الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كليـــة الآداب واللغـــات
التّخصّص: دراسات أدبية

جامعة البويرة

Ministre de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj -Bouira-
Tasadawit Akli Muhend Ulhag - Tubirett-
Faculté des lettres et des *lan*gues

التشكيل البصري في ديوان "من دسّ خفّ سيبوبه في الرّمل؟"

لـــ: عبد الرزاق بوكبة

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبتين:
- فاطمة الزهراء مرزوق
- اسماء بالطيب

إشراف الأستاذ:
سامية عليوات

لجنة المناقشة:

- أ/غنية لوصيف.....رئيسا.
- أ/ سامية عليوات.....مشرفا ومقررا.
- أ/نادية اوديحات.....مناقشا.

السنة الجامعية 2017/2016

إهداء

إلى قدوتي الأولى، و النور الذي يضيء دربي، إلى من أعطياني بلا حدود، إلى من رفعت رأسي عاليا افتخارا بهما... إلى والدي العزيزين أدامهما الله.

إلى زوجي و قرة عيني مراد و إلى أخي الصغير محمد أمين و إلى الجوهرة المضيئة في بيتنا جدتي أطال الله في عمرها، و إلى الشموع التي ترافقني أختاي الغاليتين خديجة و ياسمين.

لهم جميعا أهدي ثمرة جهدي...

أسماء

إهداء

إلى أمي ثم أمي ثم أمي

إلى روح أبي الطاهرة

إلى إخوتي و أخواتي و كل أفراد أسرتي، أهدي هذا العمل.

فاطمة الزهراء

مقدمة

لم يكن الشاعر الجزائري المعاصر بمعزل عن التحولات الطارئة التي مست الشعر الحداثي العاصر، حيث منح الشعراء المعاصرون حاسة البصر مكانة هامة في فضاءات قصائدهم، فانتقلت القصيدة من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري واصطبحت بحق قصيدة بصرية أو قصيدة تشكيلية، تتحللها رموز بصرية تنوب عن سمات الأداء الشفهي، تحمل أثرا جماليا في بنية النص الشعري الحديث.

وسنحاول في بحثنا التطرق إلى ظاهرة التشكيل البصري من خلال ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل" للشاعر الجزائري المعاصر "عبد الرزاق بوكبة".

لقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع نظرا لجديته وأهميته على مستوى الساحة الأدبية والنقدية، وكذلك مدى إعجابنا بهذا الموضوع المثير والرغبة في البحث عنه، والخروج منه بنتائج تجيبنا عن مختلف التساؤلات العالقة في أذهاننا، كذلك ميلنا لتحليل لنص الشعري أكثر من النثر.

أما عن اختيارنا لهذا الديوان بالتحديد فهذا راجع إلى ملائمته وخدمته لموضوع بحثنا، فلما اطلعنا عليه وجدناه حافلا بآليات التشكيل البصري من بياض وعلامات الترقيم والرسومات... إلخ.

ومن أهم الدراسات السابقة حول هذا الموضوع:

- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني.

- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي لمحمد نجيب التيلاوي... وغيرها من الدراسات الأخرى.

وفيما يخص المنهج المتبع، فنحن لم نعتمد على المنهج واحد وغنما على منهجين إثنين هما:

- المنهج السيميائي: هو الأنسب والأقدر على تحليل النص من جميع جوانبه والغوص في أعماقه، واستكشاف مدلولاته.

- المنهج الإحصائي: اعتمدنا عليه في إحصائنا لعلامات الوقف، إذ يطرح بحثنا مجموعة من الإشكاليات التي سنحاول الإجابة عنها أهمها:

- ما مفهوم التشكيل البصري؟ وما هي آلياته؟ وهل يمكن تلقي النص الشعري بصريا؟ وكيف ساهمت هذه الآليات في إنتاج الدلالة في الديوان؟

ولقد قسمنا البحث إلى مدخل وفصلين، يبتدأ بمقدمة و ينتهي بخاتمة تلخص أهم النتائج المتوصل إليها، وقد مزجنا بين الجانبين النظري والتطبيقي من أجل التخلص من قيود النظام التقليدي، الذي يضيق على الباحث ويفرض عليه الفصل بين الجانبين.

تحدثنا في المدخل عن ثلاث نقاط هي:

- مفهوم التشكيل البصري لغة واصطلاحا.
- بدايات الظاهرة التشكيلية
- الرسم بالشعر

أما بالنسبة للفصل الأول فكان تحت عنوان: " العتبات النصية في الديوان "حيث فصلنا فيه الحديث عن:

- عتبات الإطار الخارجي والمتكون من:

عتبة الغلاف الأمامي وعتبة الغلاف الخلفي وعتبات الإطار الداخلي وجاء الفصل الثاني بعنوان: " تقنيات التشكيل البصري في الديوان" درسا فيه:

أولا، تقسيم الصفحة، وثانيا محور علامات الترقيم.

ومن أهم المراجع المعتمدة في هذا البحث:

- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني.
- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي لمحمد نجيب التلاوي
- الشكل والخطاب لمحمد الماكري.
- دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، لحمر أوكان.

إضافة إلى العديد من لمراجع الأخرى.

ومثلنا مثل أي باحث وادهنا مجموعة من الصعوبات في إنجاز بحثنا وهي كالتالي:

- افتقار المكتبات للكتب، مما أدى إلى صعوبة الحصول على أهم المصادر والمراجع التي نحتاجها في البحث.
- صعوبة في فهم قصائد الديوان
- ندرة الدراسات التي تناولت الديوان وصاحبه، مما دفعنا للجوء إلى الأنترنت.

مدخل: التشكيل البصري، مفهومه و بداياته و الرسم بالشعر

أولا: تحديد مصطلح التشكيل البصري.

1- التعريف اللغوي.

2- التعريف الاصطلاحي.

ثانيا: بداية الظاهرة التشكيلية و الرسم بالشعر.

1- بداية الظاهرة التشكيلية.

2- الرسم بالشعر.

أولا: تحديد مصطلح التشكيل البصري

لقد هيمنت الشفوية على المتلقي العربي وأحاسيسه منذ القديم، واستمرت مع تقدم العصور، دون القدرة على الخروج من قيدها، حتى أصبح المتلقي يقيم الشعر عبر المقاييس الشعرية القديمة، دون النظر في التحولات الاجتماعية التي طرأت مع مختلف الميادين الحياتية المعاصرة، والتي أولت أهمية كبيرة المدركات الحسية وأعطت قيمة للصورة البصرية دون غيرها وذلك تماشيا مع روح العصر.

وتماشيا مع هذا التطور أصبح الفضاء (الشكل الطباعي) مهارة وأداة مهمة من أدوات الشاعر، حيث لاقت اهتماما من طرف النقاد والأدباء، ذلك أن الشعر قد تحول من مستوى الشفاوية إلى مستوى الرؤية البصرية بالدعوة إلى استمالة العين والدعوة إلى تقريب المتلقي من النص الشعري بإعمال الفكر وخاطبة حاسة الرؤية لديه فأصبح هناك « إشراك البصر مع السمع و العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري » [1]، وجمع للغة و الصورة في تكوين عمل أدبي.

والشاعر الذي يستخدم الصورة البصرية في شعره كرمز تعبيري « يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء واستكشاف العلاقات، تم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جدية » [2] وهذا كله يدخل ضمن أعمال المدركات الحسية، والمخزون الأدبي للشاعر و قدرته على مخاطبة المتلقي بصورة بصرية، فاعتماد « القصيدة التشكيلية على البصر كوسيلة أولية للإدراك، وكان (جريماس)، محقا في المطالبة بدراسة العلامة غير اللغوية في القصيدة وجاء (رومان باكيسون) لنسب العلامات غير اللغوية في القصيدة إلى علم الدلالات العام »[3] فالصورة هي علامة بصرية توحي وترمز وتولد المعاني.

من المعروف أن الشعر العربي كان شعرا شفاهيا قبل أن يصل إليه ما وصل إليه الآن، فقد مر بمراحل عدة، فرضت عليه كل مرحلة أو بيئة معينة شكلا وسمة خاصة

[1] - محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء و النص الأدبي، جامعة جيجل، الجزائر، ص 541.

[2] - كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط1، د م، مكتبة مدبوليا 1997، ص 12.

[3] - د. محمد بجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ط3، دار الفكر الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006، ص 113.

طبع بها. فيقول الناقد "محمد الصفراني" أن بداية « إبداع وتداول الشعر العربي منذ نشأته الأولى شفهيا » [1] مبني على السوق الفطري يقوم على الإلقاء الشفهي للارتجالي مع مواجهة مباشرة للجمهور السامع، ارتكز فيه الإيقاع الشعري والنغمة الموسيقية التي تتركها المحسنات البديعية لدى المتلقي، ومع مرور الوقت وسرعة الحياة وتطورها ظهر مع ما يسمى بالتدوين وكان في البدايات الأولى للحكم الأموي لكنه كان محصورا، أما في العصر العباسي فقد تطور الأمر إلى تدوين الرواة أنفسهم، وصولا إلى عصر الطباعة.

أخذ التشكيل البصري جزءا من« الجدل الشفهي والمكتوب المنبثق عن سمات الأداء الشفهي» [2] .

فالشفهي هو« النص الذي يبث / يتمثل شفهيا عبر (الصوت) الذي يتردد في (الزمان)، ويتلقى بواسطة (الأذن) ». [3]

أما النص المكتوب هو« النص الذي ينشر / يتمثل كتابيا عبر (الكتابة) التي تتموضع في الفضاء (المكان) وتتلقى بواسطة العين» [4] ، ويتحقق من خلال تمطي التشكيل والتجريد*.

1- التعريف اللغوي للمصطلح:

أ- التشكيل:

لغة: مشتق من الجذر اللغوي "شكل" ، و« الشكل بالفتح: الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول و(...) الشكل المثل، (...) والمشاكلة الموافقة، والتشاكل مثله (...) وشكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة(...) وقوله شكلت المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وعن شمال ثم شدت به سائل ذوائبها (...) والشكل

[1] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، طم، النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 2008، ص 13.

[2] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 14 .

[3] - المرجع نفسه، ص 15.

[4] - المرجع نفسه، ص 17.

*- « التجريد في الفن التشكيلي المعاصر هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي و عرضه في شكل جديد، فالفن مهما اختلفت مظاهره أساسه التجريد » كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 2010، ص 58.

غنج المرأة وغزلها و حن دلها »[1]وجاء على صيغة مبالغة (التشكيل) للفعل الثلاثي (شكل) وتجمع المعاجم اللغوية أن هذا الفعل متصل بالجانب التصويري والتمثيلي.

ب- البصري:

لغة: وهو عنده « ابن أثير: في أسماء الله تعالى البصيرة، هو الذي يشاهد الأشياء كلها ظاهرها و خافيها (...) وقيل البصر حاسة الرؤية، ابن سيده: البصر حس العين و الجمع أبصار.

بصر به بصرا وبصارة وأبصره وتبصره: ينظر إليه هل يبصره: قال سيبويه: بصر صار مبصرا، وأبصره إذا أخبره بالذي وقعت عينه عليه، (...) وأبصرت الشيء رأيته، وباصره نظر معه إلى الشيء »[2] .

2- التعريف الاصطلاحي:

إن ظاهرة التشكيل البصري، ظاهرة قديمة في شعرنا العربي فلقد« وجدت محاولات فردية لم يكتب لها الانتشار حتى كانت الموشحة ثم محاولات التشكيل الشعري العربي بعد سقوط العباسي خاصة عند الفاطميين، ورجال الطرق الصوفية »[3].

ومع الانتقال الشعري من النموذج التقليدي إلى الشعر الحر والنثري، صاحب هذه التغيرات الحاصلة على مستوى الشكل تغيرات على مستوى التسمية وكانت عبارة عن إرهاصات قديمة لظهور التشكيل البصري، فهناك ما يسمى بالشعر الهندسي وهو جاء مصاحب كما وجد من« أشكل هندسية كالدائرة والمثلث والمربع والخماسي والمعين »[4] وهناك من يرى أن هذه التسمية غير صحيحة ومعبرة لأن أشكال القصيدة القديمة كانت على شكل المشجرات والمخلعات، كما أطلقت تسمية أخرى، الشعر

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مج أ، ط4، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 2005، ص 119، و ما بعدها.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، مج 3، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 2005، م ص 93 و ما بعدها.

[3] - د. محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 15.

[4] - د. محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 16.

المرسوم وخص عند الفاطميين، وهناك من يطلق مسمى القصيدة البصرية التي « يستعيض بالتعبير، بالصورة البصري عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية ». [1]

أما عند العرب فنجد "بول شاوول" الذي يصل في بحثه إلى تسميتها بقصيدة البياض أو الفراغ مستندا في قوله أنها« قصيدة استغلت مساحة الصفحة لتقيم علاقات كتابية لا شفوية بين عناصر القصيدة » .[2]

أما من جهته "شربل داغر" يأتي ليجعل مسماه الشكل الخطي هو ما يتعلق بالهيئة الطباعية للعمل والتحليل وهذه السمة تعبر عن محاولات محمد بنيس وعبد الله رافع في المغرب.

أما التسمية المتفق عليها حاليا هي التشكيل البصري الذي يعرفه الناقد "محمد الصفراني"« كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر / العين المجردة، أم على مستوى البصيرة / عين الخيال » [3].

ومن هذا التعريف الاصطلاحي يتبين أن التشكيل البصري يقوم على مستويين هما:

- مستوى العين المجردة (البصر): وهي الرؤية العادية المباشرة للأشياء.
- مستوى عين الخيال (البصيرة): وهو« النشاط الذهني المؤثر الذي يتجلى في أعلى مستويات الصورة، وهو الذي يستحضر المواد العام الصورة وينتفي منها الجزئيات التي ستكون الصورة (...) فتظهر هذه العناصر في هيئة كلية متميزة، بعد أن يكون نسقها الخيال » [4].

فالبصر جزء مهم في التشكيل البصري يدعو به المتلقي ليس إلى فعل القراءة فقط وإنما إلى أعمال الحواس والتبصر. من خلال إعطاء أدوات مفهومية، كالرسومات و العتبات، الأشكال الهندسية، والتشكيل الخطي والطباعي التي تساعد في بناء علاقات و

[1] - المرجع نفسه، ص 19.
[2] - المرجع و الصفحة نفسها.
[3] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 18.
[4] - كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر، ص 99.

دلالات،« لا لمعطى ثابت بل بوصفه صيغا متحولة تنتظم وتستغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة» [1] .

ثانيا: بداية الظاهرة التشكيلية و الرسم بالشعر

1- بداية الظاهرة التشكيلية:

1-1- لقد اختلف النقاد العرب في تحديد تاريخ الظاهرة التشكيلية في القصيدة العربية فيرى طراد الكبيسي أن الشعر العربي بني منذ القدم على ظاهرة« نظام توازي السطور والإعجاز، بينهما بياض هو فاصلة الصمت اللازمة للنفس، ولعل أول فروج جاء من الأندلس عندما استحدثوا الموشح (...) على شكل شجرة أو وردة ».[2]

ويتفق في هذا "طراد الكبيسي" مع "محمد بنسية" أن البداية أندلسية مغربية ويأتي "بول شوول" ليؤكد قولهم« وأول مخلعة ظهرت في الأندلس على يد الوزير الأول لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني في الأندلس » .[3]

1-2- لقد ظهر تأثر القصيدة عند الغرب بنفسي الرسم و الموسيقى ويرى ذلك ظاهرا في أعمالهم التي اعتمدت على الدلالات الغير لغوية فنجد ثلاث أنواع من القصائد التي تغني الشعر عن اللغة وإنما تحمل على الدفع بالقارئ نحو التفكير وأعمال العقل و التخيل ومنها:

أ- الشعر الحرفي: وهو يمتد إلى شعراء الحركة الدادائية ويشكل« تداع حرفي أومنوعات حرفية هول الكلمة أو مقطع قصير جدا[4] » .

ب- الشعر الصاخب:« وفيه تستخدم الحروف والأرقام في توزيع تشكيلي صاخب مثال ذلك قصيدة (حساسية الأرقام) لـ (مارونتي) وفيها تتوارى اللغة لتحل محلها عناصر بصرية وصوتية » [5].

---

[1] - رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الحياة الثقافية، العدد 69-90، تونس، 1 مارس 1995، ص 14.

[2] - محمد نجيب التموي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 28

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 22.

[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ج- الشعر المجسم: تقوم على محاولة تمرير الدلالة للغوية بعد إقصائها أي اختزال أكبر قدر من الجمل وإجمل البديل الشكلي أو المرئي. [1]

3-1- مع مطلع القرن الجديد أيقن الشعراء من أهمية التغيير والتجديد على مستوى القصيدة العربية« فشعروا أن الشكل التقليدي قيد تراث جميل » [2] لأنه لا يتماشى مع متطلبات العصر، فلم يعد هذا الشكل يتسع لآرائهم وأفكارهم وحياتهم، فيحتاجون إلى تغيير يستوعب ثقافتهم إلى نوع يضع أولوية « الإيقاع النفسي والنسق الكلامي لا صورة الوزن والعروض للنص الشعري »[3]، لتأتي بعدها ثورة التجديد في الشعر، مصاحبة لتغيرات فكرية وموضوعاتية و بنائية للقصيدة العربية، ظهرت مع عدة شعراء منهم "احمد شوقي" و "خليل مطران" لتنتقل بعدها إلى حركات شعرية نادت إلى التجديد وعملت على تحقيقه، كجماعة الديوان و"حركة أبولو" و "الشعراء الرومانسيين" ونتج من خلالهم إنطواء للقصيدة التقليدية ودخول إيقاع شعري نثري وحر.

وعمل مجموعة من الأدباء و النقاد المغاربة في الدعوة إلى التنظير وتعميق البعد البصري منهم: "محمد بنيس" في قوله« استثمار المكان في القصتين استثمارا بنائيا وذلك باستثمار إمكانيات الخط المغربي » [4]، ويقول الشاعر "عبد الله راجح" « بأن المحاولة بمثابة زواج شرعي بين النص الشعري والفنون التشكيلية » [5] وهو يقصد مختلف الخطوط والأشكال الهندسية التي يكونها النص الشعري من خلال الفراغات ولعبة البياض والسواد.

2- الرسم بالشعر:

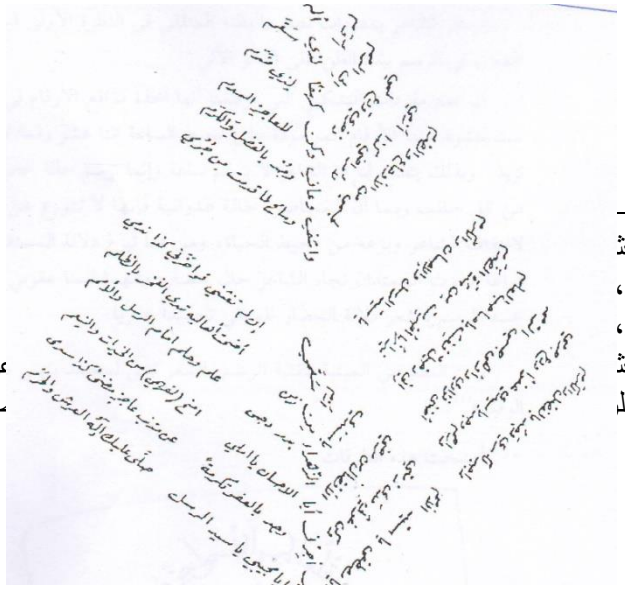
[1] - محمد الماكري، الشكل و الخطاب، (مدخل تحليلي ظاهراني)، ط م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 185.
[2] - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية، ص 225.
[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، ص 281.
[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ونعني به:« أن يرسم الشاعر النص رسوما معينة من أجل توليد دلالة بصرية[1] » ، وقد عرفت هذه الظاهرة منذ القدم عند العرب وعند الأوروبيين أيضا فكانوا أكثر اهتماما بها فبالنسبة لهم عي قائمة على ما أسموه بتراسل الفنون أي فني الشعور والرسم في رأيهم « أن الأدب الكلاسيكي أقرب إلى النص والأدب الحديث أقرب إلى الرسم » [2] ، أما« الجاحظ فقد اعتبر الشعر... ضرب من النسج، وجنس من التصوير » [3]، ومعنى هذا أن محاولة المزاوجة بين الشعر والرسم، محاولة قديمة تجددت الآن بعد تحرر الشاعر من قيود الكتابة القديمة، وبالتالي ظهور هذه الطريقة الإبداعية وتقديم الرؤية البصرية، عن المحاولات القديمة، التي قيدت التجربة الشعرية.

إن النقطة الجوهرية التي تجمع كل من الشعر والرسم رغم اختلاف طبيعتها التبليغية إلا أنها يقومان بمهمة واحدة وهي التعبير، فالشعر هو نتاج سمعي أو مقرأ عن طريق أحرف اللغة، أما الرسم فهو فن بصري بحت، والميزة التي تساعد في تلقي القارئ لمثل هذا الفن هو اعتماده على حواس مستقلة عن بعضها البعض (البصر، السمع)، وقد جاءت قصائد الرسم بالشعر على عدة مستويات تشكيلية أو أنواع منها:

1-2- المستوى التشكيلي الأول:

وهو المستوى الذي اعتمد فيه تشكيل القصيدة الشعرية على شكل تشجيرات إذ يعد « نوعا من النظم يجعل في تفرعه على أمثال الشجرة، وسمي مسجرا لاستجال بعض كلماته ببعض (...) ويشترط فيه أن تكون القطع المكملة كلها من بحر البيت الذي هو جذع القصيدة وأن تكون القوافي على روي قافيتها أيضا، كما في مشجرة محمد فهمي [4] ».



من أمين بكري، شيخ ،
ص 181.

[1] - محمد الصفراني، التش
[2] - محمد نجيب التلاوي،
[3] - محمد نجيب التلاوي،
[4] - محمد الصفراني، التش
مطالعات في الشعر المملـ

الشكل (1)

2- 2- مستوى التشكيلي الثاني:

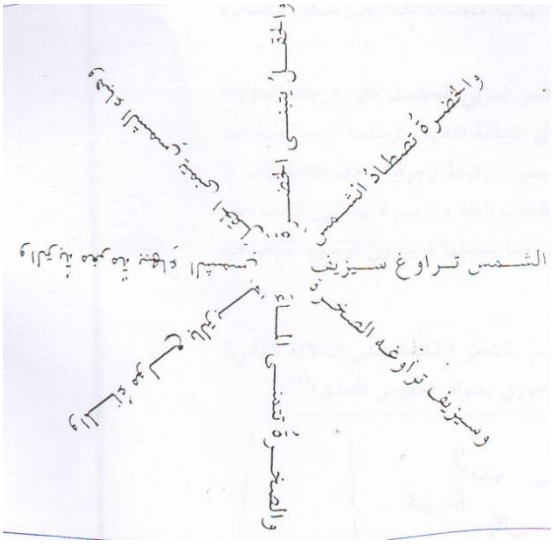
وهو المستوى التشكيلي الممثل بخط اليد وبلا شك هي وسيلة تعبيرية « إيجابية مهمة، لأن خط اليد يعكس الرعشة الإبداعية بكل معطياتها من أحاسيس ومشاعر بشرط أن يكون الشاعر نفسه هو المنفذ لتكتمل أحاسيسه التعبيرية وتتعدد تشكيليا »[1]، ومن النصوص المبنية على هذا المستوى نص "لمحمد بنيس" بعنوان، « وردة الوقت »[2]

الشكل (2)

[1] - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 347.

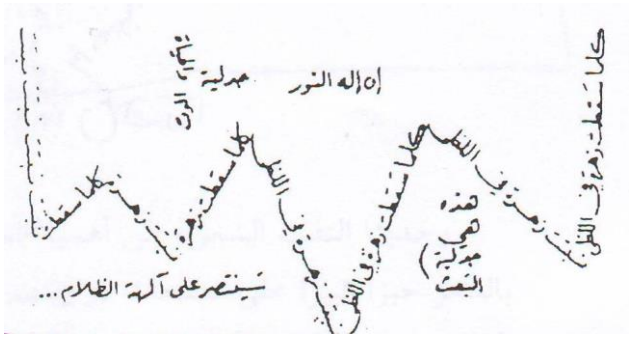
[2] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، نقلا عن بنيس محمد الأعمال الشعرية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، 2002، ص 266.

وفي نفس المستوى نجد رسم بالشعر لنص علاء عبد الهادي بعنوان« سوسو » [1]



الشكل (3)

ونجذ نفس القصيدة "لخليل خوري" بعنوان« طقوس العشق » [2]



الشكل (4)

إن تقنية الرسم بالشعر من التقنيات الفنية التي لفتت الشعراء، وذلك يعود لأهمية الجانب البصري والتشكيلي، في النص الشعري، فأصبح بذلك الرسم بالشعر جزء مهم يطبع على دواوينهم الشعرية.

[1] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 70، نقلا عن عبد الهادي علاء، حليب الرماد، ط1، مركز إعلام الوطن العربي، القاهرة، 1994، ص 81.

[2] - المرجع نفسه، ص 71، نقلا عن خوري خليل، أغاني الدار، ط14، وزارة الإعلام، العراق، ص 105.

الفصل الأول: العتبات النصية في الديوان

أولا: عتبات الإطار الخارجي.

1- عتبة الغلاف الأمامي.

1-1- عتبة اسم المؤلف.

1-2- عتبة العنوان.

1-3- عتبة صورة الغلاف.

2- عتبة الغلاف الخلفي.

ثانيا: عتبات الإطار الداخلي.

1- عتبة الإهداء.

2- عتبة الدخول.

3- عتبة العناوين الفرعية.

4- عتبة المقدمة.

5- عتبة الفهرس.

6- عتبة بيانات النشر.

لقد ظهر اهتمام النقاد والأدباء في الدراسات العربية والغربية القديمة بالنص الأدبي، بدراسة إطاره الداخلي دراسة تحليلية.

وبعد التطور الحاصل في ميدان الأدب اتجهت الدراسات الحديثة إلى الاهتمام بالجانب الخارجي للنص وهو ما يسمى بالعتبات النصية ونعني بها« مجموع النصوص التي تحفز المتن و تحيط به، من عناوين و أسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب »[1].

فيرى حميد لحمداني أن العتبات هي:« أن العتبات يقصد بها ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع و تنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية، تشكيل العناوين وغيرها ».[2]

فالعتبات إذا « تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن الطبيعة الخصوصية النصية نفسها ».[3]

وبالتالي يمكن القول أن جماليات النص الأدبي تبرز من خلال هذه العتبات التي يود الشاعر من خلالها أن يوحي أو يكشف على معاني وإشارات خفية سواء كانت من العتبات الداخلية أو الخارجية، فكل ما هو موجود في الغلاف يعتبر إمتدادا للمضمون، يقول حافظ المغربي « يشيد لحمداني بمجهودات "جنيت" في أكثر من موضع في مجال العتبات حيث يجعل "جنيت" من العتبات كل ما يتضمن التعليقات والكتابات المنشورة حول النص، ولعل مفهوم العتبة عنده ظل مرتبطا في الغالب بما يمكن أن

[1] - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي المعاصر، (د-ط)، مطابع إفريقيا الشرق – المغرب، بيروت، لبنان، 2000م، ص 21.

[2] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000م، ص 55.

[3] - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية الدلالية)، ط1، منشورات الرابطة، دار البيضاء، 1996م، ص 16.

يمهد إليه الدخول إلى النص أو يوازي النص » [1] بالإضافة إلى ذلك نجد "جينيت" ظفر باستعمالات عدة وتعريفات شتى للعتبة و"كلود دوشيه" يسميه بالمنطقة المرتدة zone indécise بين داخل النص و خارجه و "فليب لوجوب" يصفها بأنها بمثابة الحاشية المزينة للنص La Frange فيقول:« حاشية النص المطبوع التي تتحكم في الواقع في عملية القراءة برمتها » .[2]

ومن هنا نستخلص أن العتبات النصية ذات أهمية تجعل القارئ يمر بها قبل الولوج إلى متن النص، ومن العتبات النصية التي تتجلى في ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل" لعبد الرزاق بوكبة" ما يلي:

أولا- عتبات الإطار الخارجي:

ويسمى أيضا بالتصميم الخارجي و« المقصود به دراسة الملامح مع العامة التي يتميز بها الديوان كسلعة معروضة في المكتبات، من خلال تمظهر الغلاف الذي يشكل الواجهة التي يقوم بها الشاعر بصناعته، فيجد القارئ كل ما يحتاج معرفته » [3]، ويندرج تحته كل من:

1- عتبة الغلاف الأمامي

- عتبة اسم المؤلف
- عتبة العنوان
- عتبة صورة الغلاف

2- عتبة الغلاف الخلفي

[1] - حافظ المغربي "مكتسبات النص والمسكوت عنه في نص شعري"، مجلة قراءات، العدد3، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011م، ص 156.

[2] - سليمة لوكام، "شعرية النص النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات" مجلة التواصل، العدد 29، المركز الجامعي، سوق أهراس، 2009، ص 38.

[3] - عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات ، المجلد 7، العدد2، جامعة ميلة، 2014، ص 129.

1- **عتبة الغلاف الأمامي**: يقصد بها« العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: افتتاح الفضاء الورقي »[1]، بمعنى أن الغلاف الأمامي هو تمهيد لفحوى الكتاب، ونلاحظ في القصيدة المعاصرة انفتاحها على العتبات النصية، التي كانت تنحصر في ما مضى في العنوان إلى عتبات وأشكال أخرى تمثلت في العنوان واسم المؤلف ولوحة الغلاف... إلخ.

وفي ديوان من دس خف سيبويه في الرمل؟ لشاعر "عبد الرزاق بوكبه"، نجد حضورا لافتا للعتبات وتوزيعها في الديوان لم يكن اعتباطيا وإنما له دلالة وتداخل وتمازج يجمع بين هذه العناصر ليكون دلالات تهيئ متن الديوان. ومن أبرز العتبات في الغلاف الأمامي ما يلي:

1-1- عتبة اسم المؤلف: لابد لأي عمل أدبي أن يكون مرفوقا باسم صاحبه وذلك كدلالة مباشرة على امتلاكه له،« فلا يمكننا تجاهله أو تجاوزه لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب بصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا »[2]، بمعنى أن اسم المؤلف يحيل إلى هويته وحضوره وتظهر في قصائده وحالاته الشعورية وبالتالي هناك أهمية لحضوره، يبرز من خلالها دلالات ورموز للقارئ، ومما لا شك فيه أن وجود اسم المؤلف في أعلى الديوان على الطرف الأيمن منه في إطار أحمر ممتد إلى نصف عرض الغلاف، ووجوده السابق لعنوان الديوان ولوحة الغلاف بخط أبيض متوسط الحجم، مغاير لحجم ولون العنوان أو مناقض له، يحمل رغبة في تأكيد الحضور والذات في ديوانه الشعري، وهنا يكشف سبب تكرار اسم الشاعر في الجهة العلوية نصف صفحات الديوان وعلى خلفية الديوان أيضا إلى أنه تعبير عن الكينونة والذاتية والاعتزاز بالنفس.

وساعد اللون الأحمر المحيط له في إبراز اسمه ولفت الناظر له، وعكس الخط الأبيض الأمل والصفاء والصدق والمصداقية في طرحه لموضوعات ديوانه الشعري،

[1] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، ص 133.
[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008، ص 63.

اللافح بكلمات الحياة العادية، والسيلان الدائم للأفعال البشرية وتتجلى صورها في الرغبة، الحزن، الشوق، العنف، القوة، ... ومن أمثلتها ما جاء في قصيدة "المبعولة" التي يقول فيها الشاعر:

«دخلت عليه ومغرفها يقارب لحيته

دخل عليها بلطمتين أذاقتاها النجوم / رفعت السماعة و بكت

المرتف أخبروا أمي ... سقطت من السلم » [1]

لقد صور لنا الشاعر في هذا المقطع حالات العنف الأسري ضد المرأة، وتحدث أيضا في مقطع آخر من قصيدة "خصية التمثال" عن موضوع الحب فيقول:

«يحبها ... يحبها حد لم يلمسها، وتحبه ... تحبه حد تريده يفعل

ذكرت له الموعد الستين صديقه كره يقربونها / ذكر لها صديقا

يحب يلتصق بهن:

الحابس كيف يقدر يشوه الحب؟ » [2]

والملاحظ في قصائد "عبد الرزاق بوكبة" أنها مزيج بين الشعر النثري والشعر الحر، ولكن يغلب عليها كثيرا الشعر النثري، وما هو إلا دلالة على ثورة الشاعر للقيود المتعارف عليها في الشعر.

كما ارتبط شكل القصائد الشعرية (الشعر النثري) بالموضوعات التي طرحها الشاعر في ديوانه، فكان جريئا في تناوله لموضوعات محضورة في مجتمعه وبالتالي فقد خدم الشعر النثري القصصي ما أراد الشاعر الكتابة عنه.

2-1- عتبة العنوان: يعد العنوان من أهم العتبات النصية التي تم التطرق إليها ودراستها كعتبة مستقلة عن العتبات الأخرى موازية لأي عمل أدبي أو بحث علمي وذلك للأهمية التي تحملها وقد سماه جيرار جينيت بالعنونة، وعليه فإن العنوان بطبيعته يتصدر الكتاب ويجذب القارئ لأنه أول ما تقع عليه عين القارئ ويثيره، إذ هو رسالة أولى يتلقاه القارئ من متن الكتاب، بصفته دليل يختزل فيه النص الشعري مضمونه

[1] - عبد الرزاق بوكبة، من دس خف سيبويه في الرمل؟ ط2، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011، ص 63.
[2] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 34.

والعكس باعتبار النص الشعري وسيلة لقراءة مدلولات العنوان، ويعتبر « نظاما سيمائيا ذو أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة » [1]، وللعنوان وظيفته «لأن عنوان الشيء دليله ووضعه يكون في بداية المصنف » [2].

والعنوان هو أول ما يستوقفنا في ديوان "من دس خف سيبوبيه في الرمل؟ كونه ورد في مساحة وبخط بارزين بالنسبة للمتلقي وبذلك فهو يشكل وسيلة اتصال، وينقسم إلى عنوان رئيسي وعنوان فرعي.

2-1-1- العنوان الرئيسي (الأصلي): هو« مجموع العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف » [3].

ومنه فقد جاء عنوان الديوان مركبا من ستة كلمات متبوعا بعلامة استفهام، والاستفهام هنا ليس غرضه السؤال، بل من أجل استفزاز القارئ وإثارة ذهنه وفتح مراكز التفكير، لديه ونلاحظ أن الألفاظ التي وردت في العنوان "من دس خف سيبويه في الرمل؟ تثير الجدل.

فاجتماع الخف بالرمل مألوف وبديهي لأنهما يرمزان إلى الصحراء أما دخول كلمة سيبويه بين اللفظين يتطلب التمعن، فسيبويه رمز من رموز اللغة وقواعدها النحوية.

فدلالة الخف والرمل ترمز إلى مظاهر الحياة العربية، التي أغلبها تغطيها الرمال وبالتالي تدعو هذه الحياة إلى انتعال الناس الخف فبدونه لا يستطيع التحرك وسط تلك الصحراء وهذا التحليل الظاهر والمباشر ينطبق بطريقة غير مباشرة على اللغة أي، الشاعر يدعو إلى تجاوز الطرق التعبير المتعارفة عليها وتجاوز القواعد والأصول النحوية والنهوض بطرق تعبيرية جديدة.

كما جاء العنوان مكتوبا بخط طباعي غليظ وأسود داكن يحوطه إطار أبيض يعكس لونه ويزيده بروزا، وقد تكرر العنوان في دفتي الديوان بالإضافة إلى وجوده في

[1] - عامر رضا، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، ص 91.
[2] - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 29.
[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 67.

الصفحة المزيفة وفي الطرف العلوي من نصف صفحات الديوان، وهذا من أجل تذكير المتصفح بعنوان العمل.

2-1-2 العنوان الفرعي (العنوان الثانوي): و يأتي غالبا عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب «وهو عنوان شارح و مفسر لعنوانه الرئيسي » [1]. وقد جاء العنوان الفرعي في الديوان على شكل عناوين للقصائد الشعرية، توسطت العناوين القصائد مبرزة عن نفسها بخط وحجم متوسطين بين عناوين مفردة ومركبة كما وردت تحت بعض العناوين عناوين فرعية تابعة لها، أقل حجما وسمكا منها مترابطة وممتدة إلى بعضها البعض، فالعلاقة بين العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، هي علاقة احتياج لكليها فبدون النص يفقد العنوان القدرة على توليد الدلالات، وبدون العنوان يصبح لا معنى لوجود النص، فبرزت كل العناوين باللون الأسود المصاحب لحالات تحمل الظلمة والألم، و هناك علاقة يصعب فهمها دون إمعان النظر فيها والقدرة على ربط مدلولات القصائد بالعنوان الرئيسي هذه الدلالات التي تجمعها، لا تتبين لأي قارئ تستدعي القارئ الجيد ليتمكن من فهم ما تنشد إليه هذه العناصر، من كسر للنمط العام، فمتن القصيدة« يعتبر جسدا مرئيا و امتدادا للعنوان بما تتضمنه من علامات لفظية تشتغل وتتعانق فيما بينها لتفضي إلى دلالة » [2]. كما أنه « يحدد ويوحي ويمنح النص الأكبر قيمة » [3] وبالتالي فالعلاقة بينهما إلزامية تجعل هذا الربط لا ينفصل، وما يدعم هذه الأقوال هو القارئ نفسه الذي يكون جزءا محوريا اجتماع هذه العناصر كدلالة ممتدة إلى بعضها البعض « باعتبار العنوان يفتح شهية القارئ » [4] وفضوله على ما يبسط داخله من دلالات يوحي إليها للوهلة الأولى

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 68.
[2] - رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص16.
[3] - المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] - المرجع نفسه، ص نفسها.

3-1- عتبة صورة الغلاف:

يعد الغلاف ذا أهمية بالغة بالنسبة للمضمون من جهة وللتسويق من جهة أخرى، فلم يعد الغلاف مجرد شكل خارجي فقط بل أصبح امتدادا ودلالة على مضمون أو متن النص.[1]

ونجد المؤلف والناشر يركزان على الغلاف، ومساحته تحتوي على عدة تفاصيل تقوم كل منها بوظيفة محددة، وبالتالي فهي إما أنها تخص الجانب الفني أو المضموني للديوان (الكتاب)، أو تخص الجانب التسويقي، أي أن لغلاف الكتاب جانب دلالي له علاقة بالمضمون وجانب إشهاري ترويجي. ومن تفاصيل الغلاف ما يلي:

3-1-1- الرسوم و الأشكال: هي من العلامات غير اللغوية التي تساهم في إعطاء مدلولات إيحائية بمحتوى الكتاب وتنقسم إلى نوعين: منها ما هو واقعي تحاكي فيه الصورة الواقع و منها ما هو تجريدي لا يقدم صورة مباشرة نحو مضمون الديوان بل يحتاج إلى تأويل، أي أنها تلميحية رمزية.

فالرسم أو الصورة هو عبارة عن رسالة بصرية أيقونية « لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى » [2]. فهي تسعى إلى تحريك الانفعالات العليا للقارئ (الذكاء، العقل، ...) فهي لغة أو طريقة للتعبير تحاكي الفكرة بلغة الشكل، الخط، اللون، الرسم، و بالتالي هي رغم أنها لغة رمزية بصرية إلا أنها تساهم في فتح عدة قراءات و تأويلات من القراء وبالتالي تعزيز الرؤية البصرية و تفعيلها بالنسبة للمتلقي.

و يقع الرسم في الجزء السفلي من غلاف الديوان باتجاه اليمين، مشكلا بذلك رسما فنيا تجريديا، يلفت انتباه المتلقي يحمل الدلالة والغرابة في نفس الوقت، وجاء في شكل حيز يمتد بشكل طولي نحو الأسفل على هيئة مربع، تتوسط نهايته ثلاث نقاط متقطعة،

---

[1] - ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، ط1، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، 2002، ص 124.

[2] - قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، (د-ط)، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2005، ص 22.

لينزل بعده خط مستقيم بطول 1.5 سم، وعلى طرفيه دائرتين صغيرتين مثل بذلك صورة المرأة بطريقة غامضة تستدعي التمعن فيها، وذلك بكون المرأة موضوعا جوهريا في الحياة الاجتماعية التي صورها الشاعر في قصائده هي أساس المجتمع.

3-1-2- **اللون:** لقد اتخذ اللون وظيفة رمزية تواصلية، عندما حل محل اللغة، ومحل الكتابة ولهذا تم ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي، والوسط الاجتماعي و المحيط، فتساهم دلالات اللون في نقل دلالات خفية وأبعاد مستترة في النفس البشرية.[1] أي أن الألوان على اختلافها وكيفية توزيعها وانسجامها على الغلاف لها دلالة وأبعاد رمزية مرتبطة بالبعد الاجتماعي والبعد النفسي للمؤلف والمتلقي، بالإضافة إلى هذا فإن الألوان تؤدي دورا إشهاريا من جهة ودورا دلاليا من جهة أخرى في إبراز شخصية الشاعر ومحتوى الديوان، فيغلب التوازي في توزيع اللون الأصفر الذي يعلو الديوان ويوحي بثقة الشاعر بنفسه، كما يمنح الشعور بالانطلاق والإبداع، فهو يعد من أقوى الألوان التي لها تأثير نفسي على العين.

وأخذ اللون الأحمر حيزا صغيرا من مساحة اللون الأصفر ليبرز اسم المؤلف لدلالة على شخصيته الطموحة والمليئة بالطاقة والعزيمة، وبالتالي اعتلاء اللون الأصفر والأحمر أعلى الديوان كان دالا ومصاحبا لما يريد الشاعر تبليغه.

أما على الجزء السفلي للغلاف الأمامي فنجد انتشارا كليا للون الأخضر المتدرج الذي يؤكد فيه حالة انقسام نفسية، فهو يبعث فيه الأمل والسعادة وفي نفس الوقت يصيب بالكآبة، أما من جهة المتلقي فاللون الأخضر يعطي النشاط والراحة والتجديد المستمر، فكل ما هو أخضر يدخل في قلب الإنسان و نفسيته.

وأبرز ما يلاحظ في الغلاف الأمامي للديوان هو الإطار الأبيض الذي يفصل اللونين السابقين ويحوي على عنوان الديوان المكتوب باللون الأسود القاتم كدليل على الغضب و التشاؤم، وفي نفس الوقت نجد اللون الأبيض المحيط به يهدي من حدة لون العنوان، بكونه رمزا للطهارة والنقاء والصدق والسطوع.

[1] - ينظر: عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل العدد الصادر في 04 جوان ، جامعة عنابة، الجزائر1999، ص 125.

وتخبر تركيبة اللون الأخضر المحددة لملامح الرسم الموجود على الغلاف بعدا آخر من أبعاد معاناة أي فرد وسخطه على وضعه الاجتماعي، فاختار الشاعر اللون الأخضر ليبث في روح المتلقي الأمل والدعوة إلى التجديد المستمر وبالتالي فإن مدى الأخذ بهذه الرسائل اللونية يوصل إلى التغيير الذي يهدف إليه "عبد الرزاق بوكبة".

ـ **المؤشر الأجناسي:** يعد من المسالك الأولى في عملية الولوج إلى نص ما، فيساعد القارئ في تحديد شكل الجنس الأدبي هل هو نثر أم شعر.

وبالنظر إلى الديوان تحدد الجنس الأدبي بمصطلح "نصوص" وهذا ما يثير تساؤلات عدة إذ ما كان نثرا أو شعرا لأن مصطلح "نصوص" يمثل كلا الجنسين، إن هذه الطريقة في مباغتة المتلقي تجعل منه يفتح مجال الإيداع في البحث إلى تحديد الشكل الإبداعي لمدونته فتلقي مصطلح "نصوص" تجعل أي قارئ يرسم فكرة عن هذه المدونة ويختلف من شخص لآخر وذلك حسب ما تتركه أو ما يراه كل متلقي في مصطلح "نصوص" من دلالة توحي له إذا كان شعرا، أو نثرا... وبمجرد تصفح المدونة و التمعن في نصوصها وطريقة توزيعها وشكلها العام، فلا يخطئ المتلقي في كون المدونة شعرا، ليس جنسا آخر، وهنا ينتبه المتلقي إلى هندسة القصيدة وبناءها ويلاحظ بأنها ليس بالشعر العمودي وإنما هي مزيج بين قصيدة الشعر وقصيدة النثر.

ومنه فإن كلمة "نصوص" هنا هي عملية إبداعية تفتح فضاء التساؤل في البحث عن الشكل الأدبي الذي يدفع المتلقي بتصفح المدونة للإجابة على هذا التساؤل.

2ـ **عتبة الغلاف الخلفي:** لا تقل قيمة الغلاف الخلفي عن قيمة الغلاف الأمامي، فهو مكمل له، ومن محتوياته نجد كلمة الكاتب، بيانات عن المؤلف، صورته أيضا، وبعض الألوان المتوزعة على مساحته وشعار دار النشر، إذ هو "العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي"[1].

ويحمل الغلاف الخلفي للمدونة التي نحن في صدد دراستها توزيعا للون الأصفر والأخضر، وعلى طرفي بطاقة معلومات الشاعر نجد اللون الأصفر وأسفل الغلاف

[1] ـ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 137.

باتجاه الرسم تحتل اللون الأخضر، وقد ورد في بيانات الشاعر معلومات شخصية عنه وأهم إصداراته الشعرية و جاءت كما يلي:

"عبد الرزاق بوكبة"

كاتب وإعلامي متخصص في الثقافة.

من مواليد 1977 بأولاد جحيش

أصدر:

- من دس خف سيبويه في الرمل؟ الطبعة الأولى عن المكتبة الوطنية الجزائرية ودار البرزخ 2004.

- أجنحة لمزاج الذئب الأبيض، عن منشورات ألفا 2008 (فاز في مسابقة بيروت 39)

- جلدة الظل من قال للشمعة: أف؟ عن منشورات ألفا 2009 (ترجمت و نشرت فصول منها في بريطانيا)

- عطش الساقية. تأملات عابرة للقار، منشورات فيسيرا 2010.

وأدرج الشاعر أسفل بطاقة البيانات رسما، أضافه إلى خلفية المدونة وجاء على شكل أسطر متوازية بشكل أفقي، وبجانب السطرين الأولين نقطتين سوداوين فوق بعضهما من الجهة اليسرى ونقطتين أخريين بنفس اللون في السطرين المتبقيين عكس الجهة الأولى، وتعلو هذه الأسطر حروف باللغة الأجنبية مشكلة بذلك [.COM]، وكل هذا له دلالة قوية في الدعوة إلى التجديد والتغيير و مسايرة العصر، وهو عصر التكنولوجيا والأنترنت، وهذا بكافة التغيرات الميدانية والحياتية من بينها اللغة، متجاوزا قواعدها النحوية والإيقاعات الشعرية.

والملاحظ أن الشاعر "عبد الرزاق بوكبة" قد استخدم رسمين في كل من الغلاف الأمامي والخلفي، ربما يكون هذا الاستخدام قصدي من الشاعر في وضع الرسومات في الغلاف، أو ربما يكون من الرموز الإشهارية التي تستخدمها دار النشر والناشر بالذات لجذب القارئ، وعلى هذا الأساس ننوه أن الرسمين اللذان على الغلاف الخلفي والأمامي هما من خربشات وعبث الكاتب، أما تصميم الغلاف فيرجع إلى "محمد بن قبينة".

ثانيا- عتبات الإطار الداخلي:

يسميه النقاد بالفضاء الطباعي، ويقصد به الحيز« الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق »[1].

ويندرج تحته كل من:

- عتبة الإهداء
- عتبة الدخول
- عتبة العناوين الفرعية
- عتبة المقدمة
- عتبة الفهرس
- عتبة بيانات النشر

1- **عتبة الإهداء**: يعتبر الإهداء عنصرا مهما في عتبات أي عمل أدبي على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة إذ أنه يعكس «نوع العلاقة بين المهدي والمهدى له »[2]، ويقسم جيرار جينيت وظيفة الإهداء إلى:

- الوظيفة الدلالية: « هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدي إليه »[3].

- الوظيفة التداولية: وهي: «تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وبجمهوره الخاص و العام » .[4]

والإهداء في الديوان أو ما سماه الشاعر "بعدالة الإهداء" يحمل وظيفة دلالية موحية وجاء على هذا الشكل:

«إلى بال القوارب

أما السدود

فتحجز و لا تسافر » [1]

---

[1] - عامر رضا، مجلة واحات و الدراسات، ص 129.
[2] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 144.
[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 99.
[4] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 99.

فالملاحظ أن "عبد الرزاق بوكبة" قد استخدم حرف الجر "إلى" في بداية الإهداء وهذا بهدف توجيه و تخصيص الإهداء إلى فئة أو جماعة معينة، يرى فيها أهلا لفهم و قراءة وتقبل مواضيع ديوانه، أي أصحاب العقول المنفتحة على الواقع. ويقول أيضا "بال القوارب" "فالبال" مفردة عامية دالة على العقل، أما القوارب فتبحر في البحر وبالتالي هنا مثل لنا الإنسان بالقارب الذي يطفو في بحر الأفكار دون حدود وقيود اجتماعية وعرفية. أما الجزء الثاني من الإهداء فيبدأ فيه الشاعر باستثناء معنوي ولفظي يقول "أما السدود فتحجز ولا تسافر" فالسدود هي مياه راكدة محجوزة بأسوار لا يمكن تجاوزها، والسدود يعني بها تلك الفئة الثانية من الناس، مقيدة الفكر، ولفظة "تحجز" جاءت مكونة من حروف ذات وقع صوتي قوي على الأذن مما يوحي رفضه لهذه الفئة، بالإضافة إلى هذا فإن الإهداء كان بخط يد الشاعر وهذا دال على شخصيته القوية والمتمردة الرافضة للواقع الاجتماعي والفكري الراهن وختم في هذا إهداءه بتوقيعه الخاص.

2- **عتبة الدخول**: وهو الباب أو المدخل الذي يفتتح به الأديب عمله، ويتخذ أشكالا عدة منها: ما هو نثري، ومنها ما هو شعري ويأتي أيضا على شكل مقولات تكون لصاحب العمل أو لغيره.

وعتبة الدخول في ديوان الشاعر جاءت على شكل قولين الأول بقلم الشاعر نفسه يقول: «كل ما ترونه من اهتزاز شجرتي النحو والصرف هنا من ريحي » [2].

يذهب بوكبة في هذا القول إلى أقصى حدود اللغة، ليتجاوزها عن عمد قصد بنيانها المرصوص (النحو و الصرف) ويظهر هذا في الدعوة التي وجهها في قصائده إلى تقريب اللغة العربية الفصحى، إلى المنطوق وهي اللغة الدارجة، اختزالا للوقت والجهد.

أما القول الثاني هو من كتاب البيان والتبيين للجاحظ نقلا عن سهل بن هارون* «سياسة البلاغة أشد من البلاغة » [1]، و يقصد بها أن البلاغة تتغير بتغير اللغة، وأن

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 7.
[2] - عبد الرزاق بوكبة ، الديوان، ص 9.

تغير اللغة يعتمد على التغيرات الحاصلة في المجتمع عبر الزمن، كما أن تعدد اللهجات والثقافات تسهم و لو بقليل في تغيير اللغة العربية، فاللغة تنمو وتتطور بحسب نمو وتطور كل عصر من العصور.

ومنه نستنتج أن الشاعر "عبد الرزاق بوكبة" أراد أن يستشهد بقول الجاحظ ليثبت صحة كلامه، فكلا القولين يذهبان إلى أن اللغة عليها أن تواكب العصر وهذا ما يعتبر ميزة من ميزات البلاغة، و تحققه في صورها المختلفة.

3- **عتبة العناوين الفرعية:** هي « مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل، نص) التي يمكن أن تندرج على رأسها نصه لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته » [2].

وأن أول ما يلاحظ في العناوين الفرعية للديوان هو تكرار مجموعة من العناوين بشكل كلي أو جزء منها وجاءت كالتالي:

3-1- تكرار لفظة واحدة في مجموعة من القصائد:

اللفظة	القصائد
أعراس	- أعراس النسر - أعراس الغبار - أعراس الفراشة - أعراس البياض - أعراس الجسد
الفستان	- ذكر الفستان - معراج الفستان
الروح	- شوكة الروح - وردة الروح
قربان	- قربان أول

*- سهل بن هارون: هو كاتب و بليغ و حكيم من أصول فارسية (نيسابور) و عراقي المنشأ (البصرة) عرف بحبه للفارسية و عدائيته للعرب.

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 9.

[2] - عامر رضا، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، ص 125.

	- قربان ثاني - قربان ثالث
خيال	- خيال طفل - خيال كلب
حجر	- حجر أبيض - حجر أسود
سرير	- سرير لأحمد - سرير المعزوب - سرير لأفقين
حديث	- حديث الأجرب - حديث الطحلب
زريبة	- زريبة الأرض - زريبة السماء

إن وجود تكرارات لبعض المفردات في عناوين القصائد الشعرية في الديوان يدعو القارئ إلى التمعن والنظر فيها، إذ أن هذه التكرارات قام بها "بوكبة" من أجل التركيز على مواضيع معينة والإلحاح عليها ولفت انتباه القارئ لها وتفكيره بها كلما انتقل إلى قصيدة موالية، فقد كانت هذه التكرارات تبدو كتكملة لبعضها البعض فهي متكاملة معبرة عما يختلج في نفسية وخيال الشاعر.

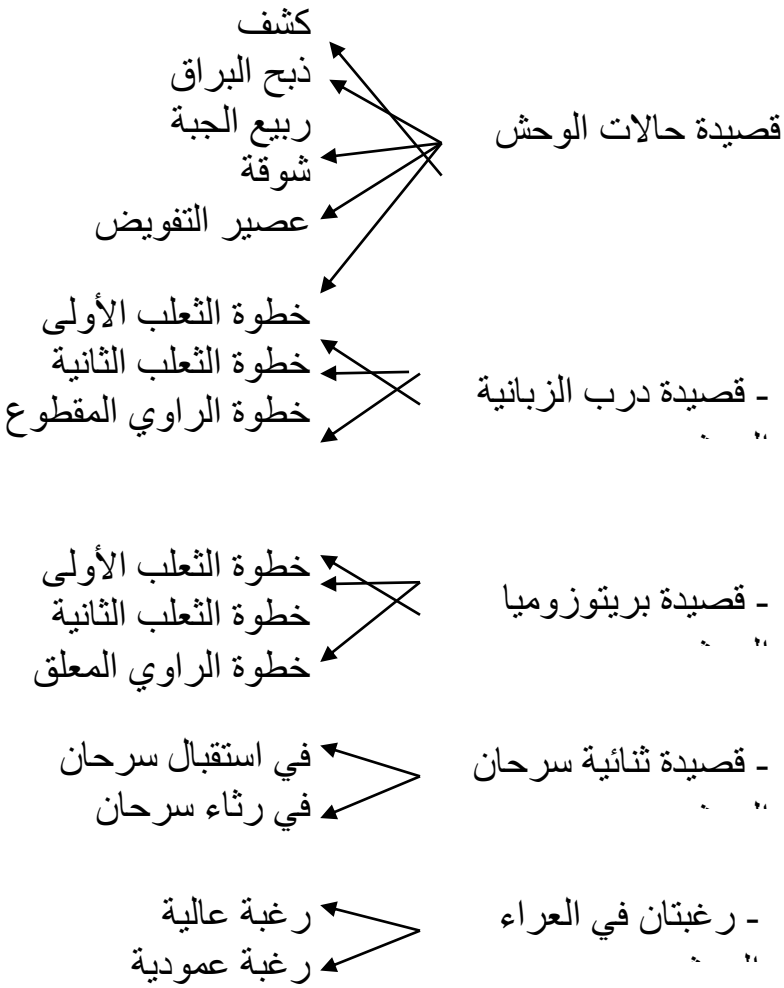
3-2- العناوين المكررة:

العنوان	**تكراره**
لا قشعريرة في الصنم	تكررت مرتين
أنثى الغيم	تكررت مرتين
قربان	تكررت ثلاث مرات

لقد اهتم الشاعر بالعنوان وأولاه عناية تامة وجعله نقطة مركزية مهمة و يظهر من خلال التكرار الذي جاء لبعض العناوين، فنجد هذه التكرارات متتالية تارة، ومتباعدة

تارة أخرى، متتالية باعتبارها جزءا ثانيا للقصيدة الأولى وتكملة لها ومتباعدة حتى لا يخطئ القارئ فيها ويعتبرها موالية وتابعة لها.

3-3- القصائد التي تنقسم إلى فروع:



يعد التكرار إحدى الأدوات الجمالية ... الشاعر على تصوير موقفه اتجاه موضوع ما، فدلالة التكرارات في عناوين قصائد الديوان، ما هو إلا ترجمة لمحاولة الشاعر لتركيز على موضوع مهم لتبيان درجة أهميته من خلال هذه التكرارات، ومن جهة أخرى وردت هذه التكرارات لمساعدة المتلقي في فهم المشهد والصورة، التي تحملها هذه القصيدة، كما أن مجموع القصائد المكررة، سواء من جهة العنوان في شكله الكلي أو تكرار لفظة منه تجمع بينها انسجام وتكامل في الموضوع والحالة النفسية للشاعر.

أما فيما يخص العناوين المتفرعة إلى عناوين صغرى فهي أيضا تكملة إلى بعضها البعض كلها تندرج وتنتمي إلى عنوان القصيدة.

كما تجدر الإشارة إلى أن العناوين المكررة بشكليها لم ترد كلها متتالية في الصفحات وإنما هناك من جاءت غير متتالية و هذا راجع إلى حالة الشاعر النفسية أو من أجل الأخذ بعين الاعتبار كيفية تلقي القارئ لهذا التكرار إذا كان متتاليا فيقع الخلط.

ووردت عناوين القصائد في أغلبيتها ثنائية التركيب بخط أسود غليظ وبارز، والعناوين المصاحبة لبعض القصائد مثل قصيدة حالات الوحش (ذبح البراق، ربيع الجبة، شوقة، عصير التفويض) كانت أقل حجما وأقل بروزا في حدة اللون وهذا لأجل فهم القارئ بأنها تابعة لها وجزء منها.

وتساهم العناوين الفرعية في خرق محتوى أو مضمون بعض الأعمال الأدبية، أما في ديوان من دس خف سيبويه في الرمل؟ على العكس من ذلك فإن بعض عناوين القصائد لا توحي بمضمونها مباشرة تحمل غموضا وغرابة، واستخدم أيضا اللغة العامية في ديوانه التي كانت في أغلب الأحيان لغة آسرة ومتعبة في نفس الوقت.

4- عتبة المقدمة: تندرج المقدمة ضمن العتبات النصية الأخرى التي لا تقل أهمية عنها، فهي مفارقة عجيبة قد لا تتسم بها غيرها من النصوص، فعلى مستوى المكان هي أول مكتوب أما على المستوى الزمني فهي آخر ما يكتب.[1]، وهناك ألفاظ دالة على زمن كتابة المقدمة سواء كتبت قبل أو بعد انتهاء العمل الأدبي وهي:

- مقدمة كتبت قبل المتن:« سأذكر، سأورد، مبين... إلخ و هي ملفوظات دالة على الحال والاستقبال » [2].

- المقدمة كتبت بعد المتن:« ذكرنا، أوردنا، قلنا، الفنا... وما شاكلها » [3]

4-1- أنواع المقدمة: يمكن أن نميز نوعين:

4-1-1- مقدمة ذاتية: وهي من وضع المؤلف نفسه.

[1] - ينظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النص العربي القديم، ص 42.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - المرجع نفسه الصفحة نفسها.

4-1-2- مقدمة بقلم شخصية (غيرية): وهي من وضع مبدع أو مفكر أو ناقد معين وتوضع «بهدف تزويد المنجز النصي بمنجز نقدي يسعى إلى ترسيخ الحركة الشعرية الجديدة في بيئتها الثقافية » [1]

وبالعودة إلى الديوان الشعري نلاحظ أن الشاعر زحزح المقدمتين إلى مؤخرة الديوان، وهي حركة تحرر القارئ بالدخول مباشرة في النصوص الشعرية، فجاءت بقلم شخصيتين معروفتين في مجال الأدب، فمقدمة الطبعة الأولى بقلم "الدكتور أمين زاوي"* تحدث من خلالها على حرية الإبداع وكسر القيود وتجاوزها «إنه دفاع عن حرية المتخيل في كسر الممنوعات » [2]. وتحدث أيضا عن المواضيع التي جاءت في الديوان، نداء الأم و الطفولة، كما أثرى على شخصية "عبد الرزاق بوكبة" وأشار حسب رأيه إلى أن هذا العمل فريد من نوعه وحداثي، ودعى في ذلك القارئ إلى قراءته، و امتدت المقدمة من الصفحة 112 إلى 113 و نشرت في سبتمبر 2004، و في الطبعة الثانية أضيفت مقدمة أخرى بقلم "محمد شوقي الزين"* وامتدت من الصفحة 114 إلى 122 وتحدث فيها بإسهاب عن الديوان، تطرق إلى أهم الموضوعات المتداولة وأشار إلى لغة الشاعر المبهمة المليئة بالرموز والإيحاءات عن تجاربه الحياتية. ومنه نستخلص أن وضع المقدمة في آخر الديوان له ما يبرره، فهي تبرز وجهة نظر الناقد من العمل الأدبي، كما يمكن أن نقول أن القارئ يمكن أن يعود إليها بعد الانتهاء من عمل القراءة.

5- **عتبة الفهرس**: إن الفهرس عنصر من عناصر الكتاب ويعتبر بطاقة فنية لمحتوى الكتاب، كما يسهم في مساعدة القارئ وتوجيهه في معرفة المتن.

أما عن فهرس الديوان فقد ألغاه الشاعر وعوضه بفهرس من خط يده وهو يبدو مثل ثلاث أسطر شعرية.

---

[1] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر الحديث، ص 149.

*- د/ أمين زاوي: هو مفكر و كاتب جزائري، عمل كأستاذ للدراسات النقدية في جامعة وهران، له روايات باللغة الفرنسية و العربية، و آخر أعماله رواية الملكة.

[2] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 112.

*- محمد شوقي زين: كاتب و فيلسوف جزائري، تخرج من جامعة بروفوس بفرنسا، تحصل على دكتوراه في الدراسات العربية الإسلامية و تخصص بالفلسفة و التصوف

«لماذا الفهرس

وما في الكتاب

في الكتاب » [1]

وبهذا فهو يدعو القارئ إلى اكتشاف موضوعات الديوان الشعري دون الرجوع إلى الفهرس، وهنا إشارة إلى تحفيز القارئ ودفعه للتصفح و التساؤل ومخاطبة فضوله المعرفي والعقلي.

6- عتبة بيانات النشر: تأتي في شكل معلومات تتعلق بالناشر والمنشور وتتمثل قيمتها «في تحديد مستوى أهمية الديوان » [2].

- الناشر: فيسرا للنشر
- السنة: 2011
- عنوان الناشر: حي 200 مسكن، ع23، رقم 2، برج البحري
- الهاتف: 0779539342 / فاكس 021865471
- البريد الالكتروني: vescera@hotmail.fr
- عنوان الكتاب: من دس خف سيبويه في الرمل؟
- اسم الكاتب: عبد الرزاق بوكبة
- الإيداع القانوني: 33-38-2011
- ردمك: 2. 15. 975. 9947 -978.
- التصميم و الغلاف: محمد بن قينة

إن الترابط بين العتبتين الخارجية (العنوان، الغلاف، المؤلف) والداخلية (الإهداء، نوبة الدخول، الفهرس...) ظاهر، رغم اختلاف طبيعتهما فالغلاف بوحداته المكونة له كعتبة بصرية والإهداء والفهرس كعتبة لسانية مكتوبة، وهذا دليل على ارتباط آخر وهو ارتباط المرئي بالمكتوب.

لقد صنعت العتبات مجتمعة بمساعدة القارئ نصاً متفاعلا يجمع بين مقصديات الشاعر والناشر، ومصمم الغلاف والقارئ، فلا يمكن للعمل الأدبي أن يخترق إلا إذا كان يحمل

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 125.
[2] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 140.

رؤية جديدة تعبر، عن تصور ووعي مختلف يكون فيه المؤلف صاحب الدور الرئيسي لإيصال هذا التغيير.

الفصل الثاني:تقنيات التشكيل البصري في الديوان

أولا: تقسيم الصفحة.

1- بنية البياض و السواد.

2- مجال تشكيل السطر الشعري.

3- الرسم.

ثانيا: محور علامات الترقيم.

1- علامات الوقف.

2- علامات الحصر.

أولا: تقسيم الصفحة

هناك آليات تحريرية مهمة تدخلت بشكل مؤثر في تشكيل النص الشعري المعاصر من بينها:

1- بنية البياض و السواد:

تقوم القصيدة المعاصرة على لعبة البياض والسواد، حيث يعد البياض من أبرز سمات النص الشعري الحداثي والذي يعمل بدوره على استفزاز القارئ وإثارة تساؤلاته: إلى ماذا يرمز هذا البياض؟ وقد استعمله الشاعر« ليجل المتلقي دلالة الصوتين الشعريين المنبعثين في آن واحد تسجيلا بصريا »[1] ونعني ببنية البياض: «إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي أوتجسيد دلالة الفعل بصريا »[2].

فنجد البياض عند الشعراء يمتلك قيمة جمالية، تتيح للشاعر التصرف في عناصر بناء القصيدة من عدة جوانب، كما نجد الشاعر يوظفه بوصفه نصا موازيا داخل النص وبذلك يجد المتلقي نفسه أمام نصين: نص حاضر في المكتوب ونص غائب في البياض.

« ثم أن البياض لا يجد معناه و حياته و امتداده الطبيعي إلا في تعانقه مع السواد».[3]

ويتمثل هذا الأخير في جانب الكتابة حيث « أن الشاعر يشرع في انتهاك بياض القصيدة بالكلمات وتلتقي عين المتلقي بامتلاء وفراغ»[4].

يشير الامتلاء إلى (بنية السواد) ويشير الفراغ إلى (بنية البياض). ومن النصوص التي نشرها "عبد الرزاق بوكبة" في ديوانه المبنية بتقنية البياض والسواد، قصيدة تحمل عنوان: "مت الخلاخيل" اخترنا منها بعض الأسطر الشعرية كنموذج للتوضيح.

---

[1] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 165

[2] - المرجع نفسه، ص 161.

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

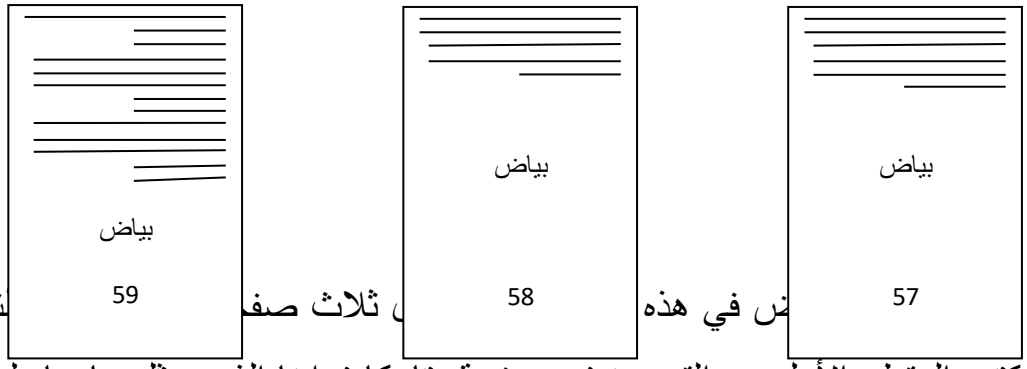
[4] - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 293.

يقول الشاعر:

«لا اختلاج لزيتون عينيك مهمه الأمسيات البعيدة، أو قمر يستعير
هديل يديك لأنثاه، وهي تؤثث ليل جدائلها لنهار مواعيدانا تنتقي»[1].

«لا يداك معي أو يداي / المواويل جسر التشظي على دمعتين وقافية،
من أرانب أن أعشق المنتهن، وهداني إلى نجمة لا تبين معي؟»[2]

«أنا لا أستحي أن أناشج غربته، أو أمرغ رمشي على عشبة فاتحتني
برغبتها في اللقاء».[3]



ض في هذه ل ثلاث صفح شاعر قد كتب المقطع الأول من القصيدة في صفحة، تاركا فراغا الذي يمثل بياضا، لينتقل إلى مقطع ثان من القصيدة في الصفحة الموالية تاركا مرة أخرى بياضا، إلى أن وصل إلى آخر مقطع في صفحة أخرى كما هو مبين في الصورة أعلاه. تحيلنا هذه المساحات البيضاء إلى صمت الشاعر وعجزه عن البوح عما يدور في ذهنه.

كما نجد البياض المحدد بنقاط في قصائد عديدة من الديوان نأخذ كمثال القصيدة الموسومة "حالات الوحش".

«تمرين:

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 57.
[2] - المصدر نفسه، ص 58.
[3] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 59.

. . . . . ك»[1]

أدرج الشاعر تحت عنوان القصيدة "حالات الوحش" عناوين فرعية أولها "تمرين" عبارة عن عنوان دون نص، وذلك بوضع نقاط مرفقة لعنوان النص هي بمثابة متنه. كتب بطريقة ملفتة للنظر، فالنص بكامله عبارة عن سطور منقطة تبدأ من الأصغر إلى الأكبر، تحيل على صمت الشاعر وإعطاء الحرية للقارئ ليملأ النقاط بالأفكار التي تراوده، هذا يعني أن الشاعر تعمد اشتراك القارئ في إعادة كتابة نصه، بأن ترك له أسطرا شعرية كاملة كي يملأها بما سكت هو عن الإفصاح به، فنجد القارئ يتساءل عما تحاول هذه الأسطر التعبير عنه، وكيف يمكن تأويل حالات الصمت هذه؟.

بهذا نلاحظ غلبة الفراغ الطباعي على صفحات الديوان، إذ يشتغل كل نص عددا قليلا من الأسطر الشعرية، هو ما يدل على أن ما بقي من فراغ داخل الصفحة، ما على القارئ إلا محاولة ملئه.

ولا بد من الإشارة إلى أن العديد من التجارب الشعرية المعاصرة قد أظهرت نضجا في استثمار تقنية البياض والسواد وأسهمت بشكل كبير في تشكيل النص الشعري المفتوح. كما أن شيوع هذا النمط من الكتابة وولع الشعراء به كان أحد المنطلقات الأساسية الذي دفعت بالنقاد إلى دراسة مكانية الشعر الحداثي، بالوقوف على فضائه الطباعي.

2- مجال تشكيل السطر الشعري:

ساهمت التحولات الطارئة على القصيدة الحديثة في التخلي عن القالب القديم، والانتقال من نظام الشطرين إلى رحاب السطر الشعري مما فتح المجال أمام القراء والباحثين لدراسة مجال تشكل السطر الشعري، ونقصد بالشطر الشعري: « كمية القول الشعري المكتوب في سطر (واحد) سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام».[2]

ويتجلى في مظهرين إثنين هما:

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 27.

[2] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 171.

1- **الأطوال السطرية المتفاوتة**: وهي «تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تفاوتا كميا من حيث عدد الكلمات».[1]

وتبعا لهذا نلحظ تجليات عديدة لتفاوت الأطوال السطرية أهمها:

1-1- **التفاوت الموجي**: يعد هذا النمط من أكثر الأنماط شيوعا عند شعراء الحداثة ونقصد به: « تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعا لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر»[2].

ومن النصوص التي لجأت إلى هذه التقنية قصيدة "أعراس الجسد"، يقول الشاعر: «الفاكس يزدود الدعوات، الخميس حافل، هذا الخميس حافل، الثلاثون لا بد بختمها فستان أبيض، السرير يأكل البياض، الجسد حافل، هذا الجسد حافل.

يا طائر الرغبة ..

أنثى واحدة، لكن كم جسد؟» [3]

نلاحظ اعتماد الشاعر التفاوت الموجب في الأبيات لتحريك الحدث والصورة في آن واحد، فالصورة تتحرك لإبراز الداخل الشعوري.

2-**الأطوال السطرية المتساوية**: ذهب إلى ذلك محمد الصفراني بقوله: «تساوي طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساويا تركيبا و إيقاعيا».[4]

وبالنظر في بنية السطر الشعرية من حيث التساوي عند الشعراء المعاصرين وجدنا ثلاثة أنماط هي:

1-2- **تساوي افتتاحي (استهلالي):** وهو «التساوي الذي يفتتح مقاطع النص معتمدا على تكرار البنيتين التركيبيتين و الإيقاعية للأسطر المكررة».[5]

ومن النصوص التي لجأت إلى هذه التقنية قصيدة "حرب الزبانة" خطوة الثعلب الأولى

---

[1] - المرجع نفسه، ص 172.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 15.

[4] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 176.

[5]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 176.

يقول الشاعر:

«الأئمة عائدون من الكسكسي يذرعون الرصيف كمتن بن عاشر،

ويزرعون عيونهم في حواشيه/ ارتدت إليهم وقد اصطادت جسدا

وعند الزاوية.

أولهم: هيا.

الجسد: هات.

ثانيهم: ها فقراء.

الجسد: ها ذاهبة.

الثالث وقد انتفخ أيره، وأفلت أيه: اسبقاني إلى الفلقة فإني فالقها.» [1]

لقد حاول الشاعر أن يخلق من خلال تعادل السطرين الأوليين، توازنا فنيا بين بنية النص بصريا وبلاغته إيقاعيا.

2-2- تساوي ضمني:

ويقصد به «التساوي السطري الوارد ضمن النص الشعري من غير أن تكون له وظيفة تكرارية».[2]

ومن النصوص المبنية بتقنية التساوي الضمني قصيدة "الراوي العليم"

يقول الشاعر:

«القصة جاهزة في تقديره، لقد قبض على بطلها في كله كما لو كأنه:

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص44.
[2] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 177.

قال

نال

هال

صال

شال

مال

طال

خال

حال

جال

كال

آل

بال..

وهو يفكر في النشر عضته ابنته: أبي.. هل دخلت معه المرحاض أيضا؟»[1]

يبدو للناظر في هذه القصيدة تساوي من خلال الأسطر [2، 3، 4،، 5، 6، 7، 8، 9، 10، 11، 12، 13، 14]، وهي كلها عبارة عن تتابع سلسلة من الأفعال الماضية والمنتهية بحرفي الألف واللام ولقد استخدم الشاعر هذه التقنية بهدف تجسيد البنية التركيبية والإيقاعية تجسيدا بصريا.

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 108.

من خلال دراستنا للسطر الشعري تبين لنا بأن الموجة النفسية الشعورية أو الدفقة الشعرية هي المتحكمة في أطوال الأسطر الشعرية في القصائد الحداثية.

3- الرسم:

أدرج الشعراء المعاصرون رسومات فنية في ثنايا الصفحة الشعرية أو في صفحة مستقلة تابعة للنص، منها ما له علاقة بتلك القصائد ومنها ما يتطلب بذل جهد لإيجاد علاقة ما « فباتت مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم للقصيدة مسألة مطلوبة مثل مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم (الكاريكاتوري أوالشرحي) للخبر الصحفي أو التحقيق»[1]. إذ تعتبر الصورة الملمح البصري الأول الذي يرسم في ذهن القارئ جماليات بصرية، تدفعه وتغريه لمواصلة القراءة والتمعن في العلاقة بين النص والصورة المصاحبة له.

حيث تحمل الرسوم المرافقة للنصوص دلالات أخرى لكونها ترجمة خطية للنصوص تساهم في فهم أعمق للنص وتشكيل قراءة جديدة وتوليد معان أخرى باستعمال حاسة البصر في عملية التلقي.[2]

والمقصود بدخول الرسم على الشعر «أن يرسم الرسام رسمة بناءا على نص شعري معين على أن يقدم النصان الصوري والشعري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية»[3].

وقد أشار الباحث محمد الصفراني إلى أن دخول الرسم على الشعر العربي الحديث بدأ مع ظهور الصحافة والصفحات الأدبية التي تهتم بنشر إبداعات الشعراء، وهذا أثر

[1] - شريل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نص، ط1، دراسة نقدية في الشعر ، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص22.

[2] -ينظر: محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، ص 542.

[3] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 84.

بشكل كبير في المتلقي لأن الغاية من توظيف هذه الرسومات هي شد انتباه القراء، فجاءت بهدف التشويق والتزيين»[1]

وتنقسم الرسومات عند محمد الصفراني إلى أربعة أنماط هي:

1- الرسم التزييني: ويقصد به: « الرسم الذي يدخل على النص الشعري، يقصد التزيين، فهو يقوم النص بحضور بصري تزييني دون الاعتماد في الغالب على تقنية الإطار»[2]

2- الرسم التجسيدي: وهو «الرسم الذي يجسد أبعاد النص بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونه ببنية تخطيطية تجسد بنيته اللغوية»[3].

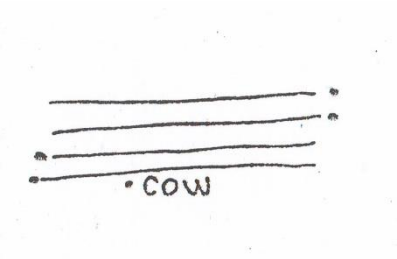
3- الرسم الرمزي: ونعني به: «الرسم الذي يرمز إلى النص برمز بصري يعادل إبداعيا دلالته المحورية»[4]

4- **الرسم الاستقطاعي**: ويقصد به: «الرسم الذي يستقطع جزء من لغة النص ويدمجه في تكوينه، ويقوم هذا النمط على إدخال الشعر في مادة الرسم»[5]

وانطلاقا من الأنماط السابق ذكرها، نجد بأن قصائد الديوان جاءت مرفقة بالرسم التجسيدي الذي يعد رمزا سيمائيا وميزة خاصة بالشاعر عبد الرزاق بوكبة، رسمها بخط يده مما جعلها تحمل دلالة خاصة. سيتم تحليل واستقراء هذه النصوص كما يلي:

الرسم ص 20:

[1] - ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 84.
[2] - المرجع نفسه، ص85.
[3] - المرجع نفسه، ص 87.
[4] - المرجع نفسه، ص 89.
[5] - المرجع نفسه، ص 96.



الرسم عبارة عن خطوط كتب تحتها كلمة COW . باللغة الفرنسية ، وقد جاء هذا الرسم مقابل قصيدة تحمل عنوان "ذعر الفستان" إذ يوحي بالحياة المعاصرة، بزخم أحداثها ومختلف التطورات الحاصلة فيها، وما نتج عن ذلك من دخول ألفاظ تعبر عن ثقافة جديدة حملتها رياح العولمة، فدخلت القاموس المعجمي ألفاظ جديدة منها ما يخضع لقواعد اللغة المألوفة، ومنها ما لا يخضع لذلك، ومن بين تلك الألفاظ التي وظفها في قصائد الديوان: الهاتف، الفاكس، الجريدة، الأنترنت، المكالمة، كذب الكتروني... إلخ

الرسم ص 33:

تمثل الصورة الأنثى الذي جسدها الشاعر في القصيدة المقابلة للرسم و الموسومة "حالات الوحش" جاءت تحت عنوان فرعي (عصير التفويض) يتحدث فيها عن أصل وجود الأنثى وكيف خلقت من ضلع آدم، حيث يتضح لنا من خلال هذه القصيدة تمتع الشاعر بثقافة دينية وانعكاس الموروث الديني على نصوصه مما يكسبها دلالة خاصة، كما يغني القراءة ويعمق التأويل ومن بين تلك الألفاظ: التفويض، سجدة، الطينة، الله، ... إلخ.

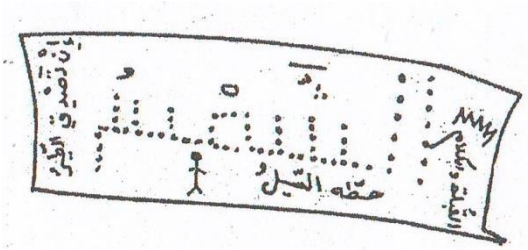
يجدر بنا الإشارة إلى أن هذان الرسمان قد تكررا في متن الديوان، حيث أن المتأمل للغلاف الخارجي للديوان يصادف نفس الرسم، فالأول جاء في الغلاف الخلفي أما الثاني فجاء في الغلاف الأمامي.

الرسم ص 50:

وضع الرسم مقابل نص يحمل عنون "ثنائية سرحان" التي تحمل من الغموض الدلالي ما يجعل قراءتها تتطلب نوعا من الغوص والإبحار في عالم اللغة.

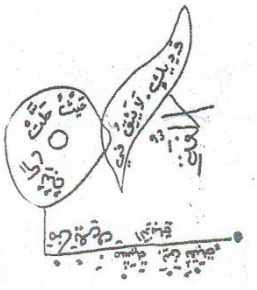
تحمل الصورة عبارة: «نموت لنختبر الفهم» وقد كتبت العبارة داخل بحر يطفو فوقه قارب شراعي يترامى بين الأمواج، وكأن الصورة تريد إخبارنا بأنه من أراد فهم أسرار اللغة وأسرار النصوص المدونة ما عليه إلا أن يبحر ويغوص في أعماقها حتى يختبر فهمه[1].

الرسم ص 96:



يمثل الرسم معلقة كتب فيها لفظة الشمس بنقاط متقطعة و تعلوها عبارة "القبلة والكلام"، وهو ما يربطها بعنوان النص "أنثى الغيم" كما يتبين في الرسم، وتقابل العبارة الأولى عبارة «إن تصدق الطير» وبينهما كلمة استقاها الشاعر من الشعر الجاهلي «حطه السيل» وبذلك تكون أنثى الغيم بمثابة جلمود صخر حطة السيل من على، وهذه الشمس هي من يفضح شأن أنثى الغيم هذه، ومن أراد الفهم ما عليه إلا أن يسترق السمع، فعساها الطير تصدقه، فيظفر بأنثى الغيم بقبلة أو كرم[2].

الرسم ص69:



هذا الرسم عبارة عن خطاطة لمجموعتين رياضيتين بعناصر الانتماء والحيز «من يعرف مشية الذيبة بين ثقبة وديك لا يثق في اللغة» ضاربا خيمة له " حيث حلت ركائبه» وعمود فيه

ب في الشعر الجزائري المعاصر، "نصوص من دس خف سيبويه في الرمل"، مذكرة ماجستير، جامعة العربي التبسي- تبسة، 2009/ 2010، ص 194.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 195.

جزء من العبارة الأولى، وهي موزعة على طرفيه، بمثابة مشية الذيبة، فتوزيع الإيقاع الصوتي لحركة الذيبة وهي تنقل خطاها لاصطياد فريستها، والعبارة التي تحمل لفظة ديك بمثابة لسان يتدلى من حلقة التعليق.

وبهذا تبقى اللغة خارج قيود اللسان وهو ما يفسر غموض اللغة وصعوبة الغوص في موضوعاتها.

فالرسم هنا يمثل منافرة إسنادية مع النص الشعري الموالي الموسوم "ذاكرة العطش" ويرتبط بالفعل الذي أراده الشاعر من خلال مدونته وهو ما جعل شجرة النحو والصرف تهتز وفي اهتزازتها يحدث التكسير اللغوي الذي مارسه على اللغة[1].

نستنتج مما سبق أن الحضور الانتقائي للرسومات بيد الشاعر كأيقونات مصاحبة لبعض النصوص، أكسبها جماليات بصرية، بما تفتحه تلك الرسومات على النصوص من علاقات منافرة، أو إلحاق بين النص كمسند والرسم كمسند عليه.

ثانيا: علامات الترقيم

تميز النص الشعري المعاصر بالاستخدام الواسع لعلامات الترقيم لما لها من أهمية قصوى في خدمة المنحنى الدلالي البصري للقصيدة الحديثة، كما أنها تسهم في إيقاع القصيدة صوتيا وبصريا وتساعد السامع والقارئ معا على عملية الفهم والإدراك. ونقصد بعلامات الترقيم: « وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء

[1] - ينظر: محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، "نصوص من دس خف سيبويه في الرمل"، ص 213.

الكلام أو الجمل أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف، وتسيير عملية الفهم والإفهام».[1]

إن اعتناء الإنسان القديم بعلامات الترقيم خير دليل على أهميتها، فقد كان «أول جهاز شبه منتظم للترقيم أوجه النحوي الإغريقي أرسطو فان البيزنطي حوالي (257- 180 ق.م) »[2] واستمرت في النمو و التطور حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن. وانطلاقا من هذا « تعد علامات الترقيم من أهم خصائص الكتابة في تحديد مفاصل النص الشعري الحديث واستكناه مواطن الإثارة والشعرية فيه، ولذا أصبح ضروريا على أي متلقي للنص الشعري الحديث أن ينظر في أمر الكتابة، وطريقة رص المفردات وتشكيل الكلام على الصفحة الشعرية، وذلك بعد أن اعتمد الشاعر العربي الحديث على الكثير من الخصائص الكتابية في إنتاج النص الشعري الحديث وهذا ما لم يكن مطروحا عند الشاعر القديم » .[3]

وبالنظر في تجليات علامات الترقيم نجدها تتمظهر في محورين رئيسيين في الشعر العربي الحديث هما:

1- محور علامات الوقف

2- محور علامات الحصر

1- علامات الوقف:

نعني بها تلك العلامات التي « توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض و تمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري

[1] - عمر أوكان، دلائل الإملاء و أسرار الترقيم، ط1، افريقيا الشرق طرابلس، 2002، ص 103.
[2] - عبد الستار العوني، مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مج 26، ع2، الكويت 1997م، ص 266.
[3] - خلود ترمنتيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، 2004، ص 203.

لمواصلة عملية القراءة وتظم: النقطة، الفاصلة، النقطة – الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقط الحذف » [1].

ومن ثم فإن المتصفح لديوان " من دس خف سيبويه في الرمل " يلاحظ حضورا قويا ولافتا لعلامات الوقف والمتمثلة في:

1-1- النقطة: [.]: توضع «في ختام الكلام الذي يتم به المعنى، وفي ختام الفقرة أو البحث » [2]، ونجد علامة الوقف (النقطة) في مواضع عديدة من الديوان، كمثال على ذلك قصيدة "عتبة الليل" حيث يقول الشاعر:

«يدزينام الكاس و المايدة / راهي عشرة بلا فايدة[1] » .

وانتبه إلى أن ما يعنيه، فانتبذ مكانا من البار أقصى، وتداعى عويلا، هبت من كانت أدرى به: عليه بها، لن يسكنه سواها فانتبهت إليه، يشد يدها: زوجيني نفسك."[3]

استعمل الشاعر النقطة في مكانها المحدد، حيث جاءت في السطر الأول بمثابة نهاية لمقطع مقتبس من أغنية للفنان أحمد وهبي، أما النقطة في السطر الأخير من القصيدة، فجاءت لإتمام معنى الكلام.

1-2- الفاصلة [،]: توضع «بين الجمل و التفريعات المتعاطفة، والتراكيب الطويلة في الجملة المديدة وبين المنادى وجوابه من الشعر والنثر » [4]. ومن النصوص التي وظف فيها الشاعر "عبد الرزاق بوكبة" الفاصلة بشكل مكثف قصيدة بعنوان "قربان ثان" يقول فيها:

«النعاج ترغب عشب الرحيل، وغدا سترعى هناك آخر قال عنه

راعيها:« زرع يسحرني، ويفرق النعجة والخروف » ، داهمهما قبل

[1] - عمر أوكان، دلائل الإملاء و أسرار الترقيم، ص 105.
[2] - فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، ط1، دار الملتقى للطباعة و النشر و التوزيع، حلب، سوريا، 2007، ص 57.
[3] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 88.
[4] - فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في الدفعة العربية، ص 56.

الفجر بصيحة ديك، فاستسلمت له وهو يدفعها إلى الشاحنة

تتظهرها، ولم تلتفت إلى الوراء إلا لترى أن اللاحقة بها خرافها

يحاذرها كما صغار الملائكة، ثم أسلمت جفونها للأزير.

كبح عند المنعرج اليمين، وحوار دافق بين راعيها، ومن رأتهم

عتاريس تتأبطهم محشوشات[1]، وسواطير ذات توجس عقربي،

اليوم.. اليوم ستغدو شواء الغابة، أو كما قال راعيها السابق: زردة

لأمتع بها الرب من ذاق. » [1]

جاءت الفاصلة في هذه القصيدة، بين الأسطر كنهاية لكل جملة من تلك الجمل التي تروي واقع المجتمع الجزائري الأليم ومعاناته من الإرهاب إبان العشرية السوداء.

1-3- نقطتي التوتر [..]: هي عبارة عن «نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري. » [2] ومن بين نصوص الشاعر المبنية بهذه التقنية، قصيدة "أنثى الغيم-2-2" يقول فيها:

«الصلاة.. الضياع.. التعري.. تخاطر أوجاعنا.. بسمتينا.. التورط في الهسهسات الحرير؟ » [3]

تتجلى نقطتي التوتر في المقطع الثالث من القصيدة وبالتحديد في السطر السادس، فاستخدام الشاعر لنقطتي التوتر، دليل على عدم توقف الشعور العميق بالحزن والأسى، مما دفعه إلى إسقاط الروابط اللغوية.

1-4- نقط الحذف [...]: وتسمى كذلك «نقط الاختصار، وهي ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص67.
[2] - محمد الصفراني، التشكيل البصري الشعر العربي الحديث، ص 204.
[3] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 94.

طول الجملة » [1]. وظف الشاعر في مختلف قصائده نقط الحذف، نأخذ قصيدة "الغرفة السوداء" كنموذج على ذلك.

يقول الشاعر في السطر الأول من القصيدة:

«تبخر...ت قبيل الشمس تغطس، وبعيد غرقت في البحر ركبت » [2]

تمثل نقط الحذف هنا امتدادا خطيا للأسطر الشعرية تتوسط أحرف الكلمات، وبنقاط الحذف هذه يستشعر القارئ أن الشاعر ضائعا في لجج البحر ولم يعثر على ذاته بعد.

1-5- نقطتا التفسير [:]: تعتبر من بين علامات الترقيم المعروفة في اللغة العربية «و تسميان نقطتي البيان، ونقطتي التوضيح، وتستعملان في موضع القول والتوضيح و التبيين » [3]. ولنا في هذا أمثلة كثيرة، حيث وظف الشاعر نقطتا التفسير في العديد من قصائده من بينها قصيدة "الغرفة السوداء".

يقول في السطر الخامس من القصيدة:

«أخبرت صديقي بما قرأتهم فقال: الأناني لو أخذت لها صورة، وتركت

الأرض تدور » [4].

جاءت نقطتا التفسير في السطر الشعري مباشرة بعد الفعل قال بهدف الإخبار، والجملة التي جاءت بها تسمى بـ "جملة مقول القول".

1-6- المد النقطي [.....]: ونقصد بالمد النقطي: «من أربع نقاط أفقية فأكثر في النص الشعري، بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين أو سطر كامل أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر » [5].

[1] - عمر أوكان، دلائل الإملاء و أسرار الترقيم، ص 119.
[2] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 19.
[3] - عمر أوكان ، دلائل الإملاء و أسرار الترقيم، ص 119.
[4] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 19.
[5] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر الحديث، ص 208.

ومن القصائد التي وظف فيها الشاعر هذه التقنية "قصيدة أنثى الغيم -2-" من خلال المقطع الرابع وتحديدا السطر الأخير.

يقول الشاعر:

«بارك الش.....هقا....ت » [1]

فصل الشاعر بين أجزاء كلمة الشهقات عن طريق توظيفه لنقط المد بشكل لافت للنظر، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على استمرارية حالته النفسية المتأزمة، فلفظة الشهقات دليل على البكاء الشديد.

1-7- علامة الاستفهام [؟]: تسمى كذلك علامة سؤال، وهي علامة رمزية من علامات الترقيم «يكون وجهه إلى اليمين، في الشعر و النثر، بعد تمام العبارة الاستفهامية فحسب » [2]. ونجدها قد وردت بشكل مكثف في الديوان، نأخذ قصيدة "ذبح البراق" كمثال على ذلك، إذ يقول الشاعر في السطر الأول من القصيدة:

«ما الذي هزك الآن نحوه؟

ما عادت السدرة المنتهى

فلتحف جملة تلقه. » [3]

جاءت علامة الاستفهام هنا بعد طرح السؤال بهدف الاستفسار، فهو عبارة عن سؤال ينتظر جوابا.

1-8- علامة الانفعال [!] أو التعجب: « وهي تدل على التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك » .[1] نجدها قد وردت مرة واحدة في الديوان في قصيدة "الحابل" من خلال السطر الأخير إذ يقول الشاعر:

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص95.
[2] - فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص57.
[3] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص29.

«رآها الدكتور لأول مرة، فدستها بين فخذيها وأنكرت، استحى يمد يده حيث الورقة/ استحى يسكت على الورقة: لعن الله العادة، كم تستر الخطأ ! ».[2]

جاءت علامة الانفعال في هذا السطر الشعري كدليل على الخصب.

- والجدول الإحصائي الموالي يوضح توزيع علامات الوقف في الديوان:

علامات الوقف بأنواعها / عناوين القصائد	النقطة [.]	الفاصلة [،]	نقطتي التوتر [..]	نقط الحذف [...]	نقطتا التفسير [:]	الحد النقطي [....]	علامة الاستفهام [؟]	علاقة استفهام و نقطتي التوتر [..؟]	علامة انفعال [!]	المجموع
نوبة الدخول	4				1					5
أعراس النسر	3	1	2		4					10
أعراس الغبار	2	5			1		1	1		10
أعراس الفراشة	4	1			4		1			10
أعراس البياض	1	5	3	1	1					11
أعراس الجسد	1	7	1				1			10
حديث الغشاء	1	4	2		2					9
لا قشعريرة في الصنم 1	3	1	4		1		1			10
لا قشعريرة في الصنم 2	2	4	2		2		1			11
الغرفة السوداء	4	5	3	1	2					15
ذعر الفستان	6	1			5					12
معراج الفستان	3	3	4		1					11
عزاء السيروس	2		3		1		1			7
حصانة الكانون	3	7	1	1	2					14
نافذة فالوب	4	2	3		3					12
عيون قديمة	1	3	1		2					7

[1] - عبد الستار العوني، مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، ص 281.
[2] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص54.

حالات الوحش					1		4			5
كشف	2	1								3
ذبح البراق	1							1		2
ربيع الجبة					1			1		2
شوقة	1				1					2
عصير التفويض								2		2
خصية التمثال	3	1	3		1			2		10
توأمة الشجرة	1	2	2		2			1		8
شوكة الروح	7	2	4		2			1		16
وردة الروح	5	11	3		1					20
عصافير النار	1	1	1		2			2		7
لا إله إلا الله	1	1								2
آريا جيوفاني	2	2	1		3					8
حديث الأجرب	1	5	1		2			1		10
بوح جبلي	2	3	2		1					8
المصلة	3	6	1		1			1		12
درب الزبانة										
خطوة الثعلب الأولى	6	2			5					11
خطوة الثعلب الثانية	1				1					2
خطوة الراوي المقطوع	1	1		1						3
بريتوزوميا										
خطوة الثعلب الأولى	3	2		1	2		1			9
خطوة الثعلب الثانية	3	1			3					7
خطوة الراوي المعلق								1		1
ثنائية سرحان										
في استقبال سرحان	3	4	1		2					10
في رثاء سرحان	5	6	2					3		16
المكنسة الروحية	6	3			4			1		14

الحابل	1	4			1				1	7
لا حس الغبار	2			1						3
الديك.. إنه يؤذن خارج الوقت	1	6			1					8
صمت الخلاخيل	4	9	5	5	4					27
سرير الأفقين	2	1			1	1				5
الوديعة	2	3								5
عقوق المرايا	2	4	1		1					8
المبعولة	3	4	2		2					11
زربية الأرض	2	3		2						7
زربية السماء	4	3	2		2	1				12
قربان أول	2	3	1	2						8
قربان ثاني	2	11	1		2					16
قربان ثالث	8	3			1					12
ذاكرة العطش	2	2	1		2					7
رغبتان في العراء رغبة عالية رغبة عمودية	3 1	1								4 1
خيال طفل	5	2	1							8
خيال كلب	2	3			2					7
حجر أبيض	1	1			1					3
حجر أصفر	4	1	1	2	1					9
العزف مع الأفعى	3	4	1		1					9
كنا نرقص حول الكوخ	8	9	1	7						25
دالة غير معرفة	1	5	1		2					
حقد الصلصال	6	1	3	1						11
ضرس العقل	2	3	3	1	2					11
سحاق	3	1	1	2	1					8
تخفيف	2	3			2					7
نبش	1	3		1	2					7
عتبة الليل	2	5			2					9

شموخ الكبش	2	6			1					9
سرير لأحمد	4	3			2			1		10
أنثى الغيم -1-	2	8			3			1		14
أنثى الغيم-2 -	12	12	6	1	3	2	18			54
ذهب الصحراء	3	6			4		1			14
سرير المعزوب	2	2			3		1			8
عطلة المكبوت	1	3			2		3			9
حديث الطحلب	2	1			3		3			9
الجرح و التعديل			2		1		2			5
رهان الريح		2			1		2			5
الراوي العليم		1	1		2		1			5
الكتابة العزيزة	2	2			4		2			10
تفاح البرزخ	2	2			1		1			6
نوبة الخروج	4	6			1		1			12
المجموع	219	255	84	7	131	8	84	1	1	

استخدم الشاعر تسعة أنواع من علامات الوقف بالنظر إلى الجدول الإحصائي السابق، يمكن رصد هذه العلامات وترتيبها وعدد مرات تكرارها في الديوان، وجاءت كالتالي:

المرتبة الأولى: الفاصلة: كانت هي المسيطرة على الديوان حيث وردت 255 مرة.

المرتبة الثانية: النقطة: وردت في الديوان 219 مرة.

المرتبة الثالثة: نقطتا التفسير: وردت 131 مرة.

أما المرتبة الرابعة: فاحتلتها كل من نقطتي التفسير وعلامة الاستفهام حيث وردتا في الديوان 84 مرة.

المرتبة الخامسة: المد النقطي بحيث ورد 8 مرات فقط، يليها في المرتبة السادسة: نقاط الحذف ووردت بشكل قليل في الديوان سبع مرات.

وآخر مرتبة: كانت لعلامة الانفعال حيث وردت مرة واحدة فقط.

تجدر الإشارة إلى أن علامات الوقف الناتجة عن تطور والتي كانت غائبة في الديوان باستثناء علامة الاستفهام تليها نقطتي التوتر فنجدها قد وردت مرة واحدة فقط في قصيدة أعراس الغبار(السطر الثالث).

2- علامات الحصر:

تعتبر علامات الحصر من بين علامات الترقيم التي تستعمل لحصر جزء من النص الشعري «هي من الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه وهي تشتمل على العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالات"[1].

2-1- العارضة [-]: «يطلق عليها الشرطة أيضا، وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها: في أول الجملة الاعتراضية وآخرها ولفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميها أو الإشارة إليهما يقال، أو أحاب، أو ورد، ولفصل الأرقام أوالحروف الترتيبية عن العناوين و لحصر أرقام الصفحات وتركيب المصطلحات» [2].

وتتجلى العارضة في الديوان من خلال عدة قصائد، ومن الأمثلة على استعمال العارضة للدلالة على الجملة الاعتراضية قصيدة "الغرف مع الأفعى" يقول فيها الشاعر:

«هرده أمسه، ضرب خاطب حبيبته فأراده معاقا، و لشرطة

– صباحه- يسدون عليه بابه مستخرجينه بصوت مكبر » [3].

لقد وظف الشاعر العارضة في السطر الثاني من القصيدة للدلالة على أن ما حصر بين العارضتين جملة اعتراضية يمكن الاستغناء عنها في سياق الكلام.

[1] - عمر أوكان، دلائل الإملاء و أسرار الترقيم، ص 121.
[2] - عمر أوكان، المرجع السابق، ص 121.
[3] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 77.

وفي مثال آخر استعملت العارضة للدلالة على فصل الكلام بين المتحاورين حيث جاء هذا في قصيدة "حجر أصفر" إذ يقول الشاعر:

«تعود يعذب أباه، مقيد الولادات في البلدية بالسؤال:

- كيف الدفتر؟
- أربعون بطن، الدفتر يفيض.
- أبي.. هل يعني يفيض هو تنكمش أنت/ يفيض هو تنكمش أنت؟ و خزته الفكرة / شربه سديمها/ قطب/ قعد/ قام:
- غدا سأغير الوظيفة.
- ولكن الدفتر يفيض.
- قعد »[1]
- لقد وظف الشاعر العارضة في بداية الأسطر للدلالة على دوران الكلام بين متكلم ومخاطب وقد فصلت العارضة بين صوته وصوت مخاطبه وميزت كل منهما عن الآخر.

أما في الشعر الحديث فنجد هذه العارضة قد تطورت وأخذت شكلا آخرا يميل إلى التمدد الرأسي، تدعى العارضة المائلة أو الخط المائل [/] وهذا التطور ناتج عن التأثير الذي جلبته الكتابة الرقمية باستعمال الإعلام الآلي.عرف الدكتور محمد الصفراني العارضة المائلة بقوله: « هي وضع عارضة راسية مائلة بين مفردتين أو عبارتين، أو أكثر في النص الشعري »[2].

ولها عدة استعمالات، قد تستعمل« للدلالة على التوحد والتوقف »[3].

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 76.
[2] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 219.
[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والمتصفح لديوان عبد الرزاق بوكبة يجده حافلا بهذه التقنية، حيث استخدمها بكثرة في العديد من القصائد، وكمثال على ذلك قصيدة "ثنائية سرحان" المدرجة تحت العنوان الفرعي (في رثاء سرحان) يقول:

«للهوامش..للتوجس.. الكلام الحر /لا ذكرى مع الذكرى/ الخوافي

لا تحب بدين أسلمتها للنار / لا ترضى بناصية الرياح.

يأتي فتيا كالنوايا / مسرجا فرس الهواء / مكابرا كثيرة، هو لم يسايف فارسا يأتي من الظالمات / لم يحلم بناقة جدة، كانت يداه غدا اشارفه القصيدة والصباح"[1]

وكما أشرنا سابقا فإن توظيف الشاعر للخط المائل ما هو إلا نتيجة للتأثير الذي جاءت به الكتابة الرقمية عن طريق استعمال الحاسوب في ظل التطور التكنولوجي.

2-2- الهلالات أو القوسان [( )]: «ويحصر بها ما هو محكي من المفردات والتراكيب، وتحصرها أيضا المواد المعجمية التي يحال عليها في المتن أو الهامش » [2]. نجد هذه التقنية من القصيدة الموسومة "سحاق" حيث يقول الشاعر « (الحرايمية سنين جاك الصباط..قولي؟) » [3]

إن الهدف من وضع الشاعر لهذه الجملة بين قوسين هو التمييز بينهما وبين الأسطر الشعرية التي كتبها هو، إن هذه الجملة اقتبسها من أغنية مغربية ولهذا فهي ليست من أركان الكلام.

2-3- المزدوجتان [« "]: «ويطلق عليها البعض "علامة التنصيص" أو علامة الاقتباس وتضعان في الحالات الموالية: لتمييز العبارات المنقولة حرفيا من الكتاب، ولإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو المقالات، ولبيان أن لفظا ما مترجم، ولتمييز مستويات اللغة: أي ما تشتمل عليه الكلمة من أسباب وأوتاد

[1] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 52.
[2] - فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص 57.
[3] - عبد الرزاق بوكية، الديوان، ص 85.

والاقتباسات »[1] ومن الأمثلة على استعمال المزدوجتين للدلالة على الاقتباس قصيدة بعنوان "عقوق المرايا" يقول الشاعر فيها:

«عرف لا يبيت على عادة، "يا الهي كلما نظرت في المرآة رأيت

وجهي"(1) فحلق لحيته / أطال ريح جدائله و تخوتم ذهبا بما قيمته

شهور و شهور » [2].

وضع الشاعر هذه الجملة بين مزدوجتين لأنه اقتبسها من قصيدة لشاعر أردني وقد أشار عبد الرزاق بوكبة إلى أنه قد نسي اسم الشاعر .

إن توظيف الشاعر لهذه الرموز يساعد على الاستيعاب الدقيق لما يحتويه النص من معلومات وأحكام، لكن استخدامها بكثرة يؤدي إلى عرقلة التفكير والفهم، كما يتسبب في تشويه النص بزخرفات عشوائية.

مما سبق دراسته نخلص إلى أن شعور الشاعر الداخلي هو المتحكم الرئيسي في المسارات البصرية للقصيدة، من توزيع البياض والسواد وتشكيل السطر الشعري وعلامات الترقيم واستخدام الرسومات والصور، فتتحقق بذلك دلالة فنية وبلاغة بصرية، حيث أن الاشتغال الواعي على اللغة والعلامات غير اللغوية على حد سواء من شأنه أن يساهم في إبداع النص الشعري الجزائري المعاصر، ولعل الشعراء الجزائريون قد أظهروا قدرتهم على ذلك ولو من خلال نماذج قليلة.

[1] - عمر أوكان، دلائل الإملاء و أسرار الترقيم، ص 125.
[2] - عبد الرزاق بوكبة، الديوان، ص 62.

خاتمة

من خلال دراستنا لظاهرة التشكيل البصري في ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل" "لعبد الرزاق بوكبة"، توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- تجلى التشكيل البصري في الديوان البصري في الديوان في مستويين إثنين هما:

أولا: العتبات النصية

ثانيا: تقنيات التشكيل البصري لمتن الديوان

- اعتماد المتلقي للقصيدة المعاصرة على العين المجرد لا على السمع لأن النص الشعري لم يعد مجرد كلمات وأفكار فقط بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق البصر لفهم النص.

- يساير التشكيل البصري واقع الحياة المعاصر، التي تهتم بجانب المدركات الحسية، ومن هنا يختلف التشكيل من نص إلى آخر حسب مضمون وحالة كل نص.

- تهدف الثقافة البصرية إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم من خلال دعوة لمتلقي إلى التبصر في المعطى الدلالي للنص، مما جعل الثقافة البصرية هي المحفز الرئيسي للتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث.

- تكمن أهمية العتبات النصية في كونها تمثل توجيها مساعدا في بناء العمل الأدبي بما تمثله من أهمية سواء كانت عتبات داخلية أو خارجية بأنماطها المختلفة، فقد عملت كمرتكز تأسيسي داخل المنظومة الأدبية من ناحية التواصل الأولى مع المتلقي ومن ناحية إعطاء لمحة عن مضمون النص وإغراء القارئ في الولوج داخل صفحات الديوان.

- إن لجوء "عبد الرزاق بوكبة" إلى استعمال آليات التشكيل البصري من توظيف الرسوم والبياض وعلامات الترقيم ما هو إلا وسيلة لجذب القارئ ولفت انتباهه.

- للطباعة دور بارز في تشكيل القراءة الصامتة لنصوص "عبد الرزاق بوكبة"، حيث أوجدت هذه القراءة الصامتة مجالا لقراءة النص بصريا، بالتركيز على الشكل الكتابي والصوري لنصه.

- عمل التشكيل البصري في ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل" على تحقيق هدفين رئيسيين هما:

أ- تسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي تسجيلا بصريا.

ب- تجسيد دلالة فعل ما تجسيدا بصريا.

- اشتراك الرسم و الفن في منبع واحد وهو الواقع أو الطبيعة، إذ ينقل الشاعر الأشياء من الواقع، كذلك الرسام يستوحي صوره من المنبع نفسه.

- إن توظيف الشاعر للرسومات كمصاحبات نصية في الديوان لها جمالياتها الخاصة ودلالاتها العميقة.

- جاء العنوان "من دس خف سيبويه في الرمل" مليء بالتساؤولات التي تقتضي بذل مجهودات من أجل تحليله.

- جل قصائد الديوان تتصل بما يعانيه الإنسان في حياته وارتباطها بالواقع الاجتماعي له.

- تمثل نصوص ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل" مدونة راهن فيها الشاعر على استراتيجية الخطاب البصري في إبداع نصوصه مما يجعله موحيا ويفتح له آفاق التأويل.

- اشتغل الشاعر ديوانه على تحويل الصفحة الشعرية إلى جزء أساسي من بنية النص الشعري، من خلال تشكيل السطر الشعري والرسم بمختلف أنواعه، وتوزيع البياض وعلامات الترقيم.

"ديوان من دس خف سيبويه في الرمل" هو مجموعة نصوص على قدر رائق من الطرافة والمتعة، تعد ذات أهمية لغوية، تلفت الانتباه إلى وفرة الإمكانات التي بها تستطيع الكتابة الجزائرية أن تكون متميزة.

الملحق:

- تعريف صاحب الديوان.
- صورة غلاف الديوان.
- الصور الواردة في المتن.

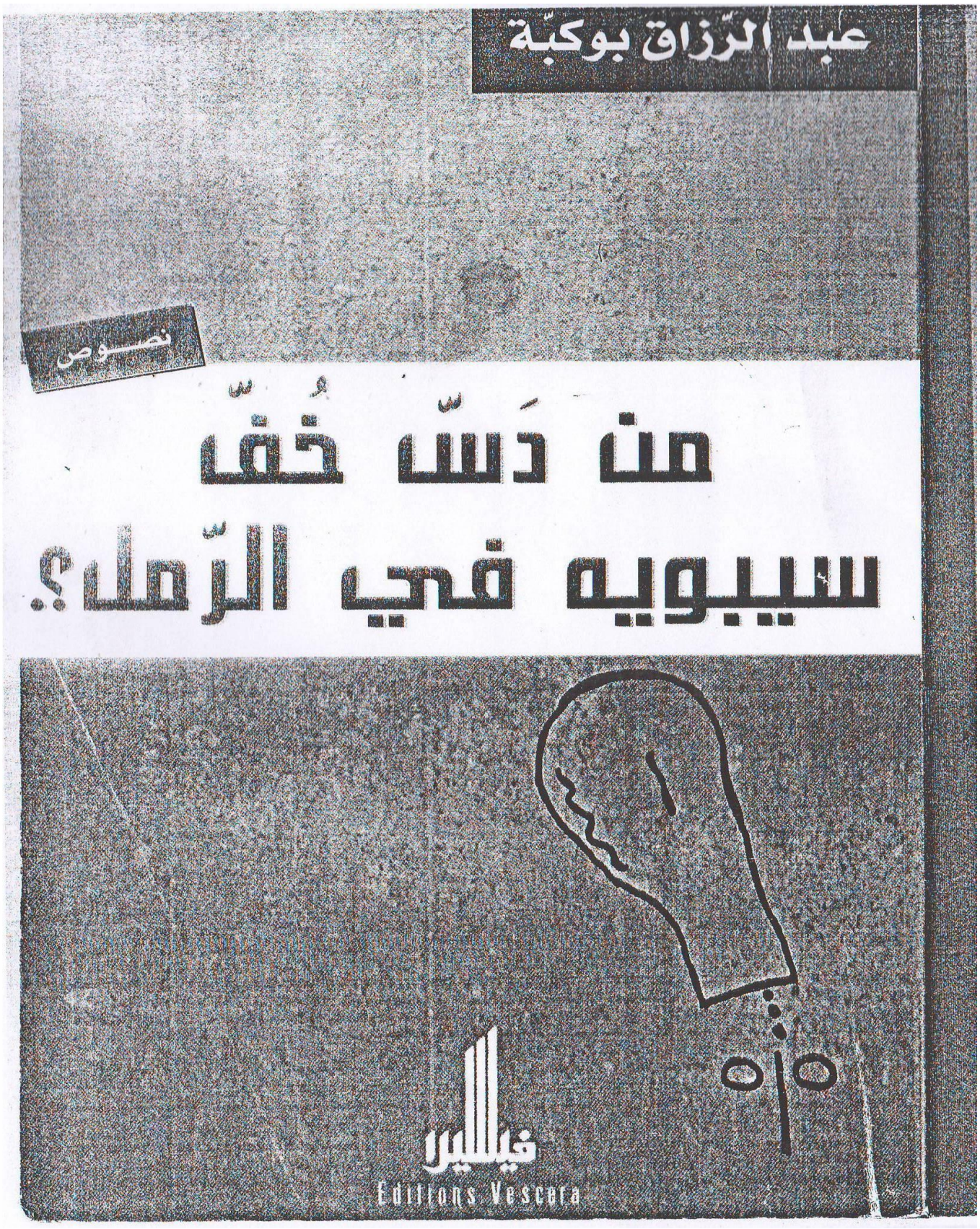
التعريف بصاحب الديوان:

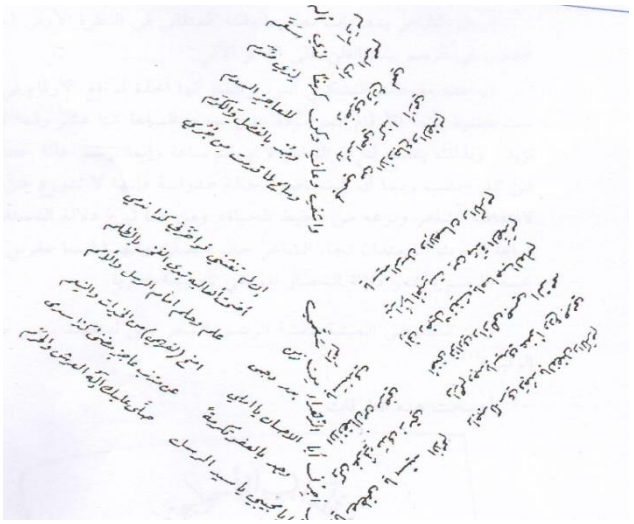
عبد الرزاق بوكبة:

شاعر وروائي وإعلامي جزائري، من مواليد عام 1977، عمل في عدة مجالات في عالم الثقافة، حيث نشط برامج الإذاعة والتلفزيون، كما أسس فضاء صدى الأقلام بالمسرح الوطني قبل أن ينسحب من تنشيطه.

حاز بوكبة عددا من الجوائز من بينها جائزة علي معاشي في دورتها الأولى، كما حصل على جائزة بيروت 39 بكتابه "أجنحة لمزاج الذئب البيض" سنة 2010 وصدرت له عدة أعمال شعرية وروائية أهمها:

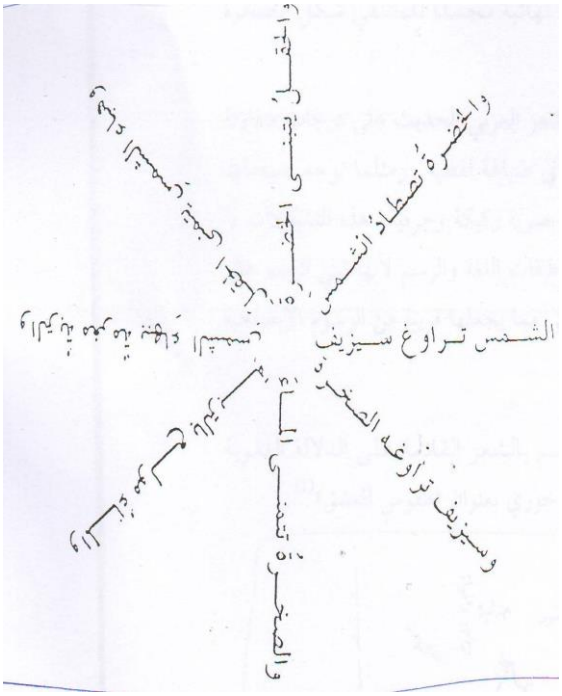
- من دس خف سيبويه في الرمل.
- عطش الساقية
- جلدة الظل
- أجنحة لمزاج الذئب البيض
- كفن الموت
- ندبة الهلالي.


عبد الرّزاق بوكبّة
نصوص
من دَسّ خُفّ
سيبويه في الرّمل؟
فيليبين
Editions Vescera

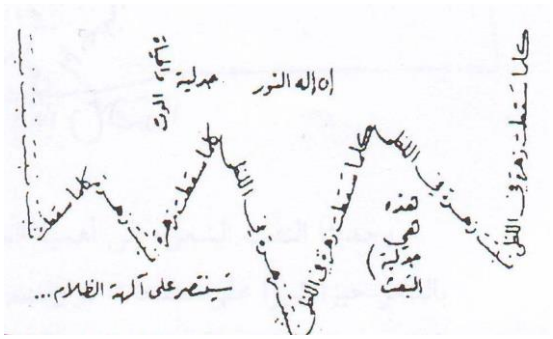


الشكل 01

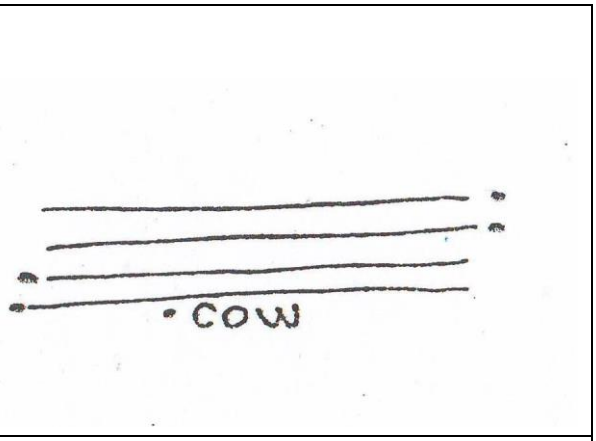
الشكل 02



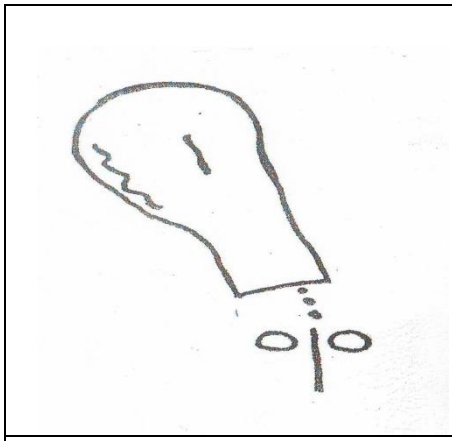
الشكل 03



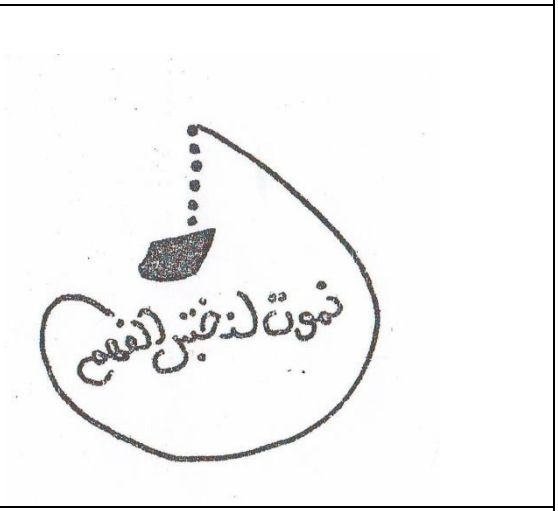
الشكل 04



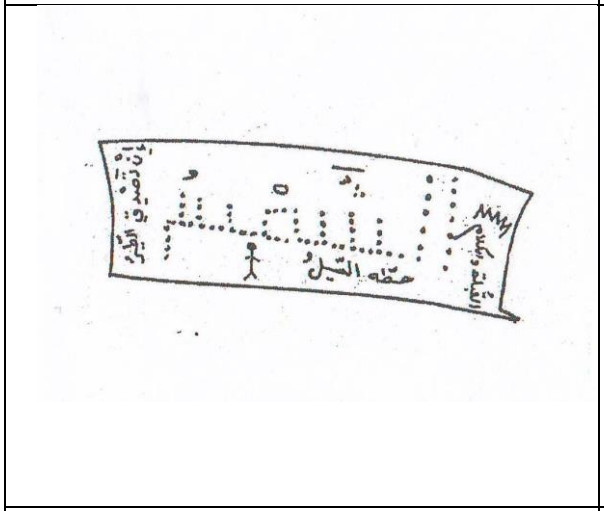
الشكل 01



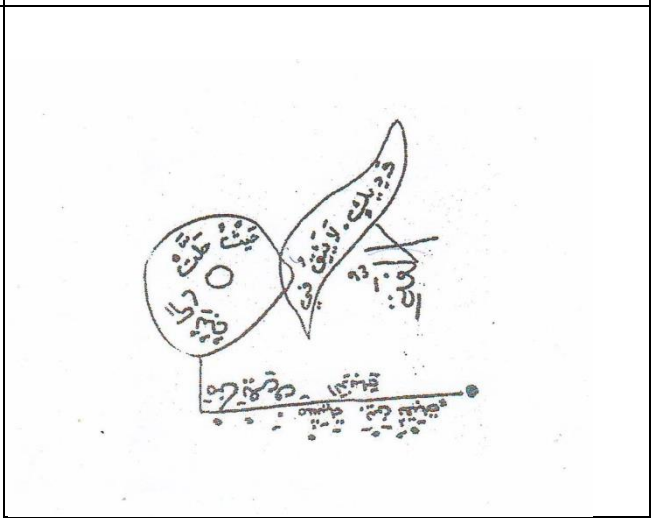
الشكل 02



الشكل 03



الشكل 04



الشكل 05

قائمة المصادر و المراجع

I- المصادر:

1- الديوان: عبد الرزاق بوكبة، من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ط2، فيسرا للنشر، الجزائر، 2011.

II- المراجع:

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت، 2000.

3- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة ، تحليل النص، ط م، دراسة نقدية في الشعر، الدار البيضاء، المغرب 1988.

4- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، مطالع الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008.

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

6- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية الدلالية)، ط م، منشورات الرابطة، دار البيضاء، 1996.

7- عمر أوكان، دلائل الإملاء و أسرار الترقيم، ط1، افريقيا الشرق، طرابلس 2002.

8- فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية ، ط1، دار المتلقي للطباعة و النشر و التوزيع، حلب سوريا، 2007.

9- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، (د- ط)، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2005.

10- كلود عبير، جمالية الصورة " في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر"، ط م، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 2010.

11- كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط1، د م، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1997.

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

13- محمد الماكري، الشكل و الخطاب (مدخل تحليلي ظاهرتي)، طم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، 1991.

14- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ط3، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006.

15- مراد عبد الرحمن مبروك، جيوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، ط1، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، 2002.

III- المعاجم:

16- ابن المنظور، لسان العرب، مج3، ط4، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 2005.

17- ابن منظور، لسان العرب مج 7، ط4، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 2005.

IV- المجلات:

18- حافظ المغربي، مكتسبات النص و المسكوت عنه في نص شعري، مجلة قراءات ، العدد3، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 2011.

19- رضا بن حميد الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الحياة الثقافية، العدد 69- 70، تونس، 1 مارس 1995.

20- سليمة لوكان، شعرية النص عند جيرار جينيت من ألأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، العدد 29، المركز الجامعي، سوق هراس، 2009.

21- عبد الستار العويني، مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مج 26، ع2، الكويت، 1997.

22- عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل، العدد الصادر 4 جوان1999، جامعة عنابة الجزائر.

23- عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد 7 ، العدد2، جامعة ميلة، 2014.

V- المذكرات و الملتقيات:

24- خلود ترمنتيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، سوريا، 2004.

25- محمد الصالح خرفي، التلقي البصري "نماذج شعرية جزائرية معاصرة" المتلقي الدولي الخامس، السيمياء و النص الأدبي، جامعة جيجل، الجزائر.

26- محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ أطروحة ماجستير، جامعة العربي التبسي، المسيلة، 2009- 2010.

فهرس الموضوعات:

الإهداء

مقدمة 04

مدخل: التشكيل البصري، مفهومه و بداياته و الرسم بالشعر

أولا: تحديد مصطلح التشكيل البصري 08

1- التعريف اللغوي 10

2- التعريف الاصطلاحي 11

ثانيا: بداية الظاهرة التشكيلية و الرسم بالشعر 14

1- بداية الظاهرة التشكيلية 14

2- الرسم بالشعر 16

الفصل الأول: العتبات النصية في الديوان

أولا: عتبات الإطار الخارجي 25

1- عتبة الغلاف الأمامي 26

1-1- عتبة إسم المؤلف 26

1-2- عتبة العنوان 28

1-3- عتبة صورة الغلاف 32

2- عتبة الغلاف الخلفي 36

ثانيا: عتبات الإطار الداخلي 38

1- عتبة الإهداء 38

2- عتبة الدخول 40

3- عتبة العناوين الفرعية 41

4- عتبة المقدمة 46

5- عتبة الفهرس 48

6- عتبة بيانات النشر 48

الفصل الثاني: تقنيات التشكيل البصري في الديوان

أولا: تقسيم الصفحة 51

1- بنية البياض و السواد 51

2- مجال تشكيل السطر الشعري 55

3- الرسم 59

ثانيا: محور علامات الترقيم 64

1- علامات الوقف 65

2- علامات الحصر 74

خاتمة 79
ملحق 83
قائمة المصادر و المراجع 87
فهرس الموضوعات 89