التشكيل البصري وحداثة النص الشعري،
أوجه الحضور وأبعاد الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر

The visual formation and the novelty of the poetic text: the aspects of attendance and the significance dimensions in the contemporary Algerian poetry

د. لخميسي شرفي
– جامعة العربي التبسي - تبسة– الجزائر
بريد الكتروني: kmmissi@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/02/24 تاريخ القبول: 2019/10/31

ملخص:

يروم هذا المقال الوقوف على مظهر من مظاهر حداثة الشعر الجزائري المعاصر متمثلا في طرائق التشكيل البصري التي يحافظ فيها النص الشعري المكتوب على طابعه الشفوي. هذه الطريقة المصاحبة لعملية الكتابة الشعرية، استفاد خلالها النص الشعري من تطور تقنيات الطباعة التي مكنت الشعراء الجزائريين من تحديث الشكل الكتابي بما يساعد في مضاعفة تأثير شعرهم في المتلقين. وبرز هذا التحديث على مستوى البياض والسواد حذفا وتقطيعا، وعلى مستوى التشكيل البصري من حيث نوع الخط وسمكه، إلى جانب استعمال الرسم الفني المصاحب للنص الشعري.

الكلمات المفتاحية: حداثة الشعر - التشكيل البصري – تطور الطباعة – البياض والسواد – الرسم الفني.

Abstract:

This paper tempts to study one of the Algerian modernist poetry' aspects, which is the visual formats types, that enhance the poem to conserve its oral nature. Poetry benefits this writing type thanks to the development of printing techniques, which helps Algerian poets to modernize their writing format in such a way to strengthen their influence on receptors. This modernization is realized by colors, white and black, by segmentation, by ellipses, and by the visual format especially the type of characters used and the font size, in addition to artistic paintings added to the text.

Key words : poetry modernism, visual format, printing evolution, black and white, artistic paintings

تمهيد:

يُعدّ التشكيل البصري مظهرا من مظاهر حداثة الشعر المعاصر الذي اتّجه أصحابه إلى تجريب طرائق تشكيلية مختلفة ترافق عملية الكتابة الشعرية للمحافظة على سمات الأداء الشفهي للشعر، ذلك أن خاصية الإنشاد اللّصيقة بالشّعر العربي جعلته أكثر ارتباطاً بالمشافهة المتمثلة في الأداء الصوتي، وتلك كانت الميزة المصاحبة له في عصوره الأولى، لكن ظهور الكتابة وتطور تقنياتها الطباعية المتسارع، أدّى إلى تراجع صفة الإنشاد الشّعري ذي الطّابع الشفهي، واستبداله بآلية الكتابة، «فنشأت الرّغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة، وقد تجسّدت تلك الرغبة في صورة تشكيلات بصرية تعبر في واقعها عن الجدل بين الشفهي والمكتوب»[1]، فأسهمت بذلك في إبعاد الاختلالات التي قد تلحق بالنص الشعري في انتقاله من صورته الشفهية إلى الصورة الكتابية، ومن ثم لم يعد النص الشعري الحديث«مقتصرا على العلاقات اللغوية، وإنّما بات يختبر وسائل جديدة في التعبير، وأشكال طباعة مستحدثة أتاحتها عملية الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية، وهيمنة الفنون البصرية، واتساع حضورها في عصرنا»[2] ،تُرى كيف أسْهمت هذه التّقنيات الكتابيّة في تسريع مسار حداثة النّص الشّعري الجزائري المعاصر؟

إن التّطور الطّباعي قد منح الشّاعر المعاصر هامشا رحبا من الحرية ليُفعّل العلاقة الكتابيّة بين السّواد والبياض بطريقة لا تعدم تأثيرها في المتلقي الذي انتقل في تعامله مع النّص الشّعري، من الاستقبال السّمعي إلى الاستقبال البصري، وكان الشّعراء في الغرب سبّاقين إلى التّعامل مع الصّورة الكتابية المرتكزة على التّشكيل البصري حين دعوا إلى ضرورة تجديد الشكل الكتابي تماشيا مع حداثة النص الشعري، وذلك ما قام به الشاعر الكبير "**رامبو**"،حين خاطب الشعراء الحداثيين من خلال نفسه قائلا: «أيَا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسُها كالمسامير، بل بما تبقّى من البياض على الورق»[3]، وذلك يعني أن تلقّي النّص الحداثي أصبح يقوم على اشتراك بصري سمعي، ومن ثمّ، فإنّ استكناه دلالاته لا يتمُّ دون تفاعل العقل مع هذين الوسيطين،انطلاقا من ذلك أصبح الفضاء الطّباعي للنّص الشّعري نظاما سيميائيا يشتمل إلى جانب العلامات اللغوية، على مجموعات غير لغوية لا يقوم النّص الشعري دونها، لعل أبرزها البياض والسواد وعلامات الترقيم المختلفة، إضافة إلى الرّسوم والأشكال

الهندسية.ولهذا الفضاء الطّباعي تأثيره القويّ على متلقي النّص الشّعري، ذلك «أنَّ أوّل ما يصطدم به القارئ هو شكل النص، وكيفية إخراجه، وطريقة توزيعه على الصفحة، ومن خلاله تتّخذُ عدّةُ انطباعات هامّة ومؤثرة في المتلقي، تصل إلى حدّ التّأثير في الدلالة، وتعمل على تنامي الإيقاع وتوزيعه، ومدّه وجزره، وانتشاره وتردده، وتقطعه واستحالته إلى واقع صامت»[4].

وبالاطّلاع على مدوّنة الشّعر الجزائري المعاصر، نلاحظ مدى اهتمام الشّعراء بالتّشكيل البصري لنصوصهم الشّعرية، وإنْ كان هذا الاهتمام متفاوتاً بينهم بحسب الرّؤية الفنّية لكل شاعر ،وطبيعة تجربته الشعرية، ومدى تقاطعها مع تجارب الشعر المعاصر التي قطع أصحابها شوطاً مهما في تجريب التّشكيل البصري المناسب للفضاء الطباعي اِنطلاقا من التّفاعل العميق ،والمتواشج بين عنصري السّواد والبياض. هذا التّشكيل البصري تجلّى في الأنواع الآتية:

1- التّشكيل البصري والطباعة

يبرز في النص الشعري من خلال الأنواع الآتية:

1-1- البياض والسّواد:

إذا كان توزيع السّواد والبياض ثابتا في الكتابة العادية، وكذلك في رسم القصيدة العمودية التي لطالما، قام تشكيلها على توزيع متجانس للأبيات الشّعريّة عبر مسافات محدّدة لا تتغيّر على امتداد الفضاء الطّباعي، فعلى العكس تماما، فإنَّ السّواد والبياض لا يعرفُ هذا الثّبات في الفضاء الطّباعي للنّص الشعري الحداثي الممثل بقصيدة التفعيلة، حيث يرد في أشكال توزيعية متباينة، تعكس في مدّها وجزرها، امتدادها وتقلّصها، انتشارها وتراجعها، الحالة النفسية لمبدع النّص الشّعري وطبيعة تجربته الشعرية ذات الرؤيا الخاصة للعالم والحياة. وعلى هذا الأساس، فإنّ البياض في علاقته التفاعلية مع السواد «ليس في الواقع ضرورة ماديّة مفروضة على القصيدة من الخارج، بل هو شرطُ وجود القصيدة، شرطُ حياتها وتنفّسها»[5].

اتّجه الشّاعر الحداثي إلى استثمار الفضاء الطّباعي،وهو مدركٌ أهميّة البياض والسّواد في مساعدته على تجلية تجربته الشعرية، في الوقت الذي تغيرت فيه عادة القراءة، لتصبح بصريّة أكثر منها سمعيّة، بحيث يُعوّل القارئ على بصره في قراءة النّص الشّعري وتأويله. هذه الحقيقة أشار لهاأحمد عبد المعطي حجازي في تعقيبه على قصيدة (موت فلاح) **لصلاح عبد الصّبور**قائلا: «القصيدة الحديثة هي كلمات مكتوبة نتلقاها بعيوننا أولا، ونترجمها إلى أصوات

ودلالات وإيقاعات، لا نترجم الكلمات وحدها، بل نترجم النّقطة والفاصلة، والفراغ الأبيض نفسه، فلكلّ رمزٍ من هذه الرّموز معناه ودوره في البناء المحكم الذي يتوفّر للقصيدة الحديثة»[6].وفي استثماره للفضاء الطّباعي بما يناسب حداثة نصّه الشّعري، تجلى تعامل الشاعل الجزائري مع البياض والسواد في صور عديدة منها:

أ- الحذف:

يبرزُ التّداخلُ بين السّواد والبياض في النّص الحداثي كضرب من الحذف الذي تتداخل فيه السّطور البيضاء مع السّطور المحمّلة بالعلامات اللغوية، وتتغلغل هذه الفراغات في نسيج النّص حتّى تغدو تشكيلا بصريا لا يفارق نظر المتلقي، وهو يستقبل النّص الشّعري. هذه المراوحة بين الامتلاء والخواء العلامي بين السطور، هي حذفٌ مقصودٌ، يمرّر الشاعر عبره بعض الدّلالات المتخفية، ويطلب إلى المتلقّي تأويلها من خلال التَّمعّن في التّشكيل البصري المرتسم في جسد القصيدة.و«الحذفُ هو بلاغة الغياب الأولى، وهو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير المنظور، الحذف نوع من المحو... يمثل نزوعا طاغيا إلى استبعاد جزء أساسيّ من الوجود الملموس، من الأنا ،أو من العالم ،كي يؤكّد حضوراً ما ليس ملموسا»[7].

والملاحظ أنّ **عبد الله العشي**خلال بناء نصّه الشعري، يجيد لعبة البياض والسّواد، حيث يرتكز على الحذف لتمرير دلالاتٍ ملغزةٍ، يقف المتلقي أمامها طويلا بحثا عن التأويل المناسب لها. تتكرّر هذه الظّاهرة في أكثر من قصيدة في ديوانه (مقام البوح).ففي قصيدة "مديح الكلام" أصبح البياض بلاغة مؤثرة، وغدا الحذفُ ضرباً من الكلام الذي يجتهد المتلقّي لسماعه دون جدوى، وذلك حين يرفض الشّاعر تسمية اسم الممدوح وهو يخاطب أنثاه، لكنّه في آخر القصيدة، يغيّر رأيه فجأةً، ويعلن أنّه سيسميه، ويطلب منها أن تسمعه، لكن صوته لا يصل إلا إليها، حيثُ لا يقفُ القارئ إلاّ على نقاط حذفٍ ممتدةٍ عبر ثلاثة أسطرٍ جسّد من خلالها الشاعر، شفوية نصّه الشّعري في تشكيل بصري متضمّنا همْساً صوتيا يصعب على المتلقي تأويله، حيث يقول:[8]

سَأُسَمّيهْ...

وَلَكِنْ

سَوْفَ لنْ يَسْمعَهُ...

أَحَدٌ مِنّي سِوَاكِ.

فَاسْمِعِيهْ:

«.....

.....

.....»

لقد احتفظتِ القصيدةُ عبر بياضها، بسرّاسم الممدوح الذي لم يشأ الشاعر أن يسمعه أحدٌ سوى أنثاه، وهنا تكمن جمالية الحذف.كذلك يحضرُ الحذفُ من خلال البياض كأداة تعبيريّة موازية للسّواد المحمل بالعلامات اللغويّة في كثير من نصوص ديوان "ملصقات" **لعز الدين ميهوبي**، ومنها هذا النّص:(9)

فِي بِلَادِي...

طَالِبُ الْحَاجَةِ..

لا يَقْنَعُ -طَبْعاً- بِاثْنَتَيْنْ

أَنْتَ إِنْ أعْطَيْتَ عَيْنيْن لِأَعْمَى..

قَالَ:

هَاتِ.....

..... الْحَاجِيَيْنْ!

إنّ التّشكيل البصري لهذه الملصقة الشّعرية المرتكز على ثنائيّة البياض والسّواد، يبرز في كثرة الفراغات، وانتشار نقاط الحذف المحاكية لطبيعة النّموذج البشري الفاقد للقناعة،إنّه نموذجٌ مهْووسٌ بالجوع والطّمع، حتّى أصبح كالوعاء المخروم الذي مهما حاولْتَ ملأه فهو لا يمتلأ، وذلك ما عبّرت عنه نقاط الحذف، وبذلك شارك بياضُ القصيدة سوادَها في إنْتاج المعنى.

هذا التّشكيل البصري الذي لا يخلوُ من بلاغة الصّمت المصاحب لبياض الفضاء الطباعي للنص، نقف عليه كذلك في ملصقة أخرى من الديوان بعنوان (نشرة) ،وجاء فيها:(10)

آخرُ الْأَخْبَارِ قَالَتْ:

رجُلٌ بَاعَ اِبْنَهُ مِنْ أَجْلِ مَسْكَنْ

وبقَايَا حَائِطِ الْأَلْمَانِ.... مَعرُوضٌ بـ London

وَصَلَاةُ الْحَزْبِ منْ دُونِ مُؤَذَّنْ

وشَبَابٍ.. قَامَ فِي الْأَحْزَابِ يلْعَنْ

آخِرُ الْأَخْبَارِ قالتْ..

.....

.....

وَأنَا فِي مُلْصَقَاتِي.. أتَمَعَّنْ!

في هذه الملصقة جاء البياض ليؤكّدَ مضمون السّواد، بحيث صارت نقاط الحذف التي هي علامات غير لغوية، متضمّنةً مدلولَ الأسطر الشّعرية التي هي سواد مُحمّل بعلامات لغوية، إنّها جاءت لتلافي تَكْرَار الملفوظ اللّغوي، وكأنّ الشّاعر يبحث عن لغة ثانية تتجاوز هذه اللغة المكررة التي أصبحت غير مقنعة، وكأنها نشرة أخبار. لذلك اِلْتجأ إلى البياض الذي صار أكثر بلاغةً من السّواد،فهذا التّشكيل البصري يجعلُ المتلقي «يوقنُ بأنّ الفضاء علامةٌ متميزةٌ جداً، فهذه العلاقات الفضائية الأفقية المؤسِّسة للبنْية الخطّيّة، وتلك العلاقات الأوسع التي تقوم بين البياض والسواد الموزع على الصفحة من حيث شكلها وتوزيعها، هي (دال) يحمل (مدلولا) مُهماً يساعدُ القارئَ على إيجاد تأويل وتخريج لكلمات (دوال) القصيدة»[11].

ب- التقطيع:

في رسمه لكلمات السّطر الشّعري، لم يعدْ الشّاعر الحداثي يحفل كثيرا بالنّسق الخطّي الأفقي الذي تتابع فيه سلسلة كلمات السّطر ضمن مسافة محددة، تتجانس فيها كلُّ الأسْطر أو الأبيات الشّعرية، وذلك ما أتاح له إمكانية تقطيع الكلمة الواحدة إلى أجزاء تتوزع حروفها عبر مجموعة أسطر، بحيث يحتلُّ الحرف الواحد أو الحرفان سطرا بأكمله لا يشاركه فيه غير من الأحرف أو الكلمات،ولعلَّ الشّاعر يهدف من وراء ذلك التقطيع إلى إيجاد ضرب من الإيقاع الموسيقي، تستغرق فيه الحروف المقطّعةُ مدى أطول مِمَّا لوْ وُجدت مرصوفة إلى جوار بعضها

بعضا في كلمة واحدة،وهو إذْ يفعل ذلك، فإنّما يريد تبليغ دلالات تتّسع في عمقها باتّساع المدّ الإيقاعي الذي تستغرقه حروفها التي تحتويها.

ومن الشّعراء الجزائريين الذين جرّبُوا تقطيع الكلمة في نصوصهم الشعرية، نجد **عبد الله العشي**.وعنده يرد التّقطيع خادما التّجربة الصّوفية التي يهدف إلى تجليتها، والتي تشرق أنوارها فجأة ثم تختفي وتستتر. ولبيان كيف تجسّدت هذه الحقيقة الصوفية، نسوق المقطع الأخير من قصيدته "افتتان".[12]

أُنَادِي...

أُنَادِي...

أَمُدُّ الْيَدَيْنِ.

ويا خيبةَ الرُّوحِ لوْ تخْتَفِي...

بَعْدَ أنْ مَلَأتْ بِالرَّحِيقِ الْعُمَرْ

.....

.....

ثُمَّ غَابَتْ

كَأَنَّ قَمَرْ

مَدَّ مِنْ سَابِعِ السَّمَوَاتِ الْيَدَيْنِ،

وَمَسَّحَ عَنْ جِبْهَتِي...

وَاسْـ.

تَتَرْ.

في هذا النّص مارس "**عبدالله العشّي**" لُعبة الكتابة الشّعرية طباعيا بالجمع بين الجانب الصوتي الشفوي للكلمة، وجانبها الشكلي البصري، فعلى عكس توقّع القارئ بأنْ تردَ المفردة

مسترسلةً في سطرٍ واحدٍ، عمد العشي إلى تقطيعها لِتردَ متباعدة الأصوات، يتداخلُ سوادها مع بياض الورقة، لتنشأ الفراغات بين الحروف التي هي، في حقيقتها، ممتلئةٌ بذلكم البياض نفسه المشكّلِ للكلام الخفِّي الذي ترك الشاعر للمتلقي مهمة كشف نقابه ضمن عملية القراءة والتأويل،إنّها لعبةٌ طباعيّةٌ تتجاوز حدود الكتابة الخطّية المسترسلة، لتوقِعَ المتلقِّي في مأزقٍ تأويليٍ لا يخلو من لذة الاكتشاف. فقد كان في مقدور العشّي أن يختم نصّه بذكر الكلمة المُقطّعة متّصلة الأجزاء، لكنّه راح يقطِّعُها إلى شطرين بينهما فراغ صامتٌ، يدخل القارئ متاهة التّأويل الذي قد يكون أدناه أن يتصوّر كيفية الاستثمار، التي هي في الأصل عملية سريعة، لكن التقطيع أطال مداها.

كذلك يعمدُ**عز الدين ميهوبي**، في ديوانه "ملصقات"، إلى تقطيع الكلمة الواحدة، لإيجاد تشْكيل بصريّ يضاعف فاعلية القراءة لدى المتلقي عبر جدلية التقاطع بين البياض والسواد داخل فضاء النص الشعري، كما في المثال الآتي:[13]

بِبَسَاطهْ..

فِي بِلَادِي..

كُلُّ شَيءٍ صَارَ مَحْكُوماً

بِقَانُونِ

الْ....

الْوَ....

الْوَسَ..

الْوَسَا....

الْوَسَاطَ..

الْوَسَاطَهْ..

يُنكر **عزالدين ميهوبي** بعضَالسُّلوكيات الفاسدة التي انتشرت في بلاده حتّى أصبحت عادة مألوفة لا ينتبه لها أحد،لكن الشّاعر الذي يُعبّر عنْ وعْيٍ رُؤيويٍ عميقٍ تجاه المجتمع والحياة والعالم، يرفض أن يتغلغل هذا السّلوك الفاسد إلى جسم مجتمعه في غفلة من أبنائه، لذلك أراد تنبيههم من خلال تقطيع كلمة (الوساطة) كآفة مُسْتهدَفَة في النّص، حيث يُعَدُّ التقطيع هنا، تشْريحا فاضحا لهذه الظّاهرة، استطاع الشاعر من خلاله دفع المتلقي إلى الانتباه لخطورتها،إنّها صرخة متكرّرة، إنْ لم تُسمَع في المرّة الأولى، فحتما ستُسْمَعُ في المرّات التّالية، خاصّة أنّ التّقطيع تمَّ عبر ستَّ مراحل متتالية،وبتأمل النّص، نلاحظ أنّ التّقطيع ليس ترفا إيقاعيا، لكنه وسيلة من وسائل التّشكيل البصري، اعتمدها الشّاعر لتحقيق دلالات عميقة يطمح إلى تنبيه المتلقّي إليها من خلال الرّسم الطّباعي المميّز للكلمة المُقَطَّعَة.

2- تشكيل السّطر الشّعري:

استفاد النّص الشّعري الحداثي من تطوّر الطّباعة، حيث «ساعد الإخراج الطباعي الشّعراءَ على إجراء تشكيلات بصريّة تُجسِّد الدلالات البصريّة التي يرمون تجسيدها للمتلقي»[14]،وقد انعكس هذا الأثر على مسافة السّطر الشّعري، لتتفاوتَ الأسطر فيما بينها، في «كمّية القول الشّعري المكتوبة في سطر واحد، سواء أكان القولُ تامّاً من النّاحية التّركيبيّة أو الدّلاليّة أم غير تامٍ»[15]. إن هذا التّفاوت الحاصل في أطوال الأسطر إنّما يرجع إلى الدّفقة الشُّعوريّة أو الدّفقة الحواريّة للكلام،فمن أمثلة التفاوت الدَّفْقِي هذا النّص لـ**عز الدين ميهوبي** ، بعنوان "بكائية وطن لم يمت".[16]

عِنْدَمَا تذْبَحُونَ بِلَادِي

بمَنْ احْتَمِي..

رُبَّمَا بِدَمِي..

رُبَّمَا بِعُيُونِي الَّتِي هَجَرَتْ دمْعَهَا

بِشِفَاهِي الَّتِي أَخْطَأَتْ شَمْعَهَا

رُبَّمَا بِفَمِي..

عِنْدَمَا تَذْبَحُونَ بِلَادِي

لِمَنِ انْتَمِي؟

يُطْلعنا الشّاعر على حقيقة مؤلمة يعيشها هاجسا مخيفا، في الوقت الذي يجهلها فيه الآخرون الذين يفتقدون البعد الرؤيوي، والوعي الحقيقي لقيمة الوطن في النفوس. انطلاقا من ذلك، ركزّ الشّاعر على استراتيجية الأمن الّذي قد يزول بذبْح الوطن، ومعه تزول فرص الاحتماء بهذا الوطن.وكذا الانتماء به.إنّ تَعرّض الوطن للذّبح يجعل تلك الفرض تتفاوت، يفقدها البعض، وينالها البعض الآخر. وذلك ما عكسته مسافة الأسطر الشعرية في هذا النص، وهي في حقيقة أمرها نِتاج تفاوت الدّفقة الشّعورية أو الكلامية. وكمثال على ذلك عبارتا السّطرين الثالث والرابع في المثال، فقد قَصُرت الأولى (ربّما بدمى)؛ لانتهاء السّطر تركيبيا بانتهاء الدّفقة التي أنتجته، ولمّا كانت هذه الدّفقة أطول في السّطر الموالي له (ربما بعيوني التي هجرت دمعها)، فقد وجدنا مسافته أطول؛ لأنها انعكاس حقيقي لتلك الدفقة.

إنّ نظرةً متأنيةً في ثنايا دواوين الشعر الجزائري المعاصر، تجعلنا ندرك يقينا، أن تفاوت الأسطر الشعرية أصبح من أبرز السّمات المميّزة لقصيدة التّفعيلة التي هي بدورها مظهر للحداثة الشّعرية. من الأمثلة التي نسوقها في هذا الباب دعماً للمثال السّابق، هذا المقتطف من قصيدة "حنين" **لأحمد عبد الكريم**:[17]

تَجِيئِينَ

أَنْتِ الْغِيَابُ وَأَنْتِ الْإِيَابُ،

فَأُشْعِلُ أَشْوَاقِي الْبَاكِيَهْ

وَيَرْتَدُّ قَلْبِي حَمَاماَ

يُهَاجِرُ نَحْوَ الْقِبَابِ

فَأَسْرِي إِلَيْك اِحْتِرَاقاَ

أُخَبِّئُ فِي الصَّدْرِ نَايَ الْحَنِينِ

وَآتِيكِ مِثْلَ الْقَوَافِلِ مُتْعَبَةً بِالْمَوَاجِعِ وَالْاغْتِرَابِ.

إنّ هذا التّفاوتَ في أطوال الأسْطُرِ الشّعرية، والذي لا يخلو من جمالية التّشكيل البصري الذي يرْتَدُّ متعة إيقاعية تقوم على التّنوع المتجدّد للإيقاع بتفاوت هذه الأطوال السّطرية، وهو راجع إلى حضور بصمة الدّفقة الشّعرية في النّص التي ترتسم بمجموعةٍ من الكلمات، يختلف عددها من سطر إلى آخر بحسب تمام المعنى والتركيب.

أمّا التّفاوت الحواري، فهو مرتبطٌ بالنّص الشّعري المنفتح على تقنيات السّرد، خاصة ما تعلّق منها بعنصر الحوار الذي يتفاوت عدد كلماته، ومن ثمَّ، طول الأسطر التي تحتويها بتفاوت حجم الفكرة أو العاطفة المعبّر عنها بين أطراف الحوار.نسوق لذلك مثالا، هذا النّص من ديوان ملصقات **لعز الدين ميهوبي**:[18]

سَأَلُوا الْحِزْبِيّ يَوْماً..

كَيْفَ تَمْتَصُّالْبِطَالَهْ؟!

قَالَ: مَا أَيْسَرَ هَذَا الْأَمْرُ..

قَالُوا: كَيْفَ؟!

قَالَ: الْحَلُّ فِي الصَّحْرَاءِ –طَبْعاً- لَا مَحَالَهْ

مَا الَّذِي تَعْنِيهِ قَالُوا؟!

قَالَ: إِنْ نَحْنُ حَرَثْنَا الْبَحْرَ

قَدْ نَحْتَاجُ فِي يَوْمٍ..

لِتَصْدِيرِالْعَمَالَهْ.

إنّ السِّمةَ الحواريّة لهذا النّص الشِّعري جعلتْ أسطره تتفاوت فيما بينها طولا وقصرا؛ لأنّ الواحد منها لا ينتهي إلا بتوقف الشخصية المحاورة عن الكلام ، وبما أن الجملة الحوارية تختلف من محاور إلى آخر بحسب الموقف الحواري، فإن ذلك سينعكس على أطوال الأسطر الشعرية، وذلك ما يلاحظه المتلقي، وهو يتصفّح هذا النّص الشّعري، حيث يقفُ على تشكيلٍ بصريٍّ تتفاوت فيه مسافات الأسطر، وعندها سيعلم أن علة ذلك راجعة إلى الخاصية الحوارية لهذا النّص الشّعري.

3- علامات الوقف:

هي علامات غير لغوية تتوزّع عبر أسطر النص لتأدية وظيفة خاصة، هي تحديد معنى الجملة المكتوبة وضبطه، إنّها وُجِدت لتجاوز القصور المعنوي الذي قد يطرأ على النص في صورته الكتابية بعدما انتقل إليها من الصورة الشفاهية، وبذلك فهي عنصر « مرتبط بنبرة الصّوت في الكتابة، وبالتالي لتعوض الصوت كليّة بالعين[19]. ولم تقف هذه العلامات في النّص الشّعري الحداثي عند حدود تأدية هذه الوظيفة المرجعية فقط، بل تعدتها إلى المشاركة في إنتاج معنى النص ودلالته، حين دخلت لعبة التشكيل البصري ضمن التفاعل الموجود بين سواد النص وبياض صفحة الكتابة، وتحضر هذه العلامات في مدونة الشعر الجزائري المعاصر بشكل لافت يوحي بقصدية وضعها المخصوص في فضاء النص، مع الإشارة إلى احتفاء بعض الشعراء أكثر من غيرهم بهذه العلامات غير اللغوية، والتي منها: نقاط الحذف، وعلامة الاستفهام، وعلامة التعجب، والأقواس وعلامات التنصيص،فنقاط الحذف غدت أكثر العلامات استعمالا في النص الشعري الحداثي الذي لم يعد يقبل كل شيء، بل يعتمد الشاعر الفراغات ليشرك المتلقي في إنتاج النص،تمثيلا لذلك،نسوق هذا المقطع من قصيدة "رحيل الحمام" **ليوسف وغليسي**، وفيه يقول:[20]

وَإِنّي هُنَاكَ عَلَى حَافَّةِ الشَّوْقِ وَالْإِنْتِظَارِ

لِأَلْقَاكِ لَاجِئَةً فِي صَحَارِي الْجَوَى!...

أُرِيدُكِ شَمْساً تُذِيبُ الصَّقِيعَ..

أُرِيدُكِ فَانُوسَ عِشْقٍ يُسَافِرُ فِي عَتَمَاتِ الشِّتَاءِ

وَيَسْكُنُنِي كَالرَّبِيعْ!..

أُرِيدُكِ... إِنّي...

لَكِنَّنِي لَا –وَلَنْ- أَسْتَطِيعْ!

وظّف الشّاعر نقاط الحذف في خمسة مواضع من هذا المقطع الشعري الذي لا يتعدى سبعة أسطر، إن هذا الاستعمال ليس اعتباطيا بقدر ما هو مقصود، فنقاط الحذف تدلُّ على فراغ

مرتبطٍ بحذفٍ لغوي يدعوالشاعرُ المتلقي إلى إتمامه، ليشارك في إنتاج النص. فهو في مثل هذه النصوص، لا يقف عند حدود المتلقي السلبي، بل يتحوّل إلى منتج يشارك في إنتاج دلالة النص. ففي هذا المقطع الشعري لا يستطيع المتلقي أن يمرَّ على نقاط الحذف، خاصّة منها الواردة في السّطر ما قبل الأخير: (أريدك... إني...) دون أن يفكّر في الكلمات المناسبة لملء ذلك الفراغ.

وتُعدُّ العارضة المائلة (/) من علامات الوقف المستحدثة التي ارتبطت بالنص الشعري الحداثي، وانعدم وجودها في ما قبله من نصوص. ولئن كان للتّطور الطباعي دور في استحداثها، فإنّ الشّعراء التمسوها للاستعاضة بها عن الرّوابط الحرفية، ومنها حروف العطف.نسوق مثالا للتوضيح، قصيدة "احتراق" **لأحمد حمدي**التي مطلعها:[21]

يَا وَجْهاً تَبَارَى:

الْعَاشِقُونَ/ السَّارِقُونَ/ الْقَانِتُونَ

الصَّابِرُونَ/

الْهَامِدُونَ/ الرَّاقِدُونَ/ الْفَاتِكُونَ

فِي عَذَابِهْ.

في ثلاثة أسطرٍ من هذا المقطع، تكرّرت العارضة المائلة ستَّ مرّاتٍ، بِمعدّل مرّتين في كلّ سطر، مع الملاحظة أنّها أسطرٌ قصيرةٌ، لم يتعدَّ الثاني منها كلمة واحدة، ولئن أراد الشاعر من خلال هذه العلامة غير اللغوية تعويض حرف العطف (الواو) الذي سيكون تكراره بهذا العدد من المرات مُمِلّا، فإنّه كذلك حقق به غاية إيقاعية، ماكانت لتتحقق في وجود حرف العطف الغائب.كذلك قد تكون الغاية من إيراد هذه العلامة كسر الرتابة المصاحبة للكتابة التقليدية وتجاوز نمطيتها، إذْ أَوْجَدَتْ هذه العارضة المائلة بتكرارها اللّافت تشكيلا بصريا يشدُّ المتلقي إليه.

ويميل **عبد الله العشي** في ديوان "مقام البوح"، إلى استعمال لافتٍ لعلامات الوقف، بعكس ديوانه "يطوف بالأسماء"، حيث لا تخلو قصيدة من تلك العلامات، مع تميّز كل قصيدة باستعمال مضاعف لعلامة أكثر من غيرها.ففي قصيدة "شتات" وظف علامة الاستفهام للدلالة

على الحيرة المناسبة لمضمون العنوان، فتكرّرت تلك العلامة سبع مرّات في ثمانية أسطر، ومثَّلَ رسمُها في نهاية كل سطر حالة الانسداد والتّشويش الفكري الذي يمرُّ به الشاعر، وذلك ما جعلهيتقاطع مع عنوان القصيدة التي يقول الشاعر فيها:[22]

هَلْ هُوَ الشَّوْقُ؟

هَلِ الْوَحْدَةُ؟

هَلْ حُزْنِي؟

هَلْ هُوَ الصَّمْتُ الَّذِي يَجْرَحُ رُوحِي؟

هَلْ هِيَ الرَّغْبَةُ؟...

هَلْ سِرٌّ...

لَسْتُ أَدْرِي بَعْدُ مَعْنًى لِمَعَانِيهْ؟

هَلْ شَتَاتُ الرُّوحِ فِي تِيهِ "التَّآوِيهْ"؟

كذلك يوظّفُ الشّاعر الجزائري القوسين خارج دلالتهما الوظيفية، ليصبح وجودهما في النّص الشعري، إضافة إلى التمييز أو الحصر، دالاً على الشّرح والتّفسير، وكأنَّ الشّاعرَ يستعيض بهما عن علامة التّفسير اللغوية (أي)، كسراً لرتابة المألوف،ذلك ما نقف عليه في قصيدة "حبيبتي" **لمصطفى دحية**:[23]

رَحَلْتُ إِلَى بَيْدَرٍ لِلْفُتُوَّةِ

كَانَ مَهْوَى الثَّعَابِينَ (ثَعَابِينَ الرَّغْبَةِ)

وَغِيلِ اللَّبُؤَاتِ (لَبُؤَاتِ التَّشَهِي)

وما لاحظناهأنّ الاهتمام المبالغ فيه، من قبل الشعراء الجزائريين، بعلامات الوقف كعنصر غير لغويّ مساهمٍ في إنتاج الدّلالة النّصية، جعل بعض الشّعراء يكثرون من استعمالها، جامعين في النّص الواحد حشدا كبيراً منها، حتى لتغدوَ نصوصُهم فضاءً لزحام العلامات، قد يحدث

تشويشا عند المتلقّي، نسوق مثالا لذلك، هذا النّص من ديوان "اللعنة والغفران" **لعز الدين ميهوبي**.(24)

جِئْتُ عَرَّافَالْمَدِينَهْ

حَامِلاً رُؤْيَا اِبْنَتِي.. قَالَتْ «أَبِي شُفْتُكَ

بِنَوْمِي!»

قُلْتُ «حَقًّا.. مَا الّذِي شُفْتِ؟ أَحْكِ لِي..»

قَالَتْ «وَكَمْ تَدْفَع لِأَحْكِي؟»

قُلْتُ «هَلْ تَكْفِيكِ بُوسَهْ؟»

«أَمْ تُرِيدِينَ –مِنَ السُّوقِ- عَرُوسَهْ؟»

ضَحِكَتْ مِنّي وَقَالَتْ:

«حَافِيَ الرِّجْلَيْنِ تَمْشِي..

«بَيْنَ أَفْرَاحٍ وَنَعْشٍ..

«وَعَلَى رَأْسِكَ حَطَّتْ قُبَّرَهْ..

قُلْتُ «يَكْفِي يَا بْنَتِي..

قَالَتْ «وَطَارَتْ.. نَحْوَ هَذِي الْمَقْبَرَهْ»

وَأَشَارَتْ لِعُيُونِي..

ثُمَّ نَامَتْ!

بتأمّل هذا النص، نجد أنّ جُلَّ علامات الوقف حاضرة فيه، ابتداءً بعلامات الحذف المكرّرة تسع مرات، والمزدوجتين المكرّرتين في عشرة أسطر، وعلامة التّعجب المكرّرة مرتين، بعدها علامة الاستفهام التي كُرِّرتْ أربع مرّات، وصولا إلى العارضتين ثمّ علامتي البيان أو التفسير.إنّه حضورٌ لافتٌ لعلامات الوقف، نستنتج منه أنّ النّص الحداثي أصبح خاضعا في بنائه

لنظامين متكاملين، فإلى جانب العلامات اللغوية، فهو لا يستطيع التّخلي عن العلامات غير اللّغوية التي أصبح وجودها في النّص الشعريّ يصنع تشكيلا بصريا، لا يفتأ يستوقف المتلقي في سعيه للإحاطة بالدّلالة النّصية التي قد تكون ناقصة دون هذه العلامات.

4- التشكيل البصري والرسم

يظهر في النص الشعري الجزائري المعاصر بصور كثيرة، منها:

4-1- الأشكال الهندسية:

ظاهرة التّشكيل البصري بالرّسم الهندسيّ قديمة في الشّعر العربي، نجدها في أشكال من الهندسة الكتابية التي تكون أقرب إلى الختم منها إلى النص الشعري. هذه الظّاهرة تطوّرت في الشّعر العربي المعاصر بتطور الفضاء الطباعي، فأصبحت القصيدة أو بعض أجزائها مُجسِّدة، في صورتها الكتابية، لأشكال هندسية مختلفة كالدّوائر والمثلثات والمربّعات وما إليها، وظّفها الشاعر «باعتبارها مادّة بصريّة قابلة للتّشكيل الفنّي، وتحقيق المتعة الجمالية» [25].وفي مدوّنة الشّعر الجزائري المعاصر، يبرز المثلث كشكل هندسي مُجسِّدا للفضاء البصري للنّص الشعريّ عند كثير من الشّعراء كـ "**عيسى لحيلح**" و"**عبد الله حمّادي**"، فالأوّل يميل إلى تشكيل نصّه الشّعري أو جزء منه في صورة مثلث رأسه إلى الأعلى وقاعدته إلى الأسفل، والثاني تكثر في قصائده المثلثات ذات الرأس المتَّجه إلى الأسفل بعكس قاعدته، ولذلك دلالات متعدّدة، فهو يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثّل السّماء عندما يكون رأس المثلث إلى الأسفل [26].وبالعودة إلى الشّاعرين المذكورين، فقد شكّلت الأسطر الأولى من قصيدة "توجد" للشاعر **عيسى لحيلح** مثلثا سماويَّ الرّأس؛ لأنّ مطلبه كان الالتقاء مع من وجّه إليها النداء، ولا يتم ذلك إلاّ على أديم الأرض، ودلّ طلب القدوم بالفعل (تعالي) المكرّر أربع مرّات على ذلك المعنى.يقول الشاعر: [27]

تَعَالِي

تَعَالِي وَضُمِّي جُنُوني

تَعَالِي كَأُمٍّ حَنُونٍ..

كَبَرْقٍ.. كَرَعْدٍ.. كَفَيْضٍ

بَدَائِعَ رَبِّي بِمَاءِ وَطَنِي أَرِينِي

تَعَالِي.. خُذِيهِ، فَعُمْرِي ثَمِينْ

وَهَلْ لِلْجَمِيلَاتِ أَغْلَى كَعُمْرٍ ثَمِينْ

أمّا **عبد الله حمّادي**، فإنّه يرغب في الارتفاع إلى عالم الأسرار، ليقبضَ على السّرّ المكنون، ويمتلكَ الحقيقة المطلقة المشكّلة للبداية والنّهاية. وذلك مطلب صوفيٌّ لا يتحقّق، في اعتقاد أصحابه، إلاّ بالمعراج والارتقاء إلى عالم السّماء، وهذا ما جعل الشّاعر يرسم مُثَلَّثَهُ الشِّعري متَّجها برأسه إلى الأرض. يقول الشاعر:[28]

أَحْبَبْتُ يَا حَبِيبَةُ أَنْ أَقْبِضَ الْأَسْرَارِ،

أَنْ أَدْفَعَ مَرَاكِبِي لِمَانِحَالْأَبْكَارِ

وَكَاتِمَ الْمَثَانِيَ وَالْغَمَامْ...

أَنْ أَحْكُمَ الْبِدَايَةَ،

أَنْ أَشُطَّ النِّهَايَةَ

مِنْ غَابَةٍ شَتْوِيَّةٍ

تُعِيدُ فِي الطُّفُولَةِ قَامَتَهَا

الْمَجْهُولَةَ

وَهَالَةَ التَّوَتُّرْ.

4-2- نوع الخط وسمكه:

أدرك الشاعر الجزائري المعاصر أهميّة البياض والسّواد في مساعدته على تجلية تجربته الشعريّة، وذلك لمّا تغيرت فيه عادة القراءة، لتصبح بصريّة أكثر منها سمعيّة. **من هذا المنطلق راح يتفنن في تنويع خط الكتابة وسمكه ناقلا رسائل بصريّة للمتلقي بالارتكاز على ثنائية البياض والسواد. وهذا تفصيل لذلك.**

أ- نوع الخط

أصبحَ اختيار نوعِ الخطِّ عمليّةً سهلةً في ظلِّ تطوُّر الكتابة الآليَّة الّتي يَسَّرت للمبدع التَّعامل مع الخطِّ المناسب لميوله الفنِّي، فالإخراج الطباعي مرتبط ببرامج إلكترونية تسهل هذه العملية، حتى ليتمكنَ الشاعر أن يجمع بين خطين مختلفين في نص واحد، وذلك ما نجده في قصيدة "طقوس حرّميّة" التي جمع فيها **عبدالله حمّادي**بين خطّين طباعيين متتاليين في المقطعين (و) و(هـ)، وكان الأبرز فيها الخطُّ المغربيُّ الذي كسر رتابة الخطِّ المشرقيِّ المهيمن، لكثرة استعماله في النّصوص الشعريّة، فهو بهذا الخرق الخطِّي، لا محالة، يشدُّ انتباه المتلقي، إذ أن وجود الخطّ المغربيّ النّادر الاستعمال في هذه القصيدة، يمثِّل تشكيلا بصريا لا يخلو من دلالة مقصودة، يقول **عبد اللهحمادي** في المقطع (و) من القصيدة:[29]

-و-

سُننٌ مُؤجَّلة وجُرْح لا يَهُونْ
مُذْ كان بحرُك غافيـــا
وعُيوننا للْعَهْدِ ترحل كلَّ
يَومْ
وقِلادةٌ تفترُّ من وقْع الفُصولْ ...
عربدْتُ مُبتهلا بجيشِ خواطري
وتساءل السِّربُ المُحلق في دمي:
"أيُّ شيء أصاب عقلك
يا مسكين حتى رُميت
بالوسواس وتصديق كلام الناس" ؟؟؟
أقلعتُ مُنتعِلاً هزائمَ فرحتي
والحيُّ أقْفر والكَتَائب تزحفُ
وعلمتُ أنَّ المُصطلين بنارها
همْ في العشيرة بعْضُ رقْمٍ يُذْكَرُ ...

كما حرص بعض الشّعراء على كتابة نصوصهم الشّعرية بالخط اليدوي، واجتهدوا لإخراجه في صور فنية رفيعة؛ لكسر رتابة الخطّ الطّباعي الذي أصبح مألوفا بصريا، لكثرة تداوله وتراجع الكتابة اليدوية،والشاعر إذ يفعل ذلك إنّما «يُشبِعُ رغبة البصر في رؤية حركة الخطّ، ويمتعها مثلما تتمتع النفس بالقراءة وحركة الصورة، أي أنه يستحوذ على لحظتي المتعة، متعة الذهن بالقراءة ومتعة البصر بالرؤية»[30].

ب- سمك الخط

لم يكتف الشاعر الجزائري بتنويع خطوطه الكتابيّة، بل راح ينوّع أحجامها، مستفيدا من التّطور الطّباعي، إذ لم يعد يُخرِج قصيدته في حجم خطيٍّ واحدٍ متساوي السُّمك، بل وجدناه يعمد إلى تكبير كلمة أو عبارة أو شطر شعري بأكمله تمييزا لها عن الحجم الكلي للقصيدة، وهذا التّمييز الخطّي «يمكن اعتباره مُنبِّها أسلوبيا أو نبْراً خطِّيا بصريا، يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية»[31]،وبذلك يتمُّ تنبيه المتلقي إلى المضمون الدّلالي للكلام المُميّز بسمْكِ خطِّه المغاير للمجموع الكلّي لخط النّص.

هذه الطّريقة في إخراج كتابة النّص الشّعري، نجدها عند **عزّ الدين ميهوبي** في ملصقاته، وعند **مصطفى دحية** في "بلاغات الماء". يقول **ميهوبي** في قصيدة بعنوان "أمنية".[32]

قَالَ لِي: مَادُمْتُبَطَّالاً

وَلَا أَمْلِكُ فِي الدّنيا رَغِيفْ

مَسْكِنِي الْيَومِي.. أَرْجَاءُ الرَّصِيفْ

مَا الَّذِي يَمْنَعُنِي لَوْ أَنَّنِي شَكَّلْتُحِزْباً

مِثْلَ كُلِّ النَّاسِ

مَوْفُورِ الْعَدَدْ...

رُبَّمَا أَصْبَحْتُ فِي يَوْمِزَعِيماً لِلْبَلَدْ!

ما يشدُّ انتباه المتلقّي في هذا النّص، هو ورود أربع كلماتٍ مكتوبةٍ بحجم أكبرَ من الذي كتب به القصيدة في مجموعها،هذه الكلمات هي عنوان القصيدة "أمنية"، ثم (بطّالا، حزبا، زعيما)،

وهي كلمات تبدو للوهلة الأولى، متنافرةً معنويا، لكن السِّياق السَّردي للنّص جعلها منسجمةً خادمةً لمعنى إجمالي واحد، ذلك أن الواقع المنتقد عبارة عن مفارقة يصير فيها المستحيل ممكنا، بحيث قد يتحوّل البطّال، في ظل هذه المفارقة الواقعية، إلى زعيمٍ مشهورٍ إذا شارك في لعبة السّياسة، وأسّس حزبا، عندئذ تصبح الأمنية المستحيلة حقيقة ممكنة في هذا البلد، وحتما، فإنّ السُّمك الخطِّي للكلمات المذكورة يشدُّ انتباه المتلقي، ويجعله يقبل عليها بصريا قبل أن يتلقاها ذهنيا.

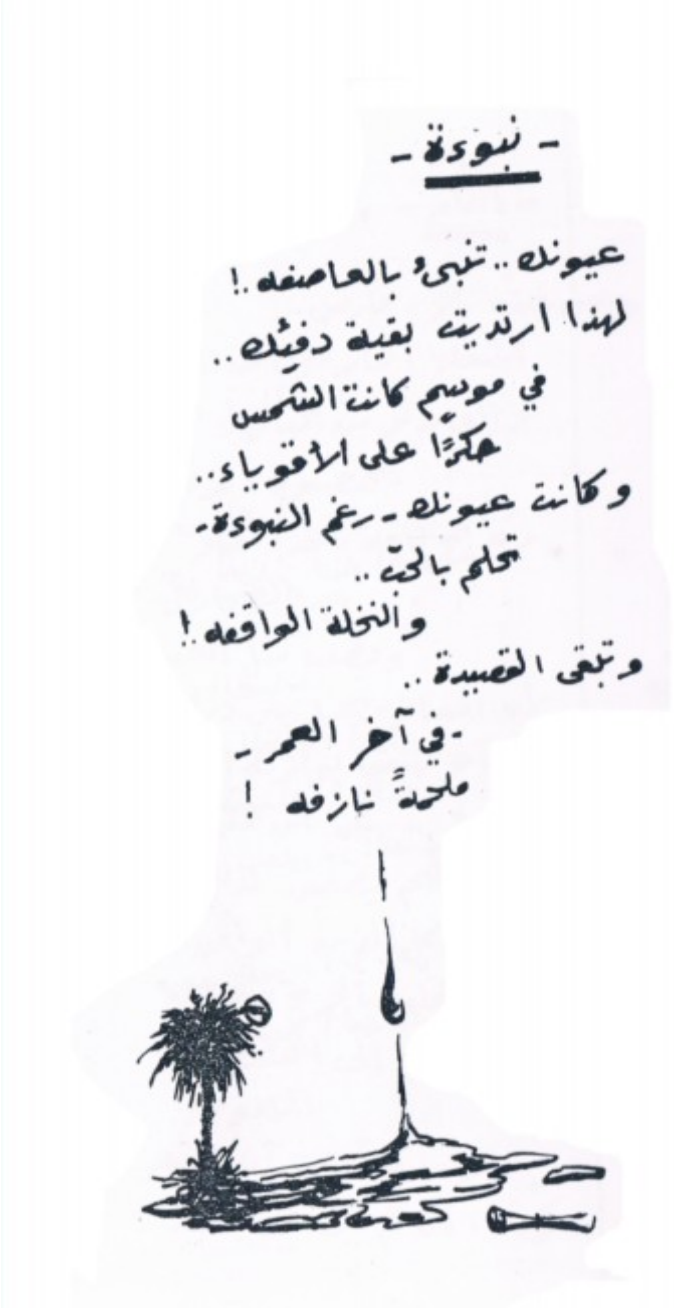
-2-3- الرسم الفني:

لا يكتفي الشّاعر الجزائري بالتّشكيلات الخطّية، بل يعمد أحيانا إلى إدخال الرّسم على الشّعر، فترد في الدواوين الشعرية، رسوم مرافقة للقصائد، تُسهم، إلى جانب قيمتها الجمالية، في إنتاج دلالة النص؛ لأنّها غالبا ما «تكون ترجمة خطّية للنّصوص الشعرية، ووسيلة مساعدة لفهم أعمق لِلنّص، بحيث يشترك الرّسم مع اللّغة في عملية التّلقي، ويساهم في تشكيل قراءة جديدة، وفي توليد معانٍ أخرى بإشراك حاسّة البصر في التّلقي»[33].ونجد من الدّواوين الشّعرية التي يتداخل فيها الرسم مع النص الشعري، ديوان "الحرف والضوء" لمحمد بلقاسم خمار، و"متاهات الصمت" لليلى راشدي، و"في البدء كان أوراس" و"اللعنة والغفران"، و"ملصقات" لعز الدين ميهوبي، وكذلك"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ليوسف وغليسي، و"شرق الجسد" لميلود خيراز، و"سنظل ننتظر الربيع" لعبد الحليم مخالفة.

هذه الرّسومات المرافقة يؤدِّي بعضها وظيفة تزيينية، حيث يرد مجاورا النّص الشّعري دون أن يتداخل معه؛ لتشكيل صورة بصرية موازية دلاليا للصّورة الشّعرية الخطّية للقصيدة، ومثل هذا النّوع من الرّسوم نقف عليه في ديوان "الحرف والضوء" لخمار، و"متاهات الصمت" لليلى راشدي، في حين تؤدي رسومات أخرى دورا تجسيديا، ونعني بها تلك الرّسوم التي تجسِّد «أبعاد النّص بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونة ببنية تخطيطية تجسد بنيته اللغوية»[34].

ومن أمثلة الرّسم التّجسيدي ما ورد في ديوان "في البدء كان أوراس" **لعز الدين ميهوبي**، علما أن الشاعر قام بتخطيط الرّسومات بنفسه، لتلتحم مع نصوصه الشّعرية، ولا يخفى ما لذلك التّداخل من مضاعفة لفاعلية النّص الشّعرية.والمثال الذي نسوقه من الدِّيوان هو قصيدة "نبؤة" التي ابتدأت ببنية لغوية رامزة، أبرز عناصرها الصّمود الممثّل بالنّخلة ثم الصّوت

الشّعري الممثّل بالقصيدة النّازفة التي تحمل هموم وأوجاع الوطن والذات الطامحة إلى الحرية، بعد تلك البنية اللغوية انتهت القصيدة برسمة مصاحبة، جاءت مُجسِّدة لمعاني القصيدة الرّمزية، حيث انتصبت نخلة شامخة تعكس الصّمود، وإلى جوارها بركة دماء تجمعت من قطرات نازفة من جسد القصيدة، وذلك على النحو الآتي:[35]



إنّ الرّسم التّجسيدي في تفاعله مع النّص الشّعري، يصبح طرفا أساسيا في إنتاج الدّلالة النّصية إلى جانب قيمته الجمالية، فهو يجعل التّلقي بصريا قبل أن يكون ذهنيا.

خاتمة: وما نخلص إليه من خلال تتبع التّشكيل البصري في الشّعر الحداثي الجزائري أن الشّاعر الجزائري المعاصر في توجّهه إلى توظيف تقنيات التشكيل البصري في الكتابة الشعرية:

* نجح في توظيف الفضاء الطِّباعي انطلاقا من التفاعل العميق والمتواشج بين عنصري السواد والبياض، و ذلك ما مكّنه من الاستفادة من طاقاته التعبيرية، لمضاعفة دلالة نصّه الشّعري، وتقريبه أكثر من المتلقي.

* برز البياض والسّواد في النص الشعري الجزائري من خلال الحذف الذي تتداخل فيه السطور البيضاء مع السطور المحمّلة بالعلامات اللغوية.

* كذلك تبرز فاعلية البياض والسّواد من خلال تقطيع الكلمة الشعرية الواحدة إلى أجزاء تتوزّع حروفها عبر مجموعة أسطرٍ، بغية تنويع الإيقاع الموسيقي للنص الشعري.

* وانعكس التشكيل البصري على أطوال الأسطر الشعرية التي غدت متفاوتة طولا وقصرا، وفق الدفقة الشعورية للكلام.

* إضافة إلى ذلك اتّجه الشاعر الجزائري إلى الاهتمام بعلامات الوقف المختلفة حيث حضرت داخل نصه بشكل لافت ينمّ عن قصدية في التوظيف تعكس أهمية هذه العلامات في تقريب نصه الشعري من المتلقّي.

* وأخيرا مال هذا الشاعر إلى التشكيل الهندسي، لتصبح قصيدته أو بعض أجزائها مجسِّدة في صورتها الكتابية لأشكال هندسية مختلفة، الغاية من وجودها تحقيق المتعة الجمالية.

* وبفضل ذلك التوظيف الفنِّي العميق أصبح الشّكل البصريُّ ملمحا حقيقيا من ملامح حداثة النّص الشّعري الجزائري، وغدت عملية تلقيه بصرية قبل أن تكون ذهنية، ومن خلال ذلك أستطاع هذا النّص الشّعري المكتوب المحافظة على صورته الشفوية وطابعه الإنشادي.

الهوامش

1- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2008، ص 14.

2- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، الحياة الثقافية، تونس، عدد 69-70، سنة 1975، ص 23.

3- - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط01، 1979، ص 98.

4-عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري، محاضرات الملتقى الوطني الأول، جامعة بسكرة، نوفمبر 2000، ص .175

5- محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط01، 1991، ص 239.

6- أحمد عبد المعطي حجازي: في مملكة الشعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 139.

7- - وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج03، عدد01، 1997، ص 178.

8- المصدر نفسه، ص 96.

9- عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، 1997، ص 59.

10- المصدر السابق، ص 94.

11- أحمد يوسف: يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص27.

12- عبد الله العشي: مقامالبوح،منشوراتجمعيةشروقالثقافية،باتنة،الجزائر، 2007، ص ص 24-25.

13- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 32.

14- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 171.

15- المرجع نفسه، ص 171.

16- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط01، 1997، ص 48.

17- أحمد عبد الكريم: موعظةالجندب،دارأسامةللطباعةوالتوزيع،الجزائر،ط01، ص 86.

18- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 100.

19- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج03، الشعر المعاصر، ص 120.

20- يوسف وغليسي: أوجاعصفصافةفيمواسمالإعصار،دارالهدى،عينمليلة،ط01، ص 52.

21- أحمد حمدي: أشهدأنيرأيت،دارالحكمة،الجزائر، 2000، ص 52.

22- المصدر نفسه، ص 79.

23- مصطفى دحية: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002، ص 57.

24- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص ص 29-30.

25- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 38.

26- المرجع نفسه، ص 43.

27- عبد الله عيسى لحيلح: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 53.

28- عبد الله حمادي: أنطقعنالهوى،دارالأملللنشروالتوزيع،قسنطينةالجزائر،ط01، 2011، ص 26.
29- - المصدر السابق، ص 41.
30- عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري، ص 65.
31- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 236.
32- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 99.
33- صالح خرفي: سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، محاضرات المتلقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي 28-29 نوفمبر 2006، جامعة بسكرة، قسم الأدب العربي، ص 85.
34- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 87.
35- عزي الدين ميهوبي:في البدء كان أوراس،دار الشهاب،باتنة،الجزائر،ط01،1885، ص 143.