "**ميتافيزقيا القوس**"[1]:



يُخرج الشاعر قصيدته في صورة تشكيلية مبتكرة فيجعل أعلى وأسفل كل قوس من الأقواس الأربعة (المعنونة بـ: قوس المحبة/ قوس سريالي/ قوس الحياة الجميلة/ قوس المكاتيب) سطر شعري، وكأن القوس بمثابة فاصل بين السطريين الشعريين ووسيط "يساعدنا بناء على قوانين الجشطالت التي تعمل على تنظيم الفضاء وخلق سنن الإدراك والتلقي على فهم البنية الفضائية للشكل الشعري وما يرتبط بها من خصائص إذ يصبح لكل عنصر بان دلالة تستوجب التأمل والنظر الملي"[2]، والمتمعن في دلالة الأسطر الشعرية المدوّنة أعلى القوس يجدها تناظر وتناقض معنى الأسطر الشعرية المدونة أسفله من ذلك قوس الحياة الجميلة فالكلمات (خبز، فتاة، موسيقى، قمر) تنتمي إلى حياة النعيم وفي مقابلها كلمات (سؤال، نضال، تحد، قدر) فهي توحي بالشقاء والتعب. فيتحرك الشعر هنا في المعلم الفضائي البصري للصفحة محتكما إلى البؤرة الفضائية التي هي خط القوس، إن هذا الانقلاب في المضامين تحققه

[1] فيصل الأحمر، كتاب الرؤى، ورشات، ص205، 206

[2] وسيلة بوسيس، دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، بحث مقدم لأجل نيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، إشراف: أ.د.عبد الله حمادي، جامعة منتوري قسنطينة 1، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية 2011/ 2012، ص120، 121

رياضيّا درجة مائة وثمانون درجة والتي تتحقق بدورها هندسيّا بشكل القوس، فبات الشعر شكلا هندسيًّا يتحكم في رسمه مبدعه كيفما شاء وكيفما أملت عليه ملكته الإبداعية.

1-4-الخط المضلع:

عمل الشاعر الجزائري المعاصر على كسر رتابة الفضاء الطباعي، من خلال تجاوزه للأساليب المألوفة في الكتابة، والخروج عن الإطار التشكيلي الثابت الذي تحول في نظره إلى فضاء رتيب، لا يقدم إضافة للنص المتولد عن زمن متغيّر مليء بالصراع مع الذات والسلطة والأمكنة، و"هذا التغيير في رسالة النص الشعري وطبيعته يقتضي تغيرا مماثلا في بنيته، فبعد أن كان فضاء النص ساكنا محدد البدايات والنهايات صار مفتوحا في بداياته ونهاياته كالأمواج غير المستقرة، فاختلفت تبعا لذلك هندسة القصيدة "[1]، فقدّم الشاعر /المبدع أسطره الشعرية في شكل مضلّع، ومن عينات ذلك تجربة الشاعرة **نعيمة نقري** ومنها قولها:

صيفك
في صيفك
تنضج آخرٌ فاكهتي
ولصيفك
تمتد شواطئ حضني
في صيفك
أمسح مِرآة سمائي
لحديث الصّيف
وأطفئ آخر نجم
في قلبي

[1] خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 143

تفترش اللّيلة أهدابي

وتنام.

وكصيفك[1]...

غطّت العواطف الجياشة للشاعرة تجربتها الشعورية، ممّا أكسب النص نغما خاصا متزنا ومختلفا ونازلا حسب تدفقاتها الشعورية تولّد عنه نظام صوتي حسي متعاقب، فنتج عن كل ذلك تشكيلات مختلفة قدّمت من خلالها الشاعرة جديدها وفق رؤياها المختلفة، فقد بدأت من" التخلي عن الذاكرة التي تستحضر الاستبداد الأبوي الذي يمثله التراث الشعري القديم والحديث، عربيًا كان أم غربيًا"[2] ، لتؤسس لأنماط جديدة تتماشى و التحولات على المستوى الفكري والجمالي، فهي تريد أن تخلق لغة متجددة بتشكيلات مختلفة لخلق إيقاع صوتي متميّز يغري المتلقي ويخفي تجربة لغوية فريدة، ومن عيّنات هذا التوظيف ما نقرأه عند الشاعر **أبو بكر زمال** في قصيدته **"مقام الناقة"**:

يتمي يؤوّلني

سؤاله نرد وعماء

ما قلت للأرض والسماء إئتيا

طوعا

أو

كرها

ولكنها روحي

تسيل في اسفنجة الجسد[3]

[1] نعيمة نقري، نون، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص45

[2] أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1،2002، ص147

[3] أبو بكر زمال، غوارب، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش، الجزائر، ط 1، 2001، ص44

تتنافر حدود العبارة وتتعاقب تناسبا مع الإيقاع الضدّي الذي برز من خلال مظاهر التضاد (الأرض/ السماء، طوعا/ كرها، الروح/الجسد)، والتي ساهمت في شحن النص ودفع التجربة للتوتر المطلوب مما تولّد عنه وفق أفقها تشكيل خاص يتوافق والبوح الشعري للذات، فأتت الأسطر الشعرية في ترتيبية مضطربة تبحث عن الهوية الضائعة، وهنا مكمن التطوّر الجمالي في توظيف هذا الشكل الإيقاعي.

أدى تموج الأسطر الشعرية إلى خلخلة فكر المتلقي في الإتيان بالمعنى المتواري والذي يتأتى بطرق متعددة "فقد يبدأ السطر الشعري الجديد عند نهاية السطر الشعري السابق، ويأتي أحيانا عند منتصف السطر السابق، ويأتي التموج في الشعر العربي المعاصر مقصودا"[1]، وفي هذا الصدد نجد قول الشاعر **الأخضر بركة**:

الأعراب خلف زجاج سيارات أحزاب مغطّاة بأضلاع
الشجيرات القليلة في أزقة بلدة شعثاء تنتظر انقشاع غبار
أسطول من الخطباء ظهرا كي تمر إلى مشاغل عيشها
الحافي..
أما
من سنتمتر واحد في هذه الأرض الكثيرة لم تمسّ تُرابَهُ
قدمُ هباءْ
سنتمتر واحد لتدبر فيه الروح قفل الباب في روح وتشتم
الهواء
رئة النوافذ حين تنقصف النوافذ
جالسا[2]

[1] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص239

[2] الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص85

قُدّر للمعنى أن يتشكل فوضويّا بين مدّ وجزر لطول الأسطر الشعرية توافقا مع التدفقات الشعورية الشعرية للشاعر، حيث خضعت الأسطر الشعرية للتوزيع المكاني بطريقة غير منتظمة تجسد رؤية الشاعر للمعنى وتقلباته، وفي هذه الظاهرة ينصرف المعنى إلى اللامعنى (عيشها الحافي/تشتم الهواء/ رئة النوافذ...)، فشكّل تموج الأسطر لغة غياب أعاقت استجلاء معنى القصيدة، وفي الوقت نفسه تحمل في باطنها الخفي معنى عميق.

استدرجت القصيدة الجزائرية المعاصرة تشكيلات هندسيّة بصرية متنوعة رصّعت بها فضاءها النصي، كما تولدت على إثرها سياقات تعبيرية وإيقاعية خاصة تشكلت من خلالها علاقة تكامل وتلاحم، "فالتلقي المعاصر للشعر العربي، أصبح يعتمد على العين المجردة، لا على السمع، لأن الخطاب الشعري لم يعد كلمات وأفكارا فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر، لفهم النص، وفهم التشكيل الخطي المرافق، الذي أصبح ذا دلالات عميقة لأن المكان الذي يكتب فيه النص وطريقة كتابته على البياض، أصبحت تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره"[1]، مما أكسب القصيدة أنماطا شكليّة كثيرة أثرت النص الشعري بطاقات دلالية مكثّفة واختزلت الانفعالات الشعورية كما أضفت أبعادا رؤيويه جديدة للتجربة الإبداعية الشعرية الجزائرية المعاصرة.

[1] محمد الصالح خرفي، فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر"، منشورات آرتيستيك ، القبة، الجزائر، ط2، 2007، ص79

2-العلامات الرياضية:

تفطن الشاعر الجزائري المعاصر إلى البعد البصري المصاحب للعلامات غير اللغوية فراح يفتش عن طاقات تشكيلية تكتنزها هذه العلامات غير اللغوية من خلال توظيف تشكيلات غير مألوفة تجد من خلالها الذات الشاعرة نوازعها في التجريب وارتياد آفاق الإبداع المبتكر، كون أن الشكل يحمل باستمرار رهان التجديد والحرية الكافية لتمظهر وترجمة أحاسيس الشاعر وميوله إلى خلق فضائه المفضل، كما أن القصيدة المعاصرة "تجاوزت الشكول الهندسية وكسرت حدة النظام العقلي الصارم والتكرار اللانهائي، لتقترب بخطوطها التشكيلية من خلجات النفس وتصورات اللاوعي، وغاصت في الأعماق الإبداعية للشاعر تخلقت شكولا متباينة أكثرها أقرب إلى التجريد من إلى التجسيد المباشر"[1]، لأن الهدف من هذه الممارسة الإبداعية هو التعبير عن كوامن الذات الشاعرة خلقا لأبعاد دلالية أكثر عمقا ومقصدية وجمالية، ومن التجارب الرائدة والفريدة التي اعتمدت الشكول الرياضية الأيقونية نجد الشاعر **فيصل الأحمر** في قصيدته **"هكذا تكلّم نيتشه"** في المقطع التاسع:

وقال زرادشت:

أطفئ الشمع=< غيِّر الضوء

جدّد ثيابك =< كن من جديد

أغمض العيْنَ =< يرى القلبُ

داعب الأفعوانْ=< أطلق العنفوانْ

اغسلِ النافذة=< يكبر الأفقُ

اسكن البَذرَةَ=< تستوطِنِ الشجرَةَ

باغت الانسيابْ=< اقصف الارتيابْ

باشر الانسحابْ=< يتردّى العذابْ

[1] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص 226

كن كثيرا=< تكن أخيرًا

أنت أنت=< أنت تمامًا

أنت أنت فقط![1]

حاول الشاعر أن يقدم معادلات رياضية طرفاها الكلمات وليس الأرقام فكانت الرموز الرياضية بمثابة صور لغوية اختزل فيها عبارة (افعل/كنْ) بعلامة تساوي الرياضية (=)، أما عبارة (أكبر/ الترجيح) فاختزلها بعلامة أكبر الرياضية (<)، فمثلا فيما يخص الشجرة هي فعلا أكبر من البذرة، ولن تتحقق الشجرة إلا من خلال غرس البذرة فساكنها هو ساكن الشجرة فالتساوي والترجيح متمكن في طرفي هذه المعادلة الحياتية فعلا، وبالتالي استطاع الشاعر أن يكسر اللغة الشعرية برموز دالة يفككها المتلقي بشغف ليصل إلى مكامنها فيكون مشاركا فاعلا وفعّالا في فعل القراءة وفي العملية الإبداعية.

إن توظيف الخطاب الشعري الجزائري المعاصر للعلامات الرياضية مثل الزائد(+) والضرب (X)والقسمة (÷) وغيرها يدل على" أن صيغ التفكير العلمية والشعرية يمكن دمجها، وأن الشعر قابل للدقة والتوكيد مما يعد غريبًا عن طبيعته عادة"[2] ، نستدل من ذلك أنه يمكن الجمع بين الشعر والعلم، وبصورة أخرى بين النسبي والمطلق، وذلك من باب تصوير الحقائق وفق رؤية الخيال العلمي، كما يحقق دلالة بصرية يضطرب لرؤيتها المتلقي، ومن النصوص التي وظفت العلامات الرياضية قصيدة **"صحو لي وآخر للوطن"** للشاعرة **نادية نواصر** من أجل أن تقدم للقارئ بعض المعاني والدلالات حول عشقها للوطن بصورة دقيقة إذ تقول فيها:

هي معادلتي التي أكتبها

على مساحات قلبي...

أعلّقها على حدودك...

---

[1] فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، ص55، 56

[2] كورك جاكوب، اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)، تر: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1989، ص 231

وصحو لي أيّها العزيز،

وآخر لك...

وإليك معادلتي:

ن+ وطن= حبّ حتى النخاع![1]

نلمس من خلال هذه المعادلة الرياضية اندماج الذات الأنثوية في قضايا وهموم مجتمعها فلم تبق غارقة في ذاتها وإنما أصبحت ذات صلة وثيقة بمجتمعها ووطنها وهذا ما أفصحت عنه باختيارها لحرف النون ممثلا لخطاب التأنيث (نون النسوة) ودمجّها بعلامة (+) مع الوطن ليتولد عنهما – وقد اختزلت بعلامة (=) –رؤية شعورية وشاعرية تعكس الافتخار بالانتماء الوطني.

يعد وجود مثل هذه الأشكال الرياضية في الشعر الجزائري المعاصر تجربة إبداعية مغايرة ومتميزة لأن " لكل تجربة نظامها التشكيلي الخاص الذي يتقرر بفعلٍ من وعي الشاعر الاستثنائي، وهذا الأنموذج في البناء لا يصلح إلا لنمط خاص من التجارب"[2]، الذي قد تتدخل في صياغته حال الشاعر الشعورية أو رؤياه الإبداعية، ومع كل هذه الظروف والسياقات المنتجة للنص فإن المتلقي سيبحث عن تفسير لهذا المتن الرياضي بكل شغف.

نلاحظ من خلال هذه العينات مدى حرص الشعراء الجزائريين المعاصرين على توزيع فضائي مبدع ومتميز لنصوصهم التي طُعّمت بعناصر لغوية/غير لغوية، وأصبح من الصعب تلقيها دون الإحاطة بتلك العناصر، وذلك يعكس قوة إدراكهم لمدى فعاليته في توجيه المتلقي ومساندة التجربة الشعورية بصريا بطريقة ينوب فيها التشكيل عن الكتابة والإلقاء، وهو ما جعلهم يستثمرون أقصى ما يمكن أن تولّده التشكيلات البصرية لتنوب الحضور الشفهي وتساهم في تقديم جمالية أكثر حسية للنص، مما يساهم في جماليّة وبراعة تلقيه.

[1] نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، عنابة، ط1، 2006، ص54

[2] محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط،2005 ، ص30

3-الرسومات:

تقارب وتداخل الشعر مع الفنون المختلفة كالنحت والموسيقى والرسم، لاشتراكها في وظيفة الإمتاع رغم اختلاف أدواتها، وذلك لأن للأدب صلات بالفنون الجميلة فقد حاول على وجه التخصيص أن "يحقق الأثر الذي يحدثه فن الرسم والتصوير-أن يصبح رسما بالكلمات"[1]، مما أمكن للشاعر أن يدفعنا إلى تصور المناظر والرسوم كأننا نقف أمامها بل تجاوز ذلك إلى التأثير في قراء لا علم لهم بفن الرسم، واستلهمت الفنون من الشعر والأدب موضوعاتها، بل باتت الرسومات تمثل نصوصا موازية للنص المكتوب، ومنه فقد أصبح الحديث عن الشاعر والرسام الشاعر أمراً بديهياً لا غرابة فيه.

والباحث في علاقة الشعر بالرسم تاريخيا يجدها قديمة يعود بنا إلى ما قبل العصر اليوناني والروماني، ولعل أقدم عبارة عن العلاقة بينهما هي عبارة **سيمونيدس الكيوسي اليوناني(Simonides)** * التي يقول فيها" إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق وإن الرسم أو فن التصوير شعر صامت"[2]، نستشف من خلال هذا القول أنّ الرسم والشعر يجمعهما نقطة التصوير ومخاطبة الحواس بمشاهد محسوسة، فالكلمات تصور الأشياء حسية كانت أم ذهنية بينما الظلال والألوان تستنطق الكلمات من خلال شكلها الصامت، وبهذا فالشاعر مصور على حدّ تعبير ابن سينا " إن الشعراء يجرون مجرى المصور فكل واحد منهم محاك"[3]، وعليه فظاهرة التقارب بينهما قوية، بحكم أن الأدوار بين الشاعر والرسام متبادلة ولا يختلفان إلا في الأداة التعبيرية.

حاول الشاعر الجزائري المعاصر المزج بين الرسم والشعر، وهذا المزج ما هو إلّا " تعبير عن هاجس ذاتي لهؤلاء الشعراء، كما أنه نوع من الإشراق والولادة الشعرية عبر دمج الصورة البصرية والفعالية الخيالية، اللتان تحيلان مباشرة

---

[1] رينيه ويليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، ص174

* سيمونيدس الكيوسي اليوناني(Simonides) : شاعر إغريقي (عاش حوالي سنة 556 إلى سنة / 468 ق.م) يعد من أهم شعراء عصره، ولد في جزيرة كيوسشرقي البر اليوناني، كان أول من احترف نظم الشعر نصدرا للرزق والرفاه، تعود شهرته إلى حكمته الحياتية أكثر من طلاوة شعره، فهو يحس عميقا بالضعف البشري، ويرى أن على الشعر أن يكون " رسمًا ناطقا"، فجاءت قصائده لتخاطب جميع الحواس، ولكن عبر مصفاة العقل الناضج.

[2] عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، عالم المعرفة، عدد 119، 1987، ص57

[3] ابن سينا، فن الشعر، ضمن كتاب الشفاء، تح :عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط1 ، 1953، ص194

على وعي الشاعر بموضوعه"[1]، كما يعكس توظيف الشاعر لفن الرسم سعة ثقافته وقدرته على خلق وابتكار ما من شأنه جلب انتباه القارئ وذلك بجعله يقرأ ويتفاعل ويؤول.

وجد الشاعر الجزائري المعاصر في فن الرسم الأفق الرحب لصياغة تجربته الإبداعية وتوظيف رؤاه مُستعملا "كل الأساليب والتكتيكات التي يحس أنها قادرة على مساعدته في توصيل رؤيته الشعرية بكل أبعاده إلى المتلقي، وهكذا تتعانق المسافة بين الشعر وبين كل هذه الفنون"[2]، إيمانا منه بمنطق التغيير والديناميكية، فضلا عن بحثه الدائم عن طرق إثارة ذهن المتلقي.

[1] هاشمي قشيش، دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر، ص227

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2002، ص 223

3-1-أغلفة الدواوين والرسم:

يعد الغلاف ظاهرة فنية يهتم بها الدارس كونها فضاء من المهيمنات الخارجية التي تحفز القارئ وتساعده على تلقي نصوصه الشعرية، فهو من العتبات التي تتعدى التعريف والبعد البلاغي إلى المستوى الجمالي خصوصا في النصوص الإبداعية الشعرية. لهذا فدوره مهم للغاية في ضبط تصور أولي حول القراءة، فعلاقته بالمتن مباشرة لأنه أولى تجلياته ويحمل تكثيفا لدلالاته، لكن لا يمكنه أن يستقيم بدونه أو يكتسب أهميته بمعزل عن خصوصية النص نفسها[1]. كما أن أهميته تعتبر بالغة بالنسبة للمضمون بدرجة أولى، وللتسويق بدرجة ثانية،" فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص .بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[2]، لذا نجد كل من المؤلف والناشر يركزان اهتمامهما عليه، إما من الجانب الفني والمضموني للديوان، أو الجانب التسويقي، ذلك أن الدلالة الإحالية والوظيفة التواصلية التي يقدمها الغلاف الخارجي للنص الشعري هي تماثل" جينيريك للعمل الأدبي بما يتضمنه من علامات لغوية وبصرية وما يشتمل عليه من مؤشرات أيقونية وإشارات سيميائية وعتبات توضح طبيعة العمل وتعين هويته وتحدد حسه الأدبي والفني، من ثم فالغلاف عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي وتفسيره وخطوة ضرورية لتفكيك المنتوج الفني و(الشعري) ... وتركيبه في مقولات ذهنية نقدية أو وصفية أو في شكل خلاصات تقويمية مكثفة دلاليا وشكليا وتداوليا"[3] ، هذا ما جعل الكاتب يسعى جاهدا في إخراجه .

اشتغلت أغلب أغلفة الدواوين الشعرية الجزائرية على تشكيلات مختلفة، طفت على السطح بفضاء دلالي يفرض نفسه على متلقيه بقوة، ويسعى إلى الرفع من درجة التشويش التي تفرض علاقتها بالنص باعتبارها بؤرة دلالية تمهد لنا الطريق إلى المتن الشعري أثناء القراءة التحليلية الواعية، زيادة على ذلك فهي تمتلك خصوصية متميزة وكفاءة

---

[1] ينظر، عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص16

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص124

[3] جميل حمداوي، دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، مجلة ديوان العرب الالكترونية، 25 سبتمبر2008، http:// diwanalarabe.com

قادرة على أن تحميها من فيء القراءات الجاهزة. ومن هذه التشكيلات الفضائية التي يحملها الغلاف "الرسم" والذي يعد من العلامات غير اللغوية التي تشارك الكتابة في تكوين معالم دلالة الديوان، ذلك أن الصورة لا تشكل "امبراطورية مستقلة أي عالما منغلقا، لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصور مثل الكلمات، ومثل ما تبقى من الأشياء، لم يكن في إمكانها أن تتجنب "الارتماء "في لعبة المعنى"[1]، وتأخذ عادة شكلين في الحضور؛ إمّا رسوم واقعية تقدم تصورا مباشرا على مضمون الديوان، فتدفع القارئ لرسم تصور واقعي ومباشر لما سيقرأ.

أما النمط الثاني الذي تأخذه الرسوم وبعض الأشكال فهو نمط تجريدي لا يقدم صورة مباشرة عن مضمون الديوان بل يزود المتلقي بعلامات تحتاج للتأويل، بذلك تصبح الرسومات التجريدية أداة رمزية توحي وتلمح ولا تصرح، ويعتبر هذا النمط أرقى لكونه يجعل الفكر يمر بمرحلتين وصولا للدلالة، بداية باستقبال العلامة ثم ربطها بتأويل معين، يخلقه المتلقي حسب رصيده، ومن ثمة يقوم بالتأويل النهائي الذي يرتبط بالمتن فيما بعد.

تتكئ الصورة/ الرسم إذن في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة على ثلاث قوى تتوزع أولا القوة البلاغية للصورة التي اختارها الشاعر/المبدع لتتلاءم مع تمثله أثناء تسييجه للفكرة، وثانيهما قوة المبدع ذاته الذي يمنح إبداعه حياة متميزة وأبدية، وثالثها قوة المتلقي/ الناقد الفذّ الذي يستطيع من خلال إدراكه الذهني المؤطر باللغة الواصفة لهذا الإبداع الفني الأدبي وكذا تفاعله مع خزّان المدركات السابقة أن يرى المعاني الخفية فيفكك العلامة ويسهم في توليد المعنى وإنتاج الدلالة والكشف عن بلاغة صورة/ رسم الغلاف.

نلاحظ مما تقدم أن هذا النوع من الفضاء، رغم كونه هامشي في الدلالة، بحكم شكليته وإدراكه حسيا بصريا إلا أنه يؤدي دورا مهما عبر المساهمة في تشكيل ملامح الديوان وتوجيه المتلقي نحو دلالات محددة، فقد أصبحت صورة الغلاف تؤدي دورا بارزا في توليد المعنى وإنتاج الدلالة، فهي لم تعد عنصرا محايدا كما كان يعتقد سابقا، ولعل القفزة التقنية الهائلة في وسائل الاتصال الجماهيري هي التي لفتت الانتباه إلى القناة البصرية في الإدراك

[1] محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج:31، ع:01، سبتمبر2002 ، ص223

والتواصل في مجال الاتصال الأدبي، حيث أصبح الجهد منصبا على البحث في إمكانية تطويع قدرات اللغة، لتلائم الامكانات التي وفرها الزمن التكنولوجي، من أجل البحث عن بلاغة جديدة[1]، وسنتتبع عبر هذه الدراسة عددا من الأغلفة لدواوين شعرية لشعراء جزائريين معاصرين وذلك بالتعرف على الرسومات الموظفة في الغلاف ومدى قدرة هذا الفضاء على التأثير في المتلقي.

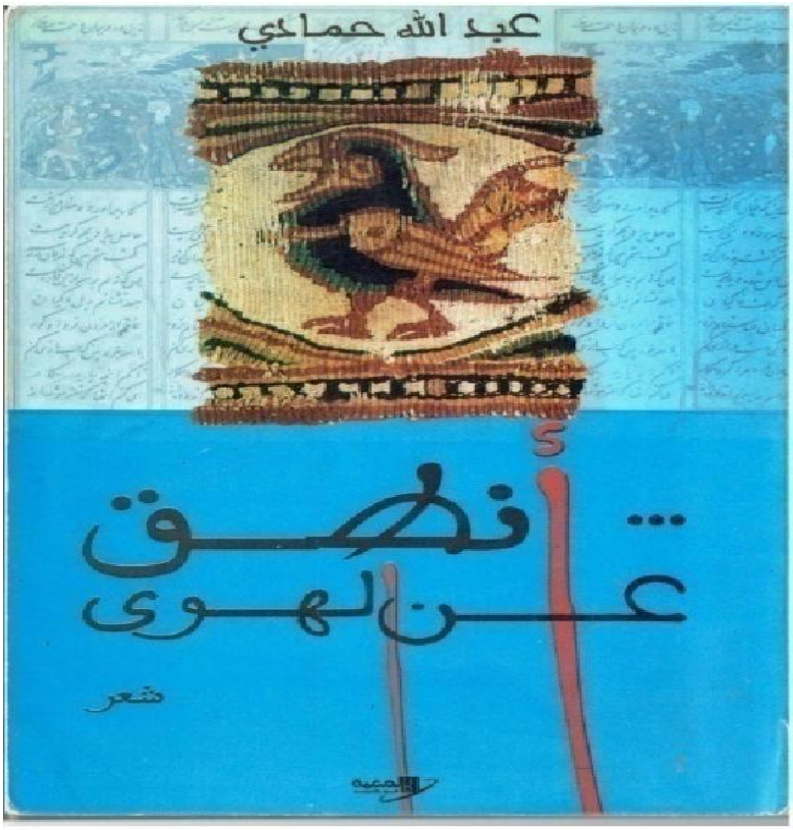
تمظهرت هذه التقنية الفنيّة المتميزة في أبهى تشكلاتها الصوفيّة في تجربة **عبد الله حمادي** في ديوانه" **أنطق عن الهوى**" ، فقد جاء الغلاف مشفوعا برسم سوريالي لصورة طائر السيمرغ وهو طائر لا يمت بصلة لجنس الطيور كونه طائر خرافي يكثر ذكره في الأساطير الآرية الدينية والتاريخية، ويعتبر معادلا موضوعيّا للذات الشاعرة فهو "ملك الطيور وهو منّا قريب ونحن منه جدّ بعيدين، مقرّه يعلو شجرة عظيمة الارتفاع، ولا يكف أي إنسان عن ترديد اسمه تكتنفه مئات الألوف عن الحُجُب، بعضها من نور وبعضها من ظلمة وليس لفرد في كِلا العالَمين مقدرة حتى يحيط بشيء من كهنه، إنه الملك المطلق، المستغرق دائما في كمال العز"[2]، ومن هنا تتجلى الرؤية الصوفية حيث الشعور بالرهبة والدهشة التي تحيط بطائر السيمرغ، فيجد القارئ نفسه في رحبة الأنوار والحقيقة المطلقة لأن الكتابة الصوفية تمثل "البحث عن الحقيقة والنفاذ إلى صميم الأشياء وكشف ما وراء الطبيعة"[3] تتجاوز بذلك معها الذات الشاعرة الواقع المتعفن والدنيوي المدنس وتطمح إلى الأفق النوراني الأخروي المقدّس، فحضوره هذا الرسم في المنجز الشعري "**أنطق عن الهوى**" يومئ بالتحرر والهروب من قساوة العالم المادي والانغماس في عالم روحاني أزلي في جو من التأمل الوجداني كون الرسم يعتمد على طاقات وإمكانات تتوسل الحلم والتخييل لبلوغه.

[1] ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص05، 06

[2] أحمد القاسمي، تعرف إلى خصائص التصوف الإسلامي ونشأته وتجلياته، جوان 2012، تم الاسترداد من https://arabi21.com

[3] عبد الغاني خشة، الغلاف ومضمرات التصوف في "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي، جوان 2012، تم الاسترداد من http ://www.Revues.Univ-Ouargla

تحاول هذه التجربة الصوفية أن تخترق الواقع الجزائري المعاصر في ابتذاله وتعرية علاقاته المعقدة بغية هدمه وتقويضه لتبني على أنقاضه عالما تخييليّا ومعرفيا وجماليا منتصرا للإنسانية عبر الغوص في أعماق النفس تدبرا وتأملا بهدف الوصول إلى دلالتها الحقيقية، وقد جاء هذا الرسم كالآتي:



أدرك الشاعر **عبد الله حمادي** القيمة الأسطورية للرسم وما يوحي به توظيفه للرسم السوريالي كأيقونة دالة في النص، وهو ما يؤكد الرؤى الإبداعية الواعية كما يوضح العلاقة القوية التي تجمع بين نوع الرسم وبين المحتوى المبثوث في النص.

تتبدى التجربة الصوفية في غلاف ديوان "**نون**" للشاعرة الجزائرية **نعيمة نقري** من خلال التشكيلة الخطية لحروف اللغة على فضاء صفحة الغلاف التي تصل مداها مشكّلة لجسد الرجل الصوفي وهو يدور استكشافا لعوالم الوجود والروح وبحثا عن الحب والحقيقة، وهو هدف أساسي للتصوف، فهذه الرحلة تتماثل مع تجارب الصوفية الأكثر إيحاء وبعدا عن الإثارة المادية، حيث تسمو معهم الروح وتصل إلى أعلى الدرجات متوجهة إلى الله عز وجل، ويبدو جليّا لنا دوران هذا الرجل حول نون النسوة الرامزة للمرأة مشيرا إلى اعتبارها مثالا للحقيقة الإلهية لأن المرأة

تعتبر " فضاء جماليا يشهد فيه الصوفي تجليات وآثار الجمال الإلهي المطلق"[1]، فقد شكلت صورة الغلاف أيقونا علاماتيّا يبرز التميز والغرابة في التوظيف من خلال الجمع بين شكل الرجل والحروف المجسدة لهذا الشكل؛ أي بين نص لغوي وآخر غير لغوي بتقنية متفردة ومتطورة خدمت هذا الديوان كما حققت بلاغة شعرية لها صدى دلاليا ورجعا تأويليا يمهدان لذة القراءة لطعم آخر.

استحضر الشاعر الجزائري **عبد الحليم مخالفة** في ديوانه الموسوم **بـ " صحوة شهريار"** التراث العربي والإنساني من خلال استحضار ذاكرة النص الأساس" ألف ليلة وليلة"؛ حيث نجد أن شهرزاد الشاعر ظاهرة في عتبة الغلاف بهيئتها التي كنا نتخيّلها ونحن نقرأ الليالي، كما هو موضح في الصورة الآتية[2]:

[1] أمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص70

[2] عبد الحليم مخالفة، ديوان صحوة شهريار.

تتصدر الأنثى"شهرزاد" صورة الغلاف بألوانها الزاهية الأحمر والأخضر والأبيض، مرتدية أساور في معصميها رافعة يديها في هيئة من يتكلم مشيرة بسبابة يدها التي تحمل مروحة بريش أبيض نحو سيف ملعق في غمده يكاد يلمس يديها، تحمل فوق حجرها آلة العود الموسيقية، وتعلو جبهتها مسحة حزن وضجر، كما يقابلها من الناحية الأخرى ظل رجل تنعكس صورة سواده على الحائط في بيت مضاء بنور البدر الذي يظهر خلف النافذة كبيرا كأنه بلورة مصباح مرفوعة على مقام الشهيد، وهنا تكمن المفارقة، فنحس ونحن نلاحظ هذه العلامات أننا في بيت شهريار وشهرزاد، ولكنها ليست شهرزاد التي نعرفها، وما يشير إلى ذلك هو الألوان التي اختارها الشاعر والتي تحيلنا مباشرة على علم الجزائر مثلما يحيلنا عليها مقام الشهيد أيضا. ولهذه الانزياحات" مقصديتها الخاصة باعتبارها محفلا نصيا قادرا على إنتاج المعنى وتشكل الدلالة"[1]، فالصورة تمتلك هذه الخاصية؛ لأنها لا تحكي النص فقط بل تُظهر وتُعلن قصديّته، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل المتخيل الشعري وعوالم الكتابة الممكنة.

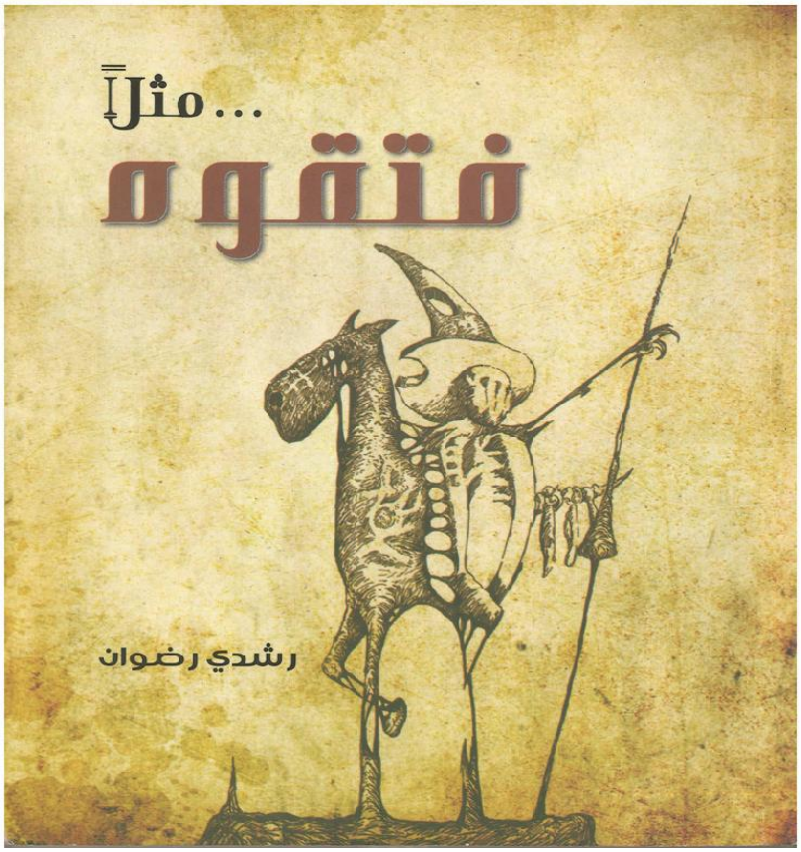
[1] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1،1996 ، ص08

وإذا ربطنا الصورة بالعنوان فإننا نقبض على تصوّر الشاعر الذي حاول أن يعبّر عن مأساة الجزائر بإعادة بعث المتخيل السردي لليالي ألف ليلة وليلة وإسقاطه على واقع الجزائر بصحوة شهريار من جديد، فيتجلى صورة هذا المتخيل عبر صورة سيف شهريار المسلط على رقبة شهرزاد والذي ربما يمثل سيف الظلم المسلط في كل زمان ومكان، وما يجعل هذا التأويل محققا هو نسج المعنى من العتبات.

أراد الشاعر **عبد الحليم مخالفة** اسقاط محنة شهرزاد على محنة الوطن المنكوب في العشرية السوداء التي مرّت على الجزائر وشعبها، مشكلا فرادته من خلال نسجه لنصوصه في قالب القصة الشعرية مستعيرا من السرد خصائصه وتقنياته، محافظا على خصائص الشعر الأصيل، هذه النصوص تتبدى تجلياتها من الوهلة الأولى انطلاقا من التصور الذهني الذي ترتسم فيه صورة الغلاف، ومن هنا تبرز قيمة الصورة كقيمة إبداعية فنية بوصفها أداة يتسلح بها المبدع عبر الزمان والمكان، لكي ينقل بها تجربته الشعرية الشعورية.

أكّد غلاف المجموعة الشعرية "... **مثلا فتقوه**[1]" للشاعر والإعلامي الجزائري المعاصر **رشدي رضوان** وجود صلات علائقية بين المستوى اللغوي (العنوان) والمستوى الفني التشكيلي الصوري.

[1] رشدي رضوان،... مثلا فتقوه، دار العباقرة، الجزائر، ط1، 2008



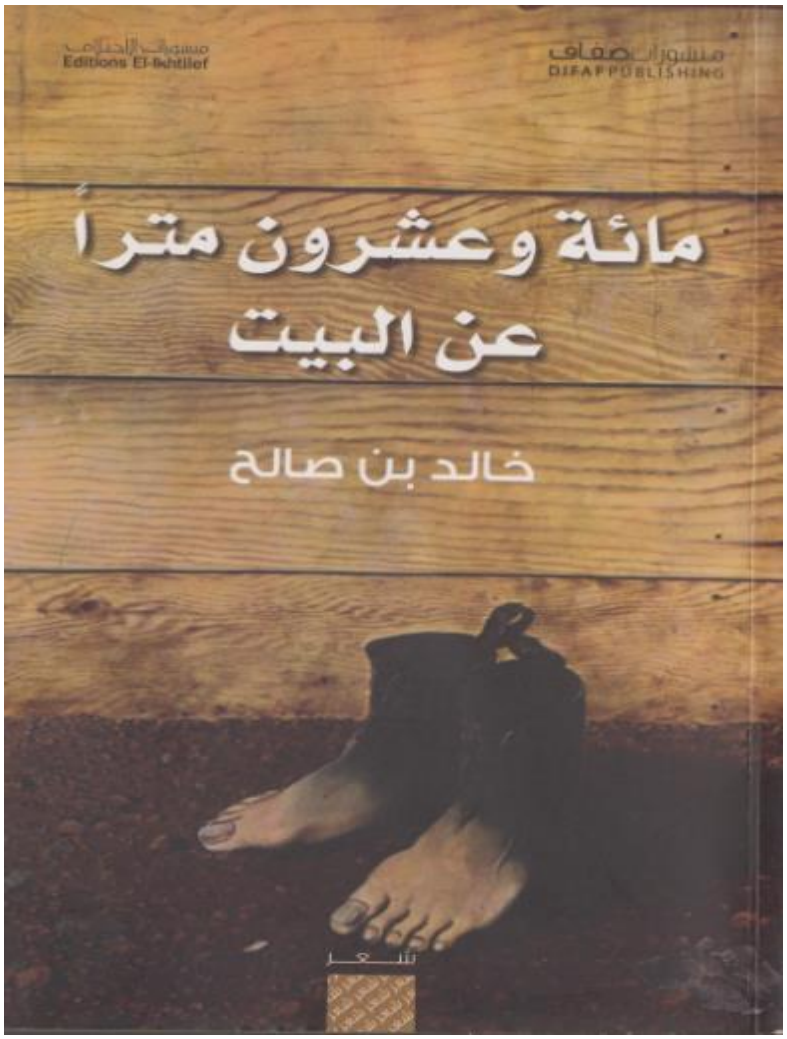
تستوقف اللوحة الفنية القارئ بتشكيلها البصري وأقطابها الدلالية التي تكشف عن أفق شعري مفتوح محمل بالكثير من الرموز والإشارات المقتصدة لكنها ترسم عالما مراوغا، يصدم القارئ بانسيابية دون صخب الخطاب، وهذه اللوحة مستنسخة عن صورة لرواية عالمية هي رواية" الدون كيشوت "للمبدع والمفكر الروائي الإسباني الشهير ميجيل دي سرفانتس* "Miguel de Cervantès" قبل أكثر من أربعمائة عام، وقد حققت نجاحا كبيرا حتى غدت واحدة من روائع الأدب العالمي.

يعتبر " الدون كيشوت" إنسانا عاديا تقمص دور الفرسان الأبطال حتى يخلد اسمه في سجل التاريخ، لكنه لم يحصل على شيء من المجد والبطولة إلا ما أوحى به إليه وهمه وتصوراته، إذ كان يرى الأمور على غير حقيقتها ويحيك لها تفاصيلا من نسج خياله، ومن خلال هذا المنطلق استغل" رشدي رضوان "هذه الرواية وبتحوير بعضا من أجزائها وإسقاطها على الواقع–واقع الأمة العربية – بعدما كان"... مثلا" لكنهم " فتقوه" معبرا بالمعارك الوهمية

* ميجيل دي سرفانتس"Miguel de Cervantès": جندي وكاتب مسرحي وروائي ، شاعر إسباني ولد في أسبانيا (في29 سبتمبر 1547م)، يعد إحدى الشخصيات الرائدة في الأدب الإسباني على مستوى العالم، اشتهر عالميا بعد كتابة رواية "دون كيخوطي دي لامانتشا" (بين عامي 1605-1615)، وقد اعتبرها الكثير من النقاد بمثابة أول رواية أوروبية حديثة.

الدونكيشوتية عن ما يجري في الواقع العربي عامة والجزائري خاصة، على مدار أربعة عشر نصا شعريا متأنقا، رسم فيه بكل ألق وقلق عمق الواقع الإنساني بلغة مكتنزة ومتفردة يجيد وحده رسم معالم تجربته نصا بعد آخر ممثلة في المترادف بين الوهم وامتزاج الواقع بالخيال معبّرا عن ذلك الزخم من الرؤيا بهذه اللوحة الفنية العالمية.

أصبح العمل الإبداعي على الغلاف أكثر احترافية بمشاركة بعض الفنانين أو دور النشر محاولة الاقتراب من الأعمال الإبداعية وأصحابها فعبّرت عنها صوريّا بما يتناسب وتوترها وتجربتها المختلفة، ومن عيّنات الدواوين التي سعت إلى ذلك نذكر ديوان" **مئة وعشرون مترا عن البيت** "للشاعر الجزائري **خالد بن صالح** الذي يظهر غلافه بالشكل التالي[1]:



[1] خالد بن صالح، مئة وعشرون مترا عن البيت، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

تُظهر صورة الغلاف رسما تجريديّا في غاية الرمزيّة لقدميْن بلا جسد مكبلتين ومربوطتين كالحذاء يعلوهما ألواح خشبية مصفوفة كالجدار، فتوحي بحمولات تعكس المشهد المأساوي والحزين، فالأقدام المقطوعة إشارة للخطوات المتثاقلة حيث لا يقوى هذا الجسد الغائب والحاضر القدمين على المضي والابتعاد عن البيت رمز أمانه لأنه حبيس تجربة منغلقة يعاني فيها أزمات وانتكاسات ويظل مقطوع الأرجل مكبّلا في محيطه، أما الجدار الخشبي فهو إشارة إلى بساطة البيت وقدمه، وما زاد المشهد قوة هو اللون البني الذي يتجه أن يكون أكثر هدوءا فيفقد الدفع الخلاق والقوة المؤثرة ليكون نشاطه أقل إيجابية ويزداد بُعده السلبي عبر ميلانه إلى اللون الداكن القريب من الأسود[1]، ليُحيل إلى التشرّد والكآبة والخوف من المجهول.

تبرز فنيات هذا الفضاء الصوري مقدار التطوّر الذي شهدته التقنيات الطباعية من خلال ما قدّمته بشكل مختلف حمل رمزية خاصة ساهمت في بلورة رؤية المتلقي ودفعته للغوص في المتن محمّلا بأفق توقع معيّن، وجعلته يكرس مبادئ قرائية خاصة يصل بها إلى جماليات مختلفة، كما ساهم الاشتغال على هذا الفضاء الصوري في إعداد جيل من المتلقين قادر على استيعاب مثل هذه النصوص المختلفة.

يستقطب الشاعر **عبد الحميد شكيل** في غلاف ديوانه "**تحولات فاجعة الماء** ذائقة المتلقي ويدخله في صميم عمل قراءة أولى استطلاعية واستكشافية تتجاوز معناه التواضعي لتنطوي بدورها على رصيد معرفي وإمكانات تتيح له فرصة إثارة إشكالات النص مما يحقق له زعزعة توقعاته أثناء تفاعله مع النص، فالغلاف "لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص .بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[2]، وذلك من خلال اشتغاله على فضاء النص برسم تجريدي رفع حضر التجوال في باحات النص، حيث تداخلت فيه الألوان مع بعضها البعض مع وجود حدود واضحة بينها كما هو واضح في صورة الغلاف:

[1] ينظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص121

[2] مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، ص24

تعود هذه اللوحة التشكيلية للفنان" عمر هدنة"، وقد اعتمد فيها على أربعة ألوان هي :الأبيض والأسود والأحمر والأزرق الفاتح، واللون بشكل عام هو "إحساس يؤثر في العين عن طريق الضوء وهو ليس إحساسا ماديا ملونا ولا حتى نتيجة لتحليل الضوء الأبيض بل هو إحساس مرسل إلى العقل عن طريق رؤية شيء ملون ومضيء"[1]، فهذه الألوان تشكل معادلا موضوعيا لعدّة تحولات نفسية عكستها انزياحات الماء بألوانه المختلفة، فيأتي اللون الأحمر على اليمين وهو يرمز إلى الدم والدمار والتشتت في العشرية السوداء التي عاشها الشاعر والجزائر، وكما يحيل اللون الأحمر إلى النضال والتضحية من أجل نهضة الوطن.

أما اللون الأبيض فهو لون نوراني يرمز إلى الصفاء والنقاء، كما يبعث على التسامح والمحبة، كما يعكس آمال وأحلام الشاعر في العيش بسلام وفي هدوء وراحة، فعلى الرغم من الصراعات الي يعيشها الشاعر أنه مؤمن بنهاية سعيدة تسودها الحرية والاستقرار وينتهي فيها ظلام العشرية السوداء، أمّا توزيع اللون الأسود والأزرق الفاتح فقد كانا مختلطين على مستوى سطح الغلاف، واللون الأسود هو لون يبعث على الكآبة والحزن التي سادت تلك

[1] ابن حويلي الأخضر ميدني، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، دراسة سيميائية لغوية في قصائد الأعمال الشعرية الكاملة، مجلة جامعة دمشق،ع4 ، 5، مج21 ، 2005،ص112

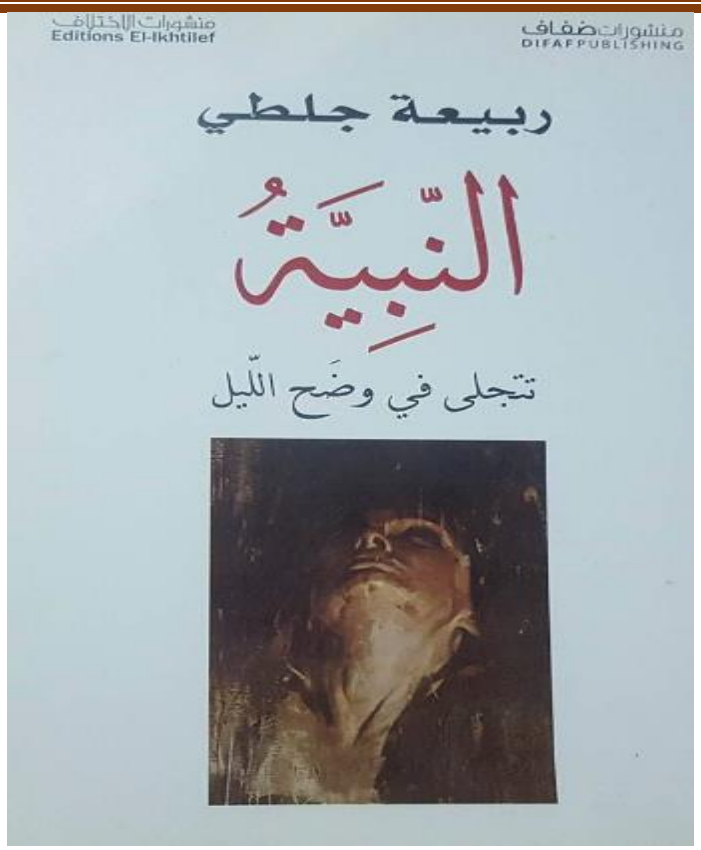
الأوضاع السيئة في تلك الحقبة السوداء، ويرمز اللون الأزرق الفاتح فيرمز إلى الهدوء والسكينة والأمل بغد أفضل وسط هذه المتضادات، كما أن اللون الأزرق الفاتح يعكس لون الماء، غير أنه قابل لتّلون بكل الألوان.

هذا ما يفسّر تدرج الألوان على غلاف الديوان من اليمين إلى اليسار بداية باللون الأحمر الدامي ثم صراع بين الأحمر والأسود والأزرق الفاتح والأبيض وفي النهاية تدفق اللون الأبيض الصافي كليا من أي لون وهذا يدّل على تفاؤل الشاعر بزوال كل الصراعات وكل الأطراف المتناحرة وحلول السلام.

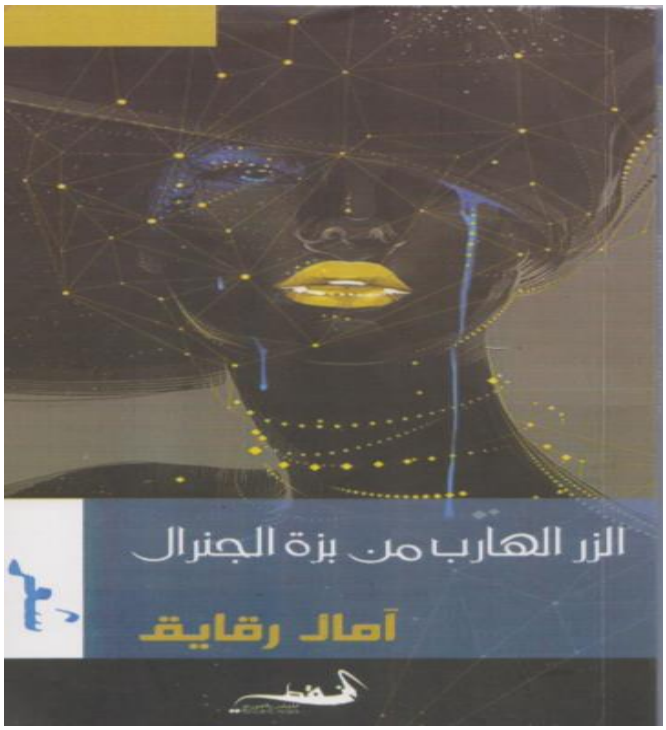
يحاول الشاعر **عبد الحميد شكيل** أن يترجم نوعا من الاختلاط والتمازج بين عالمين متناقضين: عالم خارجي دموي يسوده الحرب والحزن وعالم آخر هو العالم الداخلي الروحاني يسوده الأمل والحب والحياة المليئة بسرّ الحياة "الماء".

اشتغل غلاف هذا النص الحداثي على الفضاء الصوري الذي منحه تأشيرة الخروج من النص النموذج، وأدخله في لعبة وهندسة الكتابة الجديدة التي تأسس على مستوى أولى العتبات النصية (الغلاف).

ينفتح ديوان **"النّبيّة تتجلى في وضح الليل"** للشاعرة **ربيعة جلطي** على فضاء صوري متمثل في لوحة تجريدية وقعت أسفل الغلاف لامرأة أسطورية غريبة الملامح بلون بني داكن كأنها نبيّة تجوب مسرح الظلام وتتصارع معه، وفي صراعها تبدو في حالة نشوة وهو ما يفسّر الذات المازوشية للشاعرة في تجربتها فهي تتلذذ بالألم وتستمتع بتعذيب ذاتها في هذا الليل/السواد، وهذا ما يُحدث توترا واضطرابا في التلقي وهو ما تسعى إليه الشاعرة لتفعيل الجماليات المختلفة في نصها، ومن هنا يظهر تأثير إيحاءات العلامات غير اللغوية (الرسم) مع المتن كاشفة عن طاقات وحمولاته الدرامية المتواجدة داخل المنجز الشعري. محققة من هذا التطرف الذي أحالت إليه اللوحة الفنية والمتمثل في قلب الموازين فرادة في الإخراج والإبداع.



تستثمر الشاعرة الجزائرية **آمال الرقايق** في منجزها الشعري **"الزر الهارب من بزة الجنرال"**[1] طاقات الرسم المضيء على الغلاف، بالشكل الآتي:



[1] آمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، دار النقطة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2015.

حاولت الشاعرة آمال رقايق جذب القارئ وهزه بما يمكن له من إشباع ذوقه وذلك في إشراكه في إنتاج دلالة الرمز الأسطوري من الوهلة الأولى انطلاقا من الغلاف ومن الرسم الذي جُسد على فضاءه لامرأة جميلة سوداء ذات شفاه قرمزية مبهمة المعالم يبدو عليها البكاء بدمع أزرق سماوي تتخلل صورتها نجوم لتظهر مثل الكون، بهذا الشكل المتميّز والمضيء تحيل الشاعرة إلى الذات الأنثوية الحاملة لجينات التمرد والتحرر من قيد السلطة/ الجنرال، تتقاطع هذه الدلالات مع المتن الدراماتيكي الباحث عن حقيقة هذا الكائن المتحول من الطبيعي إلى المتشيّئ، حيث تنزل الذات الأنثوية من كونها خلقا للجمال إلى كونها بضاعة تحت سلطة الشرط الاجتماعي والاقتصادي، وما ينجرّ عن ذلك من تنازلات على حساب الإنساني والجمالي:

أرسم للقمر جديلةً

أقصها، وأبيعها[1]

كما أن الألوان الداكنة من أسود وأزرق تعكس هذا التوتر والحزن، فاللون الأسود يرمز إلى الخوف من المجهول والتكتم بينما الأزرق الداكن فيوحي إلى "التضرع والابتهال، والتأمل والتفكير"[2] ، وكل هذه الدلالات توافق أبعاد ما جاء في المتن الشعري حيث تصير الشاعرة حاملة لقوة الشعر المنفلت انفلات الزر في مواجهة العالم الخارجي المحكوم بنظام من الأنساق السائد، فقد اتكأت الشاعرة في انتقاءها للرسم على خصائص مجرّدة صنعت فرادة العمل أدبي.

يُطالعنا غلاف ديوان "**صَمتُكَ وحَنَاجِري**" للشاعرة **نسيبة عطاء الله** بصورة يتبدى فيها رسم يُظهر امرأة تتوجه برأسها إلى الأعلى بأنفاس تتصاعد مناجية القدر وقد رفعت يدها اليمنى إلى الأعلى فيما أبقت على يدها الأخرى إلى الخلف منحنية إلى حزام الجسد، تلتف بها النيازك في كل الاتجاهات فقصيدة "**صمتُك وحناجِري**" "وحدَها كفيلة بأن تغرقك في الدّوائر والأضواء والهالات، لتتلقّفك مرة ثانية نحو الظلمات والفراغات ومتاهات

[1] المصدر السابق، ص94

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 183

الذاكرة "[1]، تتلون هذه الصورة بألوان متنوعة بين الأزرق والأبيض والأسود والأحمر، باعتبارها "الأساس لكل الأعمال الفنية التي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها، عبّر بواسطتها عن انفعالاته وقيّمه فأكسبها دلالات معينة، وجعلها رموزا متنوعة تنوع آلامه وآماله، الحياة والموت، الأمل والخيبة، الحزن والفرح..."[2]، ومن هنا لمحت هذه الألوان لمكنونات النص التي تصب في جوهرها حول هذه المرأة الطامحة للحرية باحثة عن ذاتها وهذا ما باحت به القصائد التي تضمّنها الدّيوان فقد مثّلت" اعترافات أنثويّة محضة، لعديدات يصعبُ عليهنّ البوح بما يخالجهنّ، وجاءت هذه القصائد لتؤدّي مهمّتها في التّعبير عنهنّ"[3]، فكانت الصورة أبلغ عن هذا التعبير وهذا ما ساعد القارئ على استكناه المسافات بين العتبة الأولى والمتن بما يصنع توترا عند المتلقي، فضلا عن القيمة الجمالية، فكان الامتلاك الإبداعي والإخراجي للصورة بما قد يَعِد بتجارب ناضجة مفتوحة على التعدد والتميز مستقبلا.

[1] نسيبة عطاء الله، صمتك وحناجري، ص03

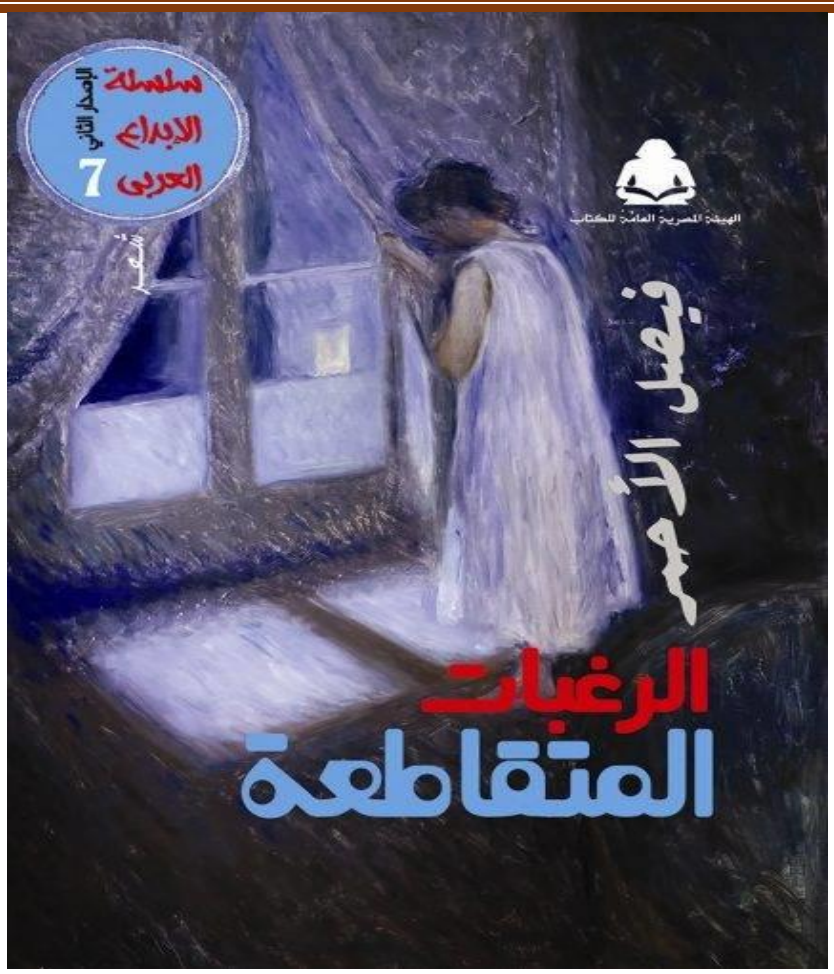
[2] كلود عبيد، الألوان-تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ودلالتها-، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص10

[3] نسيبة عطاء الله، صمتك وحناجري، ص04

يستفز الشاعر **فيصل الأحمر** القارئ بلوحة الغلاف التزيينيّة لديوانه **"الرغبات المتقاطعة"** والتي ساهمت بشكل غير مباشر في استكناه دلالات المتن " والحق أن بعض اللّوحات التي تثبت على أغلفة الكتب أو تتخلل فصولها كثيرا ما تنسج علاقات رمزيّة مع متون تلك الأعمال"[1]، فالصورة علامة إيحائية تلمح وتصرح بأهداف العمل الإبداعي كونها لغة بصرية محمّلة بحمولات دلالية مكثفة ومضغوطة في أشكال وألوان رمزيّة.

اختار الشاعر أن تكون صورته لامرأة قارئة مسجونة بين قضبان الرغبات وهي تطل على شيء ما بالخارج عبر نافذة كبيرة من بعيد يفصل بينهما ظل النافذة الواضح والمضيء تترقب بدقة خطوات الآخر المتحرر من قيود رغباته وراء النافذة، كما أن خطواتها المتثاقلة تعكس حالة القلق والخوف والضياع التي تعيشها هذه الذات وهي سجينة رغباتها حالمة بالتحرر منها والقفز إلى عالم الوجود، ويبث فيها اسم الشاعر النوراني من روح الأمل ويبعث بها من الخلف إلى التحرك من أجل تحقيق الهدف والتحرر من قضبان الكآبة والضياع إلى الفرح والحرية، فهي صورة تعكس حالات كل ذات إنسانية تملّكتها الرغبات الجامحة وهي تتصارع معها حدّ التقاطع، فهي صورة رامزة للتأمل والمراقبة والسفر للذات الشاعرة والقارئة معا، مما حال إلى تعدد الدلالات وارتقاء القيمة الفنية والجمالية للديوان، كما طبعه بخصوصية متفردة ومبتكرة.

[1] سهام السمرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016، ص46



مما تقدم يرتسم البعد البصري الذي يراهن عليه الشاعر الجزائري عبر عتبة الغلاف بما حواه من الصورة الفنية التشكيلية لتتربص باللحظة الشعرية وتقوض زعم القبض على الدلالة النهائية أو كف عمل الوظائف الاحتمالية للمقولات المكانية المجاورة لها فهي لا تريد أن تتطاول على المكون النصي ككل أو تتدخل في أبعاد تفضي العناصر الأخرى لحظة التداول أو تصنع رتابة المحيط ، وإنما تظل مليئة بالإثارة والحركية لتعيش حياتها النصية عبر تزكية حضورها الصادم، لنلاحظ كيف اختار الشاعر الجزائري المعاصر هذه الصورة الفنية التي هيأت للقارئ عبر أول وهلة ، أن يستثمر عناصرها البصرية عبر الارتقاء بقراءته صوب تيمات النص وطفحها السيميائي في شكل أوردة تضخ النص بالوهج والإشراق، فسلطة الصورة أقوى وأعسر من أن يتخلص من روعتها القارئ، أو يتحرر من نفوذها الشاعر ليبدع بشكل متفرد ومخالف عن المعتاد رؤيته وتوظيفه.

من هنا تلعب الثقافة البصرية على عتبة الغلاف الأمامي ليقوم هذا الأخير بالدّور المزدوج بين أن يكون مدخلا للولوج إلى باحات القول، ووسيطا استراتيجيا مفتوحا على التلقي والتأويل، فيصبح القارئ مطالب باستقراء اللوحة أو الصورة وقراءة النص المكتوب في الوقت نفسه ليكتمل المعنى.

3-2-التوظيف المباشر للرسومات في الشعر:

تشهد القصيدة العربية الحديثة احتفالا كبيرا بتوظيف الصور التشكيلية في كل اتجاه وعبر كل المستويات حيث أرفق الشاعر المعاصر معظم قصائده بصور للوحات فنية كانت من إنجازه أومن اختيار شخص يعي ما يفعله وله في فهم رؤية الشاعر وتصوره لعمله في العمل الفني الذي بين يديه، وهنا تكون اللوحة نصيرا للمتلقي في فهم رؤية الشاعر، وتعد عملية إرفاق النص الشعري المقروء مع النص الصوري الممنوح للرؤية ميزة أتاحتها الوسائل الطباعية والتكنولوجية اليوم للشعراء والفنانين، مثلما استثمرت من قبل في الصحافة الورقية، حيث تنشر النصوص الشعرية مرفقة بصورة لوحة تشكيلية تكون بمثابة معادل موضوعي لها فقد "عمد القائمون على الصفحات الأدبية إلى إيجاد كل ما من شأنه جذب القراء إلى رحاب الشعر في صفحاتهم، فأدخلوا الصور إلى جوار النصوص المنشورة كعنصر جذب وتشويق وتزيين"[1]، غير أن المتأمل في الرسومات الموظفة في الشعر المعاصر يجد أن القصيدة باتت لوحة فنية ذات بعد جمالي، يتحقق في تفاعل العمل الشعري بالعمل الفني، ذلك أن "كل من الشكل والمضمون يشكل قيمة إيجابية هامة داخل العمل الفني، ليس كل منهما منفصل عن الآخر، وإنما متداخل معه وذائب فيه"[2]، ومن هنا نشأت بينهما علاقة جوار وحوار تجاوبت فيها القصيدة مع اللوحة.

3-2-1-الرسم التزييني:

انتبه الشعراء الجزائريون المعاصرون إلى قيمة الصورة ومدى مساهمتها في إثراء الدلالة العامة للنص الشعري من خلال اقحام الرسومات مع البنية اللغوية المزيّنة لقصائدهم من خلال توظيف الرسم التزييني الذي "يدخل على

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص84

[2] فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1995، ص07

النص الشعري بقصد التزيين، فهو يقوم على مجاورة النص بحضور بصري تزييني دون الاعتماد –في الغالب–على تقنية الإطار"[1]، وقد أفضى بنا تتبع المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة موضوع الدراسة إلى تسجيل تجربة الشاعر **يوسف وغليسي** في ديوانه **"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"** كتجربة رائدة ومميزة في اعتماد هذه التقنية حيث حوى ديوانه على زخم كبير من الرسومات بالأخص التزيينية منها الموظفة داخل المتن، شرحت ببعدها السيميائي تفاصيل مرحلة من حياة الشاعر ومعاناة جيله في مرحلة الشباب، وكذا ما كانت تعانيه الجزائر في زمن العشرية السوداء من آلام وحزن ودمار والدم وتضحيات ، ولعل من أبرز القضايا الحديثة والمعاصرة التي عبر عنها الشعراء المبدعون وشاعرنا يوسف وغليسي قضية الغربة بمدلوليها الداخلي والخارجي وذلك في قصيدتيّه" **في سراديب الاغتراب**"[2] وقصيدة **"تراتيل حزينة من وحي الغربة"** [3]:

أرفق الشاعر **يوسف وغليسي** قصيدته **"في سراديب الاغتراب"** بالرسم تزييني الذي أحال به إلى أصعب أنواع الغربة وهي الغربة داخل الوطن حيث يقول:

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص85

[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص19

[3] نفس المصدر، ص30

غريب في دنى وطني ولا أوطان تؤويني![1]

فجعل هذه الغربة تبدو على أنها حبل مشنقة تلتف بشاب سجين سجنت أمنياته وهمومه وطاقاته داخل رأس امتلأ بحب الوطن بناءً وطبيعة، متطلع ومتعطش إلى روح الانتماء، فهي حكاية شباب مثقف ومفكر وحالم لكن أحلامه خُنقت مِن مَن يدّعون دفاعهم عن الوطن ومن يريد أن يأخذها إلى مسار الظلام، وطريق الهلاك والدمار واللاأمن يعيش الاغتراب داخل وطن منهوب رغم خيراته. ليبقى الحنين إلى الوطن أقوى معالم الانتماء لثوابت الأمة.

أمّا الصورة المرفقة لقصيدة **"تراتيل حزينة من وحي الغربة"** فقد أحالت لتيمة الغربة بمدلولها الخارجي في مشهد درامي مؤلم مثقل بمعاني الوحدة والحزن واليأس والشوق حيث يقول:

ناديتُ..آهٍ! ودمع الصمت يجرفني والشوق يطلي شغاف القلب أشجانا[2]

وفي بلاد الغربة يكون المؤنس له فيها الطبيعة، التي تتحول إلى مجسم أسود محمّل بالألم والحزن مثقل بالشوق فهذه الصورة وغيرها مما احتواها الديوان صوّرت رؤى ومواقف وعواطف وإبداع الشاعر كما حملت في حدّ ذاتها دلالة القصيدة بل ابتعدت عنها إلى أبعد مدى أين أقرّت بأحقية المتلقي بالوجود، فكانت بذلك الصورة وسيلة تحويل ونقل واتصال تأثيري عاطفي لأنها مهما "كانت تحمل أبعاد إيحائية ورمزية وتاريخية وثقافية إلا أن بُعدها التقديري يوحي بأنه حامل لخطاب الحقيقة"[3] ويمكن تأويله، فهي بمثابة نص مكتوب ينفتح على عدد غير محدود من القراءات والدلالات والتأويلات.

[1] المصدر السابق، ص18

[2] نفس المصدر، ص31

[3] أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 2005، ص145

ومن نماذج إدراج الرسومات التزيينية رفقة قصائدها نجد الشاعر **عبد الكريم قذيفة** في قصيدته "**إلى امرأة لا تجيء**"[1] يجسد بالرسم رأس امرأة نُسجت عليها خيوط العنكبوت ومسكت من أطرافه بوتد إلى قطعة من حجر كما تمثله هذه الصورة:

مثّلت هذه اللوحة صورة للمرأة العابرة التي لن يبقى من ذكراها سوى بعض التخيّيلات وهذا ما قاله عنها:

يحدث أن ألتقي امرأة

فتصافحني

ثم تمضي ....

وتترك في الكف ريحانها مثل أي ربيع ....[2]

[1] عبد الكريم قذيفة، لو أنت تدري كم أحبك، مؤسسة الطبع بالجنوب، ورقلة، الجزائر، 1993، ص34

[2] نفس المصدر، ص34

إن الرسومات التزيينية في تفاعلها مع النص الشعري تجعل التلقي يكون بصريا قبل أن يكون ذهنيّا، لأنها غالبا ما "تكون ترجمة خطيّة للنصوص الشعريّة، ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنّص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، ويساهم في تشكيل قراءة جديدة، وفي توليد معان أخرى بإشراك حاسة البصر في التلقي"[1]، فتشكل هذه الرسومات صورة بصرية موازية دلاليا للصورة الشعري الخطيّة للقصيدة.

3-2-2-الرسم التجسيدي:

اعتاد الشعر الجزائري المعاصر أن ينتج لنا أدبا يخرج عن المألوف أين يكسر فيه المبدع الصورة العادية، ليعيد بناء العالم بمنظار مختلف متمرد يستنطق المسكوت عنه، ويتجاوز المباح في التمثيل، وهنا يستحضر الشاعر الجزائري نوعا آخر من الرسم متمثل في **الرسم التجسيدي** والذي نعني به " الرسم الذي يجسد أبعاد النص بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونه ببنية تخطيطية تجسد بنيته اللغوية"[2]، بحيث ترافق الصورة النص الشعري وتلتحم معه شارحة ومفصلة لما جاء فيه من مضامين تحقيقا لفاعليته ومضاعفة لدلالاته وهذا ما يؤكد علاقتها الوطيدة بالنص الشعري، ومن بين النصوص المبنية بتقنية الرسم التجسيدي نص "نبوءة" من ديوان "**في البدء كان أوراس**" للشاعر **عز الدين ميهوبي**:

[1] محمد الصالح خرفي، سميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، محاضرات الملتقى الرابع، السمياء والنص الأدبي، 28-29 نوفمبر 2006، جامعة بسكرة، قسم الأدب العربي، ص 85

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص87

انتهت القصيدة برسم تجسيدي لمعانيها المتمثلة في الصمود باختيار رسم النخلة الشامخة شموخ الإصرار والتحدي وبجوارها بركة دماء تجمعت من قطرات نازفة من جسد القصيدة، أما عن صوت القصيدة النازفة فقد مُثّل لها بقطرات دم /دموع غارقة تحمل أوجاع الوطن وهمومه وتضحياته من أجل تحقيق الحرية، فما قام الوطن كنخلة صامدة إلا بتضحيات أبنائه الآملين في الاستقلال والاستقرار. وبهذا يصل المتلقي إلى قراءة النص قراءة بصرية قبل القراءة الذهنية.

استثمر الشعراء في نصوصهم لوحات ورسومات تجسيدية تزيد من فنية النص وجماليته وقدرتها على تمرير ما يريده الشاعر ومن بينهم نذكر الشاعر الجزائري **رشيد زهاني** وما رافق قصيدته **"داروين النشأة"**[1] من رسم تجسيدي يوضح مراحل نشأة الإنسان كما صوّرها داروين كالآتي:

[1] رشيد زهاني، أنقاض أكسيوم، دار المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 76، 77

أرقيهم لهثا من طلّة
أشكالها أوراق الشّيطان
...

كتابة الأسف
فلتكتب يا أسفي
خطأ يتعثّر
بنهيق الأسرار
تستغرب مسروق الحبر
ودوام شلله
غير مضار
تمتثل لتعليم العصبة
كمسخ عار يا..جمـــــار
....

داروين النشأة

قانون النشأة واضح
وأنتم من
زرع البذرة
سقياكم لجّ مالح
فتضخّم
عنقود القشرة
...

76

خداع
الصّوَرُ الآدميّة
خديعة
شطرٌ للحقيقة
وأنصافُها الباقية
للخليعة.
...

مفعول بالوطن
فعلة الشرّ بالوطن
ليست اغتصابا
طبيب الشّرع
قال مباح
إذا كان الخير أحمقا
وخدعوه تصديقا
مستصرخ الجوع
يخشى النّباح.
...

فتات رياء
تفتيت القلب
لحصوات الحبّ
ليس استثناء
وطني سهل
يقارع الحفر
ويأبى الرّياء.
...

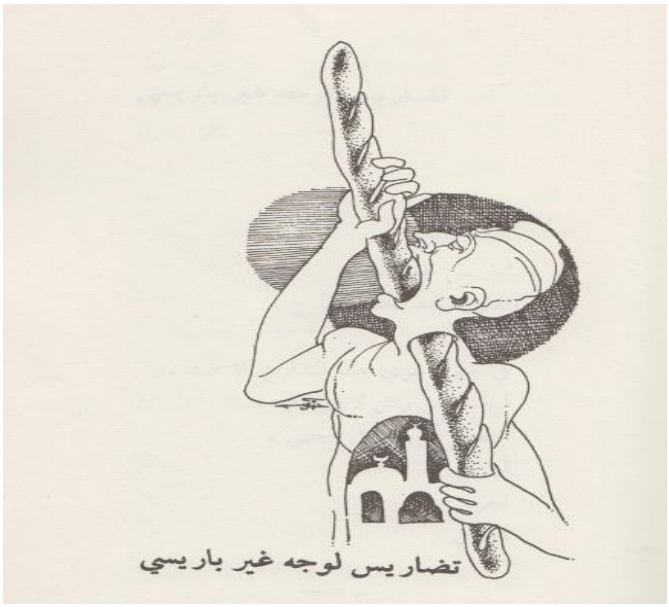
خطبة مايو
لعلمكم فركت أذني
فتحرك تسجيل الآهات
بكيت بتمثيل عيني

77

تعبّر الصورة الظاهرة مع النص الشعري بشكل تجسيدي على نظرية النشأة والتطوّر كما صوّرها داروين في أصل الإنسان وتطوّره من القرد وصولا إلى شكله الإنساني وينهي هذه المراحل بمرحلة تعكس رؤيته الشعرية الخاصة وهي مرحلة انتحار الإنسان شنقا، تعبيرا منه عن النهاية الحتمية للإنسان المادي والمتمثلة في الانتحار وذلك بسبب الفراغ الديني وعدم إيمانه بالغيبيات وسيطرة البعْد المادي عليه مثلما جاء في مضمون النص، فالصورة رافقت النص وأضافت له أبعادا فنية وجمالية كثيرة، وهو ما يعكس التلاحم الشديد بين العلامات اللغوية التجاوزية والعلامات غير اللغوية التي تؤدي وظيفة فنية وتوجيهية في الوقت ذاته.

3-2-3-الرسم الرمزي:

اهتم الشعراء الجزائريون المعاصرون بالصور ذات البعد الرمزي في عرض نصوصهم الشعرية باعتبارها تقدم بحضورها جمالية مختلفة وإضافة مهمة على المستوى الفني والتأويلي للنص اللغوي، على أن الرسم الرمزي هو "الرسم الذي يرمز إلى النص برمز بصري يعادل إبداعيا دلالته المحورية"[1] عبر تشكيلات بصرية تلتف بالبعد التخييلي للقصيدة، وقد استحضرت الشاعرة **ربيعة جلطي** هذا النوع من الرسم حاملا العنوان في الصفحة المقابلة لقصيدتها **"تضاريس لوجه غير باريسي"**[2]، فكان بمثابة داعم فنيّ وجمالي لها.

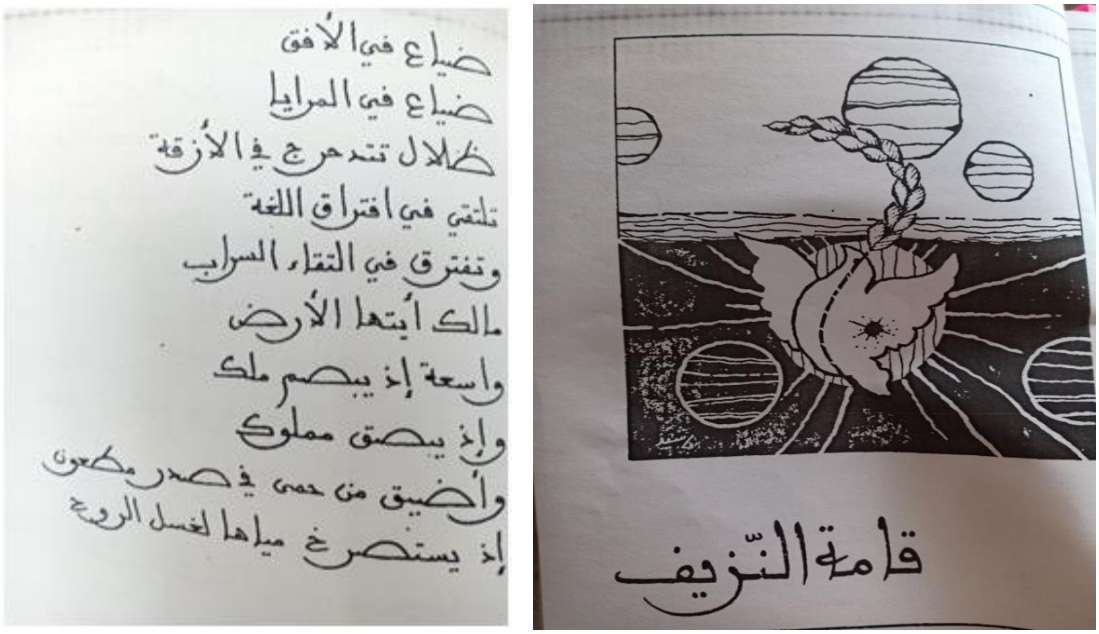


تظهر الصورة رسما لرجل هزيل جائع وهو يحاول أن يأكل قطعة كاملة من الخبز فيدخلها من فمه لتخرج من رقبته كما دخلت، ، وفي بطنه ترتسم صورة مسجد للتعبير على التوجه الديني لهذا الرجل المسلم، ومن دلالات التي تحاول الشاعرة التعبير عنها من خلال هذه الصورة رمزيا هو تصوير للصراع المرير للإنسان المسلم الذي يخفي توجهه العقائدي من أجل البحث عن قوته وذلك لتحقيق البقاء في ظل التحكّم الأيديولوجي، والنص المرافق للصورة يوحي ويعبر عن هذا الصراع والبحث الدؤوب عن الذات فالشاعرة، وهنا تتعالق العلامة غير اللغوية/الصورة بالنص اللغوي وتتحدان في إنتاج الدلالة، مما يُكسب النص فنية وجمالية مضاعفة ومميزة.

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص89

[2] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي،

يتصدر الرسم حاملا معه العنوان ويقابل النص المكتوب في تجربة أخرى للشاعرة **ربيعة جلطي** في ديوانها **"شجر الكلام"** من ذلك قصيدتها "**قامة النزيف**"[1]:



تغذي الشاعرة حمولات نصها اللغوي بالرسم الرمزي الذي يقابله، فتغري بصر المتلقي أولا بضرورة استيعاب مدلولات اللوحة الرمزية التي عكست روح الاستشهاد والتحدي ممثلا في الحمامة المقاتلة والغارقة في الدماء من أجل رفع راية التسامي والاستمرارية، وبروح وطنية مقاومة للضياع ترفع الشاعرة شعار (حتى مع الألم سنبقى شامخين)، وهو ما أعادت التعبير عنه لغويا عن طريق الكلمات الشعرية.

تنقل الشاعرة **ربيعة جلطي** القارئ من المستوى الشفوي إلى المستوى البصري عبر رسم رمزي أرفقته مع قصيدتها **"من ساكن المساء"**[2]:

[1] ربيعة جلطي، شجر الكلام، ص85، 86

[2] ربيعة جلطي، من التي في المرآة، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، دط، 2003، ص91

من ساكن المساء

أوضحت الصورة مكنونات النص ودلالاته من خلال رسمها المتمثل في امرأة ترتدي فستانا أزرق وهي تلعب بابنها يلتف بها نخل شامخ ذو أكمام، فقد جسد الرسم والألوان بوضوح أفراح الشاعرة التي استمرت معها حتى الصباح فراحت تسكبها في البنية الخطيّة لقصيدتها حيث تقول:

يتحايل النعاس عليهم.

أراهم ..

من على شرفة الليل.

ينام الناس نوم الهناء الكبير،

يصبّحون على خير،

ولتصبح أيها الصباح

على أفراحهم[1]

[1] المصدر السابق، ص93

امتازت الشاعرة ربيعة جلطي عن غيرها من الشعراء الجزائريين بطرقها المبتكرة والمتعددة في توظيف الرسم الرمزي إيمانا منها بقوة هذا النوع من الرسم في تمرير رسائلها وتعميق معانيها، ذلك أن الرمز في القصيدة الصورة يمثل روح المعنى، وجوهر المتن النصي.

3-2-4-الرسم التجريدي:

أدرك الشاعر الجزائري المعاصر أهمية الرسومات في مساعدته على تجلية تجربته الشعرية وذلك لما تغيّرت فيه عادة القراءة التي أصبحت ترتكز على البصر أكثر من السمع، ومن خلال هذا المنطلق أخذ يتفنن في تنويع الرسومات التي تتلاحم مع نصوصه الشعرية ناقلة رسائل بصرية للمتلقي ومن بين الرسوم التي ارتكز عليها في بناء معمارية فضاء القصيدة الرسم التجريدي الذي يعتمد على أشكال ونماذج مجردة لتوصيل المشاعر والأفكار بطريقة تنأى عن مشابهتها بالواقع، إذ يقصد بالتجريد التخلص من كل آثار الواقع، ومحاولة استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي، وعرضه في شكل جديد[1]، ومن النصوص الشعرية التي قابلها الرسم التجريدي وتصدر العنوان نجد قصيدة "**اللعنة والغفران**"[2] للشاعر **عز الدين ميهوبي**:

[1] ينظر، كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص58

[2] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص24

مثّل الرسم شكل رجل مائل يكاد يسقط وهو يحمل سلاحا حربيّا، تتطاير تحته الشظايا يمسك به من الخلف حبل أسود موصول بدائرة سوداء تعتريها أشرطة بيضاء، فقد أفصح هذا الرسم عن جرائم الإرهاب المتطرف في الجزائر، من خلال تصويره لحالة الخوف التي كان يحياها الشعب الجزائري وكذا ترقبه الدائم للموت أيام الصراع الدامي في التسعينيات فيقول ناقلا مأساته للقارئ:

ربما أخطأني الموت سنة

ربما أجلني الموت لشهرٍ أو ليوم..

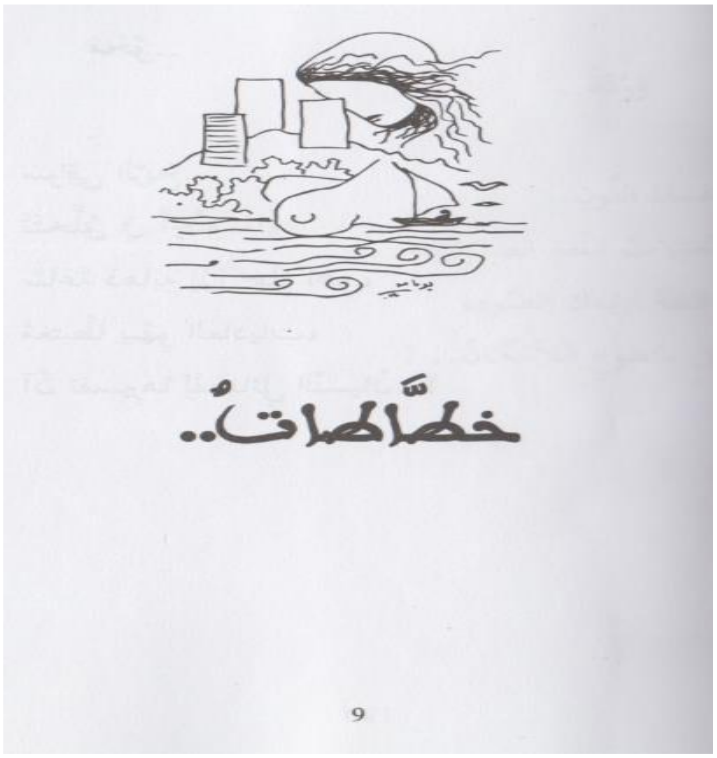
كل رؤيا ممكنة[1]

ضمّن الشاعر **عبد الحميد شكيل** في ديوانه **"إني أرى"**[2] رسما تجريديا لامرأة في السماء تطل على المدينة والبحر والقارب الشراعي ببعد صوفي غيبي، صوّرت اللوحة صراعا بين المدينة وأمواج البحر والقارب الشراعي والمرأة

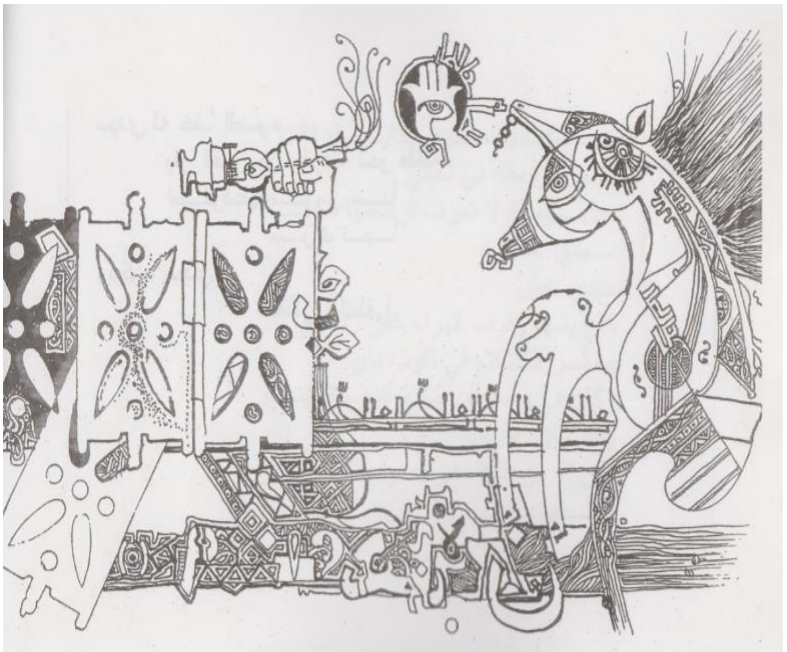
[1] المصدر السابق، ص25

[2] عبد الحميد شكيّل، إني أرى، ص09

التي تبدو عليها ملامح الحيرة وهي تنظر إلى الأسفل بشعرها المتطاير بفعل الرياح وكأنها آلهة مثلما صوّرتها نصوص الشاعر، تحاول الصورة أن قول المزيد عما تقدّمه نصوصهم اللغوية.



ومن النصوص التي رافقها الرسم التجريدي نجد قصيدة "**غوارب**"[1] للشاعر **أبو بكر زمال**:



[1] أبو بكر زمال، غوارب، ص14

عملت هذه اللوحة التجريدية على ترجمة العلامات اللغوية عبر بُعدها الرمزي، وجاءت اللوحة عبارة عن تفاصيل متعددة ومتداخلة منها حصان مزخرف يحمل في جسده آلة العود الموسيقية، كما يظهر في الصورة يدان منفصلتان واحدة منهما تحمل في كفها العين الرامزة لقهر الحسد، وأخرى تقبض على مزهرية تخرج منها أغصان بلا ورود، كما عرضت اللوحة أحرفا ذات أبعاد رمزية خاصة كحرف النون والميم مثلا. وفي مجمل اللوحة تنعكس دلالات كثيرة وُجد صداها داخل المتن الشعري، فالحصان الجامح يعبّر عن المقدمة والانطلاقة وهو ما يقابل العنوان "غوارب "كما أنه " رسم كثيرا في اللوحات ذات الموضوعات الحربية لأنه قديما ارتبط بمفهوم الحرب والبطولة والفروسية وأصبح رمزا لها"[1]، كذلك اليد الحاملة للعين تقابل أولى الجمل في النص" وأوقفتني في عين النار "التي توحي بالتجاوز والمخالفة. وبهذا يتّحد النص من جديد بالعلامات غير اللغوية/الرسم والتي تعمل على إثارته فنيا كما تساعد على توجيه المتلقي أثناء تلقيه للنص الشعري.

اتجه الشعراء الجزائريون نحو توظيف الرسم التجريدي في قصائدهم ليؤسسوا بناء خاصا تستطيع من خلاله الذات الشاعرة أن تمرر الخطابات المسكوت عنها وتكثف المعنى وتخلق خطابا شعريّا حداثيّا يعلي من أهمية الفضاء الصوري للنص الشعري المعاصر.

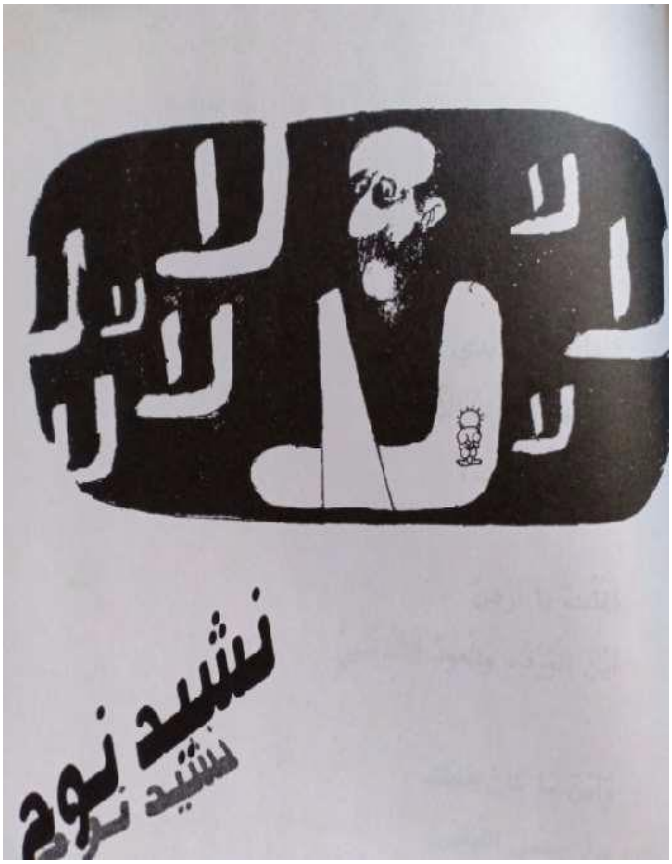
3-2-5-الرسم الكاريكاتوري:

استدعت القصيدة الجزائرية المعاصرة لتكثيف عوالم فضائها الصوري إبدالات فنية مشحونة بجماليات فنية وبنائية جديدة فعّلت خصوبة النص الشعري وتلاعبت بتشكيلات الفضاء البصري ومن بين هذه الإبدالات التشكيلية الرسم الكاريكاتوري، فقد أخذت كلمة كاريكاتور من الكلمة اللاتينية ""كاري كير" التي تعني رسم يغالي في إبراز العيوب، واللفظة التي تقابلها في اللغة العربية هي الرسوم الساخرة، أما كلمة "كارتر" فتأتي بمعنى "شخصيات أو شخوص""[2]، فهو فن يصوّر الواقع وفق الوعي الفكري والإبداعي للشاعر لذلك يعتبر " خطابًا سيميائيًّا يقوم

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص95

[2] طلال الشعشاع، فن الكاريكاتير، دراسة علمية نظرية وتطبيقية، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دط، 2011، ص20

على مجموعة من العلامات والإشارات المحملة بالدلالات الساخرة التي تعبر عن رؤية ذات أبعاد ثقافية وسياسية واجتماعية"[1]، ومن بين الدواوين الشعرية الجزائرية التي حفلت بهذا النوع من الرسم نذكر ديوان **ربيعة جلطي** الموسوم بـ "**كيف الحال؟!**" الذي وظفت فيه بعض رسومات الفنان الكاريكاتوري الفلسطيني **ناجي العلي** مستلهمة منها أفكارها ورؤاها الشعرية، ومن بين رسوماته التي وظفتها الشاعرة في ديوانها الرسم المصاحب لقصيدة "**نشيد نوح**"[2]:



أرادت الشاعرة أن تعضد قصيدتها برسم كاريكاتوري جسدت من خلاله الخطاب الحواري المشحون بأحاسيس الحزن والسوداوية المبثوثة في النص حيث تقول:

طفل مثقل بالصدمات

–أين أبي، كثيرًا تأخر

[1] معاذ عبد الله حامد اشتيه وزياد غانم بني شمسة، الصورة الكاريكاتيرية أبعادها ودورها في تشكيل الخطاب السياسي والاجتماعي عند ناجي العلي– دراسة سيميائية، مجلة آداب ذي قار، العدد 23 ، العراق2017، ص82

[2] ربيعة جلطي، كيف الحال؟!، ص103

–يا أمي ، لا تذهبي

ضعي الحقيبة

إني رأيتُ الهلال سكينًا

أخشى عليك من يُتْمِي

ومن تكسُّرِ الأقمار فوقي

–هو العش مسيّج بالحديد

لا تفتحوا للذئب يا صغاري

سَأعود.[1]

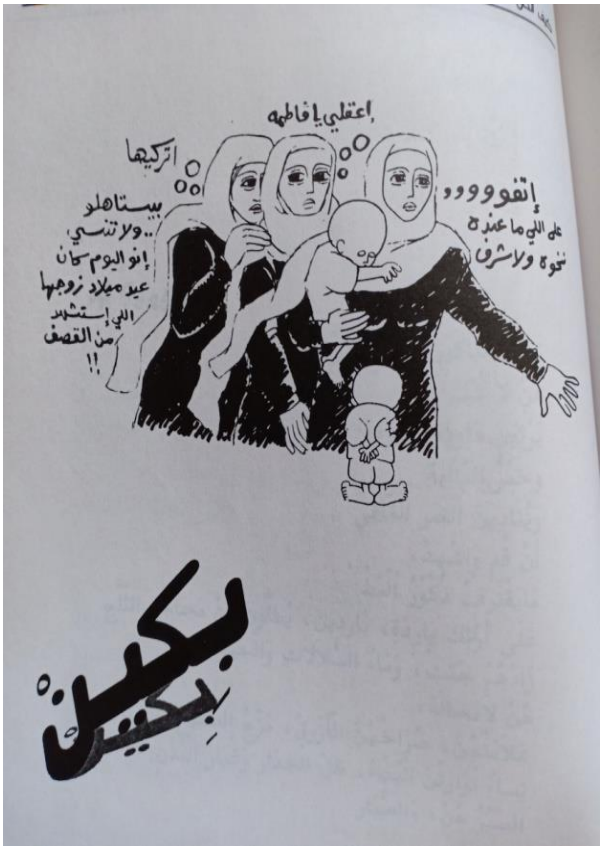
كان الرسم الكاريكاتوري بمثابة معادل موضوعي وإبداعي للدلالة المحورية التي جاء بها نص الشعر، حيث تجلت نظرة اليأس والألم في اللون الأسود الذي اصطبغت به خلفية شخصية الرسم المكسورة الذراع بحرف النهي "لا"، هذا الأخير الذي رُصعت به اللوحة فكان قريبا وبعيدا محققا أحقيته وأبديته في الوجود كاشفا عن استمرارية الألم وتمسك الشاعرة برأيها وقرارها في رفض هذا العدوان والدفاع عن حقوق الإنسان وعن حرية الوطن، متصدية لجبروت الحكومات الاستدمارية والقمعية التي عنّفت النفس البشرية كما نشرت الفساد والطغيان، فالصارخ والمندد بهذا العدوان مكسور مقهور ومرفوض يأمل في التغيير بحثا عن العدالة والديمقراطية وتحقيق الإنسانية إلا أنّه لا يجد آذانا صاغية بل يتلقى التهميش وتهمش كل طموحاته وآماله فكان أن وُضع على هامش اللوحة ويُرمى به في غياهب الظلم والظلمات، فكان شاهده الوحيد "حنظلة"، بنبرة سخرية عيّن على الصورة رافض وشاهد واحد بينما علامات الرفض تغزو اللوحة ذلك أن الرسم الكاريكاتوري "فن مركب من عنصريّ التشكيل والكوميديا، أو السخرية"[2].

[1] المصدر السابق، ص 107

[2] محمود حمادة، فن الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة، دار عشتروت، دمشق، دط، 1999، ص09

عمّقت هذه اللوحة من التداعيات الشعورية للذات الشاعرة؛ ذلك أن "الشاعر الرسام يضعنا أمام إطارين دلاليين يتمثلان في نص الشعر ونص الرسم الناتجين عن عمق إحساسه بالمعاناة التي تمور في ذاته، ورغبة منه في إيصال آوارها إلى أكبر شريحة من المتلقين"[1]، وكشفت عن وعي رؤيوي قومي ملتزم عرض موقف الشاعرة من الحكومات الظالمة والمعنّفة للدول العربية، فكان للصورة أبلغ تعبير عن رفض هذا الكيد العدواني.

حاولت الشاعرة **ربيعة جلطي** في قصيدتها **"بكين"** [2]توزيع فهم القارئ للمعنى عبر معطيين، أحدهما لغوي والآخر بصري، لأنه متى " اختلطت العلامة اللغوية بالرسوم والأشكال أصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة"[3]، وهذا ما يتطلب من المبدع ومن المتلقي معا الوعي الكافي لفهم متصديات هذه العلامة غير اللغوية من أجل تدعيم الدلالات اللغوية للنص الشعري.



[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص95

[2] ربيعة جلطي، كيف الحال؟!، ص 121

[3] توفيق الشريف، الصورة والتواصل، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، سبتمبر، 1990، ص27

تُرْبك الشاعرة أفق المتلقي بأبعاد الصورة الكاريكاتورية التي صورت جانبا من جوانب مشاركة المرأة في هموم الوطن "فلسطين" ضد الاحتلال الصهيوني، فعكس جسد النص بشاعة الحياة الدامية التي يعيشها هذا الكائن البشري نتيجة أفعال وحشية تولدت عن جبروت الحكومات المتسلطة غير الإنسانية فجاءت الأسطر الشعرية بهذه التشكيلات اللفظية:

نساء يتباكين أم بلح الريح

يرثين هاوية الشرفة

وينادين القمر الغافي

أن قمْ واشهدْ،

ما يقترفه ذكور البط:

على آرائك باردة، باردين، يُطلّون من محاجر الثلج

زادُهُم جثث، وماء السّلالات والحُروبُ.[1]

جاء الرسم الكاريكاتوري مُشكّلا فضاءً بصريا تقليديا لثلاث نساء مسلمات ملتزمات أعينهن سوداء رمزا لمشرقيتهن، ويلف أجسادهن إزار أسود رامز إلى الحزن والألم والمعاناة التي تعيشها نساء فلسطين، وقد حاول الرسام أن يجعل البقعة السوداء في الرسمة أشد مع الأجساد ليظهر جدية الموقف وقتامة الحزن والمعاناة التي تكتنف المرأة الفلسطينية الخائبة الرجاء والمتشائمة، مؤكدا بهذا اللون حضورها الدائم حتى وسط الصراعات دفاعا منها على هويتها، كون اللون يعد جزءا من هوية الإنسان لأنه يمتلك طاقة تعبيرية قوية تمكن من التواصل و"يتمكن الرسام من خلاله من التأثير على المتلقي للإيحاء له بعوالم قد لا تستطيع الكلمات التعبير عنه" [2]، أمّا اللون الأبيض فكان لون وجوه

[1] ربيعة جلطي، كيف الحال؟!، ص 123

[2] سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009، ص156

هذه النسوة ولون خمارهن ليحيل إلى العفة والنقاء والطهارة، تتصدرهن امرأة ولودٌ تحمل رضيعا اسمها "فاطمة" وهي من الشخصيات الرئيسية للفنان الكاريكاتوري **ناجي العلي**، والذي أكّد حضوره من خلال شخصية حنظلة.

لم تقف الشخصية "فاطمة" في فن ناجي العلي "عند حدود المرأة الولادة والصلبة والمعطاءة، بل تعدت ذلك لتكون مشاركة في الحوار والموقف والشريكة في الموت والمصير"[1]، لذلك اعتبرت مثالا للتضحية والتحدي، ويظهر ذلك جليّا من خلال النسق اللغوي المكتوب باللهجة الفلسطينية مؤكدا على الهوية واللسان الفلسطيني كما ساعد على تخصيب حمولات النص اللغوي وإثراء دلالاته. ومن هنا لامس الرسم الكاريكاتوري الواقع بطريقة تصويرية دالّة وأثبت فعاليّته في الارتقاء بحمولات النص إلى فضاء التجريب والتشكيل محققا بدوره الوعي الفكري والإبداعي للذات الشاعرة.

شكّلت الرسومات الموظفة مع المتن الشعري كثافة رمزيّة وجماليّة فنيّة اقتحمت مسامات النص اللغوي وأمدّته بطاقات دلاليّة مغريّة، في زمن لم يعدّ فيه "موضوع الشعر في حاجة لجهد تمثيلي، طالما أن اللغة من المنظور الجديد قادرة على استحضاره ليلمس ويسمع، ويشاهد، أي ليدرك في مظاهره الحسيّة"[2]، مما يجعل المتلقي للنص الشعري يذهب بعيدا في القراءة والتأويل؛ لأن الصورة في كل موضع مبعث دائم عن التساؤل، فكلما انتهيت إلى الاعتقاد بتمام الإجابة تتوالى أسئلة أخرى، تنطلق من زاوية انفعالية ترى السؤال أسئلة، ولكنها لم تطرح بالصورة الأصح، وإذا تعمقنا في الخلاصة وجدناها تتمدد في مضمون الرؤية ذاتها ولم تبتعد عن جزئياتها، فرسوماتنا تبعث دوما التساؤل والتعجب وتلون آفاق المعرفة فينا، بألوان المصوتات القصيرة والطويلة وكل جزء هو معادلة لجملة تامة[3]، فالرسم يكاشف القراءة قبل بدئها، مستندا على معرفة ثقافية خاصة، وإن لم تحضر المجال بذاتها.

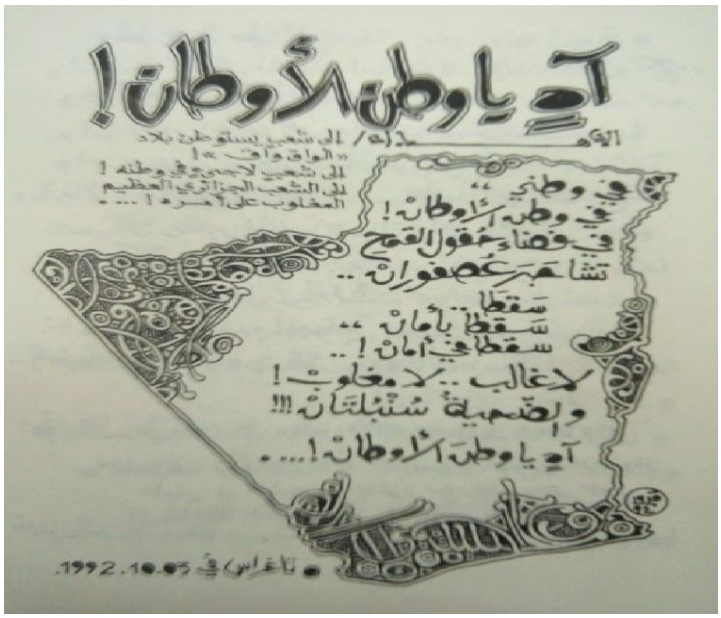
[1] أحمد عنبوسي، الموضوع والأداة في فن ناجي العلي، دار وائل للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2001، ص37

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص185

[3] ينظر، رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر :محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص28

3-3-الرسم بالكتابة الشعرية:

أرفق الشاعر الجزائري المعاصر نصوصه برسومات مثّلت وسيطا بصريا يزيد من دلالة النص الشعري، باعتبارها ترجمة خطية ووسيلة مساعدة للفهم سواء من اجتهاده الخاص، أو بمساعدة من غيره من الطباعيين أو من الفنانين، كما اشتغل على نصوص شعرية تشكيلية رسما وكتابة غير مرتبطة بمتن آخر تعضده دلاليا، فتمنحه أفقا رحبا من القراءة والتأويل، فتُدرج هذه التجربة ضمن ما يسمى بدخول الشعر على الرسم ، بأن "يكتب الشاعر نصه بناء على رسم أو صورة معينة على أن يُقدم النصان الشعري والصوري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية"[1]، على اعتبار أن الشاعر المعاصر أدرك "الطاقة الفاعلة من قدرة المزاوجة ما بين الشعر والرسم معا، في إضفاء الطاقة الحيوية في النص، وبث القدرة الفنية الفاعلة، في إثارة المعنى الدلالي، واستنطاق الرسم من ظلال الكلمة"[2]، ومن التجارب الإبداعية المتميزة على مثل هذا المستوى الفضائي الطباعي رسما وكتابة تجربة الشاعر **يوسف وغليسي** في نصه "**آه يا وطن الأوطان!**"[3] من ديوانه "**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**"، والذي جاء على الصورة الآتية :



[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص72

[2] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص207

[3] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص80

زاوج الشاعر في هذه القصيدة بين الكتابة بخط اليد والرسم، حيث يرد النص الشعري جزءا من اللوحة الشعرية المتعددة الأبعاد الفنية والتشكيلية، فتستوقف عين القارئ لأننا" حتى نتواصل مع طاقوية السطر التشكيلية، يجب أن نتوقف عند الشكل، إذ بقدر ما يبرز الرسم هذه الطاقة الخاصة بقدر ما يسترعي الانتباه والانتظار والتوقف"[1]، فيتحول المعنى من بعث الحياة في النص وزيادة نموه، إلى تبطيء عملية التلقي واللجوء إلى أشكال بصرية تنوب عن الكتابة، ونجد القارئ يجتهد في البحث عن المفاتيح التي توصله إلى مراده في البحث عن المعنى الذي يشترك في توليد معناه أكثر من مبدع، "فالنص لا يخرج عن كونه موعدا ثنائيا لمبدعين هما القارئ و الشاعر، فنحن هنا أمام متلق لجمهرة من المبدعين، الشاعر ، الرسام ،الخطاط، قارئ اللغة، قارئ الصورة، قارئ التشكيل، الجزائري المعني بالخريطة، الأجنبي القارئ لأخبار الجزائر عن بعد ..."[2]، وهذا ما أضفى على النص سمة التعدد والتجدد.

جسد الشاعر من خلال قصيدته الصورة –على المستويين اللغوي وغير اللغوي–"**الجزائر**" الوطن فكان الأول ممثلا في العنوان أما الثاني فتمثّل بصريّا من خلال الخريطة، ومن خلال تأمل هذا الرسم تتجلى وطنية الشاعر وتمسكه الشديد بهويته وانتمائه كما أكّد على عمق الألم والتفجع على ما آل إليه الوطن من تكالب على السلطة والمناصب دون اكتراث لمصير شعبه المقهور الذي يعيش الضنك والقهر، وبين ماض سحيق حافل بالبطولات والتضحيات وبين حاضر متأزّم يعاني ويكابد العقبات (**لا غالب..لا مغلوب!**)، غير أن الشاعر يحمل آمال الشعب في شبابه المتمسك بماضيه والباني لحاضره والمتمسك بهويته فتمثّلت أفكاره ورؤاه في خريطة الجزائر ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فالشاعر جسد هذه المفارقة وهذه الآمال من خلالها موضوع وشكل قصيدته ، ذلك لأن" الزخرفة المحيطة بالنص هي أداة اتصال وتواصل بين الماضي والحاضر كاللغة تماما ولا فرق بين المستوى اللغوي وتركيبه والمستوى الزخرفي وتشكيله لأن الأول : هو تشكيل زماني وتعبير صوتي والثاني هو تشكيل مكاني وتعبير بصري كالعمارة، وهما معا

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص110

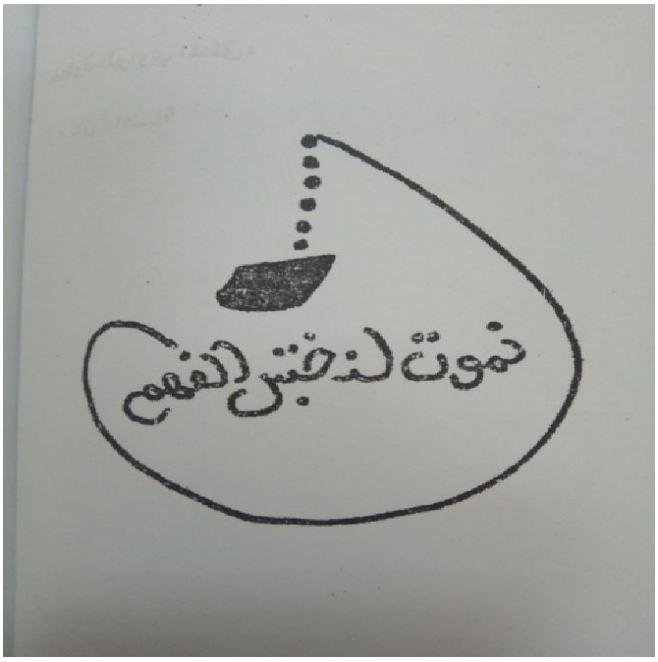
[2] محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، إشراف الدكتور يحي الشيخ صالح، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/2005، ص292

يشكلان ما يمكن أن نتفق عليه كتعبير سمعي بصري "[1] ، يعكس توترات وانفعالات الشاعر والتي انطلقت من وجع الجزائر وعادت إليه لذلك سُيّجت بالحدود الجغرافية لهذا الوطن الموجوع.

تستوقفنا تجربة الشاعر **عبد الرزاق بوكبة** في نصه الشعري المقتضب من قصيدة " **خطوة الراوي المعلق**" والذي تشكل من سؤال مكوّن من ثلاث كلمات:

تراه كان أباها؟[2]

أجاب عنه الشاعر في نص أيقوني على شكل مشنقة معلقة كتب في داخلها "**نموت لنختبر الفهم**"[3] فكانت العبارة بمثابة رقبة الرأس، كما يتراءى أيضا هذا الرسم على أنه في شكل زورق مبحر يرسو فوق العبارة، وقد دلّ كل منهما على أن الرحلة الأبدية في تحصيل المعرفة والحقيقة وتحقيق الإبداع تحتاج إلى مغامرة الموت، فقد عكس هذا الإبداع الأيقوني خلفيات معرفية واجتماعية ومعاناة واقعية صوّرها الشاعر بلغة ملغّمة بالرمز مما جعل القارئ يستشعر تداعيات الأزمة الجزائرية خلال العشرية السوداء، فكم من المشانق رفعت خلالها وكم من الألسنة قطعت نتيجة تأويل اللغة، لذا صاحب اللغة الرسم باعتباره لغة خارج قيود اللسان، وجاء النصّان كما هو موضح في الصورة الآتية:

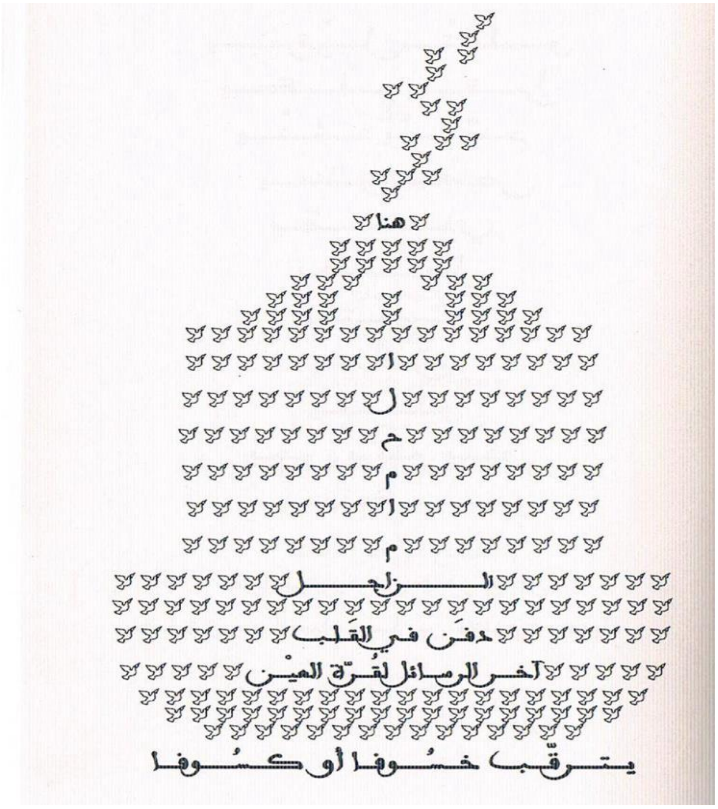


[1] عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص170

[2] عبد الرزاق بوكبه، من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص 49

[3] نفس المصدر، ص50

طعّمت الشاعرة **زينب الأعوج** ديوانها **"مرثية لقارئ بغداد"** برسومات تكشف الدلالة وتقترب من كنه النص، وتساعد القارئ على إعادة كتابة النص بشكل مغاير ومتميّز. فراحت ترسم بكلماتها أشكالا بصرية تدعم بها نصوصها الشعرية وتقوي معانيها، لأن الرسوم المرافقة للنص الشعري تعطي" دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، ويساهم في تشكيل قراءة جديدة، وفي توليد معان أخرى"[1]، ففي دعوتها الفرد العربي لمواجهة العدو وتحقيق السلام والحرية تبدع بهذه اللوحة الشعرية[2]:



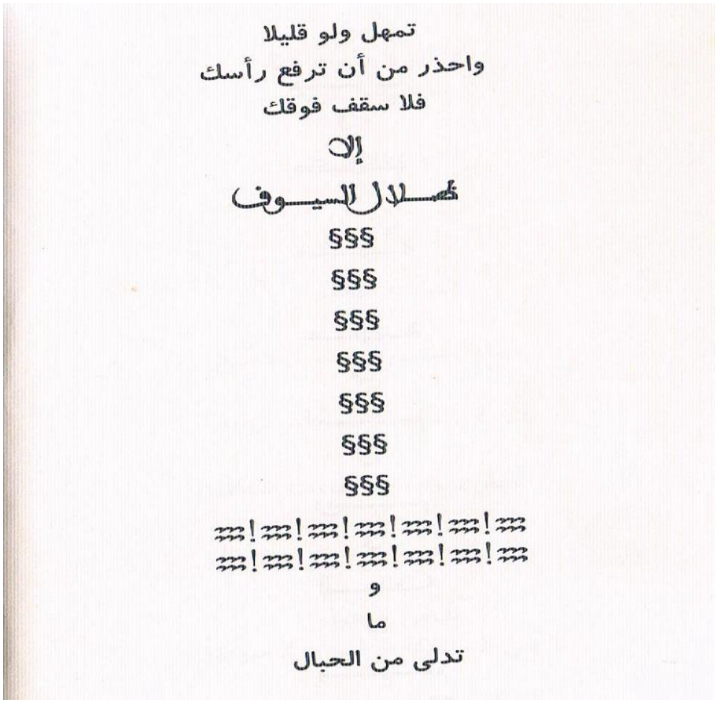
مثّل طائر الحمام في هذا الفضاء الشعري المشكّل في صورة السفينة ذات العربي المعلقة بين مد وجزر بين اضطهاد يعيشه وبين حرية يطمح إلى تحقيقها، فالسلام طائر يرفرف عاليا باحثا عن السلام المفقود في وطنها والوطن العربي، ومن هنا جسدت قصيدة الصورة مشاعر وانفعالات الشاعرة التي تختلج نفسها وما تحلم به وما تعايشه في

[1] محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر " نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، ص 542

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص 97

واقعها القومي، واكتسبت القصيدة بانصهارها مع الرسم طاقة إيحائية وعمق دلالي مشحون بالبعد الثقافي العربي والإنساني.

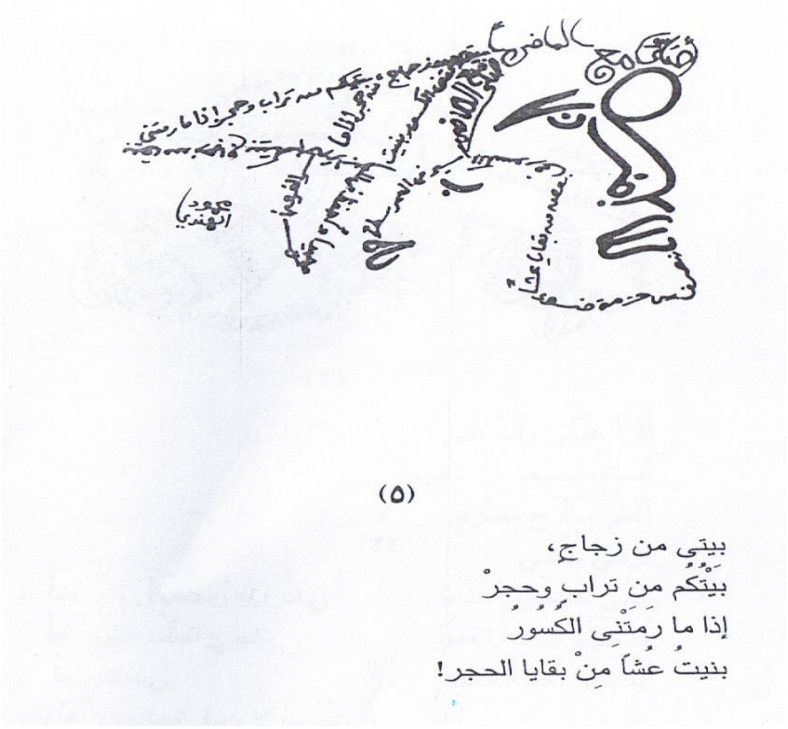
أما عن القصف المتوالي على البلدان العربية المضطهدة، فلم تجد أقوى من صورة الحبال للتعبير عنه، كما دعت الإنسان العربي إلى التمهل في ظل هذه الأوضاع المعتمة والسماء المختنقة بالدمار والحرب والخراب. وهذا ما وضّحته في هذه اللوحة[1]:



تستوقفنا في هذا المضمار تجربة الشاعرة **حبيبة محمدي** في ديوانها **"كسور الوجه"** حيث أرفقت نصوصها برسم تشكيلي من إبداع الفنان المصري **محمود الهندي**، إذ قام هذا الأخير بتخطيط رسمه بشعر الشاعرة في قصيدة **"أحوال"** [2]على شكل وجه كما توضحه الصورة الآتية:

[1] المصدر السابق، ص26

[2] حبيبة محمدي، كسور الوجه، رؤية تشكيلية محمود الهندي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص62



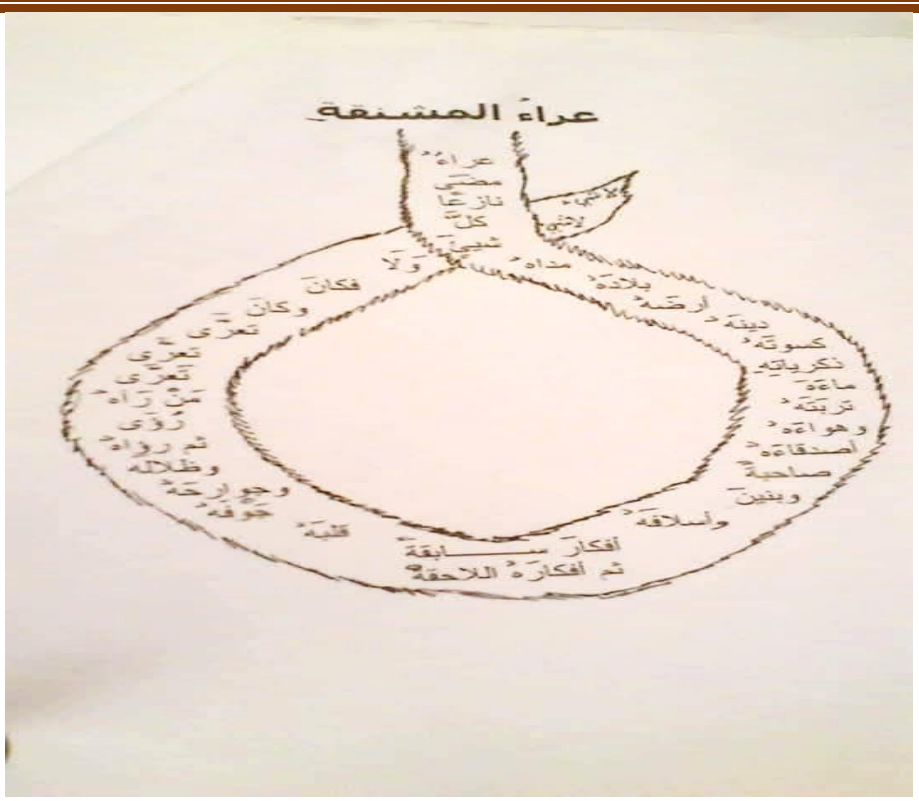
(٥)

بيتي من زجاجٍ،
بيتُكم من ترابٍ وحجرْ
إذا ما رمَتْنِي الكُسُورُ
بنيتُ عُشّاً مِنْ بقايا الحجر!

تنكشف ملامح الوجه القوي من خلال النص اللغوي المرفق للصورة (**بيتي من زجاج، /بيتكم من تراب وحجر/إذا ما رمتني الكسور/ بنيت عشا من بقايا الحجر!**)، حيث يظهر هذا النص ذات الشاعرة القوية وقدرتها على تحدي الآخر، وتجاوز الأذى الذي قد يلحقها منه، وهو المعنى ذاته الذي اشتغل عليه الفنان في رسمه؛ حيث جسد هذا الشموخ والتعالي في صورة وجه ذو ملامح حادة يتخطى الواقع وينظر إلى بعيد مستشرفا الآتي، ومن هنا ضمن هذا التشكيل البصري للقصيدة التميز الإبداعي كما عمّق حضورها الفاعل في المشهد الشعري الجزائري المعاصر.

استثمر الشاعر **فيصل الأحمر** هذا الفضاء المتمثل في تشكيل نص موحد يتلاحم فيه اللغوي وغير اللغوي باحترافية عالية في قصيدته "**عراء المشنقة**"[1]:

[1] فيصل الأحمر، أشواق المتناهي في الصغر، ديوان مخطوط.



جسدت المشنقة إشكال وجودي تمثل في فرض الموت رغما عن الحياة، حيث جمعت بين شقين: الشق الأول متمثل في عناصر الأرض (مداه، بلاده، أرضه، دينه، كسوته، ذكرياته، ماءه، تربته، هواءه، صاحبه، بنين، اسلافه)، أمّا الشق الثاني فتمثل في عناصر الروح الإنسانية (قلبه، جوارحه، ظلاله، رؤاه،رؤى) لتتكرر لفظة تعرى ثلاث مرات ليمر شريط الحياة بتكرار كان مرتين وبعدها الموت الذي دلّ عليه بتكرار "لا شيء" ثلاث مرّات فتساوى عدد تكرار عبارة "تعرى" مع عبارة "لا شيء"، فتؤكد على أن الإنسان إذا تعرّى من مكونات روحه يصبح لا شيء، وهذا ما أوضحه انغلاق المشنقة في نهايتها بعدما بدأت من العراء لتنتهي بالعدم فتقاطع كل شيء باللاشيء، ومن هنا اتحدت الصورة مع الأحاسيس والألفاظ مشكلة دلالة واحدة للنص الشعري بدأ بالصورة وانتهى إليها.

إن استكناه المعنى في القصيدة الصورة مرتبط بطبيعة القراءة التي يسلكها المتلقي في تلقيه للعلامة غير اللغوية أولا ثم النص اللغوي ثانيا، وعليه فإن رحلة البحث عن المعنى في هذا النوع من القصائد ليست سهلة العبور، لذا كان على القارئ أن يتسلح بثقافة واسعة ومجموعة من المعارف لاجتياز وإزالة العقبات التي تعترضه؛ ذلك أن الخطاب الشعري المعاصر "لم يعد كما كان في السابق علما مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء، لقد أصبح عالما سحريا يموج بالحركة والألوان، عالمٍ لا يعترف بالأبعاد والحدود إنه عالم التخطي والتجاوز، والسعي وراء المطلق

كما أنه لم يعد خطابا قائما على التأثر، والانفعال إنه في حقيقته خطاب التساؤل المعرفي، والتعدد الدلالي والتنوع الرؤيوي"[1]، فكان أنْ ميّزه الخرق والخروج عن المألوف، ولذلك فهو لا يعتد بالمعنى الواحد ، فراح يبحث عن طريقة للتعبير والتغيير. ومن هنا شيّد الشاعر الجزائري المعاصر نصوصه الشعرية وفق النمط الحداثي، الذي يعتمد على التشكيل البصري الذي تتمازج فيه قوة الكلمة ودقة الصورة.

اهتمام الشاعر الجزائري بتأثيث قصيدته بالرسومات المختلفة أي المزج بين الدال اللغوي وغير اللغوي في منجزه الشعري ما هو إلا تعبير عن "هاجس لهؤلاء الشعراء، كما أنه نوع من الإشراق والولادة الشعرية عبر دمج الصورة البصرية والفعالية الخيالية، اللتان تحيلان مباشرة على وعي الشاعر بموضوعه، كما تجعلان منه المبدع الذي يمتلك موهبة متميزة، وثقافة تساعده على الابتكار والخلق وإدراك الروابط الخفية بين الأشياء أو الأكثر إحاطة والإلمام به من الجوانب التي تجلب القارئ وتجعله يتفاعل مع وحداته اللغوية وتيماته"[2] ، وهو سر الحداثة الشعرية التي ينبني عليها الفضاء الصوري.

فتحت هندسة القصيدة بفضائها الصوري للمتلقي أحقية الوجود والتصرف في قراءة المسكوت عنه وتأويله ومحاورة النص، فأثارت فيه شغف القراءة ومتعة المشاهدة والإغراء بالتأويل، إذ تحول النص إلى فضاء لامتناه يتسع ليشمل كل ما يتاح للشاعر من تشكيلات رياضية وأدوات فنية تشكيلية تعبر عن حالاته الشعورية ورؤياه الإبداعية.

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل- قراءة في الشعر المغاربي المعاصر-، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2008، ص 117

[2] هاشمي قشيش، دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر-الشعر الجزائري ما بعد الثمانينيات أنموذجا-، ص227

خاتمة

خاتمة:

توصلنا في ختام هذا البحث إلى استخلاص جملة من النتائج، يمكن أن نوجز أهمها كالآتي:

-برهنت النماذج المختارة من المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة على أن القصيدة الجزائرية المعاصرة خاضت غمار الحركة التجريبية التجديدية واكتسبت آليات تشكيلية فنية على مستوى فضائها النصي والصوري في سبيل مواكبة تطورات وتغيرات الراهن بعوالمه المختلفة، فكانت أكثر مسايرة للعصر بقضاياه وتعقيداته المتنوعة، حيث شهد النص الشعري الجزائري المعاصر إبدالات نصية وآليات فنية أخرجته في حلة شكلية مخالفة للنمطية ومتجاوزة للنظام العروضي والنسق التقليدي شكلا وإيقاعا.

-بدت المتون الشعرية الجزائرية المعاصرة المدروسة في تجاربها ونماذجها المنتسبة أساسا إلى بنيات بصرية نصية/صورية واضحة ومجسدة فضائيا ومكانيّا بنيات تجعل من هذه القصائد عملا إبداعيّا شاملا، ومنفتحا على إيقاعات بصرية جديدة/غير سماعية، تنقل قارئها من وضع السماع إلى وضع المشاهدة والتأمل والإدراك البصري.

-عمد الشاعر الجزائري المعاصر الذي تناولته هذه الدراسة على تكثيف الآليات البنائية في قصائده بابتكار تراكيب تفاعلية متجددة رغبة منه في اقتحام عوالم التجريب الشعري والتميز الإبداعي والخروج عن المألوف والانسلاخ من السياقات النمطية، من خلال ابتكار تقنيات تعبيرية أكثر تحررا واستقلالية لتجسيد رؤيته الفنية وأفكاره الواعية عبر أشكال جديدة مكثفة بطاقات تعبيرية وحمولات جمالية، من خلال الاشتغال على الفضاء النصي والفضاء الصوري للجسد النصي عبر وسائط بصرية قصدية مختلفة (حركة السطر الشعري، لعبة البياض والسواد، التطريز البصري، علامات الترقيم،

الأشكال الهندسية، الرسومات،...)، ومن خلال تواشج مكونات الفضاءين باتت القصيدة فسيفساء تعبيرية ذات خصوبة دلالية مفعمة بطاقات إيحائية وجمالية سنحت لها بتشكيل هويتها وقدرتها الإبداعية.

-شيّد الشعراء الجزائريون المعاصرون، محلّ الدراسة، معمارا شعريا قائما على الانفتاح النصي والصوري لتكسير المواضعات الأجناسية ونبذ عزلة الخطاب الشعري، كما استثمروا معرفتهم النقدية والفنيّة لتخصيب المتخيل الشعري فأتت قصائدهم ودواوينهم حافلة بمختلف التشكيلات النصية والصورية وفقا لتصورات جمالية معينة تروم إغناء النصوص الشعرية بالرمزية البصرية.

-اتخذت الخطابات الشعرية الجزائرية المعاصرة المنتقاة من النماذج المدروسة صورا عدة تداخل فيها البياض والسواد تماثلا واختلافا استيعابا للدفقات الشعورية والرؤى الفنية التي تنتاب الشاعر الجزائري المعاصر، عن طريق آليات طباعية من مثل الحذف وحركة الأسطر والتقطيع الخطي والسواد والنبر البصري، فكان أن شُحنت ببنى شكلية وإيقاعات صوتية وقيم دلالية تصب في جماليتها فتؤثر في المتلقي المشارك في عملية الإبداع. وهذا ما عكس قدرة مبدعيها الكبيرة وإمكاناتهم الواسعة في التعبير عن أفكارهم ورؤاهم من خلال توظيف جملة من التنويعات الطباعية بكل قصدية للإيحاء بدلالات تدعم الدلالات اللغوية، وهو ما أكد جهد هؤلاء في اطلاعهم على مستجدات حركة الحداثة.

-رصّع الشاعر الجزائري المعاصر الذي تناولته الدراسة جسد نصه الشعري بعلامات ترقيم كانت بمثابة لغة إشارية تخدم المضمون أحيانا وأحيانا أخرى نجدها لا تتناسب مع الوضع ولا تخدم الغاية، بل تخدم التشكيل البصري لتزيد من غموض النص الشعري وتلعب دورا مميزا ضمن الفضاء الخطي لإضفاء المتعة والإغراء بالتأويل الذي يحيل على مدلولات عديدة.

- فعّل الشاعر الجزائري المعاصر، موضوع هذه الدراسة، قصائده بالتطريز البصري ليزيدها عمقًا دلاليًّا، وتفعيلا بصريًّا يقوي إيقاعاتها النفسية/الشعورية، واللغوية، وذلك لتحقيق منتوجها الإيحائي وتعزيز مردودها الفني.

-برزت القصائد الجزائرية المعاصرة التي اعتمدت عليها في هذه الدراسة في قوالب هندسيّة لها علاقة بالذات الشاعرة وما تعيشه النفس من أحوال وجدانية متغيّرة جعلت الشاعر يكتب القصيدة وفق ما يتماشى مع التصور الحياتي

لذاته، وهذا ما جعل القصيدة لا تستقر على شكل بصري معين سواء داخل القصيدة الواحدة أو من قصيدة لأخرى أو بين شاعر وآخر.

-تشهد القصيدة الجزائرية المعاصرة من خلال النصوص المدروسة احتفالا بتوظيف الصور التشكيلية في كل اتجاه وعبر كل المستويات، حيث أرفق الشاعر الجزائري المعاصر معظم قصائده برسومات ولوحات فنية من إنجازه أو من اختياره أو من اختيار شخص يعي ما يفعل وله في فهم رؤية الشاعر وتصوره لعمله في العمل الفني الذي بين يديه، وهنا تكون الرسومات نصيرا للناقد في فهم رؤية الشاعر، كما توحي بأن القصيدة لوحة ذات بعد جمالي، وكل هذه التجارب تعكس حقيقة أن الفن التشكيلي التصويري قد صار من أهم المكونات البنائية للنص الشعري المعاصر.

وفقًا لما خلصت إليه هذه الدراسة، يُوصى بتوسيع الدراسات حول الشعر الجزائري المعاصر لتشمل نماذج أكثر تنوعًا في توظيف الفضاءين النصي والصوري، مع اعتماد مقاربات نقدية حديثة لفهم تداخلهما، ودراسة تأثير الوسائط الرقمية في تشكيل الفضاء الشعري، كما يُستحسن تحليل نماذج شعرية تجمع بين الكتابة والصورة، والحرص على رقمنة الدواوين الجزائرية لتسهيل عملية البحث، مع إبراز دور الصورة في تعزيز الدلالة الجمالية وتشجيع التعاون بين المبدعين والنقاد لتطوير الدراسات المستقبلية في هذا المجال.

وفي الختام نأمل أن يكون هذا البحث قد أسهم في إبراز بعض التشكيلات الفضائية النصية والصورية في الشعر الجزائري المعاصر، وأن يكون لبنة لدراسات وبحوث لاحقة تخوض مغامرة الكشف عن المخبوء الإبداعي المستتر في أغوار النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، وتحاول استكمال ما نقص في دراستنا واستحضار ما غاب عنها، والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم، برواية ورش، دار الفكر، سوريا، ط6، 1404هـ.

أولا: المصادر

1- أبو بكر زمال، غوارب، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش، الجزائر، ط1، 2001.

2- أبو بكر زمال، عيارات حب..كتابات دامية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2003.

3- أحمد حمدي، أشهد أنني رأيت، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

4- أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

5- أسماء مطر، أحفر في الوقت جنوبا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيعّ، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2012.

6- آمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، دار النقطة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2015.

7- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013 .

8- الأخضر بركة، حجر يسقط الآن في الماء، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

9- الخضر شودار، شبهات المعنى، يتبعها، كتاب الندى، منشورات الاختلاف، ط1 ، 2000.

10- بشير ونيسي، كتاب التجلي، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، 2009.

11- جمال الدين بن خليفه، سحر، دار علي بن زيد للطباعة، بسكرة، الجزائر، 2015.

12- حبيبة محمدي، كسور الوجه، رؤية تشكيلية محمود الهندي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1995.

13- حبيبة محمدي، الخلخال، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، الجزائر،دط، 2007.

14- حسناء بروش، للجحيم إله آخر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

15- خالد بن صالح، مئة وعشرون مترا عن البيت، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2012.

16- خيرة بغاديد، ممرات الغياب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، 2002.

17- راوية يحياوي، أنا لا أحد، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2022.

18- ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1983.

19- ربيعة جلطي، شجرُ الكلامْ، منشورات السفير، مكناس، المغرب، ط1، 1991.

20- ربيعة جلطي، من التي في المرآة، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، دط، 2003.

21- ربيعة جلطي، النبيه تتجلى في وضوح الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015 .

22- رزيقة بوسواليم، أصابع تصلح للقرمشة، دار الآن ناشرون وموزعون ، الأردن، عمان، ط1، 2022.

23- رشدي رضوان،... مثلا فتقوه، دار العباقرة، الجزائر، ط1، 2008.

24- رشيد زهاني، أنقاض أكسيوم، دار المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

25- رشيدة محمدي، شهادة المسك، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001.

26- زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001.

27- زهرة خفيف، مملكة بلقيس، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، دط، 2014.

28- زينب الأعوج، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2002 .

29- زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، د.ط، 2010 .

30- سليم صيفي، محطات في شاطئ الكلمات، الديوان البلدي للثقافة والسياحة، باتنة، الجزائر، ط1، 2007.

31- سليمى رحال، هذه المرة، منشورات الاختلاف، رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

32- سليمى رحال، البدء، جمعية البيت للثقافة والفنون (منشورات البيت)، الجزائر، دط، 2009.

33- سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.

34- صليحة نعيجة، الذاكرة الحزينة، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، ط1، 2015.

35- عادل صياد، أشهيان، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، التابع لوزارة الاتصال، الجزائر، ط1، 2001.

36- عبد الحليم مخالفة، ديوان صحوة شهريار، الفردوس للنشر والتوزيع، جندوبة، تونس، ط2 ، 2020.

37- عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، ط1، 2002.

38- عبد الحميد شكيل، مراتب العشق – مقام سيوان-، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2004.

39- عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، مقام بونة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005.

40- عبد الحميد شكيل، يقين المتاهة، مقام الشوق، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005.

41- عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، دط، 2007.

42- عبد الحميد شكيل، سنابل الرمل ..سنابل الحب، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008.

43- عبد الحميد شكيل، شوق الينابيع إلى إناثها، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، دت، 2008.

44- عبد الحميد شكيل، كتاب الأسماء...كتاب الإشارات، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2009.

45- عبد الحميد شكيل، إني أرى ..نصوص ابداعية، دار أوراق للنشر والتوزيع، سوق أهراس، الجزائر، ط1، 2012.

46- عبد الرزاق بوكبه، من دس خف سيبويه في الرمل؟، فيسيرا للنشر، الجزائر، ط2 ،2011.

47- عبد القادر رابحي، حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، الجزائر، ط1، 2010.

48- عبد الكريم قذيفة، لو أنت تدري كم أحبك، مؤسسة الطبع بالجنوب، ورقلة ، الجزائر، 1993.

49- عبد الكريم قذيفة، نهر الغوايات، منشورات أرتستيك، الجزائر، 2007.

50- عبد الله العشي، مقام البوح، دار هومة، الجزائر، 2007.

51- عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2009.

52- عبد الله حمادي، تحزب العشق بيا ليلى!، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982.

53- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، منشورات نوميديا، قسنطينة، الجزائر، ط5، 2012.

54- عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011.

55- عبد الله هامل، كتاب الشفاعة، رابطة كتاب الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش-2- تحت إشراف أبي بكر زمال ، ط1، 1999.

56- عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.

57- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، منشورات أصالة، الجزائر، د ط، د ت.

58- عز الدين ميهوبي ملصقات شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.

59- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.

60- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، دار الأصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 2000.

61- عقاب بلخير، ديوان الدواوين، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2009.

62- علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، منشورات مجلة آمال، مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة والسياحة، طباعة المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 1985.

63- عيسى لحيلح، غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

64- غيوم مسعودة لعريط، مرايا الجسد، دار هومة، دط، 2004.

65- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001.

66- فاتح علاق، الكتابة على الشجر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

67- فيصل الأحمر، الخروج إلى المتاهة، دار الأمير خالد، الجزائر، ط1، 2008.

68- فيصل الأحمر، كتاب الرؤى، ورشات، خالد الأمير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

69- فيصل الأحمر، مجنون وسيلة، دار التحدي، الجزائر، 2013.

70- فيصل الأحمر، المعلقات التسع، دار الأوطان، الجزائر، دط، 2015.

71- فيصل الأحمر، الرغبات المتقاطعة، قطوف بروكلين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016.

72- فيصل الأحمر، قلّ...فدلّ، دار المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

73- فيصل الأحمر، أشواق المتناهي في الصغر، ديوان مخطوط.

74- كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، موفم للنشر، الجزائر، 2014.

75- محمد قسط، الموت موجا، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، دط، 2014 .

76- مشري بن خليفة، سين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1 ،2002.

77- مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

78- مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، طبع في مطبعة الشركة الوطنية، الجزائر، دط، 1980.

79- منيرة سعد خلخال، للريح قالت الشجرة، موفم للنشر، الجزائر، 2013.

80- ميداني بن عمر، موت بالأزرق السماوي، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي، الجزائر، ط1، 2008.

81- نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، عنابة، الجزائر، ط1، 2006.

82- نادية نواصر، صدى الموال، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013 .

83- ناصر معماش، فجائع الإسمنت والعربر، منشورات الامتاع والمؤانسة، الجزائر،2005.

84- نسيبة عطاء الله، الجلوس عند الهاوية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018.

85- نسيبة عطاء الله، في ضيافة غودو، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2020.

86- نسيبة عطاء الله، ديوان صمتك وحناجري، فكرة كوم، الجزائر،2022.

87- نسيبة عطاء الله، أورجازم، منشورات بياض، عين الدفلى، الجزائر، ط1، 2023.

88- نصيرة محمدي، روح النهرين، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007.

89- نصيرة محمدي، غجرية، منشورات أبيك، الجزائر، 2007.

90- نعيمة نقري، كأني...به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.

91- نعيمة نقري، نون، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014.

92- نوارة لحرش، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، ط1، 2004.

93- نور الدين درويش، مسافات، مطبعة جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2002.

94- نور الدين طيبي، نادية، منشورات التبيين، الجاحظية، العدد03، 1994.

95- وسيلة بوسيس، الابتهال الأخير للاّلا فاطمة نسومر، الماهر للطباعة والنشر، سطيف، الجزائر، ط1، 2019.

96- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995.

97- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيّار، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2013.

ثانيا: المراجع

2-1-المراجع العربية:

1-إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2003.

2-ابن سينا، فن الشعر، ضمن كتاب الشفاء، تح :عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط1 ، 1953.

3-أبو عبد الله محمد بن أبي القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، والمبين لما تضمنه من السنة وآية الفرقان، تحقيق عبد المحسن التركي، لبنان، ج 3 ،2006 .

4-أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2012.

5-أحمد عنبوسي، الموضوع والأداة في فن ناجي العلي، دار وائل للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2001.

6-أحمد طاهر حسنين وآخرون، جمالية المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988 .

7-أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

8-أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1،2002 .

9-أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 2005.

10- أدونيس، الثابت والمتحول،3 -صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4 ، 1983.

11- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

12- إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.

13- اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998.

14- أمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

15- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي إربد، 1998.

16- تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان، 2010.

17- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، جمع وتقديم: أنطوان القوال، دار الجيل للنشر والطبعة والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2010.

18- جمال عبد العزيز أحمد، الكافي في الإملاء والترقيم، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، مصر، 2003.

19- حبيب مونسي .فلسفة المكان في الشعر العربي :قراءة موضوعاتية جمالية .منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001 .

20- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء-الزمن-الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

21- حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

22- حسين حرب، الفكر اليوناني قبل أفلاطون، سلسلة الفكر اليوناني، دار الفارابي، بيروت1979 .

23- حسين سليمان .مضمرات النص والخطاب .منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 .

24- حميد لحميدان، بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3 ،2006.

25- خضر الآغا، البياض المهدور، مقدمة للشعر العربي في سورية، دار نينوى، سورية، دمشق، ط1، 2001.

26- خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010 .

27- رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

28- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2001.

29- سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء المغرب، د.ط،2003.

30- سعيد بنكراد، السيمائيات والتأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 2005.

31- سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009.

32- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.

33- سهام السمرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016.

34- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985.

35- شادية شقروش، سميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، ط1، 2010.

36- صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2012.

37- طلال الشعشاع، فن الكاريكاتير، دراسة علمية نظرية وتطبيقية، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دط، 2011.

38- عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة في الإستيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.

39- عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر"بياض اليقين لأمين اسبر أنموذجا"، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1999.

40- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1، 2003.

41- عبد الحميد بورايو، منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة – ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994 .

42- عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري دراسات نقدية، رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، 2006.

43- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل- قراءة في الشعر المغاربي المعاصر-، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2008.

44- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع .تونس، (د ت).

45- عبد الغاني خشة، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

46- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

47- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنّية في النقد الشعري، دار العلوم، السعودية، د.ط، 1984 .

48- عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، دمشق، ط1 ، 2012.

49- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2009.

50- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة للكتاب، 1998.

51- عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، دت.

52- عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري .منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

53- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط 2007.

54- عبد المالك مرتاض "تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق" ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 4، 1995.

55- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

56- عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في شعرية الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2018.

57- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، الدار العربية للعلوم . ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، الرباط، ط1، 2010 .

58- عصام شرتح، حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري البصري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

59- عصام شرتح، المكونات الجمالية في شعر الحداثة، بحث في النقد الجمالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2020.

60- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

61- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2002.

62- غالب هلسا،" المكان في الرواية العربية"، "الرواية العربية واقع وآفاق"، مجموعة من الباحثين، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1 ، 1981.

63- فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1995.

64- فخر الدين الرازي، المطالب العالية عن العلم الإلهي، تحقيق: أحمد حجازي السقا، دار الكتاب العربي، ج5.

65- فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى، حلب، سوريا، ط1، 2007.

66- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية" دراسة نقدية"، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003.

67- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

68- كلود عبيد، الألوان-تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ودلالتها-، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

69- كمال أبوديب، جماليات التجاوز أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 ، 1977.

70- لطيف محمد حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

71- محمد الصالح خرفي، فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر"، منشورات آرتيستيك ، القبة، الجزائر، ط2، 2007.

72- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.

73- محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (بيانها ومظاهرها)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط 1، 1966.

74- محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، د ط، 2014.

75- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثّقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 1991.

76- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985.

77- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 3، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1990.

78- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991.

79- محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2005 .

80- محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1997.

81- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان،1973 .

82- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر 1995.

83- محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز-قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010.

84- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

85- محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي، تاج العروس، المطبعة الخيرية، مصر، ط1 ، 1988.

86- محمد مفتاح، دينامية النص .المركز الثقافي العربي ، لبنان، المغرب، ط01، 1990 .

87- محمود حمادة، فن الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة، دار عشتروت، دمشق، دط، 1999.

88- مجموعة من الباحثين، أشغال ندوة الرواية العربية" واقع وآفاق"، ضمن مناقشات ملتقى الرواية العربية الجديدة، بيروت، دار ابن رشد، ط1، 1981.

89- مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء، الإسكندرية، 24 ، القاهرة، ط1، 2002.

90- مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية – دراسة – وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007.

91- منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2000.

92- منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، ط1984.

93- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7 ، 1983.

94- نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007 .

95- هاشمي قشيش، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2024.

96- وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر –دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف–، منشورات نوميديا، قسنطينة الجزائر، دط.

97- يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

2-2-المراجع المترجمة إلى العربية

1- رنيه ويلك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، تع: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992.

2- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر :محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1988.

3- ريجار هوكاس، الدين ونشوء العلم الحديث، دراسة في فلسفة العلم وعلم الاجتماع الديني، ترجمة: زيد العامري الرفاعي، مكتبة مدبولي، دط دب، د ت.

4- جوزيف إكستنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،2003 .

5- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1991.

6- جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب،2002 .

7- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987.

8- كورك جاكوب، اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)، تر :ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1989.

9- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريدة أنطونيوس، دار منشورات عويدات، بيروت ، لبنان، ط 3، 1986.

2-3-المراجع الأجنبية

1- Gérard GENETTE, Figures II , Seuil Paris 1969.

2- Georges PEREC, Espéces d'espaces, Paris, Ed, Gallilé,1974 , p122

3- Georges POULET, L'espace proustien, op .cit.

4- Jon-Than Crother, o xford. University press. Fifth édition. p1137

5- Kristeva Julia, le texte du roman- Approche Sémiotique structure discursive transformationelle- mouton 1976.

6- Le robert alphabétique et analogique de la langue française, paris, 1977.

7- Larousse VV. EF France. 2001.

ثالثا: المعاجم والقواميس

3-1-المعاجم

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، 2003.

2- علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ط1985.

3- فيصل الأحمر، معجم السيمائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

4- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

5- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، 2002.

3-2-القواميس

1- علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي، مدرسي، ألفبائي، تقديم :محمود المسعدي، الشركة التونسيّة للتّوزيع، الشركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، تونس، الجزائر، ط1 ،1979.

2- محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، تح، محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط8، 2005.

رابعا: الدوريات والمقالات والمجلات:

1- مجلة الوقف الأدبي، الجزائر، العدد 403 ، السنة الرابعة،2004.

2- مجلة ديالي، العدد63.

3- مجلة جامعة دمشق، مج21 ، العدد4 ،5،2005 .

4- المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، سبتمبر، 1990.

5- مجلة معهد اللغات، مجلد 03، العدد 01، 2021.

6- مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة الجمهورية التونسية، العدد 69-70، 1995.

7- سلسلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والآداب، العدد 164، أغسطس1992.

8- صوت الأحرار، العدد 3105 ، 8 ماي2008 .

9- عالم المعرفة، العدد 119، 1987.

10- مجلة آفاق للعلوم، المجلد07، العدد02، 2022.

11- مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب، مج27، العدد01 ،2005.

12- مجلة علامات، ج70، مج 18، النادي الأدبي، جدة، أغسطس 2009.

13- محاضرات الملتقى الرابع، السمياء والنص الأدبي، 28-29 نوفمبر 2006، جامعة بسكرة، قسم الأدب العربي.

14- الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر،2008.

15- مجلة الثقافة الجديدة-المغربية، العدد 19، 01 يناير1981.

16- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج:31، العدد01، سبتمبر2002 .

17- مجلة آداب ذي قار، العدد 23 ، العراق2017.

18- مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد 50 ، العدد 50 ، مارس2022.

خامسا: الرسائل الجامعية

1- أحمد سعود، التشكيل الفضائي في الشعر الجزائري المعاصر "مقاربة سيميائية"، رسالة دكتوراه العلوم ، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر،2018/2017.

2- عامر بن أمحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها)، رسالة دكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر،2016/2015.

3- محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006/2005.

4- وسيلة بوسيس، دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة 1، الجزائر،2011/ 2012.

5- هاشمي قشيش، دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر " الشعر الجزائري ما بعد الثمانينات أنموذجا" ، رسالة دكتوراه علوم في تحليل الخطاب، جامعة أحمد بن بلة، وهران الجزائر، 2018.

سادسا: المواقع الالكترونية

1- https://arabi21.com، تاريخ الإطلاع 2024/04/25.

2- https://diwanalarab.com، تاريخ الإطلاع 05ماي2025.

3- http ://www.Revues.Univ-Ouargla ، تاريخ الإطلاع 2023/03/12.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ–و
الفصل الأول: تحديدات مفاهيمية	70–07
توطئة	08
المبحث الأول: الفضاء	27–09
1–الدلالة اللغوية	11–09
2–الدلالة الاصطلاحية	27–11
2–1–الفضاء عند الفلاسفة	16–12
2–2–الفضاء عند الغربيين	22–16
2–3–الفضاء عند العرب	27–23
المبحث الثاني: أنواع الفضاء	42–28
1–الفضاء الجغرافي	30–28
2–الفضاء الدلالي	31–30

3-الفضاء النصي	37-31
4-الفضاء الصوري	42-37
المبحث الثالث: المفاهيم المتاخمة للفضاء	52-43
1-الفضاء والمكان	49-43
2-الفضاء والحيز	52-49
المبحث الرابع: الإبداع التشكيلي في القصيدة العربية	70-53
الفصل الثاني: الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر	188-72
توطئة	74-72
1-تناوب البياض والسواد	88-75
2-حركة الأسطر الشعرية	108-88
2-1-الطول السطري المتساوي	91-88
2-2-السطر الشعري المتدرج	95-92
2-3-الطول السطري المتفاوت	97-95
2-4-الاتجاه السطري المختلف	108-97
3-الخط	118-109

4-التقطيع الخطي	127-118
5-النبر البصري	135-127
6-علامات الترقيم	181-135
6-1-الاستفهام	141-136
6-2-التعجب	147-142
6-3-المد النقطي	152-147
6-4-نقط الحذف	156-153
6-5-نقطتا التوتر	159-156
6-6-النقطتان الرأسيتان	161-159
6-7-النقطة	162-161
6-8-نقطة التوقف الوزني	164-163
6-9-الفاصلة	167-164
6-10-الفاصلة المنقوطة	168-167
6-11-العارضة المائلة	171-168
6-12-القوسين	176-172

6-13-المزدوجتان	178-176
6-14-الشرطة أو الوصلة	181-178
7-التطريز البصري	188-181
الفصل الثالث: الفضاء الصوري في الشعر الجزائري المعاصر	271-190
توطئة	191-190
1-الأشكال	222-191
1-1-المثلث	203-192
1-2-الشكول الرباعية	216-204
1-3-شكل الدائرة /القوس	219-216
1-4-الخط المضلع	222-219
2-العلامات الرياضية	225-223
3-الرسومات	271-226
3-1-أغلفة الدواوين والرسم	244-228
3-2-التوظيف المباشر للرسومات في الشعر	263-245
3-2-1-الرسم التزييني	249-245

3-2-2-الرسم التجسيدي	251-249
3-2-3-الرسم الرمزي	255-252
3-2-4-الرسم التجريدي	258-255
3-2-5-الرسم الكاريكاتوري	263-258
3-3-الرسم بالكتابة الشعرية	271-264
الخاتمة	275-273
قائمة المصادر والمراجع	294-277
فهرس المحتويات	300-296
الملخص	304-302

الملخص

الملخص:

يهدف بحثنا الموسوم بـ **الفضاء النصي والصوري في الشعر الجزائري المعاصر** استجابة لذائقة الشاعر الجزائري المعاصر الفنية لما يحدث من تجديد في الشعر العربي خصوصًا والعالمي عمومًا جعلت منه يبدع في ابتكار أشكال وفضاءات تعبيرية دالّة وموحيّة بما يحمله النص من موضوعات ودلالات، كما عَمِل على توظيف كل طاقات اللغة والفنون الأخرى لإغناء تجربته الشعرية وإضفاء سمة التميز عليها، والسمو بالنص الشعري الجزائري إلى أفق الإبداع.

مشكلا النص/الخطاب الشعري الجزائري المعاصر من فضاءات نصية وصورية متداخلة ومفتوحة على تشكيلات مختلفة تسمح بامتداده على مستوى بنيتيّه السطحية والعميقة، فتشمل أدوات متنوعة تتطور بمرور الزمن، وتتسع مسارات استعمالها، وبذلك تكون مفتوحة على ما لا نهاية من الإمكانات المتاحة للذات الشاعرة، التي تجتهد في خلق صور فنية وتقنيّات تشكيليّة تستفز ذهن القارئ/ المتلقي، وتستوجب منه امتلاك قدرة النفوذ إلى مكامن النص/الخطاب الشعري المعاصر من أجل تحقيق قراءة تأويلية تصل إلى عمق النص وتعيد بعثه من جديد، وتجعل منه عملا فنيّا متكاملًا وكونًا لا متناهٍ من العناصر الفنية اللسانية وغير اللسانية، التي لا يمكن الاستغناء عن أي عنصر منها في إنتاج النص ودلالاته، حيث يتمظهر الجسد النصي في هيئة طباعية عبر وسائط بصرية تحمل طاقات تعبيرية تتجسد من خلالها التجربة الشعورية من بياض وسواد وعلامات ترقيم وتقطيع خطي وأشكال هندسية ورسومات وأنماط شكليّة متنوعة ومبتكرة ساهمت في خلق أفضية زئبقية خارجة عن المألوف.

ومن هنا صار بالإمكان الحديث عن ممارسة شعرية جزائرية معاصرة واعية توافرت فيها الميزات الجمالية الحداثية بما فيها الفضاء بنوعيّه النصي والصوري وما يحويه من دلالات هادفة وقيّم جمالية متعددة.

الكلمات المفتاحية: الشعر الجزائري المعاصر، الفضاء، النصي، الصوري، اللسانية، غير اللسانية، وسائط بصرية، الحداثية.

The Summary

This research ,which is about The Textual and Visual Space In The Modern Algerian Poetry ,is a response to show the artistic obstacles of the modern Algerian poet in renewing the international poetry and particularly in the Arabic one .These reforms led the Algerian poet to create spaces and expressive forms to highlight the topics and the symbols of the poem . Also ,The Algerian poet has used all the language power with other artistic forms to enrich his poetic experience and make it a unique one and in this way he is leading the Algerian poetry to perfection .

The Algerian poet has formed the modern Algerian poetry using mixed images opened on different forms and picked from his superficial and deep environment, which develops over time and can be used in many ways .In this essence ,his poetry can be opened on endless capacities of the poetic spirit which helps him work hard to create artistic images and techniques to trigger the reader or the listener .

The Algeria poet must have the skill to dig dipper in the modern poetic text to achieve a deep reading and resend it and make a whole artistic piece full of artistic linguistic and non-linguistic forms which is

very necessary in the production of the text and its symbols. The poem or the text appears in a printable visual forms which carries various precious expressive forms that show the poetic experience including colors as black and white , punctuation marks ,pictures and many other creative forms which contribute to the creation of incomparable spaces .

It is now allowed to speak about the modern Algerian artistic poetic experience which contains all the artistic features of modernity ,the varied space of the text and its symbolic messages .

Key Words: the modern Algerian poem, space ,textual ,visual , linguistic ,non- linguistic ,visual forms, modernity