وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان

التشكيل البصري في ديوان "كتاب الروح والجسد" لبشير ونيسي

مذكرة تخرج من متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
سعيدة بقي

إشراف الدكتور:
فايزة خمقاني

أ.د فايزة خمقاني ..... مشرفا ومقررا

أ.د أحلام معمري..... .....رئيسا

أ.د إبراهيم إيدير..... مناقشا

نوقشت يوم 29 جوان 2019

السنة الجامعية:1439/ 1440 هـ
2018 / 2019 م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان

التشكيل البصري في ديوان كتاب الروح والجسد لبشير ونيسي

مذكرة تخرج من متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
سعيدة بقي

إشراف الدكتور:
فايزة خمقاني

أ.د فايزة خمقاني ..... مشرفا ومقررا

أ.د أحلام معمري..... .....رئيسا

أ.د إبراهيم إيدير..... مناقشا

نوقشت يوم 29 جوان 2019

السنة الجامعية:1439/ 1440 هـ
2018 / 2019 م

شكر و إمتنان

نحمد الله تعالى ونشكره على توفيقه ومنة تيسيره على إتمام هذا العمل.

إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة خمقاني فايزة.

لكل أولئك الذين وضعوا ثقتهم بي وشجعوني وآزروني

أساتذتي، أصدقائي، أهلي

أشكركم شكر الممتن المتذلل.

إهداء

نهدي هذا العمل المتواضع إلى:

والدتي قرة عيني

أختي وأخي اللذان كانا سندا وعونا لي

وكل الأهل والأصدقاء

مقدمة

مقدمة:

من أبرز تجليات الحداثة وما بعدها في الأدب العربي عامة والشعر خاصة التشكيل البصري، والتشكيل البصري يعكس تطور الوسائل التكنولوجية بما فيها الآلات الطباعية التي ميزت القرن العشرين، كما يعكس أيضا طغيان ثقافة الصورة على العملية التواصلية؛ وبناء القصيدة المعاصرة وفق هندسة بصرية يخلق فضاءً نصيا يعمل على جذب القارئ وشد بصر المتلقي، خاصة بعد انتقال الخطاب الشعري من بلاغة الصوت وفضاء زمني تحدّه مدة الإلقاء والإنشاد إلى بلاغة الكتابة وفضاء مكاني يحده الورق الطباعي، كما أنها تحاول تعويض السمات الشفوية التي تمنح النص حيويته، وتعزز دلالاته، وبهذا البناء البصري أيضا تفتح آفاق التأويل وَتعَدد القراءات.

ولاشك أن توظيف الشعراء المعاصرين لهذه التقنية (التشكيل البصري) وإن تمايزت من شاعر إلى آخر في طريقة الاستعمال، فإنها تكشف عن مدى وعي هؤلاء الشعراء الفكري والتكنولوجي والفني.

ومن بين الأسماء التي اعتمدت تقنية التشكيل البصري في تشكيل نصوصها ودواوينها نجد الشاعر الجزائري "بشير ونيسي"، هذا الأخير الذي استخدم تقنيات التشكيل البصري في أعماله بطريقة مكثفة، مما أهلها أن تكون موضوعات بحث ودراسة.

وبناءً على هذا، تسعى هذه الدراسة المعنونة بـ: "**التشكيل البصري في ديوان كتاب الروح والجسد**" إلى البحث في التشكيل البصري في أحد أعمال الشاعر "بشير ونيسي" وهو ديوانه "كتاب الروح والجسد"، هذا الأخير المشكل تشكيلا بصريا وعن قصدية، من الغلاف إلى الغلاف، الشيء الذي يخدم موضوع الدراسة ويثريه.

و من هذا المنطلق بُني البحث على إشكالية رئيسية وأسئلة فرعية سنحاول الإجابة عنها أثناء الدراسة وهي:

- ما دور التشكيل البصري في بنية النص الشعري، وما مدى إسهامه في تعدد الدلالات؟

الفرعية:

- ما مفهوم التشكيل البصري ؟
- ما هي التقنيات التي يتجلى فيها في الديوان؟
- ما مدى إسهامه في إنتاج الدلالة؟.

وللإجابة على التساؤلات المذكورة آنفا، اعتمدت المنهج السيميائي الذي يتناسب مع هدف الدراسة في شرح الأشكال البصرية التي يزخر بها الديوان كبنية دالة ودلالاتها المتعددة في الديوان، والاستعانة بأدوات إجرائية كالوصف والتحليل، واستخدام تقنية المخططات البيانية التي من شأنها تسهيل عملية الفهم حيث يمكن قراءة المخطط البياني بسرعة أكثر من قراءة البيانات الخام و بانتهاج المنهج السيميائي، وردت الخطة كمايلي:

فصل نظري عنونته بـ "السميولوجيا والتشكيل البصري" تطرقت فيه إلى السيميولوجيا التي تستنطق العناصر البصرية في النص دلاليا فتأويليا، ثم نَظَّرْت للتشكيل البصري من خلال التطرق إلى تعريفه وتجلياته ثم التشكيل البصري في الشعر؛ وفصل تطبيقي عكست فيه التشكيل البصري من خلال ديوان 'كتاب الروح والجسد' بالتطرق إلى الإخراج الطباعي من خلال العتبات النصية(الغلاف)، الكاليغراف، تقسيم الصفحة، علامات الترقيم ، ثم الرسم: الرسم الهندسي و الرسم الفني والرسم الخطي.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن جوانب ظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر والعلائق بين الأشكال البصرية المكوّنة للنصوص، وقدر إسهامها في إنتاج وتوليد الدّلالة في الدّيوان.

أما عن سبب اختياري للموضوع فقد دفعتني جملة من الأسباب الموضوعية والذاتية لدراسته ومنها نذكر:

- ✓ حداثة المدونة، الشيء الذي يتناسب مع تخصصي. فأولى طبعات ديوان "كتاب الروح والجسد" كانت عام 2017.
- ✓ حداثة التشكيل البصري في الشعر العربي.
- ✓ نقص الدراسات حول الموضوع .
- ✓ معرفة ما مقدار نسبة الدلالات التي يضفيها التشكيل البصري على دلالات البنية الخطية.
- ✓ خوض الغمار في دراسة النصوص الشعرية .

ومن الدراسات التي استعنت بها في خدمة البحث نذكر:

– فايزة خمقاني/ قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة جمالية فنية/ مخطوط دكتوراه : 2017/2016جامعة قاصدي مرباح ورقلة.

أفادتني هذه الرسالة في طريقة تأويل العلامات غير اللغوية.

–عامر بن أمحمد/ من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري/ مخطوط دكتوراه: 2016/2015 جامعة جيلالي اليابس/ سيدي بلعباس.

أفادتني هذه الرسالة في المقارنة بين التشكيل السمعي والتشكيل البصري بعرض تقنيات كل منهما.

- ومن بين أهم المصادر والمراجع التي اعتمدتها في البحث لإثراء الدراسة نذكر
- مدخل إلى السيميوطيقا لسيزا قاسم .
- الشكل و الخطاب لمحمد الماكري
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث للدكتور محمد الصفراني .
- التشكيل البصري في ديوان سعدي يوسف لوداد بوعافية.

وأثناء انجاز البحث عارضتني بعض الصعوبات منها: تعدد أسماء التقنية (التشكيل البصري، الالتفات البصري، القصيدة التشكيلية...) نظرا لجدة الموضوع والاجتهادات الفردية؛ كما واجهني كذلك تداخل الرموز في الديوان، مما دفعني إلى الإطلاع على مواضيع بعيدة عن موضوع الدراسة و التي استغرقت مني وقتا لأجل تحري الدقة في تقديم الدلالات.

و في الأخير أحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات؛ و أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذتي المشرفة: **فايزة خمقاني** التي رافقتني توجيها وإرشادا طيلة مسار البحث.

ورقلة في: 16 جوان2019

سعيدة بقي

الفصل النظري

السيميولوجيا والتشكيل البصري

I–السيميولوجيا والتشكيل البصري:

I – 1 السميولوجيا

I – 1– 1مفهوم السيميولوجيا

تحتل السيميائيات في المشهد الفكري المعاصر مكانة مميزة، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية. إنها علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنتروبولوجيا (ومن هذه الحقول استمدت السيميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها)، كما أن موضوعه غير محدد في مجال بعينه، فالسيميائيات تهتم بكل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى.[1]

والسيميولوجيا تعني: « نظرية أو علم العلامات (من اليونانيةsémélon "علامة" ومن الأصل اليوناني logia "نظرية "، ومن logos "خطاب"). ويمكننا الرجوع بمصطلح سيميولوجيا إلى اليونان القديمة أين نجد اختصاصا طبيا يهدف إلى تأويل الأعراض المرضية(symptomatohogie). أما في ميدان الفلسفة فيبدو أن إشكالية العلامة قد ظهرت صوريا في الغرب عند الرواقيين(القرن الثالث قبل الميلاد)» .[2]« وهم أول من تكلم عن وجهي العلامة و أطلقوا عليهما الدال والمدلول».[3]

أما السميولوجيا في العصر الحديث، فقد كان الفضل في ظهورها إلى العالمين: العالم اللساني السويسري "فردينان دي سوسير Ferdinand De Saussur (1913/1875)" ،

1سعيد بن كراد:السيميائيات وموضوعها، مجلة بحوث سيميائية، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية ، الجزائر، العددان 3و4:ديسمبر 2007،ص 179.

2: جان كلود دومينجور:المقاربة السّميولوجية، تر: جمال بلعربي، مجلة: بحوث سيميائية، الرجع نفسه ص39.

3: سيزا قاسم/نصر حامد أبو زيد:أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، دار اليأس العصرية : القاهرة.ص15.

والعالم الرياضي الأمريكي "شارلز سندرس بيرس Charles Sanders Peirce (1914/1834)".الذي أطلق على هذا العلم مصطلح السيميوطيقا الذي استعاره عن لعالم "جون لوك". ولقد عرّف كل منهما العلامة على النحو الآتي:

دي سوسير De Saussur : و قد انطلق في تعريفه للعلامة من اللغة إذ يرى أنّ «اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن هذه الناحية فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية والأشكال وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية الخ... ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة المذكورة»[1].

بيـــرسPeirce: سلك طريق المنطق ليحد من خلاله أحد معاني السيميوطيقا[2]، فجاء تعريفه للعلامة كما يلي:« العلامة أو المصوّرة representamen هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا»[3].

من خلال هذا، يظهر جليا أن " فردينان دي سوسير" انطلق من اللغة في الدرس السيميولوجي، إذ اعتبر أن اللغة مجرد علامات منتظمة مثلها مثل باقي العلامات في المجتمع وإن كانت أهمها. أما المفكر الرياضي الأمريكي "شارل سندرس بيرس" فقد انطلق من المنطق الذي يعتبره « ليس سوى اسم آخر للسميائيات، ذلك العلم الضروري والشكلي للعلامات»[4]. وينعكس ذلك جليا في تقسيمه للعلامة، إذ أنه تشعب في تقسيمها، على عكس "فردينان دي سوسير" الذي لم يتفرع في تقسيمها، والشكل الآتي يوضح ذلك:

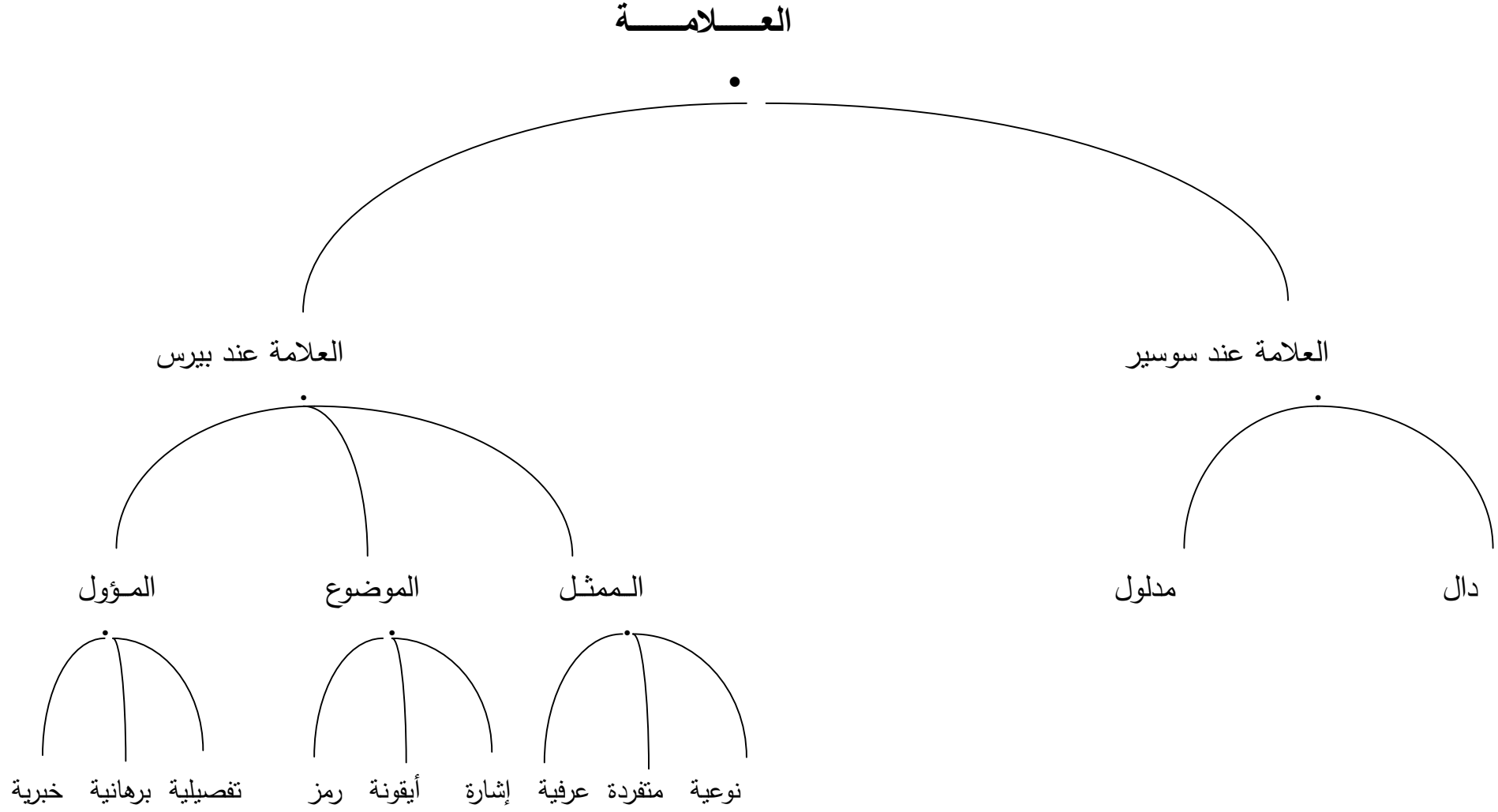
1:.سيزا قاسم/نصر حامد أبو زيد:أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة مدخل إلى السيميوطيق المرجع السابق، ص149.

2 المرجع نفسه ،ص 52.

3 المرجع نفسه، ص26.

4 سعيد بن كراد : السّميائيات وموضوعها، مجلة بحوث سيميائية: مركز البحث العلمي لتطوير اللغة العربية، العددان 3و4 ، ديسمبر 2007 ،ص181 .

الشكل رقم 01: مخطط شجري يوضح تقسيم العلامة عند دي سوسير وعند بيرس



نلاحظ من خلال الشكل(1) أن المفكر اللساني "فردينان دي سوسير Ferdinand De Saussur" قسم العلامة إلى دال «صورة سمعية»[1]، ومدلول «صورة ذهنية»[2]. إذ العلامة تتشكل من خلال ذبذبات صوتية تمر عبر الأذن لتشكل انطباعا ذهنيا، أما "بيرس Charles Sanders Peirce" فقد تشعب وتفرع في تقسيمه للعلامة و ذلك نظرا لخلفيته الرياضية المنطقية، فكان تقسيمه لها ثلاثيا، فالعلامة عنده يتفرع عنها:

الممثل(الدال)، والذي بدوره يتشعب إلى ثلاث: نوعية، متفردة، عرفية؛ وقد يكون الممثل صورة سمعية أو صورة بصرية....الخ..

و التفرع الثاني للعلامة عنده هو: الموضوع(المدلول)، وينقسم هو كذلك إلى ثلاث؛ "وتقدم تقسيمات الموضوع دعما حقيقيا للمنهج السيميائي، لخدمة النص الأدبي و اللغوي"[3]، وهي كالآتي:

المؤشر: « هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع»[4] يقصد المفكر الرياضي "شارل سندرس بورس" بتعريفه هذا للمؤشر أن العلامة تشير للموضوع إن كانت عليها أثر هذا الأخير، أي هنالك علاقة سببية بين الدال والمدلول.

الرمز: « هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة»[5]. إذا العلاقة بين الممثل والموضوع في الرمز علاقة تحتاج إلى

1سيزا قاسم/نصر حامد أبو زيد:أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة مدخل إلى السيميوطيقا،دار اليأس العصرية: القاهرة.ص19

2 المرجع نفسه.ص19

3.https//m.facebook.com/linguistuctie/posts/1644426295870554.

4سيزا قاسم/نصر حامد أبو زيد:المرجع السابق ص31

5 المرجع نفسه، ص33.

استدعاء أفكار ومعلومات. أي أنها علاقة اعتباطية حالها حال العلاقة بين الدال و المدلول عند "سوسير".

الأيقونة: « علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها، خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فردا، أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء و تستخدم علامة له»[1].

من هذا نستشف أن العلامة تكون أيقونة إن كانت نختص بصفات تماثل الموضوع. أي أن العلاقة بين الممثل و الموضوع تقوم على المحاكاة والمشابهة.

أما ثلاث تفرع للعلامة هو :المؤول، ويتشعب عن هذا ثلاث كذلك: خبرية، تفصيلية، برهانية؛ «وهو الفكرة التي تولد العلامة أو الأثر الذي يحدث في ذهن الشخص وهو يتلقي علامة ما»[2]، أي هو التأويل المحتمل للموضوع لدى الإنسان، «ويكون المؤول علامة أخرى قابلة للتأويل، وهذا المسار العلائقي الحركي هو أطلق عليه بورس السيميوزس[3]»؛ وهذا يعني أن المؤول في حالة وصوله إلى العلامة المفسرة يتحول إلى علامة جديدة تحتاج إلى تأويل، الشيء الذي يفتح آفاق التأويل، ويؤدي إلى إنتاج االدلالة أو ما يعرف بالسيرورة (السيميوز): « وهي الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات و تداولها، وهذه الدلالات لا يمكن أن تكون معطى سابقا أو لاحقا للفعل الإنساني، إنها الفعل ذاته، فكل فعل ينتج لحظة تحققه سلسلة من القيم الدلالية التي تستند في وجودها، إلى العرف الاجتماعي وتواضع الاستعمال [4]». فالدلالة إذن هي وليدة اللحظة ودفينتها، كنتيجة لأنساق ثقافية معينة؛ «فالعلامة هي مستودع لعدد

1سيزا قاسم/نصر حامد أبو زيد:أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، المرجع السابق ص31.

2 آمنة بلعلى : سيميائية شارلز ساندرس بورس، مجلة بحوث سيميائية، مركز البحث العلمي لتطوير اللغة العربية، العددان الثالث والرابع، ديسمبر 2007 ص231 .

3 المرجع نفسه ص231 .

4 سعيد بن كراد: السيميائيات وموضوعها، مجلة بحوث سيميائية: مركز البحث العلمي لتطوير اللغة العربية، العددان الثالث والرابع،ديسمبر 2007 ص185 .

هائل من الوحدات الثقافية القابلة للتحقق ضمن سياقات متنوعة[1]».فهي بمثابة بطانة ثقافية، تكشف مخزونها انطلاقا من المعطيات والظروف المختلفة.

من هذا المنطلق في إنتاج الدلالة وسيرورتها ضمن العلامة الواحدة وباختلاف السياقات المتواجدة فيها، أُعتبرت السيميولوجيا في المقام الأول بالنسبة لنظرية التأويل، واللبنة الأولى التي استندت عليها تفكيكية "جاك دريدا" في تصورها للدلالة، إذ يشبه "جاك دريدا" السيموزس أو الإحالات التي لا تنتهي عند حد بالتمركز الذاتي وميتافيزيقا الحضور المجسد، إذ كلاهما لا يمكن كبح جماحهما ولا توقيفهما.[2] ومن هنا أخذ التأويل السيميولوجي بعدا فلسفيا وفق أنساق ثقافية مراعيا السياق الذي تتواجد ضمنه العلامات السيميائية.

إن نشأة السيميولوجيا على يد عالمين، ذي فكر متمايز ("سوسير' صاحب فكر لساني/ 'بورس" صاحب فكر رياضي منطقي)، يفسر ظهور اتجاهات مختلفة فيها، وتتمثل هذه الاتجاهات في:

1. **<u>سيمياء الدلالة</u>:** وهو اتجاه يهتم بدرجة فائقة بالدلالة، سواءً كانت هذه الدلالة مخزنة في اللغة كما يرى "دي سوسير"، أو مُخزنة في جميع المظاهر الموجودة بما فيها اللغة كما يرى "رولان بارث Roland Barthes" وأنصاره.[3] من هذا نفهم أن سيميولوجيا الدلالة تنظر إلى العلامة على أنها مخزون دلالي، أي أنها تتكون من دال ومدلول. واقتصر "دي سوسير' على تواجد الدلالة في اللغة فقط، لذا رأى أن اللسانيات فرع من السيميولوجيا، لكن " رولان بارث" قلب هذه المعادلة واعتبر السيميولوجيا فرعا من اللسانيات لأننا نعبر عن باقي المظاهر عن طريق اللغة.

1سعيد بن كراد: السيميائيات وموضوعها، مجلة بحوث سيميائية، المرجع السابق ص200.

2 ينظر :المرجع نفسه ص.199.

3 ينظر: نور الدين هميسي ، فصول من النقد السيميائي و الثقافي للإشهار، دروب ثقافية للنشر والتوزيع،:عمان الأردن ط1. 2015 ،ص18.

2. **سيمياء التواصل:** ويتمثل أنصار هذا الاتجاه في كل من "جورج مونان"، "إريك بويستس"، "لويس بريتو"؛ فهؤلاء النقاد لم يكتفوا بمباحثة الدلالة فقط، سواءً في اللغة أو غير اللغة(أنظمة الموضة، اللباس، لغة الكومبيوتر، الموسيقى....)، وإنما أكّدوا على ضرورة توفر عنصر القصدية في الدلالة وديناميتها؛ كما نجد من أنصار هذا الإتجاه "رومان جاكبسون" الذي ألح على حتمية وجود القصدية في الدلالة، إلا أنه رأى أن الدلالة تكون مخزنة في اللغة فقط[1]. إذن سيميولوجيا التواصل تلح على حتمية توفر عنصر القصدية في الدلالة حتى تتم عملية التواصل.

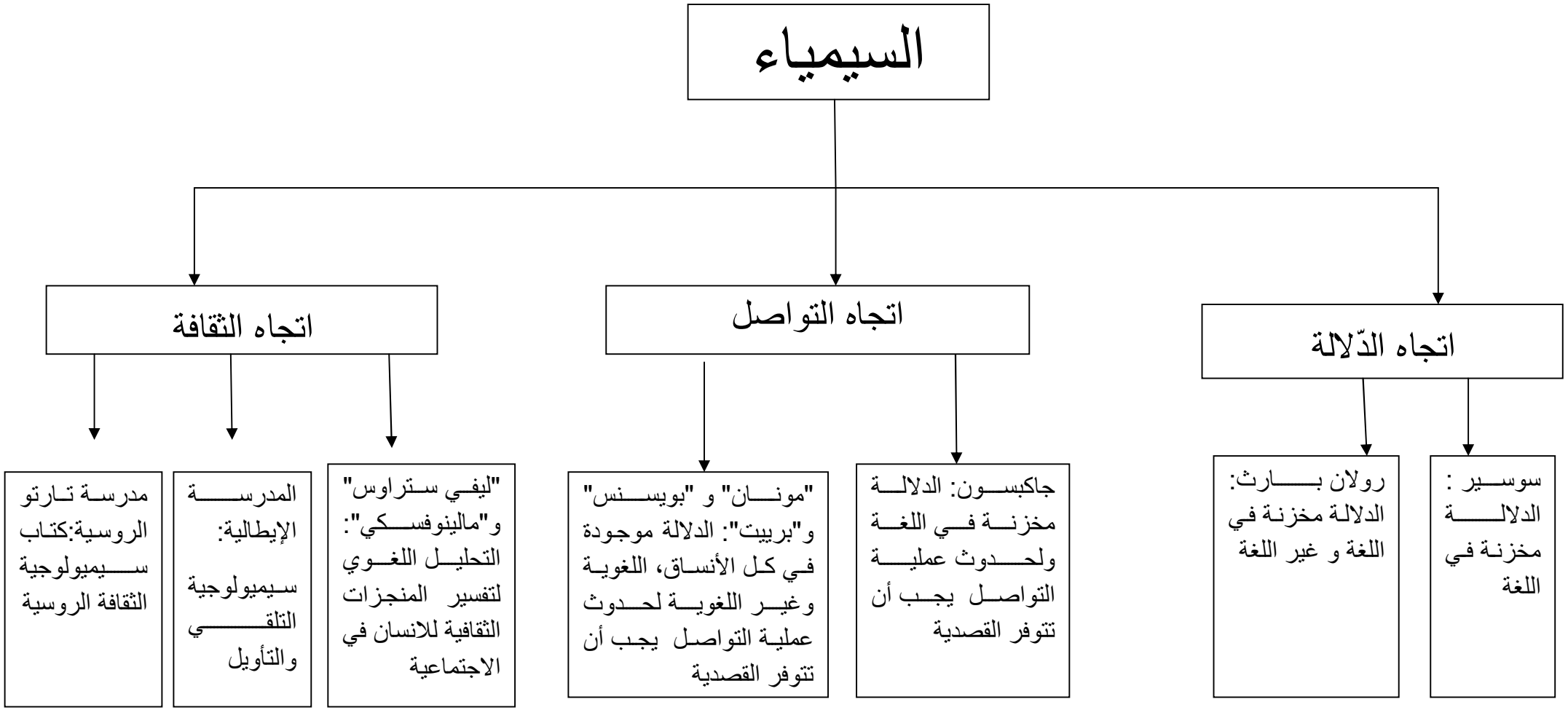
3. **سيماء الثقافة:** ينطلق هذا الاتجاه من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساق دلالية، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية، وتسميتها، وتذكرها، هي بذلك تكون مجالا لتنظيم الأخبار في المجتمع الإنساني؛ ويرجع الفضل في هذا الاتجاه إلى كل من : علماء الأنثروبولوجيا من أمثال "لفي ستراوس" و"بروتسيسلاف ماليتوفتسكي"، اللذان استخدما التحليل اللغوي لتفسير المنجزات الثقافية للإنسان في الحياة الاجتماعية؛ كذلك يعود الفضل إلى المدرسة الإيطالية ("أمبرتو إيكو" و "لاندي روسي") التي في سيميولوجيا التلقي والتأويل، كذلك يَدِين هذا الاتجاه إلى مدرسة تارتو الروسية من خلال "لوتمان" و "بوريس أوزيتسكي" اللذان ألفا كتاب "سميولوجيا الثقافة الروسية"[2].و منه فإن سيمياء الثقافة تَعتَبِر أي مظهر ثقافي علامة ذات دلالة تحتاج في فهمها إلى تأويل ينطلق من عرف اجتماعي معين.

وتلخيصا لاتجاهات السيمياء الثلاث المذكورة أعلاه، سنحاول ضبطها في الشكل الآتي:

1نور الدين هميسي :، فصول من النقد السيميائي و الثقافي للإشهار، المرجع السابق ،ص19.

2ينظر :المرجع نفسه،،ص19 .

الشكل رقم 02: مخطط هيكل تنظيمي يوضح إتجاهات السيميائية



I-1-2السيميائيات البصرية:

كان المحور الرئيس في الدرس السيميولوجي هو اللغة، خاصة مع مؤسسه ـ في رأي البعض ـ العالم اللساني الفرنسي "فرديناند دي سوسير"، حيث اعتبر أن اللسانيات هي أهم فرع من السيميولوجيا؛ ولكن ما لبثت هذه الأخيرة، حتى اقتحمت مضمارها ظواهر أخرى غير اللغة والظواهر اللسانية، ولاسيّما «أن الموضوع الأول والأساس في السيميولوجيا هو المعنى وأشكال تواجده[1]»؛ فاللغة ليست وحدها من يحوي المعاني، فهنالك مظاهر أخرى في العالم تحمل المعاني والدلالات، ولكنها بأشكال تختلف عن اللغة.

ومن بين هذه المظاهر نجد المظاهر المرئية أو المظاهر البصرية، التي دخلت إلى السميولوجيا من بابها الواسع؛ حيث كان التقسيم الثلاثي للعلامة، الذي ابتكره المفكر الرياضي الأمريكي " شارل سندرس بيرس"، هو اللبنة الأولى في السيميائيات البصرية ، ولاسيما في التقسيم الثلاثي للموضوع (الأيقونة. المؤشر.الرمز) وبالتحديد الفرع المنبثق منه « فكرة الأيقونة ـ في مجال الإدراك البصري ـ هي نقطة البداية في أفق إعادة النظر في كل الوقائع البصرية[2]»، باعتبار أن الوقائع البصرية او المشاهد المرئية أيقونات سيميائية، و«تتمظهر حيوية الأيقونة وقيمتها في قدرتها على أن تكون وسيلة اتصال وتفاهم بين الأمم والشعوب المختلفة؛ وهو أمر شائع في مجلات كثيرة منها تصميم المدن والخرائط الجغرافية «فبواسطة صورتين فتوغرافيتين يمكن أن نخطط خريطة [3]» وغيرها؛ ولعل القيمة التي تختص بها الأيقونة دون سائر العلامات قد جعلت منها الفضاء الأرحب للسيميائيات عامة، والسميائيات البصرية التي عبرت عنها الثقافات القديمة على وجه الخصوص، فقد أخذت

1 سعيد بن كراد: السيميائيات وموضوعها، مجلة بحوث سيميائية: مركز البحث العلمي لتطوير اللغة العربية، العددان 3ا 4، ديسمبر 2007 ص180.

2 أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري/ محمد أوداد، مر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط2: اللاذقية2013/4، ص7.

3محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل إلى التحليل الظاهرتي، المركز الثقافي العربي،القاهرة، ط 1: 1991 ،ص50

صبغة دينية حينما أصبحت تشير إلى طلاء ديني خالص للكنيسة الارثدكسية في الشرق، كما اهتم بها علماء الأنثروبولجيا الثقافية[1]» .

نستشف من فحوى هذا القول أن ما يميز الأيقونة عن باقي العلامات هي طاقتها التواصلية، وخاصة في السيميائيات البصرية؛ وطاقتها التواصلية لا تلغي الحاجة إلى تفسيرها، و إنما هي كباقي العلامات يمكن تفسيرها وشرحها، وقد يتعمق شرحها أكثر من باقي العلامات، لأن الأيقونة لا تدل على الظاهر القائم على المشابهة فقط، بل تتعدى إلى «استنباط حقيقة أخرى غير تلك التي يدل ظاهريا[2] »، أي يجب الغوص في كنه العلامة لكشف دلالات غير متوقعة، دلالات «ستدعي استحضار التجربة الثقافية[3]» ولا تقوم على علاقة المشابهة، « فكثيرة هي الصيغ البصرية التي تعتبر أيقونات حتى وإن لم تُبرز كعلامات تشابها كبيرا مع موضوعها[4]». فالصور والرسومات وغيرها من المظاهر البصرية هي عبارة عن أيقونات لا تقوم بالضرورة على المشابهة. و « كان نفي التشابه هو المفتاح السري لإدراك هذه الوقائع وفتحها[5]»، كان إسقاط صفة المشابهة عن العلاقة التي تميز الأيقونة، سبيل الولوج إلى فهم وإدراك هذه المشاهد البصرية، باعتبار أن:

- « ما تدركه العين هو علامات وليس موضوعات معزولة. والعالم تسكنه العلامات وليس خزانا للأشياء.
- العلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل[6]».

1.https//m.facebook.com/linguistuctie/posts/1644426295870554.

2 محمد الماكري: الشكل و الخطاب، المرجع السابق ص50.

3 فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف: الجزائر،ط1 :2010 ،ص79.

4 محمد الماكري: الشكل و الخطاب، المرجع السابق ص50..

5أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري/ محمد أوداد، مر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط2: اللاذقية2013/4، ص7.

6 المرجع نفسه، ص8.

يتبين لنا من خلال هاتين النقطتين، أن المشاهد البصرية ما هي سوى أيقونات تحيل إلى موضوعات مختلفة حسب السياق المتواجدة فيه، والعالم عبارة عن أيقونات تحيل إلى مواضيع، والمواضيع تصبح عبارة عن علامات لمواضيع أخرى وهكذا، الشيء الذي يؤدي إلى السيموز وسيرورة المعنى، وللحد من هذه السيرورة ، والقبض على مدلول ثابت لابد من التسنن الثقافي الذي يحدده السياق و العرف الاجتماعي والخلفية الثقافية لدى المتلقي.

وتعد الصورة بأنواعها المختلفة الركيزة الأساسية في السيميائيات البصرية، والصورة والرسومات تعتبر أقدم وسائل التعبير، فقد استعملها الإنسان البدائي للتواصل وللتعبير عن أفكاره، حيث نجد الصورة في حضارة الطاسيلي تعبر عن حياة وطقوس الرجل الأزرق، كما نجدها تعكس حياة الإنسان الفرعوني في جدران الأهرامات المصرية، وغيرها من الحضارات القديمة التي اتخذت من الرسومات التعبيرية لغة لها، ومدونة لأحداث حياتها اليومية.

أما في العصر الحديث فقد برزت أهميتها أكثر في البحث السيميولوجي، خاصة مع انتشار وسائل الإعلام وتطور الآلات الطباعية، واكتشاف آلة التصوير، مما أهلها إلى الفوز بحضوة كبيرة في الحياة المعاصرة حيث غزت جميع ميادينها؛ ومن أبرز النقاد السيميائيين اللذين شكلوا منعرجا في السيميولوجيا بدراسة الظواهر غير لغوية، واهتموا بالصورة وبلاغتها؛ نجد الناقد الفرنسي "رولان بارث" (1915_1980)، الذي نشر مقالة عام 1964 تحت عنوان (بلاغة الصورة)؛ ومثلت هذه المقالة قراءة متشبعة بالتحليل البنيوي للصورة الواردة في أحد النصوص الإشهارية، إذ أقر فيها بتقارب الصورة للغة المنطوقة من حيث بنيتها المزدوجة (الدال، المدلول)[1] ،فالناقد الفرنسي " رولان بارث" يبرز أهمية الصورة في هذه المقالة، التي تتمثل في دُنُوِ الصورة من اللغة من حيث أنها تحمل دالا ومدلولا، الشيء الذي حددّه "دي سوسير" في اللغة، فالصورة حسب "ألبير بليسي":«هي نظام للإتصال

1 ينظر:نور الدين هميسي: فصول من النقد السيميائي و الثقافي للإشهار، دروب للنشر والتوزيع،، ط 1: عمان الأردن 2016،ص:21.

وبأنها تتضمن مقاصد منشئها[1]»، "بليسي" يرى أن الصورة وسيلة من وسائل الإتصال، تحمل قصدية مستعملها؛ بالرغم من قصدية مستعمل الصورة، إلا أنها تحمل دلالات متنوعة، مما يفتح الأفق الواسع للتأويل من طرف المتلقي و في هذا الصدد يقول "جورج مونان":« في الخطاب اللساني، تتابع الملفوظات واحدة تلوى الأخرى ليتشكل معنى واحد بالمرة، أما في الصورة ، فهناك خطاب تحضر فيه كل المعاني في وقت واحد على الصفحة[2]»، فالصورة حسب "مونان" أكثر إنتاجٍ وتنوعٍ للدلالة من اللغة.

كل هذه الآراء و المقولات جاءت داعمة لمشروع "رولان بارث" حول بلاغة الصورة، حيث أضحى هذا الأخير« مرجعية أساسية في البحث عن أنظمة الدلالة الكامنة في العلامات الأيقونية تم التشكيلية بطابعها البصري[3]». فالناقد الفرنسي "رولان بارث" يعد الرائد والمرجع في السيميائيات البصرية.

1 نور الدين هميسي: فصول من النقد السيميائي و الثقافي للإشهار ، المرجع السابق، ص:22.

2 المرجع نفسه ، ص:33.

3 المرجع نفسه، ص:40.

I-2 التشكيل البصري في النص الأدبي:

لقد عرفت القصيدة العربية المعاصرة تحولات هامة، وتغيرات جذرية على مستوى القاموس اللغوي، الموضوعات، الإيقاع؛ بل تعدى الأمر لأكثر من ذلك، حيث أصبحت هذه الأخيرة توظف فنونا أخرى: كالرسم والصور....إلخ، وهذا ما اصطلح عليه بالتشكيل البصري؛ ولعل هذه التقنية (التشكيل البصري) من أبرز سمات الحداثة وما بعد الحداثة في الأدب عامة والشعر خاصة.

I -2-1 التشكيل البصري المفهوم والتجليات:

I -2-1-1 مفهوم التشكيل البصري:

التشكيل البصري مصطلح مكوّن من مسند (التشكيل) ومسند إليه (البصري)؛ والتشكيل في معناه اللغوي: مشتق من المادة (ش.ك.ل) «الشَّكْلُ بالفتح الشِّبْه والمِثْل والجمع أَشكالٌ وشُكُول؛ وشَكْلُ الشيء صورتُه المحسوسة والمُتَوَهَّمة،وتَشَكَّل الشيءُ تَصَوَّر وشَكَّلَه صَوَّرَه، شَكَلْت الكتاب أَشكله فهو مَشْكُول إذا قَيَّدْتَه بالإِعْراب وأَعْجَمْت الكِتابَ إِذا نَقَطْتَه، وشكلت المرأة شَعَرَها ضَفَرَت خُصْلَتين من مُقَدَّم رأْسها عن يمين وعن شمال ثم شَدَّت بها سائر ذوائبها[1]».

من هذا نستطيع القول أن التشكيل يقوم على المشابهة والمحاكاة، كما يحمل معنى الصورة المادية والصورة الخيالية، كذلك يأخذ معنى إزالة الإبهام والحرص على التوضيح والإبانة، أيضا فيه معنى للجمال والصنعة. هذه بعض المعاني التي ذكرها ابن منظور في معجمه لسان العرب من جملة معانٍ متعددة تحت المادة (ش.ك.ل).

أما في المعاجم الحديثة فقد عرفها أحمد عمر مختار على سبيل المثال على النحو التالي:

1 ابن منظو:لسان العرب، ج11،دار صادر بيروت ب.ط،ص365

«شكل يشكل، تشكيلا فهو مشكل، شكل الكتاب: ضبطه بالنقاط، والحركات؛ يشكل الفنان الشيء: صوره، عالجه بغية إعطاء شكل معين؛ تشكيلة (مفرد) اسم مؤنث منسوب إلى تشكيل الفنون التشكيلية: فنون تصوّر الأشياء وتمثيلها، كالرسم التصويري، والنحت، الهندسة المعمارية»[1] .

نلاحظ من خلال هذا التعريف أن التشكيل مرتبط بالتفاصيل التي تدرك بالبصر كالنقاط، والحركات، والفنون التي تعتمد بالدرجة الأولى على حاسة البصر أيضا، كالرسم والنحت والهندسة المعيارية.

وهكذا يصبح إسناد لفظة البصري إلى لفظة التشكيل التي يعتمد بالأساس على المظهر الخارجي المدرك بحاسة البصر بمثابة الإمعان والتوكيد.

ـ أما التشكيل البصري كمسند ومسند إليه يعرّف كالأتي:« هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر(العين المجردة).أم على مستوى البصيرة(عين الخيال)[2]»

نستشف من فحوى هذا التعريف أن التشكيل البصري يتعلق بمجال الرؤية، وهذا إن دلّ على شيء، فإنه يدل على أن النص مطبوع على صفحة من ورق؛ حيث يتيح هذا النص إمكانية قراءته وفرصة لتأويله، وعديد المرات كذلك من طرف المتلقي، على عكس مع كان يحصل في فترة الشعرية الشفوية، أين كانت الفرص التي تمنحها القصيدة الشفوية تنتهي بمجرد انتهاء اِلقاءها أو إنشادها، وهكذا تصبح «القصيدة الشعرية المعاصرة عبارة عن مجرة سيميائية قابلة للتفجر والتأويل الدلالي [3]».

1ينظر: أحمد عمر مختار،معجم اللغة العربية المعاصرة،مج :1 ،عالم الكتب،ط1: القاهرة 2008 .ص1227/1228..

2 محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،ط1:القاهرة 2008،ص18.

3 وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر،نوميديا،الجزائر، ط 1 :2014، ص34.

وطباعة هذا النص على الورق يتوّلد عنه مكان طباعي ويقصد به: «المكان الذي يحتله النص على الصفحة[1]»، ذلك أن «الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية ومتوازية فقط، إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مستند وهو في عموم الحالات الورقة البيضاء[2]». ففي المكان الطباعي قبل أن تكون فيه الكتابة التي تعكس النص تجريدا (أسطر أفقية و متوازية)، يجب عليها أن تحترف «لعبة السواد والبياض[3]» .أي أن يتشكل النص انطلاقا من توظيف بياض الورقة بطريقة متقنة، فيترك للكلمات أن تتبوأ مكانها كما تشير عليها تموجات الشاعر الشعورية والنفسية[4].

ويعتبر هذا المكان أو النص الطباعي (البياض والسواد على الورق) من أهم مكوّنات الفضاء الشعري–الفضاء يتكوّن من عدد لانهائي من الأمكنة[5]– و يُعرّف الفضاء الشعري على أنه: «إستراتيجية قراءة، بمعنى إستراتيجية خطاب أدبي، خطاب مشفوع بكل حمولة وطاقة وامتلاء الكتابة، جماليا لسانيا وثقافيا ومعرفيا واجتماعيا، لكنه خطاب يمنح نفسه للآخر بصريا وروحيا: بدءا من سواد على بياض في انتظام الصفحات داخل الكتاب وصولا إلى أبعد مستويات المتخيل و التجريد[6]» .

يتبن لنا من هذا التعريف ضرورة وحتمية وجود نية مسبقة وتوفر القصدية في تشكيل الفضاء الشعري لأنه تخطيط دقيق من أجل التلقي، كما يجب على هذا الأخير(الفضاء الشعري) أن يُشكَل على صورة بصرية، وروحية؛ لكي يتسنى للنص أن يهب نفسه للقارئ حتى يتفاعل معه القارئ ويؤوله انطلاقا من مرجعياته المعرفية والثقافية.

1فنيحة كحلوش، بلاغة المكان قراء في امكانية النص الشعري، الانتشار العربي،بيروت، ط 1 :2008،ص23.

2محمد الماكري،الشكل والخطاب مدخل إلى التحليل الظاهرتي، المركز الثقافي العربي،القاهرة، ط 1: 1991،ص103.

3 محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،ج3، توبقال للنشر:النغرب،ط 2 :1996، ص122.

4عبد الناصر هلال: الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب،دار العلم والإيمان كفرالشيخ ط1: 2009،ص131.

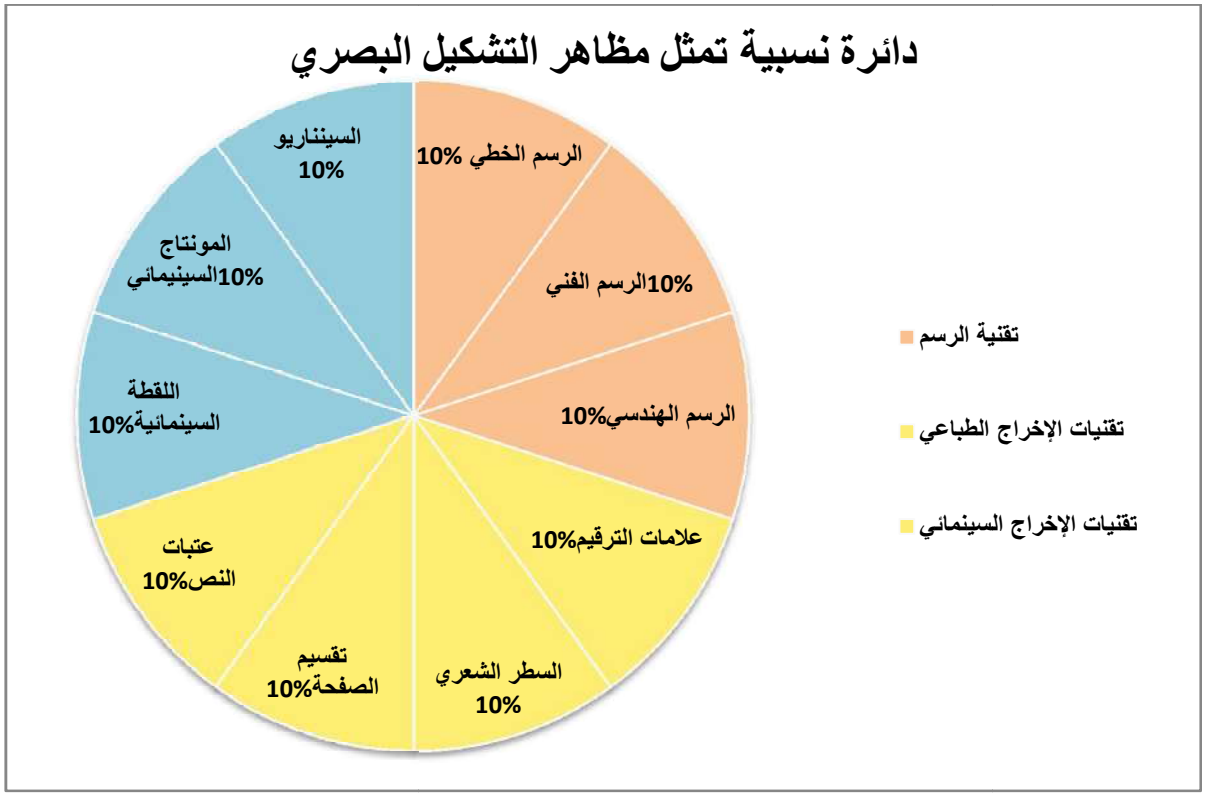
5 وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر المرجع السابق ،ص34.

6 حسين نجمي ، شعرية الفضاء السردي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط:1 ، ص45

I -2-1-2 تجليات التشكيل البصري:

برزت تقنية التشكيل البصري في الشعر الحديث نتيجة لعوامل متعددة ومتنوعة، ولعل أبرز هذه العوامل هي: «محاولة تعوض سمات الأداء الشفوي[1]» (العلامات غير لفظية) في النص المكتوب بعدما تحولت وسيلة التلقي من الأذن في الشعرية الشفوية، إلى العين في الشعرية الكتابة، كما نجد عوامل أخرى ساعدت على بروزها، «كالدعوة إلى تداخل الفنون وامتزاجها[2]»، كذلك طغيان الثقافة البصرية كانعكاس لتطور التكنولوجيا، وانتشار وسائلها كـ:« وسائل الطباعة، والتضفيف، والتصوير، والنسخ[3]»، أيضا الاهتمام بالقارئ وجعله «منتجا ثان للنص[4]» بدعوة من النقد ما بعد حداثي؛ كل هذه العوامل ساهمت في بروز ظاهرة التشكيل البصري، وتكاثفت لتعدّد مظاهرها، وتنوّع تجلياتها، لقد حصر الدكتور "محمد الصفراني" هذه التجليات في ثلاث تقنيات ولكل تقنية تفرعاتها الخاصة، سنحاول في الشكل الآتي تلخيص وتبين ذلك:

1 محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1:القاهرة 2008،ص14..
2عبد الناصر هلال: الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب،دار العلم والإيمان كفرالشيخ ،ط1: 2009،ص50.
3محمد الماكري،الشكل والخطاب مدخل إلى التحليل الظاهرتي، المركز الثقافي العربي،القاهرة،ط: 1991،ص.06
4وداد بن عافية التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر،نوميديا،الجزائر، ط 1 :2014، ص34.



الشكل 03: دائرة نسبية تمثل مظاهر التشكيل البصري

من خلال الشكل(03) يتبين لنا أن مظاهر التشكيل البصري تنحصر في عشر(10) تجليات، كل مظهر يمثل نسبة عشرة بالمئة(10%)، ولكن هذه التمظهرات ما هي سوى تفرعات عن ثلاث تقنيات رئيسية يتجلى فيها التشكيل البصري وهي: تقنية الرسم: ويضم ثلاث تفرعات وهي: الرسم الخطي والهندسي والفني، وبالتالي تقنية الرسم تمثل نسبة ثلاثون بالمئة (30%)؛ كما نجد إلى جانب تقنية الرسم، تقنية الإخراج الطباعي: والتي تضم بدورها أربع تفرعات: علامات الترقيم، السطر الشعري، تقسيم الصفحة، عتبات النص ، فهذه التقنية تمثل إذن نسبة أربعون بالمئة (40%) من مجمل مظاهر التشكيل البصري، أما نسبة ثلاثون بالمئة (30%) المتبقية فهي تمثل مجموع تفرعات تقنية الإخراج السينيمائي والتي هي: اللقطة السينيمائية المونتاج السينيمائي، والسيناريو[1].

1ينظر: محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،ط1:القاهرة 2008،ص38

لقد حصر الدكتور "محمد الصفراني" تجليات التشكيل البصري في ثلاث تقنيات رئيسية، و ينبثق من هذه التقنيات الثلاث عشر تفرعات جزئية؛ أما نحن سنقتصر على ما ورد في الديوان وهو كالآتي:

1_ تقنية الرسم:

إن العلاقة بين الشعر و الرسم علاقة وطيدة، إذ تضرب جذورها في القدم، وتعود إلى عصر فلاسفة اليونان، يقول "أرسطو" في كتابه 'عن فن الشعر' :« أن الشعر و الرسم نوعان من أنواع المحاكاة،قد يتمايزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسل باللون والظل، والآخر يتوسل بالكلمة، ولكنها يتفقان في طبيعة المحاكاة، وطريقتها في التشكيل وتأثيرها على النفس[1]» . يرى الفيلسوف اليوناني "أرسطو" أن الشعر و الرسم لهما نفس الغاية وهي المحاكاة، وإن تمايزت الوسائل والأدوات، كما أن لهما نفس الأثر على نفسية المتلقي، وتعكس استعانة الشعراء بالرسم مكانة المتلقي لديهم، ورغبتهم في تفاعله مع نصه، لذا وظف الرسم بأشكاله المتعددة نذكر:

أ. الرسم الهندسي: في هذه التقنية يلجأ الشاعر إلى توظيف أشكال هندسية، «باعتبارها مادة بصرية قابلة للتشكيل الفني، وتحقيق متعة جمالية[2]»، كما تخلق فرصا للتأويل و تعمل على« توليد دلالة بصرية[3]»، وقد يرسم الشاعر هذه الأشكال الهندسية إما عن طريق «مفردات النص الشعري[4]» إذ تكون ألفاظ القصيدة هي حواف الشكل الهندسي أو « يدرجها كما هي داخل النص الشعري[5]» وهنا نجد بين ألفاظ القصيدة أشكالا هندسية.

1 كلود عبيد، جمالية الصورة "جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"، مجد للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 : 2010،ص12

2 محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي القاهرة ،ط1: 2008،ص38...

3 المرجع نفسه ،ص39

4 المرجع نفسه،ص39..

5 المرجع نفسه،ص53..

ب. الرسم الفنـي: ويقصد به «الرسم التشكيلي المعتمد على تصوير الهيئات بالريشة والألوان بعيدا عن قواعد العلوم المرعية في الرسم العلمي »[1] ؛ في هذا المظهر يستعمل الشاعر أدوات الرسم لتصوير شيء ما، دون مرعاة لأي ظوابط علمية، داخل نصه الشعري، وقد تكون هذه الأدوات هي ألفاظ النص الشعري[2]. أو يلجأ الشاعر إلى إدراج الرسوم والصور في نصه الشعري، لأن «مصاحبة الصورة الفتوغرافية أو الرسم مسألة مطلوبة، لأنها تفتح مجال التأويل الدلالي[3]» .وتعدد القراءات.

ت. الرسم الخطـي: وتتجلى هذه التقنية عبر الحرف، هذا الأخير الذي يشكل النص بتجاوره مع وحدات لغوية أخرى، وهذه الحروف ليست مقصودة لذاتها، وإنما هي علامات لتعبير عن أشياء خارج اللغة[4]، فهي عبارة عن أيقونات بصرية تفتح أبواب التأويل، و إنتاج الدلالة.

كما تتجلى تقنية الرسم الخطي كذلك في نوع الخط أو شكل الخط، فالنص «عبارة عن متوالية من الأشكال الخطية المبرزة لخصائص بصرية[5]» ، وهذه الأشكال الخطية المكوّنة للنص، لكل منها طبيعة معينة، فالخط العربي مثلا «كائن حي ذو طبيعة سوسيولوجية [6]»، والخط العربي يأخذ حيويته من تنوعه وتعدده حسب الزمان والمكان الذي نشأ فيهما، وتعتبر هذه الأنواع أيقونات تحمل دلالات معينة تحفز المتلقي على اكتشافها وابرازها.

2- تقنية الإخراج الطباعي:

1محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق،ص65..

2 ينظر: المرجع نفسه،ص65/72.

3ينظر: فنيحة كحلوش، بلاغة المكان قراء في امكانية النص الشعري، الانتشار العربي،بيروت، ط 1 : 2008 ،ص127

4 https://al.maktaba.org/book/926/2322:10،:2019ماي7،

5 محمد الماكري،الشكل والخطاب مدخل إلى التحليل الظاهرتي، المركز الثقافي العربي،القاهرة،ط 1: 1991 ،ص272.

6 المرجع نفسه ص 123.

يجاري الأدب العربي بما فيه الشعر الحياة اليومية للإنسان ويواكب تطوراتها ، فالقصيدة العربية اتخذت هيئات مختلفة ومتباينة « فهي أشبه بعارضة أزياء في مورفولوجيتها ومواكبتها لروح العصر[1] » ، وازدهار الوسائل التكنولوجية كالطابعات والحواسيب في العصر الحديث عكسته القصيدة الحديثة ولعل أبرز انعكاس مثلته تقنية الإخراج الطباعي والتي تضم:

أ. العتبات النصية: والتي تحوي عتبة الغلاف: ويمثل الغلاف افتتاح وإغلاق الفضاء الورقي للكتاب[2] ، إلى جانب عتبات أخرى، كالإهداء والشكر...الخ.

ب. الكاليغراف: ويقصد به: « سمك الكتابة والكلمات والتشديد على بعضها وطريقة توزيع الأسطر على الصفحة[3]». والغاية من توظيف الكاليغراف هو إبراز الكلمة أو الجملة التي كتبت بسمك عريض ، وقد أصطلح على هذه التقنية بـ: «النبر البصري[4]».

ت. تقسيم الصفحة: ونعني به: «توظيف مساحة الصفحة في إنتاج دلالة النص الشعري[5]» تتعلق هذه التقنية بالمساحة البيضاء و جعلها مكوّن من مكونات النص الشعري.

ث. علامات الترقيم: وهي: «وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام، أو الجمل، أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف،وتيسير عملية الفهم والإفهام[6]». ويهدف الشاعر من خلال توظيف علامات الترقيم إلى إدماج القارئ مع نصه.

1 وداد بن عافية، التشكيل: البصري للشعر العربي المعاصر،نوميديا،الجزائر، ط 1 :2014 ،ص43.

2 ينظر: محمد الصفراني:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،ط1:القاهرة 2008 ،ص133

3 وداد بن عافية التشكيل: البصري للشعر العربي المعاصر،المرجع السابق.،ص51.

4 محمد الماكري،الشكل والخطاب مدخل إلى التحليل الظاهرتي، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط 1: 1991 ،ص236

5محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق ،ص 151

6 محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق ،ص199

I-2-2 -التشكيل البصري في الشعر:

I-2-2-1-التشكيل البصري في الشعر الغربي :

ترجع إرهاصات التشكيل البصري في الشعر، إلى "فرديناند دي سوسير" الذي أشار إلى دلالة العلامات غير اللغوية، وإلى "رولان بارث" حين تحدث عن دلالة العلامة غير لغوية بعمق، وأيضا إلى "غريماس" الذي تطرق إلى الشكل الخطي لفضاء الصفحة؛ لأن التشكيل الشعري فرض بالضرورة مستوى الدلالة غير اللغوية[1]، والتشكيل الشعري هو محور القصيدة التشكيلية*، التي ظهرت كنتيجة لتداخل الفنون وامتزاجها[2]. أما البداية الفعلية للتشكيل البصري كانت كمايلي:

الجدول رقم 01: التشكيل البصري في الشعر الغربي

	الجهة المتبنية	المظاهر
الحركات	المستقبلية	قصيدة التشكيلية (فن الرسم)، قصيدة الضجيج (فن الموسيقي)
	الدادائية	المزج بين الشعر و الرسم
	السوريالية	الخروج على الواقع (التعبير الغامض،البعد الرامز)؛ الخروج عن الواقع (اللاشعور،الأحلام و الهواجس....)
	التجريدية	استعمال الأشكال الهندسية
أفراد	أبولينير الفرنسي	استغلال فضاء الصفحة بعمق تشكيلي
	كمنجر الأمريكي	التلاعب بقواعد اللغة، والتفتيت.....

1 ينظر: نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط:1 :2006. ص.180.

- القصيدة التي توظف التقنيات البصرية في بناء متنها يطلق عليها الدكتور نجيب التلاوي اسم القصيدة التشكيلية.

2 ينظر المرجع نفسه، ص184

نلاحظ من خلال الجدول (01)، إن بداية تقنية التشكيل البصري في الشعر الغربي اتخذت بعدا فلسفيا حينما اِحتمت بالحركات الفلسفية التي وجدت فيها ضالتها كـ: "المستقبلية" التي أفرزت نوعين من القصائد، النوع الأول:قصيدة الضجيج: ووهي قصيدة تجمع بين فن الشعر و فن الموسيقى، والنوع الثاني الذي هو القصيدة التشكيلية: وهي مزج بين الشعر و الرسم؛ وكذلك هنالك فلسفة أخرى احتوت ظاهرة التشكيل البصري وهي حركة "الدادائية"، وتُعتبر فترة الدادائية هي البداية الفعلية للتشكيل البصري في الشعر الغربي من خلال تحطيم الحواجز بين الشعر والفنون الأخرى خاصة الشعر والرسم؛ وبعد "الدادائية" نجد حركة "السوريالية" التي عَمِدت إلى التشكيل البصري عن طريق الخروج على الواقع بالاعتماد على الغموض في الأسلوب والرمز في التعبير، وأيضا عن طريق الخروج عن الواقع بالاستسلام للاشعور ليكون هو مصدر الإبداع؛ وكما نجد كذلك حركة "التجريدية" التي عكست التشكيل البصري بتوظيفها عدة تقنيات في الشعر خاصة تقنية الأشكال الهندسية.

بالإضافة إلى هذه الحركات الفلسفية، نجد جهود فردية أسهمت في بروز التشكيل البصري مثل: "أبولينير الفرنسي" الذي حاول تجسيد التشكيل البصري بطرق مختلفة كاستغلال فضاء الصفحة بعمق تشكيلي، عن طريق التلاعب بالبياض و السواد على الصفحة؛ كما نجد شخصية أخرى لا يقل دورها عن الأولى، ويمثلها "كمنجر الأمريكي"، وهو الذي ساعدته مواهبه (شاعر،رسام، مسرحي) على تشكيل نصه بتقنيات مختلفة يتجلى فيها التشكيل البصري مثل تقنية تفتيت الكلمات وبعثرتها على الصفحة[1].

1 ينظر: نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط:1 :2006. ص190/223

I-2-2-2-التشكيل البصري في الشعر العربي :

بالرغم من أن تقنية التشكيل البصري في الشعر العربي سمّة حداثية، إلا أن جذورها تضرب في القدم، حتى وإن اختلف الدارسون والنقاد في تحديد إطارها الزماني ، فلكل ناقد وجهة نظر، والجدول الأتي يوضح ذلك:

الجدول رقم 02 : إرهاصات التشكيل البصري في الشعر العربي

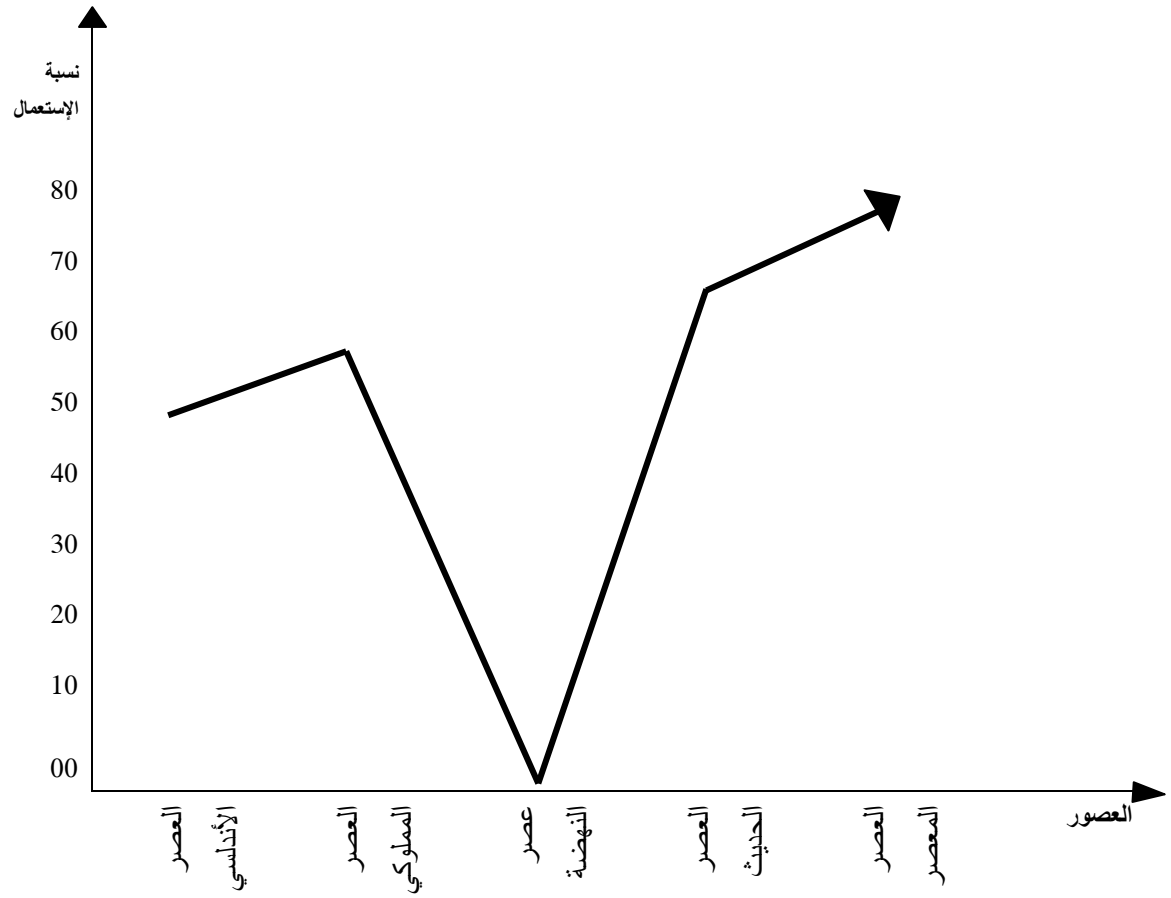
النقاد	أصل النشأة	الابتكار
طراد الكبيسي، محمد بنيس، يول شارول	الأندلسيون	الموشحات، المخلع
الرافعي	المماليك	محبوك الطرفين
بعض النقاد	الفرس و الأتراك	/

يتضح من خلال الجدول (2) أن هنالك اختلاف بين النقاد في التأريخ لتقنية التشكيل البصري، فهنالك من يعتبر أن الأندلسيين كان لهم السبق في ابتكار قصائد ذات بعد تشكيلي بصري بنظمهم الموشح والمخلع ؛ والموشح والمخلع انزاحا بفضائهما عن الشكل التناظري والمتوازي المألوف بالقصيدة العربية، و على رأس هؤلاء النقاد نجد: طراد الكبيسي، محمد بنيس، يول شاروول. أما الناقد "الرافعي" فيرى إن بداية التشكيل البصري كانت مع "محبوك الطرفين" الذي ظهر في القرن السادس، و هنالك رأي آخر يرى بأن أصل التقنية يعود للفرس والأتراك واليونان[1].

وزعما أن العصر الأندلسي هو بداية التشكيل البصري في الشعر العربي، فإن القصيدة العربية استمرت في توظيف هذه الظاهرة في بنائها الفني عبر مسارها الزمني المتواصل، ولكن بنسب مختلفة ، و الشكل المقترح الآتي يوضح ذلك:

1: ينظر: نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط:1 :2006. ص30/28

الشكل رقم 04: مخطط منحنى بياني تقريبي لنسب التشكيل البصري في الشعر العربي



إذا تتبعنا المنحى البياني المقترح في الشكل (4)، يتبين لنا أن نسبة التشكيل البصري في الشعر الأندلسي(الموشح)، يعادل ما يقارب 50%، اقترحت ذلك لأن الموشح يترواح بين الشكل التناظري الذي يميز القصيدة العربية القديمة(مطلع و القفل)، و بين أشطر شعرية مرتبة تحت البعض (السمط)[1]، إذن الموشح نصفه شكل قديم ونصفه تشكيل بصري.

أما في الشعر المملوكي فقد فاقت نسبة التشكيل البصري نسبة 50% واقترحت ما يقارب نسبة 60% ، وسبب ذلك أن الشعر المملوكي لم يعد يقدم قصائده في قالب تناظري، و إنما يقدّمها وفق المشجر والأشكال الهندسية[2].

1فنيحة كحلوش، بلاغة المكان قراء في امكانية النص الشعري، الانتشار العربي،بيروت، ط 1 :2008،ص82.

2 محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،ط1:القاهرة 2008، ص35

في عصر النهضة (مرحلتي التقليد والإحياء) كادت نسبة التشكيل البصري أن تنعدم ـ إن لم تنعدم بالأساس ـ لأن الشعر في مرحلة النهضة حاكى الشعر العباسي الذي اتخذ من الشكل التناظري قالب له.

في العصر الحديث تصاعدت نسبة التشكيل البصري حتى وصلت ما يقارب 70%، و اقترحت ذلك لأنه برز بشكل لافت بدءا من الجماعات الأدبية التي دعت إلى الشعر المرسل والشعر المتعاقبة والمتعانقة قوافيه، وصولا إلى قصيدة التفعيلة التي هدمت الشكل التناظري كليا وبنت مادتها على شكل أسطر شعرية.

أما في العصر المعاصر مع قصيدة النثر بلغت نسبة التشكيل البصري أعلى مستوياتها حيث قاربت نسبة 80%، لأن التشكيل البصري يعد في قصيدة النثر بمثابة إيقاع لها.

ويبقى التشكيل البصري ونسبة استعماله في مجال مفتوح ، مع استمرار الزمن و تواصل الإبداع.

الفصل التطبيقي

التشكيل البصري في ديوان كتاب الروح والجسد

II - التشكيل البصري في ديوان كتاب الروح والجسد:

اِعتمد الشاعر "بشير ونيسي" في ديوانه "كتاب الروح والجسد" نمط كتابة مغاير ومختلف عن الكتابة التي عرفها الشعر العربي، سواءً الشعر القديم الذي يحكمه عمود الشعر والشكل المتناظر، أو الشعر الحديث والمعاصر المنعكس في شعر التفعيلة وقصيدة النثر؛ فقد اختار أن يكون شعره مخالفا لكل القواعد متحررا من كل القوانين، مطلقا جماح الإبداع والتميز والتفرد، مؤسسا لشكل جديد يجمع بين الكلمة والصورة ، لذا جاء هذا الديوان(كتاب الروح والجسد) بحلة تشكيلية بصرية متعددة الأشكال، متنوعة المظاهر، أولى الشاعر فيها عناية فائقة بالتشكيل البصري في نسج متن ديوانه. وسنحاول تلخيص التقنيات التي اعتمدها فيمايلي:

II _1 تقنية الإخراج الطباعي:

اهتم الشعراء منذ القدم بتقديم قصائدهم في حلة بهية، من خلال الإنشاد والتغني بها، لإعطائها رونقا موسيقيا تطرب له أذن المتلقي، غرض جلبه وشدّ انتباهه، وإثارة اهتمامه؛ ومع تواصل الزمن و تطور التكنولوجيا واختراع الحاسوب واكتشاف آلات طباعية، حاول الشعراء المحدثين استمالة القراء والمتلقين باستغلال هذه الآلات من خلال توظيف أشكال بصرية توفرها هذه الأخيرة كالعتبات النصية والكاليغراف وتقسيم الصفحة وعلامات الترقيم، الشيء الذي ينعكس على الديوان دلاليا و تأويليا وحتى جماليا ؛ ولهذه الأسباب الثلاثة (الدلالة والتأويل و الجمالية) أُعتبر الإخراج الطباعي «جزءا أساسيا من بنية الخطاب الشعري نفسه»[1] خاصة بعدما أصبحت العين هي وسيلة وأداة التلقي.

1 محمد الصفراني التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1:القاهرة 2008: ص130.

II -1-1 العتبات النصية (الغلاف):

يتكون أي مؤلَف من شقين: النص المركز: ويمثّله متن الكتاب أو الديوان، في هذا الشِّق يُفصِح فيه المؤَلِف عما يجول في فكره من أفكار ويخالج صدره من شعور وأحاسيس، والشِّق الثاني هو النص الموازي ويتمثل في عتبات النص والتي تمثل بدورها « مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به[1]»، ويتمثل هذا المجموع والذي «يعد تأطيرا لمراحل نمو النص[2]» في: الغلاف، الإهداء، الشكر، ومعلومات النشر ...إلخ ، وتعتبر هذه العتبات بمثابة مرشد يدل على المتن ويوجه إليه القارئ، لأنها تقوم «بدور الوشاية والبوح.[3]»، و أول عتبة تقابل المتلقي هي عتبة الغلاف، فهو أول علامة سيميائية تصادفه من بين سلسلة العلامات المكونة للكتاب، ويكون هذا الأخير محملا بأيقونات بصرية (رسوم، ألوان، فسيفساء،...الخ) تتكاثف من أجل تكوينه في هيئة خطاب ذات دلالة إجمالية للمتن، إذ «ينظر إلى الغلاف في النظرية السيميائية وخصوصا في نظرية الأيقونص المتفرعة عنها بوصفه لوحة ضمن معيار النص تشتغل باعتبارها صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة للنص المتن، بطابعها الدلالي الأيقوني وبتنظيم العلامات البصرية بكيفية تجعلها ترسخ المتن النصي بأكمله و تبرز كيف يأتي المعنى إليه[4]»، وتختلف هذه الأيقونات من شاعر إلى آخر حسب مرجعية كل واحد منهم الفكرية والفنية والجمالية، بيد أن هنالك علامة التقاء أساسية ورئيسة في الغلاف تجمع بينهم وهي العنوان، هذا الأخير الذي يعد جرس البيت على أن البيت هو المتن، فقبل الدخول إلى المتن يجب أن ندق الجرس (العنوان)، و عملية الدق على الجرس هنا تمثلها القراءة والتأويل ضمن سياق محدد، فالدق على الجرس هي العملية التي تعطينا النبأ عما يوجد داخل المتن ومحتواه، نبأ يتصف في غالب الأحيان

1 بلال عبد الرزاق :مدخل إلى عتبات النص، أفريقيا الشرق، المغرب،ط:1 :2000،ص21.

2 حمد محمود الدوخي: تخطيط النص الشعري (معاينة سيميائية لفاعلية العتبة وصناعة النص الشعري)، دار سطور ،بغداد،ط1 :2017،ص18

3 بلال عبد الرزاق :مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق ،ص23.

4 pupit.alwatanvoice.cim.2019 أفريل 24 ، الخميس 22:24،

بالإشارية والتضمين غرض التشويق وجلب القراء. كما نجد نقاطا غير أيقونية تشترك فيها الأغلفة ك: اسم المؤلف وجنس الكتابة(ديوان)، ودار النشر..الخ.

ولقد جاء غلاف ديوان "كتاب الروح الجسد' مشكلا تشكيلا بصريا بدرجة وَتَسَوَدُّ عالية، فقد اختار صاحبه "بشير ونيسي" خلفية بلون أسود، هذا اللون الذي «ينتج من امتصاص أشعة النور امتصاصا تاما[1]»، فهو علامة تحيل على الغموض والإبهام وهو لون يميز كل ما هو محجوب وبعيد عن الأنظار، وغير جلي للرؤية،كما يحيل إلى جمعه لكل الدلالات والمعاني فمثل ما يمتص الألوان يجمع الدلالات إلا أنها دلالات لا تظهر للعيان كما لا تظهر فيه ألوان الطيف الممتصة، كما يُعتبر اللون الأسود أيقونة تدل على « شعور بالرهبة والخوف[2]»، فقد شبهت بصفات الإنسان الكافر الذي يناله الخزي والذل يوم القيامة، إذ يقول عز وجل في قرآنه الكريم:

{ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿١٠٦﴾ وَ }

آل عمران.الآية 106، فعلامة الكافر في يوم الدين هي سواد يغشى وجهه جزاءً لما كسب،« فالسواد هو علامة المحجوب كما يرى ابن عربي، والمحجوب هو الذي يُحتجبُ بما سوى الله تعالى، سواءً كان هذا السوى ماديا أو روحيا [3]» أي علامة الغافل عن الله وذكره «دلالة الأسود هي الغفلة [4]»؛ من هذا السواد الذي يتصف به الكافر بعد إيمانه يصبح اللون الأسود أيقونة للخوف والرهبة نتيجة عدم الاستقرار والانتقال من حال إلى حال.

فاللون الأسود إذن علامة تدل على الخفاء وتعدد الدلالات والإجتجاب وعدم الإستقرار.

أما الأيقونة الرئيسية (العنوان) "كتاب الروح والجسد" في الغلاف تبدو شاغلة جل فضاء الغلاف، بخط أبيض، وبطريقة تشكيلية بارزة، فلكل كلمة منها ارتفاع معين واتجاه مختلف.

1أحمد عمر مختار،معجم اللغة العربية المعاصرة،مج :1 ،عالم الكتب،ط1: القاهرة 2008 ،ص1130.

2 ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القران الكريم والفكر الصوفي دار الزمان سوريا ط1 ،2012. ص214.

3المرجع نفسه،ص206

4 المرجع نفسه ،ص210.

–أما اللون أبيض الذي ميز العنوان فهو من المادة (بيض) وهو« ما كان بلون الثلج النقي، أو ملح الطعام النقي،عكس الأسود[1]» ، وهو علامة على السلام والوئام و الصفاء، وهو عكس الأسود أي عكس ما هو محجوب ومتخفي ، فهو رمز على الجلاء والكشف والتبشير، دال للوضوح بعد الغموض وللتجلي بعد الخفاء فكما توعد الله عز وجل المكذبين بسواد الوجه، بشر المؤمنين بتبيض الوجوه يوم القيامة في قوله:

{ ﴿١٠٥﴾ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ } آل عمران ،الأية 106 ،

فالأبيض والأسود يشكلان طباقا، و يحملان دلالتين متضادتين.

كلمة الروح: تصدرت العنوان باتجاه أفقي وبارتفاع يفوق باقي الكلمات بالرغم من أنها تأتي في المرتبة الثانية بعد كلمة الكتاب في ترتيب جملة العنوان، وكلمة الروح تعني: ما يقابل المادة، ومنها المصطلح الصوفي الروحانية وهي مذهب فلسفي يقوم على الإيمان بالروح ويقابله المذهب المادي[2]، ولعل هذه الدلالات التي تحمل كلمة الروح أهلتها لتحتل الصدارة في التشكيل البصري للعنوان فترتفع أعلى الغلاف.

كلمة كتاب: احتلت كلمة كتاب في التشكيل البصري للعنوان المرتبة الثانية بعد كلمة الروح من حيث الارتفاع و قد شُكلت باتجاه عمودي، وتعني كلمة كتاب: «صحف مؤلفة مجموعة و موضوعة بين غلافين كما تدل أيضا على رسالة أو صحيفة مكتوبة[3]»، وفي سورة الكهف نجد قول الله تعالى﴿ وَوُضِعَ الْكِتَابُ فَتَرَى الْمُجْرِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا فِيهِ وَيَقُولُونَ يَا وَيْلَتَنَا مَالِ هَٰذَا الْكِتَابِ لَا يُغَادِرُ صَغِيرَةً وَلَا كَبِيرَةً إِلَّا أَحْصَاهَا وَوَجَدُوا ﴾ الكهف الآية.49 . فورد الكتاب بمعنى الجمع والعد.

1أحمد عمر مختار،معجم اللغة العربية المعاصرة،مج :1 ،عالم الكتب،ط1: القاهرة 2008 ص270.

2 ينظر: المرجع نفسه ص956.

3 المرجع نفسه ،ص1902/1903

حرف الواو: ورد حرف الواو في نفس علو كلمة كتاب تقريبا/ وموازيا لها. وهو حرف من حروف العطف يراد به وصل الكلام.

كلمة الجسد: تشكلت كلمة الجسد بارتفاع منخفض عن باقي الكلمات المكونة للجملة وباتجاه أفقي موازي لكلمة الروح، وكلمة الجسد تعني: «جسم بلا روح[1] »، أي يقصد به جثة مادية خالية من الروح، كما تدل كلمة الجسد أيضا على معنى المجسم، إذ نجد قوله عز وجل في سوره طه{ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُ خُوَارٌ } طه الأية 88، أي صنع لهم مجسما على شكل عجل.

لم يكتف الشاعر"بشير ونيسي" بعرض عنوان ديوانه "كتاب الروح والجسد" بكتابة خطية مشكلة بصريا، وإنما دعمه بصورة تتوسطه، تمازجت فيها الأشكال وتعددت بها الألوان ليوضح الرؤيا.

وردت الصورة مشكلة من طائر يظهر جليا رأسه، وفي بطنه يمتزج مع بطن حوت تظهر جليا زعانفه، وفي الشكل المكوّن لبطن الطائر ولبطن الحوت في آن واحد، توجد عين امرأة، هذه الصورة المكوَّنة من الطائر والحوت وعين المرأة تموضعت بالقرب من كلمة الجسد؛ ومن هذا الشكل الواحد الذي يمثل بطن الطائر وبطن الحوت و به توجد عين المرأة يرتفع شكل آخر صوب كلمة الروح، وكأنه كأس خمر تملأه زهور ذات لون أبيض يتخلله فيروزي وأحمر وبنفسجي ووردي وعلى حافة الكأس نجد شكلين متوازيين، الأول شكل قلب أحمر مصاب بسهم، و يقابله شكل زهرة راح لونها بين الأبيض والأسود، في علو أقل بقليل من علو شكل القلب.

من خلال ما تقدم و دلالات التي ذكرت يمكننا التأويل كمايلي:

1 أحمد عمر مختار،معجم اللغة العربية المعاصرة،مج :1 ،عالم الكتب،ط1: القاهرة 2008، ص373.

أراد الشاعر من خلال اللون الأسود الذي ميّز الغلاف أن يكون أيقونة تدل على جمعه لكل الدلالات والمعاني لينفتح على كل التأويلات حسب السياق وحسب مرجعية المتلقي واستعداده النفسي والثقافي. كما أراد به دالا على عدم الاستقرار والغموض لأنه مقبرة الألوان حيث يمتصها ولكن لايعكسها والغفلة، وعدم الإستقرار و الغموض والغفلة يصاحبون الإنسان في الدنيا التي تحجب الإنسان على الله تعالى ونوره، إذا ما انشغل بملذاتها وانغمس في شهوتها وافتتن بمفاتنها التي تحث على إتباع هوى النفس، والابتعاد عن طاعة الله تعالى والنزوح عن طريق الحق، فالدنيا ما هي{ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ ﴿١٨٥﴾ } آل عمران، الآية 185. كما قال عز وجل في قرآنه الحكيم، بحيث تغر الإنسان إذا ما جعلها أكبر همه، وأهم سُؤْلِه، وأعظم مقاصده، ويكون جزاء المغالاة في حبها لا شيء سوى إصابتها، إذ قال رسول الله صلى الله عليه وسلم **(فمن كانت هجرته إلى الدنيا يصيبها)**[1]، فكل جزاء المهاجر إلى الدنيا يحصل عليه في هذه الدنيا الفانية ذات النعم الزائلة، ولا نصيب له من الأجر والثواب في الآخرة الدار الخالدة؛ والدنيا ما هي إلا امتحان يختبر الله جل جلاله عبده فيها، فإما إن يخفق أو ينجح، يقول الشاعر علاء الدين الكيكلدي في هذا الصدد:

ألا إنما الدنيا مطيــة راكب تسيــر به في مهمه وسباسب

فإما إلى خيــر يسر نوالــه وإما إلى شر وسوء معـاطـب[2]

فالدنيا تختزن الخير والشر، فإما يصيب الإنسان الشر والخذلان والخسارة، أذا ما اتبع شهواتها وملذاتها، أو يحظى بالخير والنصر والفوز إذا ما اجتنبها وانصرف عن فتنها وزهد في مكاسبها.

اللون الأبيض: وهو عكس اللون الأسود، ووظفه الشاعر كأيقونة مضادة لأيقونة الأسود أي ضد الدنيا وفتنها، ،أي طريقة التخلص من الحجب الدنيوية وإنتهاج مسالك الكشف والحقيقة،

1 أبا زكرياء يحي النووي : الأربعون النبوية دار الإمام مالك الجزائر ط 2: 2014 ص:3

2 https://al.maktaba.org/book/926/232.019أفريل10.20:10

أي كدال لمجموعة الدلالات المحتجبة في الأسود الذي ميّز خلفية الغلاف ، وعكس الشاعر هذه المسالك في عنوان ديوانه المخطوط باللون الأبيض، والذي يتشكل من مجموعة ألفاظ: كتاب/الروح/و/الجسد، من خلال أيقونة العنوان نلمح أن الشاعر يريد بمتن ديوانه تقديم مجموعة من الرسائل المعدودة والتي عبر عنها بكلمة (كتاب)، تخص ثنائيتان متضادتان هما (الروح# الجسد)؛ وقد وردت كلمة (كتاب)على شكل عمودي على عكس باقي كلمات العنوان، لأنها كلمة فرعية من العنوان لذا أراد الشاعر أن لا يركز عليها المتلقي مقارنة بكلمتي الروح والجسد، لأن كلمة (كتاب) وردت دالا عن معنى الجمع ، أما كلمتي الروح والجسد فهما الأصل في العنوان، لأن الشاعر أراد أن يخط بالأبيض ما هو ضد الأسود التي تمثل الدنيا وفتنها، وللزهد في الدنيا وترك ملذاتها يجب أن تُفعل المعادلة التي يمثل طرفيها كلٌ من الروح والجسد، والروح والجسد هما بمثابة دفتي الميزان، فكلما ارتفعت واحدة انخفضت الأخرى؛ ولانتهاج درب الحق واجتناب الباطل والتخلي عن متاع الغرور يجب أن تعلو دفة الروح، وهذا ما يفسر تموضعها أعلى الغلاف، فهذه الأخيرة (الروح) هي منهج الحقيقة وموطن الصفاء وبؤرة الزهد ووسيلة التجلي، فكلما سمت روح الإنسان وارتقت عن الدنيا حظي بالتجلي، وفي لحظة التجلي لا يكون من الإنسان شيء سوى الروح؛ يقول بن عربي عن حال تجلي حصل له في أرض خلقت من بقية خميرة طينة آدم:« ظهر لي تجلٍ إلهي.....، وإذ دخلها العارفون إنما يدخلونها بأرواحهم لا بأجسادهم[1]»، فلوقوع لحظة التجلي لابد أن تنتقل الروح إلى عالم الغيب ولا يحدث ذلك إلا إذا هجرت أرواح العارفين أجسادهم التي يمثل الجزء المادي والكتلة الفيزيائية من الإنسان، لأن الجسد يمثل حاجزا بين التقاء الأرواح، وهذا إن دلّ على شيء فهو علو مكانة وسمو شأن الروح عند الإنسان العارف من الجسد أو الجثة منه؛ لذا وردت كلمة (الجسد) معطوفة على كلمة (الروح) وأقل علوٍ منها على الغلاف، فكلما زاد الاهتمام بالروح انتقل صاحبها إلى مقام أعلى ، فالجسد

1 خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند ابن عربي، دار طوبقال للنشر المغرب ، ط 1: 2004 ،ص187.

ينبغي أن يكون مجند في خدمة هذه الروح، من أداء طاعات وعبادات وشطحات، حتى تتخلى عنه الروح منتقلة إلى العالم الأعلى بغية حصول الكشف والاتصال بالذات الإلهية .

– أما عن الصورة التي صاحبت العنوان على الغلاف، كان لها الأثر البالغ في ترسيخ المعنى وتوضيح القصد، تبدأ الصورة بالتشكل من أسفل الغلاف متدرجة إلى أعلاه، و لقد بدأ الشاعر صورته بطائر وحوت وعين امرأة، و تعتبر هذه الأشكال أيقونات يُستدل بها على الإنسان السالك العارف والذات الإلهية، فالإنسان العارف دائم السفر والتحليق نحو الأقاصي بلا حدود ولا قيود ولا ملل، للبحث عن المعرفة والارتقاء في المقامات حاله حال الطائر كثير التجوال دائم التحليق في فضاء واسع غير محدود بغية وكر آمن/الحقيقة . أما الحوت الذي يتداخل شكله مع شكل الطائر في البطن ويظهر منه زعانفه هو أيقونة عن حصول المعرفة وإدراك الحقيقة، إذ أن الحوت مرتبط بالنبي "ذو النون" عليه السلام كما ورد في القرآن الكريم، لما غضب من قومه لارتكابهم الخطايا والمعاصي، فالتقمه الحوت وغاص في الظلمات، حينها أدرك حقيقة خطيئته فتداركها بالتسبيح

{تِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبۡحَٰنَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ٨٧ فَٱسۡتَجَبۡنَا لَهُۥ وَنَجَّيۡنَٰهُ مِنَ ٱلۡغَمِّۚ وَكَذَٰلِكَ نُنجِي ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ٨٨ } الأنبياء الآية 87،88.

فحصلت له النجاة والمغفرة؛ فالإنسان العارف دائم الطوق لكشف الحقيقة والوصول إليها، وإن وصل إلى هذه الحقيقة نال شرف الكشف والتجلي، أما تداخل شكلي الطائر والحوت في البطن فهو ممثل(دال) على الباطن الذي يغوص فيه المريد للوصول إلى الحقيقة والسمو إلى أعلى المراتب التي هي الكشف والتجلي؛ أما صورة عين المرأة فهي دلالة على حدوث الكشف والتجلي باكتسابه المعرفة الحقيقية الكامنة في الباطن، فالمرأة دوما كانت في الفكر الصوفي رمزا للذات الإلهية لمكانتها لدى العارفين السالكين طريق الحق، حيث يقول بن عربي: «وليس في العالم المخلوق أعظم قوة من المرأة لسر لا يعرفه إلا من عرف فيم

وجد العالم، وبأي حركة أوجده الحق تعالى[1]»، لذا كان المتصوفة يخاطبون الذات الربانية على أنها أنثى.

– بعد شكل الطائر والحوت والعين يأتي كأس خمر أعلاهم، وهو أيقونة عن اللذة والنشوة التي يشعر بها السالك لحظه وقوع التجلي والاتصال بالذات الإلهية حاله حال شارب الخمر الذي ينتشي بغياب العقل ويتلذذ بالسُكْر؛ ويتواجد في كأس الخمر في الصورة زهور، والزهور هي صفة يخاطب بها الله تعالى عبده العارف لحظة التجلي«عبدي أنت سري .....أنت روضة الأزهار و أزهار الروضات[2]» ، هذا الإنسان السالك حتى يتحقق له مراده (التجلي)، ويحظى بخطاب من الفرد الصمد، لابد أن يكتسب مراتب تتحلى فيها نفسه بميزات متعددة، وهذا ما عكسه الشاعر في تلوينه للزهور، فالزهور البيضاء والتي كانت أكثر الزهور، أيقونة على النفس المطمئنة والتي يتحلى صاحب هذه المرتبة بالتوكل والعبادة والشكر[3]، فيطمئن بعمله؛ أما الزهرة الحمراء فهي علامة أيقونية عن النفس الملهمة التي يتصف صاحبها بالسخاء والقناعة والعلم والتواضع[4]، فيصبح ملهما معلما للناس؛ أما الزهرة البنفسجية هي علامة عن « الارتقاء المبارك لأنه اختصر الكثرة من المراتب باتجاه الحق في سفر مبارك [5]» فصاحب هذه المرتبة يكون قد قطع شوطا كبيرا في عملية الارتقاء لتجاوزه عدة مراتب؛ و تعتبر الوردة الفيروزية اللون، أيقونة على السمو والرقي، والجذب والاجتذاب تجاه اللامتناهي[6]، في هذه المرتبة يصبح الإنسان العارف في مرحلة كما يسعى يُسعى إليه للقاء والاتصال بالذات الإلهية، أما الزهرة البيضاء التي قلبها وردي فهي أيقونة على بشارة

1 محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز ،دار بهاء الدين:الجزائر،ط1 :2010،ص476.

2خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند بن عربي، دار طوبقال للنشر المغرب ، ط 1: 2004،،ص199

3 ينظر: ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القران الكريم والفكر الصوفي دار الزمان سوريا ط1 ،2012،ص199

4 ينظر: المرجع نفسه ،ص172

5 المرجع نفسه ،ص165

6 ينظر: خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند بن عربي، المرجع السابق ،ص184.

الاطمئنان وقبول العمل والوصول في نفس الوقت[1]، فصاحب هذه المرتبة يناله الاطمئنان بتبشيره بقبول طاعاته وعباداته ونيل غايته وهي الوصول للذات الإلهية، وهنا يدرك السالك فوزه ونيل رضي الله عز وجل، فيطمئن قلبه وهذا ما ترجمه الشاعر بالوردة الممتزجة ألوانها بين الأبيض والأسود (سوضاء*) فهي أيقونة عن «النفس المطمئنة (الأبيض) والنفس المرضية (الأسود)[2]» ، وهذه المرتبة (النفس المرضية) هي أعلى المراتب لأن السالك فيها« يفنى في الحق[3]» وينال رضاه، لذا تموضعت هذه الزهرة أعلى كل زهور على حافة كأس الخمر؛ ويقابل هذه النفس المرضية (الزهرة السوضاء) قلب أحمر مصاب بسهم، وهو أيقونة عن القلب المريد المتوهج بحب الله تعالى باعتباره موطنا للحب الإلهي، وملتقط نوره ساعة التجلي، لأن القلب «يتسنى له التقاط التجلي[4]» لأنه خلق متقلبا يمكنه رصد التجلي في صوره المختلفة ، فقلب السالك هو وسيلة وصول صاحبه لمعرفة ربه والاتصال به والفناء فيه، عن طريق الشغف والعشق والهيام . فيصبه سهم أنوار النور المعشوق.

و المخطط التالي يعكس تأويل الصورة:

1 المرجع نفسه،ص194

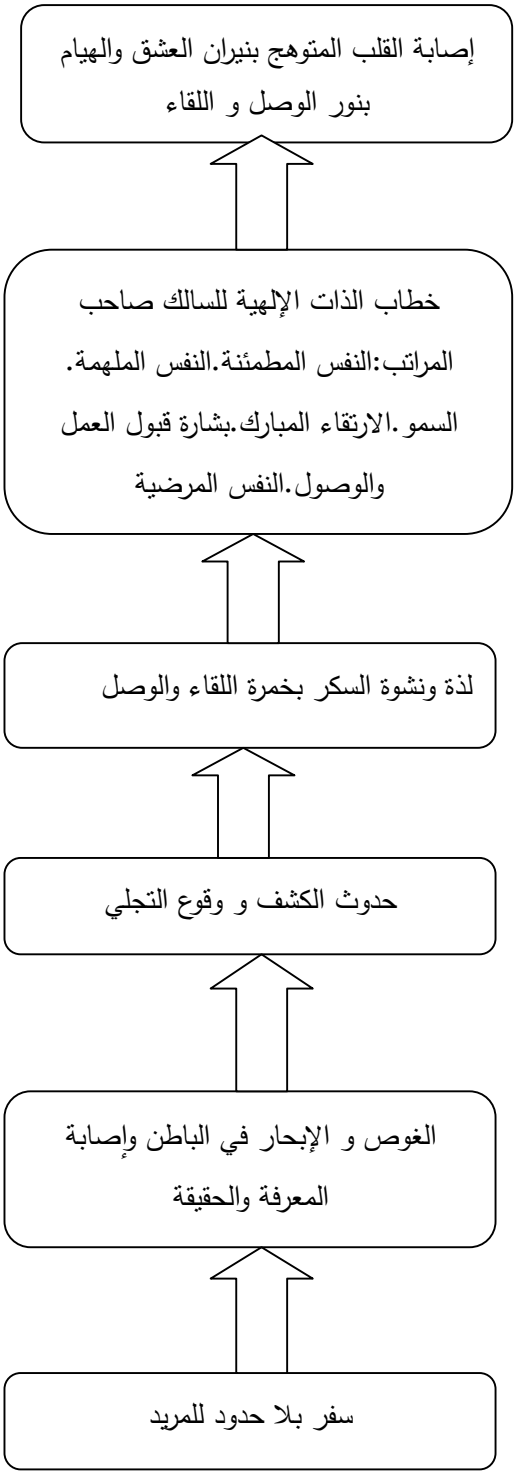
2 خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند بن عربي، المرجع السابق ،ص178

3 المرجع نفسه ،ص178

- نحت من كلمتي سوداء و بيضاء

4 خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند بن عربي، المرجع السابق ،ص118.

الشكل رقم 05: مخطط بياني يعكس تأويل الصورة على الغلاف



يوضح الشكل(05) مسيرة السالك المريد الذي زهد في الدنيا وجاهد نفسه لتخلي عن فتنها وترك ملذاتها.

– كما نلاحظ أن الشاعر اعتمد في تشكيل غلاف ديوانه على التضاد إضافة إلى الألوان والصور وحركة كلمات العنوان، حيث أنه استعمل الشيء ونقيضه، ونجد ذلك في توظيف اللونين (الأبيض# الأسود)، كذلك كلمتي "الروح# الجسد"، كذلك الشكلين "العين(المسؤولة عن رؤية الظاهر) # البطن (أصل الباطن)" فتموضع العين داخل البطن أيقونة عن تداخل الباطن بالظاهر « تدخل الباطن بالظاهر في النفس، فللنفس حكم الظاهر والباطن، إنه مبطون في المتنفس، وظاهرا بما وفيما تجلى فيه[1] ». فالله الباطن ظاهر متجل في جميع مخلوقاته الكونية وهذا ما تضمنه مبدأ وحدة الوجود، كذلك (الطائر(الجو)# الحوت(البحر))، فهذا التضاد هو طريق معرفة الله، فحسب "بن عربي" فإن الله تعالى يعرف بتعالق الضدية، فإدراك الظاهر في الباطن والباطن في الظاهر، أي إدراك الشيء في ضديته[2]، أو كما يقال بالأضداد تتضح الأشياء؛ وبالإضافة على أن هذا التضاد هو أيقونة على معرفة طريق الله فإنه يخلق إيقاعا شبيها بإيقاع التصادم الناتج عن التقاء ضدين.

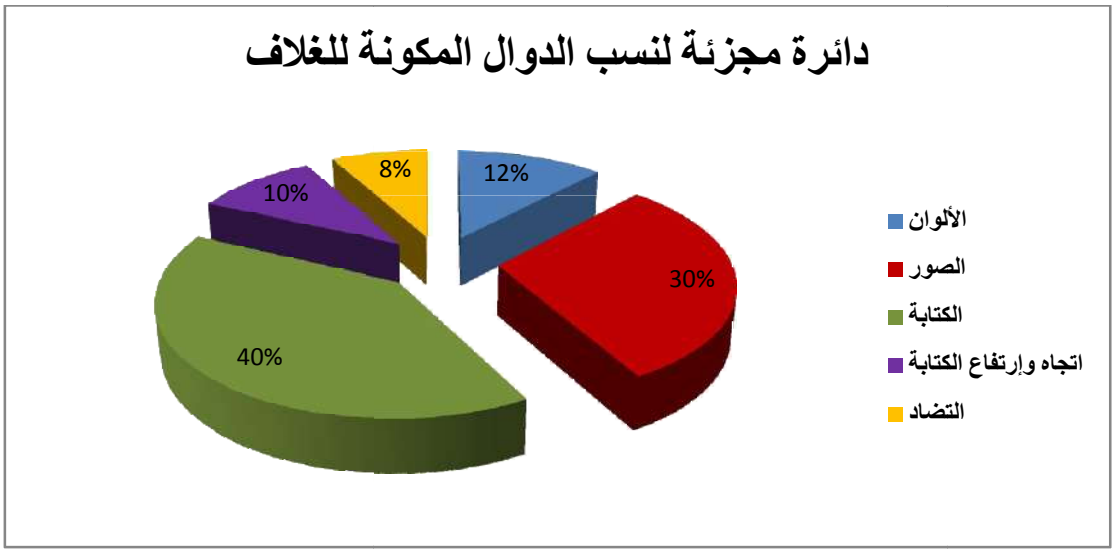
–بعد العنوان والصورة نجد على الغلاف كلمة (نصوص) بخط مغاربي أقل سمك من سمك العنوان، لأن كلمة (نصوص) هي علامة توضيحية فقط، فهي تبين ماهية متن الديوان وأصله، وتحرر محتواه من أية ظوابط.

– وأسفل الغلاف نجد اسم المؤلف (بشير ونيسي) بخط يقل سمكه ولا يختلف نوعه عن العنوان، لأنه صاحب العمل ومبدع الديوان.

1 خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند بن عربي، دار طوبقال للنشر المغرب ، ط 1: 2004،ص36

2 المرجع نفسه،ص75

كما لاحظنا فقد تكاثفت و تظافرت كل من دال الكتابة باتجاهها وارتفاعها، ودال الألوان المتعددة، ودال الرسوم، ودال الضدية، لتخلق هذه الدلالة ولكن بنسب مختلفة، والشكل التالي يوضح مقدار نسبة مشاركة كل دال في إنتاج الدلالة.



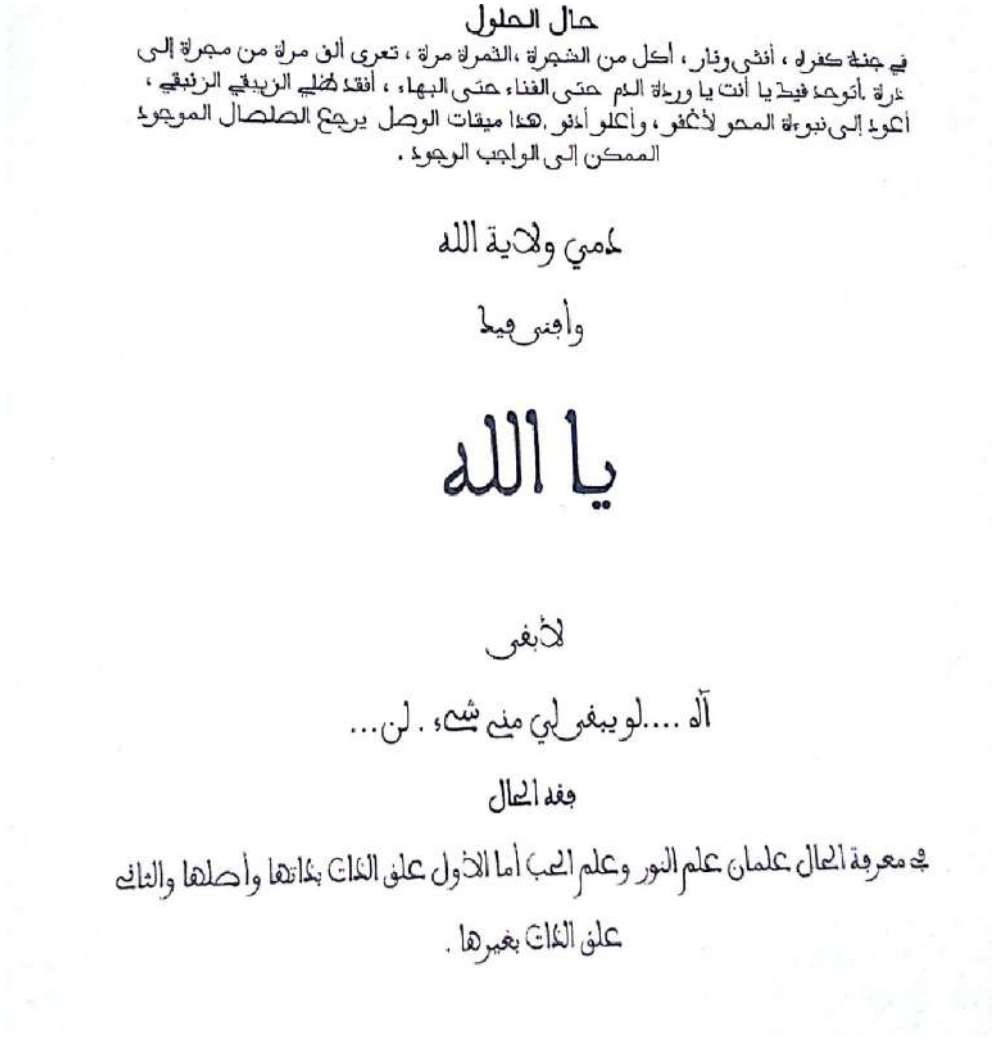
شكل (06): دائرة مجزئة لنسب الدوال المكونة للغلاف

نلاحظ من الشكل (06) أن دال الكتابة مثَّل نسبة(40%)، واتجاهاتها وارتفاعاتها مثل نسبة (10%) و ذلك يعود لسبب أن الكتابة هي المفتاح الذي تُفك به الشفرات المبهمة، أما دال الألوان فقد كانت نسبه (12%)، فهذا الأخير يشمل اللون الأسود (4%)،واللون الأبيض(4%) فقد حازا هذان اللونان على أعلى نسبة من الألوان لأنهما وُظِّفا على فضاء أكبر من الفضاء الذي شغلته باقي الألوان(البنفسجي و الفيروزي والأحمر والوردي) التي مثلت كل واحدة منهن(1%)، أما نسبة الصورة فقد كانت (30%) وهي مجموع نسب الأشكال الستة (الطائر،العين، الحوت،الكأس، الزهور،القلب)المكونة لها فكل شكل تقابله نسبة(5%)، أما نسبة (8%) المتبقية فقد مثلت دال التضاد، فنسبة كل متضادين (2%)،و توجد أربع ثنائيات متضادة .

نلاحظ أن النسب تختلف من دال إلى لآخر، ولكن مهما كانت نسبة هذا الدال فهو يلعب دورا في إنتاج الدلالة وتوليدها.

II-1-2 الكـالـيغراف:

يحاول الخطاب الشعري العربي المعاصر تقديم دلالات متعددة من خلال تشكيلاته الخطية والبصرية، ومن بين التشكيلات البصرية الموظفة في الشعر العربي المعاصر تقنية الكاليغراف، والشاعر "بشير ونيسي" على غرار الشعراء المعاصرين استخدم هذه التقنية في نصوص ديوانه " كتاب الروح والجسد"، ومن بين هذه النصوص نذكر النص المعنون بـ : "حال الحلول[1]".



حال الحلول

في جنة كفرة ، أنثى وثار ، أكل من الشجرة ،الثمرة مرة ، تعرى ألف مرة من مجرة إلى مجرة .أتوحد فيك يا أنت يا ورقة الدم حتى الفناء حتى البهاء ، أفقد ظلي الزيبقي الزئبقي ، أعود إلى نبوءة المحو لأكفر ، وأعلو أدنو .هذا ميقات الوصل يرجع الصلصال الموجود الممكن إلى الواجب الوجود .

لمي ولاية الله

وأفنى فيك

يا الله

لأبقى

آه ....لو يبقى لي منك شيء . لن...

بقه الحال

في معرفة الحال علمان علم النور وعلم الحب أما الأول علق الذات بذاتها وأصلها والثاني علق الذات بغيرها .

استخدم الشاعر تقنية الكاليغراف في هذا النص بشكلين: الأول حجم الكتابة، والشكل الثاني: حجم وسمك الكتابة، ليخلق مفارقة بين أجزاء النص.

1 بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، مطبعة الرمال،الواد الجزائر،ط1 :2017،ص55.

يستهل الشاعر نصه بسمك كتابة عادي في حديثه عن الإنسان، أما عند شروعه في الحديث عن أو إلى الذات الإلهية (دمي ولاية الله، وأفنى فيك،لأبقى) يحدث انزياح عن الحجم العادي للخط، ويتزايد هذا الأخير بشكل ملحوظ؛ أما في نداءه لله تعالى (يا الله) يحدث الانزياح على مستويين: مستوى حجم الخط ومستوى سمك الخط، ليفوق المستويين السابقين.

وظّف الشاعر الحجم الكبير للخط كدال على تنزه الله تعالى عن عباده (الإنسان) الذي جعله الشاعر مدلولا لدال الخط العادي؛ أما توظيفه للحجم والسمك الكبيرين للخط دلالة على صرخة نداء مدوية من قلب مريد عاشق.

قدّم الشاعر بتوظيف تقنية الكاليغراف نبرا بصريا يضاهي النبر الصوتي عند الإلقاء.

ومن النصوص التي استخدمت فيها تقنية الكاليغراف أيضا نجد: نص "وردة تجلي[1]"

1 بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، ،ص130

ورقة التجلي

حاشية لمتن حال بلا تاريخ

تجلي 1830 : هو الوقت مروحة الداي . الريح يخلع شجرة الروح من جزائر الوجود . كل شيء لبس عرس الدم . الأرض الحجر . البشر . لا روح لجسد يعدم حبه باسم طوفان الدم.

تجلي 1945 : ماي آه يا جرحا يوشم صدر الفارس بقمر دجال في ظلمة الدم . موت شرس مومس يطارد غزالة في عين الشمس ، أمام نبع النور كل شيء تلطخ بدم الروح باسم وردة الحرية جسد الفقراء والشعب للحرب خبز وخمر على مائدة التيه والشتات . نخب العسكر بطولة لملحمة السراب الشهي والعدم البهي واحتفال بعودة يوليسيز من بحر الدم .

تجلي 1954 : نوفمبر يا روح نبيي يختال وئيدا في الشوارع والمداشر والجبال يغرس النور في كل جسد ، ويلبس الشعب طوق الملائكة . أعراس الحرية ، كأس الموت للوجود أنفاس . أوراس للروح نبراس . حمائم شفق بلون الروح تمزق حجب الغسق . أنا أنت هناك وهنا وكل شيء لنا .

تجلي 1962 : جزائري فراقك نار وقربك خلد . نورك يروي حرية وحبا وحلما ووحيا . من جسدي لم يترك حبك ذرة فما فوقها إلا وفيها وردة بهمس قوس قزح كزأيها الوجود جزائر نور هجت بها رسيسا وما شفيت من القلب نسيسا جزائر تناهى سكون البهاء والبهجة من فيضك النوراني .

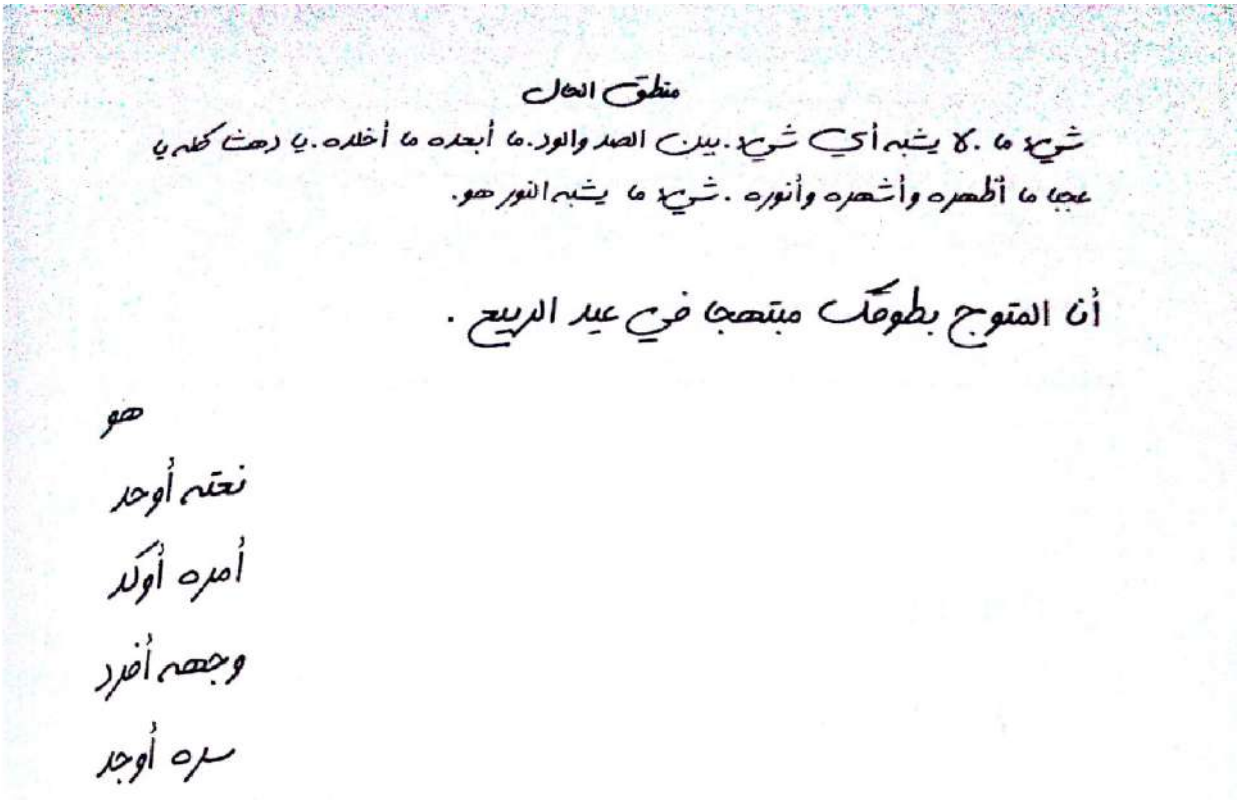
تجلي 1988 : أكتوبر رأيت الليل يغتال النجم ، ويسجن القمر ، ويدفن الشمس في بئر مهجورة . أقدام سوداء تعود لتزرع الرعب . وجوه ملتحية تغزل خيوط عناكب عنف ، ودينا صورات وخفافيش تجعل للعشب مخلبا . أيادي حمراء موشومة بتاريخ دموي أسود داكن متعطش للسلطة فقدت عذريتها ذات فحولة زائفة . موت له طعم الجحيم ، عليه نحيا وفي سبيله نشقى . يا روحي الزكية بالشهداء اقتربي وطنا يكتبه الشعب بالشعب ومن الشعب إلى الشعب .

استخدم الشاعر تقنية الكاليغراف في هذا النص عند ذكره (تجلي 1830، تجلي 1945، تجلي1954،...) كدال على تواريخ خالدة ومنعرجات حاسمة في مسار بلاد الجزائر، إذ يقابل الشاعر هذه التواريخ ذات التشكيل الكاليغرافي بأحداث بارزة ميزت هذه التواريخ وخلدتها.

فالشاعر عكس بتوظيف الكاليغراف لهذه التواريخ أهميتها وفعاليتها في مسار الجزائر بصريا، قبل أن يفعل ذلك بالبنية الخطية.

II-1-3 تقسيم الصفحة:

بات التلاعب ببياض الصفحة وسوادها من أساسيات النص الشعري، لإضفاء لمسة بصرية جمالية وقيمة دلالية متعددة، و لقد استخدم الشاعر"بشير ونيسي" هذه التقنية في بعض نصوص ديوانه "كتاب الروح والجسد" لتحقيق ذلك؛ ومن بين هذه النصوص نذكر: نص " منطق الحال[1]"


منطق الحال

شيء ما .لا يشبه أي شيء .بين الصد والود .ما أبعده ما أخلده .يا دهشة كلما يا
عجبا ما أظهره وأشهره وأنوره .شيء ما يشبه النور هو.

أنا المتوج بطوقك مبتهجا في عيد الربيع .

هو
نعته أوحد
أمره أوكد
وجهه أخرد
سره أوجد

نلاحظ أن الشاعر جعل فضاء الصفحة جزءا من قصيدته ، إذ وظف بياضها بطريقة تلعب فيها مسطرة المسافات دورا بارزا، ويبدأ الشاعر في توظيف بياض الصفحة وتقسيمها في نصه " منطق الحال" الذي تدور فكرته حول موقف تجلي من اليمين كدال على الإنسان الفائز (أنا المتوج) الذي يتوج بالكشف والاتصال بالذات الإلهية، ثم يكمل تشكيل نصه بجملة

[1] بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، ،ص98

من الأسطر في يسار الصفحة كدال على الله تعالى (نعته أوحد، أمره أوكد...) الذي يتصف بالكمال والجلال.

وظف الشاعر يمين الصفحة كدال على الإنسان الفائز المتوج ، لأن صفة الفائزون هي أصحاب اليمين كما ذكر الله تعالى في قوله:

﴿٢٦﴾ وَأَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ مَآ أَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ ﴿٢٧﴾ فِى سِدْرٍ مَّخْضُودٍ ﴿٢٨﴾ وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ ﴿٢٩﴾ وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ ﴿٣٠﴾ وَمَآءٍ مَّسْكُوبٍ ﴿٣١﴾ وَفَٰكِهَةٍ كَثِيرَةٍ ﴿٣٢﴾ لَّا مَقْطُوعَةٍ وَلَا مَمْنُوعَةٍ ﴿٣٣﴾ وَفُرُشٍ مَّرْفُوعَةٍ ﴿٣٤﴾ إِنَّآ أَنشَأْنَٰهُنَّ إِنشَآءً ﴿٣٥﴾ فَجَعَلْنَٰهُنَّ أَبْكَارًا ﴿٣٦﴾ عُرُبًا أَتْرَابًا ﴿٣٧﴾ لِّأَصْحَٰبِ ٱلْيَمِينِ ﴿٣٨﴾

الواقعة .الآية28/27.

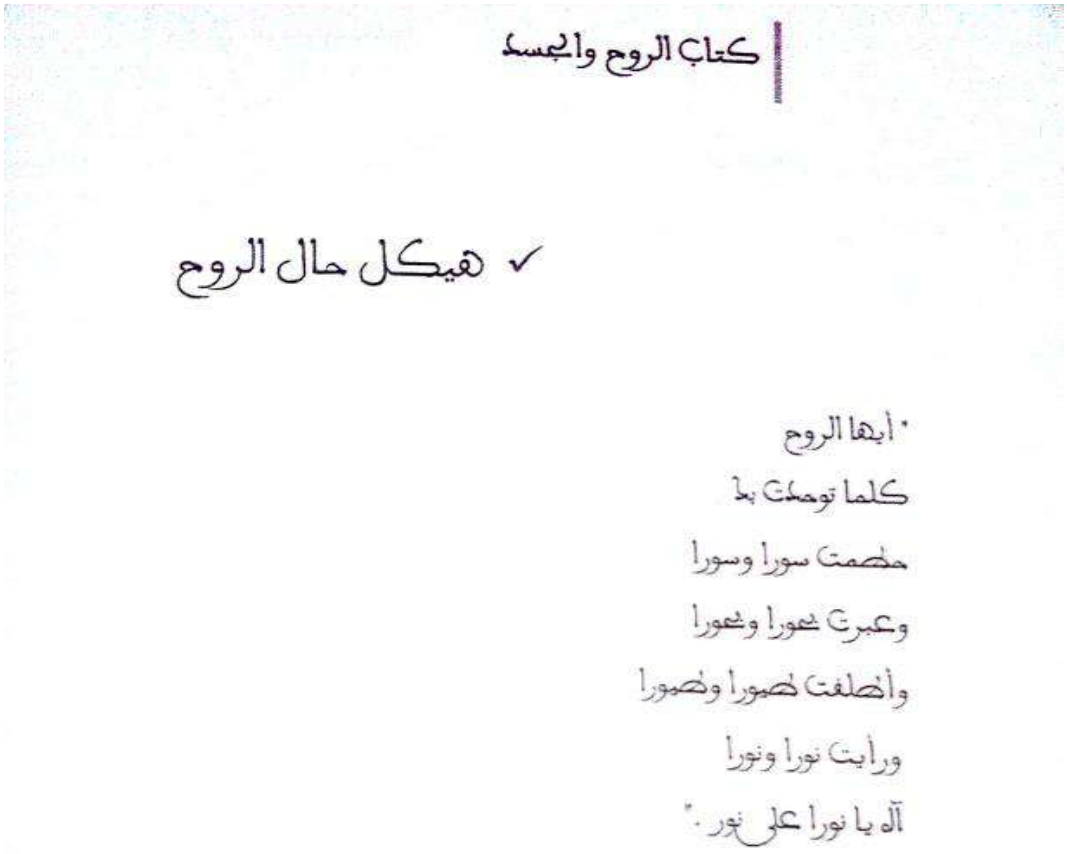
فكما يُتوج الإنسان المؤمن بالجنة ونعيمها، يُتوج الإنسان السالك بتجلي الذات الإلهية له والاتصال بها؛ و ورد يسار الصفحة دالا على الله تعالى لأن الله محله في الإنسان هو القلب هذا العضو المسؤول عن الحب العشق والوله، والقلب في الجهة اليسرى من الإنسان.

-الشاعر بهذه الهيئة البصرية منح القصيدة بعدا دلاليا لا يمكن أن تعكسه البنية الخطية.

II -1-4 علامات الترقيم:

بعد الانتقال من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة، أُخترعت علامات الترقيم لتبين مواضع التوقف و السكوت و الانفعال و التساؤل والتعجب وغيرها من العلامات الشفوية، ولقد وظف الشعراء المعاصرين في نصوصهم علامات الترقيم ولكن لأغراض أخرى تتمايز من نص إلى آخر.

ومن النصوص التي وظف فيه الشاعر "بشير ونيسي "علامات الترقيم في ديوانه "كتاب الروح والجسد" نذكر: "هيكل الروح[1]"


كتاب الروح والجسد

✓ هيكل حال الروح

" أيها الروح
كلما توحدت بنا
حطمت سورا وسورا
وعبرت نهرا ونهرا
وأطلقت طيرا وطيرا
ورأيت نورا ونورا
آه يا نورا على نور "

نلاحظ أن الشاعر في هذا النص وظف علامة الترقيم المزدوجتين("...") وهي دال على الاقتباس أي« العبارات المنقولة حرفيا من الكتاب، أو لإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو

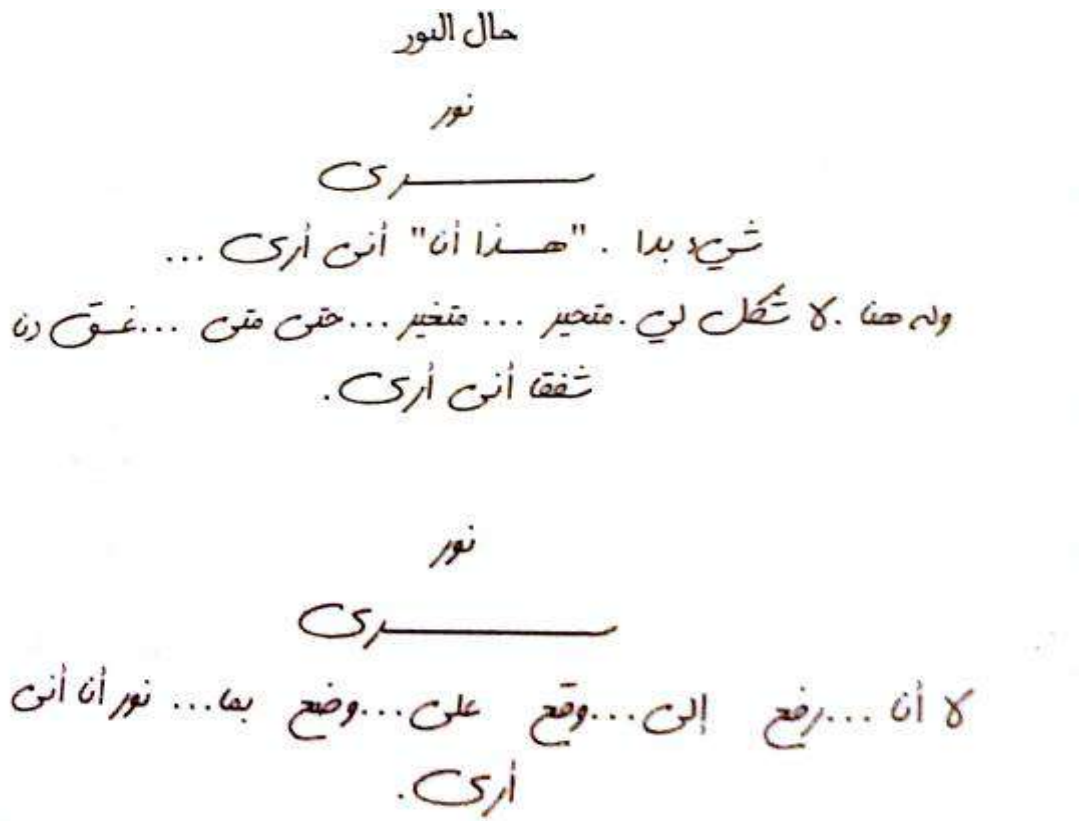
[1] بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، ،ص10

المقالات [1]» ، والنص المقتبس له قدسية خاصة لما يحمله من معاني رزينة ودلالات قوية صادقة، بدءا من القرآن الكريم، بعده الأحاديث النبوية، وأقوال الفقهاء والعلماء والفلاسفة.

باستخدام الشاعر لعلامة الترقيم الدالة على الاقتباس لنصه "هيكل الروح"" دون وضع علامة تحيل إلى التهميش لمعرفة المصدر الذي أُقتبس النص منه، منحه مدلول التقديس الذي تتمتع به النصوص المقتبسة، فالروح أقدس ما في الإنسان لأنها الوسيلة التي تُتخذ للوصول والاتصال بالذات الإلهية.

قدّمت هذه الصورة البصرية الصغيرة في الحجم ما يزيد عن ما تقدمه الدلالة الخطية.

ومن النص التي وُظفت فيها علامة الترقيم هذه أيضا نذكر:"حال النور"[2].



1 محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،ط1 : القاهرة 2008، ص220

2بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، ،ص130

وظف الشاعر علامة الترقيم الدالة على الاقتباس في جملة "هذا أنا" من بين كل كلمات النص كدال على التمييز، بحيث حدث له التجلي والكشف، فمثلما النص المقتبس متميز بقدسيته فالشاعر متميز باتصاله بالذات الإلهية في موقف التجلي.

كما وظف الشاعر في هذا النص أيضا علامة ترقيم أخرى(إني أرى...، متحير...، متخير...) وهي "نقط الحذف" وتسمى أيضا نقط الاختصار« وهي ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا تشير إلى أن بترا أو اختصارا في طول الجملة [1]»، للدلالة على الحذف والاختصار، ففي الموضع الذي وردت فيه بعد (إني أرى) وردت كدال على الحذف لأن الشاعر لم يذكر ما رأى، أما في موضع (محير...متخير..) وردت كدال على الاختصار.

حذف الشاعر الكلام بعد كلمة أرى لأن لا كلام يسع لوصف الذات الإلهية التي تجلت له، واختصر الكلام (متحير...متخير...حتى متى ....) لأن لا متسع من الوقت للثرثرة في لحظة التجلي ، لأنها فترة قصيرة مثل الفترة بين الشفق والغسق.

بالتشكيل البصري الذي قدمه الشاعر في القصيدة من خلال توظيف علامات الترقيم منح دلالة بصرية تُلتقط بالمشاهدة قبل الدلالة المتضمنة في البنية الخطية.

1 محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي القاهرة ، ط1: 2008،، ص205.

II -2 تجلي تقنية الرسم في ديوان "كتاب الروح والجسد":

من مميزات قصيدة النثر وشكل الكتابة التحرر من الإيقاع الذي لزم القصيدة العربية بأشكاله المتنوعة، لذا يحاولان أن يخلقا لنفسيهما إيقاعا جديدا ومتجددا، ووجدا في توظيف الرسوم والأشكال ضالتهما، وهذا ما يفسر استخدامهما للرسومات بشتى أشكالها وبشكل لافت، وتقديمها في« فضاء صوري[1]» أي فضاء مكون من صور يفتح المجال للمشاهدة البصرية.

II -2-1 الرسـم الهندسـي:

II -2-1-أ الرسم بكلمات النص:

قدم الشاعر "بشير ونيسي" في ديوانه كتاب الروح والجسد بعض النصوص مشكلة تشكيلا هندسيا بكلماتها، ليعكس رؤى متعددة و يقدّم دلالات مضافة عن دلالة الشكل الخطي، ومن بين هذه النصوص نجد : نص "غواية الحال[2]"

غواية الحال

فناء ولا بقاء
بهاء ولا هباء
وفى المنى
ونفى الأسى
ولهالما اكتل القلب بالهوى.

يظهر نص "غواية الحال" في فضاء صوري مركز في شكل أداة تُستخدم في العلوم الرياضية لقياس درجات انفراج الزوايا من صفر درجة إلى مئة وثمانون درجة وهي نصف

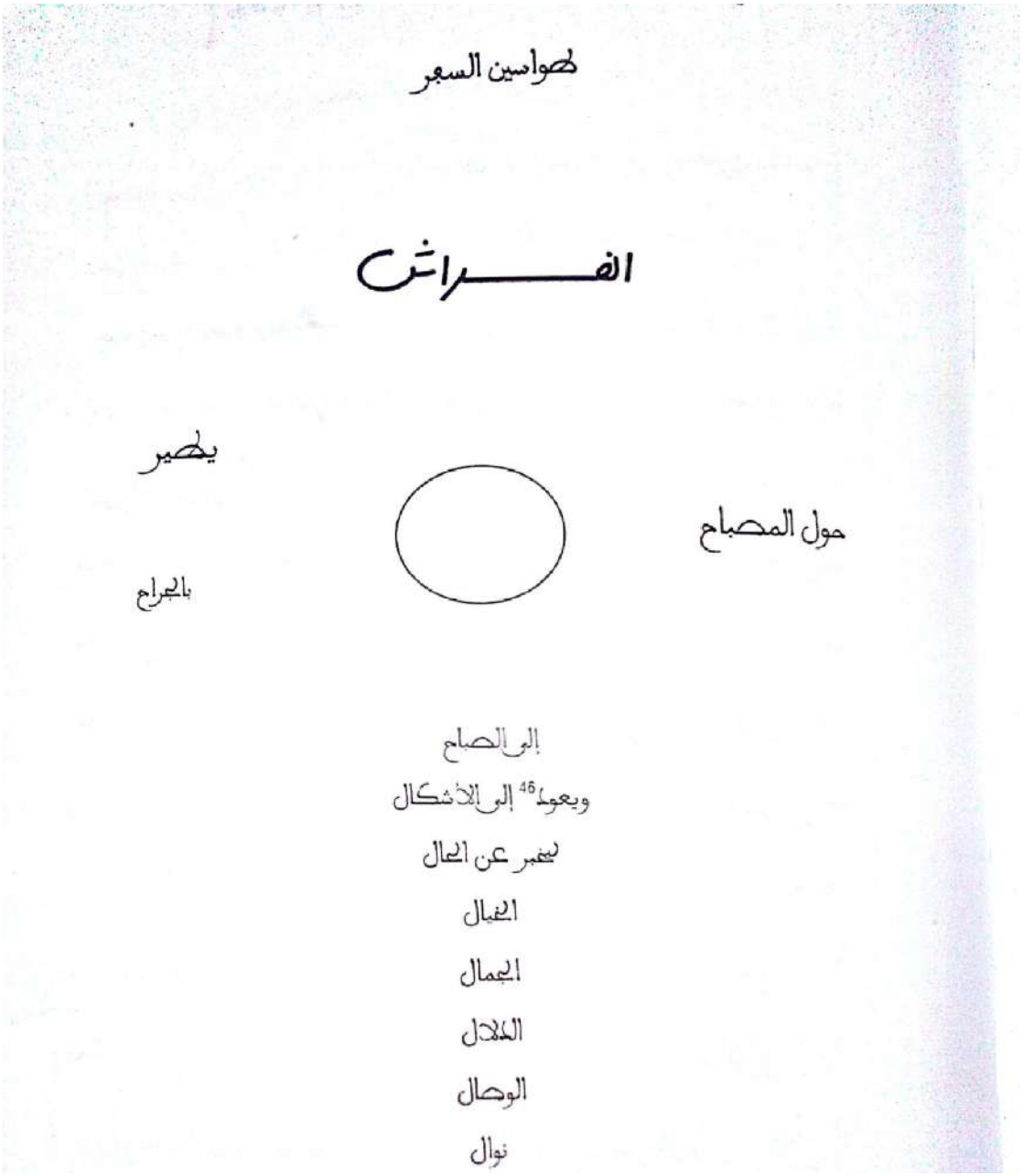
1 محمد الماكري،الشكل والخطاب مدخل إلى التحليل الظاهرتي، المركز الثقافي العربي،القاهرة، ط 1: 1991،ص242
2 بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد،:،ص130

الدائرة (المنقلة)؛ وهذا النص في بنيته الخطية لا يتكون سوى من بضع كلمات، وجملة وحيدة (ولطالما اعتل القلب بالهوى) تمثل قاعدة المنقلة، وشغلت هذه الجملة هذا الفضاء (قاعدة المنقلة) لأنها تمثل قاعدة في الفكر الصوفي، فقلب السالك المريد مصاب بعلة حب وعشق الذات الإلهي؛ أما باقي مفردات النص (ونقى. وفى. بهاء. فناء. بقاء هباء. المنى. الأسى) فهي دوال تمثل فضاء مدلولات الدرجات المئوية؛ عدا كلمتي (ولا، ولا) المتموضعتين تحت بعض المُشَكِلَتَين لفضاء خط مستقيم يتقاطع مع القاعدة (طالما اعتل القلب بالهوى) في زاوية قائمة (تسعون درجة)، هذا التموضع البصري لدالين(ولا ولا) دال على مدلول الاستقامة التي تغمر القلب بحب الذات الإلهية، والتي تكون نتيجتها الوقوع في الحال و انتهاء الأسى وتحقيق المنى وحلول البهاء بدل الهباء والاندثار، والفناء في الذات الإلهية، عوض البقاء الدال على الانفصال وعدم الاتصال؛ وهذه النتيجة هي غواية الحال التي عنون بها الشاعر هذا النص، فهي تغوي الإنسان للوقوع في الحال ومجاهدة نفسه.

والشاعر من خلال هذا الشكل الهندسي(نصف دائرة) جسد فكرة غواية الحال تجسيدا بصريا، تدرك بالمشاهدة أي بالصورة البصرية قبل أن يتم إدراكها بالصورة الشعرية.

II -2-1-ب إدراج الشكول الهندسية:

من بين نصوص ديوان "كتاب الروح والجسد" التي تعكس استخدام الشاعر لهذه التقنية، نجد: نص "طواسين السفر"[1]، وهذا العنوان يحيلنا إلى الفكر الصوفي ويشي بنوع النص لأنه يحمل دوالا صوفية بامتياز، فكلمة (طواسين) هي دال صوفي ارتبط بأكبر مشايخ التصوف (أبو منصور الحلاج)، أما كلمة السفر فهي دال على رحلة المتصوف نحو الذات الإلهية.


طواسين السفر

الفـــــراش

يطير

حول المصباح

بالجراح

إلى الصباح

ويعود[46] إلى الأشكال

ليعبر عن الحال

الخيال

الجمال

الملال

الوصال

نوال

1بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، 17،ص105.

يستهل الشاعر نصه بكلمة فراش في سطر لوحدها وبخط سميك وكبير، والفراش في الفكر الصوفي ممثل عن موضوع الروح ، والروح تمثل الجانب الأسمى من الإنسان وهذا ما يؤول به ورودها أعلى النص ولوحدها وسط السطر؛ أسفلها على اليمين جملة (حول المصباح) الدالة على النور جل جلاله وبجانبها تحت كلمة الفراش وظف الشاعر الشكل الهندسي (الدائرة) الدال على التواصل والاستمرار، وأيضا الدال على« أجلى مجالي الظهور الكمالي»[1] أي أسمى تجل إلهي؛ وإلى اليسار كملتي (تطير) الدالة على الانتقال و(بالجراح) الدالة على شوق والوله للذات الربانية، تحت بعضهما البعض، وأسفل الدائرة في وسط السطر جملة (إلى الصباح) الدالة على تحديد الزمن.

فالشاعر وظف الشكل الهندسي (الدائرة) ليرسخ دلالة استمرار وتواصل طيران الروح حول الذات النورانية وهي مصابة بجراح الحب والهيام إلى انقضاء الليل وحلول الصباح، فالدائرة وردت كأيقونة بصرية تعكس معنى دائرة المدلولات الخطية (استمرار طيران الفراش بالجراح حول المصباح) وهنا الدائرة تتحول إلى مركز الدوران باعتبارها أرقى تجل إلهي، إلى أن يتنفس الصباح، ووردت هذه الجملة (إلى الصباح) تحت الدائرة لتحد من عملية التواصل والاستمرار وتدل على الحجب التي تمنع التجلي، وورد تحتها (ويعود إلى الأشكال) أي إلى الجسد ويخبر عن الحال الذي غمره والتجلي الذي حصل له؛ ويخبر عن الحال في كلمات مفردة (الخبال، الجمال، الدلال،الوصال،نوال) كل كلمة تشغل فضاء سطر كامل، هذه الكلمات المفردة تعكس الله تعالى في فرادته، أي أن خبر الحال هو الله عز وجل.

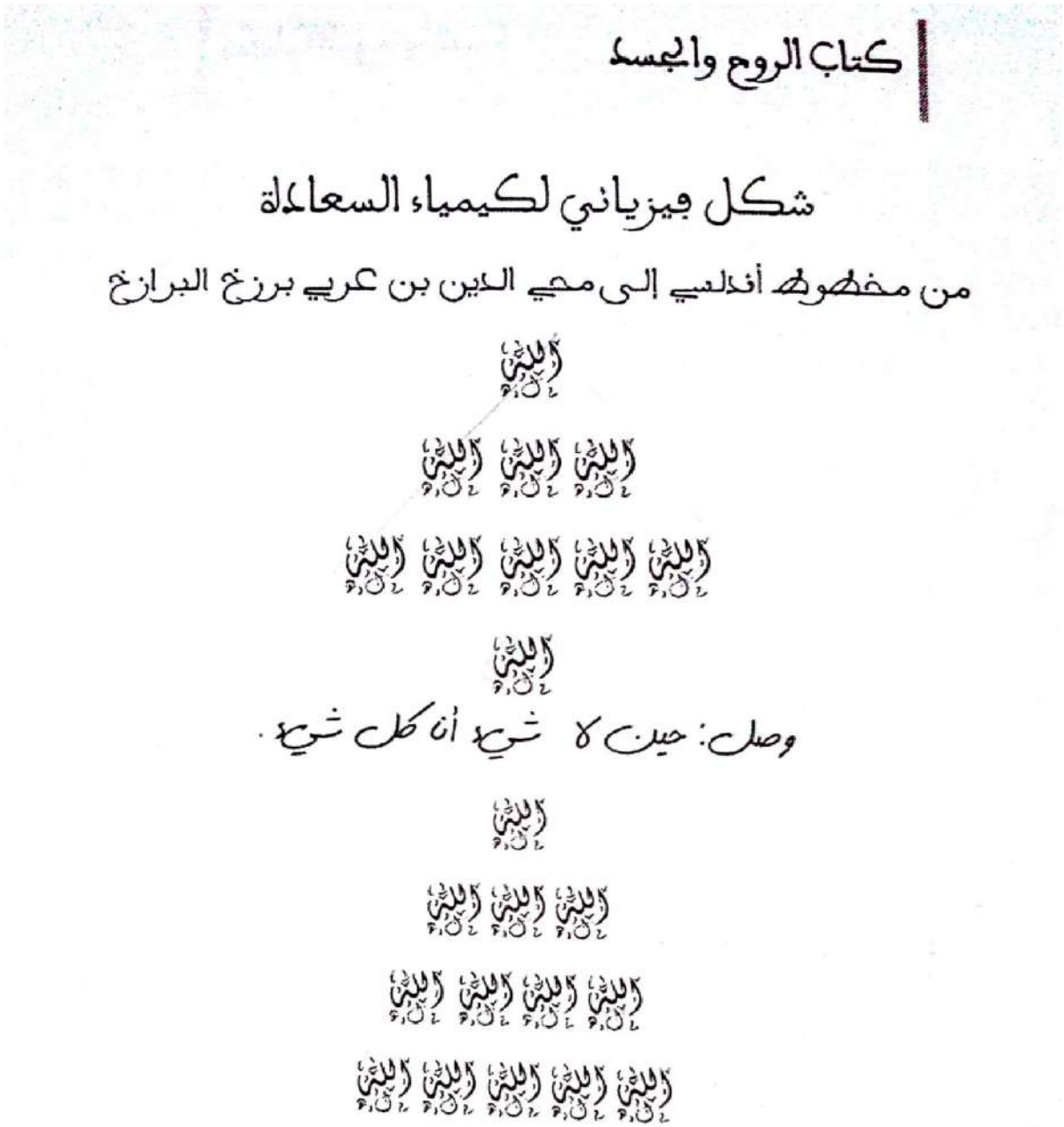
توظيف الشاعر للشكل الهندسي (الدائرة) في نصه " طواسين السفر" منحه بُعدا بصريا حقق لمسة دلالية عميقة، ولمسة جمالية تستقطب العين ، إذ مثلت الدائرة موضوعين في آن: موضوع الاستمرار والتواصل وموضوع التجلي الإلهي.

1 محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز ،دار بهاء الدين:الجزائر،ط1 :2010، ص258

II -2-2 الرسـم الفني:

II -2-2-أ الرسـم بكلمات النص:

شكل الشاعر بعض نصوص ديوانه "كتاب الروح والجسد" باستعمال تقنية الرسم الفني، جاعلا من كلمات النص ريشته و ألوانه، ومن هذه النصوص نجد النص المعنون بـ: " شكل فيزيائي لكيمياء السعادة [1]"



1بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، 2017،ص12.

تحيلنا أيقونة عنوان هذا النص "شكل فيزيائي لكيمياء السعادة" إلى كتاب "الإمام أبو حامد الغزالي" كيمياء السعادة" مؤَلَف لتقويم النفس وإتباع الحق وتحقيق السعادة، يتكوّن هذا المؤلف من ثلاثة وعشرين فصلا :

1. فصل بسم الله الرحمن الرحيم.
2. فصل في معرفة النفس.
3. فصل كيف تعرف نفسك.
4. فصل ما حقيقة القلب.
5. فصل لماذا خلق القلب.
6. فصل معرفة عساكر القلب.
7. فصل معرفة القلب وعسكره.
8. فصل وظيفة القلب.
9. فصل ثلاثة أشياء تبنى عليها السعادة.
10. فصل أحوال القلب مع عسكره.
11. فصل الأخلاق الحسنة والأخلاق القبيحة.
12. فصل هل الصور تابعة للمعاني.
13. فصل في عجائب القلب.
14. فصل القلب مثل المرأة.
15. فصل متى يحجب عن مطالعة عالم الملكوت.
16. فصل متى يطالع القلب عالم الملكوت.
17. فصل من طالب وجد.
18. فصل ماهي أعظم الذات.
19. فصل النفس مختصرة من العالم.
20. فصل معرفة تركيب الجسد.

21. فصل منافع الأعضاء التي يقال عنها في علم التشريح.
22. فصل في تفضيل خلقه بني آدم.
23. فصل متى تفضل البهائم ابن آدم[1].

بهذه الفصول الثلاثة والعشرون لكتاب "كيمياء السعادة" ، أراد صاحبه الإمام الغزالي أن يمنح القارئ طريق السعادة و تحصيلها.

أما نص " شكل فيزيائي لكيمياء السعادة" فقد استهله الشاعر بجملة (من مخطوط أندلسي إلى محي الدين بن عربي برزخ البرازخ) ذات خط أندلسي لينقلنا إلى العصر الأندلسي الذي انتشر فيه الفكر الصوفي وكان أيقونته الشيخ الأكبر " محي الدين بن عربي"؛ بعد هذه الجملة نلاحظ أن جل النص مكوّن من تكرار لفظ الجلالة (الله،) فقد وردت ثلاثة وعشرين (23) مرة، وهو نفس عدد فصول كتاب "كيمياء السعادة' ، أي كل (فصل) من الكتاب (تقابله) كلمة الله من النص أي كل لفظة (الله) هي دال على (فصل) من فصول الكتاب. كما وردت جملة واحدة (وصل: حين لاشيء أن كل شيء) بين عشرة (10) ألفاظ للجلالة (الله) و بين ثلاثة عشر (13) لفظ جلالة (الله).

أراد الشاعر بهذا الطرح أن يقدّم رؤيا جديدة لكتاب "كيمياء السعادة" وتأكيد دلالته، لذا عنون نصَّه بـ "شكل فيزيائي لكيمياء السعادة" إذ اختزل كل فصل من فصول الكتاب في لفظ الجلالة (الله)، وقد دعّم هذه الرؤيا الجديدة بتشكيل كلمات النص إلى رسمين متمايزين:

الأول : رسم لشطح رجل صوفي مكوّن من ثلاثة عشر لفظة جلالة (الله) تشكل اثنا عشر لفظ جلالة تصاعديا بدن الرجل الشاطح، ومن جملة (وصل:حين لاشيء أن كل شيء)، التي تتشكل فضاء ذراعين الرجل الصوفي الشاطح، ولفظ الجلالة (الله) المتبقية من مجموع الثلاثة عشر يشغل فضاء الرأس من الفضاء المشكل للشاطح الصوفي.

1 https://al.maktaba.org/book/926/23, 2019ماي7 ,22:

الشكل الثاني: عبارة عن مثلث مشكل فضاؤه من عشرة ألفاظ جلالة (الله)، متساوي الساقين، رأسه متجه للأعلى.

بهذا الإبداع تحوَّل النص من فضاء خطي إلى فضاء صوري تبعث فيه الصور دلالات جديدة.

فالشطح الصوفي دال على الرغبة في التخلص من قيود الجسد وتحرر الروح والارتقاء بها للاتصال بالذات الإلهية، وعكس الشاعر هذه الرؤيا بشغله جل فضاء هذا الشكل بكلمة الله، الدال الذي تلْهَجُ به جوارح المتصوف كمدلول للشوق واللهفة للاتصال بالذات الإلهية.

و باشتداد حالة الشطح يتم الوصل وهذا ما دلّ عليه الشاعر بجملة "وصل: حين لاشيء كل شيء"، الشاغلة للفضاء العلوي من الرجل الشاطح هذه العبارة تصف الحال عند الاتصال بالذات الربانية حينما يُلغى كل شيء من الموجودات في حضرة أصل الموجودات

و هو كل شيء، فالفناء في الله هو أصل الوجود؛ والفناء في الذات الإلهية يتطلب الانتقال بالروح من الأرض إلى السماء موطن، وهذا ما عبر عنه الشاعر بتوظيفه شكل المثلث، لأن «المثلث بشكله الذي يتجه إلى الأعلى تعبير عن الرحلة العروجية نحو المطلق[1]» ، وجعل له موضع أعلى فضاء رسم الرجل الشاطح، وملأ فضاءه بكلمة (الله) لأن العروج لا يتم إلا للاتصال بالله والفناء في الله.

بهذا الشكل الفيزيائي أو التشكيل البصري تبين طريق السعادة التي نادى به مؤَلَف" كيماء السعادة" وهو (الله وحده) طريق السعادة. وتحولت عملية إدراك هذه الحقيقة من الصورة المكتوبة المسهبة إلى صورة بصرية مركزة.

1 محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز ،دار بهاء الدين:الجزائر،ط1 :2010،ص258

II -2-2-ب إدراج الرسـم (الصور):

الصورة « إنها ليست محاكاة لواقع، أو إعادة رسم له، إنها أكثر من ذلك، صناعة لعوالم أخرى تتعالق فيها كل الأحلام والأوهام [1]». وهذا ما دفع بالشاعر لتوظيفها والاستعانة بها للتعبير عن عوالم لا يدركها العقل وهي عوالم العروج التي يصلها المتصوف عندما يغمره الحال؛ ومن بين النصوص التي عكسها الشاعر في هيئة صور نذكر: نص" قصورة حب[2]".

1 نور الدين هميسي: فصول من النقد السيميائي والثقافي للإشهار،دروب ثقافية للنشروالتوزيع، عمان، ط1 2016:،ص31.

2 بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، 2017،ص11.

قدّم الشاعر هذا النص على صورة بصرية فقط، فهو عبارة عن صورة تتكون من عدة أشكال، فلا أثر للخطية فيها سوى العنوان، هذا الأخير الذي ورد كمرشد للقارئ « لأن العناصر اللسانية هنا هي عجلة إنقاذ يتم اللجوء إليها لتوجيه القارئ إلى تفكيك الشفرات التي تحيل بها الصورة [1]»، لأن الصورة هي فضاء مفعم بالدلالات والمعاني.عنونت هذه الصورة بـ "قصورة حب" فكلمة قصورة منحوتة من كلمات ثلاث كما يقر الشاعر: فهي نحت من (كلمة قصة وكلمة قصيدة وكلمة صورة)، أما كلمة حب فهي دال على حب الذات الإلهية. من خلال هذا نفهم أن الشاعر نظم قصة حبه للذات الإلهية شعرا وعكس هذا الشعر في هذه الصورة وهذا هو مدلول الدال قصورة حب.

نلاحظ من خلال الصورة نجوما ومجرات مكوّنة لفضاء سحيق، وفي هذا الفضاء السحيق نلاحظ شكل قبة (مقلوبة الشكل)، والقبة في الفضاء السحيق في الفكر الصوفي دال رمزي على مكان من «أمكنة الوصول[2]» ، وهو المكان الذي تنتهي فيه الرحلة العروجية للسالك المريد، التي كان قد بدأها للوصول و الاتصال بالذات الربانية.

نلاحظ في الصورة أيضا دائرة نورانية وكأنها شمس أو قمر، والنور دال على« الذات الإلهية، والتجلي[3]» ، كما يظهر جليا في الصورة شكلان لقلبين ، قلب أمامي حافته نور وقلب خلفه يكبره حجما ليس به نور، فالقلب الأول دال على قلب المتصوف المُحِب والعاشق للذات الإلهية الذي تنور بنورها بعد الكشف والتجلي، أما القلب الثاني فهو دال على ظل القلب الأول لأن الظل «هو شكل الشيء عند مقابلته النور[4]»، وشكل الدائرة النورانية والقلبين موجودين داخل شكل قبة في الفضاء السحيق.

1 نور الدين هميسي: فصول من النقد السيميائي والثقافي للإشهار،دروب ثقافية للنشروالتوزيع، عمان،ط1 :2016،ص28.

2محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز ،دار بهاء الدين:الجزائر،ط1 :2010،ص378.

3 المرجع نفسه، ص365..

4 المرجع نفسه، ،ص378.

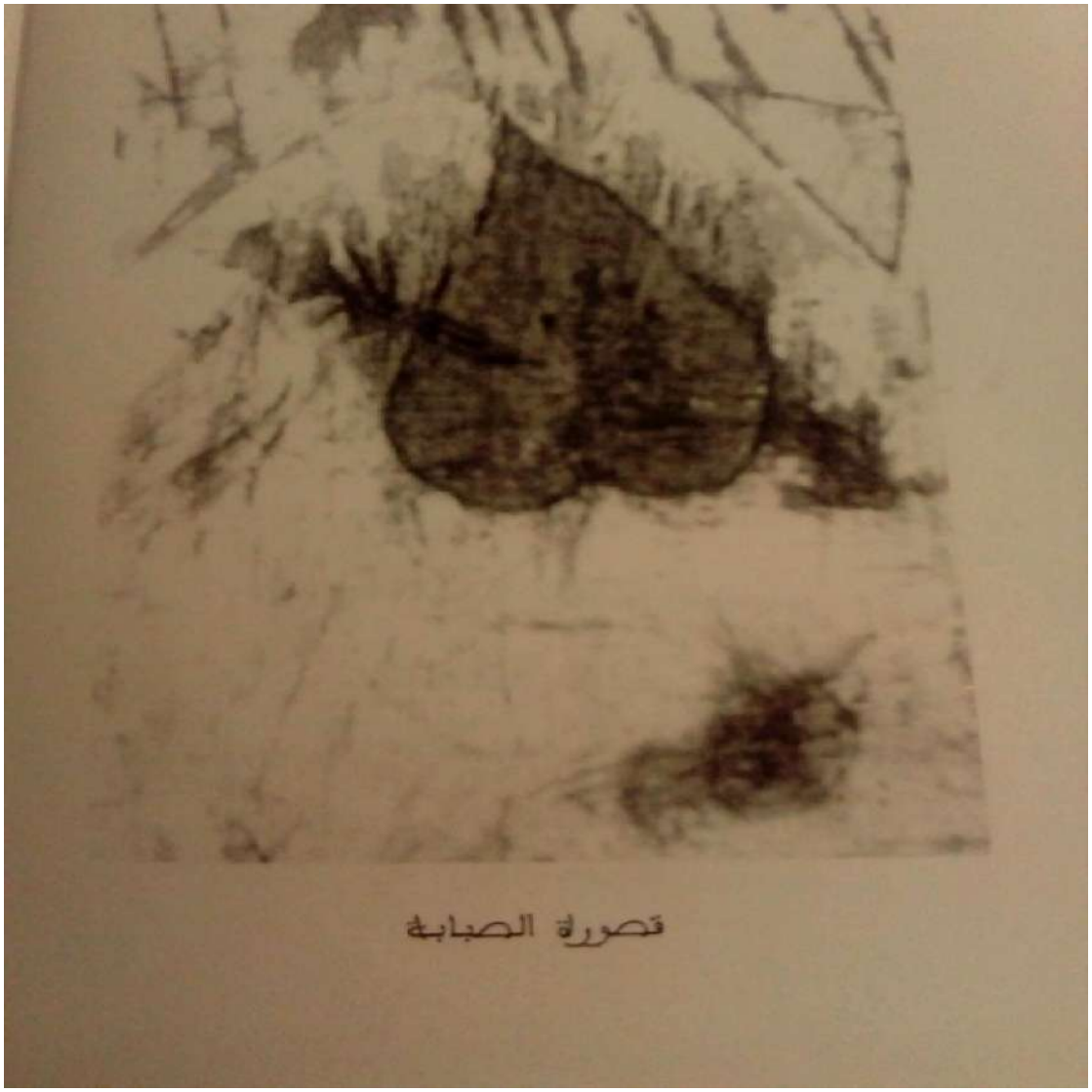
الشاعر في هذه القصيدة يروي قصة كتبها شعرا، ثم حوّلها صورة، تدور أحداث هذه القصة حول حب وعشق للذات الإلهية، وبهذا الحب والعشق والهيام الذي يُحَتِّم سلك المعارج والاتجاه نحو المُطلق، تم الوصول إلى الذات الربانية في مكان تمثل في قبة الفضاء السحيق، ولحظة الوصول كشفت الذات الإلهية وتجلّت في دائرة نورانية أشعت على القلب موطن الحب والوله فأضاءت جوانبه وخلفت ظله.

الشاعر قدّم بـ " قصورة حب " رؤيا حديدة للحظة وصول السالك المريد المحب بشكل بصري، لأن التشكيل اللغوي ما كان ليستوعب هذا المدلول بدقة كما فعل التشكيل الصوري لأن« تدوين السالكين لمقاماتهم ومواقفهم ومعارجهم يظل دوما تقييدا لغويا لما لا تسعه العبارة [1]» ، فالشاعر هنا كسر هذه النمطية وجسد المقامات والمواقف والمعارج بصريا بعيدا عن اللغة التي لا تسعهم.

ومن النصوص التي جسّدت المقامات والأحوال بصريا عن طريق الصور أيضا نجد: "قصورة صبابة"[2]

1 خالد بلقاسم: الكتاب و التصوف عند بن عربي ، دار طوبقال للنشر المغرب، ط 1: 2004، ص82.

2 بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، مطبعة الرمال،الواد الجزائر،ط1 :2017،ص58.



" قصورة صبابة"، قصورة تعني قصة وقصيدة وصورة كما أسلفنا الذكر، أما الصبابة فهي دال على الحزن والوجد، تتكون الصورة من شكل قلب مصاب بسهم، وخلفية الصورة تكوّنت من رخام؛ فالقلب المصاب بالسهم دال على القلب المحب المرمي بسهام الوله والشوق، أما الرخام فهو دال على العروج في سماء رخامية بها قبة مرمر وهذه الأخيرة تعد مكانا من أمكنة الوصول[1]، من خلال أيقونة "قصورة صبابة" يمثل الشاعر لموضوع الشوق والوله

1 ينظر: محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز ،دار بهاء الدين:الجزائر،ط1 :2010،ص380.

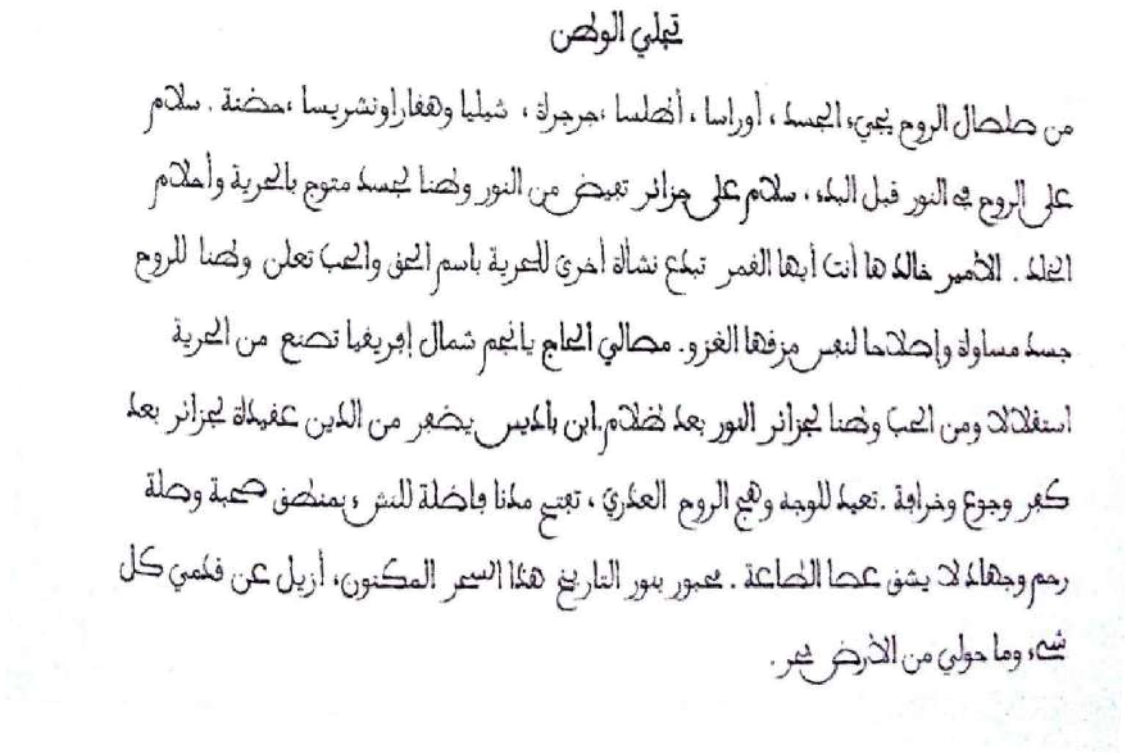
والوجد الذي يصيب قلب المريد وهو في حالة عروج إلى الذات الإلهية ولكن لم يصل إليها بعد، فهو في سماء رخام ولكن لم يصل إلى قبة مرمر بعد وهي مكان الاتصال.

قدّم الشاعر بهذه الأيقونات البصرية رؤيا لما يشهده المتصوف من تجليات وكشوفات، بطريقة إبداعية متجددة، تشع بالدلالة.

II -2-3 نوع الخط:

يعد الخط العربي من أرقى الخطوط في العالم، وقد شهد هذا الأخير تطورا مع مرور الزمن وتقدمه، ففي كل فترة زمنية اِتخذ الخط العربي شكلا مُعينا؛ ولقد وظف الشعراء في نصوصهم الشعرية أنواع هذا الخط ليمنحوها بُعدا بصريا ذو دلالة معينة.

والشاعر "بشير ونيسي" من بين هؤلاء الشعراء، ففي ديوانه "كتاب الروح والجسد" وردت النصوص متمايزة في نوع الخط؛ ومن بين هذه النصوص نذكر: نص "تجلي وطن[1]"



تجلي الوطن

من طلال الروح يجيء الجسد ، أوراسا ، أطلسا ،جرجرة ، شليا وهقارا ونشريسا ،حضنة . سلام على الروح في النور قبل البدء ، سلام على جزائر تنبض من النور وطنا لجسد متوج بالحرية وأحلام الخلد . الأمير خالدها أنت أيها الغمر تبدع نشأة أخرى للحرية باسم الحق والحب تعلن وطنا للروح جسد مساواة وإصلاحا لنفس مزقها الغزو. محالي الحاج يا نجم شمال إفريقيا تصنع من الحرية استقلالا ومن الحب وطنا لجزائر النور بعد ظلام.ابن باديس يضفر من الدين عقيدة لجزائر بعد كفر وجوع وخرافة .تعيد للوجه وهج الروح العذري ، تبعث مدنا فاضلة للنبض ، بمنطق حكمة وصلة رحم وجهاد لا ينثني عصا الطاعة . تعبور بنور التاريخ هذا السفر المكنون، أزيل عن قلمي كل شيء، وما حولي من الأرض غير.

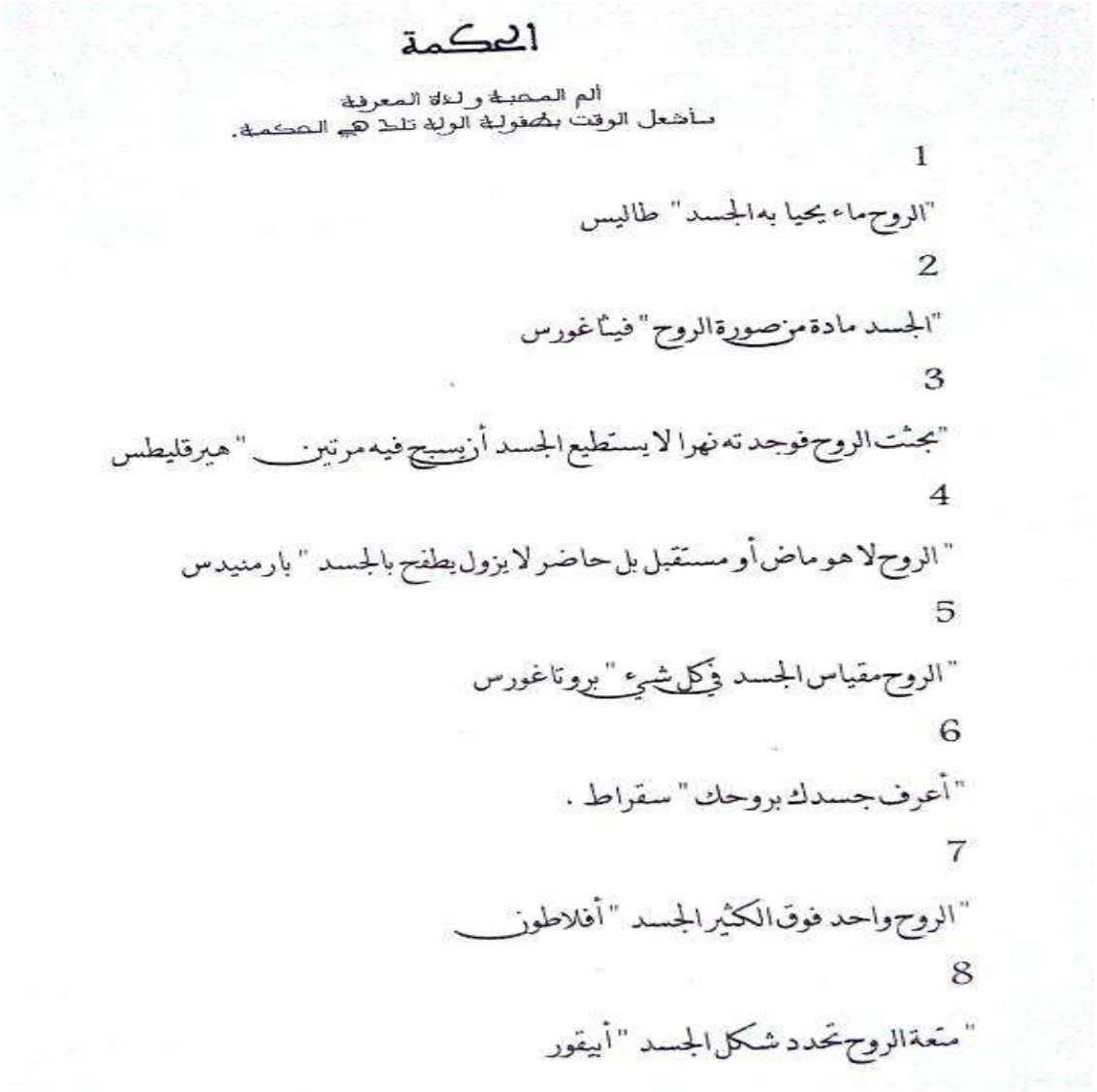
ورد نص " تجلي الوطن" مخطوط بالخط المغاربي، ووظف الشاعر هذا النوع من الخطوط ليجعل منه أيقونة يعكس مدلول هويته المغاربية، ويسجل تاريخ بلاده الجزائرية؛ يفتتح الشاعر نصه بذكر مناطق من بلاد الجزائر (أوراسا، أطلسا، جرجرة...)، ثم يلقي السلام على الجزائر التي يتمتع أبناؤها بالحرية والاستقلال، ثم ينتقل إلى ذكر أيقونات

1بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، ،ص132.

تاريخية سجلت الحدث أيام الاستعمار الفرنسي للجزائر كالأمير خالد ومصالي الحاج و بن باديس، ويُصحِب ذكر كل واحد فيهم بعمله الخالد اتجاه الوطن الجزائر.

قدّم الشاعر بهذه الهيئة البصرية (الخط المغاربي) دلالة عن الانتماء والقومية وإثبات الهوية تدرك أسرع ما تدرك بالبنية الخطية.

كما نجد نصوصا أخرى يتمايز نوع خطها عن نوع الخط النص السابق، ومن بين هذه النصوص نذكر النص المعنون بـ "الحكمة"[1]



الحكمة

ألم المحبة ولذة المعرفة
فأشغل الوقت بصغولة الولة تلك هي الحكمة.

1

"الروح ماء يحيا به الجسد" طاليس

2

"الجسد مادة من صورة الروح" فيثاغورس

3

"بحثت الروح فوجدته نهرا لا يستطيع الجسد أن يسبح فيه مرتين" هيرقليطس

4

"الروح لا هو ماض أو مستقبل بل حاضر لا يزول يطفح بالجسد" بارمنيدس

5

"الروح مقياس الجسد وكل شيء" بروتاغورس

6

"أعرف جسدك بروحك" سقراط.

7

"الروح واحد فوق الكثير الجسد" أفلاطون

8

"متعة الروح تحدد شكل الجسد" أبيقور

1بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، مطبعة الرمال،الواد الجزائر،ط1 :2017،ص59.

ورد نص "الحكمة" مخطوطا بـ (خط النسخ)، و هذا النص وردت فيه مئة وثلاثة (103) حكمة حول ثنائيتي الروح والجسد، هذه الحكم جلها (96حكمة) لا تعود للشاعر، وإنما وظفها كاقتباسات، وأمام كل حكمة يذكر قائلها من فلاسفة وشعراء. وهنا ورد نوع الخط النسخ كدال على مدلول النسخ للحكم الذي قام به الشاعر، لذا وردت بداية النص بخط مغاربي يؤكد هوية الشاعر، فبداية النص كانت من تأليفه؛ أما عن خط الحكم السبع(07) للشاعر المتممة لحكم النص المئة والثلاثة فقد وردت أيضا بخط النسخ رغم أنها من تأليفه وليست منسوخة وذلك لغاية فنية جمالية.

قدّم الشاعر صورة بصرية للنص من خلال بتوظيفه لخط النسخ في نص جله منسوخ دلالة مكثفة لما تقر به التشكيلة الخطية.

II -4: أيقونة الحرف:

يُعتبر الحرف من أهم مظاهر التصوف الرمزية، فلطالما التجأ المتصوفة إلى توظيف الرمز في كتاباتهم الشعرية والنثرية نظرا لـ «أتساع الرؤيا وضيق العبارة[1]»، ومن بين هذه الرموز نجد: المرأة، الخمر، السفر،....الخ، كما نجد من الرموز أيضا الحروف، هذه الأخيرة التي احتفت بها الصوفية باعتبارها موطن أسرار وأداة وصل بالذات الإلهية، « لأن الحروف لا تمثل شيئا في ذاتها، لأن الأمر لا يتعلق بوظيفية الآثار الخطية فحسب، ولكن في فضاء الكتابة أيضا[2]»، أي الدلالة الحقيقة للحرف لا تتمثل في رسمه (الآثار الخطية) فقط، بل حتى في الفضاء التي تخلفه، ونص"ميتافزيقا الحب[3]" من الديوان يعكس ذلك:

1 محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز ،دار بهاء الدين:الجزائر،ط1 :2010،ص148

2 محمد الماكري،الشكل والخطاب مدخل إلى التحليل الظاهرتي، المركز الثقافي العربي،القاهرة، ط 1: 1991، ص113

3 بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، ،ص37.

ميتافزيقا الحب

جوهر الحب حرية

هنا ...هي وأنا كنا ...ذوق لباس النور فنا، هي لا أنا.جسدان في الروح حللنا.لا كونا ...لا زمنا

. . . وأكلنا رغدا حيث شئنا ،لا نقرب هذه الشجرة شجرة الخلد[20] وملك لا يبلى . . .أتى علينا حين من الدهر لم نكن شيئا لأننا تعرينا من النور ولبسنا الخطيئة جسدا ، فبدت سوءاتنا وطفقنا نخصف علينا من ورث الجنة .قالت : ها نحن نتقاسم عوالم من النرد والورد بعد الجنة بكثير من المعرفة والمعنى الذي يصنعه فينا العبث ، وهذه العشوائية والفلسفة الموغلة في الحدوث المطلق أسطقس الأسطقسات ، لقد توحدنا يا أنت أن الأنا ، أني الأنية ، أصل الأصل اسم الاسم .قلت : تركت النرد للنرد لنتقاسم لغة واحدة ومعنى متعددا ، لغة الوجد والوجود والشهد والشهود .قالت : أنت تتقمص الكتابة حالة وحضورا وصبابة قلت مزجت الصمت بالوقت ، والموت بالحرية ، مزجت الوجودية بالصوفية لأرى وأني أرى . . .قالت : اشرب هذا آخر عهدك بالماء . . .قلت: لون الماء لون الإناء لا ماء معي مع النور وان كان الإناء شفافا يشبه القلب والروح ، قالها السهروردي لا شيء أظهر من النور وعرشه على الماء .قالت : امتزجت الآن والماء والنور ومن شدة النور اختفيت لزم اللزوم مكن الممكن، طلق المطلق عقل العقل ، هيل الهيولي ، هوى الهوية قلت : دعي الوجود يسري سريان النور ولنبدأ الطوفان هذا ما أوحت به أسطورتي سوفا نورا قالت : ما أجمل عوالمك يا أيها النور .قلت : كلامك رذاذ ملائكة يحوم حولي يدخل علي من كل باب .قالت : للوجود ملامحك المعلقة فيك

نلاحظ من خلال نص 'ميتافزيقا الحب" أن حرف النون خلَّفَ بتشكيله المغاير لتشكيل حروف النص فضاءً بارزا؛ وحرف النون في الترتيب «الخامس وعشرون من حروف الهيجاء، وهو صوت لثوي مجهور، ساكن آنفي، مرقق[1]»، ولقي هذا الحرف في الفكر الصوفي اهتماما بالغا، ويرجع سبب ذلك كونه من الحروف التي ابتدأت بها بعض سور القرآن الكريم، فالصوفيون يرون أن هذه الحروف التي مثلت أوائل بعض سور القران الكريم لذات تشريف عظيم ومكانة عليّة عند الرحمن؛ يقول عز وجل في أول سورة القلم :

{ نٓ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ ۝١ } القلم، الآية1.

ارتبط حرف النون في هذه الآية الكريمة بالقلم «فالقلم يفصل للنون الجسمانية لما هو مجمل من المواهب في النون الروحانية[2]» فالقلم هو الذي يخط حرف النون ويوضح معالم شكله بكل حمولته الروحانية، أما "بن عربي" فيقول « بأن حرف النون في حقيقتها دائرة كاملة، الظاهر منها عند كتابة حرف النون هو نصف الدائرة[3]» أي أن الشكل الخطي لا يعكس سوى جزء أو نصف حرف النون، لأن حرف النون دائرة كاملة أما الشكل الخطي له فهو نصف دائرة فقط، لأن « النون تجسيد للكون في شكله الكروي، والكون منه المحسوس وروحاني، ظهر المحسوس وغاب الروحاني، كذلك النون دلت على كروية الكون بالنون الروحية المقدرة فوقها[4] » فالنون هي محاكاة للكون المنقسم إلى جزئين جزء محسوس ظاهر ويعكسه من النون شكلها الخطي، وجزء روحاني مُخفى يعكسه من النون نصفها غير الظاهر؛ أما الشكل الخطي لحرف النون فهو يتضمن «حروف الحضرة الإلهية (أ.ز.ل)

1عمر احمد مختار: معجم اللغة العربية الحديثة،مجلد1 ، عالم الكتب القاهرة ط1 2008، ص2151.

2مساعد خميسي: منزلة الحروف في فلسفة ابن عربي الصوفية، عالم الكتب الحديث،عمان الأردن، ط1: 2010، ص:146.

مساعد خميسي: منزلة الحروف في فلسفة ابن عربي الصوفية، عالم الكتب الحديث،عمان الأردن، ط1 2010:3،ص:146.

4 خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند بن عربي، ، دار طوبقال للنشر المغرب ، ط 1: 2004 المرجع السابق ،ص51

[1]»كما يرى "بن عربي" حيث أن قطر دائرة حرف النون الفاصل بين نصفها الخطي الظاهر ونصفها الروحي يمثل حرف الألف في حالة رقاد، رأسه عند النقطة الأخيرة التي ينقطع بها شكل النون، وعند قيام الألف يرتكز على النون لينتج حرف اللام، ونصف النون يمثل حرف الزاي[2]؛ فحرف النون علامة تختزن داخلها كلمة أزل.

كمـا ارتبط حرف النـــون في القرآن الكريم بالحوت، وذلك تبعا لقول الله تعالـــى :

﴿٤٧﴾ فَٱصۡبِرۡ لِحُكۡمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُن كَصَاحِبِ ٱلۡحُوتِ إِذۡ نَادَىٰ
وَهُوَ مَكۡظُومٞ ﴿٤٨﴾ لَّوۡلَآ أَن تَدَٰرَكَهُۥ نِعۡمَةٞ مِّن رَّبِّهِۦ لَنُبِذَ بِٱلۡعَرَآءِ
وَهُوَ مَذۡمُومٞ ﴿٤٩﴾ فَٱجۡتَبَىٰهُ رَبُّهُۥ فَجَعَلَهُۥ مِنَ ٱلصَّٰلِحِينَ

القلم، الآية50/48 .

ويقصد الله عز وجل بصاحب الحوت النبي يونس عليه السلام والذي يصفه في سورة الأنبياء بذي النون إذ يقول جل جلاله:

﴿وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِبٗا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقۡدِرَ عَلَيۡهِ
فَنَادَىٰ فِي ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبۡحَٰنَكَ إِنِّي
كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٨٧﴾ فَٱسۡتَجَبۡنَا لَهُۥ وَنَجَّيۡنَٰهُ
مِنَ ٱلۡغَمِّۚ وَكَذَٰلِكَ نُنجِي ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴿٨٨﴾

الأنبياء، الأية87.

ومن هنا أخذ حرف النون دلالة الحوت :

ذو النون= صاحب الحوت

يوظف الشاعر"بشير ونيسي" حرف النون كأيقونة بصرية في نصه بناءً على هتين الدلالتين، خاصة دلالة الحوت، لذا نجد أيقونة النون في عدة كلمات تلتقم الكلمة التي بعدها

1مساعد خميسي: منزلة الحروف في فلسفة ابن عربي الصوفية، عالم الكتب الحديث،عمان الأردن، ط1 :2010،ص68.
2 ينظر: خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند بن عربي، المرجع السابق ،ص52/51

مثل (من الدهر): يلتقم نون(من) كلمة الدهر لأنها تحمل مدلول زمن الدنيا الفانية الزائلة والنون يتضمن مدلول الأزل في شكله الخطي كما ذكرنا سابقا؛ كما نجده يلتقم كلمة (شيئا) في (لم نكن شيئا) والشيء هو دلالة على الوجود والكينونة فيصبح هنالك لاشيء أي العدم والفناء؛ كذلك تلتقم النون الأيقونة من كلمة (من) كلمة النور لأن النور قد زال لارتكاب الخطيئة والحوت يحمل دلالة الظلمات تبعا لقول الله تعالى {فَنَادَىٰ فِي ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ } الأنبياء الآية 87، أي نادى في بطن الحوت أي بطن النون، فالنور الزائل يتحول إلى ظلمة، كما تُلتقم كلمة (ورث) المضافة إلى الجنة (ورث الجنة) من نون كلمة (من) وذلك لأن جزاء ارتكاب الخطيئة كان الخروج من الجنة وزوال نعمها بما فيها الورث، أما إلتقام فعل نتقاسم(ها نحن نتقاسم) التي هي على وزن نتفاعل و التفاعل يكون نتيجة اشتراك عنصرين أو أكثر، كان جزاء للمشاركة في ارتكاب الخطيئة، فكما إلتقم الحوت سيدنا يونس عليه السلام جزاءً لخطيئته التي تمثلت في الغضب من قومه، إلتقمت نون كلمة نحن كلمة نتقاسم التي تحمل مدلول المشاركة في الخطيئة؛ أما إلتقامه لكلمة النرد(من النرد) كان لما تحمله هذه العلامة من المدلولات دنيوية زائفة باطلة وهو باطنه معرفة وحقيقة، وكان سبب إلتقامه لكلمة المعرفة (كثير من المعرفة) هو أنه فيه حصلت المعرفة لسيدنا يونس عليه السلام وتدارك خطيئته بالتسبيح، فأصل المعرفة هي بطن الحوت أو جوف النون، فبحصول المعرفة يتم الوصول إلى الله تعالى والاتصال، لذا نجد حرف النون في (لقد توحدنا يا أنت أن الأنا) إلتقم الأنا التي هي دال يحمل مدلول الإتحاد بالذات الإلهية والفناء فيها بعد الكشف والتجلي، كما نجد حرف النون يلتقم كلمة الماء (لون الماء) هذه الأخيرة التي تعد رمزا لـ« الظمإ وشوق عارم لارتياد المجاهيل وركوب المخاطر بغية الوصول والري من المعارف الربانية[1]» و إذ أُرتوي من المعارف الربانية حصل الأزل الإنساني الذي يتضمنه الشكل الخطي لحرف النون، أما عن إلقام النون لكلمة إناء(لون الإناء) فهو علامة على نشوة ولذة السكر بالأنوار الربانية التي يُتوصل إليها في حالة الكشف والتجلي بعد اكتساب

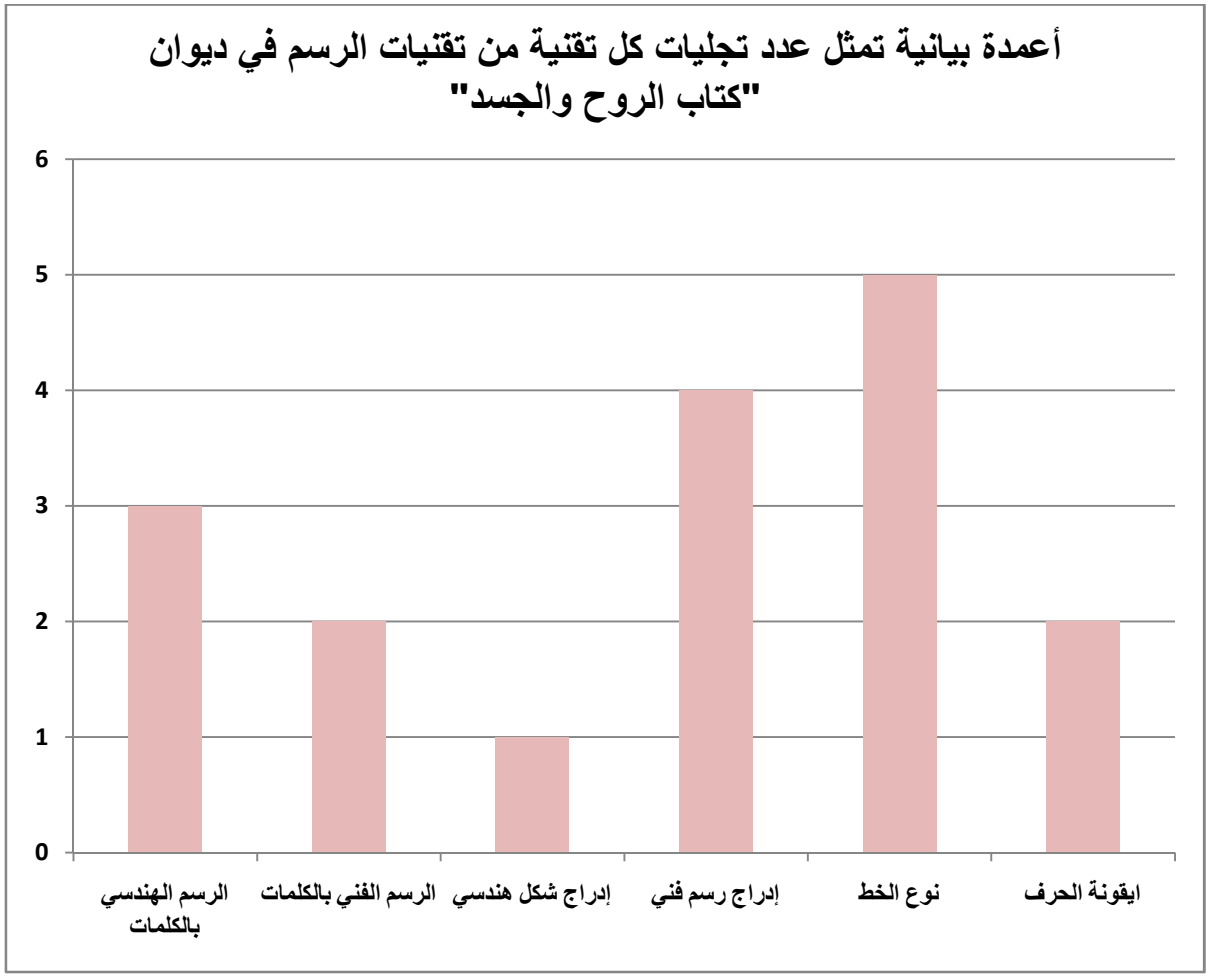
1 محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز ،دار بهاء الدين:الجزائر،ط1 :2010،ص371

المعرفة التي موطنها بطن الحوت، كما نجد في (وإن كان) أيقونة النون تلتقم كان، هذا الفعل الذي هو يحمل مدلول الزمن الماضي، والنون تحمل معنى الأزل الذي يلغي كل الأزمنة.

فالشاعر بتشكيله البصري لحرف النون قدّم رؤيا جديدة لسرية النون ومكانتها في الفكر الصوفي، تدرك بالمشاهدة قبل القراءة.

عدد تجليات كل تقنية من تقنيات الرسم في ديوان "كتاب الروح والجسد"

لعبت تقنية الرسم دورا بارزا في تشكيل ديوان "كتاب الروح والجسد" بصريا بتوظيف تفرعاتها المختلفة، بحيث تعددت تجليات هذه الأخيرة في أكثر من شكل، والشكل الآتي يوضح ذلك:



شكل(07): أعمدة بيانية تمثل عدد تجليات كل تقنية من تقنيات الرسم في ديوان "كتاب الروح والجسد"

يتضح من خلال الشكل (07) أن عدد تجليات تقنية الرسم الهندسي بكلمات النص هو ثلاث تجليات، إذ تجلت هذه التقنية في المثلث (شكل فيزيائي لكيمياء السعادة ص12)، كما تجلت في المربع (رسالة في صبا الأنس وصبابة النفس ص33)، وتجلت أيضا في نصف الدائرة (المنقلة) في نص غواية الحال (75ص)؛ أما الرسم الفني بالكلمات فقد تجلى

ثلاث مرات في شكل شاطح صوفي في نص "شكل فيزيائي كيمياء السعادة"ص12، والتجلي الثاني ظهر في شكل حمامة في نص "موشح أندلسي يهمس زجل للجزائر المحروسة" ص 52، والتجلي الثالث في نص "مقام الشهيد" ص86 ، أما تقنية إدراج أشكال هندسية في النص فقد تجلت في مظهر واحد وهو الدائرة في نص " طواسين السفر" ص105، أما تقنية إدراج الصور فقد تجلت أربع مرات في كل من النصوص التالية: قصورة الحب ص11، قصورة الشغف ص19، قصورة الشجن ص23، قصورة الصبابة ص58، قصورة الوصل ص 74، أما الرسم الخطي تجلى خمس مرات في الخط المغربي (نص132 تجلي تضحية)، خط الثلث (نص أربعون ليلة ص 88)، وخط النسخ (نص طوبى شجرة المحبةص82) الخط الحر(نص حال النور ص122)، خط ديواني (نص شكل فيزيائي لزهرة الكيمياءص12)، أما أيقونة الحرف فقد تجلت في مظهرين : مظهر حرف النون (نص ميتافيزيقا الحب ص37)، مظهر حرف الياء (نص ينابيع الشمس ص80).

نلاحظ أن تقنية نوع الخط كان دورها بارزا في تشكيل متن الديوان بصريا، حيث احتلت المرتبة الأولى بخمس تجليات في ترتيب تقنيات الرسم الأخرى، أما الرتبة الثانية فكانت من نصيب تقنية إدراج الصور الفنية حيث تجلت هذه الأخيرة في أربع مظاهر، أما المرتبة الثالثة فقد تقاسمتها كل من تقنيتي الرسم بكلمات النص هندسيا والرسم بكلمات النص فنيا، فكل منهما تجلت في ثلاثة مظاهر، أما المرتبة الرابعة فقد تحصلت عليها تقنية أيقونة الحرف بتجليين، أما تقنية إدراج أشكال هندسية كانت في المرتبة الأخيرة لتجليها في شكل واحد فقط.

إن استعمال وتوظيف كل هذه التقنيات و بأشكال مختلفة، تعكس الروح الثقافية والإبداعية والفنية للشاعر، التي مكنته من نسج متن ديوانه على هيئة بصرية تضاهي أو تفوق البنية الخطية.

الخاتمة

الخاتمة:

توصلت من خلال مسار دراستي في هذا البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما بلي:

– التشكيل البصري سمّة حداثية يقصد بها: " كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر(العين المجردة).أم على مستوى البصيرة (عين الخيال)" فالتشكيل البصري يتعلق ببلاغة المكان على الصفحة من حيث توزيع السواد على البياض.

– التشكيل البصري يمنح النص فضائين: فضاء نصي مادته الدوال الخطية، وفضاء صوري يُقَدَّمُ للمشاهدة.

– الفضاء الصوري الذي يخلفه التشكيل البصري يعتبر مادةً دسمة للموضوع السيميولوجي الذي يهتم بالعلامات، خاصة السيميائيات البصرية منه.

– التشكيل البصري يتجلى في ثلاثة محاور رئيسية: تقنية الإخراج الطباعي، تقنية الرسم، تقنية الإخراج السينيمائي؛ أما تجليه في ديوان "كتاب الروح والجسد" كان في مظهرين: تقنية الإخراج الطباعي بتفرعاتها (العتبات النصية، الكاليغراف، تقسيم الصفحة، علامات الترقيم)، وتقنية الرسم (الرسم الهندسي، الرسم الفني، الرسم الخطي، أيقونة الحرف)

– التشكيل البصري بالرغم من حداثته إلا أن جذوره ضاربة في القدم في الشعر الغربي، والشعر العربي.

– يعمل التشكيل البصري على تجسيد دلالات العلامات اللغوية تجسيدا بصريا.

– يلعب التشكيل البصري دورا هاما في بنية النص الشعري المعاصر من خلال تجسيده للدلالات بصريا .

– للتشكيل البصري مدى بعيدًا في تنوع الدلالات، إذ يفتح الفضاء الصوري الذي يخلفه أفاقا للتأويل وفق مرجعيات ثقافية.

– يحاول التشكيل البصري تعويض سمات الأداء الشفوي من خلال توظيف بعض التقنيات كعلامات الترقيم لتدل على: الوقف والتساؤل، ...، وتقنية الكاليغراف بدل النبر الصوتي؛ ولكن ليس في كل المواضع ، فبعض الأحيان يعبر عن دلالات لا يمكن للغة التعبير عنها.

– أي مظهر من مظاهر التشكيل البصري، إلا وصَحِبَتْه اللغة.

– استيعاب الشاعر" بشير ونيسي" للتشكيل البصري وهذا ما أبرزه التوظيف المتقن القصدي لتقنياته (تقنيات التشكيل البصري) في ديوانه " كتاب الروح والجسد".

في الأخير حاولت في عملي هذا المتواضع الإلمام بالتشكيل البصري من خلال التطرق إلى الجانب النظري و الجانب التطبيقي باستنطاق تجلياته في ديوان "كتاب الروح والجسد" باستخدام المنهج السيميولوجي لعلها تكون بادرة لدراسة جديدة تضئ جوانب أخرى من تقنية التشكيل البصري.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

قائمة المصادر والمراجع:

01. أبا زكرياء يحي النووي : الأربعون النبوية دار الإمام مالك الجزائر ط 2: 2014

المصادر:

02. بشير ونيسي: كتاب الروح والجسد، مطبعة الرمال،الواد الجزائر،ط1 :2017.

المعاجم:

03. أحمد عمر مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة،مج :1 ،عالم الكتب،ط1: القاهرة 2008 .

04. ابن منظور : لسان العرب

05. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف: الجزائر، ط$_1$:2010.

المراجع

06. أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري/ محمد أوداد، مر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2: اللاذقية2013/4،

07. بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1 :2000

08. حسين نجمي ، شعرية الفضاء السردي المرطز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط:1

09. حمد محمود الدوخي: تخطيط النص الشعري (معاينة سيميائية لفاعلية العتبة وصناعة النص الشعري)، دار سطور،بغداد،ط1 :2017

10. خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند ابن عربي، دار طوبقال للنشر المغرب ، ط 1: 2004

11. سيزا قاسم/نصر حامد أبو زيد:أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة مدخل إلى السيميوطيقا،دار اليأس العصرية

12. ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القران الكريم والفكر الصوفي دار الزمان سوريا ط1 ،2012.

13. عبد الناصر هلال: الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب،دار العلم والإيمان كفر الشيخ ،ط1: 2009،

14. فنيحة كحلوش، بلاغة المكان قراء في امكانية النص الشعري، الانتشار العربي،بيروت، ط 1 :2008،

15. كلود عبيد، جمالية الصورة "جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"، مجد للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 : 2010

16. محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،ط1:القاهرة 2008،

17. محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل إلى التحليل الظاهرتي، المركز الثقافي العربي،القاهرة، ط 1: 1991،

18. محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،ج3، توبقال للنشر:النغرب،ط 2 :1996،

19. محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز ،دار بهاء الدين:الجزائر،ط1 :2010

20. مساعد خميسي: منزلة الحروف في فلسفة ابن عربي الصوفية، عالم الكتب الحديث،عمان الأردن، ط1 :2010

21. نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط:1 :2006

22. نور الدين هميسي :فصول من النقد السيميائي و الثقافي للإشهار،دروب ثقافية للنشر والتوزيع،:عمان الأردن ط1. 2015

23. وداد بوعافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر،نوميديا،الجزائر، ط1، 2014.

المجلات العلمية:

24. مجلة بحوث سيميائية: مركز البحث العلمي لتطوير اللغة العربية، العددان الثالث والرابع،ديسمبر 2007

المواقع الإلكترونية:

25. https://al.maktaba.arg/book/926/
26. https://pupit.alwatanvoice.cim
27. .https//m.facebook.com/linguistuctie/posts/1644426295870554.

قائمة المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	
الشكر	
المقدمة	أ-هـ
الفصل النظري السيميولوجيا والتشكيل البصري	
I-السيميولوجيا والتشكيل البصري:	7
I -1 السميولوجيا	7
I -1-1مفهوم السيميولوجيا	14-7
I-1-2السيميائيات البصرية:	18-15
I-2 التشكيل البصري في النص الأدبي:	19
I -2-1 التشكيل البصري المفهوم والتجليات:	19
I -2-1-1 مفهوم التشكيل البصري:	21-19
I -2-1-2 تجليات التشكيل البصري:	26-22
I-2-2 -التشكيل البصري في الشعر:	27
I-2-2-1-التشكيل البصري في الشعر الغربي :	28-27
I-2-2-2-التشكيل البصري في الشعر العربي :	31-29
الفصل التطبيقي التشكيل البصري في ديوان كتاب الروح والجسد	
II - التشكيل البصري في ديوان كتاب الروح والجسد	33
II _1 تقنية الإخراج الطباعي:	33
II -1-1 العتبات النصية (الغلاف):	46-34
II-1-2 الكاليغراف:	50-47
II-1-3 تقسيم الصفحة	52-51

II -1-4 علامات الترقيم	55-53
II -2 تجلي تقنية الرسم في ديوان "كتاب الروح والجسد"	56
II -2-1 الرسـم الهندسـي	56
II -2-1-أ الرسم بكلمات النص	57-56
II -2-1-ب إدراج الشكول الهندسية:	59-58
II -2-2 الرسـم الفني	60
II -2-2-أ الرسـم بكلمات النص:	64-60
II -2-2-ب إدراج الرسـم (الصور):	69-64
II -2-3 نوع الخط:	72-70
II -4: أيقونة الحرف:	78-73
الخاتمة	83-82
قائمة المصادر والمراجع	85-83
قائمة المحتويات	89-88
قائمة الجداول	90
قائمة الأشكال	91
ملخص	92

فهرس الجداول

رقم الجدول	عنوان الجداول	الصفحة
01	التشكيل البصري في الشعر الغربي	27
02	إرهاصات التشكيل البصري في الشعر العربي	29

فهرس الأشكال

رقم الجدول	عنوان الأشكال	الصفحة
01	مخطط شجري يوضح تقسيم العلامة عند دي سوسير وعند بيرس	9
02	مخطط هيكل تنظيمي يوضح إتجاهات السيميائية	14
03	دائرة نسبية تمثل مظاهر التشكيل البصري	23
04	مخطط منحنى بياني تقريبي لنسب التشكيل البصري في الشعر العربي	30
05	مخطط بياني يعكس تأويل الصورة على الغلاف	44
06	دائرة مجزئة لنسب الدوال المكونة للغلاف	46
07	أعمدة بيانية تمثل عدد تجليات كل تقنية من تقنيات الرسم في ديوان "كتاب الروح والجسد"	79

ملخص

تنطلق هذه الدراسة من تسليط الضوء على تقنية التشكيل البصري، التي باتت عنصرا بارزا في بناء الخطاب الشعري المعاصر، بالتطرق إلى ماهيتها ومراحل نشأتها، ومظاهر تجلياتها، ومحاوَلة إدراك ما مدى إسهامها في توليد الدّلالات وتنوعها، من خلال تأويل تجلياتها في ديوان " كتاب الروح والجسد" للشاعر بشير ونيسي.

الكلمات المفتاحية:

السيميولوجيا، التشكيل البصري، المعنى، التأويل، ديوان" كتاب الروح والجسد".

Résumé

Cette étude a pour objectif de faire connaitre les techniques des écrits visuels dans la littérature qui ‘est devenue un élément important dans le discours poétique contemporain, en basant sur ses étapes de développement, et ses manifestations et tentatives pour comprendre dans quelle mesure elle a contribué dans le discours poétique de l’œuvré « كتاب الروح والجسد » de " bachir ounissi " et comment interpréter le discours poétique pour atteindre ses intentions sémantiques.

Les mots clés:

Sémiologie, technique des écrits visuels , le sens , interprétation , l’œuvre " كتاب الروح والجسد"

summary

The aim of this study is to make known the techniques of visual writings in the literature which has become an important element in contemporary poetic discourse, basing on its stages of development, and its manifestations and attempts to understand to what extent it has contributed in the poetic discourse of the work "كتاب الروح والجسد" to "bachir ounissi" and how to interpret the poetic discourse to achieve its semantic intentions.

Keywords:

Semiology, visual writing technique, meaning, interpretation, the work "" كتاب الروح والجسد