وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

سيميائية التشكيل البصري

في ديوان "غرفة شيراز" ليوسف سعدي

مذكرة ضمن متطلبات الحصول على شهادة ماستر أكاديمي في الشعبة الأدبية
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد:
– عبير بوحدرة

إشراف:
د.أنيس فيلالي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
سامية يحياوي	أستاذ محاضر "أ"	رئيسا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
د.أنيس فيلالي	أستاذ محاضر "ب"	مشرفا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
حنان بوكيرة	أستاذ مساعد "أ"	ممتحنا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله عز وجل ونشكره على اليسر

والقوة والإرادة التي أمدنا بها لإكمال هذا العمل فله

عز وجل كل الفضل أما بعد:

فإني أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف " فيلالي أنيس"

نظير مجهوداته وإرشاداته القيمة دام ودامت عطاءاته العلمية

والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة لتكبدهم على القراءة

والتقييم كما لايفوتني التوجه بالشكر والإحترام لكل من علمنا

حرفا أساتذتي بقسم

اللغة والأدب العربي

فجزاهم الله عني كل خير

إهداء

إلى من وهبت لي الحياة الحب والحنان أمي الغالية

إلى من أحمل كنيته بإفتخار أبي العزيز

إلى شموع الأمل وبهجة الحضور وترسانة العطاء والتشجيع ...

إليكم إخوتي ريمة، حمزة، بسمة

أتمنى لكم التوفيق في حياتكم الدراسية والعملية

إلى أهل العلم أينما كانوا أنار الله طريقكم وطريقنا

مقدمـــــة

مقدمـــــــة

سعى الشعر العربي المعاصر إلى تجسيد عوالم التجديد من خلال إنفلاته من القيود والنظم الخليلية التي لطالما زاحمته بل وشكلت معترك الآفق المحدود والمعرقل لمسار تطوره، ولمّا كان لطغيان الثقافة البصرية ضرورة لمواكبة هذا العصر بتحولاته التكنولوجية والفنية، فقد تبنى الشعراء المعاصرون وعيا تقنيا تم إسقاطه على المنحى الكتابي والصوري، لتصبح القصيدة إحدى المباني إستقطابا لأسس تكرس إنتقال الخطاب من بلاغة الصوت المعهودة إلى معالم الجمع بين اللغة والصورة على حد يفيد المتلقي ويعزز من منظوريته وتأويليه.

ولعل من بين أهم المصطلحات التي شغلت النقد المعاصر بتجلياتها ومدلولاتها وأنساقها الجامعة للفنون التشكيلية "الرسم " و"السينمائية" نجد مصطلح التشكيل البصري كعنونة تحمل رؤى التطور الفعلي والتراص اللاّ إعتباطي المعزز للعلاقة ما بين القارئ والنّص الشعري، ما أكسب الشعر نفسًا جديدًا تلتئم من خلاله مواثيق القضايا المعالجة مع مجريات التمكين الحداثي المفعّل للبصر والبصيرة على حد سواء، ولا شك بأنّ سبل هذا التجديد قد إكتسحت الدواوين الشعرية تبعا لفاعلية هذا المعطى الجديد وأهميته في الساحة النقدية وكذا إنفتاحه على مجريات الفنون وتضمينه لدلالات ناقلة لدواعي لجوء الشاعر إليها، فنجد من بين الأقلام الشاعرية تفاعلا مع هذه الظاهرة الشاعر "يوسف سعدي" من خلال ديوانه "غرفة شيراز" الذي يعد من بين النماذج العراقية إستخداما لأسس التشكيل البصري شكلا ومضمونا لذا فقد كان موضوع

بحثنا موسوما ب "سيميائية التشكيل البصري في ديوان غرفة شيراز ليوسف سعدي "، وإنطلاقا من هذه المعطيات فلقد تمحورت دراستنا حول **إشكالية رئيسية** مفادها:

ما مدى إستجابة الشعر العراقي المعاصر لظاهرة التشكيل البصري، وإلى أيّ حد ساهمت معالمها في توليد الدلالة ؟

وقد إندرجت جملة من **التساؤلات الفرعية** تحت هذه الإشكالية أهمها:

- ✓ ما ماهية السيميائية والتشكيل البصري ؟
- ✓ من أين تستمد الظاهرة التشكيلية حدودها الأصولية ؟
- ✓ هل أثبت الشعر فاعلية تراسله مع الفنون التشكيلية "الرسم" و"السينمائية" ؟
- ✓ ماهي أبرز تمظهرات التشكيل البصري في ديوان غرفة شيراز ؟ وما دلالاتها ؟

وقد دفعتنا جملة من **العوامل الذاتية والموضوعية** لإختيار هذا الموضوع أهمها:

- ✓ إهتمامنا الفعلي بالشعر العراقي المعاصر المجسد للعديد من القضايا الذاتية والموضوعية.
- ✓ المكانة والجِدة التي يكتسيها موضوع التشكيل البصري في الساحة الشعرية المعاصرة.
- ✓ رغبتنا في الكشف عن الخبايا التي تندرج ضمن طيات هذا الديوان وما يمنحه من دلالات جاذبة لإهتمام القراء.

ونظرًا لأهمية الموضوع وجدته في الساحة النقدية **فإنّ هذه الدراسة تهدف** إلى الوقوف على المساحة الاستجابية لتفاعل الشاعر يوسف سعدي مع ظاهرة التشكيل البصري مع تلمس معالمها على المستوى البصري وكذا البصيري " المنحى السينمائي" مع إعطاء قراءة شاملة لماورائيات القصائد الشعرية والهيئة الصورية من خلال ترصد الأبعاد السطحية والمكمونية وموازاتها مع مجمول القضايا المطروحة لتدليل الطرح لدى المتلقي، مع إبراز دور هذه التشكيلات في حفظ رؤى الشاعر والجماليات المتوخاة.

وفي إطار إلمامنا بحيثيات هذه الدراسة فلقد اِعتمدنا على **المنهج التحليلي الوصفي** وكذا **المنهج التاريخي** في الجانب النظري وقوفا عند أصول الظاهرة غربيا وعربيا ناهيك عن اِعتمادنا على **المنهج السيميائي** في الجانب الإجرائي كونه المنهج المناسب لفك شفرات النصوص الشعرية المتواجدة بالديوان وكذا ظواهر المنحى الصوري والوقوف عند دلالاتها المتعددة، كذلك استعنا ببعض من الأدوات المسهلة لعملية الفهم لدى المتلقي بما فيها المخططات البيانية والأشكال والرسوم الهندسية التي من شأنها تقريب النظرة العامة لمجمول ما يثيره المتن البحثي.

وقد اِقتضت طبيعة دراستنا ومادتها العلمية **تقسيمها إلى فصلين:**

حيث جاء **الفصل الأول** موسوما ب" مفاهيم وإضاءات" قدمنا من خلاله ثلاث محاور أساسية جاءت كتنظير لمفاهيم البحث ومصطلحاته بدءً بمفهوم السيميائية " لغة، اِصطلاحا" ثم عرجنا

إلى تقديم التعالق الحاصل ما بين السيميائية والمنحى الصوري، في حين جاء المحور الثاني كمقاربة شملت مفهوم التشكيل البصري " لغة، اِصطلاحا " وتطرقنا من خلاله أيضا إلى أصول الظاهرة التشكيلية عربيا وكذا غربيا ومن ثم كان المرور إلى المحور الثالث حيث تحدثنا من خلاله على تراسل الشعر مع الفنون وعلى وجه التحديد الرسم والسينما كعنصرين أخذا رواجا في المعطى الشعري.

في حين جاء **الفصل الثاني** موسوما ب " تمظهرات التشكيل البصري ودلالاتها في ديوان غرفة شيراز ليوسف سعدي" ، تناولنا من خلاله الجانب الإجرائي من خلال وقوفنا عند العتبات النصية ودلالاتها ثم اِنتقلنا إلى تقديم دلالات الرسم الهندسي "المربع، المثلث، المضلع..." وكذا ثنائية البياض والسواد كعناصر فاعلة في مجرى ديوان غرفة شيراز، ليأتي المحور الأخير ليبرز معالم وتقنيات السينما مع إرساء دلالاتها المتعددة نظرًا للإنطباع الخاص الذي يبديه توظيف هذه التقنيات في الحيز الشعري وصولا إلى الخاتمة التي تضمنت مجموعة من النتائج والإستنتاجات و التوصيات التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

ولقد اِعتمدنا في هذه الدراسة على **مجموعة من المصادر والمراجع** أهمها:

- ✓ ديوان غرفة شيراز ليوسف سعدي.
- ✓ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني.
- ✓ القصيدة التشكيلية في الشعر العربي لمحمد نجيب التلاوي.

- ✓ السيميائيات "مفاهيمها وتطبيقاتها" لسعيد بن كراد.

ولعل من بين **أهم الصعوبات** التي واجهتنا من خلال هذه الدراسة هو عدم وجود مصطلح واحد لهذه الظاهرة لذلك فضلنا اِعتماد مصطلح التشكيل البصري لصاحبه الناقد محمد الصفراني كذلك واجهتنا كثرة الرموز وتشعباتها في هذا الديوان ما اِستدعى منا اِستغراق وقت كبير لفك عقدها والإلمام بدلالاتها المتوخاة.

وفي الأخير نشكر الله عز وجل الذي وفقنا وأمدنا باليسر لإنجاز هذا العمل البحثي كما نتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف " أنيس فيلالي" على مجمول النصائح والتوجيهات التي أمدنا بها كما لا يفوتنا تقديم الشكر الخالص لأعضاء لجنة المناقشة كل باِسمه ونظير مجهوده على عناء القراءة والتقييم.

الفصل الأول

مفاهيم وإضاءات

شكلت الحياة الجديدة بمختلف مواثيقها الثقافية والفكرية مسارًا تحولي وتغيري غير معهود، متجاوزًا القيود التي رُسمت بها معالم الفكر القديم، وفي ظل هذا المعترك التطوري الحياتي فقد خضعت مؤسسة الشعر العربي المعاصر إلى مراسيم تشكيل جديد يملي على المتلقي مختلف التداخلات والتمازجات التي قننت إليها مفاهيم الثقافة الشعرية الحديثة بالإحتكام إلى تقنيات تشكيلية فنية تغذي بصر وبصيرة المتلقى لتدفعه إلى الإلمام بالمعطى التشكيلي والمتني على حد سواء، لذلك فلقد حاول القلم الشاعري مسايرة المدى البصري كإرتكاز يحقق من خلاله الإلمام التام بمختلف العلامات الدالة والمفعمة بالمكنونات النوعية والخلاقة التي تتدرج في الحيز اللغوي والغير لغوي كاسرة النظام المعتمد للكتابة المألوفة لتحمل إذن هذه الحركة الرسائل والأهداف اليقينية فتؤسس إلى مكسب تتعالق فيه الأطر الداخلية والخارجية وتبعا لهذه الأفكار فقد اِلتئمت الإهتمامات تحت حيز مصطلحاتي موسوم "بالتشكيل البصري" الذي صقل البناء العام للقصيدة معلنا ميلاد عجلة التنمية الحقيقية التي تفضي بمسلمات حججية لها من المشروعية ما يجعلها إشتغالاً موسومًا بالطبعة الرمزية والتقنية ذات البعد والأسلوب الأكثر تأثيرً.

أولاً: السيميائية"المفهوم والتعالق الصوري":

خضع الواقع النقدي والأدبي لممارسات بحثية تنظيرية وتطبيقية رافقت سيرورة المد الحداثي مواكبة مسار التطور والتحول، وأن سياسة البدائل واقعة لامحالة فقد عمد التأسيس الفعلي كهذه الجهود إلى تدفق صنع الفارق نحو الإنفتاح على مفاهيم وعلوم تحمل

الخصوصية والعمومية في الآن نفسه ولعل من بين أهم التحولات تجد السيمياء التي أخذت مجرى انسياقيًا في المعطى الأدبي الذي يمثل الخطاب الشعري منه وكذا النثري معرجة إلى المميزات الواقع وعلاماته نحو الإنبثاق إلى النظم القصدية المباشرة منها والخفية، متجاوزة النسيج الماضوي إلى رؤيا مغايرة تتجاوز العبث إلى أبعد مسافة في التأويل الصوري للمعطى الذي يدفعها إلى الخروج عن الحيز المغلق نحو التماهي في طرق أطر الحياة وجوانبها.

1-مفهوم السيميائية:

1-1- المفهوم اللغوي:

تتخذ السيمياء في الفضاء اللغوي منحى يعبر عن نسق واحد يتناص مع مفردة "العلامة أو الإشارة" ومن ذلك ما نجذ في القرآن الكريم ورود لفظة السيمياء في مواضع عدة من سوره كقوله عزوجل في **سورة الفتح** :﴿ تراهم رُكعًا سُجدً يبتغون فضلًا من الله ورضوانا سيماهم في وجوههم من أثر السجود ﴾.(سورة الفتح الآية 29).

وقوله أيضا في **سورة الأعراف**:﴿ ونادى أصحاب الأعراف رجالا يعرفونهم بسيماهم قالوا ما أغنى عنكم جمعكم وماكنتم تستكبرون﴾.(سورة الأعراف الآية48).

وقوله تعالى في **سورة الذاريات**:﴿ لنرسل عليهم حجارة من طين مسومة عند ربك للمسرفين﴾.(سورة الذاريات الآية34/33).

وبالتالي نجد أن لفظة السيمياء وردت في القرآن الكريم ببعدها الإشتقاقي بمعنى العلامة، أو الأثر على اختلاف في مسار التوظيف من تحديد لعلامة الوجه والمنحى العلامي لأخلاق السلف وأفعالهم.

ونجد من المعاجم العربية ما ورد عن قاموس المحيط للفيروز أبادي قوله في فصل السين من مادة ساوم أن "السومة بالضم والسيمة والسماء والسيمياء بكسرها العلامة....ونقول سُوم الفرس تسويما أي جعل عليه سِمة"[1] والأمر نفسه تعلله بل وتثبته المعاجم الفرنسية فكلمة السيميائية "هي المقابل اللغوي العربي لكلمة **La sémiotique** أو **the semiotics** الإنجليزية ... المشتقة من الكلمة اليونانية **séméion** التي تعني **signe** أي العلامة"[2]

وبالتالي ووفقا لهذه المعاجم والدلائل القرآنية يتسنى لنا القول بأنّ السيمياء ببعدها الإشتقاقي اللغوي تأخذ حيزًا واحدًا متعارفا عليه ألاّ وهو العلامة،الإشارة،الأثر...

1-2-المفهوم الإصطلاحي:

اِختلفت الأنشطة المعرفية مع بروز المدار الحداثي ليواكب إذن المشهد الفكري علما جديدًا موسوما بالسيمياء التي عدت من بين أهم المفاهيم الرائجة في دائرة البحث العلمي

[1] الفيروز الأبادي، **قاموس المحيط**، قدس العرب،ط1،سنة2009،ص1167.

[2] أمينة فزاري، **السيميائية"المصطلح،المفهوم والإشكالية"** مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية،المجلد17، ديسمبر 2007 ،ص126.

تمحيصا وتدقيقا وضبطا، نظرًا للمرتكزات التي تقوم عليها وكذا الإمتداد والمردودية الإجرائية التي مورست تحت شعارها.

وأنّ العلوم تعمل كسلسلة متراصة فلا مناص لعلم أن ينطلق من العدم وإنّما نضوجه يتأتى من جملة التداخلات والمردوديات الإجرائية لباقي العلوم لذلك فلقد شهدت السيمياء مسارًا بدئيا اندماجيا مع عديد من العلوم "إذ تستمد أصولها ومبادئها من مجموعة الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل اللساني والأنثروبولوجيا فهي معطى شامل يحوز على مجالات الفعل الإنساني، ومنها تتخذ طرق التحليل الخاص بها"[1].

فقالب السيمياء إذن يصب فيه كل ما هو معرفي قابل للإشتغال لدى السيمياء فهي تعمل على تكريس التعالق والإنسجام مع باقي العلوم وتستند وتستمد وفق هذا الطرح جذورها ومبادئ عملها وكذا تحليلها من جوانب العلوم التي تتقاطع مجرياتها مع الإطار الذي تعمد السيمياء للكشف عنه وتدليله من خلال تحليلها إياه لتكسب دوافع الإنطلاق والقابلية نحو التجديد بعامل التضمين والمسايرة لكل ما يخدم خصوصيتها.

غير أنّ هذا المصطلح يشوبه التباين الحاصل في رصد المسمى الواحدي، فلقد اختلفت أطاريح وأطر هذا المفهوم غربا وكذا في الشق الجهدي العربي فنجد مقابلات مفاهيمية عديدة

[1] سعيد بن كراد، **السيميائيات"مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار،ط3 ، سوريا2012 ،ص25.

ألا من بينها التصور السويسري والمنطلق المفاهيمي البيرسي وكذا الوضع العربي فالفضاء البحثي لسويسر أفضى بإدراج لفظة سيميولوجيا قاصدًا بها العلم الذي يعني بعموم الدلائل فهي مشتقة من **sémion** اليونانية التي تعني الدليل في حين وضع اسم مقابل لهذا التأسيس على يد بورس بلفظة السيميوطيقا لتشير إلى نفس العلم ومن المعلوم أن أصل هذه اللفظة هو**sémiotique** اليوناني الذي وضعه جالينوس ليعني به علم الأعراض في الطب في حين عمد العرب أو التراث العربي إلى اقتراح لفظة السيمياء كاسم استخدمه العرب قديما في إحداث مثاليات خيالية لا وجود لها في الحس أي غير حقيقية كالسحر.[1]

ويتضح من الكلام السالف ذكره أنّ السيمياء كمصطلح تعاقب في رصد ثناياه عديد من الجهود البحثية الغربية والتعقيدية العربية، فقد أخذ مقاربات متباينة بدءً بالمنحى السويسري الذي وطد لمسمى السيمولوجيا ضمن مرتكز يحيل إلى الدلائل، في حين جسد بورس مسمى آخر يأخذ بعدًا تجريديا أقرب إلى العلوم أو المنحى العلمي الطبي كونه يتعلق بملامسة الأعراض التي تتفشى كمفردة تنبني أساسا في الحيز الطبي ليسلم العرب وفق جهودهم الخاصة إلى اسم نابع من التراث العربي الذي يعد أولى المسلمات التي يخضع لها الباحث

[1] ينظر، مارسيلو داسكال، **الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة** ، ت/حميد احميداني، محمد العمري وآخرون، إفريقيا الشرق، د ط، الدار البيضاء المغرب،سنة1987،ص 04.

العربي وذلك ضمن مفردة السيمياء التي مثلت جانبا تخيليا في الطرح لا يمكن رصده في المدى الواقعي.

إلا أنّه وعلى الرغم من عدم إمكانية تحديد مفردة واحدة لهذا العلم إلاّ أنّ هذا المشهد العلمي" يرى في كون السبب الرئيسي لتعدد تسمية هذا المصطلح تعود أساسا إلى التعدد المرجعي الفكري وكذا الثقافي المختلف للنقاد والباحثين. فمن نقل من العرب عن ديسويسر أو مدرسة جونيف أثر إستعمال مصطلح السيميولوجيا في حين من نقل عن الثقافة الأنجلوسكسونية أثر إستعمال مصطلح السيميوطيقا في حين فضل العرب لفظة السيمياء أخذًا وإحياءًا للتراث العربي"[1] ومنها كان الإختلاف الإصطلاحي لهذا العلم تبعا للمجرى التتبعي للباحثين والمعقبين من بعدهم أي من بعد المؤسسين الفعليين لهذا العلم الذي يعد كنقلة فعلية في مسار التنظير والإجراء العالمي، وبالتالي بالرغم من التداخل الحاصل إلاّ أن ماهية السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو المنهج السيميائي تنص على تقاطع واحد بالرغم من تعدد التسميات.

[1] عمار بن لقريشي، **ملامح المنهج السيميائي في النقد الجزائري المعاصر_مقاربة وصفية_**، مجلة التراث، العدد التاسع، سنة2013، ص165.

"فالسيميولوجيا أو السيميوطيقا والسيمياء هي تسميات لعلم يعني بدراسة العلامات اللسانية وغير اللسانية أن اللغة نفسها بلغت درجة عالية من الرقي وانّها تتمتع بمكانة لا تضاهي في حياة الناس ولهذا كثيرًا ما اِتخذت علوم اللغة نموذجا لدراسة باقي العلامات غير اللسانية" .[1]

وتبعا لهذا المعطى فإنّ الإنطلاقة الفاعلة في تحديد المفهوم السيميائي تجمع ما هو لساني لغوي يتمثل فيما يحتمل تأويله في النصوص كتراكيب معبأة التأويلات التي يجسدها المسار التحليلي لعمل السيمياء وكذلك الغير اللساني الذي يندرج ضمن الأفضية الخارجية التي تساير المدى التفاعلي للسيمياء مع الواقع وتغيراته وبالتالي نجد أن السيمياء تعالج ثنايتي اللغوي وغير اللغوي وتدرجها في خضم إشتغالها، لتعبر عنها كما لا يحوز إقصاء جانب عن الآخر فاللفظي وفق هذا المنطق مد خطوة ثابتة يمكن من خلالها تقصي ودراسة باقي العلامات اللالفظية.

ولقد تماهى هذا الطرح ضمن كوكبة واحدة رغم الإختلاف التعريفي لتشمل دائرة العلامة ببعديها اللساني وغير اللساني"فهي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية أو حركية وبالتالي فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية فإنّ السيمولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع"[1]

---

[1] عبيدة صبطي، نجيب بخوش، **مدخل إلى السيميولوجيا**، دار الخلدونية، ط01، الجزائر،2009،ص05.

وهذا المظهر الموازن بين اللسانيات والسيميولوجيا في تحديد التعريف العام للسيميائية يحدد التفاوت الذي خص به سويسر السيميائية من خلال إدراجها ضمن العوالم التي تحتمل الوجود في المجتمع بالإضافة إلى تفعيل النسق اللغوي في تحديد مدار اشتغالها أيضا فهي عالم متكامل يتقصى سيرورة "العلامة" سواء كانت لفظية أو في عوالم المجتمع ومميزاته.

ولعل أجمع التعاريف التي قنن لها إمبرتو إيكو" **Umberto Eco**" بقوله "تعني السيميائية بكل ما يمكن إعتباره إشارة فالسيميائية ليس فقط ما نسميه الخطاب اليومي "إشارات" لكن أيضا كل ما ينوب عن شيئ آخر من منظور سيميائي تأخذ الإشارات شكل كلمات، صور، أصوات وإيماءات وأشياء...."[2]

وبالتالي فإنّ هذا التعريف السالف ذكره فالسيمياء كعلم اهتمت بكل ما يعد إشارة سواء في الحيز اللغوي الخطابي اليومي أو في مجالات لإشارات"علامات" تشمل كل ما يعبر عنه الواقع أو المظاهر الحياتية اليومية كالمجال الصوري والصوتي والإيمائي الذي يمكن أن يقتنص منه الباحث المشتغل وفق التحليل السيميائي علامات يمكن أن تشكل تطبيقا فعليا إكتشافيا من طرف المجال السيميائي.

---

[1] عصام خلف كامل، **الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة ، د ط ،2003،ص18.

[2] دانيال تشاندلير، **أسس السيميائية** ، ت/طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية،ط01،بيروت لبنان،2008،ص28.

إلى جانب إمبرتو إيكو يعبر سوسير وبيرس عن مدار تعريفي متفاوت بالرغم من إعتبارهما معا مؤسسي مايطلق عليه السيميائية اليوم، فالسيميولوجيا لدى سويسر هي"علم يدرس دور الإشارات كجزء من الحياة الإجتماعية أما بالنسبة للفيلسوف تشارلز بيرس فحقل الدراسة الذي يسميه السيميائية هو الدستور الشكلاني للإشارات مما يقربها من المنطق".[1]

ومع هذا المفهوم البدئي لمؤسسين نبغا في الساحة الأوروبية نرى أنّ السيميولوجيا قد إرتبطت مع الخصوصية الإشاراتية التي تمنحها الحياة الإجتماعية لدى سويسر مفرقا إذن بين الجهد اللساني لمنظومة اللسانيات كعلم مستقل بذاته وبين السيميولوجيا التي تندرج ضمن الأطر العلاماتية التي تتيحها البنى الواقعية لحياة الفرد داخل المجتمع في حين طرح بيرس مفهوم السيمياء من خلال الربط بين الإشارات والقدرة المنطقية للتعبير عليها،فهي وفق هذا المسار تعزز مدى الدمج المحتمل للمنطق في إطار تدليل وإستعاب البعد الإشاراتي،وعليه فالسيميائية لدى كلاهما تنطلق من مفردة إشارة _علامة_ لتغُوص نحو الإستعمال المتباين الذي اِختزله كلاهما في تعريفين منفصلين.

ومن هنا يرى سويسر" أنّ العلامات السيميولوجية لا تؤدي إلا وظيفة إجتماعيةابينما يرى بيرس أنّ وظيفة السيميوطيقا منطقية وفلسفية ليس إلاّ وهكذا أصبحنا أمام مصطلحين،

[1] المرجع نفسه، ص30.

السيميولوجيا لدى الأوروبيين وترتبط بديسويسر الذي وطد إلى هذا المصطلح في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة سنة "1916" ومصطلح السيميوطيقا لدى الأمريكيين الذي يقترن إذن ببيرس الذي إستعمله بإسم علم الدلالة العام".[1]

وهذا التفاوت في الطرح مهد إلى شقين في التعريف قد سبق الإقرار بهما ضمن مصطلحين مختلفين "السيميولوجيا و السيميوطيقا" في التركيب، في حين لقد أخذ مفهوم السيمياء اليوم يحتكم إلى الأخذ بمصطلح السيميولوجيا "على اعتبار أنّهما نظرية عامة وفلسفة شاملة للعلامات أو هي بمثابة القسم النظري في حين تعد السيميوطيقا منهجية تحليلية تشتغل في مقاربة النصوص والخطابات والأشهرة و الأنشطة البشرية تفكيكا وتركيبا وتحليلا وتأويلاً على اعتبار أنّها القسم التطبيقي للسيميولوجيا".[2]

فهي أسس تم تفعيلها في إطار ما يمليه الواقع المعاصر من تداعيات الإستعمال والتطبيق إذ على الرغم من التداخل الحاصل في رصد المسمى غير أنّ الإحتكام إلى مصطلح السيميوطيقا في برهنة التعريف أصبح منصوصاً عليه على اعتبار أنّه اللبنة التطبيقية لمنظور التنظير السيميولوجي.

---

[1] جميل حمداوي، **السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، الوراق للطبع، ط1،عمان الأردن، 2011،ص08.

[2] المرجع نفسه، ص09.

ولقد أخذ هذا المصطلح "السيمياء" حقه من الجهد العربي الذي قنن هو الآخر تعاريفا متفاوتة في الصياغة متحدة ومتفقة في المضمون بالإقرار بأنّ السيمياء هي اِهتمام علاماتي بشقية اللغوي منه وكذا الغير اللغوي، فلقد حدد الدكتور صلاح فضل مفهوم السيميولوجيا بقوله:" العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة...

في حين يذهب الدكتور سعيد علوش إلى تعريفها بقوله "هي دراسة لكل مظاهر الثقافة كما لو كانت أنظمة للعلامة اِعتمادًا على اِفتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع."[1]

وبالتالي نرى أن المجهود العربي التوطيدي لمفهوم السيمياء أو السيميولوجيا أو علم العلامة يأتي ضمن نسق مضموني واحد يمثل مدى التفاهم في الطرح أو الأخذ العلمي فصلاح فضل وسعيد علوش يعبران عن المدار العلاماتي الإشاراتي الدال وكذا النظام الذي تتيحه أنظمة العلامة من اِفتراض التأويل على اِعتبار أنّها مظهر من مظاهر الثقافة التي يسلم بها الواقع كمشهد حافل بالأنماط التي تأخذ طابع العلامة والتي يخضع لها هذا العل بالتحليل والتدليل لعوالمها ضمن أطره الإجرائية التي تواكب كل مستجد وكل تأثير قد يحقق لها الديمومة والإستمرارية في الأخذ والعطاء من المظاهر التي تتناسب ومدار عملها.

[1] عصام خلف كامل، **الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، ص19.

ويجدر بنا الإشارة إلى أنّ العلامة تمثل "كل ما يقوم مقام الشيئ الآخر ويمكن لهذه العلامة أن تتخذ معاني ثرية وجوانب قابلة للتأويل وفقا لموسوعة الشخص ودرايته.[1]

ويتضح إذن من الكلام السالف ذكره أنّ العلامة يمكنها أن تتخذ مسارًا قابلاً للتعدد وفق معطيات التأويل المراد بسطها في العملية التحليلية السيميائية بحيث تكتسح جانب الدقة تبعا للمرتكز الثقافي التي يتم تفعيله وكذا المعطيات الفردية التي يحوز عليها الفرد الواحد دون الآخر في إطار توضيحه للعلامة المشتغل عليها في العملية التحليلية وبالتالي فمردود الفرد التفاعلي مع المشتغل العلاماتي يأسس العمق أو السطحية في التحليل أي الثقافة تلعب دورًا في التأويل.

فالسيمياء تعبر عن جوانب حياتية ضخمة لتتقاطع إذن مع الثقافة والإجتماع واللغة ولتحوز على القدرة الفاعلة في التفسير والتدليل لمختلف الشفرات الغامضة في حياة الإنسان فهي تعمد إلى" دراسة الشفرات أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى فهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء أو نواحٍ من الثقافة الإنسانية"[2].

---

[1] ينظر، إمبرتو إيكو، **السيميائية وفلسفة اللغة**، ت/أحمد الصمعي، المنظمة العربية،ط01،بيروت،تشرين الثاني،2005،ص13.

[2] روبرت شولز، **السيمياء والتأويل**، ت/سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس،ط01 الأردن،1993،ص13.

فالسيمياء في مدار اِشتغالها تعمد إلى كبح الغموض وذلك من خلال التحليل العام للظواهر التي تأتي كمجال لثقافة الإنسان، بحيث تشارك الأنظمة السيميائية منظومة الفرد لتفك الغموض والشفرات التي لا يمكن تجاوزها دون التحليل والتفكيك والتدليل لثناياها، ذلك أن الواقع لطالما سايرته عوالم مكتنزة مشحونة بعلامات تحمل البعد الظاهري وكذا الضمني المكثف الذي تعمد السيمياء إلى تعويضه للتحليل الخاص بها ضمن كوكبة تخليصية من النمطية المغلقة نحو الإنفتاح المشروط لفهم العلامات.

وبهذا المدلول تصبح السيميائية حاملة للأهمية البارزة في الساحة البحثية العالمية فهي "كعلم يدرس الإشارة مهما كان نوعها وأصلها وهذا يعني أن النظام الكزني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة وهكذا فإنّ السيميولوجية هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلاقاتها في هذا الكون ويدرس بالتالي توزعها وظائفها الداخلية والخارجية".[1]

ومن هنا كانت انطلاقة السيميولوجيا انسياقا للمدى الإشاري مهما كان النوع والأصل الذي أدرج فيه ضمن النظام الذي تتيحه عوالم الكون وكذا مجريته كسلسلة تكرس لتوطيد العلاقة ما بين هذه الإشارات وكذا المجال العام للكون فهي كعلامة تحوز على وظائف ثنائية

[1] عمار بن لقريشي، **ملامح المنهج السيميائي في النقد الجزائري المعاصر**، ص165.

منها ما يعبر عليه داخليا ومنها ما يتماثل ضمن الأطر الخارجية فهي فعل علمي تحليلي ينهبني ضمن الكشف والمتابعة لكل ماهو علاماتي.

وبناء على ما سبق نستطيع القول بأنّ المصطلح السيميائي أو السيميوطيقي كعلم حداثي ذا تأثير بعدي قد بلغ وفقا لجملة التعاريف الغربية والعربية مردودية إجرائية وتنظيرية لها إكتساح لمسار الحيثيات اللسانية وكذا غير اللسانية بما فيها البعد الذي تتيحه عوالم الواقع ومخرجاته العلاماتية التي تحمل في خصوصيتها مخزون وفيرًا يتطلب المعالجة الحقة لمنظور السيمياء وتحليلاتها وكذا تأويلاتها، فهي علامات اِحتكمت إليها السيمياء لطالما ظلت تربك الإنسانية وذلك في إطار تفعيل الجانب التأويلي لإعطاء التحليل الشافِ لجميع المعطيات والظواهر والجوانب المضمرة التي تشكل معنى ومنحى يعبر عن ثقافة الإنسان وبيئته ومدار محيطه، بالإستناد على سلسلة متداخلة لعمليات تأتي لتزيل اللثام والغموض عن مختلف الظواهر وفق الدقة والتحديد والممارسة التحليلية التي تتقاطع مع كافة المعارف المساعدة في مجال الكشف السيميائي.

2-السيميائية والتعالق الصوري:

لقد كان لزاما على السيميائية أن تخرج من الحيز المغلق الذي يتماهى والنسق اللفظي ضمن كوكبة اللغة إلى ما هو أوسع من ذلك بحيث شملت السيميائية جوانب حداثية تمثل إنتاجا يطرح النظري جانبًا ويعزف إلى طرق سبل تحوي المظاهر الحضارية والإبداعية ذات

الدلالات المعمقة والأثر العلمي المختلف فما بين حركية التجديد وسبل القراءة الجيدة وجدت السيميائية نفسها تتجلى بمفاهيم خاصة تحمل بعدًا تطوريا وموضوعاتيا يمس جميع جوانب الحياة المادية منها وكذا المعنوية وفي خضم هذه المراسي كان جليا أن تتبدى للوجود إِشتغالات مكثفة نابعة عن حس قرائي جديد يأخذ من الصورة الحية بعدًا تجريديا ليحقق مكنونيتها الحقيقية ضمن اِشتغال يدفع بالسيمياء إلى رصد عوالم الدال الصوري الحافل بالمكونات التي تحمل العمق في الدراسة.

لا مناص من اِكتساب الصورة لدلالات وخبايا تخدم أعراف السيمياء وذلك لما تحوز عليه الصورة من وظائف تتفاعل مع أنساق السيمياء بحيث يكتسي النسق الصوري الأهمية تبعا للوظائف المتتابعة من تحديد جمالي لإثارة الذوق مرورًا بالمنحى التوجيهي الذي يسعى إلى طرح التأويلات ذات الأبعاد الفكرية والفلسفية وصولا إلى الوظيفة التمثيلية في تحديد الأشكال والأبعاد بالدقة التي تعجز عنها اللغة أحيانا لتتقاطع، فتثير عالمًا دلاليا نتيجة التأمل والتفكير الذي أسسته الصورة لدى المتلقي.[1]

هذا يعني أنّ للصورة حيز تتداخل فيه آليات اشتغال السيمياء مع البعد الوظيفي الذي تؤديه بدءً بالوظيفة الجمالية التي لطالما جذبت إنتباه السيمياء فالتفاصيل الشكلية الجمالية

---

[1] ينظر، صالح علي مسعود قحلوص، **سيميائية الخطاب البصري**، مجلة كلية الفنون والإعلام، العدد الثالث،، د ت،ص79-70.

للصورة تأتي كمرونة اشتغال للسيمياء ليتسنى إذن لها تفكيك الجوانب المضمرة فيها وكذا تيسير الرؤية لدى المتلقي والأمر نفسه يستقيم مع البنيات الشكلية التمثيلية التي تحوز على دلائل وقرائن تعبيرية علاماتية تحمل المتلقي إلى توظيف منهج أو علم السيمياء لينتهي إذن المطاف بالبعد التوجيهي الذي يخدم مسار التأويل فالصورة تثير الذوق ثم توجهه إلى أقصى نقطة تتلائم مع التحليل السيميائي ومن ثم الوصول إلى التقاطع الدلالي والمنحى التعريفي للعلامة الملاحظة.

وتتنامى الصورة لتتخذ تيمات أساسية معبرة عن علامات تتفاعل مع المعطى السيميائي فهي "بنية بصرية دالة وتشكيل تتنوع في داخله الأساليب والعلاقات والأمكنة والأزمنة". [1]

والقصد من ذلك أنّ الصورة لطالما عكست عوالم مضمرة يأتي الإشتغال السيميائي ليظهر قصدية التشكيل والرسم المبين عليها كما يتيح الكشف عن الأغوار التي لا تتكشفها الرؤية السطحية ومع التعقيد التي تتمتع هذه الأخيرة أي الصورة يأتي دور السيمياء في استئصال اللبس وفك الأنظمة المعقدة في تباين الدال ومعناه السطحي والمضمور.

ولما كان للصور منحى علامي يتقاطع مع علم السيمياء بمقتضى دراستها للعلامات اللسانية وغير لسانية كان من الجدير أن تتخذ السيمياء فرعًا سمي بسيميولوجيا الأنساق

---

[1] محمد حسين محمد عيسى، **سيميائية الصورة الفوتوغرافية في الملصق السيميائي**، مجلة العمارة والعمران، العدد 10،ص540.

البصرية هذا الأخير الذي جسد معنى أن يكون للصورة حياة "وذلك في إطار تطبيق ما نّص عليه إيكو بمسمى سنن التعرف أو الإدراك الذي يشكل المعرفة الأولية التي تساعد الذات على فك الرموز أو رموز مجمل الصور البصرية وبالتالي ربطها الفعلي بالتجارب الواقعية.

ونقصد بالسنن أن لا نلج إلى الأشياء ونكتنزها في الذاكرة على شكل أشكال معزولة وإنّما وجب أن تتفاعل السيمياء مع الصورة بعامل التقسيم المتباين".[1]

والقصد من ذلك بمعنى أوضح أنّ علم السيمياء أدرج في مقتضى فروعه الفرع الذي يتناسب وجزئيات الصورة والعلامات التي تتجذر فيها، وبالتالي أوسمها بالمقروئية السيميائية كوحدة تعبر عن قصد ومدلول وانسجام وذلك في إطار ما نّص عليه إجراء إيكو "سنن الإدراك أي ربط الصورة مع قسيمها أو شبيهها تسهيلا لعملية الإدراك لدى القارئ لجوانب الصورة بصريا فما بين التقسيم والتقسيم نجد الغاية والربط الشافي لما يتناسب مع جوانب ومسار الحياة اليومية.

ونجد أنّ السيميولوجيا أو السيمياء تأخذ ارتماءً بارزً في احتضانها للمعطى الصوري ذلك أنّ سيميولجيا الصورة تشتغل جنبا غلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية التي تشتغل ضمنيا في الصورة نفسها كيف لا واللفظ يعمد إلى بناء وحدة متراصة التعبير، فلقد

[1] ينظر، سعيد بن كراد، **"السيميائيات مفاهيمها**...ص119.

اِضطرت بعض اشكال التعبير الأيقوني" الإشهار أو الصورة الإشهارية والحكاية المصورة إقحام ملحوظات لسانية علاماتية إلى جانب الصورة بما يخدم سبل إحداث شرح في التواصل.[1]

ويتجلى لنا ههنا القدرة الفنية التي تعمد السيمياء أو سيمياء العلامات اللسانية إلى ضبطها في الصورة لتفتح أفاق القراءة النقدية الواسعة وذلك من خلال تزويد الصورة بشق لساني أسس له ديسويسر من خلال محاضراته اللسانية ذلك أنّ بعضا من الصور تأتي كبنيات منغلقة على نفسها تشير إلى طمس الجوانب التي لا يمكن لمتلقي بسيط فهمها هذا ما دفع بالسيمياء إذن إلى إحياء ملحوظات التعبير فيها فمثلما تتزود السيمياء بعوالم الإشتغال من الصورة تأخذ الصورة جوانب كذلك لشرح بنيتها.

ولدراسة الصورة قدمت السيمياء مستويات حائزة على الدقة في طرح بنظام وصيغة الصورة وهذا قصد الإلمام بالقراءة السوية التي تتيح للمدى الصوري نظرة شافية تثبت لدى متلقيها فتحتكم إذن الصورة وفق العامل السيميائي لقراءة ثنائية تدخل ضمن مستويين الأول أطلق عليه المستوى التعييني والثاني بمسمى التضمين فالمستوى التعييني يظهر عليه بأنّه بسيط فهو يمثل ما تعرضه الصورة في الواقع بينما المستوى التضميني فهو أكثر تعقيداً بحيث

[1] ينظر، عبد الباري محمد مادي، فوزي سالم محمودي، **سيميائيات الأنساق التشكيلية في الصورة**، مجلة الأستاذ، العدد 09،خريف2015،ص26.

يتدخل في عامل القراءة القدرة الشخصية التي تطبع جوانب فردية من ثقافة وقدرة إحاطية نابعة من القيم الحياتية.[1]

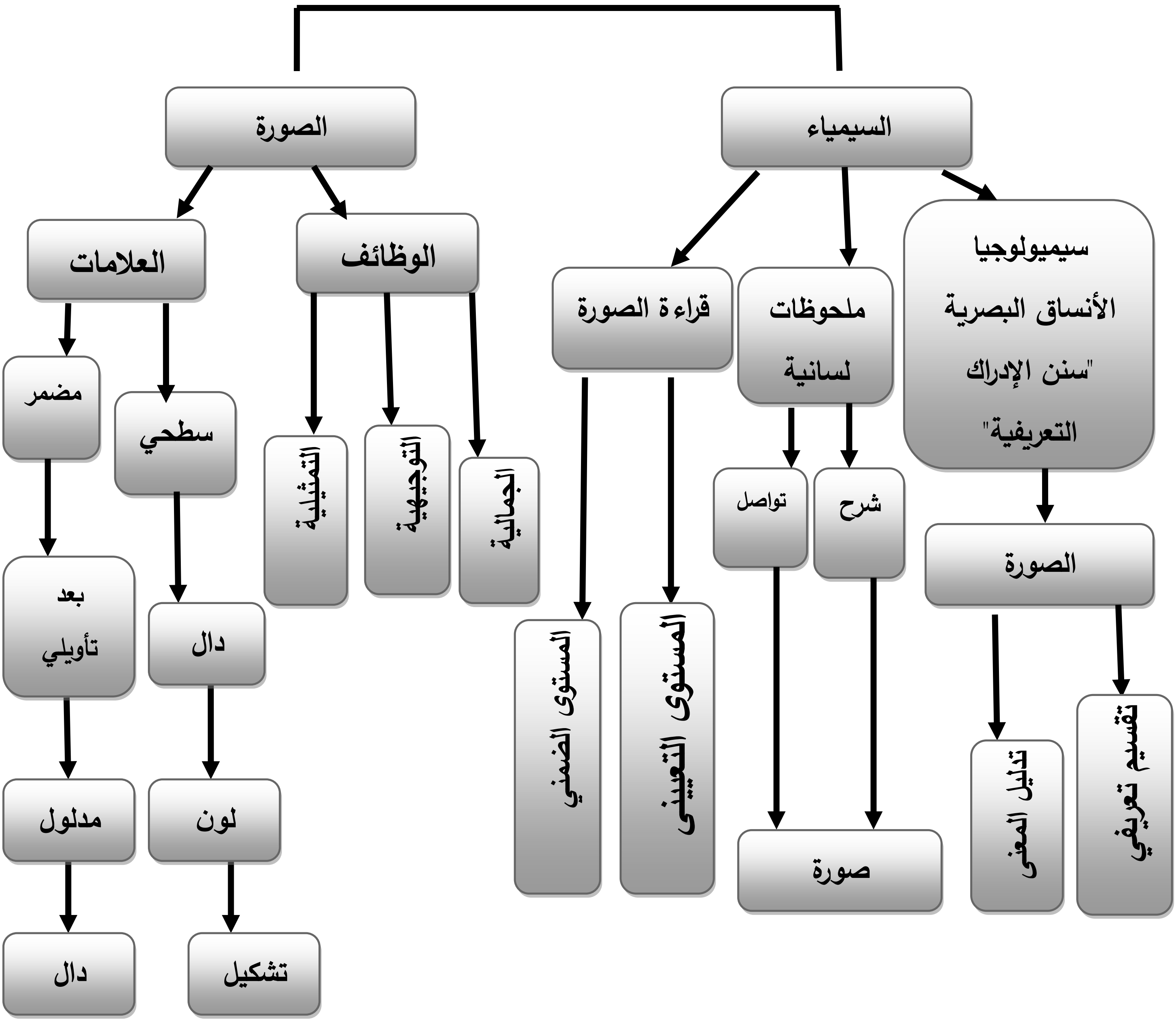
ويقصد من ذلك أنّ السيمياء استطاعت تقديم تحليل متكامل يؤسس إلى مدار متناسق في الرؤية، مدار يقوم بتحديد الجوانب السطحية التي تطبعها القدرة الذاتية للفرد من تحديد للدال والمدلول إلى عرض تقييم تتداخل فيه الدلائل الثقافية لتشكل قراءة معمقة تتحلل من خلالها الصورة لتأخذ إذن هذه الأخيرة مجرى أو سياقا ارتباطيا مع السيمياء بما يخدم كلا الطرفين.

وعليه ومن خلال هذا الطرح الشافِ الذي يأتي كقالب لتوضيح رؤى التعالق ما بين الصورة والسيمياء يتأتى لنا القول بأنّ لكلاهما فضل على الآخر فمجال اشتغال السيمياء أو البعد الإجرائي لها يدفعها لخضم العلامات التي تؤسس لها الصورة ومن خلال ذلك الإرتماء في جوانبها الفاعلة التي تأخذ المجرى التحليلي إلى أبعد نقطة في الإشتغال، فملامح الصورة وفنياتها وجمالياتها وعوالمها المضمرة تستهوي العمل السيميائي الذي يكبح ويصد السطحية في التعريف بها إلى طرق الجوانب ذات المعنى الضمني، ومثلما كان للصورة دور فللسيمياء دور الآخر في إدراج الصورة في معترك المقروئية النقدية بما يسهل القارئ الإدراك الموضعي والعام لمحتويات الصورة، فلقد عمد إذن المجال السيميائي إلى تدليل ما تنص عليه الصورة

[1] ينظر، رضوان بلخيري، **سيميائية الخطاب المرئي وإشكالات التلقي والتأثير-دراسة في الأبعاد الدلالية للصورة السيميائية** -،مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية،العدد7،ص148-149.

وكذا بسط التأسيسات التعريفية والمستويات التي لها من الغاية ما يبرر جوانب الصورة وأبعادها، وبالتالي فإنّ للمجال الصوري والسيميائي مسار متجانس يشتغل جنبا إلى جنب لتوثيق وتحقيق كل ما هو ضمني ذا بعد تأثيري.

وفيما يلي رسم لمخطط يبرز التعالق الحاصل بين ثنايتي الصورة والسيمياء:



مخطط رقم01: "مدار التعالق بين ثنائيتي السيمياء والصورة".

ثانيا: التشكيل البصري"المفهوم والأصول":

عمد المد الحداثي بأدواره المجيدة إلى إرساء دعائم جادة تحمل في ثناياها جوهر الإنسلاخ عن كل ما يبث بصلة مع القديم وذلك وفق الإشتغال على آليات وجوانب بل ومصطلحات تحمل ما يتناسب مع روح العصر والتطور، حيث أولت هذه الحركة مقاييسا جديدة تتفاعل مع النص الشعري الجديد حيث تتخذ من الطابع الشكلي والمدرك الحسي والصورة البصرية مجالا للتلويح بمستوى متكامل يتم من خلاله فهم ما تمليه حركات الشعر وثناياه.

ومع اِتساع دائرة التحديث أضحى من الضروري إذن التأسيس لضرب من ضروب المصطلحات الحداثية التي تتلائم مع الظاهرة الشعرية المعصرنة وقد كان من جملة ما تمخضت عنه الدراسات مصطلح التشكيل البصري.

1-مفهوم التشكيل البصري:

زخرت الساحة الأدبية والنقدية بجملة من الإصطلاحات التي واكبت نموذج الشعر الجديد ولعل من بينها نجد التشكيل البصري كمصطلح يندرج تحت جموع متفاوتة تتقاطع مع القالب الشعري والمدرك الحسي"الرؤيا" وصولاً إلى مشتركات العبث بالرسم غير أنّ هذا الأخير تتضارب فيه المعاني بين صفوة اللغوي والإصلاحي.

1-1-المفهوم اللغوي: لقد حولت المعاجم شروحات لثنايتي "التشكيل، البصري" ولقد جاءت كالتالي:

1-1-1-التشكيل: لقد ورد في لسان العرب لابن منظور قوله في مادة شكل:" الشكل بالفتح أي الشبه والجمع أشكال وشكول، ويقال شكل الشيء أي صورته المحسوسة والمتوهمة والجمع كالجمع، وتشكل الشيء: تصور، وشكله أي صورّه ونقول شكل الكتاب يشكله شكلا وأشكله أي أعجمه فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب والأشكال من الإبل والغنم الذي يخلط سواده حمرة أو غيره كأنّه قد أشكل عليه لونه.

ونقول في غير ذلك من الألوان إنّ فيه لشكله من لون كذا وكذا".[1]

أما في معجم اللغة العربية لأحمد مختار عمر فلقد ورد في مادة شكل قوله:" شكل، يشكل، شكولا، فهو شاكل والمفعول منه مشكول عليه ونقول شكل الأمر عليه أي اِلتبس، وتشكل الشيئ أي تصور وتمثل وصار ذا هيئة وشكل.

ونقول شكل الفنان الشيئ أي صوره عالجه بغية إعطاء شكل معين.

ونقول تشكيلية على اسم مؤنث منسوب إلى التشكيل ونقول الفنون التشكيلية فنون تصور الأشياء وتمثلها كالرسم والتصوير والنحت والهندسة المعمارية".[2]

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، د ط،، ج11،بيروت لبنان، دت، ص356-357-358.

[2] أحمد عمر مختار، **معجم اللغة العربية**، عالم الكتب، ط01، ج02، القاهرة،2008، ص1227-1228.

1-1-2-البصري:

يعبر عن لفظة بصري في معجم لسان العرب لابن منظور في كون" البصر يمثل الحاسة أي حاسة الرؤية، والقول من بصر به بصرا وبصارة وأبصره وتبصره أي ينظر إليه وقولنا: أبصرت الشيء أي رأيته وباصره نظر معه إلى الشيء".[1]

واستنادًا لجملة الشروح اللغوية المستفيضة حول مصطلح التشكيل البصري نجد أنّ لفظة التشكيل قد أخذت معاني متفاوتة في الطرح فمنها ما دل على المشابهة وتكوين هيئة الشيء ومنها ما يتقاطع مع تصوير الشيء بدافع التحقيق الملموس.

كما أخذ هذا المصطلح شكل التعجيم والتقييد الإعرابي في حين تماهى في شق آخر مع ما يمليه الجانب التشكيلي الفني" الرسم، التصوير..." في حين نجد الفرع الثاني من المصطلح أي لفظة بصري تأتي لتبين مسار النظر"الرؤية" التي تدخل ضمن فعل الحواس.

1-2-المفهوم الإِصطلاحي:

يعد التشكيل البصري من بين أهم الظواهر التي أخذت حيزًا واسعًا في الدراسات المعاصرة تبعا للخصوصية التي يرومها وكذا المقتضى الإنسياقي الذي دفع الشعراء والنقاد للتعاطي مع

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مج3، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، بيروت2005 ، ص93.

جوانبه وكذا ميزات معالجته وذلك في خضم إدراجه ضمن القولبة الشعرية وما تثيره من خصائص تؤشر إلى هذا الإصطلاح الحداثي.

فلقد جاء مفهوم التشكيل البصري حسب محمد الصفراني في كتابه التشكيل البصري في الشعر الحديث بقوله أنّ هذا الأخير هو"كل ما يمنحه النّص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر أي العين المجردة، أما على مستوى البصيرة أي عين الخيال".[1]

ويأتي هذا المفهوم بإدراج مجالين متقاربين يتماهيان في إطار تحقيق مجريات هذا النسق المفاهيمي ألا وهما المجال الرؤيوي حيث تمنح القراءة العينية للمتلقي مالا يمنحه السمع أو إحدى الحواس مسارات جادة وتصنف الرؤية ضمن الأطر المجردة بحسب الكاتب تبعا للخصوصية المادية التي تقتضيها كما أن المجال الثاني يدخل ضمن التخييل والدافع من ورائه إزالة الحجب عن القوى الروحية التي تمنحها بصيرة كل فرد.

وعليه يتداخل في هذا المفهوم الخيال مع المجال العيني كون الخيال يعد سببا من أسباب الفهم العام للمعطى القصدي للقصائد الشعرية حيث يدرج الخيال كنشاط ذهني إلى جانب الرؤية وهذا ما مثله الصفراني بقوله البصيرة"الخيال" فالخيال مؤشر هام تكشف مستويات الصورة بحيث يستحضر المواد الخام والجزئيات المكونة ويدمجها مع بعضها البعض فتظهر

[1] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)**،بحث في سمات الأداء الشفهي"علم تجويد الشعر" المركز الثقافي العربي،ط01،بيروت لبنان،2008،ص18.

هذه العناصر في هيئة كلية متميزة بعد تنسيق وتمحيص من طرف الخيال الذي يعمد إلى توحيد آليات التباعد والجمع بين المتناقضات ليشكل الوحدة العضوية التي تتناسب مع التشكل العام.[1]

وبالتالي فإنّ تركيبة التشكيل البصري تعمد إلى إجراء مجالين لتمثيل الشعر ولإكمال مسار التحليل العام للمشهد الشعري فالشكل لا يمكن تقمص ثناياه إلا بإكتمال الشق العيني "الرؤيوي الحسي"مع الجانب التخييلي"الحدسي العقلي" كتأسيس لنشاط يعمل على ترتيب الأجزاء ووصفها لتظهر في صورة كلية جامعة للمتعالقات وتسد الفجوات لتدرج المتلقي في إطار الفهم الصحيح لمجرى هذا التشكل ومعناه.

ووفقا لهذا فقد تجلى الشعر العربي المعاصر ليرسم مواثيقا جديدة تتطلب شغفا إبداعيا إضافيا "فلقد أضحى المتلقي المعاصر للشعر العربي يعتمد على العين المجردة لا على السمع لأنّ الخطاب الشعري لم يعد كلمات وأفكار فقط بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لفهم النّص وفهم التشكيل الخطي المرافق له".[2]

---

[1] ينظر، كلود عبود، **جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط01،لبنان2010،ص99.

[2] خرفي محمد الصالح، **التلقي البصري للشعر نماذج شعرية جزائرية معاصرة**، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، دت، ص550.

أي أنّ النّص الشعري قد أخذ يتطلب وفقا للكلام السالف ذكره مجالا انفتاحيا حول الرؤية بدافع فك الغموض الذي يكتنف مع السمع الذي لطالما تم تجسيده في البعد الشفهي للقصائد الماضوية دون التحديث فالكلمات إذن لا يمكن أن تأخذ مجرى واضح دُون التأمل فيها بعين فاحصة وبتسيير للخطى المتبناة في نسق الشعر ظاهريا.

وتتبني تمثلات هذا المصطلح "التشكيل البصري" مع معطى يتماثل وبرهنة المرايا في كون المرايا تفصح عن البؤر السطحية لمرسوم يتشابه مع قصائد الشاعر وتخطيطاته الطباعية والتقنية ففعل المرآة في بادئ الأمر يبقى حياديا سطحيا على حد قول فوكو كون المرآة لا ترينا إلا ما يظهر على سطحها فيظل ثمة فاصل بين ما نرى وما نقول[1]

وهذا ما تعبر عنه تركيبة الفعل العيني "الرؤيوي" لمنظومة الشعر فالمتلقي لطالما فعّل مجال الرؤية في محاولة سطحية لفهم ثنايا الشعر غير أنّ هذا الفعل يبقى قاصرًا في غياب الطرح التخييلي الذي يقوم برصد جوانب الخفاء التي لا يمكن برهنتها بالمعطى الرؤيوي المحض الذي تتمتع به المباشرة التي تكتسي عامل العين.

[1] ينظر، حاتم الصكر، **مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط01،لبنان1999،ص79.

لذلك نرى بأن التشكيل البصري يأخذ اِرتماءً واضحا مع المرايا في شق إبراز الأشياء الوجودية الأكثر عمقًا وتأثيرًا مما يغفل المبصرون المتعجلون رؤيته لذلك فحيز كلاهما يبين فعلاً مضاعفا للأشياء"[1].

أي أنّ القصيدة لا تحمل السياق الظاهري السطحي فقط وإنّما تجسد عوالم خفية تكشف عن قضايا وسلوكيات وأفعال ضمنية يعمل الشاعر إلى تجسيدها بإبراز معالم تشكيلية تحوز على السطحية ومعالم ضمنية يأتي فعل التخييل ليكشف عن جوانبها بثبات، وعليه ففعل الموازنة يلوح لأفق هذا المصطلح وجوانبه.

ويثير هذا المصطلح القوى العقلية والروحية في الآن نفسه فحسب صلاح عبد الصبور فإن فكرة هذا المصطلح لم تأت عبثا وإنّما جاءت كإقرار "بأنّ القصيدة ليست مجرد خواطر وصور ومعلومات متفاوتة وإنّما هي بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيما صارما يوحي بالإرادة العاقلة والحساب الدقيق والوعي اليقظ في تشكيل كل قطعة بثبات وانسجام وبين التلوين والتمكين والزخرفة التي توحي بالعفوية والتلقائية التي تتماشى وروح النفس".[2]

ويأتي قول صلاح عبد الصبور ليبين التماهي التام والإندماج الذي تطل عليه عوالم التشكيل، فالشاعر أو المتمكن من الشعر يجعل من عقله وروحه وقلبه منارة التجسيد والتمثل

---

[1] حاتم الصكر، **مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة** ، ص79.

[2] ينظر، صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة،ط02 ،م3،بيروت1977، ص32.

لهيئة النموذج الشعري الذي يريده وبالتالي يضحى التشكيل البصري إحدى المصطلحات التي تنبني بين قوتين متراصتين في التنفيذ والتحكيم لإظهار العمل الفني الشعري في أسمى حلله.

ولقدساير هذا المفهوم العصري ليجسد البعد العلاماتي الذي وهبته القصيدة البصرية للمتلقي دون القصائد الماضوية، فالعلامة إذن تأخذ مسار التكوين في النّص لا التجميل وهذا ما ينص عليه محمد الصفراني في كتابه الموسوم بالتشكيل البصري" فمسار التكوين الذي يعمد الشاعر إلى تجسيده يتمثل في الأساس في العلامات التي تبتعد عن الكلام الشفهي الذي يحتمل التوكيد بالصوت إلى الكلام الكتابي الذي يباغت النّص في هيئة تكوينه ولعل من أهم هذه العلامات نجد

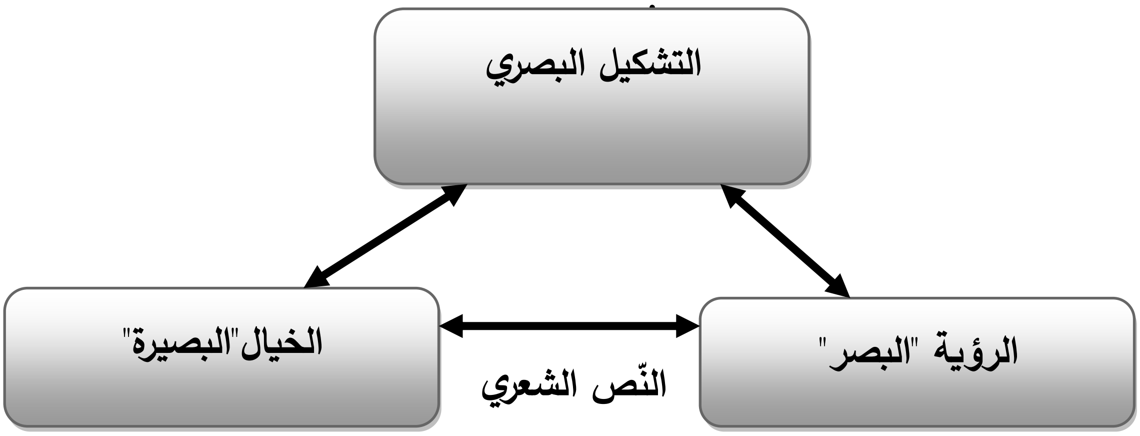
الرسم بمختلف أشكاله: الهندسي والفني والخطي والإخراج الطباعي مثل العتبات النصية والسطر الشعري وتقسيم الصفحة وعلامات الترقيم والتقنيات السينيمائية: تقنية اللقطة وتقنية المونتاج والسيناريو ومن شأن هذا التشكيل بهذه الصورة أن يضيق الفجوة بين المتلقي والنّص".[1]

ويتضح لنا أن محمد الصفراني قد قنن لمصطلح يستهدف قوى المدار الرؤيوي الخارجي الممثل في الطابع السطحي المكون للهيئة الكتابية التي تنبني بالأساس على حركة القلم الشعري

[1] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي**...، ص18.

المفعل للعلامات التي غالبا ما تدهش المتلقي فيحاول كسر حواجزها بالإلمام بمختلف الأبعاد والتشعبات الممثلة للقفزة النوعية الفنية والفكرية التي جاءت في خضم التجريب وصولا إلى المسار التخييلي الذي يتأسس ضمن القالب السيميائي لدى الصفراني كإهتمام تقني يحوز على جملة من المكنونات.

وعليه يتأتى لنا من خلال هذا الشرح المستفيض لماهية التشكيل البصري أنّ هذا المصطلح يعد من بين الإصطلاحات الحداثية التي حملت في ثناياها أبعادًا متراصة تعبر عن مجالين متداخلين ألا وهما البصر بشقه السطحي الذي يتمثل في تفعيل حاسة الرؤية لمشاهدة قالب شعري بتجسيماته وانحناءاته التي أراد الشاعر رسمها في حين يتداخل هذا الشق مع الجانب التخييلي الذي يعمد إلى طرح أبعاد التأويل بتفعيل النشاط العقلي ليموه عن تراكيب تعبيرية تتخالف من متلقي إلى آخر وفق الفهم والرصد الصحيح للتمحيص الذي يراد به ويتكشف من خلال هذين المجالين علامات تأخذ مسار تكوين القصيدة فما بين الشكول الهندسية والخطية والعتبات والتقسيمات والتقنيات تتماهى وتتجلى بوادر هذا المصطلح واستعمالاته العينية والتخييلية ولعل هذا الرسم يلخص ماهية التشكيل البصري الحقيقية.



2-أصول ظاهرة التشكيل البصري:

شكل مفهوم الحداثة خلخلة في مفاهيم الشعر وجماليات التلقي حيث غدت ممارسات الكتابة الشعرية تتمحور في إسقاطات لمعايير غربية مواكبة لفعل التجريب ولأنّ الإنفتاح والتسلل عنوة مفروض في الحركة الإبداعية فقد تماهت الثقافات الكتابية في طرز جديد بعيد عن النظرة التقليدية المقولبة إلى تأسيسات تشكيلية تراعي جل العلامات في إطار نسيج يؤثث لمنظومة تدخل في سياق التغريب بظواهر تؤطر للمد الحداثي في إطار ما يعرف بالتجربة البصرية التي شهدت ذيوعا لافتًا في سيرورة المدى التحولي في منظومة الشعر المعاصر غربيا وعربيا مؤسسة لما يعرف بالتشكيل البصري الذي يمثل تراكمات ماضوية تجيب على تخطيط عصري لروح الشعر وقالبه.

2-1-الأصول الغربية:

لطالما شُكِل الشعر وفق تقييد متعارف عليه منذ غابر الأزمنة وذلك ضمن تأسيس خاص يبرهن على قيام القصيدة على شطرين يمثلان الصدر والعجز غير أنّ هذا التشكل الصارم وفق النمطية المعهودة عربيا قد تم كسر حواجزه وفق الإنبعاث الحداثي لدى الغرب وذلك في إطار رصد إمكانات جديدة تواكب الإنفعالات والظواهر التجريبية ذات الأبعاد التحررية والنظرة البصرية ولعل المتصفح لجذور هذه الظاهرة غربيا سيلاحظ أنّ لهذه التجربة بوادر أولية ساهمت في إبرازها كحلة غربية وذلك وفق الإهتمام الذي كان بمثابة بادرة الإنطلاقة مع اللغوي والعالم السويسري اللساني فيرديناند ديسوسير" **Ferdinande de Saussure**" الذي حاول أن يبرز مدى فاعلية المعطى اللغوي كشق هام في النّص الأدبي "الشعري" ولكن ما لبث إلا مجسداً علم الدلالة الغير لغوية كإعتقاد بأنّ المستوى التشكيلي الصوري قد فُرض تلقائيا وجودية البعد غير اللغوي متنبأً إذن بأهمية العلامة بشقيها اللغوي وغير اللغوي ليلتف من حول الفكرة كل من رولان بارت" **Roland Barthes**" ليحاول إمداد المتلقي بتفصيلات هامة حول المقصد البدئي للدلالة الغير لغوية وذلك من خلال كتابه "عناصر في علم الدلالات" إلى جانب كليهما نجد

غريماس متحدثا عن الشكل الخطي بفضاء الصفحة وكيفية ترتيب المساحات وذلك لإرتباط التشكيل بالإبلاغ الشعري بل مع اقتراح لدراسة المستوى العروضي عبر الشكل الخطي.[1]

ولعل صفوة الحديث من الكلام السالف ذكره أنّ الإهتمام قد تم تكريس معالمه لدى مسعى سوسير وفق المرتكز اللغوي غير أنّ هذا التسليم البدئي بأهمية اللغة قد تم تجاوزه تبعا للأحكام التجديدية للظواهر الحداثية أي أنّ النّص الأدبي ومنه الشعري قد عبر عن مدى فاعليته في التحديث مما استدعى الولوج لمصاف دلالية غير لغوية لا يمكن الكشف عنها بمعايير الحكم اللغوي وبالتالي فإنّ هذه الفكرة قد تم التنبه إليها لتقترن فيما بعد بجهود لعلماء لاحقين ربطوها بالشكل الخطي للقصائد تنظيرًا وتطبيقا كل وفق منظوره وإضافاته.

وفي نفس الفترة تاريخيا قد نبغ الفيلسوف الإمريكي "شارل سندرس بورس" في الضفة الأخرى من المحيط الأطلسي "متبنيا رؤية جديدة في التعاطي الإنساني تحت اسم "السيميوطيقا" كإمتداد لمنطلق معرفي تأسيسي يتقارب ويتماثل مع البوادر الأولى لإنطلاقة سوسير" بتصنيف مفاهيمي ذا بعد امتدادي ".[2]

---

[1] ينظر، محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، الكتب العربية، دط، دت،ص294.

[2] ينظر، سعيد بن كراد، **السيميائيات "مفاهيمها وتطبيقاتها"**،ص8-9.

وعليه فقد تم التسليم بنبوغ وذيوع رؤية تجديدية مناهضة لما تم رسمه قديما تبعا لمجريات السيميوطيقا كأهم العلوم المعرفية التي يمكن إسقاطها على المجرى الشعري والإنساني الواقعي منه والمتعاطي به، فهي موجة صاخبة لمجرى مفاهيمي ممتد إلى أبعد الحدود وجاء تجسيده تبعًا للخلفيات الحياتية التي أبدت بروزها الفعلي مما دفع بالعلماء إلى تبني مواقف لمواكبة هذا التحديث والإلمام به.

وقد بلغت المعاينة الأولية لمردود العلامات الغير لغوية رواجا قياسيا في الضفة الغربية لتنال إذن الحظوة في المعالجة الشعرية في ظل الإرتكاز التجريبي التحديثي الجديد الذي مس القلم الغربي"ذلك أنّ مادام هنالك إقرار بالدلالة الغير لغوية فهي أوضح ما تكون في ظاهرة القصيدة التشكيلية التي اِخترقت أوروبا وانتشرت في إنجلترا أو فرنسا وامريكا والمانيا وإيطاليا..."[1]

واعتمادً لهذا التأسيس المعرفي فقد تماهت إذن هذه الأفكار لتشمل جميع أقطار العالم الغربي الذي أبدى اهتماما بالحيز الغير لغوي الحافل بالدلالات التي لها تأثير يدفع بالمتلقي إلى كسر شفرات الصرح الإبداعي من خلال وضعية ملائمة للفهم الجيد، ومع بروز الظاهرة

[1] محمد نجيب التلاوي، **"القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، ص295.

التشكيلية في المنحى الشعري فقد نسبت الأعين عليها وفقا للإنفتاح الحداثي المعبر عن خصوصيات الجانب الغير لغوي.

وتبعا لهذا المعطى فقد شهد الغرب تحولا تدريجيا عايشت من خلاله الحقبة الماضوية إتجاهات فلسفية وفكرية تحمل اهتماما بارزًا بالمجال الصوري الشكلي كالحركة المستقبلية التي نادت بالحرية كتحميل عاتقي يعبر عن روح العصر الحديث تعبيرًا غير تقليديا بزعامة مارتيني" **Andre Martinet**" كمنظر لأفكارها من خلال امتداد آراءه إلى فن الطباعة والنحو حيث رأى أنّ الثورة الطباعية تعطي حركة تعبيرية حرة للكلمات فدعا إلى اعتماد الأحجام المختلفة للحروف والألوان لتمييز الأفكار وقسم وحدة الكلمة التي ظلت غير قابلة للتجزئة من قبل التعبير عن المشاعر الذاتية.[1]

ومن خلال هذه الإشارات يمكن القول بأنّ المدرسة المستقبلية قد عمدت إلى تحرير اللغة وفق المعتقد العصري وذلك في إطار الإهتمام بالمجال الصوري الشكلي الذي يوفي بمسارات امتدادية شاملة الطباعة وأشكال الحروف التي تعبر عن تجزيئات كونها تساير التمييز المتوخى من قبل الفعل الحداثي فهي حمولات لأدوات ثورية تتماشى مع المعطى الشاعري الذي يتغير بتغير الدفقات الشعورية والقضايا المختلفة.

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص314-317.

فقد ساهمت النزعة المستقبلية إلى إرساء دعائم تطبيقية تنطلق من الأفكار التنظيرية التي لطالما نص عليها زعمائها، كان من بين أهم تلك التطبيقات"القصيدة الضجيجية معتمدة فيها على الإيقاع الصوتي، ثم القصيدة التشكيلية التي تعتمد على فن الرسم ومعطياته معوضة إذن الدلالة اللغوية بعد إقصائها"[1]

فهي تطبيقات فعلتها النزعة المستقبلية بدءً بالإهتمام بالمجال الصوتي حيث تصطف التراكيب اللغوية لتبدي جانبا إيقاعيا ملائما والدفقة الشعورية ويأخذ من الدلالة ما يتلاءم والبحث فيه، كذلك عبرت القصيدة التشكيلية عن عنونة مفاهيمية مندمجة ومتمازجة مع أطر فن الرسم كإبتداعٍ يضاهي رغبة البصر في رصده فعلى قدر الهيئة السطحية الصورية تتم الدلالة.

إلى جانب المستقبلية برزت مدرستي السيريالية والدادية اللتان أسهمتا إسهاما بارزًا في إبراز هذه الظاهرة وتعميق فجوتها في الساحة الشعرية "لأنّهما يميلان إلى استغلال طاقة التشكيل البصري للتعبير عن مذهبيهما وخصوصا في لعبة السواد والبياض والنقاط على الورق ولذلك

[1] ينظر، محمد التلاوي، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، ص320-322.

فإنّ اللغة الشعرية ببعديها اللفظي والرمزي لم تعد محور الإهتمام وإنّما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقاتها بمعمار الصفحة محط اهتمام الباحثين".[1]

وبالتالي فقد تكاثفت الجهود الفكرية لكلا المدرستين الدادية والسريالية مستحوذة على ميولات تواكب الطاقة المعبر عنها في ظل الإبداع الشعري بعيدة كل البعد عن التلفظات ومحيلة نسق اهتمامها إلى تجليات الأشكال والعلاقة التي تتأسس بين ثنائيتي الدلالة والمعمار، متلاعبة بخصوصيات ظاهرية ممثلة في الإستثناءات التي يمكن للعين فرضها في التحليل مقارنة بالشق اللفظي.

وقد تجلى هذا النسق الظاهري لمرسوم التشكيل البصري من خلال الإهتمام المباشر للأدباء أمثال "أبولنيير" **Apollinaire**" الذي تنبه إلى دور الحروف البارزة والشكل الطباعي في النّص الشعري وكذلك كان ملارميه**Stéphane Mallarmé** من المهتمين بالخصائص الفيزيائية للكتابة وعد شكل الكلمات وصورة الحروف على الورق وما فيها من حذف وفراغات عناصر مهمة في تلقيه"[2]

---

[1] فهد مرسي البقمي، **ظاهرة التشكيل البصري في الشعر بين النظرية والتطبيق**،تجربة الناقد محمد الصفواني أنموذجا، المجلة العلمية لكلية التربية ،العدد03،دت،ص173.

[2] المرجع نفسه، ص173.

فهي محاولات مستفيضة أبدت اهتماما واضحا من خلال الدور الذي تؤديه الحروف وطبعها وكذا المد الورقي وتعاطي المتلقي والمبدع مع ثنايا الرسم وهي طاقات أولية عالمة بالمحتوى الظاهري الذي يمكن أن يفعّل ليؤسس إلى جانب تحديثي بعيدً عن النسق المضموني الذي أضحى مجرد ممارسة اعتيادية.

لتأتي التجريدية أو الاتجاه التجريدي ليتسرب إلى الإبداع الشعري بعد الوقع المستقبلي والسريالي والدادي"ليصبح من أكثر النداءات تطرقا لحقوق الشكل على المضمون وأصبح المضمون مجرد سائل منشط لشرايين التشكيل الشعري وكان كانط قد رأى أنّ الشكل المحض يمكن أن يحقق بذاته مقدرة جمالية ويأتي إكسير المضمون ليعزز الوضعية الجمالية للتشكيل الشعري".[1]

والأمر نفسه فعلته التجريدية من بعد السريالية والدادية على اعتبار أنّ المعطى اللغوي يشهد إقصاء من طرف العوالم الفكرية الغربية فالتأسيس الحداثي والتطور والتحولات تؤشر لمصاف شكلية على حساب المضمون ليكرس إذن تطبيقات تجسيدية مهمشة الإستخدام اللغوي الممثل في المضمون الذي أصبح وفقا لهذا الجانب تابعًا كون الجماليات لها مقدرة عالية في البعد الشعري للقصائد الحداثية.

[1] بلقاسم دكدوك، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، مجلة الحقيقة،العدد34،دت،ص352.

ولما كان لهذه الظاهرة التأثير الواسع في المجال الشعري والمناحي الحياتية فقد تجلت بوتقة تطورية لهذا المشهد شملت حتى المقولات الخارجية للوقائع اليومية وذلك وفق المنظومة الجيشطالتية التي عبرت بأنّ الإدراك الشكلي يتطلب تفعيلا شعوريا حسيا وهذا الإتجاه قد عدّ من أبرز الإتجاهات الفلسفية والسيكولوجية لسيرورة المشهد الشكلي أو التشكيل البصري على اعتبار أنّ هذه النظرية تدمج المقولات "الشكلية أو البنيوية" في تأويل العالم المادي كما في تأويل العالم البيولوجي والذهني ويؤسس قرابة بين الوقائع التي فصلت بينها التصورات التقليدية على اعتبار أنّ العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة...[1].

ومن هنا فقد عبرت النظرة الجيشطالتية هي الأخرى عن هذا المجرى الذي يواكب مراسيم الإحتكام إلى المدى الشكلي على اعتبار أنّه من بين الإصدارات التجديدية التي تحوي تأويلاً خاصا ينطلق من البنية أي الشكل ليعبر عن مناحٍ مادية ترسم عوالم بيولوجية وواقعية مفصلة بعيدة عن التعقيدات التقليدية لهيمنة المضمون.

ومما سبق يتضح أنّ الإسهامات التي كرستها الجهود الماضوية الغربية لعلماء قننوا لمفاهيم تواكب الوعي بالظواهر الحياتية قد كانت انطلاقة عظمى لتأسيس مقصود يتجاوز المد اللغوي إلى المد الغير لغوي كإشارة بدئية تسمو بأفكار تنظيرية وإجرائية هامة بدءً بجهود سوسير ومن

[1] ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي،ط1،لبنان،1991،ص18-19.

ولاه من تداعيات الإهتمام الغريماسي والبارتي إضافة إلى الدور الذي قامت به المذاهب والمدارس الغربية الفلسفية منها والفكرية التي تعالقت أفكارها مع الظاهرة الشعرية ومع منظومة الفعل الإبداعي الجديد لتوسع إذن المنطلقات نحو الفضاء الواقعي القابل للتجريب.

2-2-الأصول العربية:

لطالما عدّ الشعر من بين أهم الإمكانات المواكبة لكل زمان ومكان "فمنذ البدء كان ينظر إلى الشعر بأنّه قادر على تحقيق استكشافات عديدة فبالشعر تأسس العالم وبدُون الشعر يبدو العالم جافا وناقصا فهو نفس المعرفة وورودها المرهفة وقد جعلت الألفاظ هي ما تسمى الأشياء وأن تسمى الأشياء يعني أن تدعها توجد...فمن خلال السيطرة المذهلة للشاعر على الكلمات يؤسس ويوجد ويكتشف المخفي والمرئي..."[1]

غير أنّ الكتابة الشعرية الماضوية وبإحتكامها للمعطى اللغوي في التعبير عن التجسيد الروحي العاطفي الذي يشمل الإختلاف من ذات مبدعة إلى أخرى كرس تسليما ببعض الهفوات التي عبرت عن سيرورة الحركة التشكيلية لاإراديا كون"الخلق الشعري يقتضي طبيعتان للشاعر إنسانية وفنية فالشعر ينبع من مصدرين جبرية الغموض تكمن في اللاوعي وتنظيم صناعي

[1] طراد الكبيسي، **الإختلاف والإئتلاف في جدل الاشكال والأعراف** مقالات في الشعر، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دط،دب،2000،ص8-09.

يتماهى مع الوعي فهو عملية تختلط فيها الحياة باللغة ويتزاوج فيها المعنى بالمبنى ويلعب فيها كل من التنقيح والطبع دورهما".[1]

وهذا إذن ما دفع ببروز آراء راصدة للظواهر التشكيلية التي يزاحم فيها الشاعر وعيه في التخطيط لها وبنائها في قالبه الشعري الإبداعي فلقد لاقت ظاهرة التشكيل البصري رواجا واسعًا في القصائد الشعرية العربية قديمها وحديثها وهذا ما أقحم النقاد العرب المعاصرون إلى تتبع مفهومها وكذا محاولة رصد أصولها التي بزغت منها غير أنّ الظهور الفعلي لهذه الظاهرة في المسار العربي لم يتفق عليه لعدم وجود هذا المصطلح بشكل جلي في تمثلات النقد العربي القديم.

ولعل من بين أهم الآراء الراصدة لمصدر هذا المكون التشكيلي نجد "طراد الكبيسي" يرى أنّ"الشعر العربي لم يعرف حقيقة منذ بروزه نظاما كتابيا للنّص غير النظام التوازي الممثل في الصدور والأعجاز بينهما بياض هو فاصلة الصمت اللازمة للنفس ولعل الخروج على الجغرافية المعهودة للنّص الشعري قد كانت على يد الأندلسيين بإستحداثهم للموشح...حيث ذهب البعض إلى بناء الموشحة على شكل شجرة أو وردة فكانت إذن الموشحة تعبيرًا خالصا عن الطبيعة ..."[1]

[1] إليزابيث درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ت محمد إبراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة،دط،بيروت،1961،ص25.

أي أنّ البداية الفعلية لبروز النسق التشكيلي في القصيدة العربية بحسب طراد الكبيسي تشمل النقلة الفعلية التي عبر عليها ظهور الموشح الذي كسر تقليدات الشعر القديم الذي يشمل شكلا واحدًا موسوما بالقصيدة العمودية ذات الصدر والعجز مع فواصل بيضاء تعبر عن النفس الشاعري وبالتالي فإنّ البدء بحسبه يروم إلى كونها أندلسية مغربية تتقاطع مع منظور الناقد بنيس.

في حين يذهب بول شاوول إلى القول بأنّ البداية تمثل الأندلس بصفة خالصة وذلك من خلال ربطها بالمخلع الذي تمثل في شعر البديع ومن ذلك قوله: " أنّ البداية قد كانت أندلسية خالصة على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السلمان حيث أنّ العرب قد مارسوا المخلع بشكل أكثر تركيبا وأكثر لعبا وتلاعبا في القرن السابع الهجري."[2]

وبالتالي يمكننا أن نرى الإختلاف البارز بين الكبيسي الذي يربطها بالخط الجغرافي لتشكل القصيدة العمودية وبين "بوول شاوول"الذي يربطها بدور البديعيات في تشكيل النّص الشعري.

ويتقاطع رأي "شاوول" مع نظيره الدكتور "أمين شيخ بكري" في كون البديعيات لعبت دورًا هاما في إرساء ظاهرة التشكيل حيث يرى هذا الأخير أن هنالك إسم يمكن أن يكون أقرب بكثير

---

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

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص39.

من بروز هذه الظاهرة ألا وهو صفي الدين الحلي "وذلك من خلال قوله أنّ أول من إبتدع هذا الضرب هو صفي الدين مستشهدًا ببعض أبياته". [1]

في حين يرى الرافعي أنّ هذه الظاهرة قد برزت في القرن السادس رابطا إياها بالمشجرات وبالضبط في ما يسمى بمحبوك الطرفين ولعل رأي البكري مرتبط بإحالة الرافعي الذي يرى بأنّ هذا النوع قد برز مع أبي دريدا...ثم أبي الحسن علي بن محمد الأندلسي ثم صفي الدين الحلي...حيث أخذ المتأخرون في التطريز في القرن الحادي عشر وعرف بالمشجر.[2]

ولعل هذا الرأي يبرهن على الإرتباط الوثيق الذي يربط التشكيل بالسمات التشجيرية التي تداول على تشكيلها القدماء في طرحهم لهذه المسألة.

ولقد جاءت أصوات بحثية مناهضة لهذه الأفكار وهذه البدايات معتبرة أنّ تشكل هذه الظاهرة قد كان تشكل قديم يعود إلى أصول غير عربية "وذلك بردها إلى المحتوى التركي والفارسي واليوناني الحامل لمراحل التشكيل بحسبهم على اعتبار أنّ فن التوشيح والتشجير والتسميط وغيرها من الأشكال الأندلسية التي تقررت على كونها دخيلة"[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص40.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص42.

[3] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص43

هذا ما اِستدعى إذن التضارب الملح في تبيان اصول هذه الظاهرة بين من يرى في الأندلس الإنطلاقة المتكاملة لسيرورة العبث التشكيلي الذي يأخذ منظور الرؤية لدى المتفاعلين مع الموشحات وأنواع القصائد المحملة بهذه الظاهرة وبين منافٍ لهذه الرؤى وفق الإستجلاب الغربي الذي يعمد إلى تكريس الرؤى الدخيلة على المنظور العربي إلا أنّه وعلى الرغم من الإختلاف الحاصل في رصد بوادر وجذور هذه الظاهرة التشكيلية الحاملة للبعد البصري إلاّ أنّ الأندلس وبالتشكيل الموشحي قد ساهموا في توظيف آليات لا يمكن تجاوز مدى القيمة التي أرستها في منظور المتلقي قديما وكذا التخييل المتعمد فهي محاولات إذن لكسر القيود التقليدية خروجا عن النمط المعهود.

ولعل من بين أهم النماذج التي يحتذى بها نجد"القوادسي الذي يمثل الشكل البصري النموذجي والجديد الذي يكمن في مدى الإرتكاز على الجانب الصوتي من جهة والمنظور البصري من خلال علو الحركات الإعرابية للروي بين الضمة والكسرة ما يحقق وصفة بصرية لها بروز يمثل أيقونة الحركة، كذلك نجد المسمط على غير الآخر يشمل تناوب حركتين مختلفتين على حرف الروي مع تصرف في بنية القافية بتنوع أحرف الروي نفسها كذلك نجد القلب بتقديم الأبيات في صورة مربع..."[1]

---

[1] ينظر محمد الماكري، **الشكل والخطاب**، ص146-158.

أي أنّ النماذج الأندلسية ولو أنّها لدى البعض لا تمثل البداية الفعلية لهذه الظاهرة إلاّ أنّها حجزت لنفسها المكانة في التطور التاريخي لتصور النقاد والعاملين في هذا المجال فلايمكن تجاوزها كأنماط حرة بأي شكل من الأشكال في منظور المتلقي نظرًا لما حوته من عوالم تتعالق من المجال الصوري والتشكيلي الحافل بالتأويل.

وتبعا لهذا المعطى النقدي والأدبي حول البداية الفعلية لظاهرة التشكيل يتسنى القول كذلك" بأنّ الطبيعة التحريرية التي ساهمت في إرساء القصيدة العمودية قديما وفق نظام الشطرين عدت كذلك من أهم البوادر تحفظا على هذا المسار في خلقها إذن لمحكومية الفراغ البصري والحدود الشكلية لنظام الشطرين ولعل الشكل الأولي يمكن إرساؤه وفق هذا التصور".[1]

" ـــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــ"

في حين اِلتف بعض الجموع إلى تقييم الحضارة العباسية ومدى اهتمامها بفعل الإبداع ومحاولة التحرير والكتابة كفعل نهضوي حمل نقلة فعلية وتطورية "لعب فيها التحرير الكتابي والنسخ دورًا لا يقل عن الدور الذي لعبته المطبعة عندما دخلت إلى المنطقة العربية"[2]وبالتالي فهذه المرحلة المشجعة على فعل التحرير لا يمكن تجاوزها في بروز التشكيل والتخطيط.

---

[1] محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص67.

وعليه فهذه هي أغلب الأطر التي حوت جذور وتطورات مثلت وبحق تفاعل الذات المبدعة ومحاولة تجسيدها لهذه الظاهرة بدءً بالعصر الجاهلي"قصيدة التشكل الاولية وفق النظام العمودي مرورًا بالعباسي ووصولا للأندلسية و التفاعلات والتضاربات الحاصلة في تركيبة الجهود النقدية المتتبعة لهذا المجال وهذه الظاهرة.

ومما سبق نجد أنّ هنالك بعض من الملامح التي تمثل المحاولات الأولية للشعر العربي القديم لظاهرة التشكيل البصري إلاّ أنّها لا ترقى إلى ماهي عليه الآن فالتشكيل البصري بصورته الحداثية ظهرت مع تركيبة الشعر الحديث و ما انجر عنه خروج على النظام القصائدي القديم، وظهور شعر التفعيلة وقصيدة النثر، وكان ذلك مع سنوات الأربعينيات حيث تمرد البعض على الشكل القالب وفتح المجال أمام الحرية التشكيلية بخاصة القصيدة المدورة...وكذلك الأداء الكتابي الذي أصبح جزء من النسيج الدلالي للنّص الشعري بعد الإنتقال من الشكل إلى التشكيل...ونسجل ههنا النقاد المغاربة كانوا من بين المهتمين مبكرًا بالظاهرة أمثال محمد بنيس محمد مفتاح وغيرهم ...[1].

وبالتالي فلقد أضحت هذه الظاهرة من بين أهم الظواهر التي مورست في الكتابة الشعرية الحداثية فهي لم تكتف "بسحر البياض بل أضافت طاقات إيحائية مضاعفة معبئة بتقنيات

[1] ينظر، السحمدي بركاني، **التشكيل البصري في ديوان الحبشة لعمار مرياش**،اللغة العربية،العدد37،سنة2017، ص4-5.

الطباعة من أجل تحميل النّص الشعري بدلالات جديدة تزيد من انفتاحه اللامحدود على التأويل".[1]

فهي أفعال إذن تجريبية تعاطت مع المكون الشعري ضمن الإنفتاح اللامحدود الذي يكمن في رصد التضعيف الإيحائي ضمن الطابع الذي يتيح مدى تفاعلي يكشف عن تنوع الظاهرة ومكوناتها وآلياتها في صب معيار الحرية في تمثل مجال صوراتي تشكيلي.

ومن هنا يتضح لنا مما سبق أنّ الإسهامات التي عبر عنها الجهد الغربي والعربي تواكب الظواهر الشعرية لفعل الإبداع الذي عمد إلى تفعيله قلم الشعر العربي منه والغربي فهذه الظاهرة قد قنن لها الغرب ضمن الإنطلاقة العظمى التي أتت كإشارات بدئية قصدية تحتكم إلى التنظير والإجراء من طرف الجهود البحثية لسويسر وبارت وغريماس والمضامين التي تتماهى مع المدارس الفكرية المهتمة بالشأن غير اللغوي في حين قد عمل العرب من خلال إحالات لا تأسيسية في ظاهرها حاملة للبعد الصدفي في ظهور هذه الظاهرة إلى تمثل المشهد التقييمي للنقاد العرب حيث تفاعل هؤلاء مع منظومة الموشح والبديع والتشكيل الجغرافي لمتصور القصيدة العمودية وفي إطار رسم الفضاء التحديثي مع تجارب الشعراء قد وسعت مسارات هذه

---

[1] زهرة بولفوس، **التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر**، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة قسنطينة،2009-2010،ص449.

الظاهرة ضمن الشعر الحر وقصائد النثر لتعبر إذن هذه الظاهرة عن طاقات عرضية وفق معايير باتت تكرس لدعائم الفعل البصري بالرغم من التضارب الجذري والأصولي لهذه الظاهرة ومؤسسيها ومقنيني عناصرها.

ثالثا: تراسل الشعر مع الفنون "الرسم، السينما":

مارست الحدود الجديدة اِنقلابا واضحا في منظومة الشعر العربي المعاصر، فأصبحت القصيدة تخضع لإرتكازات أكثر احتواءً للدلالة مقارنة بالمسلمات التي تفي بفلسفة الإيقاع التقليدي فالسمع لدى المتلقي المعاصر تداعى مع تطور الفكر والنظم القيمية والمفاهيمية لأطر الحياة المعاصرة، وذلك وفق ما يمليه عصر التطور العلمي من أبعاد للثقافة البصرية التي شكلت انسياقا ملحوظًا يتماهى مع الثقافة الشعرية ولما كان لهذا المستوى اشتغال في الفضاء الشعري، فقد إستحوذ مفهوم التشكيل البصري معاييرًا فنية تنفتح على مساحات الشعر لتحتضنها وبناءً على هذه الإعتبارات فقد تحولت منظومة الشعر المعاصر إلى ممارسة عينية تستدعي المعادل البصري الممنهج فنيا والمعبأ تأويليا.

1-الشعر والرسم:

يبدو أن الحداثة قد شكلت أسلوبا اِنزياحيا في فن الشعر فالخروج عن المعايير القديمة كرس سلطة التجريب التشكيل البصري الحاوي للإنفتاح وسلطة الممارسة الإبداعية الحرة ما دفع بالشعراء إلى استدعاء أنماط تشكيلية تسير البعد التقني الذي يجب أن تكون عليه القصيدة

المعاصرة ولعل من بين تلك التقنيات نجد "الرسم" الذي عد من بين أهم الأنواع الفنية التي حضيت بالتداخل مع منظومة الشعر "ذلك أن الشعر والرسم نوعان من المحاكاة قد يتميزان في المادة التي يحاكيانها فأحدهما يتوسل باللون والظل والآخر يتوسل بالكلمة لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتهما في التشكيل وتأثيرهما على النفس" [1].

أي أن الرسم كفن والشعر كذلك لطالما شكلا حدودا متقاطعة عبرت عن الإلتقاء بالرغم من التفاوت الحاصل في المواد التي يشع منها كليهما، فالشاعر يحاول من خلال كلماته ومنظوماته تشكيل الواقع والتعبير عنه في حين يستخدم الرسام الألوان التي تحوي المغزى من التقديم فيصبح الأمر أكثر تراصا حين يجابهه مرتكز التأثير.

ولعل هذا ما يعبر عنه أحد نقاد القرن الحادي عشر ممثلا في الناقد "**كورس**" من خلال قوله "أن الرسم والشعر فن واحد وأن الشاعر يستطيع أن يرسم كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت والأمر نفسه يشير له الناقد الإنجليزي درايدن في قوله أنّ التوازي الحاصل بين الرسم والشعر يؤكد أن الإستعارات الجريئة تماثل منظومة الألوان القوية "[2].

---

[1] عمر بن أمحمد، **الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها)**، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة سيدي بلعباس،2015-2016، ص165.

[2] كلود عبود، **جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر**، ص17.

فالثابت من وراء هذه الشواهد أن الرسام بمنزلة الشاعر وكذا الشاعر بمنزلة الرسام كون العمل لديهما يكون بمثابة التماهي الخالص في مجرى مضامينهما ففحوى ما يقدمانه يعبر عن التلاقي كون الشعر لطالما اعتمد على الرسم في تخطيطه للكلمة والحروف في حين يلعب دور الرسام بفعالية جد هامة تعمل على تقديم وتمثيل القصائد من خلال تجسيمها كلوحات جمالية.

ويتقاطع كلا الطرفان في كونهما عنصران لهما القدرة الهامة "في تقديم الرسائل والأدوات من جهة والتأثير والإحساس من جهة أخرى، فالقصيدة عمل فني واللوحة عمل فني آخر مثلما يبدع الشاعر في قصيدته يبدي الرسام في لوحته فيكون لهما التأثير الواضح في السمع والبصر والقلب"[1].

وتظهر لنا هنا عوالم القدرة التي يفيد بها كل من الرسم والشعر فيتدفق التأثير ويتسارع كلما جسدت اللوحة الشعرية أو اللوحة المرسومة بعدا تعبيريا يجذب الأنا المتلقية من الناحية العاطفية والتخييلية والبصرية وتكون بذلك هذه العناصر ملهمة لإبتداع البعد والمعنى الصائب منها وكذا الفنيات التي تحوز عليها.

ولطالما عبرت أغلفت الدواوين الشعرية عن هذا الإلتقاء الروحي من خلال اعتماد الشاعر على جماليات اللون الذي يمثل أحد أدوات الرسام ناهيك عن الأبعاد الجمالية التي تفرزها

---

[1] فريدة سويسف، **جماليات اللون ودلالته في الشعر العربي**، قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة سيدي بلعباس،2016-2017، ص12.

الخطوط المرسومة والنقوش اللامتناهية "كون الغلاف يعد الفضاء الأول المرسوم بدقة ما يدفع بالمتلقي إلى مصافحة أولية لطالما اشتغل عليها الشعراء المعاصرون لوعيهم بهذه الأهمية، حيث حول الغلاف من مجرد تقنية لحفظ الحمولات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية "[1].

فالفضاء الغلافي وفقا لهذا المتصور عد من بين المشاهد التي سايرتها عوالم الحداثة من خلال الإحتكام إلى فعل التجريب لتفيد بالإمكانات الجمالية التي يفرزها الرسم كمكون بصري جاذب للمتلقي وذوقه نظرا لكون الغلاف أولى المصافحات التي من خلالها تندفع أو تقوّض رغبة القارئ فيكون بذلك هذا التوظيف إحدى الضروريات التي وجب على الشاعر أن يتمكن منها ليواكب فعل التحديث.

ولعل هذا المعترك التجريبي قد كان بمثابة الثورة التي تدفع بالشعر إلى مصافٍ إنفتاحية غير تقييدية "فهي أشبه ما يعبر عن اندفاع لكسر الجمود من خلال مماثلة مساحات القصائد بمساحات الألوان في اللوحة المرسومة إيمانا بأن الشعر والرسم رحيل واحد بدليل التداخل الحاصل في الأقوال كقولنا إيقاع البناء، رسم شاعري، لون، تجسيم الموقف...."[2].

---

[1] زهرة بولفوس، **التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر**، ص433.

[2] عمر بن أحمد، **الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري**،ص168.

فهي براهين متعالية في طرحها تعبر عن الثورة التي كان من المستحق أن يندفع حولها جموع الشعراء والمبدعين للتشابه الحاصل في كلا النسقين الشعري والمرسوم فمساحة القصائد ومساحة الألوان في اللوحات تحمل الغاية والتحفيز ذاته محققة جماليات كاسرة للجمود والركود التي كانت عليه القصيدة القديمة وما زاد من التلاحم تلك المصطلحات المتداخلة محققة روحا واحدة تسمو بفنياتها.

وبناءً على ماسبق يمكن القول بأن المنظور الذي يسلم بالتداخل الحاصل بين فني الرسم والشعر قد أتاح مشروعية الإلتقاء الفني الذي لطالما كان القلم الشعري يصبو إليه ليحقق إذن الطاقة التعبيرية الموحية والهيئة التصويرية الشمولية المواكبة لمراسيم التطور، حيث حاول الشاعر ضبط التراكيب اللغوية الحاملة للقضايا المصيرية والأحاسيس والمشاعر معتمدا على آليات وأنماط فن الرسم التي وسمت بها الأغلفة كتقديم نموذجي أولي تحفل به الدواوين الشعرية ولا يفوتنا القول بالتسليم الذي أبداه الرسامون في لوحاتهم من خلال الإستلهام من القالب الشعري.

2-الشعر والسينما:

تفاعل الشعر العربي المعاصر منذ غابر الأزمنة مع عديد من الفنون الأدبية التي شكلت جسرا تتلاقى فيه طيات الشعر مع حدودها ولعل من بين أهم الفنون التي تماهى وجودها مع القصائد، نجد القصة والرواية وغيرها من الفنون إلاّ أنّ سيرورة التطور والمواكبة تخطت الفنون

الأّدبية إلى مقترحات حديثة ترتكز مع شق واسع حافل بالجماليات التي تتمتع بها الفنون التشكيلية ولعل من بين هذه الفنون نجد الفن السينمائي بِاعتباره رافدا أسلوبيا جديد سعى الشعراء إلى توظيفه إيمانا منهم بوجوب الخروج عن النمطية المعتادة بإستبدالٍ تقنيٍ يتلاءم مع الطرح الذاتي والخارجي للقضايا والتجارب التي يعايشونها.

لطالما عمدت الأشعار الحديثة للخروج عن النسق المعتاد الذي يندرج ضمن الفعل التقليدي المثبط لمناحي الحريات ليكون بذلك معيار التماهي والإندماج الفني الشعري منه والسينمائي نقطة اختيارٍ للتجاوب مع العصر الراهن وهذا ما خلق أنموذج يلخص عصارة العمل الثنائي المشترك " لأن الكتابة الشعرية مغامرة لابد لها ولانهاية، إنها أساس كل نص يؤسس ويواجه نفياً لكل سلطة فأن نكتب يعني أن نغامر، إذ لا يبدأ النص لينتهي ولكنه ينتهي ليبدأ، ذلك أن كل معرفة لا تتنوع لا يعول عليها"[1].

فالشعر يعد من بين أهم الأسس التي ابتدعها الإنسان والتي تأبى الركود لذلك وُسم بالتطورية فتجليات النص الشعري المعاصر تعمد إلى خلق انفتاح موسوم بفعل مغامراتي خلاق تغمره مراجعات ديمومية تواكب روح العصر بما يمليه من تغيرات صياغية لتدخل إذن الكتابة الشعرية ضمن نفي للقيود وإعطاء القدرة للمبدع.

---

[1] إبراهيم علي، **الخطاب الشعري ووعي المعنى_ مقاربة لنظام التخييل الشعري_**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران ،2008-2009، ص05.

وهذا ما يحيل إلى نسيج التداخل الذي ضم فنين من بين أهم الفنون التي أرخت إليها مفاجآت الحداثة الحاجب لمنظومة الإستقلالية القطعية في حق التطور حيث يأتي الحديث عن التعالق الحاصل بين منظومة الشعر والقدرة التقنية لعنصر السينما على اعتبار تأثري يوازي الأخذ والعطاء نظرا لكون السينما ومنذ عهود ماضوية شكلت قدرة استيعابية ملمة بمناحي الشعر والعكس من ذلك يستقيم "فالمشابهة كبيرة جدا وقوية بين الفن السينمائي والفن الشعري لانهما يقومان على الخطاب البصري أو التخاطر البصري بالصورة حيث يقول ألكسندر أستروك: إن ما نراه على الشاشة هو رؤية فنان، مثل رؤية الفنان الذي يرسم لوحة أو الذي يؤلف موسيقى والكاميرا في يد المصور مثل القلم في يد الشاعر"[1].

أي أن السينما كفن صوري تقاطع مع الشعر في إطار احتكام كليهما إلى البعد الخطابي الصوري نظرا لكون السينما قد عبرت من خلال أعمالها على مستوى خطابي يتمثل فيما تقدمه الصورة من تعبير يحظى به المشاهد، في حين جسد الشعر هو الآخر مقاطع شعرية تندرج ضمن تأثير مباشر على المتلقي تقديما للصورة التي يراد إيصالها من خلال تراكيبه اللغوية المتراصة فالسينما من خلال أطر التصوير التي تبوأت بها عوامل التطور تتشبه بفعل الكتابة بالإعتماد على القلم في يد الشاعر فيكون بذلك بمثابة إنتاج تصويري له غاية.

[1] محمد عجور، **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر_دراسة نقدية_**، دار الثقافة والإعلام،ط1،الإمارات العربية المتحدة،2010،ص24

وهذا ما يخلق التكامل الوظيفي، حيث تساير الأعمال الشعرية المدى السينمائي المتدفق بالتقنيات لينسجم كلا الطرفين ببعضهما البعض في نهج تكاملي" فالقصيدة نتاج أدبي يشبه الفيلم والشاعر والسينمائي يتفقان في تحويل المعاني صورًا وتوليد المعاني الجديدة من خلال الصور ولهذا فكما أن المخرج والسينمائي يستهدف النتيجة النهائية التي بدورها جزءً من فعل الفيلم الدرامي، هكذا يستخدمه الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه الفكري والحدسي"[1].

ووفقا لهذا فالنموذج الشعري يتشبه بالمسار الفيلمي السينمائي حيث أن الإتفاق الحاصل بين المعطيين يندرج ضمن محاولة استيعاب المعاني من خلال تقديمها على هيئة صورية، فيكون إذن المنجزان حاملان لنفس الغاية المشروطة في تسوية العمل وإخراجه في حلة ترقى للمنظور العام.

ولقد استفاد الشعر من السينما عديد التقنيات الملائمة لبناء النصوص الشعرية المشهدية لعل من بينها نجد تقنية اللقطة القريبة والبعيدة في تشييد المشهد الشعري" حيث أدرك الشعراء إمكانات جديدة تتداخل مع الهيئة التي يريد الشاعر إخراجها في شعره ضمن تقنية الكاميرا

[1] زينب درياكورد، **البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ**، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية لجامعة بابل،العدد43،نيسان 2019،ص793.

السينيمائية وحاول استثمارها ليضمن مزيدًا من الموضوعية والشمولية والحداثة فثمة دائما اتكاء على هذه التقنية بحيث يختار زاوية معينة لتصوير مشهده الشعري واختيار مستوى النظر"[1].

وهذا المثال التفاعلي الراصد للتداخل بين هذين الفنين يأتي ليثير مدى أهمية تقنية اللقطة حيث تلعب زوايا التصوير دورا مهما استثمره الشاعر مواكبة لمدونة الإشتغال الجديد الحافل بالتجريب حيث أنّ النص الشعري يراد به أن يختار عديدا من المستويات التصويرية التي تأتي على شاكلة لقطات التي تتشابه مع الإمكانات المرصودة في السينما.

ولقد اِستفاد الشعر أيضا من تقنية المونتاج بأنواعه المختلفة واستعاره في بناء نصوصه الشعرية "خاصة المونتاج على أساس التماثل والمونتاج على أساس التناقل والعديد من الأنواع لما لها من قدرة على تصوير المفارقات الواقعية والربط بين الأحداث المختلفة بالإضافة إلى قوة الإثارة والدهشة الكامنة فيها كبقية الأساليب المونتاجية الأخرى التي تدفع بالمتلقي إلى إعمال ذهنه للكشف عن الروابط الخفية التي تشد أواصر اللقطات الشعرية"[2].

وبالتالي فلقد أسس الشعر الحداثي في متنه لتقنية المونتاج التي تحوز على الدقة وكذا الخصوصية فلقد أضفى الشاعر في تعريته للواقع وكذا نقذه إياه أسلوبا لافتا في الساحة

---

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، **التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر**، دراسات دار الثقافة، ط1،الأردن،2015،ص336.

[2] المرجع نفسه، ص337.

السينمائية أكثر تحكما في مسار النص وتحولاته والتناقضات الحاصلة في المجتمعات والأحداث المتباينة، ليكون بذلك قد استقى معرفة استخدامية جديدة تدفع بالمتلقي إلى إعمال فكره.

وقد تم توظيف السيناريو بأشكاله المختلفة على مستوى الشكل والمضمون" فمن حيث الشكل المتوازي_المتقاطع ومن حيث المضمون الكتابة بالصورة إذ استطاعوا تصميم المشاهد بصريا وهذا النوع من التصوير بلا شك أكثر تعقيدا من التشبيه والإستعارة في البلاغة الموروثة ووصف التفاصيل بالحكي والسرد الطويل، إذ يتم تنضيد اللقطات بطرائق أكثر تعقيدا من الترصيع التقليدي وأكثر عمقا وأثرًا"[1].

وهذا التوظيف إذن المتماهي بين الشعري والسينمائي قد عبر عن تحول ملفت في جهود الشعراء للخروج بالقصيدة من المضمار المعتاد الذي لطالما شهد الركود إلى تصوير أكثر انفتاحا مقارنة بالتوظيف الذي يتماشى مع البلاغة القديمة من بيان وبديع وسرد إلى هرم التكوين باللقطات المثيرة لبصر المتلقي ورغبته في فهم الوقائع التجاوزية التي يطرحها الشاعر.

وفي المقابل نجد السينما تنهل من الشعر القوى التعبيرية " فلقد نهلت السينما من الشعر المواصفات والوسائل التعبيرية التي تميز مقتضاها عن باقي الفنون .... ولم تتوقف عند هذه

[1] محمد عجور، **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعاري المعاصر**، ص39.

الإستعارة بل استخدمت الكثير من الأعمال الشعرية من خلال الإقتباس من مقتطفاتها أو عبر الحديث عن عالم الشعراء أو حياتهم"[1].

فنجد أنّ الأعمال الشعرية وحياة الشعراء وأسلوب الشعر التعبيري قد استهوى رغبة السينمائي فأدرج هذه العناصر فالعمل الشعري المتجسد تبعا للإعتبارات العاطفية والواقعية والتحولات المجارية للمعطى الشعري قد عبر عليه سينمائيا وكذلك كانت حياة الشعراء مشروعا مربحا للسينما كسبا للتفاعل من طرف المشاهد.

وبناءً على هذا يتسنى القول بأن ثنائيتي السينما والشعر قد شكلت نقطة متجاوبة مع أسس الإنفتاح التي أراد العصر الراهن بمتطلبات التطور والتجاوز توطيدها ليخلق التفاعل الذي يأتي ضمن معيار الإندماج والتأثير من خلال تلاقي عديد من العناصر بدءً بالمقتضى الصوري والإختيارات التقنية (تقنية المونتاج، اللقطة السينمائية، تقنية السيناريو) في حين استعار المنجز السينمائي من الأعمال الشعرية التعبير والتكثيف والإيحاء والسبل الحياتية لحياة الشعراء وأعمالهم.

نستشف من خلال ما سبق أن منظومة الإشتغال الحديث قد رسمت إمكانات جديدة للقلم الشاعري، فأضحى التسليم بالعلامات مناص يستهوي القارئ ويدفعه إلى تتبع الجانب من

---

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، **التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر**، ص21.

طرحها سواء مضمونيا أو سطحيا كتقييم نقدي أفادت به سيرورة الطرح المنهجي السيميائي،لتقاس هذه المعادلة الفكرية ضمن منحى مفاهيمي جديد يكرس للثقافة البصرية والتخييلية على حد سواء تحت ما يسمى بالتشكيل البصري الذي كان نتيجة الجهود الغربية والعربية ولما كان للشعر العربي تجاوبات انفتاحية تأبى الركود فقد تفنن الشعراء في بث تقنيات تلخص عصارة العمل الثنائي بين المنظومة الشعرية والفنون التشكيلية ما دفع بالمتلقي للإندماج معها.

الفصل الثاني

تمظهرات التشكيل البصري

ودلالاتها في ديوان غرفة

شيراز ليوسف سعدي

تصدرت ظاهرة التشكيل البصري بتقنياتها المتباينة النصوص الشعرية المعاصرة، نظرا للخصوصيات الجمالية التي يحوز عليها المعطى التوظيفي، وكذا المنظور الرمزي الدلالي الذي يكتسحها، حيث أولى الشعراء اهتماما واضحا بالجانب الشكلي في محاولة تفاعلية رؤيوية منقلبة على الأنماط المتوارثة عن القصيدة العربية القديمة التي لطالما سايرت نظاما شعريا واحديًا دون تحديث، وبناء على هذا فلقد تخطت القصيدة العراقية المعاصرة الحدود المعتادة مؤسسة لأنماط تشكيلية تجمع بين اللفظ والصورة، وكان من بين أهم الممارسات الإبداعية المتحررة من النظم الماضوية نحو الإنفتاح إلى المزاوجة بين عوالم اللغة بتراكيبها في التعبير وكذا ميزات الجانب البصري، ديوان غرفة شيراز لصاحبه الشاعر "يوسف سعدي" من خلال تجليات توظيفية شكلية منطبعة في حيزه الشعري وكذا التأسيس العتبي المتشعب صوريا والمثير للعديد من الحقائق، ناهيك عن ابتداعات الرسم والأسس السينمائية وغيرها من التغييرات التجريبية التي خصها الشاعر بالعناية والإكتشاف في ديوانه من أجل التعبير عن القضايا الذاتية والموضوعية التي تجول في خاطره.

أولا: العتبات النصية ودلالاتها:

شغل التحديث بال الشعراء فأخدت أقلامهم بتجسيد وإنتاج دلالات صاخبة تختلف في نمطية التقديم، فبعد أن كان النص الشعري يخضع لسلطة التقديم الواحدي، تحولت القصيدة إلى معترك آخر يحمل ثنائيتي العمل المشترك بين اللغة والبصر على حدٍ متلائم يمكن المزج

بين طياته،نظرا للتطور الحاصل الذي إلتفت حوله اهتمامات الشعراء واستخداماتهم لإخراج دواوينهم بشكل يفيد التنميق العصري والمرئي، فكانت إذن التفضية البصرية عاملا مهما لتقديم التنظيرات النصية ضمن التوافق المادي الحسي الذي يشرع لثقافة الصورة وبلاغة المنحى التشكيلي في حدود تجاذبية قائمة على الأخذ والعطاء.

ولعل من بين أهم النماذج التي تلخص ردود هذا التجاوز نجد الإشتغال العتباتي الذي لَوح بفنيات وجماليات إبداعية تضاهي الطرح الجديد المزعوم بالمغامرة الكتابية الحائزة على الأسلوب المتميز الملازم للبنية الشكلية التي أرست مستوى دلاليا يفضي بالقدرة الإستيعابية العميقة التي تدفع بالمتلقي إلى محاولة تخطيها من أجل كسر تشعباتها، فالعتبات النصية أو ما يصطلح عليها في النقد المعاصر بالنّص الموازي أو المناص هي "ذلك الحقل الجديد الذي يعني مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به...من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والحواشي والمقدمات وكل بيانات النشر التي توجد على المؤلَف وغيرها"[1].

1-عتبات الإطار الخارجي "الغلاف الأمامي":

يعد الإطار الخارجي من بين أهم العناصر البارزة التي يصادفها بصر القارئ أثناء اشتغاله على إحدى المؤلفات المعصرنة، التي تكتسي الطابع التشكيلي المحفز لمنظور المتلقي

[1] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النّص-دراسة في مقدمات النقد العربي القديم-**، إفريقيا الشرق، دط، بيروت، لبنان،2000،ص21.

وذهنيته مقارنة بالإشتغال القديم الذي لم يعط للعتبات النصية حقها في البروز والتلقي والدراسة، فهو "حلية تشكيلية بقدر ما يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص".[1]

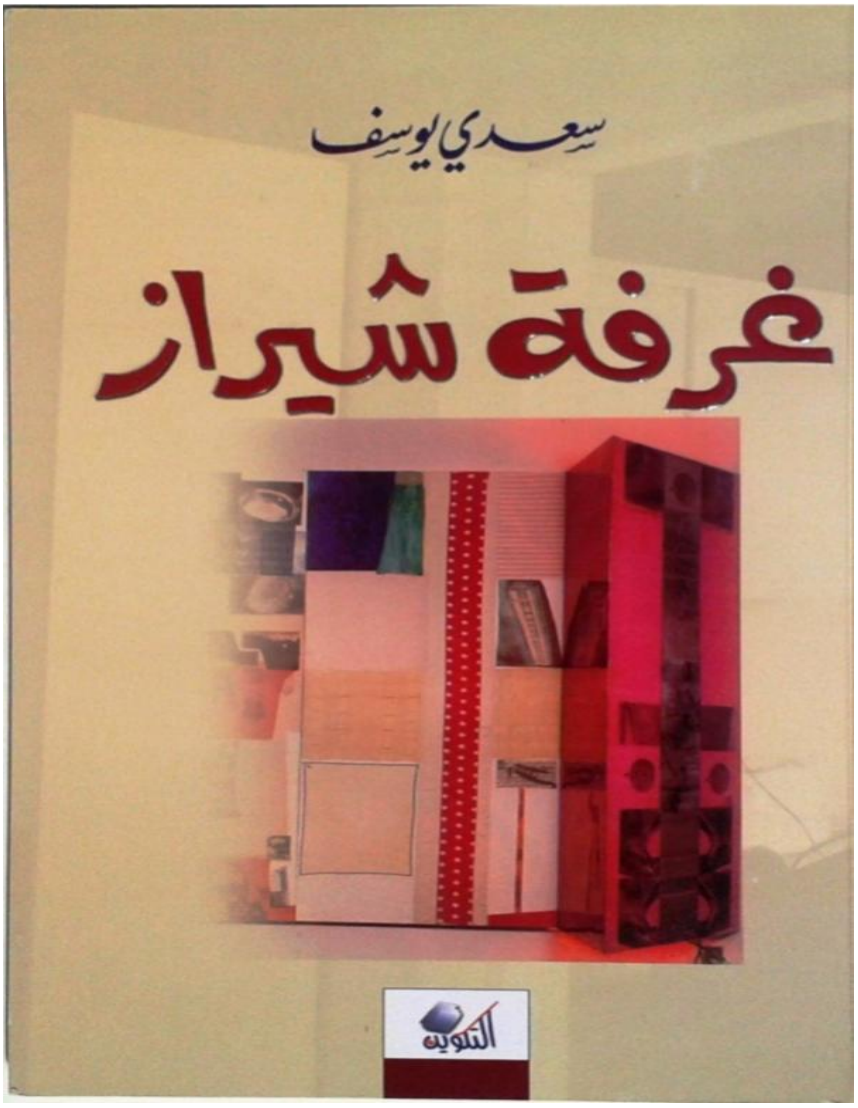
فهو حقل خارجي محفز للقارئ وجاذب لإهتمامه، فتلك التقسيمات والتلميحات والفنيات وكذا الحمولات الكتابية لمجمول الملفوظات الواردة وكذا المدار اللوني بقدر ما تحمله هذه العناصر من طاقة جمالية فإنه تحمل في ذات الوقت العقد والتشفيرات التي تمازج بين المتن المشحون والهيئة الخارجية، فهي عتبات تكوينية لم ترد اعتباطًا وإنّما كان لها من الأهمية ما يجعلها مشروطة من قبل أن يلج القارئ إلى فحوى الديوان "فكما لا نلج الدار قبل المرور بالعتبة كذلك هو الأمر في عالم الدواوين الشعرية، فيكون الدخول إلى متنها مشروطا بالمرور بعتباتها لأنّها تقوم بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في القراءة السليمة للمؤلَف".[2]

فتكون بذلك العتبات من بين أهم المحطات التي يلحظها المتصفح لثنايا الدواوين الشعرية المعاصرة التي أدرجت سيمات حداثية للهيئة والمضمون، فلايمكن القفز بوتيرة اللااهتمام بل وجب على القارئ أن يُسلم ويصافح العناصر الخارجية بإعتبارها تأشيرة عتباتية مناسبة لفهم

[1] سعاد شريف، **فاعلية العتبات النّصية في الخطاب الشعري لإبن عربي "ترجمان الأشواق أنموذجا"**، مجلة دراسات معاصرة، المجلد03،العدد02،جوان2019،ص139.

[2] ينظر عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النّص –دراسة في مقدمات النقد العربي-...**، ص23-24.

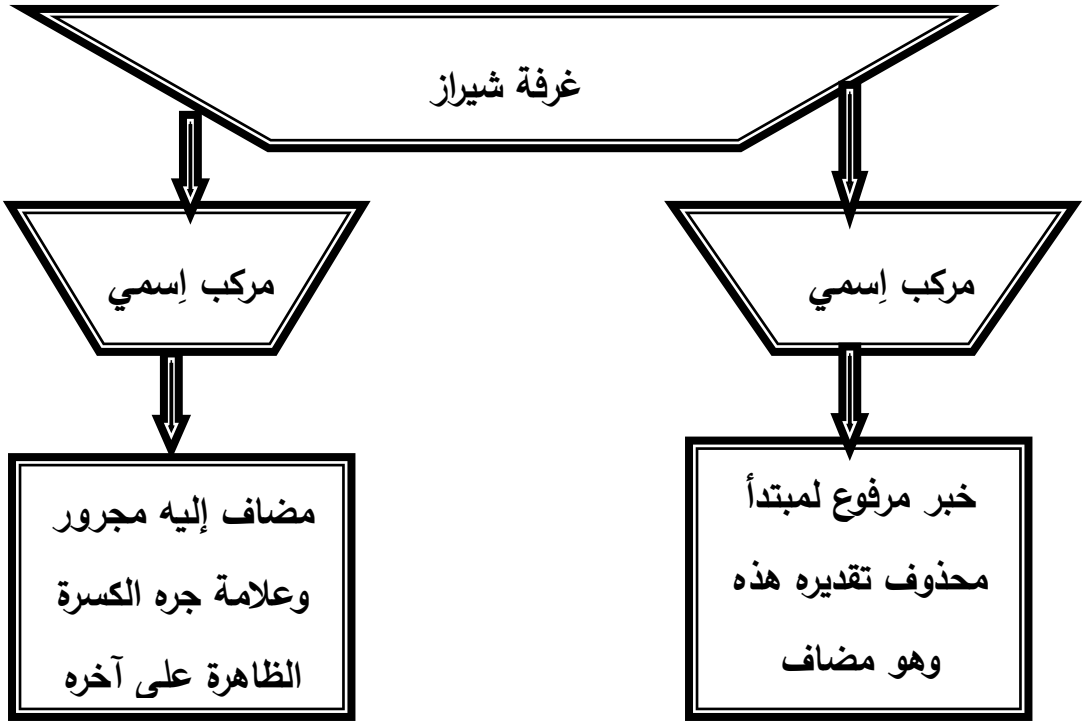
المضمون والحرص على الدخول السليم في معتركه،ولقد جاء الإطار الخارجي "الغلاف الأمامي" لديوان غرفة شيراز بالعديد من الحمولات اللفظية والتشكيلية التي مثلت الإشتغال العتباتي، بدءً بإسم المؤلف أعلى الإطار وصولا للعنوان على مقربة منه وكذا العتبة الصورية الممثلة للوحة الفنية ودار النشر أسفل هذا الإطار الموسوم بالهيئة التالية:



ولقد تمحورت إذن آليات الإشتغال العتبي بالإحتكام للمسار التشكيلي البصري من خلال عناصر واردة في هذا الإطار ارتأينا تقديمها لمقاربة الفعل التجريبي على المنجز الشعري وقد جاءت كالتالي:

1-1-عتبة العنوان:

لطالما اِعتبر العنوان العتبة الأولى التي يلحظها القارئ من خلال تصويب بصره وبصيرته على المؤلَف الذي يريد قراءته، فهو إحدى أولى اللمحات الفنية التي تشير إلى المتن النصي بإعتباره الرابط الجامع بين الأفكار المتدرجة ضمن المضمون وكذا المعاني الحائزة على التأويل في رسمه وتوثيقه، بذلك يكون العنوان بمثابة اللقاء الأولي الحافل بالإمكانات اللغوية المعبرة عن التطلع الرؤيوي الذي يندرج ضمن التفاعل مع النص الشعري، فمتى كانت لدى المتلقي قابلية فك التشفير التركيبي للعنونة، كلما كانت لديه القدرة على مجابهة عوالم المضمون، فبالرجوع إلى ديوان غرفة شيراز يتأتى لنا أن نتلمس حدود هذا الحيز العنواني وعمق طرحه وكذا الحمولات الدلالية التي تنصب في إطاره، لكن وقبل الولوج للدلالة المعمقة التي يفيد بها العنوان سيميائيا، كان لابد علينا الوقوف عند المنحى التركيبي والإعرابي، فعنوان "غرفة شيراز" متكون من تركيبتين لفظيتين متراصتين مع بعضهما البعض لا يفصل بينهما فاصل موضحة ضمن الشكل التالي:



وبِانتقالنا للمنحى المعمق دلاليا الذي يحوز عليه عنوان الديوان "غرفة شيراز" الذي يتموقع في الجانب الأقرب من العلو النهائي لصفحة الغلاف الأمامي الخارجي بخط غليظ براق يميل إلى الإمتلاء، مكتسيا اللون الأحمر الداكن الشبيه بالدم عند تخثره، نلاحظ بأن الشاعر قد أسس لعنوان حافل بالعديد من الرمزيات التي تتعالق بعضها مع بعض.

فالغرفة لطالما عبرت عن الهدوء والطمأنينة والإستقرار الذي تحاول ذات الإنسان الحفاظ عليه للمضي بحال نفسي مستقيم وسوي، في حين وبالرجوع إلى المتن فإنّ الغرفة وفقا للمعطى المضموني تشير إلى مدار عكسي في التوظيف، نظرا للمعادلة المحزونة التي تقاسمتها ذوات كل من الشاعر/عائلته/أهل العراق، كذلك نجد الغرفة تعبر عن الزخم الفوضوي والـلا أمان والصخب المثير للدهشة نظرا للواقع المرير الذي عايشته ذاكرة العراقيين المهاجرين، فالبعد عن

العراق لا يكفي للحصول على الأمان، فهو ابتعاد نفسي يعبر عن مكبوت ذفين يوحي بضجيج يتملك الصمت، فالروح وفقا لهذا الإعتبار تناشد الإستكانة والإبتعاد بحثا عن الأمان المنشوذ الذي لا تزاحم فيه ولا تقتيل ولا عنف ولا دموية موحشة، في حين تشكل لفظة "شيراز" إحالة واضحة لاسم إحدى ابنتي الشاعر التي لطالما أحست بالضعف والهوانة جراء الهجرة من العراق نحو برلين/ألمانيا وهذا ما أفاد به الشاعر من خلال ربط عنوان الديوان بإحدى قصائده التي تأخذ نفس العنوان "غرفة شيراز" بتصريح جلي من خلال قوله:

أقول لشيراز:

أنت تعيشين في غرفة واحدة

بضواحي المدينة، حيث قطارات برلين تهمد في آخر الخط

هل تكتفين بهذا

هل تظلين طول حياتك في الغرفة الواحدة؟

لا صديق يؤانس وحشة عمرك يا بنت سعدي

ولا من صديقة؟

هل تجمد عمرك في اللحظة الصفر؟

هل أنت مثلي؟[1]

وهذا إن دل على شيء فسيدل على العلاقة الوطيدة التي تجمع الأب بابنته لحد تفضيل اسمها كعنوان لمدونته الجديدة، اهتماما منه ورعاية لها ولظروفها التي تكابدها ببلاد الغربة، فغالبا ما تأتي البنت نسخة عن أبيها في منطلقاته وردود أفعاله وكذا تصرفاته وطموحاته ولعل التركيز عليها يوحي بإسقاط المسؤولية الاستشرافية على عاتقها، فهو ينظر من خلالها نحو المستقبل لأنّها تمثل الوريد لديمومة نسله ونضاله وكفاحه ضد المستبد الذي دنس الأرض الطاهرة" العراق" فهذا الاسم مبدئيا يأتي ضمن إيمان الشاعر باستمرارية رسائله الكفاحية من خلال ابنته "شيراز"

ووفقا لهذا المنطلق التحليلي للمفردتين" غرفة، شيراز" كل على حدى يتأتّى لنا أنّ الغرفة الشيرازية تحيل في تركيبتها البعدية إلى التقييد المفروض على المغترب ببلاد الغربة، حيث لا صاحب له ولا رفيق، تلك الحياة التغريبية التي يتفاقم فيها الضغط النفسي، فيشعر الفرد وكأنّه في غرفة سجن كبير تطاله الأحزان والمآسي من كل جهة وكذا القسوة والخوف والقهر من جهة أخرى، فقول الشاعر غرفة شيراز هو تعبير واحدي لمأساة تحيل إلى مئات بل وآلاف الرعايا

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، دار التكوين، ط1، دمشق، سوريا،2011، ص42.

العراقيين المضطهدين ،الذين قرروا خوض غمار حياة لا تتماشى مع مبادئهم الروحانية الوطنية.

فالعنوان إذن يعبر عن معترك حياتي يشير إلى الوطن المغدور والمؤامرة المدبرة التي انتهت بفروض الوحشية والسوداوية والتصعيد القهري، الذي أثقل كاهل الأنا الشاعرية/والغير من أحبائه وأهله وعائلته وشعبه والذي ظل يتخبط في صراع نفسي جراء الحزن والهوانة والفقر والتقتيل والتسجين والفراق وبين" الصراع السياسي" الذي يجاريه الوطن جراء الاضطهاد والتخريب وتضارب المصالح، كل هذا جعل من الشاعر يبحث عن مدار الحرية والأمل والانبعاث من جديد وتقصي السبل الكاسرة للحواجز الدموية بحثا عن المستقبل الزهير، هذا ما ينعكس على العنوان وعلى مقتطف من قصيدته "غرفة شيراز" من خلال قوله:

ولكنني بين حين وآخر أخرج من سجن هذا الزمان العجيب

وأركض في شارع الليل وامرأة من عدنٍ...

أنا أقهر هذا الزمن![1]

فغرفة شيراز إذن تعبر كذلك عن الوطن الجريح وعن قضية القوي ضد الضعيف، بل هي تغريدة موحشة وصارخة تنوء بالعديد من الضحايا والمباغتاة الغير منصفة التي عايشتها العراق

[1] نفس المصدر، ن ص.

إبان الغزو الأمريكي عليها(2011/2003)،حيث فتحت باب جهنّم داخل الوطن الواحد، فما عايشته شيراز داخل غرفتها عايشه العراقي داخل وطنه وفي غرفته وشقته من قصف وتدمير ودموية متفشية ضاربة الأراء والحريات والحيز الوطني، كما تتنفس الدّالتين السيميائيتين "غرفة، شيراز" النهوض ومخاطبة الذات للحصول على الح ق المنتزع، فهي موحية إذن بالثورية والنضال خرقا للقيود ومنافاة للأعراف التعبدية على الفرد العربي، فالشاعر من خلال هذا العنوان يُصمم على تصوير المشقة المادية والجسدية التي تخنق الفرد بل وتكبله كما يدعوه إلى الانفلات من القيود التي يتكبدها جراء الجمود والانعزالية بحثا عن الحرية والانتماء، جميع الأنساق المظلمة التي تعرقل المسار الحياتي الكريم من غزو وأطر حزبية وتحيزات يسارية شيوعية وتطرف شديد اللهجة، هي مدارات إذن مربكة وجب التخلي عنها.

فتكون غرفة شيراز وفق هذا المنحى تدعو إلى التقولب ضمن انتماء حقيقي ينبني ضمن معايشة وطنية لا تغريبية، معايشة بتوحيد صفي وسياسي ونظامي بعيد عن الثوران والاضطراب كما يسلم المشهد العنواني إلى حدود مشحونة تعبر عن التضحية والولاء والنضال لتحقيق وطن بعيد عن الجراح والآلام، وهذا ما أفاد به الشاعر من خلال مقطع آخر ينادي به إلى الخروج إلى الثورية وإلى النضال والتضحية لكسب المستقبل الذي يتنعم فيه الفرد بالحرية بعيدًا عن الفتن والمشاق والتقييدات التي تثبط عزيمة الفرد وتؤدي به إلى التلاشي يقول الشاعر:

فافتحي، يا بنيةُ أبواب غرفتكِ الواحدة

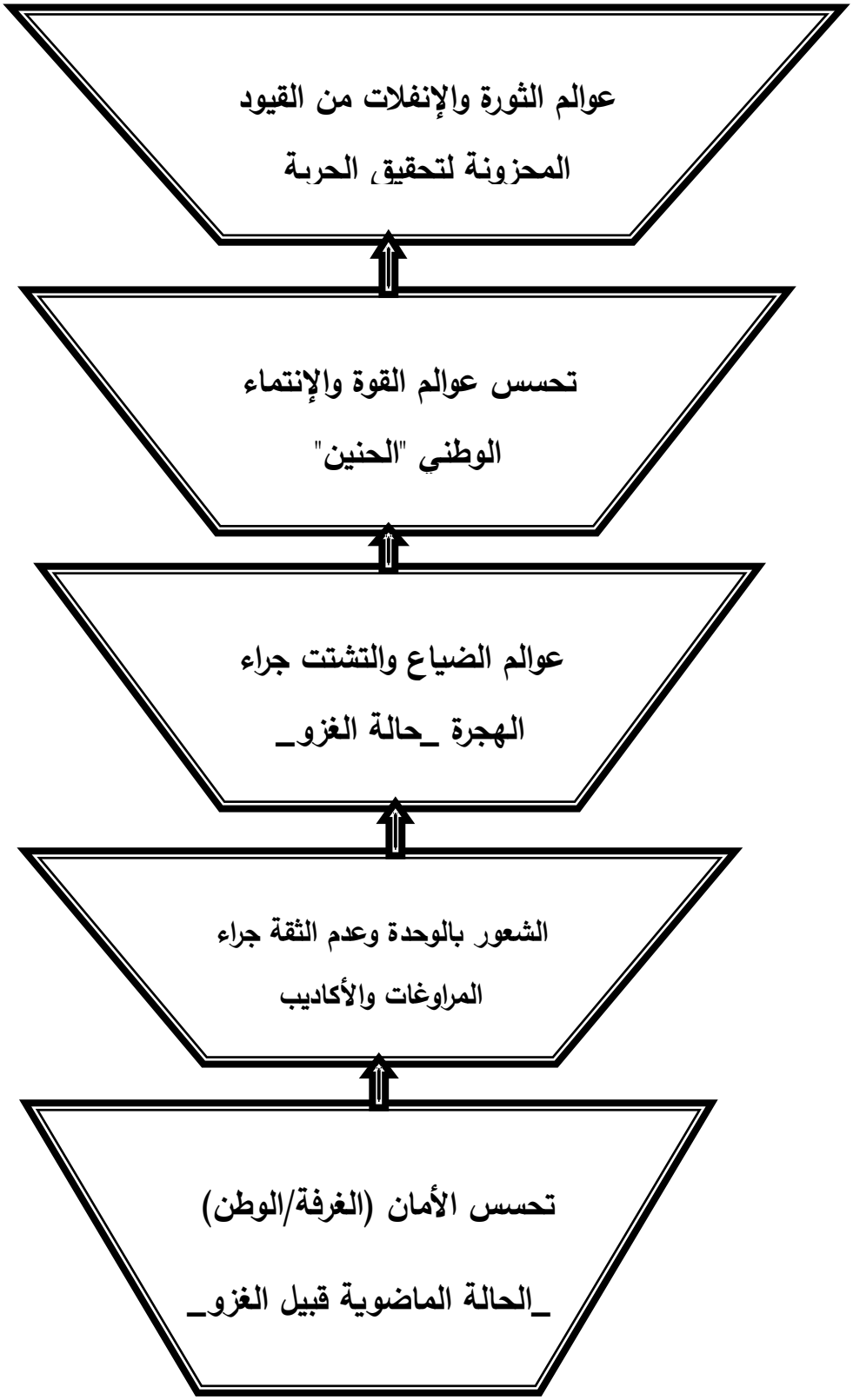
واِخرجي....

نتنسم معًا، ما أتانا به، اليومَ، هذا الربيع![1]

ولقد عبر الاحتفاء باللون الأحمر الداكن الذي يتشبه بسلسلة التقتيل وتناثرات دماء الضحايا وهذا ما تضمنه المتن، حيث يوحي اللون الأحمر إلى الخطر الذي يزاحم منظومة شعب بأكمله، فهو لون كاسر للهدوء ومحفز للتوتر الحاصل والمشاعر المختلطة كما يدل على العدوانية والغضب والقسوة التي كانت نتيجة لتشتت يدمي القلوب، فالعذاب الذي يجاريه الشاعر/الوطن كما ينادي هذا اللون بالثقة والثوران الشعبي ونضاله المستمر كونه المتضرر الوحيد الذي تزاحمه المخاطر.

[1] يوسف سعدي، غرفة شيراز، ص42.

ولعل المخطط التالي يعبر عن المسار التصاعدي لتأويل عنوان"غرفة شيراز"



مخطط رقم 02:المسار التصاعدي لتأويل العنوان.

فنرى إذن أنّ هذا العنوان "غرفة شيراز" قد أثار العديد من الرمزيات المتشابكة التي تتقارب في منحاها الدلالي الحقلي، وهذا ما ركز عليه الشاعر في اِستثارته لبصر القارئ المتصفح لهذا الديوان حيث يدفعه التكثيف البعدي المشحون بالتأويلات إلى الغور في معتركه قصد إيجاد البيان والتوضيح الذي يشفي عليله جراء الغموض الذي أحاط بالمنحى العنواني في بداية رؤياه، فالتجسيدات الكتابية وحتى الجانب اللوني يأخد حيزًا جماليا بارعًا غير أنّ هذا الإغراء تحيل به هالة البحث والتقصي التي يجب على المتلقي تمرسها لتقديم التحليل الواسع الذي يُأخذ من جميع المرجعيات كما يحتكم إلى الجانب المضموني، فغرفة شيراز وفقا للطرح السالف ذكره هي صرخة بل ونداء لكسر الحواجز نحو الاِنفتاح لأخد الحرية والمنال تحسبا لرؤية استشرافية يكون فيها بلد العراق غرفة تضم الهدوء والراحة والطمأنينة بعد الخدلان والمهانة والإغتراب النفسي والمادي، فهي تصعيد اِستنفاري ثوري أبى أن يكون العراق وطننا جريحا.

فهذا العنوان إذن يحمل العديد من الرموز بحسب المسار التصاعدي للتأويل من إحساس بالأمان فالحالة الماضوية وكذا الشعور بالوحدة وعدم الثقة والهجرة والحالة التغريبية وكذا الرغبة في العودة إلى الوطن في حين يعبر من جهة أخرى هذا العنوان عن عوالم الثورة وكسر القيود، فهو مزيج متكامل لتشعبات مصطلحاتية عانى منها المغترب في حين مثل المدار اللوني القوة والحب من جهة وكذا المخاطرة والتشظي والتقتيل والموت من جهة أخرى وبربطه بالمتن الشعري نجده يحيل مباشرة إلى الواقع المأساوي لشعب العراق إبان الغزو الأمريكي.

1-2-عتبة اسم المؤلف:

يعد اسم المؤلف من بين أهم العلامات المشكلة للإطار الخارجي وذلك بالنظر إلى الجماليات والأبعاد التي يضفيها على مستوى التشكيل المعنوي وكذا البصري "فهو عنصر مناصي مهم لا يمكن تجاهله ولا تجاوزه، لأنّه على فارقة بين كاتب وآخر وفيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية".[1]

وهذا يقودنا للأخذ بعين الاِعتبار للعنصر الإسمي الذي أضحى ميزة تفريقية مجابهة باقي الأسماء المتفاعلة في السيرورة الإبداعية، فبالنظر إلى عتبة اسم المؤلف في ديوان "غرفة شيراز" للشاعر يوسف سعدي نجد الإسمي تموضع في الجانب العلوي الوسطي لغلاف الواجهة الأمامية للمؤَلف، بلون أسود داكن يقوي من الحضور ويدفع بالعين إلى الاِنجذاب لخصوصياته الخطية التي جاءت أقل عرضًا مقارنة بالعنوان.

فالشاعر من خلال هذا التخطيط الكتابي واللوني يبرز مدى الحضور المتميز لذاته وفاعليته في الساحة الشعرية العراقية وكأنّه يقول "أنا ابن العراق، أنا صاحب الديوان" الذي لم يكن بمنجز عبثي بسيط، ناهيك عن كون التموضع العلوي يفيد الشموخ والاِعتزاز وحب البروز وكذا الرغبة اِستقطاب الكم الهائل من النخب التي تهوي مطالعة أعماله، فهو تموضع ملائم

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جرار جنيت من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم، ط1،بيروت، لبنان،2008،ص63.

لمنزلة الشاعر ومجهوداته وهو تصريح لا مباشر يفيد التوجيه الذي يستهوي قراء الأسماء لا العناوين الإبداعية، كما يعبر اللون الأسود الذي تم اِعتماده في رسم اسم المؤلف على القوة والعمق والغموض والثقة بالنفس التي يتمتع بها الشاعر بالرغم من الأوضاع التي يتكبدها.

إضافة إلى ذلك فإنّ هذا اللون يحيل إلى الجانب النفسي المحزوم الذي عايشه الشاعر وهو يتألم جراء ما ألم ببلده وأهله وأقربائه ليكون مدار لوني عاكسا للقسوة التي تعلمها هذا المبدع من الحياة بتناقضاتها وبوتيرتها التصاعدية والتنازلية اللاّ منصفة في حقه وحق كل من يمثل العراق كونه عاش مغتربا زائرً لجميع مناحي العالم مشردً ومشتتً جسديا وفكريا "ألمانيا/برلين، السويد/ستوكهولم...."والعديد من الأثار المأساوية المعبرة عن الحزن والهم والفقد الذي جسده من خلال قلمه في متنه النصي الشعري.

وبناءً على هذا فالاسم اِنتماء واثبات هوية وثقة مشروعة واِفتخار، بل هو الإعلان الشاهدي لتلك الأوضاع من تغريب وجرح ليكون إسقاطا مباشرا أفاد به الحيز المضموني بسطحيته وبمضموراته، فهو بعد رمزي منسق يضفي الوضعية المحافظة على المؤَلف الإبداعي من الخرق والتزوير إثباتا لملكيته ناهيك عن كونه مدار تعبيري لقضايا سياسية وتظلمات سايرت حياة المبدع ولم تفقده قلمه.

1-3-عتبة صورة الغلاف ولونه:

لعب المجال الصوري دورًا هاما في الطرح العصري بِاعتبار الصورة مجالا يحوز على العديد من العناصر والمكونات الجاذبة لاهتمام وعناية الحس الإدراكي والمرئي لذات المتلقي، ناهيك عن المضمرات التي تتبني في مجملها ما يثير اِنعكاسا واضحا على القدرة التي تنبثق ضمن القيمة المشارة في الإطار المضموني، ووفقا لهذا فلقد تم استثمار الصور ضمن أغلفة المؤلفات النثرية والشعرية بإعتبارها "وحدة تركيبية مؤلفة من جملة من الأدوات الممتزجة والمتفاعلة بعضها مع بعض على المستويين الحسي والبصري، سواء كانت صورة فوتوغرافية أو رسوم أو لوحات وخطوط ...حيث يضحى تحديد دلالتها أمرًا صعبا لاندراجه ضمن خطين "خط الخصوصية الحسية وخط المجاز المقارن...".[1]

وبناءً على هذا فلقد عدّت الصورة من بين أهم المثيرات التي تم اِستخدامه ضمن المؤلف المعاصر، احتكاما لنمطيتها التعبيرية الدالة وكذا خصوصياتها الاندماجية التي تتحكم وتفعّل المستوى البصري والحسي والذهني على حد سواء، فاختيار هذه التركيبة لم يكن بالأمر الاعتباطي وإنّما جاء كتمثيل وكتوجيه للقارئ لإدخاله ضمن الفضاء الداخلي، ولما كان للون معنى فلقد عبثت أفضية الأيقونات به نظرا للجماليات والفنّيات التي جاءت مشروطة لِاختزال

[1] نهلة عيسى، أساليب **تحليل الصورة**، منشورات الجامعة الإفتراضية السورية، د ط ، سوريا،2020،ص5-6.

محتويات البنية النصية "حيث إرتبط توظيف اللون في الأغلفة لإدراك الشاعر للطاقة الإيحائية والرمزية التي تصوغ للتجاوز والخرق والاستعارة الصريحة لوسائل وآليات الفن التشكيلي بمقوماته اللونية والصورية والبعدية..."[1]

لتصبح إذن ثنائيتي اللون والصورة أهم العناصر المشكلة لعتبة الغلاف، نظرا للخصوصية والدلالات التي يفيد بها كلا العنصرين، ولعل المتصفح للغلاف الأمامي "الخارجي" سيتأتى له رؤية الصورة المرفقة ضمنه كالتالي:

[1] ينظر سامية أجقو، **القصيدة التشكيلية في ديوان سمكة البياض لمحمد عادل مغناجي**، مجلة رؤى في الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد2، العدد03، سنة2020،ص 53-54.

فالمتأمل لهذه الصورة التي أفاد بها الشاعر متلقيه من خلال ديوان "غرفة شيراز" سيلاحظ مشهد لحالتين متقاربتين في الطرح.

ففي الشق الأيسر من الصورة يتسنى لنا رؤية تفاصيل لغرفة تحوي أربعة جدران متفاوتة الألوان وطاولة بها صحن معدني وفرشاة طلاء الجدران مع بروز وجه بارز في نظام الرئيس الراحل صدام حسين" بل صوته الناطق بالإنجليزية ووزير الخارجية المعتمد آنذاك وهو طارق عزيز الذي اِشتهر بنظارته الكبيرة وسيجارته الفاخرة في جميع المحافل..."[1]

وبناءً على هذا يتبين لنا بأنّ مجمول التفاصيل المجسدة ضمن هذا الشق تحيل إلى أثر المغترب والذكرى القريبة الي لاتزال تقبع في ذهنه بالرغم من الإبتعاد، فهي تفاصيل أشار إليها الشاعر في المتن الشعري بذكره لغرفة شيراز_برلين/ألمانيا_ تلك الغرفة التي تشبه السجن بل التعذيب النفسي الذي يطالها بين الفينة والأخرى والحديث هنا يعمم على جميع المغتربين الذين يشعرون بالمأساوية التي يتمخض فيها وطنهم والدليل على ذلك أنّ الغرفة قد زاحمها مدار لوني متقلب أغلبه يعبر عن الهم الوحيد التي يشغل بال العراقيين اللاجئين.

[1] أ.الناصرية، **نبذة ...طارق عزيز الوجه الدبلوماسي لنظام صدام حسين**، الوسط، العدد4654،سنة04 يونيو2015، نظر بتاريخ 05 مارس 2023على الساعة13:53،**news.www.alwasat.news.com** .

فجدران الغرفة متشبعة بالتصعيد القهري جراء البعد، فدليل الفرشاة حافل بالأحزان لتقارب ألوانها مع الشحوب والدبول والخدلان إزاء المؤامرة التي دبرت للإطاحة بالنظام الصدامي الذي مثله رمز "طارق عزيز" الموجود في الجانب السفلي بمعزل عن بقية العناصر وهذا إن دل على شيء فسيدل على الخوف والتحفظ النسبي الذي يمارسه المغترب تحسبا للمتابعة الأمريكية وكذا حرصًا من الشاعر لكي لا يغلّب السياسة على حساب الشاعر، ففي الطرح السياسي غالبا ما يرتدي الشعراء قناعا واقٍ لحماية ذواتهم وأهلهم وأقربائهم.

كذلك أفاد هذا العنصر السقوط المغمور بالقسوة والخديعة ليكون هذا الشق جملة من الأجواء المعدومة لمأساوية ضاربة في العمق تترجم الشعور والمواجع التي يتكبدها الجانب الأجنبي لفئة اِختارت الابتعاد، غير أنّ القرب الوطني والحس الانتمائي لايزال يثيرها، فاللون يتملك الذات المعذبة الحافلة بالآهات والانكسار والشقاء، في حين عبر اللون الأخضر من نفس الشق عن اللقاء الجميل والأمل والصحة التي تأملها المغترب، ليعبر اللون الرمادي الذي يكاد يكون جزءً صغيرا عن الخوف من المجاهرة بالأراء السياسية لدى الغرب ولقد اِرتبط اللون الوردي بالحياة والانشراح والأنوثة والجمال التي تتمتع به الفتاة شيراز الطامحة لحياة أفضل.

وبالرجوع إلى الشق الثاني الممثل في الجانب الأيمن من الصورة يتضح لنا رؤية" الهيئة التخريبية التي آلت إليها العراق شعبا وحكومة "فهي مظاهر معبرة عن الحياة الحضارية العراقية بمجمول الأبنية الآيلة للسقوط جراء القصف والتدمير وهذا ما أفاد به تكاثف الدخان المتناثر ما

عزز من إمكانية التشتت والضياع، في حين تجسد رمز الصليب الدال على الموت والعذاب والتقتيل الذي مورس في حق العراقين، ناهيك عن تمثيله للفضاء الديني المسيحي بثلاثيته "الكاثوليكية والأرثوذكسية والبروتستانتية" التي تجسد البعد الأمريكي الديني والحدود العذابية في حق بشر العراق.

وقد جاء باللون الأسود كتجسيد للحداد جراء الأحزان والقتلى في صفوف الجبهة الصداميةّ، كما عبرت المستطيلات المصطّفة فوق بعضها عن القاعدة السياسية والدينية لدولة العراق، في حين مثل الإطار العلوي الشموخ والريادة لدولة الرافدين قبيل شن الغزو الأمريكي عليها الحرب.

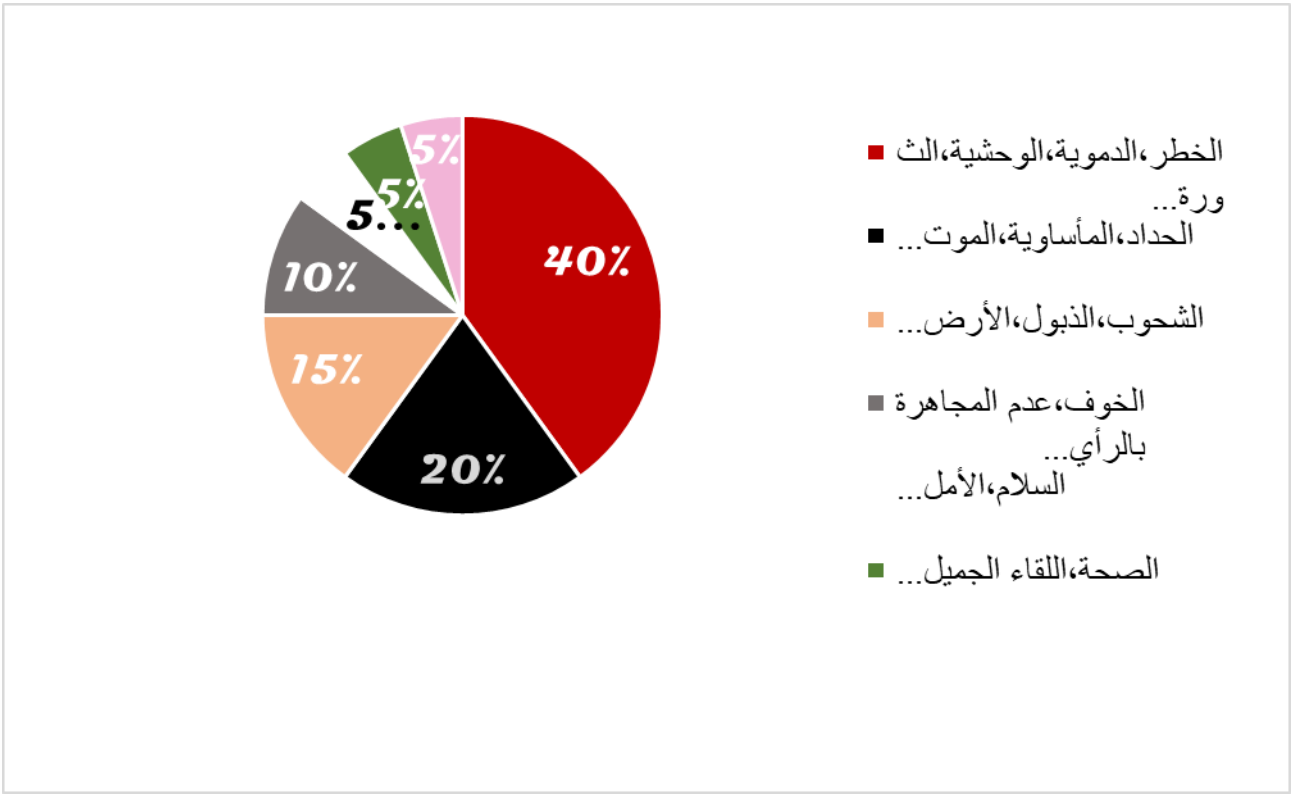
فالتمثيل الصليبي قد جاء عنوة ليبرز حدوده الحزبية والدينية فوق قدرة واستطاعة الحكومة العراقية وقاعدتها وكذا شموخها المتعالي، كما عبرت الدائرتين السفليتين الصغيرتين عن تضارب الرؤية ووجهات النظر عن البعد الأمريكي المراقب للوضعية آنداك من جهة ومن جهة أخرى مثلت الرؤى المتضاربة التي أُقحم فيها العراقيون_ شيعة، سنة..._ كل حسب قناعته النضالية في تشكيل الحكومة والممارسات الثورية.

وقد مثل اللون الأحمر تركيبة جسدت الحداد الذي يرتبط بالمنحى الشيعي الذي شبه الوطن بواقعة كربلاء "مقتل الحسين" فهي رمزيات متعالية لألوان معبرة عن نسق التقتيل والغدر والخطر الملازم للعراق وكذا الجبهات الثائرة على النظام الأمريكي المستبد الذي أبدى هجومات دموية يعكسها اللون الأحمر، كذلك جسدت الخطوط المتراصة أعلى الشق رمزية التشظي

والإندثار وكذا التشتت الذي خضع له كل ثائر وقد جاءت كذلك باللون الأحمر كدليل على الوحشية والغضب والثورة التي يطمح إليها العراقيون.

في حين جسد الجانب الأبيض أسفل هذا الشق الهدوء والسلام الذي يناشده شعب العراق والراحة التي يريدها كل شخص يعاني من هذه الأطر الظالمة ولعل الشريط الفاصل بين الجانبين يحيل إلى المدار الممثل للبعد بين العراق وأهالي الاغتراب، بل وقد مثل جسر التلاقي الذي يربط الهموم والقضايا والأحزان بالمغترب، فصحيح أن المسار الاغترابي قد واكب حياة أخرى إلا أنّ المتابعة لاتزال تحاصر المغترب بغرفته الجديدة، كما يحيل اللون الأحمر على الفاصل الذي يدفع العراقيين للجوء نظرا للخطر الذي يزاحمهم في أرضهم وقد مثلت النقاط البيضاء القوى التي يتأملها الأفراد "الطهارة والسلام" التي يطمح إليها كل محب للعراق.

وتبعا للمعطى السالف فلقد ارتأينا تقديم دائرة نسبية مجسدة للمدار اللوني الحائز على الدلالة في الصورة الغلافية:



دائرة رقم01: المدار اللوني لصورة الغلاف

فنلاحظ من خلال هذا الشكل أنّ نسبة الخطر والوحشية والتقتيل والدموية والأحزان المتتالية وكذا الحداد قد مثلت نسبة 60% أي بمجموع اللونين الأحمر والأسود، في حين قد مثل اللون البني المائل للاصفرار رمزية الشحوب والدبول الذي آلت إليه نفسية المغترب ونفسية كل من عايش الغزو الأمريكي والأوضاع التي آلت إليها العراق، في حين شكل اللون الرمادي نسبة10% كدليل على عدم المجاهرة والخوف في إبداء الرأي للعالمية، للتوزع النسب المتبقية بنسبة 5%على الألوان الوردي كدليل على الجمال والحب والأنوثة التي تتمتع بها شيراز وكذا اللون الأخضر الدال على التأمل والرغبة في ملازمة الصحة الجيدة والاستقرار ليجسد اللون الأبيض رمزية السلام والاستقلال المتوخى لدى كل عراقي آنداك.

1-4-عتبة دار النشر:

تعتبر دار النشر كغيرها من العتبات ذات أهمية نظرا لما تقدمه من توضيح للجوانب التي تفيد القارئ المتصفح للإطار الخارجي "الغلاف الأمامي"ومميزاته "فهي سلطة اقتصادية للعمل الإبداعي، أي أنّها السلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي إلى (الجمهور/القارئ)".[1]

فهي إذن لمسة من اللمسات الإضافية التي يخضع لها المؤَلف الإبداعي، نظرا لتحكمها في الجوانب التي تثير القارئ، فهي المتصرف الوحيد في عملية التوزيع والتشهير ونجاح المؤَلف فإذا كانت دار النشر ذات سمعة في الوسط الطباعي فستحظى بالإقبال وستراوغ في توسيع النطاق الإيصالي للحصول على الهدف المنشود ضمن السوق والمبيعات.

وبالعودة إلى ديوان "غرفة شيراز" ليوسف سعدي يتبين لنا أنّ الدار النشر قد وردت في الواجهة الأمامية للغلاف وفقا للتالي:

[1] روفية بوغنوط ، **شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري_قسنطينة،2006-2007،ص186.

فالمتمعن في دار النشر يتبين له أنّها تندرج ضمن حيز مربع سفلي بخط متوسط مكتوب باللغة العربية وبلون أسود يتخلله الأحمر الفاتح في حين نجد الإطار المربع ينقسم إلى لونين "الأبيض، الأحمر".

وهذا إن دل فسيدل على أنّ دار النشر _التكوين_ الواقعة في دمشق _سوريا_ تمثل الدورالوظيفي الإشهاري الذي يمارس طباعة المؤلف وإيصاله للعالمية (العربية/الأجنبية) ولعل المتمعن في رمزية الألوان التي يحوز عليها المعطى العتباتي لدار النشر، يجد أن اللون (الأحمر،الأبيض،الأسود) يمثل العلم السوري فهي رمز للإبداع وللانتماء النشري لمحرك الدار المتواجدة بسوريا، كذلك تحيل الدار إلى التقارب القومي العربي وكذا المساهمة الفعّالة في تبني هذه الدار للأعمال الفكرية التي تطال الحدود العربية وهو مستوى انفتاحي عالٍ _العراق، سوريا_.

كذلك تتقاطع الألوان مع المرتكز المتني الذي تعبر عنه النصوص المطروحة من قبل الشاعر كون اللون الأحمر دليل الدموية والعنف والخطر واللون الأبيض يناشد السلم والسلام وكذا الاستقرار وبالتالي فالدليل النشري من السبل الهامة لتبليغ المقصد والإلمام بالمصدر المكون للهيئة الطباعية للمؤلَف.

2-عتبات الإطار الداخلي:

يعد التسليم بالجزئيات الممثلة للإطار الداخلي باعتبارها الدعائم الإضافية لقيام المؤلَف الشعري، من بين أهم المعتركات التجديدية التي أولتها الحداثة اهتماما خاصا نظرًا للحقائق والتوجيهات التي تفيد بها ذات المتلقي، كونها نصوص داخلية ملمة بدلالات مكملة للمعنى العام الذي جاء به الشاعر لقرائه ولقد حفل الإطار الداخلي لديوان غرفة شيراز بنصوص محيطة داخلية كان لابد علينا الوقوف عندها بدءً بالتجنيس ووصولا إلى عتبة الإهداء ومن ثم عتبة التوثيق الزمكاني، فهي عناصر إذن معبرة عن العمق الموضوعي والتوسيع النطاقي للإجمال بمختلف الإضاءات الشعرية، ناهيك عن كونها نقاط شرح إضافية تضفي لمستها الخاصة فنيا وأدبيا وقد جاءت كالتالي:

2-1-عتبة التجنيس:

يعد التجنيس من بين أهم المظاهر التي رسخت إليها العملية الإبداعية الحداثوية، فهي إحدى العتبات المشتغل عليها ضمن الإطار الخارجي في العادة _أي الغلاف الأمامي_ غير أنّ هذا العنصر يشهد وضعا مغايرًا في بعض الدواوين الشعرية بحيث لا يسلم ضمن النطاق الغلافي وهذا ما حدث في مدونتنا الموسومة بغرفة شيراز ليوسف سعدي ليتم إدراجه في موسوعة

الإطار الداخلي" كتعريف خبري تعليقي لأنّه يقوم بتوجيهها قصد تبيان العمل الجنسي وبهذا يصبح نظاما رسميا يعبر عن مقصدية".[1]

فيصبح بذلك التجنيس من بين المحطات التي يجب على القارئ أن يقف عليها ليتوخى الأثر من العمل الأدبي الذي بين يديه، ففي التوظيف الحديث لهذا النظام أضحى هذا المعطى بمثابة مرجعية هامة تفيد مسار التأويل الذي يطمح المؤلِف لتوطيده على نحو يتداخل فيه مرأى القارئ ورغبته في تمحيص المدار المتني.

ونجد هذه العتبة تبرز جليا ضمن الإطار الداخلي للمدونة _غرفة شيراز_و بالتحديد في الصفحة الثانية تحت مفردة_شعر_ كإعلان رسمي يفيد اِنتساب المتن إلى المسار الإبداعي الشعري وبالتالي هذا الطرح يحيل مباشرة بأنّ غرفة شيراز ليست "قصة ولا رواية ولا خاطرة" وإنّما هي فن شعري يمثل مجمول القصائد التي ابتدعها الشاعر _يوسف سعدي_ بقلمه الممتاز وبأسلوبه الخاص وبتقنياته الحديثة وما يتمازج معها من طرح يعبر عن قضايا حقيقية ومأساة معاشة_التغريب، التشريد_ ناهيك عن الأحزان التي لم تتزحزح من باله ولا قلمه، متنقلا بين القصيدة العمودية والحرة ولكن بأطر جديدة تحمل البعد القصدي والدافعي للإشتغال الكتابي

[1] عبد الحق بلعابد ، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص89.

الجديد الحافل بالفنيات والجماليات، وكأنّ الشاعر من خلال هذا الطرح الجديد لعتبة التجنيس يدفع بالمتلقي عنوة إلى الغوص في غمار المتن لتبرير رسالته وتقريبها إلى ذات القارئ وكأنّها خطوة "تعبر عن ثورة ضد الجنس الأدبي ونقائه وصفائه وتحطيم لمعايير النوعية باسم الحداثة والتجريب فيتقاطع النثر والشعر والحوار..."[1].

وبالتالي فعتبة التجنيس لدى الشاعر يوسف سعدي قد مثلت انتقالاً وضعيًا رغبة منه في مسايرة المد الحداثي بسيماته وتقنياته ليعكس التأويل والمقصدية والرسائل التي يريد للجمهور المتلَقي الإلمام بها.

2-2-عتبة الإهداء:

يعتبر الإهداء إحدى أهم العتبات النّصية التي تصدرت المشهد الشعري الحداثي، حيث تألقت أغلب بل ومعظم المؤلفات النثرية والشعرية بهذه العتبة فالإهداء "هو تقدير الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اِعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده على النسخة المهداة".[2]

[1] جميل حمداوي ، **شعرية النّص الموازي _عتبات النّص الأدبي_**، دار الريف،ط2،المملكة المغربية،2020،ص44.

[2] عالمة خدري، **شعرية العتبات النّصية في النقد المعاصر**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، د ع، د م،د ت،ص99.

وهذا التسليم بالمنحى الإهدائي يعبر عن الاهتمام الحاصل بين الأفراد نتيجة إحياء الروابط وترسيخها في الأذهان فهو تأثير مغري يعمد إلى بعث سبل العلاقات بعضها ببعض، والإهداء ليس كما يرى البعض بكونه" علامة لغوية لا قيمة لها ولا أهمية لها في فهم النّص وتركيبه أو تفسيره وتفكيكه"[1].

فهي مغالطات كرسها المدار الماضوي نضرًا لعدم اِهتمام الخطاب النقدي بهذه العتبة المميزة، ونظرًا لهذا الدور الفعال الذي يقوم بع العنصر الإهدائي فلقد اِرتأينا الوقوف عنده وبالرجوع إلى مدونتها المعنونة "بغرفة شيراز" لصاحبها" يوسف سعدي" يتسنى لنا ملاحظة الإهداء الذي ورد في الصفحة الثالثة وقد جاء كالتالي:[2]

إلى كريم راهي

حيث اِكتملت المجموعة في شقته الضيقة بإستكهولم

[1] مصطفى أحمد قنبر، **الإهداء_دراسة في خطاب العتبات النصية_**، المركز الديمقراطي العربي، ط1، برلين_ألمانيا،2020، ص27.

[2] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص03.

ويتضح لنا من خلال هذا الإهداء العلاقة الوطيدة التي تجمع ذات المبدِع مع صديقه كريم راهي وهذا إن دل على شيء فسيدل على مدى حب الشاعر واِمتنانه واِحترامه لشخص كريم، فهي دفقة شعورية مميزة تضاهي نقطة التآخي والحلم المشترك الذي يجمع كافة الأفراد المغتربة.

فهذا الطبع الإهدائي يحيل إلى التضامن والأخوة التي يتمتع بها الجالية ببلاد الأجانب حيث لا ضياع في يد أخٍ متعاون ومتكافل مع أخيه المناضل الشعري، فهي ترنيمة تفاؤلية موحية بأنّ الحياة لاتزال تعج بالمخلصين الفاعلين للخير والواقفين للخير والواقفين مع إخوتهم في السراء والضراء، زيادة على ذلك فهذا الإهداء يمثل حركة واعية من الشاعر المقتدر الذي أضفى اِسم صاحبه ليعبر عن مدى اِهتمام الغير واِيمانهم القوي بالرسائل الشعرية المشحونة بالطموح وبالقضايا وبالدلالات والوظائف التأثيرية، فهو برغم الضيق الذي يسايره ويزاحمه في شقته بالسويد.

إلا أنّه قد فتح ذراعيه لأخيه لإكمال تلك المشاهد الشاعرية الموحشة والمريرة، ناهيك عن كون هذا الإهداء يقدم لمحة عن المعاناة والحياة اللاّمستقرة والوجع والاضطهاد النفسي المشترك الذي يجمع أهل العراق في دروب متقطعة ومتباعدة عن بعضها البعض.

فلطالما عبر التطلع الإنساني الواحد عن الهموم المشتركة والوضع الحزين الذي يربك الذات ويقمعها وهذا ما أفاد به التشكيل اللوني لهذه الملفوظات المكونة للإهداء، فهي رمز للشقاء والبؤس المشترك بين "الشاعر، كريم راهي، كل مغترب، كل عراقي..."

بل وعكس أيضا هذا الإطار شهادة حية لأحد الأصدقاء في حق ما يحصل لكليهما وللأمة العراقية، فيكون بذلك الإهداء دليل الشاعر وشاهده وفأل الخير برغم الظروف التي يكابدها صاحب الشقة.

2-3-عتبة التوثيق الزمكاني:

قدم الشعراء المعاصرين اِهتماما بارزًا بإدراج التوثيق المكاني والزماني لما لها وقعًا هام لدى القراء والمتصفحين الراغبين في معرفة حيثيات ومجريات كتابة النصوص الشعرية، من خلال الإلمام بالفضاء المكاني الذي كتبت فيه وكذا الشق الزماني المؤطر للفترة التي تعبر عن تجربة هذا الشاعر، ولعل من بين أهم التجارب المميزة في الساحة العراقية نجد يوسف سعدي الذي قنن لهذه الطريقة الفنية والجمالية من خلال ديوانه غرفة شيراز، حيث قام بإدراج العناصر التوثيقية كالتوثيق الزماني حيث أرفقت القصائد بعمر يتموقع في آخر القصيدة كقصيدة غبطة

بتـــاريخ (2010/10/19)، وقصـــيدة محطـــة الشـــمال (2010/11/19)وقصـــيدة الآتـــون (2011/01/12) [1]وغيرها من القصائد التي جاءت بنفس المنوال.

ولقد تعدى الشاعر الإطار الزماني إلى تجسيد الإطار المكاني الذي قدم من خلاله تنقلات لذاته اِنحصرت في ثلاث أماكن أساسية (لندن،برلين،إستكهولم) كما هو ظاهر في العديد من القصائد من مثل قصيدة محطة قطار أكسبرج التي كتبت بلندن وقصيدة نخاسو عُمان التي كتبت في برلين وقصيدة المحطة السويدية التي كتبت في إستكهولم [2]وغيرها من القصائد المعبرة عن الحيز المكاني الذي اِختاره الشاعر لتمثيل قصائده.

فنلاحظ إذن أنّ هذا التوثيق الزمكاني الذي قام بتوظيفه قلم الشاعر أسفل القصائد التي تمثل ديوانه قد شكل نصا بصريا داخليا_ أي ضمن الإطار الداخلي العتباتي_ ليثير من خلاله فضول القارئ ورغبته الماسة في معرفة هذه الجزئيات، بحيث يربطها بالمتن الشعري ليحقق من خلال ذلك التأويل المنطقي الذي يخضع لتفعيل رؤيته ورؤاه، فالملاحظ لهذه النصوص الشعرية سيجدها قد عبرت عن فترة زمنية هامة اِمتدت ما بين 2010 وصولا 2011 وهي فترة أواخر الغزو الإمريكي لبلد العراق.

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص04-17-26.

[2] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص05-36-40.

حيث لايزال يعيش الشعب العراقي المغترب ويلات ذلك الغزو ببلاد الغربة حيث التشتت والضياع والخوف من الرجوع أرض الوطن نتيجة القتل والرعب المسلط آنذاك وظهور التحزب الديني الذي زاد الطين بلة، فعبر هذا الوضع إذن عن سلسلة تغيرية لم تنتهي بعد كانت بدايتها 2003وصولا 2010ما أدخل الشاعر في خضم التماهي مع المعاني الإغترابية ليجدد نفسه من بلد إلى آخر بحثا عن الاستقرار وبحثا عن الشهرة الشعرية وتضامنا مع أخوته ببلاد الغرب، سواء من خلال تفحص الحالة الاجتماعية أو الوضع السياسي القاسي.

لذلك رافقت قصائده المسار المكاني لتكون بذلك الدليل والشاهد الفعلي لتنقلاته والتغيرات الحاصلة في حياته وهو ما عكسته عناوين ومضامين القصائد الشعرية التي مُلئت بالضغوط النفسية والحنين واليأس من مجاراة ما ينتظره مستقبلا.

ويتأتى لنا القول بأنّ هذا التوظيف التقني لعنصر الزمكانية قد قدم يسرها ما في عملية القراءة التي يبدع في تأويلها القارئ، فمعرفته للفضاء والحيز الزماني مع ربط الإفادة المتنية قد يمنحه القدرة على الإلمام بحمول الانعكاسات والنفسية التي خضع لها الشاعر وهو يؤسس لهذه القصائد.

ومما سبق نستنتج بأنّ النّص الموازي أو العتبات بأطرها الداخلية والخارجية لمدونة الاشتغال قد كانت بمثابة اِحتفاء تجديدي مستثمر للعديد من التأويلات التي تحافظ على الغاية من الطرح والتوجيه، لتكون بذلك هذه الأسس عاملا مهما في الإنجاز الشعري الحداثي

التجديدي المؤمن بتحقيق العلاقة المتفاعلة بين العناصر المكونة لعملية القراءة "المبدع، القارئ، العمل الإبداعي".

باعتبار هذه النصوص" العنوان، اسم المؤلف، دار النشر، الإهداء، التوثيق الزمكاني" نصوصا هادفة ومثيرة لحدس المتلقي ودافعة بوتيرته نحو الفهم الجيد للنّص الأدبي وفك شفراته.

ثانيا: دلالات الرسم الهندسي وثنائية البياض/السواد:

أدرك الشعراء المعاصرين فنيات جديدة في التعامل مع النّص الشعري منافية بذلك الأطرزة الماضوية المستهلكة والتي لم تعد صالحة للعيش مع التغير الذي خص الحياة المعصرنة، فإستحدث بذلك ملامح جديدة وتقنيات معينة نالت الحظوة والإقبال والتشريع من قبل القلم الشاعري.

وبهذا فلقد تم إدراج الرسم وتقنيتي البياض والسواد على حد دفعي يتيح ويساهم في إبراز العمق النصي والتشكيل القرائي الجديد الحافل بالمعاني والدلالات، كونها نماذج لها من الغاية ما يشد بصر المتلَقي وانتباهه ومن الأهداف ما يحقق الإثارة والتشويق والتزيين، فهو أسلوب مميز سعى كل مجدد لتوطيده قصد إعطاء المؤلِف الشعري التميز لإرساء معالم الثقافة البصرية التي لطالما عززت من عملية الربط بين القارئ والعمل الإبداعي والمبدع.

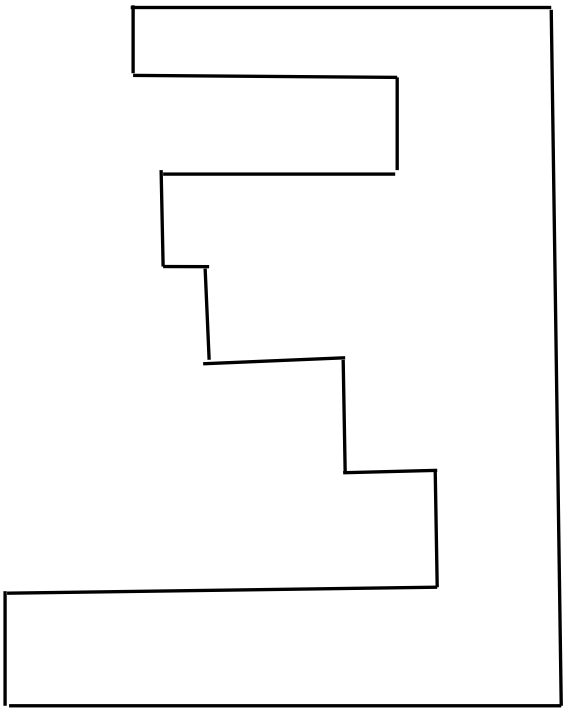
1-دلالات الرسم الهندسي:

تماهى العمل الشعري بالرسم الهندسي في تجسيد الدفقات الشعورية وإبداء القلق المتوخى والتوترات والبنى المحزونة والمفرحة ومجمل ما تقدمه مخيلة الشاعر من مضامين عديدة، فكان لهذا الإجراء التنظيري أشكال هندسية رسمية كالمضلع والمستطيل والمربع ...توازيه لتحديد القدرة التعبيرية كونها أشكال معرة عن النسق المتني.

فكان للشاعر إذن حريات لإبداء الأشكال التي يراها مناسبة لحيزه الشعري المطروح، وقد اعتمد الشاعر يوسف سعدي هو الآخر من خلال ديوانه "غرفة شيراز" على عديد من الشكول الهندسية المولدة للطبع الدلالي الذي يفيد المتلقي للغور في مكنونات الحيز الشعري الضمني ولعل من بين أهم الرسوم الهندسية الواردة نذكر ما يلي:

1-1-دلالة الرسم المضلع:

يعد المضلع من بين أهم الرسوم الهندسية التي اعتمد عليها الشاعر نظرًا للخصوصية التي تتمدد بتمدد طول السطر وقصره ومثال قولنا هذا يتجلى في قصيدة "تفصيل في الكآبة ":



هل تكون السماء مناوئة؟

ربما...

أن لا تمرُق الشمس فيها

أن لا يمرُق الطير فيها

أن يبدو الشجر

حجرًا...

أن لا ترتدي اِمرأة غير معطفها.[1]

يعبر الشاعر يوسف سعدي من خلال هذه القصيدة عن الكآبة التي أضحت تزاحم عيشه ببلاد الغربة وبالتحديد في إستكهولم، حيث تتملكه الوحدة لتكسيه عوالم الحرقة والأحزان التي تطاله كل فنية وأخرى، فكان من شأن هذا التمازج الشعوري أن يحيله إلى المنظور المظلم للحياة القاسية فيدخل في صراح ديمومي مع ذاته المتعبة التي لا ترى النور في أي شيء.

ليعقد الشاعر إذن صفقة غامرة في جزئيات الطبيعة التي يشبهها بلحظته السوداوية فالسماء المغيمة تدفع بالشمس والطير إلى الابتعاد تنفرهم عنها عنوة، هكذا هي نفسية الشاعر الذي

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص45.

يبحث عن بصيص أمل لإكمال حياته التي تعج بالانكسارت والهموم المتأتية الواحدة تلو الأخرى ومما سهل تشكيل هذا الرسم الهندسي الذي يمثل المضلع هو التفاوت في الدفقات الشعورية، فهي رؤى منقبضة وإيمان خضع له الشاعر في غياب التفاؤل الذي يترجاه للعودة، فهو عدم اِستقرار كللته أزمة ظلت تدفع بنفسيته إلى حقيقة الواقع المزري الذي ينزف بشدة.

ولقد عمد الشاعر إلى اِختيار الشكل المضلع الذي يتماشى ويحيل مباشرة إلى الحالة النفسية الموحشة والمحزونة التي يكابدها الشاعر يوميا والذي يعبر عن تجربته المضطربة وعن التواتر الشعوري الذي لطالما رافق الشاعر، حيث تفيد الأضلع الكثيرة المشكلة لهذا المضلع تخمينات وأفكار مظلمة ومشاعر محزونة متدفقة وسريعة فيها ما يعبر عن الثقة والتصميم في رصد المنحى السطري، وفيها ما يلائم التعب في إكماله وهي حالات تتقارب لتشكل البعد الأزمي النفسي لذات الشاعر المرهقة.

1-2-دلالة الرسم المربع:

عدّ تشكيل النّص الشعري بالمربع من آخر الصيحات التي تواكب العصرنة في الطرح، نظرًا للعمق الأثري الذي توطده لدى المتلقي الباحث في المعاني والدلالات والإيحاءات التي يفيد بهذا الشكل والشاعر يوسف سعدي قد اِستند في طرحه على هذا الشكل الهندسي الذي يتجلى من خلال مقطع من قصيدة المحاكمة يقول فيها:

للذين اِرتضوا أن يكون العراق

فندقا عائما لا بلادَا

للذين اِرتضوا أن يكون العراق

جبلا من دشاديش غرقى سوار العشيقة.....[1]

لقد عمد الشاعر يوسف سعدي من خلال هذه المقطوعة الشعرية من قصيدة المحاكمة توظيف تقنية التشكيل الهندسي "المربع" لتجسد للقارئ مدى الانتظام والتساوي في طرح حواره حول القضية المحور مساندة لوطنه، فهو قد وصل لحد التفاني في الطرح العتابي لكل متعاون يريد تهديم بلده العراق.

لذلك نجد الشاعر يستجيب لطرح المعطيات التي يتمخض فيها وطنه من خلال هذا الاعتماد الهندسي الذي يحفز رؤية المتلقي، نظرًا للتساوي ما بين الأعمدة الأفقية والعمودية التي توحي بالحدود المضبوطة التي يؤمن بها كل مناضل وكل محب لوطنه كيف لا والشاعر وأهله يمثلون الشاهد الفعلي لهذا المعترك الاستيطاني القمعي الذي وطد اِحالات التشتيت والتهجير والقتلى والتنكيل بكل غيور يريد السلامة لوطنه العراق.

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص07.

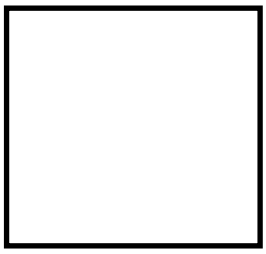
ليأتي إذن التشكيل البصري الهندسي كعنوان للإصرار والوقوف بحزم وثبات لإبداء الموقف الشعري السياسي الالتزامي، نظرًا للتظلمات المعاشة والمهانة والتسليط السوداوي الذي أضحى يزاحم كل فرد مؤمن بالتصعيد النضالي، فهو رسم هندسي اِحتوائي لمسار الإلتزام الموقفي لحالة الشاعر الثابثة التي تأبى الإنكسار والذل رغبة في العيش في موضع الشموخ والعزة التي لطالما عرف بهذا العراق وشعبه المجيد.

ومن النصوص الشعرية المقطعية المبنية وفق تقنية التشكيل الهندسي _بالمربع_ كذلك نجد مقطعين من قصيدة "رباعية على الطويل " يقول الشاعر:[1]

تسير بعيد أنت...

أبعد، ربما من البرق

أو مما تريد الملائكُ

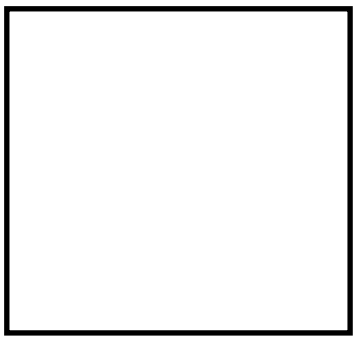


سعيدًا، تقيم الليل

أسعَد، فارهًا، نهارًا

وتصغي:

تلك، تلك السنابك



[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص38.

عبر الشاعر من خلال هذين المقطعين الشعريين من قصيدة "رباعية على الطويل" عن المنحى الذاتي الشاعري المعبر عن التوازن النفسي الذي وجب على كل إنسان أن يشعر به وهو في أعلى قمة نجاحه، فالمربع هنا جاء اِحتفاءً بالقدرة النفسية المتوازنة الحافلة بالسلام الداخلي، فهذا التشكيل الرسمي قد أفاد توثيق مراسيم الحياة البطولية الدافئة التي يأمل الشاعر أن تخضع للديمومة التي يتوخاها لإكمال ما تبقى من مداره العمري، لذلك نجد الشاعر يحتفل بالوصول إلى القدرة اللااستسلامية من خلال تخلصه من الأوهام التي لطالما سايرت لا وعيه.

فهو إذن شعور ثابت بثبات اللحظة يتلمس من خلاله الشاعر مواطن القوة المتكافئة في داخله ابتعاد منه عن الاستهجان السلوكي والتصنع والمغالاة، فبعد الخدلان والضغط النفسي والجنحة النضالية الحياتية نجده يتبصر في أطر التعالي والشموخ والإصرار في حفظ الأسباب التي تأخذ به إلى المسار السليم المقتدر، لذلك فلقد اختار الشاعر لطرح هذين المقطعين التشكيل بالمربع لأنّه يوحي بأضلعه للصمود والمفخرة المتساوية المعبرة عن ذات الشاعر التي توصي بهجر المشاق والتوجه إلى العنصر النتاجي العملي الذي يوطد شغف الذات وسعادتها وفرحها بما وصلت إليه، فالمربع إذن هو الحيز الأجدر لإحتواء هذه الرؤيا وهذا المعترك النفسي المتوازن الذي يأبى الاِنهيار.

1-3-دلالة الرسم المستطيل:

يعد التشكيل الهندسي بالمستطيل نقطة حداثية تم اعتمادها بشكل كبير في الأعمال الشعرية، ليغدو إذن هذا الشكل كسمة بل وخطوة كاسرة للحواجز العمودية التي لطالما سايرتها القصيدة القديمة، نظرًا للإحتفاء بالنثر ونمازج الأنواع الأدبية خلص الشعراء بإفادة المتلقي بنصوص شعرية تضاهي النصوص النثرية ومنها تشكل هذا الصدى واحتكم إليه ونجد الشاعر يوسف سعدي من خلال ديوانه يوافينا بهذا الوافد المستجد، حيث نجد المستطيل وارد كشكل هندسي من خلال مقطع من قصيدته المسماة بنهار الأربعاء يقول فيها:

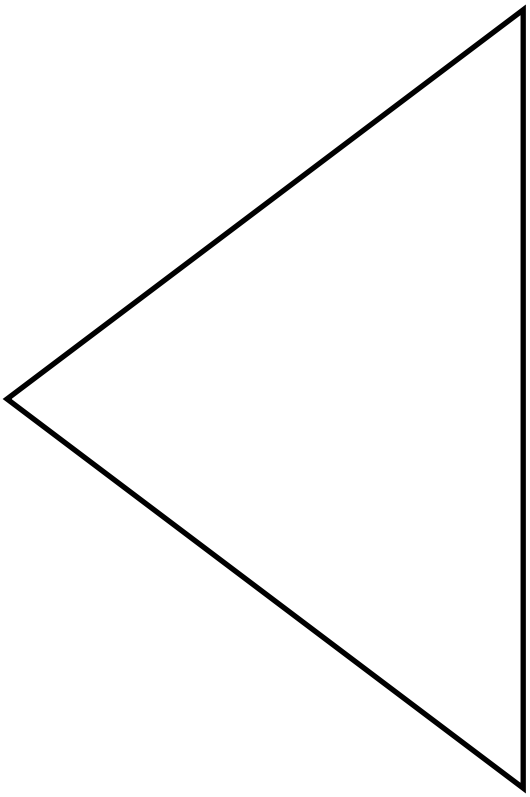
النهار اختبأت غزلانه في وهدة الدغل، ومنذ الصباح كانت عتمة ليلية، لا صوت من طير ولا خطوة من طفل ولا لهفة ثوب قطة مثقلة في جانب السور أرتني أنّ ما أشهده ليس خرافيا، هو المشهد يوم الأربعاء، النسوة اعتدن طوال العمر، ما اعتدن: لقاء الشاي في القاعة حيث الشاي يبدو عكرًا نصف حليب فاتر...سوف تجي اليوم فكتوريا بما قد وعدت: كعكًا بلا طعام ولا لون ستصطف الكراسي...[1]

لقد عبر الشاعر من خلال هذا البناء النصي الشعري المجسد وفق تقنية الرسم بالمستطيل احتكاما لأضلعه الطويلة عن الحالة التي آل إليها وهو يعيش ببلاد الغربة _لندن_ حيث الحياة تبدو اعتيادية لا جديد فيها خاصة فصل الشتاء، ولقد قام بتوظيف الشكل المستطيل الذي يوحي بالنبرة التعبيرية الحافلة بالمضمورات، حيث أنّه الشكل الأجدر للتنفيس عن مكنوناته الكثيرة حول اليوميات الجافة في ظل الغربة المقيتة، فهو بمثابة توجيه لرسالة طافحة بالإمتداد السردي الشعري الذي وظفه الشاعر ليملي على المتلقى عالمه الداخلي والخارجي.

لذلك أبدى الشاعر اهتماما بالرسم الهندسي المستطيل لما له قدرة اِيحائية لاِيصال منظور الحياة العادية التي تطال المغترب في ظل تكذيب الشائعات الإغوائية حول "لندن الجميل"، فلقد عبر هذا الشكل عن مدى الضجر والمعيشة المحدودة ضمن الأطر الجوية القاسية التي تحرم الفرد من حريته طواعيته، كذلك عبر هذا التشكيل الهندسي عن الدهشة التي تملكت الشاعر وهو يملي هذه التفاصيل وكأنّ هذا الشكل يضع المتلقي ضمن الحدود اللندنية عنوة لتصديق ما يعايشه المغترب، من قسوة بيئية تختزل لنا الواقع والظروف الغامضة وكأنّ المستطيل لعبة وجود ولاوجود قد تم فرضها الاِحياء المعاني والحمولات التي أثقلت كاهل الشاعر الذي يحاول اِستيعابها في خضم هذه الغربة والتغريب.

1-4-دلالة الرسم المثلث: يعد المثلث من بين الأشكال الهندسية التي تم اِعتمادها كذلك في المعطى الخطابي الشعري العربي المعاصر لما يساهم به هذا الأخير في تحقيق للسمة الدلالية

البصرية المانحة للجماليات التي يناشدها المتلقي والثقافة البصرية والشاعر يوسف سعدي قد أدرك ميزات التشكيل بالمثلث فضمنها في فضائه الشعري ولعل من بين الأمثلة القائمة على هذا التوظيف الهندسي نجد مقطعًا من قصيدة مسودات سريعة يقول من خلاله الشاعر:



أكتب

طنجة بيتي!

أكتب

إني أكره رمل بلاد العرب

وأفاعي الرمل بأرض العرب

أكتب

إنّ عراقا ميتا

يولد ميتا[1]

وفي هذا المقطع الشعري يتضح لنا أنّ الشاعر قد منح للمتلقي الفرصة لضم بصره بمجمول الملاحظات والتعقيبات مع التمضهرات المتنية التي تجسد عنوان التناقض والتخبط الشعوري الذي يعيش فيه الشاعر، فتارة يجد لنفسه بيتا يعزز من خلاله الإنتماء القومي وتارة

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص39.

يتنكر لعروبته وتارة يُحيل إلى الوضع المزري الذي آلت إليه بلاد العراق، فهي وضعيات متفاوتة ومتباينة تعبر عن الشعور المتساوي لنفسيته المتعبة، التي ضاقت ويلات المعاناة حيث تفننت الحياة بتشتيتها طارقة أبواب الغربة "طنجة" والخذلان العربي المؤسس للصمت المهيب.

فنجد بأنّ توظيف مثل هكذا أشكال "المثلث متساوي الأضلاع" يأتي كإحالة مباشرة عن الحالة التي يتمخض فيها الشاعر، فمتى كان النظام الوطني يشهد عدم الاستقرار والسقوط والإنقلاب في الوضعيات التي كان يعيش فيها العراقيين كان إذن التشتت والغور في معترك اللاشيء وهذا ما عبر عنه التشكيل الهندسي بوصفه للحال المأساوي الذي يهيمن على معيشة الشاعر سواء في وطنه أو في غير وطنه، فالوضع المزري قائم لا محالة، كون هذا الرسم الهندسي يحمل زوايا متساوية تضاهي الزوايا التي دخل فيها الشاعر والتي تحمل نفس المأساة ونفس التظلم الذي يقع في دائرة الحقل الدلالي ذاته والذي أمسى مطبوعا في حياة الشاعر لسنوات ضنكة.

وبالتالي يتضح لنا بأنّ الرسم الهندسي بمجمول الأشكال التي تطرقنا إليها قد مارس فعاليته المتوخاة من قبل الشاعر الذي أبدى اِهتماما بارزًا لتوظيف هكذا تقنيات مشحونة بالدلالات التي لم تأتي اِعتباطيا وإنّما قد مثلت سيرورة الفعل المتني وأكملت جوانبه الذفينة.

فهذه التقنية إذن شهدت التطور الذي وجب على القصيدة أن تتداركه بموجب القضاء على الأطر التي لم تسلم بالجديد، لإدخال المتلقي كشاهد عيان بتفعيل بصره وذهنيته المؤولة لهذه الرسوم.

2-دلالات ثنائية البياض/السواد.

جنح الطبع الشعري الحداثي إلى إملاء قواعد جديدة منافية للأطر الكتابية التي لطالما عاهدها الشاعر القديم، ليميل إذن القلم الشعري إلى وضع أسس تتلاءم والدفقات الشعرية والسيل المعتبر من التوترات الناتجة عن طرح القضايا التي لطالما لازمت حياته، ليكون بذلك البياض والسواد من بين إحدى أهم التقنيات الوافدة ضمن القالب الشعري الحداثي التجديدي لما لها من دلالات وفنيات جاذبة لاهتمام ومتصور الذات المتلقية "وإزاء هذه اللعبة الفنية بين السواد والبياض تحدد إذن كفاءة المتلقي "القارئ" في ملاحظة النّص وتوزعه بين الكلام والصمت.

فإذا كان السواد يعبر بالكلمات في نّص الخطاب فإنّ البياض يعبر بالصمت وعليه فالبياض لم يعد فراغًا عفويا كما عهدناه في القصيدة العمودية الكلاسيكية".[1]

[1] عمر بن بامحمد، **الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري**،ص169

لتصبح إذن هذه الثنائية من أشهر ما تم تداوله في ساحة الخطاب الشعري العربي المعاصر نظرًا للدلالات التي تحيل إليها والتي لا تقبل التجاوز بأي حال لتشكل إذن هذه المعطيات سمة مجدية النفع لإنفتاحها اللامحدود على السبل الثقافية البصرية والمنظور القراني في الآن نفسه، فهي مقصود توخته التجربة لتفعيل مدارك المتلقي وقدراته فمتى كان عنصر المتلقي فاعلا محتويا لجميع المقاصد وبالتالي كان الإلمام بمحتوى القصيدة أو النّص الشعري أكثر إستنطاقا للدلالة.

ومن خلال تصفح ديواننا الموسوم بغرفة شيراز لصاحبه الشاعر يوسف سعدي يتسنى لنا رؤية هذا المدار البياضي والأسودي الذي غلب على أغلب القصائد التي شكلت الديوان وقد جاءت كالتالي:

2-1-دلالة محور البياض:

لقد شغل البياض قلم الشاعر يوسف سعدي فأجاد توظيفه كلغة دالة في سياق نصوصه الشعرية ولعل من بين أهم القصائد التي إحتقت بهذه التقنية نجد قصيدة متفائلا أحيا يقول الشاعر فيها:

يموت الشيوعي

لكن حلم الشيوعي أجمل من أن يموت...

البيوت لساكنيها

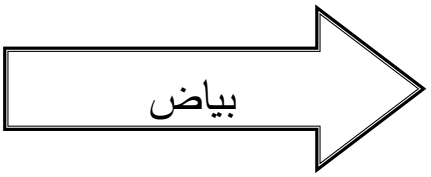
والحقول لحارثيها

والأغاني لمن لا يطيق السكوت...

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .



إذًا: لن يموت الشيوعي

إنّ الشيوعية الحلم أبعد من أن يموت...[1]

يبدو لنا جليا من خلال هذه القصيدة أنّ الشاعر قد جسد تغييبا لمقطع من الكلام الذي يتمم بالمعنى، وكأن الشاعر يوسف سعدي من خلال هذا البياض أو الصمت المتعمد يبدي تعاليا في طرح الفكرة كيف لا وأنّ الحق مكفول لصاحبه لا محالة فهو دليل الرفض لكل القيود ودليل إثبات بأنّ الكلام مفروغ منه أنّ معادلة الحرية ستتحقق بفعل النضال وبالإيمان، فهي إذن لحظة كاسرة لجميع الحواجز اللامشروعة في حق "العراقي". فتحرير فضاء مفتوح بالبياض يسلم وفق هذا المشهد بالشغف الذي يتملك الجميع وكأنّه منحى إستفزازي نضالي يشرع للثورة والاندفاعية.

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص14.

وقد يبدو لنا هذا الصمت المتسلسل خطوة توثيقية لمعاناة حقيقية تدفع بالآخر إلى الإعتراف بالتهم الموجه إليه _الغزو الأمريكي_ والتجاوزات التي لا تبث بصلة مع القيم الإنسانية لذلك نجد مثل هكذا خطاب يأتي ليبين الموقف الثابت للشاعر إزاء قضية وطنه مع دفعه بالمتلقي إلى التأمل في المنحى الإجرامي الذي لا يكفي اللفظ لشساعته فصور إذن قلم الشاعر بعضا من المستحقات الإنسانية وترك الكثير لمتصور القارئ ليشاركه المعاناة اليت أبحر في خضمها العراقي نتيجة الاستبداد وبالتالي يدخل هذا المعترك الفضائي الصمتي ضمن نطاق الإيمان بالحرية وإعلاء التصعيد النضالي وتأكيد الأحقية وإثبات مشروعيته الأرض بعيدًا عن السلطة الأجنبية.

ومن الأمثلة أو النماذج الإضافية لإشتغال الشاعر وفق هذه التقنية _البياض_ نجد مقاطع شعرية من قصيدة "غبطة" يقول الشاعر:

أصابع القدم اليسرى، تنمل...

جسمي واهن

وعلى مشتى البسيطة كان الليل

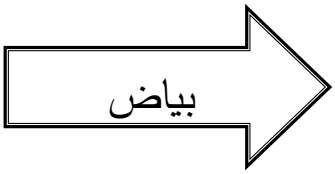
أطول حتى من معلقة امرئ القيس

كان الليل.....

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .



أنهض

أخطو

أنثني وجلا، مستنفدًا، صوب شباكي

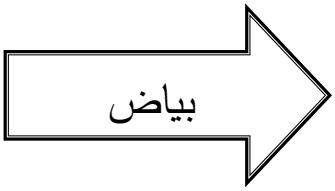
وألمسه

لعل روح الزجاج....

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . [1]



[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص04.

يدرج الشاعر" يوسف سعدي" ثانية المتلقي "القارئ" في خضم هذا المشهد الشعري المعبر عن سطور كتبت وأخرى تنتظر من يكتبها، فتلك الهالة المكونة للبياض تأتي كطرح يكتنز من خلاله الشاعر وضعيات نفسيته المتقلبة، فهي بمثابة وقفة لذات منكسرة تعاني ويلات الواقع المستبد، حيث الوحدة تقتنص روحه الشغوفة ويبدي معترك التغريب رغبته في ملازمة متخيل الشاعر، فيكون بذلك هذا التشكيل البصري المفعل لآلية البياض بمثابة إيحاء لسمفونية الحزن المرافق للشاعر والإنتظار الذي يمثل مساحات من يومياته، فهو يقتفي أثر زوال الليل وثقله من ذكرى وحنين وتأملات ذاتية موحشة جراء الوحدة والفقد والمصير المجهول من جهة ومن جهة أخرى يوطد هذا المتخيل الصامت عن مكنون الصمود والتحدي من خلال ربطه بالمدار المعنون الذي يمثل منظور عكسيا لقوى لاتزال مناهضة تأمل في مصافحة الصفاء والهدوء "غبطة".

فتكون بذلك هذه الفجوات الصمتية كدلالات قاطعة لإفرازات ذاتية ليلية خانقة معبرة عن الحياة التغريبية وعن الأفق الفصلي المثير للذكرى وللماضي حيث لم يقوى الشاعر لاستيعابه نظرًا للأشجان التي تلازمه والأوهان التي تدركه من فينة إلى أخرى وقد يوحي هذا التسلسل الصمتي "بياض" عن صراع المتخيل والحقيقة فيكون بذلك الشاعر كالأرض المسلوبة التي لا تستطيع تصديق حالها الراهن ولا العيش في خطواتها الموازية.

وتستمر حركية التعبير بتوظيف البياض، حيث اِحتوت قصيدة "ترنيمة للميلاد" على هذه السيول من البياض الذي يمثل الحداثة في النّص الشعري العربي نظرًا للمجال الذي يتيحه للمتلقي يقول الشاعر:

أطبق جفنيك

لتسمع.

أطبق جفنيك

لتفتح بابا سريا في القلعة

أطبق جفنيك

لتدخل بستان الخشخاش البري...

الليلة لن تتنزل روح

لن تأتيك الملائكة في هيأة طير

لن تسمع قيثارًا

أو أجراس لجين في الماء

ولن تلمح غزلان الرّنة في السهب الأبيض...[1]

يستجيب المقطع الشعري لآلية توظيف البياض، فهذه الفراغات إنّما وجدت لتعبر عن نصوص حذفت قصديا لتشكيل بناء ذو دلالة يتسنى للمتلقي من خلاله فك غموضه والعبث بمعتركه وكذا تفسيره، فالبياض ههنا يحيل إلى الوجود الروحاني للذات الإنسانية حيث أشرك الشاعر هذه الفراغات ليعبر عن المطبات الذاتية التي تستصعب النهوض على الإنسان وكأنّ هذه المقاطع البياضة تفيد بالفكر الهروبي بعيدًا عن تفاصيل الواقع المادي حيث المعاناة المادية تكاد تغرق الشاعر وذويه.

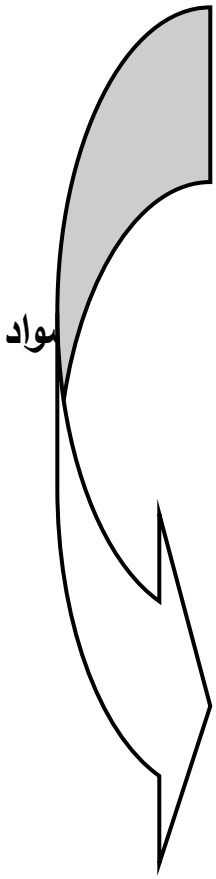
كذلك نجد تيمة البياض تحيل إلى الميثاق الايماني كتعزيز لعلاقة العبد مع ربه وهذا ما يتقاطع مع العنونة الصادرة في حق هذه القصيدة _ترنيمة للميلاد_ وبالتالي فالشاعر ههنا يربط البياض بثلاثية التفكير بالغياب ومحاولة اِختراق هذا الواقع الأليم للتعايش مع الانتصار والنور الذي يقبع في مزايا الأحلام كذلك بربطها بالتقدير الذاتي والسمو بالفكر الروحاني لتحسس المقدرة الإنسانية لتغيير المعاناة الغيرية _سبل التفكير بالمقاومة والنضال كذلك يمكن أن يفيد هذا المقطع مسألة الإيمان بالله_ الفكر المسيحي "عقيدة الشاعر يوسف سعدي _ العودة إلى الله_".

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص22.

إضافة إلى ذلك نلمس في هذا البياض مقولات الوعي بالإستمرارية وتفادي التذبذب الإدراكي لمجريات الأمور التي تحاصر الواقع، وكأنّ البياض أو الفراغ تيمة ديمومية مؤمنة بالتغير والانتقال من حال معدوم إلى وسط مرغوب.

2-2-دلالة محور السواد:

إلى جانب الاشتغال بالفضاء الأبيض نجد الشاعر يملي على المتلقي فضاءات سوداء تعبر عن مكنون يخرج النسق المضموني نحو التأويل بتقفي أثره ومدلوله ولعل من بين أهم القصائد التي مارس فيه الشاعر يوسف سعدي هذا التوظيف الحداثي نجد قصيدة مرثية للشيخ خزعل يقول الشاعر فيها:



ستظل "كوت الزين" تومئ، في الظلام اللندي، إليّ:
كونا من بساتين النخيل، ومن ضباب النهر،كان الشيخ
خزعل في "المُحَّمرة" التيميميّون من كنعان كانوا
في قلاع الطين، أعني في منازلهم ب "كوت الزين"،
يرتصون: خط الدفاع عن العراق الأوّل العربي...
"كوت الزين" نحن ومثلها في "المحمرة"
الأنين الآن يعبر من هناك إلى بيوت تميم، الشيخ
التقي يموت مسموما بما مخضّ الطبيب الإنجليزي

الأنين يغور حتى يبلغ الآبار في "باب الزبير" يستريح

الشيخ من سلاسله ولكنا سندخل في سلاسلنا الجديدة. [1]

يتبين لنا من خلال هذه القصيدة الموسومة بمرثية للشيخ خزعل أنّ الشاعر لم يفعل محور البياض كما فعل بباقي القصائد وإنّما اِختار أن يدرج الحبر الأسود كاملا لا نقصان فيه، حيث جسدت الأسطر الشعرية كاملة فلا فاصل يقتطعها ولا وقفة نفسية تتخللها ولعل هذا يفيد برمزية المشهد ومأساويته.

حيث يعتري الشاعر ميثاق التاريخ ليمجد مآثر الماضي ورجاله الأحرار حيث لا صمت تتبعه النقاط ولا خوف يمارسه القلم وإنّما وجب عليه أن يجاهر بتفاصيل لمن لا يدرك التاريخ والبطولات العراقية والنضال المشترك الذي تمخضت فيه العراق من ماضيها السحيق وصولا إلى حاضرها كذلك يعبر المشهد عن الرغبة في محو هذا الاستبداد وتقلد الهيئة الحرة لبلاد العراق وكسر الانتهاكات المتكررة.

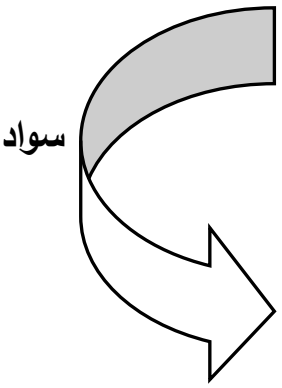
فهو خطاب كراهية وإملاء بالتهم والتجاوزات المتتابعة في حق الماضي والحاضر، ليصبح هذا المشهد بمثابة نبرة اِستنطاقية لأنا العدو المستبد وكذا إبداء بالحقائق المغيبة حيث الصمت

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص 25.

يكون هنا كسكوت أخرق والقول كإحياء للضمير والوطنية والإلتزام المستمر وكذا الافتخار بصور تعج بالمعاناة.

لذلك نجد الشاعر من خلال هذه القصيدة يوطد لعمق التاريخ ونضال العربي العراقي من جهة ومن جهة أخرى يبث الرفض تجاه هذا العدوان والإختراق اللامشروع في حق كل مناضل مؤمن بالوطن.

وفي مقطع آخر نجد الشاعر يحتفي بتقنية السواد من خلال قصيدة متوازيات يقول الشاعر:



من أين يأتي كل هذا الصمت؟ حتى الريح صامتة
ومن أسميتهم بشرًا، وجيرانا كما في أيّما لغة
تبدوا مثل ما بدت التماثيل الغبية ليس يرجو الصمت
ممن ظل يحفر قبره متمهلا والثلج عاد الآن يسقط.[1]

يتضح لنا من خلال هذا المقطع الشعري من قصيدة "متوازيات" مدى إنتشار السواد على حساب تقنية البياض، فالشاعر ههنا يبدي عتابه ولومه في حق العرب فالسواد جاء كرهان عتابي تصريحي للفئة التي تماطلت في إحتضان قضية العراق.

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص15.

كذلك رمز إلى الخدلان الغير متوقع والمكيدة المدبرة والخطوات الجافة لعرب لم يُبدو قلقا ولا حيرة في حق المصير الذي ستؤول عليه بلاد الرافدين فهي إذن رؤى تحسرية لبعد لا إنساني تحفظي لذلك نجد الشاعر قد سخر قلمه كاملا ليوقظ ضمائر الأنظمة العربية الجائرة في حق قضية العراق وشعبه، لذلك نرى بأنّ هذا السواد بمثابة جزء ملازم للمعنى معبرًا عن الواقع العربي والتظلمات المعاشة التي تضيق من أفق الحرية ليأخذ إذن البوح ههنا مكان الكشف والتعرية وتصوير الواقع والأحاسيس العربية التي تشهد الضمور وتأبى التدخل.

وبالتالي نستنتج مما سبق ذكره أنّ المبدع الشاعر "يوسف سعدي" قد اِستطاع من خلال هذا الإدراك التقني أن يتفنن في بسط معالم حداثية تقنن لخطاب شعري معزز بعلامات تتماشى وحركية الطرح والقضايا المتدرجة وكذا جملة المشاعر الذاتية والموضوعية الموطدة، الممثلة لعلامات قد مثلت ضمن التشكيل الهندسي وثنايتي البياض والسواد كاعتماد بصري محسوس يساهم في تحقيق الدلالات الدقيقة والجماليات المتوخاة العاكسة لمدار النفسية الشاعرية الداخلية وكذا مطبات العالم الخارجي لتغدو إذن هذه المقررات التقنية كفعل لازم ولع به الشعراء.

ثالثا: التقنيات السينمائية ودلالاتها

سايرت منظومة الشعر المعاصر تقنيات جديدة اِتحدت من خلالها معالم الفكر البصري التشكيلي بالاعتماد على المنحى السينمائي مع الخلجات الشاعرية التي تتشكل مع فعل الكتابة الشعرية، لتعمل هذه التركيبة المتداخلة على المعاني التي تأتي بالمقصدية الحقيقية للبناء العام

للقصائد الشعرية، فالتعبير الصوري المتحرك أخد المتلقي إلى اِعمال مخيلته ليحقق المفهومية والتحليل والدلالات التي تنص عليها التراكيب اللغوية المصطفة.

فكانت إذن براعة الشعراء في اِقتناص مكامن التقنيات السينمائية إحدى أهم الإجراءات التي فعلها القلم الشاعري، لتمتزج الأطاريح الشعرية مع حركية اللقطات السينمائية وآليتي المونتاج والسيناريو. ولعل ديواننا الموسوم "بغرفة شيراز" يوطد لهذه المفهومية التقنية الجديدة من خلال تجليات بعينها لها من الدلالة ما يدفع بالمتلقي إلى اِعمال مخيلته للظفر بمكنونيتها وجمالياتها.

1-محور التشكيل باللقطات السينمائية:

وظف الشعراء في دواوينهم الشعرية آلية اللقطات السينمائية بأنواعها المتعددة فأضحى الإخراج المشهدي الشعري بالاعتماد على سمة اللغة والتراكيب يخضع لهذا الإختراع، فالتوجه بعدسة الكاميرَا على وجه تقريبي وبالممارسة المنخفضة والعلوية يشكل المراسيم التجديدية التي يعول عليها لِاجتذاب المعاني الجديدة.

" فاللقطة السينمائية هي أصغر الوحدات التعبيرية التي يمكن أن تتكون منها الصورة الشعرية فالتشكيل باللقطة يتكون من المنحى المتحرك _أي اللقطة المتحركة _ التي تكتسب شكلها من حركة الكاميرَا وتغير زاويتها ونجد فيها اللقطة التتبعية والعالية والمنخفضة والبانورامية...في

حين يأتي المنحى المسافي _أي اللقطة المسافية_ التي تتخذ فيها الكاميرَا شكلها على أساس قرب أو بعد المسافة ونجد فيها اللقطة القريبة والقريبة جدًا والبعيدة والمتوسطة".[1]

فيتضح لنا أن اللقطة السينمائية تحوز على محورين متحرك ومسافي بحيث يأخذ المحور الأول مواقع غير ثابت أي متحركة تساير الإنخفاض والعلو وفيها ما يشهد التتابع ...في حين يأخذ المجال الثاني أي محور المسافة وضعية القرب والبعد فتكون الكاميرَا في وضعيات متفاوتة وفقا لهذا المنظور.

ومن خلال هذا الديوان الشعري اِرتأينا تقديم بعضا من النماذج من كلا المحورين للإلمام بهذا الجانب التجريبي الذي خضعت إليه المنظومة الشعرية المعاصرة وقد جاءت كالتالي:

1-1-دلالة اللقطة القريبة:

اِستخدم الشعراء المعاصرون اللقطة القريبة في أشعارهم تعبيرًا عن المواقف والمشاعر التي تطالهم فكان لهذه الوحدة التصويرية التكثيف الدلالي المرجو لإبراز الهيئة والمشهد على مقربة تساعد بل وتدفع بالمتلقي الى الانغماس الفعلي والتفاعل مع هذا المرصد الذي تتحد فيه عوالم التصوير مع التبليغ وصولا إلى الفنيات ويقصد باللقطة القريبة "أن تقترب اللقطة من الكادر إلى

[1] ينظر، محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950_2004)**، ص231-245.

حد ما لتفيد بخاصية تمتاز بها هذه التقنية، بحيث تنقل المتفرجين لتقربهم من الشخص أو الشيء المطلوب التركيز عليه."[1]

فتكون بذلك هذه اللقطة التي يتم اِعتمادها في المقاطع الشعرية بمثابة الخاصية التي تدفع بالمتلقي إلى الاندماج الفعلي مع المشهد وكذا تقريبه منه ليكون عالما بالحقائق والأهداف التي يروم إليها هذا المشهد الشعري.

وكأن المتلقي وفقا لهذا الطرح سيحجز لنفسه مكانًا لمشاهدة إحدى اللقطات كما هو الأمر في عالم السينما، حيث ضمانه لمكان مقرب سيكفل له المشاهدة الحسنة والملّمة بجميع الحيثيات التي تنصب ضمن الإطار الواحدي المعبر عن الشيء الواحد أو الشخص الواحد، مع تفعيله لآلية التخييل والتصوير، ولعل هذا الإسقاط السينمائي على المعطى الشعري قد أتاح بوتقة من الدلالات والرمزيات التي يتضمنها المسار الداخلي لمشاعر فضفاضة سلط القلم الشاعري الضوء عليها.

ولعل من بين المقاطع الشعرية التي بنيت وفق هذه التقنية "اللقطة القريبة" نجد ما يرد عن قول الشاعر في قصيدة "قطار أكسبرج" يقول:

[1] المرجع نفسه، ص232.

تغمغم إذ أقبلها طويلا

على باب المحطة

ثم تمضي، وقد سحبت حقيبتها القماش

ولم تقل وداعًا...

أتحسب أنّني قد ضقت ذرعا بها؟[1]

يتضح لنا من خلال هذا المقطع الشعري أنّ الشاعر يوسف سعدي قد استعان في توطيده لهذا المشهد الشعري التقنية السينمائية القريبة، فنجد الكاميرَا قد اِلتصقت بالمشهد تماما مصورة الهيئة الكلية وملمة بجميع الطيات التي اِرتكز عليها القلم الشاعري بشكل تقريبي حيث تسلط العدسة على محور واحدي ممثل في المحبوبة ومغادرتها دون أن يفتك طارئ آخر الواجهة التصويرية "باقي المسافرين، إشعارات الرحلات بالمحطة، جو السفر ...الخ".

ولعل هذا التوظيف يوحي بمدى القرب والعلامة الوطيدة التي تجمع الشاعر بمحبوبته وبمدى الفضاء العاطفي السيامي الذي يتجذر في كيانها فتكون بذلك هذه اللقطة كإعلان لإتحاد القوى وقربها تلك القوى المفعمة بالوهج والحب القوي الذي يكنه الشاعر لليزَا.

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص05.

لذلك عمد الشاعر إلى هذا المسار التوظيفي ليدفع بالمتلقي إلى التخييل كي يتسنى له تصور العواطف الجياشة تجاه الحبيبة وفعل المغادرة كذلك يأتي هذا التقريب ليوحي بالأمل في العودة وكأنّ المسافة قريبة بينهما بالرغم من البعد المضني.

1-2-دلالة اللقطة القريبة جدًا:

وسم الشعراء قصائدهم الشعرية باللقطة القريبة جدًا فاعترت ميدان التوظيف الحديث فهذه التقنية قد كرست توضيح معالم جزئية دقيقة من المعالم العامة، فيصبح بذلك المتلقي مركزًا على الخاصية التي تكشف له الحيثيات التي تهمه.

فاللقطة القريبة جدا تعني "تلك اللقطة التي تقترب من الكادر بدرجة عالية جدًا مركزة على جزء محدد منه أي أنّ اللقطة القريبة جدًا تختلف عن اللقطة القريبة بانتقائها موضوعة معينة من الشيء المراد تصويره".[1]

فتكون بذلك هذه التقنية إحدى النماذج الموفورة التي تختص بالعناية بمجال محدد دون غيره لتطبع لدى المتلقي الخواص التي يريد أن يندمج معها فهي إذن أشد تصويرًا وأشد اِختيارًا وتحديد مقارنة باللقطة القريبة، وهذا المسار التوظيفي يحتكم هو الآخر لجملة من العلامات والرمزيات التي يتم تدليلها من قبل القارئ المنغمس في طياتها، فتلك الخاصية التصويرية أو

[1] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص233.

الانتقاء الوضعي لم يكن بالأمر الاعتباطي وإنّما يأتي كانعكاس إيحائي معبر على ذات المبدع وقلمه.

ولعل من بين اللقطات القريبة جدًا التي أدرجها الشاعر يوسف سعدي من خلال هذا الديوان نجد مقطعا شعريا من قصيدة "أمنية" يقول فيه:

أنت أغمضت عينيك

اِغمضهما...

ولتظل طويلا، كما أنت مسترخيا.

مغمض المقلتين

إنّ كريسك الخيزران مريح، أريكة غيم.

فأغمض

لماذا تحاول إرهاق عينيك؟

ماذا ترى لو فتحتهما؟[1]

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص46.

يتبين لنا من خلال هذا المقطع الشعري أنّ الشاعر قد قام بتصوير هذا المشهد من خلال تقريب عدسة الكاميرَا بشكل يوحي بِالتصاقها تماما مع إحدى أجزاء وجه الإنسان "العين"، فتكون بذلك هذه الجزئية المحور والموضوع الأساس الذي حاول الشاعر تسليط العدسة عليه.

فالمتأمل في هذا الكادر سيتأتى لديه بأنّ الوجه الإنساني بجزئياته والردود التي تنعكس عليه لم تكن مهمة بالقدر الذي مثلت فيه العينان الإنعكاس الموقفي والمدار الهروبي الذي يتبناه أغلب من يصعب عليه أن يلملم جراحه لإنطلاقة جديدة.

فكادر العين هنا يوحي بالفعل الذي يتملك اليائس من جملة الوقائع التي تسايره في القرب والبعد _جوانب التغريب وبؤسها_ لذلك اِختار الشاعر هكذا لقطات ليفعل ماهية المعاني بدقة متعالية لتعكس التصوير التقريبي جدًا لحالة العراقي ببلاد المهجر.

فهي أمور يعايشها الشاعر وهو على علم بها لذلك نجد هذا المشهد يدفع بالمتلقي إلى التركيز والتماهي بتفعيل مخيلته تحقيقا للصورة وإدراكًا لمعانيها.

1-3-دلالة اللقطة التتبعية:

مثلت اللقطة التتبعية عديد المقاطع الشعرية التي اِندمجت مع الحركة التجديدية التي يتماهى فيها النسق الفني السينمائي مع المقصدية الشعرية، ولعل هذه اللقطة تعني "أن تتبع الكاميرَا شيئا ما وكأنّها على عربة وتجول في الساحات والأماكن التي تعبر عن هذا الشيء ".[1]

ويقصد من ذلك أن لا تتوقف الكاميرا عند المكان الواحد وإنّما وجب على الشاعر المحتكم لهكذا نوعية من التوظيف السينمائي أن يرافق قلمه ونفسه الشاعري للمكان الذي يدفعه إليه الحنين أو شيئًا من هذا القبيل، ما يضاهي القدرة المتعاقبة التي تأبى الاستكانة من خلال حمل العدسة والتجوال بها والتتبع بمقصدية تروم إلى مناحٍ متعددة لدلالات تدفع القارئ إلى الإلمام بها.

ومن أمثلة هذه اللقطة ما يرد لدى الشاعر يوسف سعدي من خلال قصيدة زهرة النّوام يقول الشاعر:

"أبو الخصيب "النخيل الرطب

والسماء الهجير

ونعمة الأنهار...

[1] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص241.

بيتي

وبستاني الذي أخذوه حَرْبا...[1]

نلاحظ من خلال هذه اللقطة أنّ منطقة "أبو الخصيب" بالعراق تظهر لدى الشاعر فتذكره في الأماكن التي تتباعد عن بعضها البعض ما دفع بالشاعر إلى حمل كاميرته وتتبع تلك الأماكن "النخيل الرطب، البيت، البستان ،نعمة الأنهار..." ولعل هذا الإستعراض التصويري الذي حنّ إليه الشاعر قد قننت إليه هذه اللقطة_ التتبعية_ مما يسر على الشاعر تقديم الهيئة العامة للتصوير فجاء الكادر شاملا بصفة تجعل المتلقي يلّم بجميع الضواحي التعبيرية ولعل توظيف هذه اللقطة يحيل مباشرة إلى الحنين إلى المنزل _العراق_ ما جعل الشاعر تتدفق لديه المشاعر وتنساب فتكون بذلك هذه الهيئة أكثر المناحي التصويرية الشاملة التي تجعله يدرك الماضي ومآثره ناهيك عن كون هذه اللقطة تعبر عن الموقف الوطني لروح الشاعر التي تأبى الثبات وتهوى التعاقب إحياءً للوطن ودروبه التي نبذت.

2-محور التشكيل بفن المونتاج:

تجلى في الطرح الشعري الحديث ميزات التداخل الفني الجامع للقوى التشاركية التي تحيل إلى

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص29.

المعنى من توظيفها وكان من بين التعالقات التي أنتجها النسق الجديد العمل المشترك بين التقنية المونتاجية والشعر مما أكسبه الجماليات والفنيات المتوخاة والبعد التقني الهادف في المنظومة الشعرية فأضحى المسمى التداخلي الجديد "المونتاج الشعري" أحد الأساليب المتجلية بدقة ولعل فن المونتاج يقصد به "التجميع والتركيب وهو سلسلة مترابطة ومنتظمة في تتابع معين وموجهة إلى المشاهد من أجل هدف توليد رد الفعل المطلوب...إنّه التتابع الذي يولد المعنى فالصورة المفردة أو اللقطة بذاتها لا دلالة لها بل تكون مشوبة بالغموض، ولكن عندما ترتبط اللقطة بلقطات أخرى في تسلسل يصبح الفيلم ذا معنى".[1]

وبالتالي يظهر لنا أنّ المونتاج قد جاء لتركيب وتجميع تلك اللقطات المتتابعة لخلق المعنى من إيجاده وعليه تكون السلسلة الشعرية وفق هذا المنحى منتظمة وتشهد التناسق في الطرح والتوظيف ما يبرز لدى المتلقي الفاعلية من هذا التوظيف وكذا الدلالة التي يتخفى من ورائها.

ولعل من بين النماذج الشعرية التي وسمت بهذا الطرز الجديد في ديواننا نذكر بعضا من الأنواع المونتاجية التي جاءت كالتالي:

[1] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص247.

2-1-دلالة المونتاج التكراري:

سعى الشعراء إلى توظيف المونتاج التكراري في أشعارهم "فمونتاج التكرار يشبه التكرار الفني في اللغة، حيث يقوم على تكرار لقطة بعينها "الإلحاح على الفكرة أو العبارة" ".[1]

أي أن يوظف الشاعر أحد العبارات التي تمثل اللقطة في الفن السينمائي فيعمد إلى تكرارها لإبداء موقفه وإنطباعه نحو موضوع ما، فيكون بذلك المونتاج التكراري احدى العناصر التي يستجيب إليها الشاعر من خلال توظيفها في قصائده، ولها من التوليد الدلالي الشيء الكثير، حيث يبدي المتلقي/القارئ تعجبه من هذه التيمة في بادئ الأمر ولكن حين يسقطها على الموضوع العام الذي تتبني عليه القصيدة سيكون بمثابة الملّم الحائز على الطرح والمدى الاستيعابي على حد سواء.

ومن الأمثلة الواردة لدى الشاعر يوسف سعدي من خلال ديوانه أحد المقاطع من قصيدة "أواخر أيلول" قوله:

وهل تعرف الطير

أنّا هنا،

سجناء منازلنا الحجرية

[1] منى دوزة، **تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية المعاصرة_المونتاج السينمائي /الشعري نموذجا_**، مجلة الآداب، العدد 15، سنة 2015، ص286.

ذاتِ الحدائق؟

أنّا هنا،

الموثقون إلى طين أجسادنا؟

وهل تعرف الطير

أنّا هنا

الزائلون؟[1]

يصور لنا الشاعر في هذا المشهد الشعري عديد اللقطات المتراصة التي تحمل من الدلالة ما يدفع بالمتلقي إلى رصدها والإلمام بها، غير أنّ النقطة المركزية في التعبير هنا، هي اللقطة المتكررة_أنّا هنا_ التي تنتظم والطرح الموضوعي الشامل.

لنجد هذا الترديد يولد معاني العمق المأساوي وتفشيها فهي لحظات توحي بالانقباض وبالذات الموحشة التي تحاول أن تتحسس وجودية أناها وسط هذا الركام الفوضوي، كذلك نجد التكرار يدعم تيمة الصمود والنضال المستمر والكفاح.

كذلك عبرت الوحدة التعبيرية التكرارية المقابلة" وهل تعرف الطير " ميثاقا دلاليا آخر وسم بالخلاص المنتظر والحياة التي يتأمل كل عراقي بأن تبعث من جديد فيكون هذا الزخم الدلالي

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص08.

بمثابة التوجيه الذي وجب على المتلقي أن يلم بطياته بإحياء مخيلته، وفي قصيدة مسودات سريعة يرد كذلك الشاعر هذا المونتاج التكراري من خلال قوله:

أكتب

لن أغلق نافذتي عن ورق يتناثر في الريح

أكتب

طنجة بيتي!

أكتب

إني أكره رمل بلاد العرب

وأفاعي الرمل بأرض العرب

أكتب

إنّ عراقا ميتا

حتى القرن الثاني والعشرين.[1]

يسلط الشاعر الضوء التكراري ثانية من خلال هذا المقطع الشعري الذي يترسخ بالفعل "أكتب" وهي إحدى اللقطات المندمجة في هذا المشهد التناوبي، فيكون لهذا الترديد التصويري

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص39.

لهذه اللقطة خلفية لقراءة متباينة منها ما يعبر عن الرؤيا المجهولة لذات تتخبط في التيه بفعل العوالم الواقعية التي فرضت عليها.

كذلك يوحي هذا النسق التعبير عن حيز التوتر الذي يعتري النفس ويبث فيها إشعاعات الزعزعة فهي إذن تناقضات تعبيرية كرست إليها اللقطة المتكررة "أكتب" تلخص مدار الألم والمعاناة النفسية.

2-2-دلالة المونتاج التضادي:

المونتاج التضادي هو الآخر قد لعب دورًا في التصوير الشعري ولقي حظوظًا لا بأس بها كونه "عبارة عن مفارقة تصويرية تتشكل من تركيب لقطة أخرى متناقضة معها بشكل تتابعي."[1]

وعليه يكون التصوير التعبيري بمثابة إتيان بتضادات متتالية ضمن نسق مشهدي واحدي مولدًا بذلك التضاد حافل بالدلالة المميزة الجامعة لمعنيين متضادين ومن النماذج التي أدرجها شاعرنا في نصوصه الشعرية نجد مقطعًا من قصيدة "مصر البهية أمُّنا جاءت إلى الساحة يقول فيه:

هكذا، ليس صعبا علي اعترافي يأتي وحيد

[1] منى دوزة، **تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية المعاصرة**، ص278.

(لأني، فعلا، وحيد!)

ولكنني

مثل أسلافي الخاطئين

سأعلن هذا المساء

أمام حديقة المهجورة

والعصافير مقرورة

أمام قميص التي رحلت، بغتة، دون أن تتذكر أحلى قميص...

أمام السناجب

والثعلب المتضور...

أعلن: لست وحيد![1]

يضعنا الشاعر في هذا المشهد الشعري أمام لقطات متضادة تتضح على مستوى اللقطة الأولى قوله هكذا، ليس علي اعترافي بأني وحيد/ لأنّي، فعلا، وحيد!، وكذا اللقطة الأخيرة قوله أعلن:/ لست وحيد!

فالموقفين متضادين أحدهما يوحي بالاغتراب والبعد المأزوم والفشل في إيجاد العلاقات والآخر يعبر عن الأمل وعن التقدير الوجودي بعيدًا عن أطر التغريب الذاتي والواقعي، ففي حال إرداف الصورتين المتناقضتين ببعضهما البعض يتسنى لنا رؤية الفكرة الجمالية الثالثة

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص31.

التي توحي بضرورة كسر القيود التوترية لمعانقة صفوة الكون ورحابته، ما يدفع بالمتلقي إلى منح التجميع ما بين الصورة للإلمام بالمناحي الدلالية العامة.

2-3-دلالة المونتاج الإيقاعي:

لما كانت الدفقات الشاعرية متباينة فقد عمد الشعراء إلى تبيان الطول والقصر في أسطر قصائدهم الشعرية وهذا ما ينتظم مع مفهومية المونتاج الإيقاعي الذي يقصد به "تقنية التباين في الطول وقصر اللقطة الذي يترتب عليه طول وقصر الدفقة الشعورية التي تتضمنها النصوص الشعرية "[1].

فيتأتى لنا القول بأنّ هذا التوظيف يتعالق مع الغاية الدفقية المرتبطة بالشعور والمكامن التي يبثها الشعراء في أعمالهم، فيكون العمل على خلق سطر شعري طولي أو قصير بمثابة الإنعكاس الدلالي الذي يحاول المتلقي تفكيك مغاليقه وكذا غموضه.

وهذا الطرح يعد من النماذج التي قننت إليها منظومة الشعر الحديث، حيث ينبني النّص الشعري وفق النفس والتفاعل الناتج عن الحالة التي يتعايش معها الشاعر بل التي يحاول جمع المتلقي بها، فالحزن والآهات والفرح والتأمل هي إحدى السلاسل الشعورية المعبرة عن الدفقات التي تنصب ضمن الإيقاع وهذا ما يستهوي الشاعر في مسايرته لعنصر المونتاج الإيقاعي.

ومن النصوص الشعرية المبنية وفق هذه النوعية المونتاجية نجد قصيدة هاجس يقول فيها الشاعر ما يلي:

---

[1] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص 258.

وأحسست بأني ضائع في ساحة ليس لها اسم

وأنّي جائع

مرتجف بردًا...

وأنّ القطارات اِبتعدت في لحظة

وأنّي سأبكي....

وأنّي....[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري الذي وظف فيه الشاعر المونتاج الإيقاعي، مدى التفاوت الحاصل بين الأسطر الشعرية التي تمثل لقطات موجزة قد مر بها الشاعر، ولعل هذا الإختيار في طريقة التشكيل يجسد نبرة الباطن الشاعري والنفسية التي تتأزم بشدة من خلال الأطر الواقعية الجديدة التي مثلت المعترك الإحتدامي الثاني من بعد عوالم الحرب ببلاده العراق.

فاللقطات الطويلة توحي هنا بالمصير المجهول وبالوحدة التي تنتظر الشاعر وعليه فهذه التركيبة الإيقاعية المونتاجية قد لخصت التجربة الشعورية لذات المبدع والأغوار التي وقع في طياتها والزفرات المأساوية التي كابدها ليمتهن الشاعر من خلالها دور السينمائي في بعث التأثير البصري والبصيري على ذات المتلقي والدفع به إلى الإلمام بالمعنى من ذلك.

2-4-دلالة المونتاج المتوازي:

عدّ مونتاج التوازي إحدى الأنواع التقنية التي عمد الشعراء إلى تفعيلها نظرًا لتعدد الأصوات واللقطات من أطراف مختلفة فيكون بذلك هذا النوع الأجدر والأكفئ للربط والتركيب

[1] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص 43.

بينها، ويقصد به تلك " التقنية التي يعرض من خلالها الشاعر حديثين يمثلان طرفين متباينين أي على شكل الحوار المعتاد رصده في النصوص السردية"[1].

وبالتالي يمكن للمتلقي رصد هيئتين متحاورتين يمثلان في إطار التماهي السينمائي الشعري لقطتين لطرفين ومن بين المقاطع الشعرية التي تجسد لنا هذا المنظور الموازي ما نجده في قصيدة طهر قوله:

لكستناء الضواحي اشتقت في سفري
لا نخلة الله شاقتني
ولا الأثلُ
ولا ذوائبُ لبلابٍ
ولا قمر يلاعب الماء...
قالوا: ثمَّ فاختة تأوي إليك مساءً،
قلت: منتبذي مأوى العذارى ذوات الريش
لا قطط قد آنستني
ولا ليلى ترطّب لي متن الفراشِ.[2]

يجسد الشاعر من خلال هذا المقطع الشعري بالتوازي المونتاجي لقطتين بالتوازي والتقسيم بين طرفين قد مثلا هذا الحديث ألاّ وهما الشاعر ومحدثيه بصفة الجمع "قالوا" وكأنّ هذا الحوار التناوبي لطرفي الحديث يعبر عَن اللّبس والإختلاف في الآراء، فتضمين هذا المونتاج قد جاء للضرورة المشهدية إنكارًا من الشاعر على التهم التي تطال في حقه.

فكانت هذه التقنية مناسبة لبناء هذا المقطع كذلك يوحي هذا التوظيف بالفراغ والوحدة التي يستشعرها الشاعر وكذا الضمور العاطفي الذي يتملكه، فهو فاقد للحب والانس، مفتقد للخيط

[1] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص250.

[2] يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، ص19.

الذي يجمع بينه وبين العلاقات التي لملمت كيانه من جديد فتترصد هذه الحوارية أطر النفسية والتشارك القولي لفعل الإنسانية وتحولاتها ببلاد الغرب" لندن".

يتسنى لنا القول في الأخير بأنّ الدور الذي لعبته التقنيات السينمائية في النّص الشعري المعاصر قد كان بمثابة الإنطلاقة التجديدية نحو بعث روح تداخلية جامعة للشعر وفن السينما على حد سواء فقد تمتعت الأقلام الشاعرية بمنظور كتابي مفعم بالدلالات والمعاني التي دفعت بالمتلقي إلى تتبع مسارها والكشف عن أغوارها، ناهيك عن كون هذا الترابط الوظيفي قد أنشئ مجالا لإحياء الثقافة البصرية وتقوية المجال التخييلي بالمعنى الذي يفيد خلق الأفكار الضمنية والإلمام بميثاق التلاعب من جهة أخرى ليكون بذلك هذا السيل التوظيفي نقطة العبور إلى المناحي التجريبية التي تحوي التأثير والجماليات تحت إطار التمظهر التشكيلي الذي ألّم به الحيز الجديد.

وعليه نستشف مما سبق بانّ منظومة الشعر العربي المعاصر قد احتفت بعوالم قنن لها القلم الشاعري حافلة بالمقصدية من توظيفها وكذا ابرازها فهي خواص هادفة تقتنص في طياتها علامات وتشفيرات يأتي المتلقي لينزع اللبس منها فالعتبات النّصية والرسم الهندسي وثنائية البياض والسواد وتأسيسات السينما قد بعثت الخلق الذي يضمن لعالم الشعر الديمومية والاستمرار من خلال المكنونات التي أفادت بها المعززة لبصر القارئ وبصيرته على حد سواء عاكسة مدار الطرح الذاتي والموضوعي الذي يحاول الشعراء الإفادة به لجمهور المتلقي كمنظور كتابي تداخلي رامز وقصدي ومعمول به حرصا منهم لمواكبة عوالم التأثير الحداثي وحفظا للحمولات المشهدية المطروحة.

خاتمـــــة

ومن خلال دراستنا لموضوع سيميائية التشكيل البصري في ديوان غرفة شيراز ليوسف سعدي توصلنا إلى مجموعة من النتائج والتوصيات يمكن إجمالها فيما يلي:

النتائج:

✓ أدى التحول الحضاري إلى حركية وسبل قراءة جديدة مثلها الجانب الصوري بما تكتسبه الصورة من دلالات وخبايا ووظائف شغلت النقد السيميائي لتحقق البعد التطوري من خلال تكاثف علاماتها.

✓ شكلت الصورة والمجال السيميائي مسارًا متجانس يشتغل جنبا إلى جنب ماحدد مقروئية العمل الصوري ضمن إدراك يصد من السطحية في التعريف إلى عوالم المجرى الضمني.

✓ يعد التشكيل البصري من السمات الحداثية التي أخدت أقلام الشعراء بتفعيلها ضمن المعطى الشعري، فهو كل ما يتيحه النّص من مجال رؤيوي سواء على مستوى العين "البصر" أو على مستوى "الخيال" البصيرة لتنسجم هذه العناصر لتعبر عن المشاعر والقضايا التي يحاول الشاعر تسليط الضوء عليها.

✓ ظاهرة التشكيل البصري بالرغم من حداثتها إلاّ أنّها تستمد جذورها من القدم اِستلهاما من جهود غربية وعربية واكتب الظاهرة الشعرية آنذاك، فالشق الغربي يومئ بأفضلية البحوث السويسرية والغريماسية... مع الإحتكام بالمدارس الغربية التي اِهتمت بالجانب الغير لغوي في

تحديد بوادر الظاهرة في حين مثل المشهد العربي حججه وقوفا عند الموشح، البديع ...لتبرير أصول الظاهرة.

- ✓ إستوعب الشعر إمكانات جديدة تتماشى والطرح المتبع من قبل الشعراء حيث إنفتحت الآفاق نحو ثنايا الفنون بما فيها التشكيلية والسينمائية كمواد دسمة عززت من فضاء إخراج القصيدة.
- ✓ تتعدد التقنيات التي تندرج ضمن ظاهرة التشكيل البصري منها العتبات النصية والرسم
- ✓ كسمة فنية والبياض والسواد وتتعدى هذه المفهومية البصرية إلى نسق بصيري يكون الخيال الفيصل في تحكيم مكنوناته ولعل أجدر العناصر تمثيلا نجد التقنيات السينمائية.
- ✓ منح التشكيل البصري بتقنياته النفس الجديد الذي مَكّنَ النصوص من كسر المعنى الواحدي إلى التماهي ضمن القراءة التأويلية المتعددة حسب القدرة الذاتية للفرد القارئ ومرجعياته الثقافية.
- ✓ إستجاب الشاعر يوسف سعدي من خلال ديوانه غرفة شيراز للظاهرة التشكيلية البصرية حمل قلمه الشاعري الأسس التشكيلية ضمن مفهوم خطي تتراص وتتمازج فيه قوى الشعر لتفعل بصر القارئ وبصيرته، لعل الأخذ بهذا التوظيف قد استطاع ترجمة أحاسيس الشاعر ورؤاه المستفيضة حول الإغتراب، الوطن، الحب...وغيرها من المشاعر التي لطالما

كابـدها الشـاعر، فالعتبـات النصـية والرسـم الهندسـي وثنائيـة البيـاض السـواد مثلـت المنحـى التجريبي البصري المحدث للنقلة النوعية التي وجب على الشاعر أن يحتكم لها، في حين مثلت منظومـة التقنيـات السـينمائية التفاعـل القصـدي الكاسـر للـوتيرة المعتـادة إحيـاءً للتفاعـل الفنـي الشعري.

التوصيات:

وفي ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واِستكمالا للفائدة العلمية نتوصل إلى مجموعة من التوصيات أهمها:

- ✓ العمل على توسيع نطاق الملتقيات والندوات مع تكثيف العروض والمداخلات حول موضوع التشكيل البصري مع التركيز على شبكة التفاعل الشعري السينمائي ليتسنى للباحث الفهم والاستفادة أكثر من الجهود المطروحة.
- ✓ توسيع المجال البحثي المنشور بما يخدم السياق الإجرائي المحض لظاهرة التشكيل البصري من خلال التركيز على الآليات والأدوات الإجرائية لمجمول المناهج النقدية الأحدث ظهورًا.
- ✓ الإستفادة من التكنلوجيا وخواص الإعلام في التعريف بمثل هكذا دواوين شعرية وشعراء مهمشين قصد إعطاء الفرصة للباحثين للاختيار الأمثل لمدونات اِشتغالهم.
- ✓ ضرورة إبرام مؤلفات عاقدة لمقارنات مفاهيمية غربية عربية تخص الظاهرة التشكيلية

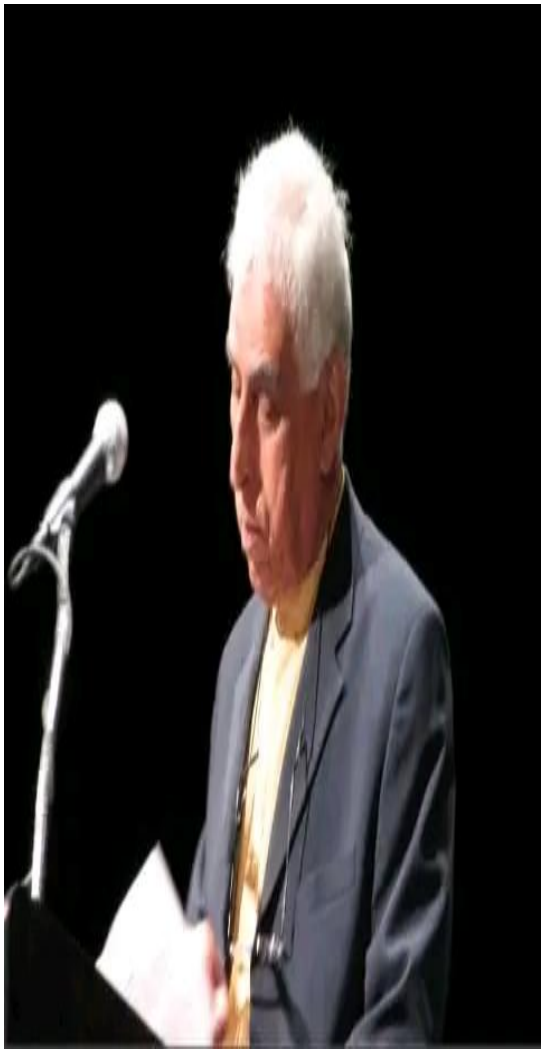
وتأطير للحدود الزمكانية بما يخدم سبل الباحثين.

وفي الأخير نأمل أن نكون قد ألممنا بمجمول ما يثيره هذا الموضوع، وفي عرضه بالشكل الذي يتناسب والغرض من تقديمه فإن وفقنا فمن الله تعالى وإن قصرنا أو أخطأنا فمن أنفسنا.

ملحق

التعريف بالشاعر:

يوسف سعدي ولد في البصرة عام 1934م، تخرج من دار المعلمين ببغداد سنة 1954م عمل في الصحافة وتنقل بين عدة بلدان، نشر العديد من الترجمات الشعرية والنثرية وكتب القصة والرواية، ترجمت أشعاره إلى العديد من اللغات ونال جوائز أدبية في البلدان الأوروبية والعربية.



من أعماله وترجماته:

-القرصان (شعر)1953م.

-أغنيات ليست للآخرين (شعر)1955م.

-الأخضر بن يوسف ومشاغله (شعر) 1972م.

-تحت جدارية فائق حسن (شعر)1974م.

-قصائد أقل صمتا (شعر)1979م.

-يانيس ريتسوس: إيماءات، ترجمت 1979م.

-هانري ميلر: رامبو وزمن القتلة، ترجمت 1979م.

-ديفيد معلوف: حياة متخيلة، ترجمت 1998م.

نال عدة جوائز في الشعر منها:

-جائزة سلطان بن علي العويس.

-الجائزة الإيطالية العالمية.

-جائزة فيرونيا الإيطالية لأفضل مؤلف أجنبي في عام 2008.

توفي في 13 يونيو 2021م بلندن المملكة المتحدة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر:

- صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة، ط02 ،م3،بيروت1977.

– يوسف سعدي، **غرفة شيراز**، دار التكوين، ط1، دمشق، سوريا،2011.

ثانيا:المراجع:

1-الكتب العربية:

– أميمة عبد السلام الرواشدة، **التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر**، دراسات دار الثقافة، ط1، الأردن،2015.

– جميل حمداوي، **السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، الوراق للطبع، ط1، عمان الأردن،2011.

– جميل حمداوي، **شعرية النّص الموازي _عتبات النّص الأدبي_**، دار الريف، ط2، المملكة المغربية،2020.

– حاتم الصكر، **مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط01،لبنان1999.

- سعيد بن كراد، **السيميائيات"مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار، ط3 ، سوريا2012.

– طراد الكبيسي، **الإختلاف والإئتلاف في جدل الاشكال والأعراف** مقالات في الشعر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، دب،2000.

- عبد الحق بلعابد، **عتبات جرار جنيت من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان،2008.

- عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النّص-دراسة في مقدمات النقد العربي القديم-**، إفريقيا الشرق، د ط، بيروت، لبنان،2000.

- عبيدة صبطي، نجيب بخوش، **مدخل إلى السيميولوجيا**، دار الخلدونية، ط01، الجزائر،2009.

- كلود عبود، **جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط01،لبنان2010.

- محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)**، بحث في سمات الأداء الشفهي"علم تجويد الشعر" المركز الثقافي العربي،ط01،بيروت لبنان،2008.

- محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1،لبنان،1991.

- محمد عجور، **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر_دراسة نقدية_**، دار الثقافة والإعلام، ط1،الإمارات العربية المتحدة،2010.

- محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، الكتب العربية، د ط، د ت.

- مصطفى أحمد قنبر، **الإهداء_دراسة في خطاب العتبات النصية_**، المركز الديمقراطي، العربي، ط1،برلين_ألمانيا،2020.

- نهلة عيسى، أساليب **تحليل الصورة**، منشورات الجامعة الإفتراضية السورية، د ط ، سوريا،2020.

-عصام خلف كامل، **الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة ، د ط ،2003.

2-الكتب المترجمة:

- إليزابيث درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ت محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، دط،بيروت،1961.

- إمبرتو إيكو، **السيميائية وفلسفة اللغة**، ت/أحمد الصمعي، المنظمة العربية، ط01، بيروت،تشرين الثاني،2005.

- دانيال تشاندلير، **أسس السيميائية**، ت/طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية، ط01،بيروت لبنان،2008.

- روبرت شولز، **السيمياء والتأويل**، ت/سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، ط01الأردن،1993.

- مارسيلو داسكال، **الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ت/حميد احميداني، محمد العمري وآخرون، إفريقيا الشرق، د ط، الدار البيضاء المغرب، سنة1987.

3-معاجم وقواميس:

- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، د ط، ج11، بيروت لبنان، دت.

- ابن منظور، **لسان العرب**، مج3، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، بيروت،2005.

- أحمد عمر مختار، **معجم اللغة العربية**، عالم الكتب، ط01، ج02، القاهرة،2008.

- الفيروز الأبادي، **قاموس المحيط**، قدس العرب، ط1، سنة2009.

4-مجلات ودوريات:

- أمينة فزاري، **السيميائية"المصطلح،المفهوم والإشكالية"** مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية،المجلد17، ديسمبر 2007.

- بلقاسم دكدوك، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، مجلة الحقيقة، العدد 34، دت.

- خرفي محمد الصالح، **التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة**، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، د ت.

- رضوان بلخيري، **سيميائية الخطاب المرئي وإشكالات التلقي والتأثير-دراسة في الأبعاد الدلالية للصورة السيميائية** -، مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية،العدد7.

- زينب درياكورد، **البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ**، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية لجامعة بابل، العدد 43، نيسان 2019.

- سامية أجقو، **القصيدة التشكيلية في ديوان سمكة البياض لمحمد عادل مغناجي**، مجلة رؤى في الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 2، العدد03، سنة2020.

- سعاد شريف، **فاعلية العتبات النّصية في الخطاب الشعري لإبن عربي "ترجمان الأشواق أنموذجا"**، مجلة دراسات معاصرة، المجلد03 ، العدد02، جوان2019.

- صالح علي مسعود قحلوص، **سيميائية الخطاب البصري**، مجلة كلية الفنون والإعلام، العدد الثالث، د ت.

- عالمة خدري، **شعرية العتبات النّصية في النقد المعاصر**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، د ع، د م، د ت.

- عبد الباري محمد مادي، فوزي سالم محمودي، **سيميائيات الأنساق التشكيلية في الصورة**، مجلة الأستاذ، العدد 09، خريف2015.

- عمار بن لقريشي، **ملامح المنهج السيميائي في النقد الجزائري المعاصر_مقاربة وصفية_**، مجلة التراث، العدد التاسع، سنة2013.

- فهد مرسي البقمي، **ظاهرة التشكيل البصري في الشعر بين النظرية والتطبيق**،تجربة الناقد محمد الصفواني أنموذجا، المجلة العلمية لكلية التربية ،العدد03،دت.

- لسحمدي بركاني، **التشكيل البصري في ديوان الحبشة لعمار مرياش**، اللغة العربية، العدد37،سنة2017.

- محمد حسين محمد عيسى، **سيميائية الصورة الفوتوغرافية في الملصق السيميائي**، مجلة العمارة والعمران، العدد 10.

- منى دوزة، **تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية المعاصرة_المونتاج السينمائي /الشعري نموذجا_**، مجلة الآداب، العدد 15، سنة .2015

5-رسائل جامعية:

- إبراهيم علي، **الخطاب الشعري ووعي المعنى_ مقاربة لنظام التخييل الشعري_**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران ،2008-2009.

- روفية بوغنوط، **شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري_قسنطينة،2006-2007.

- زهرة بولفوس، **التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر**، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة قسنطينة،2009-2010.

- عمر بن أحمد، **الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها)**، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة سيدي بلعباس،2015-2016.

- فريدة سويسف، **جماليات اللون ودلالته في الشعر العربي**، قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة سيدي بلعباس،2016-.2017

6-مواقع إلكترونية:

- أ.الناصرية، **نبذة ...طارق عزيز الوجه الدبلوماسي لنظام صدام حسين**، الوسط، العدد4654، سنة04 يونيو2015، نظر بتاريخ 05 مارس 2023على الساعة13:53،

.news.www.alwasat.news.com

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
الشكر	
الإهداء	
مقدمة	أ-هـ
الفصل الأول: مفاهيم وإضاءات	07-65
أولاً: السيميائية " المفهوم والتعالق الصوري "	07-27
1-مفهوم السيميائية	08
1-1-المفهوم اللغوي	08
1-2-المفهوم الاصطلاحي	09
2-السيميائية والتعالق الصوري	20
ثانيا: التشكيل البصري " المفهوم والأصول "	28-46
1-مفهوم التشكيل البصري	28
1-1-المفهوم اللغوي	28
1-1-1-التشكيل	29
1-1-2-البصري	30
1-2-المفهوم الاصطلاحي	30
2-أصول ظاهرة التشكيل البصري	37
2-1-الأصول الغربية	38

2-2-الأصول العربية	46
ثالثا: تراسل الشعر مع الفنون " الرسم، السينما "	58-54
1-الشعر والرسم	54
2-الشعر والسينما	58
الفصل الثاني: تمظهرات التشكيل البصري ودلالاتها في ديوان غرفة شيراز ليوسف سعدي	67-
أولاً: العتبات النصية ودلالاتها	96-67
1-عتبات الإطار الخارجي " الغلاف الأمامي "	68
1-1-عتبة العنوان	71
1-2-عتبة اسم المؤلف	80
1-3-عتبة صورة الغلاف ولونه	82
1-4-عتبة دار النشر	89
2-عتبات الإطار الداخلي	91
2-1-عتبة التجنيس	91
2-2-عتبة الإهداء	93
2-3-عتبة التوثيق الزمكاني	96
ثانيا: دلالات الرسم الهندسي وثنائية البياض/السواد	118-99
1-دلالات الرسم الهندسي	100

1-1-دلالة الرسم المضلع	100
1-2-دلالة الرسم المربع	102
1-3-دلالة الرسم المستطيل	106
1-4-دلالة الرسم المثلث	107
2-دلالات ثنائية البياض/السواد	110
2-1-دلالة محور البياض	111
2-2-دلالة محور السواد	118
ثالثا: التقنيات السينمائية ودلالاتها	138-121
1-محور التشكيل باللقطات السينمائية	122
1-1-دلالة اللقطة القريبة	123
1-2-دلالة اللقطة القريبة جدًا	126
1-3-دلالة اللقطة التتبعية	129
2-محور التشكيل بفن المونتاج	130
2-1-دلالة المونتاج التكراري	132
2-2-دلالة المونتاج التضادي	135
2-3-دلالة المونتاج الإيقاعي	137
2-4-دلالة المونتاج المتوازي	138

❖ خاتمة	143
❖ ملحق	148
❖ قائمة المصادر والمراجع	150
❖ فهرس المحتويات	157
❖ فهرس الأشكال	161
❖ الملخص	

فهرس الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
01	مدار التعالق بين ثنائيتي السيمياء والصورة	27
02	المسار التصاعدي لتأويل العنوان	78
03	المدار اللوني لصورة الغلاف	88

ملخص:

تناولت هذه الدراسة موضوع سيميائية التشكيل البصري من خلال ديوان غرفة شيراز للشاعر العراقي يوسف سعدي، بإعتبارها إحدى الظواهر الحداثية التي تنطبع في خضمها مجمول العلامات والفنيات البصرية والبصيرية مما يعزز القدرة على توليد الدلالات والأبعاد، ليصبح الخطاب الشعري الحديث بوتقة مفعلة لتشكيلات يختارها الشاعر بدقة في نصه تعبيرا عن رؤاه، ومن هنا تغيرت مراسيم التلقي من المجاهرة بالأفكار والألفاظ إلى التخطيط الكتابي والصوري، ما أوجد نسقا دُلل بالتحليل من قبل القارئ فهما للمسار الجديد، وقد تمظهر التشكيل البصري في عناصر بعينها كالعتبات النصية والرسم الهندسي وثنائية البياض والسواد مع تجاوز هذا المنحى إلى إعتبارات مثلتها تقنية السينما.

كلمات مفتاحية: سيميائية، التشكيل البصري، غرفة شيراز.

Summary :

This Study addressed the semiotics of visual composition through the collection « Ghorfat Shiraz » by the Iraqi poet Yusuf Saadi.As one of the modern phenomena imprinted with a multitude of visual and perceptual signs and techniques semiotics enhances the ability to generate meanings and dimensions.Thus modern poetic discourse has become an active crucible for formations carefully chosen by the poet in his text to express his visions.Consequently the reception rituals have changed from explicit ideation and expressions to written and visual planning creating a framework that the reader analyzes to understand this new path. Visual composition has manifested itself in specific elements such as textual thresholds geometric drawings the duality of light and darkness while extending beyond to considerations representes by cinematography techniques.

Keywords :Semiotics ; Visual composition ;Ghorfat Shiraz.