الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة و الأدب العربي

تخصص: دراسات أدبية.

التشكيل البصري في ديوان "الإغارة" لبوزيد حرز الله.

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إعـــــداد الطالبة
فاطيمة الزّهراء بديرينة

إشراف الاستاذ
بوعلام العوفي

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
1رابح ملوك	محاضر أ	البويرة	رئيسا
2 بوعلام العوفي	مساعد "أ"	البويرة	مشرفا ومقررا
3عبد الرحمان عبد الدايم	مساعد أ	البويرة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2015/2014

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف الذي رافقني طيلة فترة إنجاز البحث، ولم يبخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه، ألبسَهُ الله لباس الصّحة والعافية دومًا.

وإلى الأستاذين الفاضلين الدكتور ''رابح ملوك'' والدّكتورة ''صبيرة قاسي'' اللّذين أمدّاني يد المساعدة.

كما لا أنسى فضل الأخ ''سعدي عبد السلام''.

فاطيمة الزهراء .

الإهـــــــــــداء

أهدي ثمرة عملي

إلى جدّي وجدّتي

أطال الله في عمرهما

إلى أبي وأمي

حفظهما الله

إلى إخوتي

إلى ابنة أختي ''رحاب'' حفظها الله.

وجميع الأقارب والأصدقاء.

بديرينة فاطيمة الزهراء

مقدمة

مقدّمة .

أصبح النّص الشعري الحديث نصًا للقراءة ولا للإنشاد، وذلك من خلال التشكيلات البصرية التي استثمرها الشّاعر المعاصر في تقسيم صفحته، والدّور البارز الذي لعبته الطباعة في العصر الحديث بإخراجها نصوصا مختلفة ذات أبعاد متعدّدة، تُلخص رؤى أصحابها ومواقفهم إزاء الواقع المعيش.

وهذه التشكيلات الجديدة للقصيدة المعاصرة أوجبت الوقوف عندها وتحليلها انطلاقاً من تلقيها بصريًا، باعتبار أنّ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث هو خطابٌ مكاني (القراءة) وزماني (السّمع).

وتتجلى أهمية الموضوع في جدّته وطبيعته، فالتشكيل البصري من المواضيع غير المتداولة كثيرًا، إضافة إلى المدونة المعتمدة في الدراسة بحيث لم تحظ بالدراسة، علمًا أنّ معظم الأعمال الجزائرية المعاصرة تزخر بالتشكيلات البصرية التي ضمنتها في أعمالها الإبداعية.

وقد وقع اختياري على ديوان شاعر من شعراء الجيل الجديد، والتزامه بقضايا الهمّ الجمعي للأمّة والمتمكن من الكتابة الشعرية وأدواتها وبكلّ أشكالها وأساليبها، ذلك هو الشاعر **"بوزيد حرز الله'** ديوانه الموسوم **"الإغارة"** المحمّل بالدلالات المفتوحة.

إذ تطرح هذه الدّراسة جملة من الإشكاليات أهمّها:

ما مفهوم التشكيل البصري؟ وهل يمكن تلقي النّص بصريًّا؟ وملامسة شكله الفيزيائي؟ وفيم تكمن العلامات غير اللغوية التي تحدّد المجال البصري للديوان؟ وهل يمكن تتبّع الدّلالات واِكتشاف الجماليات الناتجة عن هذا الاستخدام في ديوان الإغارة "لبوزيد حرز الله"؟

مقدمة

أمّا عن أسباب اختياري للموضوع فتتمثل في رغبة الخوض في مواضيع جديدة ومثيرة، لأنّ البحث في حدّ ذاته هو مغامرة علمية جميلة رغم أنّها محفوفة بالمخاطر والعقبات، كما أنّني أميل كثيرًا في تحليلي لنص شعري ما،إلى قراءة شكله الكتابي وتأويله لربطه بالدلالة. علمًا أنّي لم أكن أعلم بالإجراءات الفنيّة لموضوع التشكيل البصري، ومن الأسباب كذلك الاهتمام بالنتاج الجزائري، ومن أهمّ الدراسات السّابقة حول الموضوع أذكر أبرزها:

- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، لمحمد الصفراني (1950، 2004).
- الالتفات البصري من النّص إلى الخطاب، لعبد الناصر هلال... وغيرها من الدراسات الأخرى.

وفيما يخصّ المنهج المتبع، فقد اعتمدت توليفة من المناهج، ليكون المنهج السّيميائي الأقدر في نظري على فك شفرات النص، وقراءة دلالاتها، واستنباط جمالياتها، كما استعنت بالمنهج الوصفي التحليلي لِاستكناه معاني المتن الشعري.

أمّا عن الخطة المتبعة، فقد قسّمت البحث إلى تمهيد و**فصلين**، تسبقها مقدمة، وتليها خاتمة، وقد اعتمدت الطريقة الحديثة من خلال المزج بين النظري والتطبيقي.

متطرقة في التمهيد إلى: **التشكيل البصري، المفهوم والتاريخ**. بينما خصصت الفصل الأول لـــ **العتبات النصيّة للديوان**. وتنضوي تحته جملة من المباحث:

أوّلا: عتبة الغلاف.

1- عتبة الغلاف الأمامي.

1-1. **عتبة اسم المؤلف.**

1-2. **عتبة العنوان.**

1-3. **عتبة غلاف اللوحة.**

2- **عتبة الغلاف الخلفي.**

ثانيا: عتبة بيانات النّشر.

ثالثا: عتبة الإهداء.

رابعاً: عتبة المقدّمة بقلم شخصيّة أخرى.

في حين يندرج تحت **الفصل الثاني** الموسوم .: آليات التشكيل البصري لمتن الديوان مبحثان هما:

أوّلا: تقسيم الصفحة.

1- بنينة البياض والسّواد.

2- اِتجاه السّطر الّشعري.

3- الرّسم

ثانيا: علامات الترقيم، مركزة في هذا المبحث على البعض منها.

وانتهيت بخاتمة لخصت فيها أهم النتائج التي أفضى إليها البحث، معتمدة في هذا الموضوع على مجموعة من المراجع أهمّها:

- الظاهرة التشكيلية في الشعر العربي لمحمد نجيب التلاوي.

- الشكل والخطاب لمحمد الماكَري.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني.
- العنوان وسيميوطيقا الاتصّال الأدبي لمحمد فكري الجزّار.
- جمالية الصّورة «في جدليّة العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر» لكلود عبيد.
- الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، لعبد الناصر هلال.

وككل بحث علمي ينشد إلى اكتشاف حقيقة ما، واجهتني بعض الصعوبات، وهي في رأيي موضوعية إذ لا بدّ لأي طالب علم من معايشتها. وتتمثّل في:

- عدم الحصول على مرجع مهّم وهو مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني لأمين بكري شيخ.
- غياب الدراسات التي تتناول الدّيوان وصاحبه باعتبار عيّنة الدراسة جديدة، ما دفعني أحيانا إلى الاعتماد على الأنترنيت.

وعملي هذا لا يعدو أن يكون مقاربة علميّة للموضوع، ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بأسمى آيات شكري وعرفاني لله تعالى وتيسيره وتسديده الخطى، و**لأستاذي المشرف** الذي كان له الفضل في التوجيه والتقويم، ولا أنسى فضل **الأستاذ الدكتور رابح ملوك** الذّي مدّني يد المساعدة.

ولكلّ من اغترفت من علمهم في قسم اللّغة العربية وآدابها، فلهم منّي وافر شكري وعظيم امتناني، وما توفيقي إلاّ بالله.

التمهيد: التشكيل البصري، المفهوم والتاريخ.

أوَلاً: تحديد المصطلح.

1 - التعريف اللّغوي للمصطلح.

2 - التعريف الاصطلاحي للمصطلح.

ثانيا: تاريخ الظاهرة التشكيلية في الشّعر.

1- عند العرب –قديما-

2- الظاهرة التشكيلية في الشّعر الغربي.

3 -الظاهرة التشكيلية في الشّعر العربي الحديث والمعاصر.

أوّلاً: تحديد المصطلح.

برز **التشكيل البصري** كتيمةٍ جديدة في الشّعر العربي الحديث، بالرّغم من أنّه « يعاني نُدرة في المفاهيم النقدّية الإجرائية ،وهذا راجع لقلّة الدراسات السّابقة حوله من جهة، وعدم شموليتها من جهة أخرى ».[1]

فالقصيدة المعاصرة **قصيدة مرئية**، لا يمكن تلقيها إلاّ عن طريق **البصر**، فهي صمتٌ وصوتٌ، سوادٌ وبياضٌ، وللرسم المرافق لها دلالاته، وللتشكيل الخطّي الذي جاءت فيه أبعاده،[2] فهي بحقٍ **قصيدة بصريّة** تعمل على جذب المتلقي نحو **قراءة جديدة** تعمل على توليد المعاني.

وقبل تحديد التعريف اللّغوي لمُصطلح –**التشكيل البصري**-وجب عليّ التطرق إلى نقطة مهمّة وهي:**انتقال الشعر العربي من الشفاهيَة إلى الكتابيّة** ،بحيث كانت ميزة الشعر العربي –قديماً- هي التداول الشفهي « ونعني بالنّص الشفهي: النّص الذّي يُبَثُ/ يتمثّل شفهيّاً عبر (الصوت) الذي يتردّد في (الزمان) ويتلقى بواسطة الأذن»[3]، ويكون **فن الإلقاء** سمّة من سمّات الأداء الشفهي وما

---

[1]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2008م، ص13.**

[2]- **أنظر: محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر "نماذج شعرية جزائرية، الملتقى الدولي الخامس"، السّيمياء والنّص الأدبي، جامعة جيجل، الجزائر، دس، ص541.**

[3]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص15.**

يصاحبه من أحاسيس وانفعالات وهكذا يصبح « النّص الشعري فضاءً منشوداً بفعل التلقي الشفوي بين المخيّلة وفعل التذكر الطللي».[1]

نفهم من هذا أنّ **التخيّيل الشعري** يعمل على إثارة المتلقي من أجل توليد صور مخيّلة تنطوي عليها القصيدة، وهذا ما ذهب إليه **القرطاجني** في تعريفه للشعر بأنّه مقدمات مخيلة، والتخيّيل عنده « أن تتمثّل للسامع من لفظِ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامهِ، وتقوم في خياله صورة أو صورٌ ينفعِلُ لتخيُّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالاً من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2]، وتحدث هذه العملية عند استدعاء المتلقي لخبراته المختزنة وربطها بالمعطيات المخيّلة لإحداث الإثارة، والوصول للقَصْدِ المرجو.

ومع ظهور التدوين –في العصر العباسي- وظهور أدوات الكتابة التي كان لها الدور البارز في ظهور الكتاب، وصولاً إلى اختراع الطباعة، **انتقل معظم الشعراء إلى الإبداع والتداول عبر المكتوب** (النّص المكتوب).

والمقصود بالنّص الكتابي « النّص الذّي يُنشَرُ/ يتمثّل كتابياً عبر الكتابة التّي تتموضع في الفضاء (المكان)، ويتلقى بواسطة العين »[3]ويتداول من خلال نمطين كتابيين رئيسيين هما **(التشكيل والتجريد)**.

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، القاهرة، مصر، 2006 ص33.

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجة، دار العرب الإسلامي، ط2 بيروت، لبنان، 1981، ص89.

[3]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص17.

1- التعريف اللغوي للمصطلح

أ- التشكيلُ.

لغة: « التشكيل من الجذر اللّغوي ((**شكل**))والشكل بالفتح: الشِّبْهُ والمِثْلُ، والجمع أشكالٌ وشكولٌ. وشَكَلَ الشيءُ صورتَه المحسوسة والمتوهمة (...) وتشكل الشيء: تصوَّرَ، وشكله: صَوَّرَهُ. ونقول: شكَّلت المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدِّم رأسهاعن يمين وعن شمال ثمّ شَدَّت بها سائر ذوائبها ».[1]

التشكيل على وزن " **تفعيل**"، وهو صيغة مبالغة للفعل الثلاثي (شَكَلَ). أمّا الشّقُ الثاني من المصطلح وهو **البصري/** أي تشكيلٌ قائمٌ على حاسة الرؤيةُ. « والبصر عند ابن الأثير في أسماء الله تعالى هو الّذي يشاهد الأشياء كلّها ظاهرها وخافيها بعين جارحة (...) وقيل البَصَرُ: حاسة الرؤية (...) وأَبْصَرْتُ الشيء: رأيته (...) وباصَرَه: أبصَرَهُ (...) وَرَجُلٌ بصِيرٌ خِلاف الضرير (...) والبصيرَةُ: الحُجّةُ والاستبصار، والبصيرةُ: عقيدة القلب (...) والبصيرة الفطنة والعبرة »[2]

وبناء عليه يكون التشكيل البصري عمليّة تستدعي إعمال البصر والبصيرة لإدراك فحوى الظاهرة وبهذا أنتقل إلى التعريف الاصطلاحي.

2- التعريف الاصطلاحي للمصطلح.

---

[1]- **ابن منظور، لسان العرب، مج7، دار صادر للطباعة والنشر، ط4، بيروت، لبنان، 2005، ص119 وما بعدها.**

[2]- **نفسه، مج3، ص93 وما بعدها.**

يعرفه الناقد **محمد الصفراني**بأنه: « كل ما يمنحه النّص للرؤية سواءً أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردّة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيّال »[1]

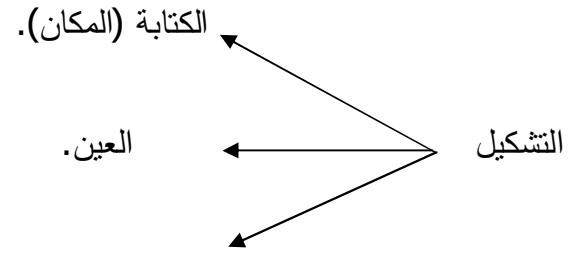
لقد انبثق –التشكيل البصري- نتيجة الجدل القائم بين الشفهي والمكتوب، فالنّص الشفهي يركز على **علامات غير لغوية** (كالأحاسيس والانفعالات) التي تعرف بسمات الأداء الشفهي، أمّا النّص المكتوب فهو أوسع من ذلك فهو يجمع بين **العلامات اللّغوية وغيرُ اللّغوية**، وعلى الرّغم من انتشار التحرير إلاّ أنّ هذا لا يعني إلغاء الإنشاد الشفوي للقصيدة العربيّة « لأنّها امتلكت بالتحرير طاقات إيجابية مفعمة بالعلاقات الدّاخلية التركيبية ،المعبّرة عن كلّ ما هو شعري من خلال عقلية تركيبية مزدوجة بأبعادٍ حضارية عباسيّة »[2]ويمكن تحديد العناصر الثلاثة التي يقوم عليها التشكيل والمتمثلة في:

المبدع ← النّص ← المتلقي.

↑

الإلقاء

أمّا في التشكيل البصري وفي التلقي المعاصر، فهناك تفاعل بين قطبين هما **(النص ⇄ المتلقي)** وهذا ما أقرت به نظريّة التلقي.



---

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

[2]- **محمد نجيب التّلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الحديث، ص43.**

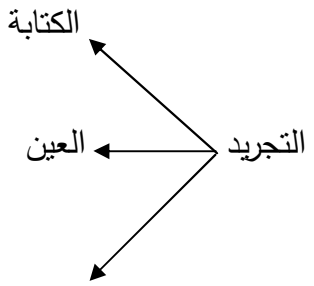
التشكيل البصري.[1]

-الشكل رقم 01

نفهم من هذا، أنّ التشكيل البصري عملية إجرائية من مهام القارئ، الذّي يقوم بعملية تأويل كلّ ما يراه انطلاقا من معارفه المكتسبة وامتلاكه أدوات إجرائية، ولكن هناك عملية تسبق عملية التأويل وهي **عمليّة التجريد.**

ب- التجريد.

لغة: «**جرد**: جرد الشيء يجرِدُهُ جرداً وجرّده، قشَّرَهُ، وجرَّد السيف من غمده: سَلَّهُ. وتجرّدت السنبلة و**انجردت**: خرجت من لفائها، وكذلك النّور عن كِمامِه (...) وجَرَّد الكتاب والمصحف: عرّاهُ من الضبطِ والزيّادات والفواتح وتجرّد للأمر: جدَّ فيه »[2]، ومعنى التجريد في اللّغة السّلْبُ، وبناءً عليه يكون معنى التجريد هو: كتابة النّص خُلُواً من سمات الأداء الشفهي. ويلخص الصفراني مفهوم التجريد في المخطط التالي:



[1]- **أنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص19.**

[2]- **ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشادلي، مج1، ج7، دار المعارف (طبعة جديدة) القاهرة، مصر، دت، ص586 وما بعدها.**

Xxxxxx [1]

الشكل رقم 2

فالتشكيل إذن، هو المعادل البصري للإلقاء، بحيث « مرّت الصيّغ التعبيرية في الثقافة البشرية بأربع صيّغ جذرية، تمثّل أربع مراحل مختلفة في التصور البشري وهي: مرحلة الشفاهيّة ثم مرحلة التدوين وتتلوها مرحلة الكتابة وأخيراً مرحلة ثقافة الصورة »[2]

ومن هنا يكتسب التشكيل أحقيّة إطلاق عليه صفة البصري، فلا يمكن إدراكه إلاّ من خلال حاسّة البصر، وبهذا فهو ينتمي إلى حقل الثقافة البصرية، فهناك تداخل بين التشكيل والصورة والتشكيل في حدّ ذاته قائم على الصورة، ما يجعل الثقافة البصرية هي المحفَز الرئيس للتشكيل البصري.

ولقد نهل التشكيل البصري من عدّة فلسفات منها: فلسفة الأشكال الرمزيّة وفلسفة الفنّ التشكيلي وخصوصاً الحركة السرياليّة[3]، فالتشكيل كفنّ يتداخل مع فنون مختلفة كالرّسم والموسيقى وغيرهما، والعامل المشترك بينهما هو ما أطلق عليه: **أرسطو** مُصطلح **الشعرية**، التي تعمل على استنباط « القوانين التي يتوجه الخطاب اللّغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في

---

[1]- **أنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص19.**

[2]- **عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2005م، ص10 وما بعدها.**

[3]- **أنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص24.**

أيّ خطاب لغوي (...)»[1]، وتنتج دلالة أثر أدبي ما، وبالخصوص دلالة النّص الشعري الحديث باعتبارهِ نصّاً بصريًّا.

ثانيا: تاريخ الظاهرة التشكيلية في الشعر.

1- عند العرب –قديما-

هناك اختلاف حول أسبقية الظاهرة التشكيلية في الشعر العربي، فهناك من يرى أنّ البداية أندلسية مغربية من خلال فن الموشّح، بحيث يرى **طراد الكبيسي** في بحثه **(القصيدة البصرية)**، «أنّ شعرنا العربي لم يعرف (...) نظاماً كتابياً للنّص غير نظام توازي الصدور والأعجاز، بينها بياض هو فاصلة الصمت (...)، ولعلّ أوّل خروج على " جغرافية " النّص هذا ما جاء من الأندلسيين عندما استحدثوا الموّشح... »[2].

وعلى الرّغم من رؤية "الكبيسي" الفلسفية في أنّ البداية أندلسية، إلاّ أنّني أردت أن أرصد الظاهرة انطلاقاً من **القصيدة النموذج**، لأنّ الفضاء الشّعري قاسم مشتركٌ بين جميع القصائد، وكلّ بناء تابع لطبيعة العصر الذّي وُجِدَ فيه.

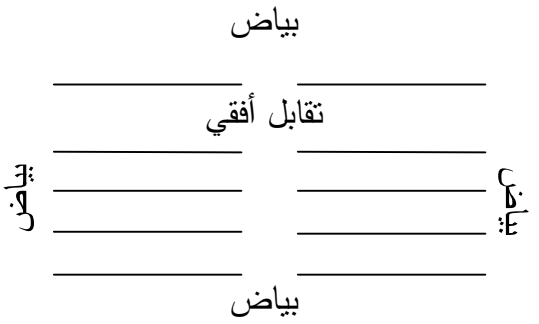
1-1. القصيدة النموذج.

---

[1]- **حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994م، ص09.**

[2]- **محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص26، نقلاً عن طراد الكبسي، (الشعر والكتابة)/القصيد البصرية، دار الحريّة، د ط، المربد، بغداد، 1986، ص05.**

يمكن التحدث عن **اشتغال فضائي** نموذج، بالنسبة لنموذجية الوزن والقافية، وهذا الاشتغال يتمثل في مبدأ التماثل الثنائي بين الشطرين بشكل أفقي في نفس الخط، تفصل بينهما مساحة بيضاء، وتوازٍ عمودي مُفسحة المجال لتوازٍ هندسي وفق الشكل التّالي.[1]



الشكل رقم 03.

ويقول **حازم القرطاجني** عن هذا الانتظام في صيغته الشفوية: « ... كُلَّمَا وردت أنواع الشيء وضروبِه مترتّبة على نظامٍ متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النّفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذّي ترتاح له ».[2]

يتحدث **حازم** هنا عن الجانب السّماعي، في حين أنّ ذلك الانتظام البصري يُدرك عبر حَاسَتين إدراكيتين هما **(العين والأذن)**. فالقصيدة **زمان ومكان/ زمانٌ**: لأنّنا نتلقاها شفاهة (بواسطة حاسّة السّمع)، **ومكان**: من خلال تلقيها قراءة (وذلك بالعين المجرّدة).

والملاحظ في شكل القصيدة –النموذج- أنّها اتخذت من مبدأ التماثل رغبة في البحث عن الاستقرار، لأنّ الإنسان في القديم كان كثير الترحال، بحثاً عن الكلأ والماء، وبناء القصيدة شبيه

---

[1] - **أنظر: محمد الماكَري، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهرَاتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1991م، ص137.**

[2] - **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص245.**

بشكل الخيمة[1]القائمة على الأسباب والأوتاد. ومن هنا يمكن القول أنّ فضاء القصيدة تحدّده ثنائية المكان والزمان في حياة الانسان.

إنّ القصيدة النموذج طرأت عليها تنويعات، وهي متغيّرات مسّت البنيّة الإيقاعية والصوتيّة في جانبها الشفوي. وأوّل هذه التنويعات:

1-1-1 القواديسي (أيقونيّة الحركة).

يقول ابن رشيق: « ومن الشعر نوعٌ غريبٌ يسمونه القواديسي، تشبيهاً بقواديس السّاقية، لارتفاع بعض قوافيه من جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى ».[2]وفي هذا الصدد يعطي مثالا لهذا النموذج وهو من مربوع الرّجز لـ (طلحة بن عبد الله) في قوله:

كَمْ لِلدُمَى الأَبْكَارِ بِالجَنَتَيْنِ مِنْ مَنَازِلِ مَهْجَتِي لِلْوِجْدِ من تذْكَارِهَا مَنَازِلُ.

مَعَاهِدٌ رَعِيلُهَا مُتْغَنْجِرُ الهَوَاطِل لَمَا نَأَى سَاكِنُها فأدمعي هواطِلَ[3].

الإقواء بارز في البيتين الأوليّن (والإقواء هو الاختلاف في حركة الروّي) حيث يوجد تناوبٌ بين الكسرة والضمة، بين الانخفاض والارتفاع.

ويَعتبر **د: الماكَري محمد** ،"القواديسي" استنساخ للشكل البصري النموذجي.[1]

---

[1]- **أنظر: محمد الماكَري، الشكل والخطاب، ص145.**

[2]- **ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، بيروت، لبنان، 1981م، ص178.**

[3]- **نفسه، ص179.**

1-1-2. المسّمط (أيقونيّة الحرف).

يعتبر هذا النوع كذلك تنويعاً على الشكل النموذجي من خلال:

1- تناوب حركتين مختلفتين على حرف الرّوي.

2- التصرّف في بنيّة القافيّة وذلك بتنوع أحرف الرّوي.

ولقد تطرّق **ابن رشيق** في كتابه العمدة (ج1)، لذلك وإلى نموذج المسّمط ومن الأمثلة قول أحدهم:

خَيَالٌ هَاجَ لِي شجَنَا فَنَبْتُ مكابِدًا حَزِنًا عميدُ القلبِ مرتهِنًا بِذِكْرِ اللّهو والطَرَبِ

سَبَتني ظبية عُطُلُ كأَنَّ رُضَابهَا عَسَلُ ينوءُ بِخِصرِهَا كَفَلُ ثَقِيلُ رَوَادِفَ الحَقِبِ[2]

فالقافية المتكرّرة هي الباء المجرورة المفتوح ما قبلها، ومن خلال المثال السابق نلاحظ ما يلي:

شجنا حزنا مرتهنا الطَرَبِ

عَطلُ عسَلُ كَفَلُ الحَقَبِ.

أ/ يجسّدُ الانتقال تكسيراً منتظماً لإيقاعِ الحركات الثلاث السّابقة عليه.

فتحة + فتحة + فتحة + كسرة.

استواء واتساع والمدّ انكسار (انخفاض).

ضمة + ضمة + ضمة + كسرة

ارتفاعٌ ضيقٌ انخفاض

---

[1]- **أنظر: محمد الماكَري، الشكل والخطاب، ص146.**

[2]- **ابن رشيق، العمدة، ج1، ص179.**

ب/ يلازم انكسار الحركة تغيير صوتي على الشكل التالي:

ن ن ن ب .

ل ل ل ب.

اللاّم والنّون من الأصوات الذلقية المتقاربة المخرج، الواضحة صوتيًّا بشكل متشابه، ليست شديدة ولا رخوة.

أمّا الباء فهو صوت شديدٌ مجهورُ انفجاري من أصوات القلقلة[1].

1-1-3. الموّشح: المتفق عليه، أنّه أندلسي خالص (...) فهو شكل مستحدث قريب من المسَمط، ويعتبر أول نقلة في الاشتغال الفضائي للنّص بخروجه عن المألوف[2]، وهذا الخروج فرضته طريقة عيش معينة، لذا قيل "الشاعر ابن بيئته"، والموشح ولد من رحم الأندلس، قياساً على هذا فإنّ **هندسة القصيدة تابعة لهندسة الطبيعة**، والطبيعة الأندلسية معروفة بجمالها وسحرها وهذا ما أكسب الموشحات طابع الغنائيّة.

يختلف الموشح في بنائه عن القصيدة التقليدية، فالقصيدة تحكمها وحدة البيت والوزن والقافية، في حين أنّ الموشح ذو بناء هندسي يخضع لقوانين وتقنيات، فهو يبدأ بالمطلع إذا كان تامًا، يليه الدّور الذّي يتألف من عدّة أجزاء متفقة الوزن والقافية (...) ،ويتوالى بعد ذلك الأدوار والأقفال

---

[1]- **أنظر: محمد الماكَري، الشكل والخطاب، ص149.**

[2]- **محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص147.**

وُصولاً إلى الخرجة في ختام الموشّح.[1] والشكل أسفله يوضّح الأقسام المكوّنة له، وهذه الأقسام تشتغل فضائياً، وفق النموذج التالي (1-المطلع، 2-السمط، 3-الدّور، 4- القفل، 5- البيت 6-الغصن، 7-الخرجة).[2]

غصن غصن

= مطلع.

سمط

بيت دور سمط

سمط

غصن غصن

= قفل.

-الشكل رقم 04-

ولا شكّ أنّ للموشح الفضل في انفتاح الشكل التحريري لكتابة النّص الشعري ،حيث تعدّدت أشكال كتابة الموشحات وهذا تبعاً لبنيتها الموسيقية، وأشهرها الموشحة التقليدية كقول ابن زهير.[3]

أيها الشاكي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

---

[1]- **أنظر: فوزي عيسى، الأدب الأندلسي، النثر، الشعر، الموشحات، دار المعرفة الجامعيّة، د ط، الاسكندرية، مصر**، 2012م، ص344.

[2]- **محمد الماكَري، الشكل والخطاب**، ص153.

[3]- **محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، ص151.

وديم همت في غرته

وشربت الراح من راحته

كلّما استيقظ من سكرته

جذب الزقا إليه واتكا وسقاني أربع في أربع.

إنّ كلّ نموذج من النماذج السّابقة، مرتبط بظروف اجتماعية معيّنة، فمن الترحال في النموذج الأوّل، إلى الاستقرار والزراعة في القواديسي، انتهاء بالحياة المترفة مع المسّمط والموشّح، ومن ثمّ فإنّ المكان والزمان يتحكمان في جعرافية النّص الشعري.

2- التختيم.

يعدّ التخييم نوعا متطوراً من التشكيل الدائري المركب، وقد تبلورت هندسيّة الشكل الشّعري في العصر المملوكي والعثماني. حيث وجدت « أشكال هندسية كالدائرة، والمثلث، والمربع، والمخمس والمعيّن، وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات أو قصائد على صورة هندسية معيّنة»[1].

ويُعدُّ **أبو الطيب صالح بن شريف الرندي** أبرز من شكّل التختيم وذلك في كتابه **(الوافي في نظم القوافي)**، ويقصد بالتختيم (تقسيم المكان على شكل خواتم ومربعات هندسية) ودوائر، فكلّما كثرت الدوائر طالت القصيدة.[2]

وهذه أبيات دائرة:

عشقت نوراً من مقامك يسطـــع وعيني غدت من فرط عشقك تدمــع

عمدت على تقديم مدحي لمـــن غَدَا أبا الند يا من له الخَلْقُ تضْرَعُ

عرضتُ لمن حاز الشفاعة والعلى وقلت أغث دمعي من النّار تلـــــذعُ

---

[1]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص35، نقلا عن أمين بكري شيخ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1980، ص209.**

[2]- **أنظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص75.**

عذلتُ فؤادي في محبّة غيركـــم وفزعته من كلّ نفس تولـــــــعُ

علوت بما أعطيتُ من رافعِ السما مقاماً فغثِني من هموم تفجـــــعُ

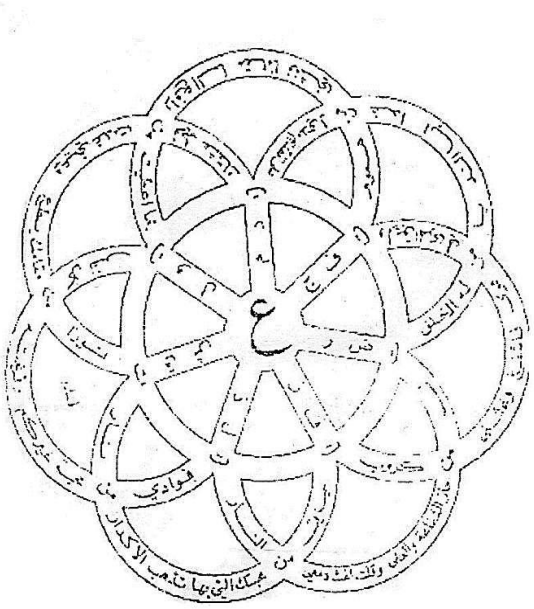
عجفت ولم يبق الهوى لي من قوى فاشفع وغثني من كروب تفـــــزعُ

عزفتُ حياتي من محبتكِ التـــي بها تذهب الأكدار مِنا وتقشـــــعُ[1]

ومن يلاحظ هذه الدائرة المركبة يلاحظ ما يلي:

- كلّ بيت يبتدئ بحرف العين وبه ينتهي
- نهاية كلّ بيت معكوسة في مطلع البيت الذّي يليه
- عكس بدايّة البيت الأوّل تتفق وقافية البيت الأخير[2].

وهذا ما يوضحه الشكل جانبا:



-الشكل رقم 5-

وهناك نماذج شعريّة اتخذت أشكالا هندسية مختلفة كالمثلث والدائرة مثلاً، أنظر الشكلين رقم:06 ورقم:07.

---

[1]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص35، نقلاً عن أمين بكري شيخ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص209.**

[2]- **محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص75.**

-الشكل رقم 06-

-الشكل رقم 07-

3- **المخلّعات:** تعني المتفككات، ويقال إنّ أوّل مخلعة في الشّعر ظهرت في الأندلس على يد **لسان الدّين محمد بن عبد الله السليماني،** والمخلّعات هي فنّ بديعي، وسنمثّل بواحدة منها تتكونّ من اثني عشر بيتا، ويقال إنّها يمكن أن تقرأ على 460 وجهًا طردًا أو عكسًا وأبياتها هي.[1]

داء ثوى بفؤادي شفه السقم بمهجتي من دواعي الهم الكمد

بأضلعي لهب تذكو شرارت من الضنى في محل الروح من جسدي

يوم النوى حلى في قلبي له وحرقتني وبلائي فيه بالرّصد

توجعني من جوى شبت حرارته مع العنا قد رثا لي فيه ذو الحسد

جل الهوى ملبسي وجدا به عد لمحنتي من رشا بالحسن منفردُ

تتبعي وجه من تزهو نضارته إذا انثنى قاتلي عمدًا بلا قَوَدُ

مصلي الجوى مولع بالهجر منتقم ما حيلتي قد كوى قلبي مع الكبد

بمصرعي معتد تحلو مرارته يا قومنا آخذا نحو الردى بيدي

---

[1]- أنظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 141، نقلا عن أمين بكري شيخ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص197.

هذا القوى حسن كالبدر مبتسم لفتني موهن عند النوى جَلَدي

مروعي قمر تسبي إشارته إذا رنا ساطع الأنوار في البلدِ

قلبي كوى ملك في الحسن محتكم لقصتي وهوسؤلي وهو معتمدي

مودعي سار لاشطت زيارته لما جنى مورثي وجدًا مع الأبد*

4- **المشجّرات**:التشجير في اللغة ضرب من ضروب التصفيف، وقد تحدّث عددٌ من اللّغويين على نوع طريف يسّمونه المُشَّجَرُ، لكن المشّجرات الشعريّة تختلف عن التشجير اللّغوي، «فالمشجرة تبدأ بنظم بيت يمثّل جذع القصيدة وأساسها، ثمّ يتفرّع من كلّ كلمة منه تتمة له ببيتٍ جديد من نفس القافية والوزن من جهتي اليمين واليسار لتخرج الشجرة »[1]

والمشجّرات الشعريّة هي آخر القصائد التشكيلية ظهوراً، لأنّها ظهرت في **القرن الحادي عشر عند** الفاطميين بخاصة ،بحيث جاؤوا باتجاههم العقدي يرددون الأحاديث النبوّية التي تُعلي من شأن البيوتتحدث عن شجرة النسب[2]، أمّا فيما يخصّ هندسته فهو بسيط، مقارنة بالنماذج السابقة كالتختيم مثلاً، والشكل أسفله يمثّل نموذجا عن التشجير.

*** هذه المخلعة من أقدم المخلعات وهي للوزير صفي الدّين محمد بن عبد الله السليماني الأندلسي (672هـ-741هـ)، أنظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص141.**

[1]- نفسه، ص152.

[2]- نفسه، ص153.

-الشكل رقم 08-

وممّا سبق فإنّ القصيدة التشكيلية مرت بمراحل مختلفة عكست عقلية العرب آنذاك، قصيدة تبحث عن التميّز، وتعبّر عن الإرادة الفنية... فكل عصر يفرض بنية مُعيّنة مُتَضَمِنَةً معايير ذوقية... إلخ.

2- الظاهرة التشكيلية في الشعر الغربي.

أمّا في الشعر الغربي فنصادف الشيء نفسه، إذ تعدّدت المصطلحات، فكلّ مدرسة رؤيتها الفلسفية والفنّية، وفي هذا الصدد سأعرض بإيجاز لأشهر المصطلحات.

2-1. الشّعر المجسم.

يرى الباحث المغربي **محمد الماكَري** أنّه من الممكن التأريخ لهذا النّوع من الشعر بدءًا من نصوص «**أوجين كومرينكو**» وبيانه النظري «**من البيت إلى الترصيع**» .الذي يعتبر النزعة التجسيمية وليدة تأمل في لغة العصر، وأنّ الشعر يقوم بتمرير أكبر دلالة بأقل وسيلة تعبيرية.وهذا الفعل الاختزالي للّغة حوّل النّص الشعري إلى **نصّ مرئي** ويكون الشاعر هو خالق الأشكال الجديدة.[1]

في حين نجد أنّ العرب أطلقون على ذلك النّوع من الشعر –الشعر المجسّم- «**الشعر الكونكريتي**»، بحيث أصبحت القصيدة تجمع بين العناصر الأدبيّة والبصريّة والصوتية[2]، وذلك بدخول الرموز والأشكال والأصوات عالمها[2].

وعلى هذا، فالشّعر المجسم هو شكلٌ للفن التجريدي*، ومن الشعراء البارزين في هذا المجال "الشّاعر" "**أبو لنير**" من خلال قصيدته الموسومة (**ساعة الغد**). وهذا ما يوضّحه الشكل أسفله.

قصيدة لأبولنير بعنوان (ساعة الغد) نظمها عام ١٩١٩

-الشكل رقم09-

---

[1]- **أنظر: محمدالماكَري، الشكل والخطاب، ص185 وما بعدها.**

[2]- **أنظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص20.**

*** «لفظة التجريد في الفن التشكيلي المعاصر هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد، فالفن مهما اختلفت مظاهره أساسه التجريد»، كلود عبيد، جمالته الصورة، «في جدليّة العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر»، منتدى سور الأزبكية للدّراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت-لبنان، 2010، ص58.**

2-2. الشّعر الحرفي.

وتمتد جذوره إلى شعراء الدادائيّة* والشعراء المستقبليين** (مارتيني/بال...)، « وهو عبارة عن منوّعات حرفيّة (...) حول كلمة أو مقطع قصير جدًّا »[1]، فالكلمة فُكِكت إلى حروف، و« ليصبح الحرف هو مادّة الشعر»[2]أنظر الشكل جانبا:

-الشكل رقم 10-

*** الدادائيّة: تيارّ جديد كرد فعل على ما فعلته الحرب العالمية الأولى، من دمار، فكانت بمثابة نزعة عالمية، حاولت أن تهزّ كلّ الممارسات التقليدية للفنّ مع خلق طراز جديد في الفنّ ذاته، أنظر: محمد نجيب التلاوي القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص197.**

**** المستقبليّون: أصحاب اتجاه ثائر على تعلّق الشعر بالماضي، فهم يُلّحُون على مواكبة الشعر للحاضر، ومن الرائدين "ماريني" في إيطاليا، أنظر: إحسان عباس، فنّ الشعر، دار صادر، ط1، بيروت، 1996م، ص72.**

[1]- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص23.

[2]- نفسه، ص199.

2-3. الشّعر الصّاخب.

تستخدم فيه الحروف والأرقام في توزيع تشكيلي صاخب، مثل قصيدة **"حساسية الأرقام** "لمارتيني[1] (أنظر الشكل أسفله)، ليكون هنا تراجع للغة ولتحلّ محلّها علامات غير لغوية (بصريّة وصوتية)، وهذا كان تأثرًا بأعمال الانطباعيين والتكعبيين في الرّسم إذ أصبح همُّهم خلقُ شعرٍ جديد يحاكي الواقع المعيش[2].

-الشكل رقم 11-

عرضنا فيما تقدّم أبرز الاتجاهات للتجربة التشكيلية في الغرب، من شعرٍ مجسم وحرفي وصّاخب والنماذج كثيرة جدّا، لا يسعني المجال لذكرها، فكلّ تيّار أدبي له رؤيته الفلسفية والفنيّة حول التشكيل الشعري.

3- الظاهرة التشكيلية في الشّعر العربي الحديث والمعاصر.

أوّل ما نبدأ به هذا العنصر هو التساؤل عن القصيدة التشكيلية في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، **هل هيّ امتداد للمدّ الإحيائي العربي أم للتأثير الأروبي؟**

---

[1] - **محمد نجيب التلاوي،القصيدة التشكيلية في الشّعر العربي، ص23.**

[2] - **أنظر: إحسان عباس، فنّ الشعر، ص83.**

المؤكد أنّ الشاعر المعاصر ابتعد عن الشكل القديم، بعدما اقتنع أنّه قاصِرٌ على استيعاب الواقع، فكان «الشّكل مظهرًا بارزًا من مظاهر القصيدة المعاصرة، فقد أبت إلاّ أن تتزيّن بحلى جديدة »[1] مخالفة للثوب القديم الذّي ألفته منذ قرون.

والمقصود بالشّعر المعاصر « مجموع الممارسات الشّعرية التّي أُبْدِلت بالبيت التقليدي والرّومانسي بيتًا متحرّرًا من نظام الشطرين ».[2] فالتجديد هو نوع من تحقيق الذّات، وذلك بالانتقال من تشكيل شعري إلى تشكيل شعري آخر/ انزياحٌ عن النمط الكتابي المألوف (شكلاً ومضموناً).

وهذا ما اصطلح عليه **'أدونيس'** بـ **التجاوز** من خلال أطروحته الجامعيّة **(الثابت والمتحوّل)**، فاستعماله لتصوّر "التجاوز" مشترك بين مرحلتي القصيدة الجديدة والكتابة الجديدة على السّواء، فَعَلى المستوى الأوّل **(القصيدة الجديدة)** يتمُ تجاوز الحاضر للماضي، أمّا على المستوى الثاني **(الكتابة الجديدة)** فيتم تجاوز الشكل في الكتابة.[3]

ومن بين هاته الممارسات الشعرية ما نجدها في القصيدة المغربية الثمانينية، بحيث استطاعت الخروج عن النظام القديم إلى بناء إيقاعها الخاص «إنّه إيقاع يلتمس محاصرة اللّحظة الشعرية بنوع

---

[1]- محمد محمدي، البلاغة الخطيّة في الشعر العربي الحديث، مجلة سمات، مج2، مكتبة لسان العرب لعلوم اللّغة العربيّة وآدابها، ع1، جامعة البحرين، 2014م، ص36.

[2]- يوسف ناوري، الشّعر الحديث في المغرب، ج2، دار توبقال للنّشر والتوزيع، الدّار البيضاء،المغرب، 2006م، ص103.

[3]- أنظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياتها وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء،المغرب، 2001، ص61.

من التساوق، بين ما يسمّى الإيقاع الخارجي والإيقاع النّفسي، أو ما يسمّيه بعض الدّارسين "الفاعلية النفسيّة"، ومن هنا فالقصيدة الثمانينيّة "كتبت لتقرأ ولم تكتب لِتُنشد" »[1].

ولعلّ هذا ما جعل الشعراء يعملون على تعميق البعد البصري للكتابة الشعرية، فنجدهم يُلِّحون على **القارئ** بدل السّامع. القارئ تُلِّحُ عليه القصيدة المعاصرة، بينما السّامع فارتبط أو يرتبط بالقصيدة القديمة[2]، وهذا ما جسّد **انتقال الثقافة العربية من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين.**

إذ ركزت على القصيدة المغربية باعتبار أنّ **المغاربة من أهمّ النقاد الذين اشتغلوا في التشكيل البصري** كَـ **(محمد الماكَري، محمد بنيس، عبد الله راجع...** وغيرهم**)**.

بحيث دعا **محمد بنيس** مثلاً إلى استثمار إمكانات الخط المغربي* **(...)**، وبهذا فتح النّص على البصر، بعد أن كان مكتفيا بالسّمع زمنًا طويلا، وتكون القصيدة –حسب عبد الله راجع- قد تحوّلت من دلالتها الزمنّية (السّمع)، لتُصبح **زمنًا** و**مكانًا** **(البصر)** في الآن نفسه.[3]

إنّ هذه التحولات في الشّكل من خلال **لعبة الحضور** و**الغياب** (السّواد والبياض) التي يمارسها الشّاعر على قصيدته تَعْكِسُ رغبته في مدى إثبات نفسه، فهو لا ينشد للواقعية بل يسعى إلى بناء عالمه الذّاتي.[1]

---

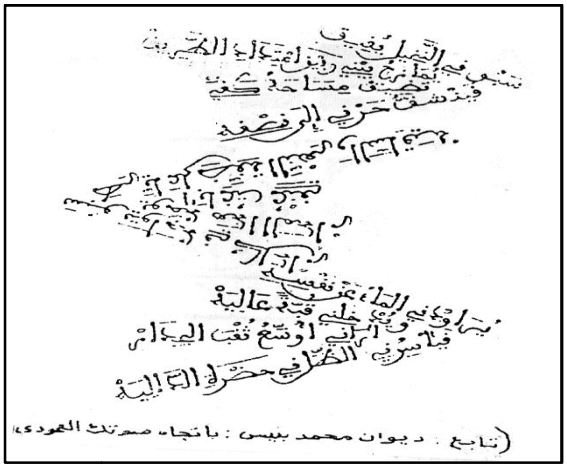
[1]- **حسن مخافي، تحولات القصيدة المغربيّة في الثمانينيات، جريدة مغرس الثقافية، نشر في الاتحادالإشتراكي، المغرب يوم** 08-10-2010، www.maghress.com.

[2]- **أنظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء،المغرب، 2001، ص60.**

*** وذلك لما ينطوي عليه الخط المغاربي من أبعادٍ تاريخية، وجمالية...**

[3]- **أنظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص271.**

وباختصار أستطيع القول: أنّ القصيدة المغربية المعاصرة حاولت إحياء التشكيل العربي القديم مع قدر من المدّ الأوروبي، حيث يتفق محمد بنيس وعبد الله راجع* على أنّ مشروعهما التنظيري والتطبيقي هو إحياء وتطوير للأندلسيين والمغاربة القدماء، وامتداد للمدّ الأروبي وبالضبط عن السرياليّة[2]، **أنظر الشكل رقم 12 أسفله** ،وهو نموذج لمحمد بنيس.



-الشكل رقم12-

وممّا سبق، أردت أن ألخصّ أبرز التسميات المختلفة للتشكيل الشعري العربي –قديما وحديثا-

اسم الباحث	عنوان الباحث	التسميّة	سبب التسمية

[1]- أنظر: علي أكبر محسني، رضا كياني، الانزياح الكتابي في الشّعر العربي المعاصر (دراسة نقدية)، مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع12، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الرازي،إيران، 2013، ص85.

*** عبد الله راجع (الجنون المُعقلن).**

[2]- أنظر:محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص273.

د. منير العكش د. بكري شيخ أمين	-العودة إلى عصر الانحطاط (مقال) -مطالعات في الشّعر العثماني والمملوكي.	الشّعر الهندسي	الشّعر يأخذ شكل الدائرة، المثلث، المربع... وغيرها من الأشكال الأخرى.
الرافعي	تاريخ آداب العرب ج3	**شعر محبوك الطرفين/نوع بديعي**	كل أبيات القصيدة أو القطعة مبتدأة ومختتمة بحرف واحد.
د. عبده بدوي د.عبد الحميد جيدة.	-الشّعر المرسوم (المقال). -اتجاهات الشّعر العربي المعاصر	**الشّعر المرسوم**	الشعر يقوم على أشكال مختلفة كالتشجير مثلاً.
طراد الكبيسي	(الشّعر والكتابة)	**القصيدة البصرية**	«لأنّها عمل يستعين بالتعبير بالصّورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللّفظية»[1]

[1]- **محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص19، نقلا عن طراد الكبيسي، الشعر والكتابة، ص06.**

بوول شاوول	الشّعر والفنون	**قصيدة البياض والفراغ**	القصيدة استغلت مساحة الصفحة، بحيث تلعب الفراغات دوراً عضويًا[1]
شربل داغر	الشّعرية العربية الحديثة	**الشّكل الخطّي ((الغرافيكي))**	وهي تسمية مستقاة من "غريماس/بحيث أنّ الشعر يتعلّق بالهيئة الطباعية كميدان للتحليل[2]
محمدالماكَري	الشّكل والخطاب	**الاشتغال الفضائي**	القصيدة فضاء (مكان وزمان) يشتغل عليه الشاعر بآليات فنّية.
محمد نجيب التلاوي	القصيدة التشكيلية في الشّعر العربي	**القصيدة التشكيلية**	القصيدة التشكيلية مصطلح يستطيع

[1] - **أنظر:محمد نجيب التلاوي،القصيدة التشكيلية في الشّعر العربي، ص19.**

[2] - **أنظر: نفسه، ص20.**

			استيعاب المستويات التشكيلية كلّها[1]
محمد الصفراني	التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث.	**التشكيل البصري**	القصيدة العربية الحديثة هي نصّ للقراءة (بحاسة البصر) وليست نصّا للإنشاد.

[1] - **أنظر:محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشّعر العربي، ص22.**

الفصل الأوّل:العتبات النصيّة للديوان.

أوّلا: عتبة الغلاف.

1- عتبة الغلاف الأمامي.

1-1. عتبة اسم المؤلف.

1-2. عتبة العنوان.

1-3. عتبة لوحة الغلاف.

2- عتبة الغلاف الخلفي.

ثانيا: عتبة بيانات النشر.

ثالثا: عتبة الإهداء.

رابعا: عتبة المقدمة بقلم شخصية أخرى.

تعتبر **عتبات النَّص** من أبرز اهتمامات السّيميائية الحديثة، لأهميتها في الولوج في أغوارِ النّص، ذلك أنّ «لكلِّ بناء مدخل، ولكلّ مدخل عتبة، ولكل عتبة باب»[1] وأستطيع أن أضيف على هذا القول أنّ ولكلِّ بابٍ مفتاحٌ أو مفاتيح'*.

ونعني بعتبات النّص «مجموع النّصوص التّي تحفز المتن وتحيط به»[2]، كالعنوان والصورة والإهداء والهوامش وغيرها...، ويعرّف **عزّ الدين مناصرة** النّص على أنّه كتلة لغوية، متعدّدة الأشكال والغايات **(...)** مفتوحة على تعدّدية القراءة، وذلك بتعدّد القراء[3] وهذا ما أشرت إليه سابقاً.

ومن هنا أفهم أنّ **عزّ الدين مناصرة** يوسّع مفهوم النّص (كل علامة تحمل كتلة لغويّة)، فمثلا الصّورة: هي نصّ غير لغوي ولكن تعتبر عتبة من عتبات النّص، لهذا تُلِّح عليها الدّراسات السّيميائية الحديثة، فعتبات النّص تجمع بين النّصوص (اللّغوية وغير اللّغوية).

أمّا **جيرار جونيت** G.GENETTE **فينتقل** في كتابه **"عتبات"**، من النّص إلى المناص** النشري والذّي يضمُّ تحته قسمين هما:

---

[1]- عز الدين بخولة، عتبات النّص الأدبي، مقاربة سيميائية، مجلة سمات ، ،مج1،ع1،جامعة البحرين،، 2013م، ص104.

*** وأقصد باختلاف المفاتيح، اختلاف المعايير الإجرائية التي يتخذها كل قارئ في تلقيه للنص من أجل التأويل والفهم، فليس هناك قارئ واحدٌ.**

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص133 نقلا عن: بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النّص، ط1، إفريقيا الشرق، 2000م، ص21.

[3]- أنظر: عزّ الدين المناصرة، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1 عمان،لأردن، 2006م، ص136.

**** المناص: ويقابله النّص الموازي عند محمد بنيس.**

أ/ النّص المحيط. **ب/ النَّص الفوقِي.**

وهذا ما سيبيّنه الجدول التّالي:

جدول مكوّنات المناص النشري:[1]

النَّص المحيط النشري	النّص الفوقي النشري
الغلاف*	الإشهار
صفحة العنوان	قائمة المنشورات Catalogues
الجلادة Jaquettes.	الملحق الصحفي لدار النشر
كلمة النّاشر	Presse D'édication

ويعدّ الغلافُ العتبة الأولى التي تصافح بَصَرَ المتلقي، لذلك انصب الشعراء على الاهتمام به، فحولوه من **وسيلة تقنيّة (...)** إلى **وسيلة فنيّة** مساعدة على تلقي المتون الشعريّة.[2]

وفي غالب الأحيان، نجد على وجه الغلاف ما يلي:

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر، 2008، ص46.

*** الغلاف المطبوع –كما يرى ج. جنيت- لم يعرف إلاّ في القرن 19م، إذْ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلّف بالجلد ومواد أخرى، أمّا في العصر الحديث فقد اتخذت أبعاداً أخرى، أنظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.**

[2]- أنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص133.

- اسم المؤلف.
- عنوان الكتاب.
- المؤشر الجنسي.
- إسم أو أسماء المترجمين.

ولقد قسّم ج. جنيت الغلاف إلى أربعة أقسام مهمّة وهيّ:

الصفحة الأولى للغلاف،وأهم مانجد فيها:

- إسم المؤلف أو المستعار له.

-العنوان

- إسم المترجم.
- معلومات النشر.
- الإهداء.
- التصدير...

أمّا**الصفحة الداخلية (الثانية** و**الثالثة)** صامتة (بدون معلومات). ولكن باستثناء المجلات، بينما**الصفحة الرابعة للغلاف (...)** فنجد فيها:[1]

- تذكير باسم المؤلف، وعنوان الكتاب.
- كلمة الناشر.

---

[1]- **عبد الحق بلعابد، عتبات –جيرار جونيت-، ص47.**

- بعض أعمال المؤلِّف.
- ذكر بعض الكتب المنشورة في نفس دار النشر.

أمّا عن العتبات النصيّة للديوان (عينّة الدّراسة) فتتجلى فيما يلي:

أوّلاً: عتبة الغلاف.

إنّ الغلاف هو المفتاح الرئيس الذّي يجذب بصر القارئ / المتلقي، للوهلة الأولى، كونه حاملاً لمجموعة من النصوص (العتبات)، وهو على قسمين:

1- **عتبة الغلاف الأمامي**: وهو العتبة الأماميّة للكتاب، ويسمّى كذلك "وجه الكتاب".[1]

ويحمل الغلاف الأمامي للديوان –الإغارة- للشاعر الجزائري **بوزيد حرز الله** مجموعة العتبات المدّونة أسفله:

1- **إسم المؤلف.**

2- **العنوان.**

3- **لوحة الغلاف.**

4- **المؤشر الأجناسي.**

5- **الناشر.**

1-1. عتبة اسم المؤلف.

نلاحظ أنّ الكثير من الدراسات السّيميائية الحديثة لا تولي اهتماما لهذه العتبة، بالرّغم من أنّ اسم المؤلف يُعدُّ «عتبة مهمّة تمهد للقارئ تعامله مع النّص، فكثيرا ما نجد أنّ بعض الأعمال الأدبية

[1]- **أنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص134.**

ترجع شهرتها إلى شهرة مؤلفيها، وليس إلى أدبيتها»[1]وللاسم دلالة فهو بمثابة المرآة العاكسة لسيرة صاحبه ولتجربته الشعورية التي تسبق تجربة المؤلف الشعرية، وهي تظهر في كتاباته. وممّا لا شكّ فيه أنّ وجود اسم **بوزيد حرز الله** أعلى الغلاف الأمامي للديوان (وبالضبط الجهة الوسطى من الغلاف)، يحمل معانٍ تثير القارئ، لمعرفة عالم الدّيوان.

ومن هنا، نلاحظ أن عتبة اسم المؤلف في مقدّمة العتبات الأخرى (العنوان، لوحة الغلاف...) فكأنّه يقول: هذا هو اسمي؟، والذي أسفلي (العنوان) هو ملخص رؤيتي لهذه الحياة التي يشوبها الاضطراب والحزن، وهذا ما عكسه اللّون الأسود الذّي كتب به اسمه. إلاّ أنّ هذا الاضطراب والحزن لا يدوم طويلاً، إذْ توسط (اسم المؤلف) أعلى لوحة الغلاف الأمامي والذّي يوحي بـ (الأمل)، وممّا يعززه ذلك الخط البارز الذي كتب به اسم الشاعر –بوزيد حرز الله- قطف من كلّ بستان زهرة، وذلك لتطرقه لأبرز القضايا (الوطن، الحبيبة...)، وناصر قضايا الأمّة فأنشد للبنان من خلال قصيدته المسماة «**تغريدة لعرس الجنوب**»[2].

والتي أهداها إلى **انتصار إخواننا في جنوب لبنان**، ولتكون مطلع مجموعته الشّعرية، فهو شاعر الأصالة والمعاصرة، وذلك من خلال تحركه بتجربته الشعرية بين شكلين شعريين **(العمودي والحرّ)**. والقصيدة السّابقة قصيدة عمودية لكن نظمها على شكل الشّعر الحر، بحيث يقول:

هو ذا الجنوب منزّلُ تنزيـــلاَ

ومرتّل في صوتنا ترتيـــــلاَ

---

[1]- **صلاح الدّين محمد بان، شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم، مجلّة دراسات موصلية، قسم اللّغة العربيّة، كلّية التربية للبنات، ع42، جامعة الموصل (د ب)، 2013، ص119.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر واالإشهار، ط1، الجزائر، 2003، ص09.**

هو ذا الجنوب ولا اتّجاه لغيره

هو ذا يفجر ليلنا قنديـــــــلاَ

وكما أنشد للوطن، فهو العاشق له، ليكون نجمة في سماء الجزائر، وهذا ما تبرزه قصيدة **"سفر في رؤى العائد"** [1] والتي أهداها إلى **محمد بوضياف**. فيقول في "المقطع السابع" من تلك القصيدة:

للجزائر أيقونة العاشق.

المستحم بضوضاء الصباح.

الذّي ظلّ يشرب من دمه

حينما أبعدوه عن الأمّ ذات رياح.

ويقول في موضع آخر (من نفس المقطع):[2]

لم يمت.

إنّه الآن مرتسمٌ.

نجمة في سماء الوطن.

فهذا الانتقال بين أشكال الكتابة القديمة والجديدة يحمل شيئاَ من روح الماضي، أي شيئا من تجارب السيّاب ودرويش وتجاربه المبكرة، سواء على مستوى النّص أو الإلقاء أوالنبرة الصوتية

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص95.**

[2]- **نفسه، الصفحة نفسها.**

ذاتها[1]والدّال على المضي نحو الهدف متفائلا مبتهلاً، وهذا ما جسّدته قصيدته المسماة بـ**"ابتهال"**[2] بحيث يقول:

أنا ما اختـــرت منفايَ الجميـلَ، ولم أبارك غير فتنتــها،أعمدّها

وأنفض عن يسوع قداسة العشب، وأمضي حافياً، علَّ

الفراشة تلثم خدها الوردَا

ولا أهدَا

لا لليلى طلعة النّخل

عناق الماء للرّمل

القاعـــدة

ولإشباع الدلالة أكثر، اتكأت على إجراء بصري يتمثل في ربط بداية كل سطر شّعري بما يليه ليتجسّد لنا شكلا هندسياً يوحي بدلالة بصريّة تتمثل في رغبة الشّاعر بحياة يكون عنوانها بناء قاعدة مادتها "التواصل"، **(عناق الماء للرمل)**، والماء دلالة على الحياة والإبداع ...، فيتعانق اللّون الأزرق (لون الماء) حسيّاً مع اللون الذهبي (لون الرّمل)، ليُشكلا في الأخير اللّون الأخضر وهو لون الحياة والتفاؤل وعدم الاستسلام، قائلا: **(...) وأمضي حافِيًا (...)**

---

[1]- **أنظر: عبد الكاظم العبودي راهنيّة الجيل الشّعري الجديد في الجزائر، موجة أم امتداد متمرد؟ رسالة مدوّنة علىaboudika's، جامعة وهران، الخميس 2008/11/27م، على الساعة 17:24.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص75.**

1-2. عتبة العنوان

يمثّل العنوان علامة بارزة من علامات القصيدة المعاصرة، حيث أصبح يتخذ أشكالا عدّة، وهذا الاختلاف ليس رغبة في الاختلاف عن الآخر[1]، بل لأنّ العنوان هو **المفتاح الأوّل من مفاتيح النّص** ، وعليه أن يُحبك حبكا ليترك للقارئ كامل الحرية لأن قراءة العنوان ستحمل عدةّ تأويلات.

1-2-1. العنوان: لغة واصطلاحا.

أ- لغة.

ورد في لسان العرب لـ **"ابن منظور"** معانٍ للعنوان[2]

وعننتُ الكتاب وأعننتُهُ لِكِذَا أي عرضته له وصرفته إليه، وعن الكتاب يَعُنَه عنَا وعَنَنَه **(...)** وأنشد "اللّحيّاني".

وتَعْرِفُ في عنوانها بَعْضَ لحينها وفي جوفها صَمْعَاءُ تحكي الدَّواهياَ

وقال "ابن بري" والعنوان الأثَرُ قال: "سوار بن المضرب".

وحاجة دُونَ أُخرى قد سنحتُ بِها جَعَلْتُهَا للتِّي أخفيتُ عُنْوانًا.

وقال: ابن سيده" العُنوانُ والعِنوانُ سمةُ الكِتاب، وعَنْوَنَةً وعنوانًا، وعنّاهُ، وسَمَهُ بالعنوان، وقالَ في جبهتهِ عنوانٌ من كثرة السّجودِ، وأنشَّدَ اللّحياني"

---

[1]- **أنظر: محمد محمدي، البلاغة الخطية في الشعر العربي الحديث، مجلّة سمات، مج2، ص36.**

[2]- **أنظر: ابن منظور (جمال الدّين بن مكرم)، لسان العرب، مج4، مادة ع ن ن، دار صادر، ط1، بيروت،لبنان 1997م، ص449.**

وأشمَط عُنْوَانٌ بهِ منْ سُجودهِ كَرُكبَةِ عَنْزٍ منْ عَنُوزٍ بني نصْرِ.

ب- اصطلاحاً.

تتعدّد التعاريف الاصطلاحية للعنوان منها:

«العنوان: علامة تضطلع بدور الدّليل، دليل القارئ إلى النّص سواء على المحتوى الإشاري، أو التأويلي فـ "العلم" شيء يُنصبُ في الفلوات تهتدي به الضالة»[1].

أمّا **"بسام قطوس"** فيقول أنّ العنوان نظامٌ سيميّائي، ذو أبعاد دلاليّة ورمزية وأيقونيّة (...) وسيميائية تتبع من كونه يجسّد أعلى اقتصاد لغوي.[2]

فجلّ التعاريف تسمو بالعنوان لأنّه ينير زوايا نصّه.

وعنوان الدّيوان **"الإغارة"** جاء مفردة واحدة (وهو اسم معرّف، بـ: الألف واللاّم)، متخذا شكلاً كتابياً أكبر من شكل اسم المؤلف، وهذا إن دلّ فإنّما يَدّل على أنّ **"العنوان هو بحق المفتاح الأوّل لعالم النّص"** وجاء أسفل "اسم المؤلف" على شكل عمودي (وسط الغلاف). وسأحاول أن أحلّل العنوان في البداية بوصفه –إسنادًا مستقلاً- لا يملك من مضمونه الدّلالي إلاّ ما يحدّده له المعجم.

فالعنوان –كما قلنا سابقاً- متكوّن من مفردة واحدة:

جاء في لسان العرب لـ **"ابن منظور"** في مادة **"غور"** [1]

---

[1]- **خالد حسين حسين، نظرية العنوان، دار التكوين، د ط، د ب، 2007، ص65.**

[2]- **أنظر: قطوس موسى بسام، سيميائية العنوان، ط1، عمان، 2001، ص6.**

غَوَر: غَوْرُ كل شيء، **قَعْرُهُ**: يقال فلان بعيدُ الغَوْرِ (...)، غَوْرُ كُلِّ شيء: عُمْقُهُ وبُعْدُهُ. أي: يَبْعُدُ أنْ تُدْرِكُوا حقيقة عِلْمِهِ كالماء الغائر لا يُقْدَرُ عليه (...).

ويقول في موضع آخر:

فقال الأصمعي: أغَارَ بمعنى أسرعَ، وأنجَدَ أي ارتفع، ولم يُرِدْ أتى الغَوْرَ ولا نَجْدًا (...) وغارت الشمس غَرُبَتْ وكذلك القمَرُ والنُّجوم.[2]

أمّا الإغارة اصطلاحاً فقد تعدّدت تعاريفها لهذا سآخُذُ أقربُها علاقة لما يروم له الشاعر، بحيث أجد معنى الإغارة يتعلّق بالمفهوم الاصطلاحي للصعلكة التي تعني التمرد والثورة على ممارسة القمع والقهر (...)، وأطلق ذلك المفهوم على طائفة من الشعراء في العصر الجاهلي / الإغارة على سياسة الظلم، ومن هنا يتحدّد المفهوم الاصطلاحي للإغارة في: **الهجوم الخاطف/الحرب المفاجئة**[3].

1-2-2. العنوان عنصرٌ اتصالي.

---

[1]- **أنظر: ابن منظور، لسان العرب، مج1، مادّة، غ و ر ، ص3312.**

[2]- **أنظر: نفسه ،ص3313.**

[3]- **أنظر: شوقي ضيف ،تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي،ج1،دار المعارف،ط2 ،القاهرة،2003،ص375**

قديماً قيل: "الكتاب... يعرف من عنوانه"، وهذا القول ينفتح على أكثر من دلالة، لأنّ العنوان هو مفتاح لعالم الكتاب.[1].ووسيلة اتصال بينه وبين القارئ، وهنا أتساءل **إلى أيّ مدى وفق الشاعر في جذب القارئ وإغوائه؟**

ما ألاحظه أنّ العنوان –**الإغارة**- يظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري محفزٌ للقارئ، فهو بمثابة اختزال للنّص، يثير القارئ لإقحامه من أجل استكناه أغوار النّص ، ومن هنا «يبني القارئ توقعه من خلال قراءته للعنوان، ويدفعه إلى تحديد جنس النّص ومضمونه انطلاقا من صياغته اللّغوية والدّلاليّة»[2].

ولكن قد لا يكشف العنوان عن المعنى المكثّف داخل النّص، وفي هذه الحالة يلجأ القارئ إلى الاستعانة بعتبات موازيّة تساعده على فهم دلالة العنوان(كالصّورة مثلا...)، وإضافة إلى هذا فقراءة المتن وفهم دلالته هي التي تساعد على كشف دلالة العنوان وبؤرته.

فهل العنوان هو الذي يكشف عن عالم النّص؟ أم أنّ النّص هو الذّي يفك غموض العنوان وبالتالي الكشف عن دلالته؟ !

وبعد الدّراسة المتأنيّة لعناوين المجموعة الشعريّة، وجدت أنّ اختيار الشّاعر للعناوين اختيارٌ واعٍ ينمُ عن المعنى المنشود في المتن، وله صلة قويّة بالعنوان، بحيث نجده يعنون قصيدة بنفس عنوان الديوان –الإغارة- والتي جاءت في آخر قصائد هذا الديوان.

---

[1]- **أنظر: عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربيّة، محكاة للدّراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق،سورية، 2011، ص09.**

[2]- **محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبيّة، الهيئة المصريّة للكتاب، د ط، 1998ص15**

1-2-3. العنوان عنصر إحالي إغرائي.

إذا كان العنوان هو باب الأثر الأدبي ومدخله، فإنّ أهميتة تكمن بعد ذلك في الوظائف المتعدّدة له، كالوظيفة **الإيحائية** التي ترتبط بطريقة **تقديم العنوان على وجه الكتاب**. وهذا بهدف **إغراء القارئ بقراءة الكتاب**. وهنا تظهر **الوظيفة الإغرائية** للعنوان[1].

وحتما نجح العنوان بإغرائي، فعند قراءتي لمتن الديوان اكتشفت أنّ العنوان –**الإغارة**-يسير في بعدين اثنين:

أ/ البعد الأوّل: باعتبار الإغارة هي **"الحرب المفاجئة"** التي استهدفت الشّاعر ومحيطه، وللشّعر انفعالاته وانعكاساته اللّحظية منها والظرفية، في فترة تُعَدُّ من أحلك الفترات الصّعبة التي واجهها الشعب الجزائري خلال العشرية السّوداء.

ومن قصائد الديوان التي تترجم المعاناة التي عاشتها الجزائر آنذاك «**قصيدة مرثية.. واغتيال عش السفر المغتاج**»[1]، أمّا عن المقطع الذي يجسّد تلك الصورة، فهو المقطع السّابع:

قبل أن تبحروا في دروب المدينة، أخبركم قد ترون

الفتاة مضرّجة في دماء بكارتها، والزناة انتشروا

بالمآل الأخير، القضاة احتفلوا بالمصير، فلا تسألوا أي

منقلب؟

---

[1]- **أنظر: عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 18 ومابعدها.**

الشاعر –بوزيد حرز الله- هو صوت الشعب، فالفتاة (الجزائر) تسبح في الدّماء التي خلفتها الوحوش الغاضبة (الزناة)، فهو في رحلة بحث عن مأوى سُمِيَ بالوطن. يقول: [1]

تنسى بأنّك تبحث عن مأمن وسكنٍ.

صار يُروى هنا صاحبي.

أنّنا وطنٌ باحث عن وطن.

لتكون نهاية المقطع الشعري السابق. "أنّنا وطن باحث عن وطن" عنوانًا جديدًا للقصيدة السّابقة

ب/ البعد الثاني.

أمّا البعد الإحالي الثاني للعنوان –وهذا حسب قراءتي لمجموعة الديوان- وجدته يتمثّل في بعده **التناصي** مع **القرآن الكريم والتراث** وبخاصة مع الشعر الجاهلي، علماً أنّ مصطلح –**الإغارة**- اتخذ عند العرب أبعادًا أخرى.

وهذا ما ذهب إليه الناقد العراقي **"كاظم جهاد"** في كتابه **(أدونيس منتحلا- دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها - ما هو التناص)** إذْ جاء في الفصل الأوّل من

1- بوزيد حرزالله، الإغارة ، ص47.

الكتاب (ما هو التناص؟) مؤكدًا أنّ العرب درسوا التناص (السّرقة، الإغارة، السّطو، تلفيق المعنى السّلخ...) والتضمين[1]، وبهذا نلاحظ أنّ الإغارة اتخذ مرادِفًا من مرادفات التناص.

الإغارة من القرآن الكريم: ((قصيدة لعرس الجنوب))[2]

بها مقطع شعري يتناص مع "سورة الفيل"، حيث يقول:

لمّا رميت حجارة... سجيـــــــــلا

حلقّت في "حزين" طيرًا جارحًـــــا

ودَفَعَتَ أبرهة... دفعتَ الفيـــــــلا

الضاعِنُونَ تآمروا فتشتتـــــــــوا

والله ظلَّ كيدهم تضليـــــــــــلاَ.

يقول الله تعالى بعد **بسم الله الرحمن الرحيم(أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ (1) أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ (2) وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ (3) تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ (4) فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ (5))صدق الله العظيم سورة الفيل .**

الإغارة من الشعر الجاهلي: وخاصّة من شعر امرئ القيس، وهذا واضح من قول بوزيد حرز الله، من خلال قصيدته **"واو الأحد"**[3]

---

[1]- **أنظر: عزّ الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص161.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص10.**

[3]- **نفسه ، ص109.**

إنّه الوزن يفرض ما لا أريد أبوحُ به من (قفانبك).

من لغة لا أراها تطال القلق.

يتناص مع مطلع معلقة (امرئ القيس): [1]

قِفَانَبْكِ مِنْ ذِكرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ.

والأمثلة كثيرة، فأردت التمثيل بمثالين فقط، لتوضيح وتبرير قولي أنّ **الإغارة كعنوان يتخذّ بعدا آخر** وهو البعد النقدي من خلال ظاهرة التناص أو التداخل بين النصوص.

ونعود إلى البعد الأول الذي يحيل عليه العنوان وهو الحرب المفاجئة وما تتركه من آثار وخيمة والحرب عند الشاعر "بوزيد حرز الله" متعدّدة المصادر، فلقد عايش "فترة العشرية السوداء" وإضافة إلى هذا فهناك أرهق الحروب وهي حرب النفوس.

وهذا ما تجسّده قصيدته " **المجرّد... ورغبة في الكلام**"[2]:

تشرئب التفاصيل في هجعة للمعاني، وينفطر اللّوحُ.

يكشفُ عنْ سرِّهِ، تتدافع كلّ الخليقة. يا...

كلّ هذا وتسألني عن ضموري. سل إلهك من.

---

[1]- **أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني، تقديم: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط2، بيروت،لبنان، 2004م، ص17.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص77.**

أين جاء؟ وكيف؟ وهل وحده قابلٌ للتعدّد والانصهار.

هذه الحيرة االتي تترجمها هذه الأسطر الشعرية أستطيع أن أسميها هجوما مفاجئا، فلا يوجد أصعب من لحظات الحيرة الصامتة التي تُسيطرُ وتقضي على الرغبة في التوبة والكلام، بحيث يقول في الأسطر الثلاثة الأخيرة من القصيدة السابقة الذكر: [1]

أتغفر لي ما ارتكبت من الحسنات، ومن حبّ طفلة

جارتنا حين أسرِقُ منها مفاتنها وأقبلّها في المنام.

لكِ الصّمت... لي رغبة في الكلام.

1 -2-4. العنوان –الخط واللّون.

إنّ عنوان الدّيوان **"الإغارة"** يبرزُ وجوده كدلالة بصرية تحاول خرق بصر القارئ ليقوم بتأويلها بصريا، وذلك من أجل استخراج الدلالات التي يكتنزها العنوان الذي رسمت أحرفه بالخط الغليظ واللّون البرتقالي الدّاكن على سطح الغلاف.

فالخط الغليظ **يجذب القارئ/المتلقي** بحيث ألّح عليه بعض الباحثين واللّغويين قديماً*، أمّا حديثًا فقيل: «**لا تظلم الأقلام، قيل: وما ظلمها؟؟ قال: أن تكتب بالقلم الدقيق الخط الغليظ**».[2]في حين

---

[1] - **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص78.**

*** نذكر منهم: ابن مقلة الخطّاط، ابن خلدون (المقدمة).**

[2] - **محمد الأحمد الرشيد، تدريس الخط العربي، أهميته، أهدافه، أساليب تدريسه، مجلة العلم (مجلّة تربوية ثقافية جامعة)، د ع، د ب، د س ،.**www.negelfire.com

اللّون البرتقالي هو لونٌ بين **الأحمر** و**الأصفر في** الطيف المرئي عند طول موجة بين 585-620 **نانومتر.** ويعتبر من الألوان الحارة، التي لها تأثير على شخصية الانسان فاللّون **البرتقالي** هو **لون التواصل الاجتماعي والتفاؤل، ومن جهة أخرى فهو أيضا علامة على التشاؤم والسّطحية.**[1]

ويُضمّن الشّاعر "بوزيد حرز الله" قصيدته **''سفر في رؤى العائد''**[2](التي أهداها إلى محمد بوضياف) نبرةالتحدّي المفعمة **بالتفاؤل،** حيث يقول في المقطع السّادس من نفس القصيدة:

لن يعد موا نبضي

لن يكسروا قلمي

-إن جفّ حبري ترا-

-ني أستعير دمي

من جرح قافيتي

من شهقة الألم

أقتات يا وطني

حتى ذرى الحلم.

إنّ هذه الأسطر الشّعرية ترسم **صلة الشاعر بوطنه،** فبوزيد حرز الله يسير في درب الكتابة

---

[1]- **صوّر وملفات عن برتقالي**//4ar.wikipedie.org: http.

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص94.**

والإبداع **متفائلا** واثقا من نفسه، فإنّ **جفّ حبره فسيستعير دمهُ**. وهذا تضحية في سبيل الوطن ولأنّ الكلمة سِلاحٌ.

ومن القصائد التي توحي **بالتشاؤم والحيرة** قصيدة **"صورة للبحر.. وسورة للأحزان"**[1] ونبرة التشاؤم تظهر في المقطع الثاني:

لا مفرّ

فطارقنا غاص في الحلم

منذ حاصرته الرياح

وليس غيره غير اللّيالي

دعك لا تنتظر

عد إلى البحر

وأقرأ عذابك

في كلّ ما يحتوي من سُوَرْ

ما تلاحظه، أن نبرة الشّاعر، تظهر من خلال اللّون البرتقالي كمفتاح من مفاتيح النّص، فهو **المتفائل بحياة تغمرها الزغاريد، ومتفائل بتطهير جسد الحياة من كل ما يزيل عن وجهها البسمة**،حيث يقول في قصيدة **"الإغارة"**[1] التي تجمع بين نبرتي التشاؤم والتفاؤل.

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص84.**

صدقنِي لا أفهم شيئا لا أملك ضوءًا لا أعني

- مطر يستنفر rio de salado فيذوب الملح وتأتي

أشجار الخمر، فتبتسم الأجواء، وترقص غيمات وفراشات

... وفضاءات ومواعيدٌ...

وزغاريد وعناقيدُ الفرح المتدلي والمتجلي في خفقات

الروح وفي همسات الصوت المشدود، إلى أعراس النيروز.

أمّا لون الغلاف الذي ينبسط عليه العنوان فهو ذو اللّون **الرمادي** الفاتح الدّال على **الحيادية،** ويليق بساطًا للألوان الأخرى. بحيث أنّ بساط الشّاعر **أيامٌ تأتي كالغيمة** ذات اللّون الرمادي، والتي تشرقُ في العتمة. وهذا ما تترجمه **قصيدته "واو الأحد"**[2] التي أهداها إلى **كلّ أيّام الأسبوع**..ما عدا صديقه "عادل صيّاد"، بحيث يقول في المقطع الأوّل من القصيدة السابقة:

تأتي كالغيمة

تأتي متوحشة أهداب الحلْم

وتشرق في العتمةْ

يرشقنا أجنحة.

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص117 وما بعدها.**

[2]- **نفسه، ص101.**

ويرتقُ أوصال الكلمهْ.

إنّ أصل كلمة **الأحد** هو **"الأوحد"**، فحذفت الواو وأصبحنا نتداول الكلمة بدون "واو". (الأحد هو يوم من أيّام الأسبوع)، لنجد الشاعر يغني ألمه، فلم يأخذ محَلَه من الإعراب في هذا الوطن الذي تتآكل فيه الأطراف، فأسقط صوته، مثلما أُسقطَ صوت "الواو" من كلمة "الأوحد".

إذ يقول في المقطع الخامس من نفس القصيدة السّابقة الذكر[1]:

أنا من قامة هذا الوطن المذبوح بورد الغدر

ببرد الجمرِ، تآكلت الأطراف، تواطأت الأعرافُ.

ولا زلت أغني ألمي.

من قال النّون من القلم؟

من سّطر بالباهت فوق الماء.

وخطّ بذّرات الرّمل وصيّته.

ومضى صوب الباء البلهاء يَجُرُّ.

الأسماء الممنوعة من كل صناديق الصرف

ولم أقنع بالظرف

---

[1]- بوزيد حرز الله،الإغارة ، ص 106

....

....

فغادرت صباح السبت إلى الاثنين معاً.

في حين **اللّون الرمادي** هو **لون بداية الليل،** والإغارة في مفهومها الاصطلاحي يتمثل في **الهجوم المفاجئ/الحرب المفاجئة.** بحيث أنّ أيّام الشاعر يفاجئها اللّيل صباحا. ليعيش الشاعر شكلاً من أشكال الإغارة في هذه الحياة التّي يحياها، فلا تعرف شكل الأشياء (...)، بحيث يقول في المقطع الثالث من نفس القصيدة المذكورة آنفًا **(واو الأحد):** [1]

فاجأها اللّيل صباحاً

فانتبذت للفرح المخبوء مكانًا في القلبِ، اشتعلت فِي

الدرب .

امتزجت صيفًا وشتاءْ

وَهَدِيلُ لا تعرف شكل الأشياء.

وممّا سبق، نلاحظ أنّ اللونين **(البرتقالي والرمادي)** يشكلان علاقة ضدّية، فاللّون الأول للتفاؤل والتواصل في حين اللّون الثاني فهو لون حيادي، إضافة إلى المساحة التي شغلها اللّون الرمادي لوجه الغلاف الحامل لمجموعة العتبات.

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص103.**

وهذا الفضاء ينمُّ عن الصراع المحتدم بين الشاعر والحياة بمختلف إغاراتها. لذا اعتمد الشّاعر "بوزيد حرز الله" على «جس نبض الحياة، وهذا الاعتماد ينبع من حساسيّة حدسيّة ميتافيزيقيةلا تحس الأشياء طبقا لعلائقها المنطقية إنّما بصورةٍ عفوية، يكون تشكيلها وفق الرؤية/الرؤى الداخلية، ولا نهج أمامها يفضي إلى بلوغ المرام»[1] لذا كان همّ الشاعر "بوزيد حرز الله" التغيير في مجتمع طغت عليه الضبابية...

1-2-5. وضعيّة العنوان.

ورد العنوان –**الإغارة**- في **خمسة** أماكن هي:

- على الواجهة الأماميّة للغلاف، متوسطًا الجهة العليا منه.
- كما ظهر داخل لوحة الغلاف.
- ورد في الصفحة الثالثة والرابعة بعد الغلاف الأمامي.
- ورد عنواناً لقصيدة من مجموعته الشعريّة.

إذْ أنّ تعدّد أماكن ظهور العنوان يزيد من قيمته الدلاليّة، بحيث نستشِفُ نمو هذه القيمة عبر متن النّص الشعري بحضور دلالة "الإغارة"، ومعايشة الشاعر –بوزيد حرز الله- مختلف أنواع الإغارات التي عايشها في حياته –بصفة خاصّة- أو قضايا الأمة –بصفة عامّة-.

ويمكن تقسيم العناوين الدّاخلية للدّيوان إلى قسمين اثنين هما:

أ/ العناوين المكوّنة من لفظة واحدة.

---

[1]- **عبد الكاظم العبودي، راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر (رسالة مدّونة على aboudika's).**

ب/ العناوين المكوّنة من أكثر من لفظة.

وهذا ما سيوضحه الجدول التالي:

العناوين المكوّنة من لفظة واحدة	العناوين المكوّنة من أكثر من لفظة
1- المعجلّة	1- تغريدة لعرس الجنوب
2- اعترافات	2- معزوفة السيّد الأصم
3- المؤجلّة	3- مرثيّة.. واغتيال عش السفر المغناج
4- نافلة	4- حالات مغربيّة
5- لو	5- حالتان وفاتحة
6- قصائد	6- هكذا... شيء بها كالعطش
7- مساءلة	7- المجرّد ورغبة في الكلام
8- توقيعك	8- صورة للبحر.. وسورة للأحزان
9- التماثل	9- سفر في رؤى العائد
10- الإغارة	10- واو الأحد.

وما ألاحظه: أنّ هناك تساوٍ بين القسمين في عدد توزيع القصائد، أي: تساوٍ بين الإفراد والتركيب. وهذا يدّل على أنّ الشّاعر ينشد لتجاربه الشخصيّة، ولقضايا مجتمعة وأمته، فهنا تداخل بين الضميرين (الأنوي والجمعي).

1-3- عتبة لوحة الغلاف.

تعدّ الصّورة مركزًا للتواصل الإنساني، ولإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة، بحيث تعمل على جذب القارئ لإدراكها بصريًا ونفسيًا في لحظة ما وقادرة على ***الإيهام البصري** [1]بحيث أصبح عصرنا يعرف بعصر الصورة والإشهار، فأصبح الحدثُ يلخص في صورة. وفي هذا الصدد يقول **سعيد بنكَراد: «إنّها نص وكلّ النّصوص تتحدّد باعتبارها تنظيمًا خاصًا لوحدات دلاليّة متجليّة من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة»**[2] هنا يوسّع **"بن كَراد"** من دلالة الصّورة، إذْ يعتبرها نصّا فالنّص يتوسّل باللّغة في حين الصورة لغتها الأشكال والألوان.

ولوحة الغلاف تظهر على الوجه الأمامي للغلاف، ويرد الغلاف على أنواع[3]

1- الغلاف الفاخر الذي لا يحتوي أيّة لوحة.

2- لوحة غلاف تجريديّة: وتهدف إلى التعبير عن الشكل التقني المجرد من التفاصيل المحسوسة، وهذا الشكل لا ينطوي على أيّة صلة بشيء واقعي.

3- لوحة غلاف واقعية: تعبّر عن حدث أو مجموعة أحداث يقدّمها المتن.

4- لوحة غلاف مزجت بين الواقعية والتجريدية.

*** الإيهام البصري: أخطاء إدراكيّة حسيّة.**

[1]- أنظر: طارق عابدين ابراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والايحاء، مجلّة العلوم الانسانية والاقتصادية، قسم التلوين، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، ع1، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، يوليو 2012، ص108، email : tarigabdin@yahoo.com

[2]- سعيد بنكَراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، (د ط)، إفريقيا الشرق، الدّار البيضاء،المغرب، 2006، ص31.

[3]- أنظر: فرج عبد الحميد محمد مالكي، عتبة العنوان في الرّواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي)، مخطوطة رسالة ماجيستر، إشراف عادل الأسطة، قسم اللّغة العربية، جامعة القدس، فلسطين، 2003، ص50 وما بعدها.

5- لوحة غلاف فوتوغرافية: هنا تطبع على لوحة الغلاف صورة فوتوغرافية حقيقية.

6- لوحة تحمل صورة المؤلف: ويكثر هذا في الغلاف الخلفي.

7- لوحة الغلاف خطيّة: هنا يرسم العنوان بخطوط عادية، ويبقى العنوان وحيدا يحتل فضاء لوحة الغلاف.

8- لوحة غلاف سرياليّة: في مثل هذا النمط تزيّن لوحة الغلاف بمجموعة من الألوان المتمازجة، والخطوط المتقاطعة، والأشكال المتداخلة، وهنا ستظهر اللّوحة معزولة عن العنوان ولا تخدم دلالته المباشرة.

إنّ المجتمع المعاصر يعيش عصر الصّورة، فالصورة قد تكون أبلغ من نصّ يستعين باللّغة في توصيل رسالته أو رسائله، في حين الصورة تختزل الواقع بشتى أبعاده.

وقبل التطرق إلى تحليل "لوحة غلاف الديوان"، لا بدّ من تحديد المفهوم اللّغوي والاصطلاحي لـ "الصورة".

ب-**الصورة في لسان العرب.**[1]

صَوَّرَ: في أسماء الله تعالى: المصوّرُ وهو الذي صوّر جميع الموجودات ورتّبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصّة (...)

وأورد صلاح فضل في كتاب **"قراءة الصورة** أو **صورة القراءة"** تعريفات لأنواع من الصّور منها[1]

---

[1]- **أنظر: ابن منظور، لسان العرب، مج2، ص126.**

وفي **البصرّيات**: الصورة تشابه أو تطابق للجسم، تنتج بالانعكاس أو الانكسار للأشعة الضوئية تتكوّن أيضا بواسطة الثقوب الضيّقة.

الصورة الذهنية: حضور صورة في الذهن للأشياء التي سَبَقَ وإن أدركت بحاسة من الحواس.

الصورة الحقيقة: تتكوّن نتيجة التلاقي للأشعة على الحاجز.

ب- الصورة اصطلاحا.

تعرّف الصورة بأنّها إحساس أو إدراك حسي، ((تنوب عن))، أو تشير إلى شيء داخلي غير مرئي (...)، وتأتي فاعليتها من كونها "تمثيلا" للإحساس.[2]

ج- الجانب التشكيلي للوحة غلاف الدّيوان.

أ- **شكل إطار اللوحة وحجمها**: اتخذت اللوحة شكلاً مستطيلاً بمقياس (7.5 x 5.5) **سم**.

ب- عدد الألوان ودرجة انتشارها: استعمل الفنان في هذه اللوحة لونين اثنين هما: **البرتقالي والرمادي** فقد احتل اللّون البرتقالي الحيّز الأكبر مقارنة باللّون الرّمادي، وما ألاحظه أنّ درجة انتشار اللّونين داخل الإطار مختلفة على انتشارها على الغلاف الأمامي، وذلك لأنّ اللّون الطاغي على الغلاف الأمامي للديوان هو "الرمادي" في حين البرتقالي احتل المساحة الأكبر

---

[1]- **أنظر: صلاح فضل، قراءة الصورة أو صورة القراءة، دار الشروق، د ط، القاهرة، 1997، ص05.**

[2]- **أنظر: رينيه ويليك، أوستن وارين، تر: محي الدّين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د ط، بيروت، 1987، ص194.**

مقارنة باللون السابق.

د- علاقة الصّورة بالعنوان.

كُتب داخل لوحة الغلاف العنوان –**الإغارة**- ولكن بشكل يختلف عن شكل العنوان خارج الإطار (العنوان الرئيسي)، فالشكل الكتابي للعنوان الجديد يوحي **بتبعثر حروف كلمة العنوان** فانزاحت عن مألوفها وواقعها نحو واقع يحلُم به الشاعر –بوزيد حرز الله- فكأنّها **"حروف هاربة"**. فالقارئ تجذبه طريقة الكتابة، فكأنّ هناك من يدفعها للهروب... أم أنّها ترقص لتفاؤلها نحو تغيير مسارها؟ **!.**

هل هو استسلام أم تحدي؟ **!**

فالفنان (المصمم) عكس انتشار الألوان (الأسود، البرتقالي، الرمادي). فاللّون الأسود لم يضمنه داخل الإطار، إذْ اكتفى باللونين البرتقالي والرمادي فقط.

وجاء العنوان الذي تتضمنه اللّوحة **على شكل خطٍ مائلٍ** فـ «**الخط المائل يفتقدُ الاتزان ويعطي إحساسًا بالتوتر والسقوط، والخط المنكسر له معانٍ تبعًا لنوعية اِنكساره...**»[1] وهذا هو واقع الشاعر –بوزيد حرز الله- خاصّة وأنّه عايش العشرية السّوداء حيث يقول في قصيدته **"التماثل"**[2]

أتماثل للشعر حين أراني أقَلِبُ طرفِي –أَعُدُّ الحصى- طللاَ

أتشكى، أخطُّ على التراب حمّى انكساري وأهرُبُ من جبروت

الحقيقة.

---

[1]- **طارق عابدين ابراهيم عبد الوهاب، قراءة الصّورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، ع1، ص113.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص107.**

وأحسبني قد ملأت الفضاء بمحض دقيقة.

الزّمان يهرّيني منه /يبعدني عنه /يدخلني فيه /...

لا أستطيع المقام السّعيد.

المكان بعيدْ.

هـ - دلالات الألوان.

اللّون الطاغي داخل لوحة الغلاف هو اللّون البرتقالي وهو لون التفاؤل والتواصل، أمّا اللّون الرمادي فهو لون حيادي، وهنا الشاعر يقلب الكفة بحيث نجده خارج الإطار حيادياً –نوعا ما- في حين على مساحة اللّوحة فيتشبع بروح متفائلة تطمح للتغيير نحو الأحسن والتصدي لمختلف الحروب المفاجئة، وذلك من خلال اللّون البرتقالي الذي يشغله إطار لوحة الغلاف.

و - مصمم لوحة الغلاف.

إنّ مصمّم لوحة الغلاف هو الفنان التشكيلي **"الطاهر ومان"** الذي ترعرع بين مدينة تبسة مدينة المتاحف والتحف الرّومانية الهندسية المعمارية، ومدينة قسنطينة.الطاهر ومان من أصل صحراوي (بسكرة) مدينة الواحات والنخيل، من هذا التلاق والمثلث الثقافي بين المدرسة القرآنية ولولبيّة الحرف العربي، زاول دراسته بالمدارس الفرنسية أين وجد للرسومات والصّور الدور الرئيسي في تلقين المحادثة والتعبير.[1]

[1]- **محمد بوكرش ، الفنّان التشكيلي الجزائري طاهر ومان ، مقالة قراءات، مركز النور للدراسات ،ع2171،الجزائر،27-09-2009، سا:36-00-09، FOUNOUN 54 yaho**

- أمّا مصممة الغلاف فهي الفنانة التشكيلية الجزائرية **"بديعة ميدات"**.

أمّا أسفل لوحة الغلاف الأمامي، فأشير إلى الجنس المكتوب **"شعر"**، وذلك باللون البرتقالي وهو دلالة على رغبة الشاعر في الارتقاء برونق الكلمة في صوت سماءٍ شعريّة مشرقة .ولتكن السماء الجزائرية، حيث يقول في المقطع الثالث من قصيدته الموسومة **"سفر في رؤى العائد"**[1]

تبقى أيا وطني

موجًا لأبحاري

نجماً يرافقني

في موكبي السّاري.

لحنًا أردّده

عشقاً بأشعاري

من نبعِكَ ألحاني

رويت إصراري.

أمّا دار النشر **(منشورات** ANEP**)*** فقد كتب باللّون الأسود، نفس اللّون الذي اتخذه اسم المؤلف فكأنّه يقول: **أنا سأستمر، وَسَأُسْمِعُ صوتي، فالحياة مستمرة بأحزانها** (من خلال دلالة اللون الأسود) **ويمضي متفائلا**(من خلال دلالة اللون البرتقالي)، وبالرغم **من الحيادية التي يشهدها واقعنا...** (وذلك من خلال دلالة اللون الرمادي).

2- **عتبة الغلاف الخلفي.**

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص91.**

سمي الغلاف الأمامي للديوان "الوجه"، أما الخلفي فهو بمثابة "الظهر" إذْ «**هو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي**»[1]

وقد اتخذ الغلاف الخلفي "اللون الرمادي"، وهنا يتفق "الوجه والظهر" للديوان، وقد كتب عليه مقطع شعري مكوّن من ستة أسطر شعريّة مقتبسة من القصيدة التي عنونها الشاعر بـ **"قصائد"**، أمّا عنوان المقطع فهو **"الشارع"**[2] إذْ يقول:

الشارع مشحون بالخطوات

بضوضاء الأطفال

اَلْ مَرُّوا كالطيف نسيمًا وغناء

والشاعر يحتج –ولا أزال-

بعصر الخيمة

في صحراء البلغاء.

يحنّ الشاعر "بوزيد حرز الله" إلى الزّمن البعيد، عصر الخيمة والشاعر الحكيم، وهذا رغبة في الارتقاء بالكلمة كنجم في السّماء، (فهو ابن بسكرة بوابة الصحراء).

*** (منشورات ANEP): الوكالة الوطنية للنشر والإشهار.**

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص137.

[2]- بوزيد حرز الله، الإغارة، ص74.

كما يتضمن الغلاف الخلفي بطاقة تعريف بالشاعر:

بوزيد حرز الله: من مواليد 1958 بسيدي خالد ولاية بسكرة، خريج معهد اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة الجزائر، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، صدرت له العديد من الأعمال الشعريّة وهو من المهتمين بأدب الطفل.

وإضافة إلى هذا فهناك إشارة إلى مصممة الغلاف وهي: **الفنانة التشكيلية الجزائرية "بديعة ميدات"**، مع إظهار معلومات النشر (وذلك باللّون الأسود للبروز).

@ Editions ANEP

N° ISBN : 994-7-21-053-7

N° Dépôt l'égal : 2455-2003.

ثانيا:عتبة بيانات النشر: ورد في الصفحة الثالثة من الدّيوان، تذكير للعتبات التي حملها كل من الغلافين الأمامي والخلفي وهي كالتالي[1]

-**الكتاب**: الإغارة.

-**المؤلف**: بوزيد حرز الله.

-**لوحة الغلاف**: الفنان الطاهر ومان.

-**تصميم الغلاف**: بديعة ميدات.

-**الناشر**: منشوراتAnep.

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص03.**

-**الطبعة*الأولى**: 2003م

جميع الحقوق محفوظة:

ISBN : 9947-21-0537

Dépôt L'EGEAL : 2455-2003

ثالثا: عتبة الإهداء: تعتبر عتبة الإهداء نصّا موازياً إلى جانب العتبات السّابقة الذّكر، فهو أحد المداخل الأولية لكلّ قراءة ممكنة للنّص. وإذ تقوم بتوضيح العلاقة بين المهدى والمهدى إليه... وهو على أنماط.[1]

أ- **الإهداء العام:** وتعني الإهداءات العامة بالتوجه إلى المتلقي القارئ أو الذّات أو النّص.

ب- **الإهداء الخاص:** وتعني مثل هذه الإهداءات بالتوجه إلى شخصيات ذات علاقات حميميّة بالمؤلف مثل :الأب، الأم، الحبيبة، الزوجة، الأصدقاء.

ت- **الإهداء المشترك:** الذّي يتوجه إلى شخصٍ أو أشخاص محدودين، كما تعني بتواشج الإهداء مع عنوان المتن أو العناوين الدّاخلية ، ويتضمن هذا الإهداء حضور المهدي إليه خاص بالاسم.

إنّ الأنماط الثلاثة للإهداء حاضرة في ديوان الشاعر –بوزيد حرز الله-، إذ يظهر في الصفحة الخامسة التي خصّصها للإهداء ما يلي: [1]

*** وهناك طبعة ثانية للدّيوان صدرت بدار الحكمة عام 2007م.**

[1]- أنظر: باسمة درمش، مجلّة علامات (ج عتبات النص)، ج61، مج16، د ع،جدة ،السعودية، (جمادى الأولى 1428/ ماي 2007)، ص78.

إلى امرأة...

حتماً ستغفرُ لي حماقاتي...

وإليَّ.

بوزيد.

يدفعني التساؤل: من هي تلك المرأة؟ هل هي الأم؟ ! أم الأخت؟ ! أم الزوجة؟ ! أم الحبيبة...؟ ! أم "المرأة الإنسان". وهو متأكد بأنّها ستغفر له حماقاته. وهذا ما يجسده المقطع الثاني من قصيدة **(المجرد... ورغبة في الكلام).**[2]

أنا المتمنع والمستجيب

كم من العمر يلزمني فأتوبُ؟

عن الطّهر، قد لا أغضّ الشّعور عن الفهم والإثم

والصلوات اللّواتي قضيتُ بقربكِ مرتجفا كالخريف.

أتغفر لي ما ارتكبت من الحسنات، ومن حبّ طفلة

جارتنا حين أسرق منها مفاتنها وأقبلّها في المنام.

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص05.**

[2]- **نفسه، ص78.**

لكِ الصّمت... لي رغبة في الكلام.

ومن هنا تظهر صورة تلك المرأة، لتكون "الحبيبة"، وقد يتعدى التأويل الصّورة، ولتكن المرأة الانسان...، ويندرج هذا النوع من الإهداء ضمن **الإهداء الخاص.**

واللاّفت للانتباه أنّ الشّاعر يُهدي عمله (الديوان) إلى نفسه، قائلا: «وإليَّ»[1]، هنا ازدواجية بين **الذّات المبدعة** و**الذات المتلقيّة**، وينّم هذا عن ثقة الشّاعر بنفسه أوّلاً وبعلاقة "بؤرة العنوان" بحياته، ويندرج هذا النوع من الإهداء ضمن **الإهداء العام.**

أمّا النوع الثالث وهو **الإهداء المشترك**، فهو يتصدر عشْرُ قصائد مساعدة على تعيين المعنى وتيسير التأويل، وهذا ما سيُبينه الجدول أسفله:

المُهدِي	المُهدَى (القصيدة)	المُهدَى لَهُ
الشاعر (بوزيد حرز الله)	1 تغريدة لعرس الجنوب 2 المعجّلة 3 معزوفة السّيد الأصم 4 حالات مغربية	1 إلى انتصار إخواننا في جنوب لبنان. 2 إلى الطاهر حجار.. بعد عشرين سنة من الصّمت. 3 إلى وقع الحجارة.

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص05.**

	5 حالتان وفاتحة	4 إلى محمد الطوبي.
	6 المؤجلّة	5 إلى جيلي عبد الرحمان.
	7 سفري في رؤى العائد	6 إلى عزّ الدين ميهوبي.
		7 إلى محمد بوضياف.
	8 واو الأحد	8 إلى كلّ أيام الأسبوع...
		ما عدَا صديقي (عادل صيّاد)
	9 التماثل	9 إلى رؤوف حرز الله
	10 الإغارة	10 إلى القاض الصديق:
		السّعيد بوطاجين.

أمّا عن القصائد الشّعريّة المتبقية، فإنّها خاليّة من الإهداء، وإضافة إلى هذا كان الشاعر ينهي كل قصيدة بتأريخ له علاقة بتاريخ الإصدار[1]

رابعا:عتبة المقدّمة.

مقدّمة بقلم شخصيّة أخرى.

وقد شاع هذا النمط من المقدّمات عبر أعمال رواد الشّعر العربي الحديث، بهدف تزويد المنجز

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص36.**

النصّي بمنجز نقدي مواز يسعى إلى تثبيت الحركة الإبداعية الجديدة في مناخها الثقافي.[1]

ويعتبر الشّاعر الجزائري "عادل صيّاد" هو كاتب تقديم الديوان، وهنا تكون "المقدّمة" استهلالاً لديوان "الإغارة"، يقول فيها «يتدفق الشعر في حياة بوزيد حرز الله مثلما تتدفق الحياة في شعرهِ هذا الجالس الأبدي على فوهة رغبة متسائلة عن سر أسراره، يلعب مثل ألعابه مع الأطفال الجدد الوافدين إليه من كلّ النّصوص، فيتنكر كعادتة في زيّه الشاهقُ وهو يشق الطريق إلى بدايات لا تنتهي في العشق والحياة والتماهي»[2]

ويقول في موضع آخر من المقدّمة:«هذا الوافد في كلّ رمشة عشقٍ إلى الحياة، يتمنع، يتبجح يتصرف فيها بالكلمات والأعذارالمقنعة، مستعداً كعادية لمواجهة أخطار التجربة في تجربته مجرباً عتيقا لكلّ المهالك...»[3]

وهذا ما جسدته دلالة العنوان في علاقته بالصّورة تارة، وبالمتن تارة أخرى، وهذا ما تترجمه قصيدة **"الإغارة"**: [4]

جَسَدٌ يتضوّر عشقًا، ونهدان أوشكتا أن تطير بأجنحة

الشبقُ المترامي على ضفتين... ومن كلّ زوجين إثنين، مرت

---

[1]- **أنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص149.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص07.**

[3]- **نفسه، ص08.**

[4]- **نفسه، ص115.**

سفائِنُ نوح ولم تنتبهْ

شدّها الاحتراقُ به وإليه ولم تتجهْ

والعيون التي طرفها سَهَرُ، والمد حورٌ، أرهقتها الفراشات

محترقات بأنفاسها. حولها ورقٌ ذابل بُعدُه قَاتِلُ

وهنا يقول **صاحب التقديم عادل صيّاد** وهو صديق للشاعر بوزيد حرز الله، «**لا يكفيه هذا العبور حتى يمكث بعض الوقت، لا يكفيه الشِعر... لا تكفيه الحياة. هذا المخضرم النادر يستعصي على الحياة**»[1]

وممّا سبق أقول: أنّ عتبات النّص بمختلف أشكالها، هيّ نصٌ موازٍ يساعد على فهم متن الأثر الأدبي، فلكلّ قارئ تأويل... وليبق النّص مفتوحاً على تأويلات أخرى ورؤى جديدة.

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص08.**

الفصل الثاني: آليات التشكيل البصري لمتن الدّيوان.

أوّلا: تقسيم الصفحة.

1- بنيّنة البياض والسواد.
2- مجال تشكيل السّطر الشّعري.
3- الرسم.

ثانيا: علامات الترقيم.

1- علامات الوقف.
2- علامات الحصر.

استثمر الشاعر المعاصر آليات تحريريّة في تشكيل قصيدته*، إذْ «أصبحت جزءًا مهمًا من نسيجه الدلالي لنصوص كتبت للقراءة وللإبصار»[1]

ومن ثمّ سأتوقف معها باستثمارها دلاليا في القصيدة التشكيلية، ومن بين هاته الآليات التشكيلية/التحريرية نذكر:

- **بنينة البياض والسواد.**
- **مجال تشكيل السطر الشعري.**
- **الرّسم.**
- **علامات الترقيم.**

أوّلا: تقسيم الصفحة.

1- **بنينة البياض والسّواد:** إنّ القصيدة المعاصرة قائمة على لعبة البياض والسّواد، والتي تعمل على إثارة المتلقي بصريًّا من أجل تزويده بدلالات يوحي بها فضاء القصيدة.

والمقصود ببنيّنة البياض «إدخال بياض الصفحة في بنيّة النص لتسجيل سمّة من سمات الأداء الشفهي، أو تجسيد دلالة الفعل بصريّاً»[2]. كما يضفي على النّص قيمة جمالية تجذب بصر القارئ المتذوّق.

أمّا بنينة **السّواد** فهي **الكتابة/الجانب اللّفظي** بحيث: «أنّ الشاعر يشرع في انتهاك بياض

*** تمثل سنة 1950 بداية التشكيل البصري عند الشاعرين العراقيين، قحطان المدفعي وسعدي يوسف.**

[1]- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص292.

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص161.

القصيدة بالكلمات. وتلتقي عين المتلقي بامتلاء* وفراغ**»[1]

وللشاعر الحرّية المطلقة في توزيع حجم البياض والسّواد على صفحة نصّهِ الشعري إذْ أصبحت -الصفحة- عند الشاعر المعاصر «أفق اكتشاف ومرآة للذّات، عليها تبوح بكلّ أسرارها وتتغطى فيها من الأعاصير (...) وكسوة الواقع المتهدّم القاسي»[2]. فليس هناك شيء مجاني في الشعر.

إنّ القارئ عندما يطالع الصفحة وطريقة تشكيلها يجد نفسه أمام بنيتين للبياض، يتعالق معها السّواد «الأولى البياض المحدّد بالنقاط أو السطر المنقوط»[3].

ومن النصوص المبنيّة على هاته التقنيّة المقطع الخامس من قصيدة **"واو الأحد"**[4]، بحيث يقول الشاعر:

أنا من قامة هذا الوطن المذبوح بوردِ الغدر.

ببرد الجمر، تآكلت الأطراف، تواطأت الأعرافُ.

ولا زلتُ أغنّي ألمي.

من قال النّون من القلم؟

من سطّر بالباهت فوق الماء.

*** الامتلاء: الكتابة/بنينة السواد.**

**** الفراغ: البياض/ بنينة البياض.**

[1]- **محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص293.**

[2]- **عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، كفر الشيخ، مصر، 2010، ص137.**

[3]- **نفسه، ص140.**

[4]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص106.**

وخطّ بذرات الرمل وصيّتَهُ.

ومضى صوب الباء البلهاء يَجُرُّ.

الأسماء الممنوعة من كلّ صناديق الصرفِ.

ولم أقنع بالظرف.

... .

... .

فغادرتُ صباح السّبت إلى الاثنين معًا.

هذا البياض المحدّد بالنقاط يحمل **حالة الأسى**، فالشاعر **لا يزال يغنّي ألمه**، في هذا الوطن الذي تآكلت فيه الأطراف، فلم يقتنع بهذا الوجود لذا كان عليه المغادرة والرّحيل.

أمّا البنية الثانية فتتمثل في البياض غير المحدود أو بياض الانتشار الذي يهيمن على الصفحة كلّها «حيث يتخلص النّص من السواد، ليواجه عالما غير محدّد يفتح أفق التأويل»[1]. ويعمل على لفت بصر القارئ ويترك له حريّة التأويل والتخييل.

ومن النصوص التي تُجسد هذه البنية المقطع الأوّل من قصيدة **"معزوفة السيّد الأصم"**[2] المهداة إلى **"وقع الحجارة"** إذْ يقول:

يعتلي حجراً ويصيحْ.

هو لا يسمع الصوت.

لكنّه يستدير.

إذا ارتطمت روحه بجريحْ.

---

[1]- **عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص140.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص21.**

راح يتلو شموسًا وشعراً وهمْ

كان طفلا كبيرًا.

ويرفضُ أن ينفطِم.

قالت الريح في آخر اللّحظات.

أتدري أحسّت به، أعلنت.

أنّ من راح يحلم كان أصم.

والملاحظ لهذا المقطع يجد أنّ **بنينة البياض** تشغل الجانب الأيسر لمساحة الصفحة، وبحجم أكبر من السّواد الذّي يشغله الجانب الأيمن للصفحة، وكذلك حضور الفراغ (البياض) بين الجزء العلوي للمقطع والسفلي منه، وهذا دلالة على فقدان الإحساس بالسّمع وبالتالي فلن يكون هناك إصدارٌ للصوت هذا هو الصمت المعبّر عن التأمل، تأمل الطفل الفلسطيني وانتظاره صحوة النخوة العربية لتحرير أرض القدس، ولكنّه يبقى صامدًا في صمت وهذا ما تجسده الأفعال المضارعة **(يعتلي، يصيح، لا يسمع، يستدير، ارتطمت، يتلو، يرفض، أن ينفطم، يحلم)**.

وأحيانا تكون **السيطرة** للسّواد من خلال **محاصرته** البياض، ومن النصوص التي عُنِيَتْ على هذا العنصر التشكيلي قصيدة **"الإغارة"**[1]، حيث يقول الشاعر في المقطع الثاني من نفس القصيدة:

-غارقا في تفاصيل يوم يجيء بلا رغبتي،ألتقي في

بعض الزواياالتي تتقاطع مع دهشتي من خواء يلف

المدينة من كلّ أجوائها، فلذا غلّقت جارتي بابها،

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص114.**

ولعبنا معًا لعبة القادرين على نبذ أوضاعنا.

وتواضعنا، فانتهينا إلى كبوة أيّها الأكذبان.

-يقضم البحر ذاكرتي، ويعيد إليه المواجع أنقى من

التبر، أخرج من حوزتي وينام المكان.

-هكذا خطّط ابن قبيلته، ومضى موغلا في السّنانْ.

وانتضى نحو عشرين جدًا، وعاد به عطش، قيل:

مدهامتان.

يبدو أنّ الأبيض واقع في حصارٍ بين الأسودين، و«كأنّ الوصف الغالِب على الأبيض المتوّسط للأسودين ينساب ويتماهى مع فراغ الصفحة»[1]، سيما وأنّ الوصف في هذا الجزء يستعين بهذه الجمل في شقها المجازي (غارقا في تفاصيل، خواء يلف المدينة، يقضم البحر ذاكرتي، ينام المكان...) ليضوّر معاناة الشاعر في هذا الواقع الذي يسوده الفراغ، (قد يكون هذا الفراغ على مستوى الإبداع).

ويزيد تدافع الأسود من سرعته وسيطرته على بياض الصفحة، وهذا ما تجسده دلالة الفعل المضارع (**يجيء، ألتقي، تتقاطع، يلف...**) و«يظّلُ النّص على حالة التوتر مشدودًا للفراغ تارة وللسّواد تارة أخرى محققاً تشكيلا بصريا حركيّاً، يعملُ على حيوية النّص، فينتقل القارئ من مساحة تأويل البياض إلى مساحة التأمل المباشر والحوار وجها لوجه مع الملفوظ »[2]

---

[1]- **محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص296.**

[2]- **عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النّص إلى الخطاب، ص147.**

أمّا النصوص التي جسدت حصار السّواد بين أبيضين، فيطالعنا الشاعر، بالمقطع الرابع من قصيدته "معزوفة السيّد الأصمّ"[1]، التي يقول فيها:

يا موجة فرّت

من صمت ذا البحر

هذي يدي مدّت

استوطني فكري

لو شحت الأعمار

أسقيك من عمري

فلتغرقي ريحًا

يا أنت حبري

ويتجلى حصار السّواد في اتخاذه وسط الصفحة كفضاءٍ له، يحاصره البياض يمينا وشمالاً، وهو نص عمودي اتخذ شكل الشّعر الحر، وهذا الانزياح الكتابي دلالة على **رغبة الشاعر في تحرّره من سلطة الصّمت الذي يحاصره يمينًا وشمالاً** ، فهناك أمورٌ لا يريد الإفصاح عنها من أجل إشراك المتلقي في صوغ دلالة شعريّة خاصّة بالمتلقي.

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص25.**

وهذا الحصار يخلق نوعا من التحدي، الذّي تُجسّده جهة الوسط من الصفحة، فكأنّني أبصر الشاعر واقفا يغنّي صمت الماضي، متحدّيا ثائرًا مساندًا القضية الفلسطينية، متخذًا في ذلك الكتابة سلاحه المفضل (أو الوحيد).

وممّا سبق نستطيع القول: إنّ لعبة السّواد والبياض في قصيدة الحداثة ليست عملاً مجانياً أو فعلاً اعتباطيًا، فهي ضرب من الإيقاع الدّاخلي النفسي تعمل على إضفاء أبعاد دلاليّة وجماليّة.[1] كما تسهم –أيضًا- في خلق لذّة في التلقي فـ «سعادة الملتذ كالنور، تأتي بقدح زناد الروح، فلا يدركها إلاّ من تحرّر من نفسه جسداً ودخل في نفسه نصًّا»[2]، وقد تتفاوت لذّة القراءة بين القراء هذا التفاوت الذي يظهر في تعدّد القراء والتأويل.

2- مجال تشكيل السطر الشّعري من خلال:

أ_ التفاوت الموجي.

والمقصود بالسّطر الشعري: «كميّة القول الشعري المكتوبة في سطر (واحد) سواءً أكان القول تامًا من النّاحية التركيبية أو الدلاليّة أم غير تام»[3]

---

[1]- **أنظر: عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص159.**

[2]- **رولان بارت، لذّة النّص، الأعمال الكاملة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب-سورية، 1992، ص07.**

[3]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص171.**

ويتجلى التشكيل البصري الممارس في السّطر الشّعري من خلال ما يعرف بـ «**التفاوت الموجي**» والذي يقصد به: «تفاوت أطوال الأسطر الشّعرية تبعاً لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كلّ سطر»[1].

ومن النصوص التي بُنيت أسطرها بتقنية "التفاوت الموجي" المقطع الثالث من قصيدة "**حالات مغربية**"[2]، (التي أهداها الشّاعر إلى صديقه المغربي الشاعر "محمد الطوبي")، يقول فيها:

-مرّت أخذتنا المسافة والاستماتة في السّهوِ واللّغوِ.

صارت لنا ضيعة وصغارٌ

وساقية وثمارٌ

ودنيا من الأقحوان.

وآخرة للزمان.

نؤجلها أو نعجلها.

مثلما نشتهي أن يكون.

يومها كم تركنا على النّار.

طعم الشفاه ووشم الجفون.

---

[1]- **محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، ص172.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص35.**

إنّ الناظر إلى نصّ "حرز الله" يستوقف تفاوت أطوال الأسطر الشعرية حيث تتفاوت أطوالها بين كلمتين في أقصر سطر وسبع كلمات في أطول سطر، أمّا عن أسباب هذا التفاوت فهي راجعة إلى تفاوت الموجة الشعورية.

فهي المتحكمة في طوله، بحيث وظف الشاعر هذه التقنية ليسجّل للقارئ دلالة تفاوت الدفقات الشعوريّة عبر كلّ سطر تسجيلاً بصريًّا ،وليوغله في عين الخيال (البصيرة) مسجّلاً دلالات أخرى تقفز على ما وقعت عليه العين المجردّة.[1]

ب_ اتجاه السطر.

والمقصود به «تغيير الاتجاه الأفقي للسّطر الشعري لتكوين بنية تشكيلية تسجل سمات الأداء الشفهي»[2]

ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنيّة تغيير الإتجاه السّطري، الجزء الثاني من المقطع الرابع لقصيدة بعنوان **"واو الأحد"**[3]:

عمّن تحكين اللّيلة يا حمقاء

وهذي الباء، الدّاءُ، الدّال، الحالُ تحاول مطفأة الأدوار تنيرُ وبلا قدم لا بدّ أسيرُ.

---

[1]- **أنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص174.**

[2]- **أنظر: نفسه، ص180.**

[3]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص105.**

تعبتُ

تعبتُ

فماذا لو...

ولماذا لولا ترفع قامتها.

وتؤجل أخبار الفصل.

يتمثل تغيّر الاتجاه الأفقي للسّطر في السّطر الرابع «إذْ أنّ الاتجاه الأفقي هو الاتجاه السّليم لكتابتها»[1]، وذلك على النحو التالي:

تعبت تعبتُ فماذا لو...

وظف الشّاعر "بوزيد حرز الله" تغيير اتجاه السّطر من الأفقي إلى العمودي مجسّدًا بهذا دلالة **"شدّة التعب"** في بدايات انطلاقه الإبداعي، تعبٌ يصحبه صمت كثيفٌ، فالشاعر يريد "أن يتنفس الصعداء"، وكذلك تجسيد دلالة متمثلة في انخفاض نبرة الصّوت للصدى تسجيلاً بصريًا.

3- الرّسم.

إنّ الشّعر فن كباقي الفنون الأخرى له مادّته وأدواته، كفنيْ الرسم والنسيج مثلاً، فالشاعر الفطن يبرع في نظم كلماته بنسجها وحبكها حبكاً يجعل الشعر **صناعة وضربًا من النسيج وجنسًا من التصوير** وهذا ما أشار إليه الجاحظ قديماً في كتابه الحيوان.[1]

---

[1]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص181.**

ويرى **ابن طباطبا** أنّ الشّاعر «يكون كالنّساج الحاذق الذي يفوّقُ* وشيه بأحسن التفويت ويسدّيه* وينيره*. ولا يهلهل شيئاً فشيئاً فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه»[2] ومشكلاً بهذا لوحة فنيّة تحمل معانٍ حسيّة.

فالشاعر كالمصوّر يعمد إلى نقل أشياء من الواقع، ويقوم بتجسيدها في شكل محسوسٍ، وهذا ما أشار إليه **عبد القاهر الجرجاني** عند حديثه عن **الصور الاستعاريّة** حيث يقول: «فإنّك لترى بها الجماد حيّاً ناطِقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة باديّة جلّية، (...) إن شئت أرتك المعاني اللّطيفة التّي هي من خبايا العقل كأنّها قد جسمت بتلك العيّون»[3]

فيستقبل المتلقي تلك المعاني والصّور التي تقع في ذهنه عن طريق المخيّلة، وهذا حسب حازم القرطاجني... لأنّ «طرق وقوع التخييل في النفس: إمّا أن تكون بأن يتصوّر في الذهن شيء عن طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا، فتذكر بها شيئا أو بأن يُحاكي لها الشيء بتصوير

---

[1]- **أنظر: عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الحلبي، ط3، القاهرة، 1984م، ص132.**

*** يفوّقُ: يُزَيِّنُ.**

*** يسديه: يمدّ ما بين خيوطه.**

*** ينيّره: يقيّده.**

[2]- **محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت-لبنان، 1982م، ص11.**

[3]- **عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، 1988، ص33.**

نحتي أو خطي، أو ما يجري مجرى ذلك»[1] والتخييل عند القرطاجني على نوعين «فالتخييل الأوّل يجري مجرى تخطيط الصّور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصّور والتوشيّة في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها»[2]. ففي المستوى الأوّل يعمد الشاعر إلى تخطيط صوّره أوّلا، ليقوم في المستوى الثاني بإضفاء أبعاد جمالية عليها، كالتي تضفيها الألوان، التي يتخذها في تشكيل لوحته الفنّية وهنا يظهر التلاقح بين فنيّ الشّعر والرّسم، وليشتدّ أكثر في العصر الحديث.

وهذا من خلال استثمار علاقة بين الفنين والتي تتمّ بتكامل الأدوات (...)، والطباعة وحدها أتاحت إمكانية هذا التكامل الخلاق بين **الكلمة** و**الأيقونة** ، لأنّ **الشعر رسم ناطقٌ، والرسم شعرٌ صامتٌ**، على حدّ تعبير الفيلسوف اليوناني **سيمونيدس (ت 465 ق.م)**[3].

بحيث أصبح الشاعر المعاصر يرفقُ قصائده المكتوبة برسومات تنسجم ودلالة النّص الشعري «وكأنّها بمثابة تحليل جمالي أو نصّي آخر يضاف إلى النّص الشعري كمعلمٍ له»[4]

وهذه الظاهرة –أي بإرفاق القصائد برسومات- لها القدرة على جذب بصر المتلقي للولوج به في عالم النّص (القصيدة)، وهذا بفضل انفتاح الشعريّة المعاصرة على الفنون البصرية، واتخاذ أدواتها التّي وفرتها التقنيّة الطباعيّة الحديثة.

---

[1]- **أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسِرَاجُ الأدباء، ص89.**

[2]- **أبو حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص93.**

[3]- **أنظر: عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، سلسة عالم المعرفة للثقافة والفنون والآداب، ع119، الكويت، 1987، ص13.**

[4]- **محمد محمدي، البلاغة الخطيّة في الشعر العربي الحديث، ص42.**

فالشاعر –بوزيد حرز الله- أرفق بعض قصائده برسومات تحاكي مضمون تلك القصائد، أو بتعبير آخر: الرّسم دخل على نص بوزيد حرز الله. والمقصود بدخول الرّسم على الشعر: «أن يرسُم الرّسام رسمة بناءً على نص شعري معيّن، وعلى أن يقدّم النّصان الصوري والشعري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية».

ولقد رصد الصفراني الأنماط الرئيسية لدخول الرسم على الشعر في الشعر العربي الحديث ومنها:

- **الرسم التزييني**: يكون حضوره بقصد التزيين لجذب بصر القارئ[1].
- **الرّسم التجسيدي/ الرسم الرمزي**: أمّا عن الرسومات المرفقة لبعض قصائد الديوان فمنها ما ينتمي إلى **الرسم التجسيدي** ،والآخر منها يدرج تحت ما يسمى بالرسم الرمزي.

أ- **الرسم التجسيدي**: ويقصد به الرسم الذي يعمل على تجسيد أبعاد النص بمعادل/تشكيل بصري محسوس، يحاكي مضمونه ببنيّة تخطيطية تجسّد بنية النّص اللّغوية[2].

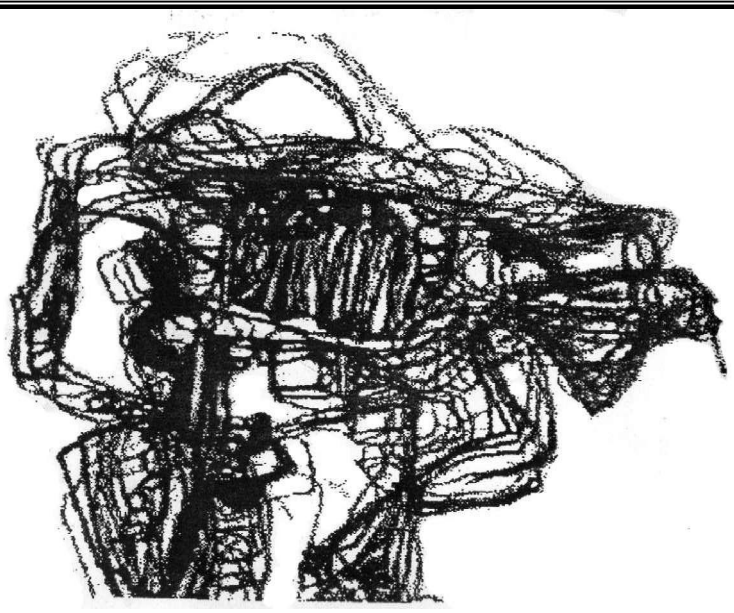
ومن النصوص الشعرية التي أرفقت بالرسم التجسيدي **"قصيدة المجرّد... ورغبة فب الكلام"**[3]، ولن تتضح معالم الصّورة إلاّ بعد قراءات متعدّدة (أنظر الشكل أسفله).

---

[1]- **أنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص85.**

[2]- **أنظر: نفسه، ص86.**

[3]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص77.**



-الشكل رقم 13-

- الصورة تجسّد حالة الصمت والضمور والسهو المتيقظ التي تقترفه الخليقة، ليقع في تفاصيل معقدة. وهذا ما تعبّر عنه الصّورة من خلال الخطوط المتشابكة والزوايا الضيّقة التي تتضمنها، خيوط تريد التحرّر من تلك القيود التي وضعتها الخليقة.

كما تعبّر أيضا الصورة على الفوضى، بحيث نجد الشاعر محتارًا، فمن يا ترى سيجمعه بالدّمار؟ !، والحيرة واضحة جليّة من خلال العنوان، بحيث يقول الشاعر:[1]

تشرئبُّ التفاصيلُ في هجعة للمعاني، وينفطر اللوح.

يكشف عن سرّه، تتدافع كلّ الخليقة، يا...

كلّ هذا وتسألني عن ضموري، سل إلهك من

أين جاء؟ وكيف؟ وهل وحده قابِلٌ للتعدّد والانصهار

من سيجمعني بالدّمار

---

[1]- **بوزيد حرزالله ،الإغارة،، ص77 وما بعدها.**

لكيما أعاتبه عن هدوء تعمّده

ومتى تتوقف هذه الخليقةُ عن سهوها المتيقظِ

إنّي لمقترف كلّ ما تستطيعون من كذبٍ/ سببٍ / لا يغيب

أنا المتمنّع والمستجيب

كم من العمر يلزمني فأتوب؟

عن الطّهر، قد لا أغضّ الشّعور عن الفهم والإثم.

والصّلوات اللّواتي قضيت بقربك مرتجفا كالخريف.

أتغفر لي ما ارتكبت من الحسنات، ومن حب طِفلةٍ.

جارتنا حين أسرقُ منها مفاتنها وأقبلّها في المنام.

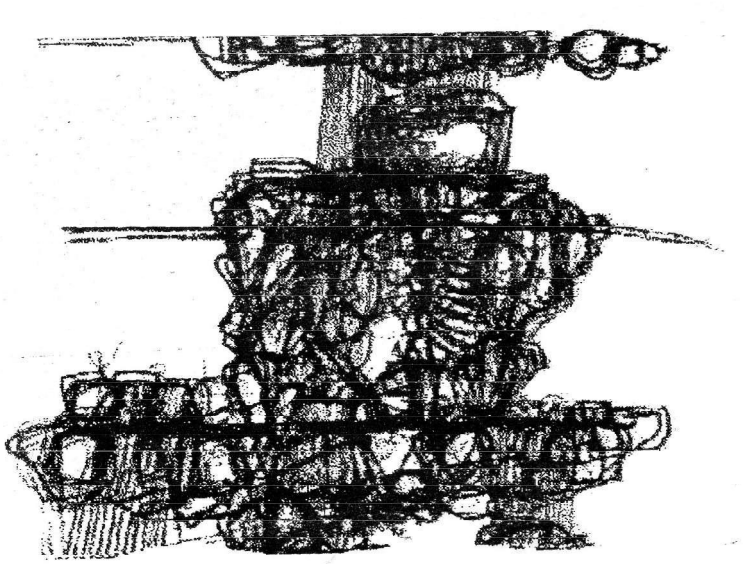
لكَ الصّمت... لي رغبة في الكلام.

الجزائر: 23 نوفمبر 1998م.

من خلال التاريخ: قد تجسّد الصّورة، الأوضاع المخيفة والدّمار الذي كانت تعيشه الجزائر في العشرية السوداء. لا سيما وأنّ الشاعر عايش تلك الفترة. وذلك من خلال الأفعال المضارعة (تشرئب، ينفطِر، يكشف، تتدافع...) التي يجسّد حالة الوصف، أي: وصف تلك الأوضاع (..) فكأننا أمام مسرح الأحداث.

ومن القصائد أيضا التي أرفقت بالرّسم التجسيدي، قصيدة **''توقيعات''**[1]

هُناكَ تقاربٌ طفيف بين هذه الصورة (أنظر الشكل أسفله)، والصورة السابقة وهذا نظراً لاشتراكهما في البعد النفسي الواحد وهو المعاناة.



-الشكل رقم 14-

- الصورة تتضمن خيوطاً ملتفة على بعضها البعض، محدثة بهذا فوضى، رسم معقد بخيوط غليظة تعكس واقع الشاعر المرير، الذي يندّد بالعيش المنكّد في هذا الوطن الذي هو مكابدٌ في حبِّه، فهم في توقيعات من الحياة مجسدًا إيّاها في قصائدهِ التي أطلقها كمهرة مطهمّة. بحيث يقول:

(1)

مسالِمٌ كالشاعر الطيّب والمعقّدْ

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص99.**

يقولُ كل شيء في قصيده.

ينفث من وريده.

لكنّه في حضرة النّساء لا يسدِّدْ.

(2)

مُوافقٌ على جميع ما ترونه.

ملائمًا لعيشنا المنكّد.

وواقِفٌ على الذّي إذا

وفي، وإنّني أنَدِّدْ.

(3)

مكابدٌ في حبِّ هذا الوطن.

قصائِدي أطلقتها كمهرة مطهمّهْ.

أسكتني على ضفافِ الوسَنِ.

كدمعة مهشّمهْ.

(4)

مُرابِطٌ في أوّل البدايهْ.

وآخر النهايهْ.

وها أنا كما ترون مُوغَلٌ.

في الشِّرك والهدايهْ.

مُولَعٌ بالطيش والإصلاح والغناءْ.

منغمس في الشكر والنساءْ.

إنّ تقسيم الشاعر للقصيدة إلى أربعة مقاطع يدّل على أنّ كل مقطع يحمل رؤيةً وتوقيعًا من واقعه الذي يحياه.

ب-**الرسم الرمزي**: والذي يقصد به: «الرسم الذي يرمز إلى النّص برمز بصري يعادل إبداعيا دلالته المحوريّة».[1]

ومن النصوص الشعريّة التي أرفقت بهذا النوع من الرسم الرمزي قصيدة **صورة للبحر... وسورة للأحزان**[2].

وبمقاربة نصّ الشعر/ نص الرّسم (أنظر **الشكل** أسفله)

-الشكل رقم 15-

[1]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص89.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص83.**

- يضعنا الشاعر الرّسام أمام إطارين دلاليين يتمثلان في نص الشّعر ونص الرسم التابعين من عمق إحساسه بالمعاناة، وتقديمها إلى جمهور متلقي يكتشف جوهر محاكاة النّصين لبعضهما البعض في بؤرة نفسيّة واحدة، والصّورة تتضمن رموزاً هي كالتالي:

البحر: الهموم والمشاكل.

الأمواج: تلاطم الأمواج دلالة على شدّة المعاناة.

الرّياح: الثورة/الرغبة في التغيير.

السّواد: الحزن والتشاؤم.

والملاحظ أنّه أسنِدَ لكلِ رمز دلالة، وذلك انطلاقاً من قراءتي للقصيدة مع ما يتلاءم مع المعنى وباجتماع تلك الرموز يتبيّن أنّ الصّورة تحيل على فصل الشتاء، هذا الفصل الذي يعرف بتقلباته الجوّية، أمطار، ريّاح...، التقلب نفسه يعيشه الانسان في هذا الواقع. ولكن يبقى هذا الاختلاف هو الذي يخلق نوعًا من الاستمرارية والكفاح في سبيل الوطن.

« إنّ الصّورة التي أبدعها الشّاعر أوجدت نصًّا بصريًّا يعادل في دلالته المحوريّة دلالة نصّه الشعري »[1]فاستلهام الشّاعر الفنّان لمختلف الرموز ينمّ على شدّة تبصرة وقوّة بصيرته ومع « أنّنا قد نشك في قدرة الشّاعر على أنْ يوحِي أنّ الكتاب ضمن تراثنا الثقافي يوحد فعلا بشكل الموضوع الرمزي، بالرسوم الطبيعية في القرن الثامن عشر، بالتأثير الانطباعي لرسامين مثل:

[1]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص96.**

ويستلروغيره»[1]وحضور معجم الطبيعة (البحر، الأمواج، الرياح...) يعبّر عن رومنسيّة الشاعر بوزيد حرز الله ومناشدته للواقع.

(1)

بحيث يقول:[2]

لم تزل واقفًا كالنّبي.

علّها تستجيبُ.

وتبعث فرحة ذاك الشهيد

وبسمة هذا الصبيْ

دعك لا تنتظر

فالريّاح وبابها متفقان

على أن يَمُرَّ شتاؤها دون مطر.

(2)

لا مفرّ.

فطارقنا غاص في الحلم.

---

[1]- **رنيه وليك، أوستن وارين، نظريّة الأدب، ص132 وما بعدها.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص83.**

مذ حاصرته الريّاحْ.

وليس أمامه غير اللّيالي.

التّي انتصبت كي تصدَّ الصباحْ.

دعكَ لا تنتظرْ.

عَدْ إلى البحر.

وأقرأ عذابك.

في كلّ ما يحتوي من سُوَرْ.

(3)

أَمْسُ نادته تلكَ الريّاح.

فقال عساها تريد التفاوض

في شأن أطفالهِ الجائعين

وزوجته اِنشغالها.

بالحائط الوهم منذ سنين.

أكرمته الريّاح وأثنت عليه.

وأهدته حتى الإطار.

وقد كان معتقدًا أنّه

سوف يُمنح نافذة وجدارْ.

(4)

هل أتاكَ حديث الكبارْ؟

راسمي اللّيل في قسمات النّهارْ

مبدعي كل شيء[1]

سوى أن يظل الصفا.

في عيّون الصّغارْ.

عُدْ إلى صمتك الآن

لا تنتظِرْ.

عانق البحر وأقرأ عذابك

في كل ما يحتوي من صورْ.

(5)

هيّ تعرِفُ عاشِقها دون شك

وأوراس من قبل بالحب باحا.

ولكنّهم أوصدوا بابها.

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص84 وما بعدها.**

شوّهوا وجهها.

صيّروا لحنها البدويَّ نواحاً [1]

من خلال ما سبق فإنّ الفنين (الشّعر والرّسم) « يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه »[2]ويشتركان في منبع واحد وهو الطبيعة، بحيث أنّ الشاعر ينقل الأشياء من الواقع/الطبيعة، وكذلك الرّسام يستلهم صوره من نفس المنبع. فكلّ منهما يجسّد أبعادًا وطبيعة الموقف الشّعري.

ثانيا:علامات الترقيم.

تعتبر علامات الترقيم من الآليات الحديثة في الكتابة، بحيث تساعدُ على تنظيم الكتابة وذلك بوضع كلّ علامة في مكانها المناسب، مُشَّكِلَةً بِهذا أبعادًا دلاليّة وشعريّة. كما تسهل على القارئ مُمَارسة فعل القراءة، فهي عنصر حديث « لم يكن معهودًا في قديم الثقافة الانسانيّة، لأنّه مرتبط بظبط نبرة الصّوت في الكتابة »[3]. وشعرنا الحديث يتوّفر على علامات الترقيم: **كالفاصلة وعلامتي التعجب والاستفهام...** وغيرها.

---

[1]- **بوزيد حرزالله،الإغارة، ص86 وما بعدها.**

[2]- **كلود عبيد، جمالية الصّورة، ص09.**

[3]- **محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط2، الدّار البيضاء-المغرب 1996م، ص120.**

إنّ استخدام علامات الترقيم أصبح متمِمًا للمعنى (...) وعدم استخدامها يوظف لغاية جماليّة أيضا.[1]وتتجلى علامات الترقيم في محورين رئيسيين في الشعر العربي الحديث هما:

1- **محور علامات الوقف.**

2- **محور علامات الحصر.**

1- **محور علامات الوقف:** وهي العلامات التي توضع لظبط معاني الجمل **كالنقطة** و**الفاصلة وعلامتي الاستفهام** و**التعجب**...وغيرها.

1-1. **النقطة.**

[صورتها البصريّة هيّ.]

وتوضع « في ختام الكلام الذي يتم به المعنى، وفي ختام الفِقرة... »[2]، ومن القصائد التّي استعملت علامة الوقف **(النقطة)** قصيدة **صورة للبحر... وسورة الأحزان**[3]حيث يقول بوزيد حرز الله في المقطع الأوّل:

لم تزل واقفاً كالنّبيْ.

علّها تستجيبُ

وتبعث فرحة ذاك الشهيد

---

[1]- **أنظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص303.**

[2]- **فخر الدّين قباوة، علامات الترقيم في اللّغة العربيّة، دار الملتقى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، حلب-سوريا 2007، ص57.**

[3]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص83.**

وبسمة هذا الصبي.

دعك لا تنتظر

فالرياح وبابها متفقان

على أن يمرّ شتاؤها دون مطر.

فقد استعمل الشاعر النقطة في مكانها المحدّد في نهاية الجملة (الأولى والرابعة والسابعة) «لتسجيل للمتلقي سمّة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في انتهاء الكلام تسجيلا بصريًا».[1]

واتخذت النقطة في الشعر العربي الحديث منحيين يتمثلان في:

1-1-1. نقطة التوقف الوزني.

[صورتها البصرية هي .]

وتوضع « في نهاية السّطر الشّعري للدلالة على توقف الوزن المنساب مع تدفق المشاعر في مادة القول الشّعري »[2]

ومن القصائد المبنيّة بتقنية نقطة التوقف الوزني قصيدة "لو"[3]، حيث يقول الشاعر:

لوأنني ملح أذوب على شفاه

الورد/ لا ألوي على عطر/ ولا أهتزُّ

---

[1]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص202.**

[2]- **نفسه، ص203.**

[3]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص71.**

أمنح للمكان نظارة الصّمت

لو كنت ادرت كنة أيامي التي تأتي

لهيّأتُ القصائد تقرأ الكفّ المهيضة،

يعجزُ العرّافُ عن تلميعِ أو تقطيعِ

أو تجميعِ ما فيها من الكبتِ.

فالمقطع من بحر الكامل وَحِدَتُهُ العروضيّة «**مُتَفَاعِلُنْ**»، المتحوّلة في بعض الأسطر إلى «**مُتْفَا**» وفي البعض الآخر إلى «مُتْفَاعِلُنْ»:

لوأنني ملح أ ذوب على شفاه

لَوْ أَنْنَنِـــــي مِلْحُنْ أَذُوْبُ عَلَىْ شِفَـاْهِ

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

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مـُ

الورد/ لا ألوي على عطر/ ولا أهتزُّ

لْـــوَرْدِلاْ أَلْوِيْ عَلَىْ عِطْرِنْ وَلَاْ أَهْتَزْزُ

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

تْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِـ

أمنح للمكان نظارة الصّمت

أَمْنَحُ لِلْمَكَاْ نِ نَظَاْرَةَ صُصَمْتِيْ.

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

لُنْ/مُتفَاعِلُن/ مُتفَاعِلُنْ/ مُتْفَا

لو كنت أدرك كنة أيّامي التي تأت

لَوْ كُنْتُ أَدْ رِكُ كُنْةَ أَيْ يَاْمِيْ لَتِيْ تَأْتِيْ

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

مُتْفاعِلُـنْ مُتَفَاعِـلُنْ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَا

لهيّأتُ القصائد تقرأ الكفّ المهيضة،

لَهَيْ يَأْتُ لْقَصَاْئِـــــدَ تَقْرَأُ لْكَفْفَ لْمَهِيْـــضَةَ

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

عِـلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ مُتَـ

يعجزُ العرّافُ عن تلميعِ أو تقطيعِ

يَعْجِ زُ لْ عَرْرَاْ فُ عَنْ تَلْمِيْعِ أَوْ تَقْطِيْعِ

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

فَاعِـل مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِـ

أو تجميعِ ما فيها من الكبتِ.

أَوْ تَجْمِيْعِ مَاْ فِيْهَاْ مِنَلْكُبْتِيْ

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

لُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَا

يتضح من التقطيع العروضي للأسطر أنّ الأسطر الشعرية (3.2.1) و(7.6.5.4) مدّورة (عدم اكتمال التفعيلة إلاّ مع بدايّة السّطر الذي يليها)، فهنا « انسياب الوزن مع تدفق المشاعر في مادة القول الشعري »[1]. بالرّغم من إمكانية توقف العبارات بوضع نقطة توقف مكان الفاصلة **(السّطر الثاني/السّطر الخامس)** ويتم معها المعنى. لكن الشاعر تعمد هذا مع ما يتماشى والدفقة الشعورية الناجمة عن **شدّة تمني** الشاعر التي جسدّها بكلمة **"لو"**.

إنّ تقنيّة التدوير يمكن أن نعدها خرقًا شكليًا واضحا لبنية الشعريّة التقليدية، القائمة على شيء من التكامل العروضي والدّلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتملة، لذلك فإنّ المتلقي لا يخضع إلى أيّ نمط معيّن وواضح ومعروف مسبقا لهذا السياق التكاملي بين البنيّة العروضيّة والدّلالية (حضور البنية العروضيّة يكون عند غياب التدوير أمّا الدّلاليّة فحضورها يتّم بإكمال المعنى)[2].

تمني الشّاعر مصحوبٌ بحيرة شديدة لما تخفيه له الأيام، أيّامٌ تخفي في طياتها صمتا وكبتا شديدين، فليس أمامه إلاّ أن يهيءَ قصائده لتتنبأ عمّا تخفيه له (...). لذا وقف عند الصمت (السّطر الثالث) ومحتاراً من هذا الكبت (السّطر الرابع) فجسده بحذف الوتد المجموع (//0) نهاية التوقف الوزني (السّطر الثالث والسابع) مع تسكين الثاني التحرك.

مُتَفَاْعِلُنْ ← مُتْفَاْ

---

[1]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص203.**

[2]- **أنظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنيّة الدّلالية والبنية الإيقاعية، حساسيّة الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرّواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق- سورية ، 2001، ص21.**

0/0/ ← 0//0///

2-1-1. نقطتا التوتر.

[صورتها البصرية هي...]

ويقصد بها: « وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النّص الشّعري بدلا من الروابط النحوية »[1]

تُسجّل نقطتا التوتر دلالة بصريّة تتمثل في التوقف بسبب التوتر الذي يريده الشاعر تجسيده.

ومن النصوص المبنيّة بتقنيّة التوتر قصيدة **"نافلة"**[2] (جاء في لسان العرب لابن منظور **نافلة**: العطيّة عن يد (...) وما يفعله الانسان ممّا لا يجب عليه.)[3]، إذ يقول الشاعر:

(1)

شاءلي حبك الورد أن أستقيل

وأن يتراجع كلُّ الربيع إليَّ.

تنام على جسدي وشوشات الشمو

فأهمس للطير الأبابيل ترمي.

وأصرخ في غضب الموج

موسى أضاع العصا

وأنا الالتئام...

---

[1]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، 204.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص69 وما بعدها.**

[3]- **أنظر: ابن منظور، لسان العرب، مج6، ص4510.**

وهذا سفيني إلى دفء عينيك يرسو...

حنانيك شُدّي إليك الخلايا فلي رغبة في أذوبُ.

(2)

أجوب في عطرك ما في السؤالات من لهفة وأجيبُ

بلا خبر للبدايات يا منتهى ما أسرّ به الفجر

للعابرين على ضفة الروح...

يا ريحُ ما السرُّ

لو تتراجع؟ ما يستحيل الأمام؟

وهل نازح للشمال جنوبُ؟

أجيئك لو شئت أندلسًا أومأت لملوك

الطوائف كاتمة غيظها شاء لي حبّك

الذّنب أنّي أتوبُ.

تتجلى نقطتا التوتر في السّطر السّابع والثامن والثاني عشر، ويظهر توَتُّرُ الشاعر من صراخه، صرخ في غضب الموج (الموج رمز للمشاكل والهموم)، ويقال أنّ الضّغط (التوتر) يوّلِدُ الانفجار (الصُّراخ). فهم باحثا عن الدفء والاستقرار متوتراً محتاراً (السّطر الثامن)، ولترتفع شدّة توتره في السّطر (الثاني عشر) عندما أتبعه بتساؤلات تنمّ عن حيرته الشديدة، والتي تجعله يعيش التوتر (السّطر الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر).

ويبدو أنّ التوتر عامل مشتركٌ بين الشاعر وموسى –عليه السلام- الذي شقّ بعصاه السّحرية البحر، قالى تعالى: **(قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى)** طه الآية 17.

وبناءً على ما تقدم نبيّن أن نقطتا التوتر نابت عن سمة من سمات الأداء الشفهي والمتمثلة في التوقف عن النطق مسجلة بهذا للمتلقي/القارئ سمة بصرية.

2-1. **نقط الحذف.**

صورتها البصرية هي: [...]

وهي نُقطٌ للاختصار (...)، « وللتعبير عن بياض أو خرم أو إغفال ما لايلزم في النّص الشعري أو النثري »[1]

ومن النصوص الموظفة لنقط الحذف، قصيدة **"المؤجلة"**[2]، المهداة إلى **"عز الدين ميهوبي"** وذلك سنة 1996م، حيث يقول الشاعر في المقطع السادس من القصيدة أعلاه:

وتطلُّ من وجع المكان

تشدّني للصارخ الممتدِّ والمشتدِّ

أيّ جزيرة؟

ياقاتلي في كلّ ثانيّة.

---

[1]- **فخر الدّين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص58.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص68.**

أما يكفيك مرتجع الصدى الواهي،

أما، لا زلت تذكرُ

كم يعذبني التنكّرُ

سوف تسأل ذات حزن

والصّغار بلا وطنْ

وتراكَ تفترِشُ الكفنْ

وتراك... تفترشُ... الكفنْ.

فقد استعمل الشاعر نقط الحذف للدلالة على وجودِ كلامٍ محذوفٍ، وتقديره: وتراك **الصّغار بلا وطن** تفترشُ يا اتحاد الكتاب الكفنْ تجلت نقطة الحذف **وسط السّطر الأخير** فالشاعر –بوزيد حرز الله- كان من مفجري ثورة **اتحاد الكتاب الجزائريين (بين مطرقة الشرعيّة الوطنيّة والصراع على الرئاسة)**، حيث فضّل الصّمت والاكتفاء بما حدث (...) ليقول فقط أنّه رمى المنشفة واختيار الشعر والثقافة بعيدًا عن الصّراع الفاضح والتنافس الذي لا يسمن ولا يغني من جوع، خاصّة بين الكتاب والمثقفين.

ومن هؤلاء نذكر **"عز الدين ميهوبي"** الذي ظلّ بحكم الشرعية القضائية الرئيس الوحيد المعترف به على رأس اتحاد الكتاب الجزائريين، حتى وإن كان عهده قد انتهى (...) وسيظل الاتحاد غارِقًا في الصّراع اللاشرعي[1]...

الشّاعر –بوزيد حرز الله- فضّل الصّمت وذلك بتوظيفه **نقط الحذف** ليسجّل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي، تتمثل في بتره الكثير من الكلام، فاكتفى **بالحذف** الذي يعمد القارئ إلى ملئه. وكأن بالشاعر في حالة رفض ولكنه اكتفى بقوله في عتبة الإهداء:

إلى عز الدّين ميهوبي رحمه الله.

حدثت تطورات على نقط الحذف في الشعر العربي الحديث، بحيث أخذت في **التمدد الأفقي** مكوّنة **علامة ترقيم جديدة** اصطلح على تسميتها: **المدّ النقطِي**[2]

1-2-1. المدّ النقطي.

[صورته البصريّة هيّ:.....]

والذي يعني –حسب الناقد محمد الصفراني- «مدّ أربع نقاط أفقية فأكثر في النّص الشعري بحيث تشغل مساحة معيّنة بين مفردتين معينتين، أو سطراً كاملاً، أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر.»[3]

---

[1]- **أنظر: زبير حجايجي، اتحاد الكتاب الجزائريين بين مطرقة الشرعية الوطنية والصراع على الرئاسة، النهار الجديد (فن وثقافة)، الجزائر: 27 جانفي 2008، ennaharonline.**

[2]- **أنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص208.**

[3]- **نفسه، ص208.**

ومن النصّوص التي وظفت المدّ النقطي لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي نصّ بعنوان **"الإغارة"**[1]، والمقطع المتوّفر على هذه التقنية هو المقطع الأخير:

- مطرٌ يستنفر rio de solado فيذوب الملح وتأتي

أشجار الخمر، فتبتسم الأجواء، وترقص غيماتٌ وفراشاتٌ

.... وفضاءاتٌ ومواعيدٌ....

وزغاريدٌ، وعناقيد الفرح المتدلي والمتجلي في خفقات

الرّوح وفي همسات الصّوت المشدود إلى أعراس الفيروز

ودفقات الشجن الفيروزيّ

يُرتق أوصال الدنيا

- مطرٌ مشجون..... ذلك تأويل الرؤيا.

يتجلى المدّ النقطي في السّطر الثالث، بحيث يظهر **محاصرًا** لبنينة السّواد **(.... وفضاءاتٌ ومواعيدٌ)**، مجسّداً بهذا دلالة بصرية تتمثل في **محاصرة الصّمت** لواقع الشاعر أو بتعبير آخر: صمتٌ يحاصر حلم الشاعر بفضاء يعمّه الفرح.

والمدّ النقطي يظهر أيضا في السّطر الأخير، والشّاعر هنا يَقلب البنية المكانية لتلك التقية. حيث أن السّواد هو المحاصر للمدّ النقطي. فكأنّ بالشاعر يحاصر بواقعه صمته، مثبتًا وجوده بعد أن يصنع من صمته تحدّيا، يقول:

- **مطرٌ مشحونٌ..... ذلكَ تأويل الرؤيا.**

---

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص118.**

والملاحظة الجديرة بالذكر: « أنّ النقاط الأفقيّة هي أكثر علامات الترقيم استخداماً عند الشعراء المعاصرين، وهي تشير إلى رغبة التركيز والبعد عن التقريرية (...)، ولإشراك القارئ مع الشاعر في تكوين النص الشعري »[1]

3-1.علامة الانفعال.

[صورتها البصرية هي !].

« وهي تقع في ختام العبارة التعجبية فقط »[2]. وتدلّ على الحيرة التي هي حالة انعكاس لانفعال ما لكونها « تعبر عن التعجب أو الفرح، أو الحزن، أو الدّعاء، أو الاستغاثة »[3].

ومن النصوص التي استعملت علامة الانفعال، نص بعنوان **"يا الله"**[4]، الذي هو قصيدة من مجموعة الشاعر –بوزيد حرز الله- الموسومة **"قصائد"**:

- **يا الله !**

في ذهني أجوبة باهتة وسؤالْ.

يهزُّ المقعدْ

وأنا مثل التاريخ

ومثل السلطة لا أتجدّدْ.

صوتي تمثالٌ

---

[1]- **محمد نجيب تلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص305.**

[2]- **فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللّغة العربيّة، ص58.**

[3]- **محمد صالح فخري، اللّغة العربيّة أداءً ونطقًا وإملاءً وكتابة، دار الوفاء، ط2، المنصورة، د ب، 1994، ص207.**

[4]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص73.**

تدركُ أنّي سألطّخها بكلام.

يجعلها لا تصلح ثانيةً للاستعمالْ.

علامة الانفعال بارزة في العنوان **(يا الله !)**، مستعملا الشاعرُ علامة الانفعال « للدّلالة على انفعال النداء الذي يعدّ أحد المواضع الطبيعيّة لعلامة الانفعال »[1]، هذا الانفعال جعل الشاعر يناجي ربّه ليفك عنه هذه الحيرة في إيجاد جواب لسؤال، يدفعه نحو التغيير والتجديد، فصوته لا يُسْمعُ ولا يتردّد في الأفق كأنّه تمثال بلا روح لا يسمن ولا يغني من جوعٍ.

فالشّاعر يصف حالة انفعالهِ من خلال توظيفه الأفعال المضارعة (يهتز، تتأملنِي، تدرك يجعلها...)، توحي بحيرته في وضع لمسات جديدة على أوراق إبداعية الشعري كي تصلح للقراءة، بالرّغم من حضور أفكارهِ ورؤى في ذهنه، ولكن هناك من يصُدّها لتتولد الحَيْرَةِ القاتلة فهو من الشعراء الذين لاذت بعض أصواتهم بالصّمت الذي يمارسه الإعلام.

ومن خلال القراءة المتكرّرة لتلك الأسطر الشعريّة، يتبيّن أن علامة الانفعال حاضرة حسيًّا في نهاية كل سّطر، ويمكن تجسيدها بصريًا كما يلي:

1- يا الله !

في ذهني أجوبةْ باهتةْ وسؤالْ !

يهتزّ المقعدُ !

وأنا مثل التّاريخ !

ومثل السلطة لا أتجدّد !

---

[1] - **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص21.**

صوتي تمثالٌ !

تتأملني أوراقي !

تُدرك أنّي سألطخها بكلام !

يجعلها لا تصلح ثانية لاستعمال !

2- محور علامات الحصر.

ويقصد بها –حسب الناقد محمد الصفراني- « علامات الترقيم التي تستعمل لحصر جزءٍ من النّص الشّعري »[1]والتي تساهم في تنظيم المكتوب من أجل فهمه. ومنها: **العارضة، المزدوجتان، الهلالان...**

وقد وظف الشّاعر المعاصر هذه العلامات في نصّه الشّعري، مع ما يتوافق وإحساسه ورؤيته الفنيّة، ولذا سأركز على النّص الحافل بعلامة من علامات الحصر في بعض من قصائد الديوان.

2-1. العارضة.

[وصورتها البصريّة هي: -]

ويطلق عليها الشرطة أو الوصلة وتستعمل لأغراض كثيرة أهمّها:

أ- توضع للفصل بين ركني الجملة، إذا طال الركن الأول.

ب-توضع بين العدد والمعدود، إذا وقعا كعنوان في أوّل السّطر.[1]

---

[1]- **محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص217.**

أمّا عن النصوص على استعمال العارضة للدلالة على الجمل الاعتراضية المقطع الثالث من قصيدة **"مرثية... واغتيال عش السفر المغناج"**[2].

كنا يُروى لنا

أنّه واحدٌ

وسواسيّة هؤلاء العبادْ

ثمّ ها هو يجمع شِلَّتَهُ

ويُعدِّدُ –سبحانها من شفافية-

ويفرّقُ

واختارنا للسّوادْ.

تتجلى الجملة الاعتراضية في السّطر الخامس، فقد استعمل الشاعرُ العارضة في أوّل الجملة الاسمية المكوّنة من:

- سبحانَ: مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره وهو مضاف.

ها: ضمير متصلٌ مبني على السّكون في محلّ جرّ مضاف إليه.

من: حرف جرّ.

شفافيّة: اسم مجرور بـ "من" وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره.

---

[1]- **أنظر: محمد صالح فخري، اللّغة العربيّة أداءً ونطقًا وإملاءً وكتابة، ص209.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص42.**

تدّل الجملة الاسميّة على الثبات والسكون في مقابل الأفعال التي تدّل على الحركة. واعتماد الشاعر على الجمل الاعتراضية ينِمُ عن المتاهات الوعرة داخل أعماقه.

طرأت على العارضة في الشعر العربي الحديث تطورات، بحيث مالت إلى التمدّد الرأسي مكوّنة علامة ترقيميّة جديدة، اصطلح على تسميتها العارضة المائلة.[1]

1-1-2. العارضة المائلة.

[صورتها البصرية هي /]

وهي« وضع عارضة رأسية مائلة بين مفردتين، أو عبارتين، أو أكثر في النّص الشعري للدّلالة على التوحد والتوقف »[2].

ومن النّصوص المبنيّة بتقنية العارضة الرأسية المائلة الدالة بصريًا على التوحد المقطع الثالث من قصيدة **"واو الأحد"** [3]

ظلت لا تتحمّل شكل الأشياء

تشكّل فينا ألوان الفرح الوهاج/المسراء/المعراج/

تغنّي:

أمطارًا وهديل/ أعذارًا ورحيل.

---

[1]- **أنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص218 وما بعدها.**

[2]- **نفسه، ص219.**

[3]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص102.**

شلالاً وخرير/ ملكوتًا... فنظيرْ.

تتجلى العارضة الرأسية المائلة في السّطر **الثاني والرابع والخامس**. وقد وظف الشاعر العارضة الرأسيّة المائلة ليبني نصّه على توحد الفرح الوهاج والمسراء والمعراج/ أمطارًا وهديل وأعذارًا ورحيل/ شلالاً وخرير وملكوتًا...، ليجسّد للمتلقي التوحد بين تلك الألفاظ في الحقل الدّلالي الواحد (الطبيعة).

والتوحيد بين تلك المفردات كان باستعمال حرف الربط **"الواو"**، الذي هو شق من العنوان **"واو الأحد"** {الأحد: أصلها (الأوحد) فأسقطت الواو} الشاعر يطمح إلى الوصال مع واقعة الإبداعي ولكن هيهات ! أين هيّ الواو؟ !بحيث يقول في المقطع الأوّل من نفس القصيدة السّابقة:

تأتي كالغيمة

تأتي متوحشة أهداب الحلم

وتشرق في العتمةْ

تأتي كي تجمعنا في صوت

يرشقنا أجنحه

ويرتّقُ أوصال الكلمةْ

2-2. ***الهلالان***.

[صورتها البصرية .]

وتسمى أيضاً **"القوسان"**، بحيث يوضع بين القوسين الألفاظ التي ليست من أركان الكلام (...) وعبارات التفسير، وألفاظ الاحتراس... وغيرها من الأغراض الأخرى.[1]

أمّا عن النصوص التي وظفت الهلالين خارج دلالتهما الوظيفية، المقطع الثالث من قصيدة **"تغريدة لعرس الجنوب"**: [2]

الضّاغنون تآمـروا فتشتّتـوا

والله ظلّ كيدهم تضليـلا

لبنان قرّر أن لِـ "شَعبَا" عودة

وقراره لا يقبل التـأجيـلا

فيروزُ (بتُراب الجنوب) تضمخي

وتمايلي صفصافـة ونخيـلا

واسّاقطي رطبا جنيّا إنّنــي

من بعض طهرك قد صنعتُ بتولا.

يتجلى الهلالان في السّطر الأوّل من البيت الثالث، لأنّ القصيدة من الشعر العمودي ولكن كتبت على طريقة الشعر الحرّ، وقد وظف الشّاعر تقنيّة الهلالين ليمكن المتلقي من التفريق بين **اللّهجة العاميّة واللّغة الفصحى**، والجملة التي بين قوسين **(بتراب الجنوب)** هي من اللهجة اللبنانية

---

[1]- **أنظر: محمد صالح فخري، اللّغة العربيّة أداءً ونطقًا وإملاءً وكتابة، ص207.**

[2]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص11.**

(وهذا يظهر من خلال تشكيل الحروف بِتْراب) أمّا في اللّغة العربية الفصحى فالتشكيل يختلف **(بِتُرَابٍ)**.

إنّ الأمثلة كثيرة التي تبنّت تقنيّة الهلالين ومن بينها المقطع الثاني من قصيدة **"حالات مغربيّة"**[1]، حيث يقول الشاعر:

ظل بدرٌ يؤكِدُ

أنّ البنيّة صافيةٌ كالمطرْ

ويغيبُ يُوزع أغنية (الراي).

في الدّرب

يبحث عن لحظة للحشيش

وعابرة للسّمرْ.

كنتُ أرقبه صادحًا (دُنْيَتِي هانيهْ)

وأنا خلف سور لطيفةَ

عنج اِمتداد الفرح

أنسج النّار قوس قزح

راسمًا في اللّهيب المسافِ

جلستنا الثانيهْ.

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص33 وما بعدها.**

يتجلى الهلالان في السّطرين (الثاني والسادس). وقد وظّف الشاعر تقنية الهلالين ليمكن المتلقي من التفريق بين اللّهجة العاميّة واللّغة الفصحى.

كلمة (**الراي**) هي ضرب من الغناء المنتشر والمعروف في الوطن العربي، وخاصّة عند أهل المغرب العربي.

أمّا جملة (**دُنْيَتِي هانْيَهْ**) فشكلها الإعرابي هو الذي حدّد المستوى اللّغوي الذي تنتمي إليه وهو: المستوى العامي، أمّا في المستوى الفصيح فنقول: **حياتي هانئةٌ/سعيدة**. وهذا التوظيف ينّم عن التنوع الثقافي للشاعر الجزائري الكيّس الذّي يُحسِن التوظيف لكي لا يُخِل بالشعرِ في مستواه الفصيح.

ملاحظة:

1- استخدم الشاعر –بوزيد حرز الله- في تنظيم كتابته نظام الأعداد، وذلك في تقسيم بعض القصائد إلى مقاطع، والتي تتجاوز في بعض الأحيان إلى **تسعة مقاطع**، وأدناها إلى **مقطعين اثنين**، علمًا أنّ نظام الأعداد من علامات الترقيم التي وظفها الشاعر المعاصر في نصّه الشعري، ورغبَة منه في تشكيل جديد يعمل على جذب بصر المتلقي وتنقله من فكرة إلى أخرى مُجسِّدة رؤيا الشاعر.

2- كما أن الهوامش كذلك تساعد على تيسيير فهم النّص، ومن الأمثلة على هذا إشارة الشاعر (في الهامش) إلى توضيح كلمة "**غسّان**"« وهو ابن الشّاعر المغربي محمد الطوبي».[1]

[1]- **بوزيد حرز الله، الإغارة، ص36.**

وإشارةٌ إلى بعض القصائد التي فازت بجوائز كـ(قصيدة مرثية... واغتيال عش السّفر المغناج) التي « فازت بجائزة مفدي زكريا، الأولى 1990 »[1].

ومن هنا، فإنّ السّامع والقارئ يكونان على الدّوام بحاجة إلى نبرات خاصّة في الصّوت أو رموز مرقومة في الكتابة، يحصل بها تسهيل الفهم والإدراك عند سماع الكلام أو قراءة المكتوب[2]. وهيّ ليست لتزيين ثوب القصيدة، وإنّما توظّف لغايات دلاليّة وجماليّة يتلقاها القارئ بصريًا، مُكتشفًا فنيتها بصريًّا (عين الخيال) ،وذلك من خلال قراءته التأويلية منطلقًا من النّص الأوّل (الأصل) لينتج نصًّا ثانياً (وهي القراءة النقديّة الاسترجاعية).

[1]- بوزيد حرزالله ، الإغارة، ص49.

[2]- أنظر: أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللّغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،د ط، القاهرة – مصر،2012م، ص08.

خاتمة

خاتمة.

''أما بعد''

إنّ دراستي التشكيل البصري في ديوان "الإغارة" لبوزيد حرز الله مغامرة مثيرة، هذه الإثارة التي صنعتها آلياته التشكيلية، سواء على مستوى العلامات اللّغوية أو غير اللّغوية وفي بعدها البصري.

وقد توصلت إلى مجموعة من النتائج أهمّها:

- أنّ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث على مستويين هما:

  أوّلا – المستوى البصري (العين المجرّدة)

  ثانيا – المستوى البصيري (عين الخيّال).

- تعتبر التغييرات والتحولات التي طرأت على بنيّة القصيدة النموذج، السبب في ظهور تشكيلات بصريّة متعدّدة كـ (التختيم، والقواديسي، والموّشح) وغيرها من الأشكال الشعريّة الأخرى التي اِتخذت شكولاً هندسية مختلفة.
- تعدّدت المصطلحات حول التشكيل الشّعري العربي –قديمًا وحديثًا بين: قصيدة بصريّة/ قصيدة تشكيلية/ اشتغال فضائي... وغيرها من التسميّات الأخرى.
- تجلى التشكيل البصري في ديوان "الإغارة" لبوزيد حرز الله على مستويين اثنين هما:

  أوّلا: العتبات النصيّة.

  ثانيا: آليات التشكيل البصري لمتن الديوان.

- يهدف التشكيل البصري إلى إشراك القارئ في عملية القراءة، بعد أن كانت صلّة المبدع بالمتلقي ضعيفة.

خاتمة

- إنّ ديوان –الإغارة- هو خطابٌ للعين، وذلك بتشكيلاته البصرية التي ضمّنها محيطه ومتنه، والتي عملت على جذب بصر المتلقي واستلهام خيّاله.
- الشاعر "بوزيد حرز الله" من فراديس الشعر الجديدة، الذي كان في كثير من الأحيان يجمع بين الكتابة اللّغوية والظواهر البصرية في نسيجه الشعري، ممّا عمل على الزيادة من دلالات النّص بصريًا في بعدها "السّيميائي" و"الجمالي"، فهو شاعرٌ يعي الواقع جمالًا ومعبّرًا عن هذا الوعي تعبيرًا جماليًّا.
- لعبت الطباعة دورًا مهمًا في تشكيل القراءة الصّامتة لنص بوزيد حرز الله، هذه القراءة الصامتة أوجدت مجالاً لتوليد شعرية بصريّة، بالتركيز على الشكل الكتابي والصوري لنصّه.
- عمل التشكيل البصري في ديوان "الإغارة" على تسجيل سمّة من سمات الأداء الشفهي تسجيلاً بصريًّا، وتجسيد دلالة فعل تجسيدًا.
- ديوان الإغارة هو مجموعة النّصوص المحمّلة بألغاز والحاملة لكثير من التساؤلات، وهي بمثابة وعاء معرفي وإيديولوجي يعمل على تخزين رؤية صاحبه وموقفه من إشكاليات عصره... ليبقَ الباب مفتوحاً لدراسات مستقبليّة.

ملحق خاص ب:

1 _ الصوّر الواردة في المتن.

2 _بطاقة تعريفية بالشاعر.

3 _ ثبت لأهم المصطلحات.

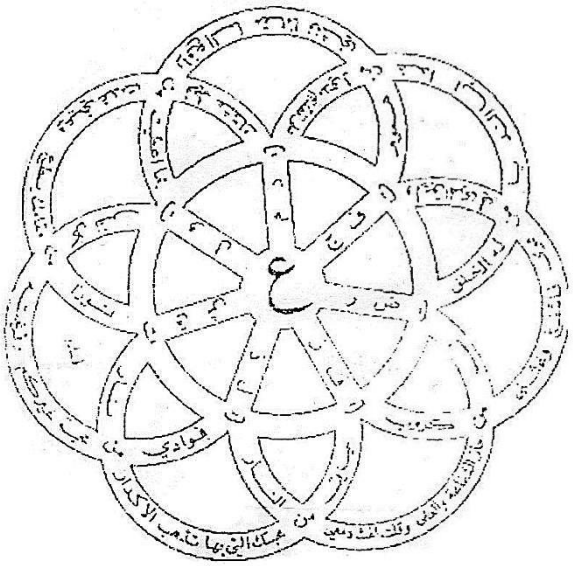
بوزيد حرز الله

الإغارة

شعر

منشورات ANEP

1_الصّور الواردة بالمتن.



الشكل رقم 05 ص15

الشكل رقم 06 ص16

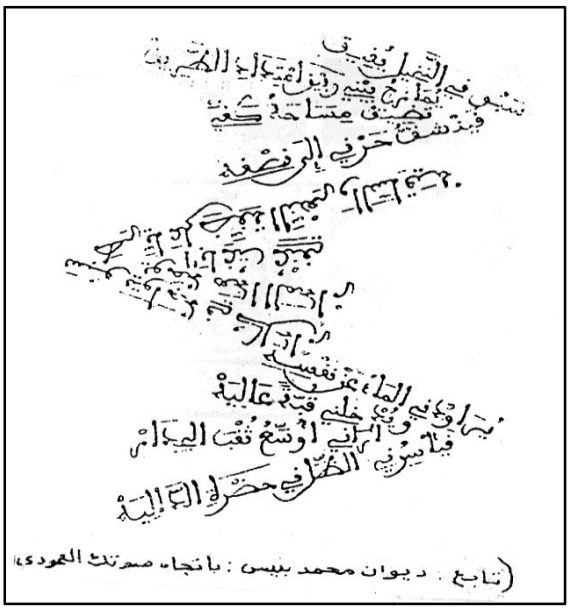
الشكل رقم 07 ص16

الشكل رقم 08 ص18

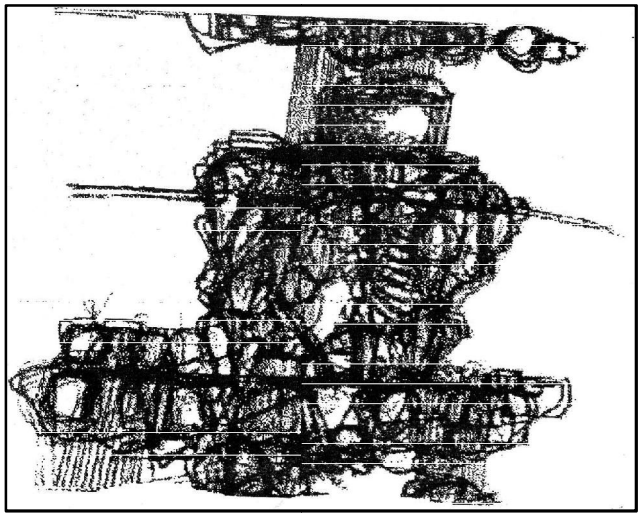
الشكل رقم 09 ص 19

الشكل رقم10 ص 20

شكل 11 ص 21



شكل 12 ص24



شكل رقم 14 ص80

الشكل رقم 15ص84

2 _ بطاقة تعريفية بصاحب الدّيوان.

- هو بوزيد حرز الله، المولود بتاريخ: 18 **جويلية** 1958 بسيدي خالد، بسكرة.
- **المسار العلمي**: شهادة الليسانس في اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 1992. شهادة الدّراسات المعمقة في الأدب العربي 1993. رسالة ماجيستر حول موضوع بنية الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر الحديث.
- **المسار المهني**: أستاذ متربص بالمعهد التكنولوجي –بوزريعة- الجزائر (1980-1981).
- أستاذ اللّغة العربية للتعليم المتوسط (1981-1988).
- أستاذ منتدب بمعهد اللّغة والأدب العربي (1988-1992).
- أستاذ الأدب العربي بالتعليم الثانوي (1992-2007).
- مستشار لدى وزارة الثقافة لعام 2007.
- ويعمل حاليا مستشاراً بمكتبة الحامة، الجزائر العاصمة.
- **مهام أخرى**: صحفي مؤسس بيومية المساء الجزائرية (1985-1986).
  - مشرف ومعدّ صفحة "رياض الأطفال" بجريدة الشعب الجزائرية (1987-1989).
  - عضو هيئة تحرير مجلّة المنتدى الإمارتية (1992-2001).
  - محرّر محقق بالتلفزيون الجزائري لعام 2004.
  - كما اشتغل كمعِد برنامج (آخر ما كتب) بإذاعة الجزائر الدوليّة (2009-2011).
- **الجوائز**: جائزة مفدي زكرياء للشعر المنظمة من طرف الجاحظة 1991م.
  - جائزة وزارة الثقافة للشعر 1992م.

- وسام الاستحقاق الثقافي والجائزة الأولى لربيع العلمة الأدبي 1993.
- جائزة رئيس الجمهورية للشعر 1996.
- الجائزة الأولى لأنشودة الطفل 1997، وزارة الثقافة.

- **المؤلفات**: الشعر: مواويل للعشق والأحزان، المؤسسة الوطنية للكتاب 1985.
- حديث الفصول، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986
- الإغارة، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الطبعة الأولى 2003، الطبعة الثانية، دار الحكمة 2012.
- بسرعة أكثر من الموت، دار العين، القاهرة، 2012، ودار الحكمة، الجزائر 2012.

- **كتب الأطفال**: لم ينس بوزيد حرز الله الطفل، وحقه في القراءة، ومن أهمّ الكتب المخصّصة له نذكر:

- حلم آمنة، قصّة شعرية مترجمة عن الفرنسية للشاعرة الجزائرية صفيّة زوليد، المؤسسة الوطنية للكتاب 1990.
- علّمتني بلادي، شعر. منشورات اِتحاد الكتاب الجزائريين 2003.
- لكِ القلب بلادي، شعر، دار الحكمة، الجزائر، 2007.
- عقد الياسمين، قصّة شعرية مخطوطة.

3- ثبت لأهم المصطلحات.

-أ-

الإهداء	la dédicace

-ب-

البصري	la visuel
البياض	la blancheur

-ت-

التجريد	le dénudation
التشكيل	le figuration

-ر-

الرسم	le dessin

-س-

السّيميائية	la sémantique
السّواد	le noicour

-ش-

الشّعر	le poésie

-ص-

الصّورة	l’image

-ع-

العتبات	les seuils

العنوان	le titre

-ك-

الكتابة	l’écriture

-م-

المؤلف	l’auteur
مجسّم	concréte

مقدمة

Introduction

-ن-

النص	Le texte
النّص الفوقي	Epitexte

قائمة المصادر والمراجع:

أولا:المصادر.

- **القرآن الكريم.**

1- الديوان: بوزيد حرز الله، الإغارة، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، ط3، الجزائر، 2003.

ثانيا: المراجع العربية.

2-ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، آدابه ونقده، ج1، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع الطباعة، ط5، بيروت-لبنان، 1981م.

3-أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني، تقديم: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط2 بيروت-لبنان، 2004م.

4-إحسان عباس، فنّ الشعر، دار صادر، ط1، بيروت، 1996م.

5-أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللّغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د ط، القاهرة-مصر ،2012م.

6-بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-المغرب، 2001.

7-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجة، دار العرب الإسلامي، ط2 بيروت-لبنان، 1981.

8-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت-لبنان، 1994م.

9-خالد حسين حسين، نظرية العنوان، دار التكوين، د ط، د ب، 2007.

10-سعيد بنكَراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، د ط، إفريقيا الشرق، الدّار البيضاء-المغرب، 2006.

11- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، ج1، دار المعارف، ط24، القاهرة 2003.

12-صلاح فضل، قراءة الصورة أو صورة القراءة، دار الشروق، (د ط)، القاهرة، 1997.

13- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر العاصمة، 2008.

14- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، 1982.

15- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسة والنشر والتوزيع، ط1 ق دمشق- سورية، 2001.

16- عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي ط2، الدار البيضاء-المغرب، 2005م.

17- عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، كفر الشيخ، مصر، 2010.

18- عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الحلبي، ط3، القاهرة، 1984م.

19- عزّ الدين المناصرة، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1 ،عمان-الأردن، 2006م.

20- فخر الدّين قباوة، علامات الترقيم في اللّغة العربيّة، دار الملتقى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، حلب-سوريا ،2007.

21- فوزي عيسى، الأدب الأندلسي، النثر، الشعر، الموشحات، دار المعرفة الجامعيّة، (د ط) الإسكندرية، مصر، 2012م.

22- كلود عبيد، جماليّه الصورة، «في جدليّة العلاقة بين الفن التشكيلي والشّعر»، منتدى صور الأزبكية للدّراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت-لبنان، 2010.

23- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-بيروت، 2008م.

24- محمد الماكَري، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهرَاتي)، المركز الثقافي العربي، ط1 الدّار البيضاء- المغرب، 1991م.

25- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت-لبنان، 1982م.

26- محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياتها وإبدالاتها– مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، الدار البيضاء-المغرب، 2001.

27- محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبيّة، الهيئة المصريّة للكتاب، (د ط)، 1998.

28- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط3، مصر، 2006.

ثالثا:المعاجم.

29- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة، ط4، بيروت-لبنان، 2005م.

30- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، طبعة جديدة، القاهرة-مصر، د ت.

رابعا: المخطوطات.

31- فرج عبد الحميد محمد مالكي، عتبة العنوان في الرّواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي)، مخطوطة رسالة ماجيستر، إشراف عادل الأسطة، قسم اللّغة العربية، جامعة القدس-فلسطين، 2003.

خامسا:المراجع المترجمة.

32- رولان بارت، لذّة النّص، الأعمال الكاملة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ط1، حلب ،سورية، 1992.

33- رينيه ويليك، أوستن وارين، تر: محي الدّين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د ط، بيروت، 1998

سادسا - الدّوريات والمجلات.

1- الملتقى الدولي الخامس "السّيمياء والنّص الأدبي"، جامعة جيجل، الجزائر (د س).

2- مجلّة دراسات في اللّغة وآدابها، ع12، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الرّازي-إيران 2013.

3- مجلّة سمات، ع1، مج2، مكتبة لسان العرب لعلوم اللّغة العربية، جامعة البحرين، 2014م

4- مجلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والآداب، ع119، الكويت، 1987.

5- مجلة علامات (ج عتبات النّص)، ج61، مج16، دع، جدة ، السعودية، جمادى الأولى 1482هـ/ماي 2007.

6- مجلة العلوم الانسانية والاقتصاديّة، ع1، قسم التلوين، كليّة الفنون الجميلة والتطبيقية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السّودان، يوليو، 2012.

7- مجلة دراسات موصلية، ع41، قسم اللغة العربية، كليّة التربيّة للبنات، جامعة الموصل، العراق، 2013.

8- مجلة كلّية العلوم الإسلامية، ع12، مج6، جامعة الموصل-العراق، 2012.

سابعا: المواقع الإلكترونية:،

www.maghress.com.

Ennar @ online.

رسالة **مدوّنة** علىaboudika's،

www.negelfire.com

.http://ar:wikipédie.org/

Founoun 54@yahoo,fr

فهرس الموضوعات:

شكر وعرفان.

الإهداء.

مقدّمة .....أ-ث

تمهيد : التشكيل البصري، المفهوم والتاريخ.

أوّلاً: تحديد المصطلح..... 2

1- التعريف اللغوي للمصطلح..... 4.

2- التعريف الاصطلاحي للمصطلح..... . 6 .

ثانياً: التشكيل البصري في الشعر..... 8.

1- عند العرب – قديما-..... .8 .

2- التشكيل البصري في الشعر الغربي.....18.

3- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث والمعاصر.....21.

الفصل الأوّل: العتبات النصية للدّيوان.

أوّلاً: عتبة الغلاف.....32.

1- عتبة الغلاف الأمامي.....32.

1-1- عتبة اسم المؤلف.....32.

1-2- عتبة العنوان.....36.

1-3- عتبة لوحة الغلاف..... 51 .

2- عتبة الغلاف الخلفي..... 57.

ثانيا: عتبة بيانات النشر..... .64 .

ثالثا: عتبة الإهداء..... 60.

رابعا: عتبة المقدمة بقلم شخصيّة أخرى..... .63 .

الفصل الثاني: آليات التشكيل البصري لمتن الديوان.

أوّلا: تقسيم الصفحة.....67.

1- بنينة البياض والسّواد.....67.

2- مجال تشكيل السّطر الشّعري.....73.

3- الرّسم.....76.

ثانيا: علامات الترقيم.....89.

1- علامات الوقف.....90.

2- علامات الحصر.....103.

خاتمة..... 111 .

ملحق.....113.

قائمة المصادر والمراجع.....122.