مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 25 العدد:3 السّنة: الثّلاثي الثّالث 2023 ص: 253-272

تِقنيَّات التّشكيل البصريّ وتجلّياتها في ديوان أهازيج الجسد الرّاقص لـ كورات الجيلالي.

Visual formation techniques and their manifestations in the chants of the dancing body of Korat Al-Jilali

أ. فؤاد زرواق*

تاريخ الاستلام: 10-12-2017 تاريخ القبـول: 27-01-2020

ملخّص: إنّ المتتبّع لمسار الممارسة الشّعريّة المعاصرة، يتراءى أمامه ذلك التّحول الواضح الذي سلكته القصيدة المعاصرة بتخليها عن الطّابع القديم لها واستثمارها تقنيات الصّورة أو التّشكيل البصري، وذلك بترك ثغرات لتخيل لا مرئي متوقّع لغاية الخروج بالنّص إلى دلالات غير مألوفة. فتوصّلت بذلك القصيدة المعاصرة إلى استراتيجيات جديدة للتوصيل والتّلقي، زاد من فاعليتها ما توصل إليه العقل البشري في مجال التّكنولوجيا والتّطوّر المعرفي. وركحا على ما سبق ذكره تروم هذه الدّراسة استشفاف وتمثل تقنيات التّشكيل البصري عند الأستاذ المرحوم كورات الجيلالي في ديوانه – أهازيج الجسد الرّاقص-في محاولة لقنص أطراف لعبة السّواد والبياض، وصولا إلى تحديد نواتجها من الدّلالات والمعاني، ووقوفا على المسحة التي أضفاها المرحوم كورات الجيلالي على القصيدة الجزائريّة في هذا الإطار.

كلمات مفتاحيّة: التّشكيل البصريّ؛ الصّورة البصريّة؛ البياض والسّواد؛ تقنيّات الكتابة؛ السّطر الشّعريّ.

Research Summary : Anyone who has followed the path of contemporary poetic practice, in front of him has been clearly demonstrated in this transformation. Taken by contemporary poem about old .use her character, and techniques of image investor. Or optical configuration, by leaving gaps Imagine

* - جامعة سطيف 2، الجزائر.
البريد الالكتروني: fouad22041996@gmail.com (المؤلّف المرسل).

.not visibly even get out of the text. Code unusual. In the end, they concluded that contemporary poem to new strategies for the delivery and receipt, and to increase the effectiveness of the findings of the human mind in the field of technology and cognitive development.

And already intends this study: tracers representing the visual coding techniques when the late Professor -**Korat Aldjelali**- in his office - Ohaseg body Alracs- trying to snipe the parties to the game in black and white, right down to determine the output of the connotations and meanings, and ending with the epidemic on the swab granted late poem- **Korat Aldjelali**- Algerian in this context.

Key words: Amendment visual, video and whiteness and blackness and image, and techniques of writing, the poetic line.

مقدّمة: استطاع النّص الشّعري الحديث - بفضل ما طرأ على القصيدة العربيّة وتحولها إلى قصيدة التّفعيلة- أن يستعين بالعديد من العناصر التي لم تكن موجودة من قبل في تشكيله، وهي أدوات وعناصر زادت من قوّة الصّورة الشّعريّة وتجليتها بتجاوز ذلك التّجسيد القائم على التّمثيل واستثمار آليات أخرى وعناصر أكثر قوّة كالألوان والفراغات وتقنيات وضع العلامات وتقنيات القطع والتّشذير وغيرها؛ الغاية منها هي توفير مساحات إضافيّة تسمح بإطلاق الخيال لملئ هذه الفراغات، فتجاوز بذلك القراء تلك الحدود التّقليديّة إلى دوائر وحدود ليست لهم، وتحطّم بذلك ما كان يُميز الشّعر على غيره من الأجناس الأدبيّة.

لقد تأثر الشّعر الجزائريّ المعاصر برياح التّطور التي مست شكل النّص الشّعريّ؛ فلم يكن بمعزل عن هذه التّحولات، ويبرز ذلك أساسًا مع الشّعراء المعاصرين وما أبدعوه من أشكال في هذا المجال على غرار القصيدة البصريّة.

وبناءً على ما سبق، فقد حركتني نحو البحث في هذا الموضوع جملة من الدّوافع والتي منها: محاولة رصد المسار الذي سلكه الشّاعر القدير المرحوم (كورات الجيلالي) في

ديوانه (أهازيج الجسد الرّاقص) في إرسال عواطفه وأحاسيسه وتلوينها وما هي التّقنيات البصريّة التي كرسها لتحقيق ذلك.

الغلاف وعتبته: يشغل غلاف الدّيوان حيزا مهمًّا في التّشكيل البصريّ للديوان من اعتباره أوّل عتبات هذا الدّيوان، يحمل دلالات فنيّة ومضامين محفّزة تجعل القارئ يتعجّل باهتمام تصفّح مضمون الدّيوان، بعد أن كان الغلاف مجرد غطاء خارجي لحفظ المادة. يقول مراد عبد الرّحمان عند تقييم الغلاف أنّه: " لم يعد حليّة شكليّة بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النّص بل أحيانا يكون هو المؤثّر الدّال على الأبعاد الإيحائيّة للنّص"[1].

الجهة الأماميّة للغلاف: تعتبر العتبة الأماميّة للديوان العتبة الأولى التي تطالع قارئ الدّيوان ولها وظيفة افتتاح الفضاء الورقي. ويتكوّن الغلاف الأمامي -لديوان (كورات الجيلالي) -من خلفيتين: الأولى صغيرة بلون برتقالي خصّصت لكتابة اسم الشّاعر بلون ابيض مفرغ والخلفيّة الثّانيّة بلون بني فاتح أخذت الحيز الأكبر من الخلفيّة الكليّة خصّصت لكتابة عنوان الدّيوان وجنس الكتاب (شعر).

وتؤدي أنماط كتابة معلومات الصّفحة إلى خلق تصوّر مبدئي على موضوع ولغة الدّيوان. فعنوان الدّيوان (أهازيج الجسد الرّاقص) يحتلّ مساحة كبيرة في منتصف صفحة الواجهة بالتّموضع أسفل اسم الشّاعر؛ ولم يأتِ مفرغا بطريقة كتابة اسم الشّاعر بل جاء ممتلئا من حيث النّوع مختلفا عن نوع الخط الذي كتب به اسم الشّاعر.

والخط من المميّزات التي يتميّز بها الإنسان عن الحيوان[2].

وربّما يمكن تمييز غياب ذات الشّاعر في غلاف الدّيوان بغياب لمسة يده في كتابة العناوين، لأنّ الكثير من الدّواوين من هذا النّوع تحمل بصمة الشّاعر عندما يوظّف شخصيّته بكتابة شيء من العناوين بخط يده.

وجاء خطّ معلومات الواجهة على ثلاثة أنماط: فاسم الشّاعر بنوع، واسم الدّيوان بنوع ثان وجنسه بنوع ثالثّ مختلف، فخلق ذلك صورة بصريّة تدل على وعي مسبق وتجربة للشاعر مع معرفة ميزة الخط المؤداة في ديوانه.

يقول عبد الرّحمان تيرماسين إنّ الخط: "يسهّل عمليّة القراءة ويقرب العمل الأدبي من قارئه، وفي ذلك للإلقاء واختيار المواجهة البصريّة بدل المواجهة السّمعيّة ومراعاة

إيقاع التّناسب والتّناسق بين الحروف كما يراعى في إيقاع الوزن والتّجاوز والتّجانس بين التّفاعيل"[3].

الجهة الخلفيّة للغلاف: والغلاف الخلفي له وظيفة "إغلاق الفضاء الورقي"[4].

-وقد خصّصت الجهة الخلفيّة -من ديوان (كورات الجيلالي) -للمعلومات الآتيّة: النّاشر والسّعر ورقم الإيداع القانوني والسّنة؛ فكانت مخصّصة -في عمومها-للجانب التّسويقي والتّجاري والقانوني للديون.

ومثلها مثل خلفيّة الدّيوان الأماميّة فقد اشتملت الخلفيّة الورائيّة على خلفيتين: الأولى مصغرة خصّصت للسعر، والثّانيّة احتلت جل الصّفحة المخصّصة للخلفيّة حملت اسم النّاشر والتّرقيم الدّولي للديوان، واحتل اسم النّاشر وهو وزارة الاتصال والثّقافة -الذي طبع الدّيوان على نفقته-مساحة اكبر من الصّفحة بلون ابيض مفرغ ورقم الإيداع القانوني تحته مباشرة بلون اسود من نفس نوع الخط ولكنّه مختلف من ناحيّة السّمك، ليزداد الخط نقصانا من ناحيّة السّمك نزولا إلى التّرقيم الدّولي للديوان لكن بنفس نوع الخط ليصل إلى حجم اقل مع السّعر ومساحته الصّغيرة في نهاية الدّيوان.

إنّ هذه العناوين الموضوعة في الصّفحة الخلفيّة لها دور مهم في التّأويل كما أنّ الفضاء الذي شغلته على ظهر خلفيتها له تشكيل دلالي بعيد، وبإجراء مقارنة بينه وبين لون اسم المؤلّف في خلفيّة البداية ولون اسم الجهة المتكفلة بطبع الدّيوان وهو وزارة الاتصال والثّقافة، يتراءى أمامنا التّشابه الواضح في نوع ولون الخط الأبيض المفرغ على أنّ خلفيّة اسم المؤلف وحجمه، غير خلفيّة وحجم خط المصدر. وكأنّ هذه الوزارة شاركت في إنشاء وإنتاج هذا الدّيوان بالفعل مع الحفاظ على أوليّة الشّاعر في الفكرة وفي التّأليف من خلال كبر حجم خط اسمه وامتلائه.

إنّ التّموضع الذي احتله سعر الدّيوان -في النّهاية والخلفيّة الصّغيرة التي خصّصت له-يوحي بالأهميّة المؤخّرة له في قصد ونظر المؤلّف والمشارك معه في إنتاج هذا الدّيوان.

التّشكيل البصري للبياض: إنّ الكتابة كمستوى بصري للنّص لها أهمّيّة كبيرة من اعتبارها تحري للذّات الشّاعرة عندما تتيح لها تسويد ما تشعر به خلال تضاعيف البياض، ومع الإبقاء دوما على الصّلة مع المتلقي. لذلك ظهر في الشّعر المعاصر هذا

التّوجه إلى الأداء البصري للنص كمحاولة لرأب الصّدع وردم الهوة النّاتجة عن ضعف الصّلة الرّابطة بين الشّاعر والمتلقي[5].

وكما هو معلوم فإنّ قيمة الصّفحة فيما تحمله من تحبير على ظهرها، فالصّفحة لا قيمة لها من دون تسويد. فتأخذ قيمة ووزن التّشكيل النّصي الذي خالطّ بياضها.

إنّ الطّبيعة البصريّة التي تحملها كل العناصر الموظفة في كتابة قصيدة التّفعيلة توحي بالحمولة الدّلاليّة لها، فهي لم توضع اعتباطا وإنّما وفق نَفَسِ الشّاعر.

إنّ البياض -كتقنيّة ملازمة لقصيدة التّفعيلة-تقنيّة تمنح الذّات الشّاعرة أسبقيّة التّصرف في مكونات قصيدته من خلال استثمار البياض كمصور لما وراء الأداء الشّفهي، فتعطي بذلك صورة بصريّة تحمل هي الأخرى حمولة دلاليّة [6].

والبياض كتقنيّة أو آليّة من آليات الكتابة يستثمرها الشّاعر حينما يكون بصدد الابتعاد عن معنى للكلام الحقيقي مباشرة لسبب ما، وهو من أنواع الحذف الذي استخدم منذ القديم عمدا بترك ذكر أشياء، وهذا التّرك أو الحذف هو من باب الفصاحة والبلاغة[7].

وتقنيّة البياض لم يستغنِ عنها الشّاعر (كورات الجيلالي) في ديوانه، فكانت حاضرة من خلال رصدنا لمساحات بيضاء وفراغات في شكل كلام محذوف أو مسكوت عنه تعمد الشّاعر عدم البوح به، ومن ذلك ما ورد في قصيدة: على هامش الوقت. يقول:

-عادتها كي تكتب الخرافة توهج الجسد أو تحتفي بهجوع الرّوح في ذبالات الانهام [8].

فنلاحظ أنّ حرف التّخيير "أو" احتل جزءا يسيرا من السّطر فقط، أمّا الباقي فهو بياض يدلّ لكلام محذوف.

كما حملت هذه القصيدة العديد من الفراغات البيضاء في شكل أسطر محذوفة وعددها أربعة فراغات أو أسطر.

ونلحظ نفس الشّيء مع قصيدة: مرآة الحب التي سجلنا فيها ثمانيّة فراغات أو أسطر في شكل أسطر محذوفة يقول:

أمّا أنت...

فكأنّك انخرطت في طقوس الغواية

وتمدّدت في الأحداق الهمهمات

خالجني الحب وأنا أرى بهجة التّهويم

تأخذك نحو أقاصي الرّوح[9].

فالشّاعر حينما يتوجه بالخطاب إلى هذه المخاطبة ويصورها بأنّها طرف في الغواية، يصف تصرّفاتها بعد دخولها في هذه اللعبة بالتّمدّد في الأحداق الهمهمات ولكنّه لم يتجاوز القول وسكت عن تصرّفات وسلوكات سوف تصدر منها تاركا المجال للقارئ ليتخيلها ما يشاء من خلال ملء ذلك الفراغ.

إنّ الشّاعر عندما ترك مثل هكذا فراغات فإنّ هذا التّرك لم يكن اعتباطا فهو قد يساعد القارئ ليتخيل النّاقص، فهو يوحي له بما قد يفيده في تأويل ذلك البياض.

وقد يُجسد البياض كتقنيّة من خلال تقليص واضح لعدد الكلمات في السّطر الواحد، فتكون-بالإضافة إلى الأسطر المحذوفة-كلمات مكونة من حروف قليلة تأتي بعدها نقاط للحذف واضحة. ومن ذلك ما ورد في قصيدة: ويلعق الخنجر. يقول:

ربوة تركت شحوبها للمساء بعيدًا

وبعيدًا شبح الوسادة نحو الغريق

أوّل ...

ثان...

وآخر في سحيق المدى[10].

لقد عمد الشّاعر إلى إعادة إحياء النّص الشّعري من خلال الاتكاء على هذه التّقنيّة، فهو يبعث الرّوح فيه من جديد متى ما خالطّ هذا التّحبير المُبيّضُ بصر القارئ؛ فيتخيل ما هو هذا الأوّل؟ وما هذا الثّاني؟ فاثر ذلك البياض أو الحذف من النّاحيّة الجماليّة عميق وبالغ الأثر في نفس المتلقي[11].

إنّ بنيّة البياض -في عموم ديوان الشّاعر (كورات الجيلالي) -لم تخرج -حسب ما نعتقد-على ما رصدناه من أنواع، فاستطاع الشّاعر بحق أن يستثمر هذه التّقنيّة الجديدة من خلال تقليص الحيز المكاني للتّسويد داخل قصائد ديوانه، على أنّ تواردها اكتنفته نسبيّة ملحوظة قد تُعزى إلى طبيعة كل قصيدة من قصائده، ولحالتّه النّفسيّة المصاحبة للحظة البوح عنده.

التّشكيل البصري للسطر الشّعري: والسّطر الشّعري في قصيدة التّفعيلة حل محلّ البيت الشّعري في القصيدة التّقليديّة وهو: "كميّة القول الشّعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان تاما من النّاحيّة التّركيبيّة أم الدّلالة أم غير تام" [12].

وحمل ديوان أهازيج الجسد الرّاقص (لكورات الجيلالي) العديد من الأدوات لتشكيل السّطر الشّعري، وهي تقنيات تحمل دلالات قويّة من خلال تشكيلها البصري كالاتجاه السّطري، والأطوال السّطريّة، والتّفاوت الموجي.

الاتجاه السّطري: الاتجاه السّطري هو هيأة السّطر داخل القصيدة من ناحيّة الاتجاه فيكون من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، ولكلّ طريقة شحناتها الدّلاليّة في بنيّة النّص الكليّة ويكون تغيير اتجاه السّطر "بتوجيهه في اتجاهات مختلفة لتوليد دلالات بصريّة معينة" [13].

ويشيع في الشّعر المعاصر النّمطان معًا يعني: الكتابة من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، ويكون ذلك بإدراج ألفاظ وكلمات ليست من اللغة العربيّة فيكون الاتجاه معكوسا. وفي ديوان كورات الجيلالي كان كل الدّيوان ينطلق من اليمين إلى اليسار ما عدا في عنوان قصيدة واحدة من الدّيوان فكتب عنوانها من اليمين إلى اليسار وهي قصيدة(le chagrin dun ange).

أمّا كلمات القصيدة فقد كتبت كلّها باللغة العربيّة وهذا يعني أنّ الشّاعر حافظ على الطّريقة الأولى البادئة من جهة اليمين.

ومعلوم أنّ الاتجاه الأفقي هو الطّريقة الطّبيعيّة لتوارد أبيات قصيدة التّفعيلة، غير أنّ الشّاعر كورات الجيلالي كسر هذه النّمطيّة بتغيير الطّريقة إلى العموديّة ونلمس ذلك في قصائد: جنون العاشق، هامش الوقت، شهود الشّعر.

يقول في قصيدة شهوة الشّعر:

فسرتُ محمولاً يسحبني اللّيل نحو نداء غامض.
يتخّلق فيه الصّمت دوائر ماء تتشكّل تباعاً في الكلام الوثير.
تنبّهتُ،
الضّوضاء ترتفع من حولي كثيفة
بحثتُ عن خُطايا في الزّحام
انكسرت،

فعاد لي الطّريق يعرج،
تراجعتُ، [14].

إنّ تقنيّة تغيير السّطر في مقاطع هذه القصيدة واضحة جدا من الطّريقة الأفقيّة إلى العموديّة بكلمة واحدة: تنبهت، انكسرت، تراجعت، وهي صورة بصريّة قويّة تفرض في المرة الأولى التّنبه وفي الثّانيّة الانكسار وفي الثّالثة التّراجع.

وكلّها تعبّر عن حالة الانقباض بعد الانبساط في حركات الذّات الشّاعرة وتصرّفاتها.

ويقول الشّاعر في قصيدة: جنون العاشق:

تنتظر المغيب لتبدأ طقوس الخصب،
موت وخصب،
ثم موت وخصب،
هي الحياة...
فليكن ... [15].

إنّ التّدرج السّطري الذي حملته هذه الأسطر يلفت انتباه القارئ لعدم تكافئها من ناحيّة الابتداء والانتهاء ممّا يثير حاسة البصر عند المتلقي فيجعله يتفاعل مع هذا الشّكل، ومع هذه الدّلالة التي توحي بالاستمرار والحياة من خلال الانتقال من النّمط الأفقي إلى الدّلالة العموديّة للسطر الشّعري.

ولم يحمل ديوان الشّاعر (كورات الجيلالي)، على حد معرفتنا، بعض التّقنيات الأخرى كالتّساقط في السّطر الشّعري والتّعامد.

ومن الخصائص الأخرى التي تتصل بتقنيات توظيف السّطر الشّعري: تقنيّة التّدوير السّطري-والتي كانت بارزة جدا في ديوان الشّاعر-ويقصد بها: أن يدور الشّاعر الكلام من السّطر الشّعري إلى السّطر الشّعري الذي يليه.

وتنبع أهمّيّة هذه التّقنيّة وجماليتها في كسر التّوقع الذي قد تحيل إليه نهاية السّطر من خلال نقل المعنى إلى السّطر الموالي، والتّفعيلة الموالية، وجذب حاسة الرّؤيّة لدى المتلقي فتصبح الصّفحة كلا متكاملا يحيل بعضه إلى بعض في شكل تتمة واستبعاد فكرة إلى الفكرة التي تليها.

وتجلّت هذه التّقنيّة في قصيدة: هبة الجسد. يقول:

الأهازيج ينتشي،
يتأهّبُ للغواية،
يرسم ثقباً عامرًا بالهسهسة،
والدّلال المريع،
محمولاً بألق الانتباه،
يخطو خطوة،
ثمّ خطوات،[16].

فالشّاعر هنا يدور المعنى والخبر المتعلّق بهذا الجسد من السّطر الأوّل إلى السّطر الذي يليه بطريقة رائعة. فهذا الجسم جعلته الأهازيج يصدر ردّة فعل بل أفعال؛ وأي أفعال! هي أفعال الغواية التي يمارسها أي جسد، فيرسم ثقبا ولا يتقدّم نحوه إلاّ بعد تمهيدات أوليّة ثم يتقدم شيئا فشيئا بخطوة ثم خطوات.

وتتجلّى هذه التّقنيّة بطريقة أوضح في قصيدة الورقة الثّانيّة: الصّدى. حينما يستهلّها الشّاعر بتساؤل. يقول:

... ثمّ ماذا يكون بعد هذا اللّيل؟
تطيّبتُ بالعطر والرّغبة في التّواصل
فاختلج الإيقاع.
ربّما ينساني نهر الذّكريات [17].

فتقنيّة التّدوير السّطري تفرض نفسها بإلحاح حينما نضع علامة الاستفهام والتّدوير السّطري واضح وماثل في تصور القارئ لما يكون بعد هذا الليل، فكأنّ صورة السّطر الأوّل تشد انتباه المتلقي لتحيله مباشرة دون أن تفكّ أسره وقيده إلى صورة السّطر الموالي؛ وهي تحضير هذا الجسد وتزيينه لخطوة أولى للتواصل وعطف بصورة السّطر الموالي في تصوير ورسم لحالة الطّرب الذي انتاب هذا الجسد.

التّشكيل الشّعري للأطوال السّطريّة: تحكم عمليّة إخراج الدّواوين الشّعريّة من النّاحيّة الطّباعيّة مجموعة من التّقنيات والأنماط التي ما إن يركز عليها حتى تعطي الدّيوان شكلا مميّزا، ومنها الأشكال الهندسيّة، والتّأطير، والبياض والسّواد، وغيرها وهي من التّمثيلات غير اللغويّة التي يمكن أن يعتمد عليها الشّاعر في ختم وإخراج ديوانه[18].

ويعمد الشّعراء المعاصرون إلى تبني تشكيلات بصريّة لقصائدهم في محاولة منهم لإسقاطها على ما يعيشونه في حياتهم، من اعتبار أنّ الحياة تحتفي أكثر بالمدركات الحسيّة. فيشحن النّص بشحنات دلاليّة تسهم في رسم معالمه تحملها تلك الأشكال البصريّة كالمثلثات، وأشباه المنحرفات، وغيرها.

ومن أهمّ التّشكيلات التي حملها ديوان الشّاعر كورات الجيلالي: التّشكيل الشّجري ويبرز ذلك في كثير من قصائد الدّيوان كما تم ثبت ذلك في الجدول السّابق.

يقول في قصيدة: هبة الجسد:

الأهازيج ينتشي،

يتأهّبُ للغواية،

يرسم ثقباً عامرًا بالهسهسة،

والدّلال المريع،

محمولاً بألق الانتباه،

يخطو خطوة،

ثمّ خطوات،[19].

إنّ التّشكيل الشّجري في أسطر هذا المقطع واضح من خلال اختلاف اسطره من ناحيّة الطّول، ومرد ذلك إلى تباين التّفعيلات المكررة لكل سطر. ويظهر هذا التّشكيل المكاني والتّجاوز للنموذج القديم من خلال تبني تشكيل مختلف قد يأخذ شكل المثلّث أو شبه المنحرف مثلا.

ويظهر شكل المثلّث جليًّا ومزدوجا في قصيدة: مرآة الحب. يقول الشّاعر:

هكذا،

كلّما عوى زناة اللّيل، ينتابك الخجل،

فتذهب في الكأس وتكرع حتّى يباغتك التّذكر،

فتنسى وتذكر:

أيّها اللّيل ليت لي شرفة حتّى أهدر بالبكاء [20].

إنّ انعقاد المعنى في رأس المثلّث العلوي بكلمة هكذا لم يدم وإنّما انطلق في فضاءات الصّفحة نزولا نحو الأسفل ليبرر حالة الخجل التي تنتاب الذّات الشّاعرة ويبرّر تصرّفها. ثم تنعقد الصّورة ثانيّة في رأس المثلث الثّاني عند كلمة التّذكر لتنفتح وتنساب نحو

الأسفل في محاولة لتبرير حالة اليأس التي مردها لغياب وانعدام شرفة تكون بمثابة مبكى للذّات الشّاعرة.

ويخلق هذا التّشكيل صورة بصريّة رائعة من خلال الانعقاد ثمّ الانطلاق إجمالاً وتفصيلاً من رأس المثلّث الذي يمثّل فكرة مغلقة إلى قاعدته السّفليّة التي تمثل أخر ما يمكن أن تبوح به الذّات الشّاعرة.

التّساوي البادئ (الافتتاحي): قد تتكرّر في السّطر الشّعري لقصيدة التّفعيلة كلمة أو كلمات في بداية هذا السّطر، وهو ما يسمّى بالتّساوي الافتتاحي ويعرف بأنّه: "التّساوي السّطري الذي يفتتح مقاطع النّص معتمدًا على تكرار البنيتين لتركيبيّة والإيقاعيّة للأسطر المكررة "[21].

ومن صور هذا التّساوي قول كورات الجيلالي في قصيدة: هبة الجسد:

هل يدخلنا النّهر في حدق الأغنيات؟

هل يجمعنا العمر في غسق الأمنيّات؟

هل ينشرنا الدّهر في الموجودات؟

هل ... وهل؟[22].

لقد تجسّد التّساوي البصري للأسطر في هذه المقاطع جيدا بتكرار البنيّة التّركيبيّة للحرف (هل)على اختلاف الكلمات المكونة لباقي السّطر الشّعريّ.

وفي قصيدة: الورقة الأولى نزيف. يقول:

أنتَ أيُّها الرّجل

أيُّها الوجع؟

يتقطّر منك اللهاث

يتفصّد صحوك بالأصداء، [23].

فالشّاعر-في طريقة كتابته لهذه الأسطر-جعل الضّمير للمخاطب أنت في أوّل سطر ثم انزاح في باقي الأسطر ليبدأ الكتابة بمحاذاة الضّمير مباشرة دون ذكره؛ وترك مكانه فارغا فيخيل للقارئ أنّ هذا الرّجل هو الوجع، وهو الذي يتقطر منه اللهاث، وهو الذي يتفصد صحوه بالأصداء. فلفت الشّاعر الانتباه بوضوح باستثماره لتقنيّة البياض إلى توصيفات ودلالات على هذه الذّات المخاطبة.

التّشكيل البصري لعلامات الوقف: وهي تلك العلامات التي توضع لتحديد وضبط معاني الجمل، وهي تفيد القارئ في الوقوف عند دلالات الكلمات، فهي رموز اصطلاحيّة معينة توضع في أجزاء الكلام وهذه العلامات: "تشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة أو بين جمل مؤلّفة لنص ما ...، وهي تمثل تقليدا اصطلاحيًّا للتدليل على الخط البياني للصّوت"[24].

إنّ تلك العلامات الموضوعة في القصيدة تنتمي إلى العلامات غير اللغويّة، فهي تعبر بذاتها عن دلالات أخرى غير ظاهرة أو كلام محذوف وتشمل علامات الوقف: نقطتي التّوتر، الفاصلة المنقوطة، الخط المائل، علامات الانفعال وتشمل التّعجب والاستفهام، نقاط الحذف الفاصلتين المتتاليتين.

الصّورة البصريّة لنقطي التّوتر: وهاتان النّقطتان يستعملهما الشّاعر للحفاظ على مستوى الإيقاع من خلال تجسيد حالة شعوريّة تنتابه، فهما نقطتان تكونان "بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من عبارات النّص الشّعري"[25].

إنّ الحالة النّفسيّة التي تنتاب الشّاعر أثناء الكتابة تجعله يتكئ على هذا الرّمز المتمثّل في النّقطتين، لأنّه يمنحه فسحة للتوقف فتغيب بذلك الرّوابط اللغويّة المعروفة. واستند الشّاعر كورات الجيلالي في ديوانه أهازيج الجسد الرّاقص على نقطتي التّوتر في ثلاث وعشرين موضعا.

في قصيدة هامش الوقت يقول:

وما إن هبت شهوة الذّكورة رآني أقف،
كالمجذوب اهزج بالغياب،
اختلج بماء ليس لي..
لملم ركام اللغة وتهجّاني،
رماداً يطمس أبجديّة الوضوح في معنى تسربل بالهذيان،
ثمّ...[26].

دلّت نقاط التّوتر في السّطر الثّالث على حالة الحيرة والانكسار التي أصبح عليها الشّاعر؛ وحالة اللاحضور والغياب التي اكتنفته.

وتبرز النّقطتان التّوتريتان -في قصيدة شهوة الشّعر-حالة أخرى من الضّياع والحيرة؛ فاعتمد الشّاعر عليها لتصوير حيرته وقوفه أمام الواجب المجهول. يقول:

تنبّهتُ،
الضّوضاء ترتفع من حولي كثيفة
بحثتُ عن خُطايا في الزّحام
انكسرت،
فعاد لي الطّريق يعرج،
تراجعت،
ينبغي لي .. [27].

لقد سجّلت النّقطتان التّوتريتان للقارئ -في قصائد كورات الجيلالي-سمات الضّياع والقلق والحيرة تسجيلا بصريا رائعا، فلم تكن فقط من علامات للكتابة بل كانت من العلامات المعبرة، والنّاقلة، والمجسّدة للحالة الشّعوريّة استدعت من الشّاعر وصفها.

الصّورة البصريّة للفاصلة: إنّ علامات التّرقيم لها إمكانيّة التّدليل على ما قد تعجز عن نقله لغة الكلام، فهي تبين على جانب من الدّلالات مسكوت عنها. والفاصلة كعلامة للكتابة كانت منذ القديم مستعملة كأحد الرّموز الضّابطة لنبرة الصّوت في الكتابة؛ واستعملت في شعر التّفعيلة لذات الغرض فهي في معناها: "الوقوف على القليل في الجملة الواحدة" [28].

وإذا تتبعنا ورود هذه العلامة -في ديوان أهازيج الجسد الرّاقص-وجدنا أنّها تواترت في كل قصائد الدّيوان وبدون استثناء لقصيدة من قصائده.

ولما كان الشّاعر يريد بسط الفكرة في الماء -بتحديد خواصه وخصائصه-وإطلاق العنان لمخيلته بالاسترسال في وصف لونه ورائحته وطبيعة تكوينه؛ وظف الفاصلة في قصيدة رقص الماء يقول:

لزج أيُّها الماء،
وعابق لونك برائحة المتون،
تُذيبُ الدّقائق،
فيصحو الجنون، [29].

وفي قصيدة هبة الجسد، استخدمها الشّاعر لما كان بصدد بسط الفكرة في تصوير الجسد وانفعالاته وحركاته وسكناته يقول:

الأهازيج ينتشي،

يتأهبُ للغواية،
يرسم ثقباً عامرًا بالهسهسة،
والدّلال المريع،
محمولاً بألق الانتباه،
يخطو خطوة،
ثمّ خطوات،[30].

الصّورة البصريّة لنقاط الحذف: تحمل علامات التّرقيم مثلها مثل الكلمات مدلولات كبيرة خادمة للمعنى العام، فهي تشارك -بالإضافة إلى الدّوال اللغويّة-في إكمال المعنى أو صورة المعنى فهي: "تمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطّات الدّلاليّة، والتّزود بالنّفس الضّروري لمواصلة عمليّة القراءة"[31].

وفي تعريف نقاط الحذف أنّها: "ثلاث نقط لا اقل لا أكثر؛ توضع على السّطور متتاليّة أفقيا لتشير إلى أنّ هناك بتر أو اختصار في طول الجملة" [32].

لقد استثمر الشّاعر كورات الجيلالي-في ديوانه-البعد الفنّي الذي يمكن أن تمنحه نقاط الحذف-إذ ما استقلت -من خلال الإشارة إلى معان قويّة مسكوت عنها تمنح القارئ فرصة التّأويل، وفرصة المشاركة في إتمام النّاقص وإعطاء دلالات وتأويلات إضافيّة للنص يقول في قصيدة: ويلعق الخنجر:

هو الجسد،
مطر الحبر الدّبق،
يعرش ألواناً في المكان ...
ربوةٌ تركت شحوبها للمساء بعيدًا،
وبعيدًا تسبح الوسادة نحو الغريق،
أوّل ...
ثان ... [33].

إنّ لنقاط الحذف-في هذا المقطع -طاقات دلاليّة قويّة تنازل فيها الشّاعر للقارئ عن إمكانيّة الإبانة عنها لعدم كفاية لغته عن الإبانة والوصف وتحديد الألوان التي قد يعرشها الجسم في المكان، وعن المعدود الذي يتخيله القارئ أي شيء، فهو أشار للعدد: أوّل وثان، ولم يشر إلى المعدود ما هو.

وفي قصيدة جنون العاشق يقول:

أغفو بين أحضان الجليد الصّباحي/

يتململ وسطي باتجاه الجسد/ الشّمس ...

صبح ازرق/ والأفق قط أسود، مملوء الجوف

نازعني فيه كلب أمرد ...[34].

لقد تحفظ الشّاعر ولم يصرح -في هذا المقطع -ببعض الأشياء، وفضل التّستر عنها مانحا بذلك الفرصة للقارئ لسد الفراغ بإعمال عقله وفكره في تخيل هذا المحذوف، وما هي هذه الأوصاف التي قد تميز الشّمس في نظر المتلقي؟ وكيف يكون هذا الكلب الأمرد؟

الصّورة البصريّة لعلامات الانفعال: تستطيع العلامات غير اللغويّة -ممثلة في دوال هذه العلامات التي يستعين بها المعبرون-تجاوز تلك الدّلالات الجاهزة والقبليّة لعلامات التّرقيم. وعلامات الانفعال هي: علامة التّعجب والاستفهام وما يدخل في بابهما وهي علامة تعجب أو نقطة تعجّب.

ومن القصائد التي بنيت على تقنيّة التّعجب -في ديوان (كورات الجيلالي)- قصيدة : ويلعق الخنجر. يقول:

منْ أنتَ أيُّها الجسد المتسربل أوهاماً بيضاء؟

ترسم بحرًا لولبياً على وجه موتي المعجون

بنطف الهزيمة ورماد الرّوح.

من أنت أيُّها الجسد المستسلم للطين المتحجّر

عند عتبات الوجع؟[35].

فالشّاعر وظف علامة الانفعال(؟) -هنا - للدلالة على انفعاله وحيرته من هذا الجسد، ولكن المتمعن في الأسطر جيدا قد يتراءى أمامه أنّ الشّاعر يعرف هذا الجسد؛ خصوصا عندما ينعته بالمتسربل بالأوهام، وأنّه مستسلم للطين المتحجّر. ولكنّ الشّاعر يدرك جيدا أنّ لهذا الجسد أوصاف أخرى لم يستطع هو أن يكتشفها.

ويقول الشّاعر في قصيدة رقص الماء:

-متى يبدأ الرّقص؟

-ومتى تُقرع الطّبول؟

أرض لأرض في مداها الخوف يزايلني،

وليس في المعنى ما أقول،[36].

ويظهر التّأثر والحيرة كحالة انفعاليّة تعيشها الذّات الشّاعرة هنا؛ متسائلة في جهل للتوقيت الذي يبدأ فيه الرّقص وتقرع فيه الطّبول، فاستطاعت العلامة الغير لغويّة أن تقوّي حالة الشّاعر الانفعاليّة.

الأدوات التّحريريّة وصورتها البصريّة: تتميّز القصيدة البصريّة عن غيرها من الأجناس الأدبيّة بتشابك مجموعة من الآليات والأدوات المهيمنة لرصد مضامين أفكارها كالبصر والسّمع وقدرات العقل الأخرى؛ استدعاها الشّكل الكتابي البصري وتنظيم "الكتابة الشّعريّة يسمح برصد جملة من قوانين العلاقة بين البنيّة الشّعريّة واللغة العامّة، فالشّكل الخطي لا يمثل أسلوبا ولا نظاما تعبيريًّا في أي لغة طبيعيّة أمّا الحال في النّص الشّعري فإنّه على العكس من ذلك إذ أنّ التّركيب الكتابي للنص يأخذ أهمّيته الخاصّة"[37].

إنّ شعراء قصيدة التّفعيلة حاولوا جهودهم لتوظيف العديد من التّقنيات المساعدة في تجليّة الصّورة الدّلاليّة لأفكارهم من بياض وسواد، وتشكيلات هندسيّة، وتلاعبات بالسّطور والمقاطع الشّعريّة في استثمار لأبعاد هذه التّقنيات الجماليّة. ونحاول أن نرصد تجلّي هذه التّقنيات في ديوان الشّاعر كورات الجيلالي الموسوم ب(أهازيج الجسد الرّاقص)

خاتمة: من خلال ما تمّت الإشارة إليه -في هذا البحث -ومن خلال محاولة رصد وقنص تجليات التّشكيل البصري في ديوان الشّاعر المرحوم كورات الجيلالي المعنون بأهازيج الجسد الرّاقص. نقول إنّ الشّاعر (كورات الجيلالي) راحت ذاته الشّاعرة كغيرها من الذّوات الشّاعرة المجدِّدة والطّامحة تبحث عن الشّكل الشّعري الذي يتوافق مع ما أرادت هذه الذّات الشّاعرة البوح به، فاتكأ في كتابته على تقنيات تتجاوز الشّكل القديم.

ويمكن أن نجمل أهمّ ما توصلنا إليه من نتائج في النّقاط الآتيّة:

1-وُفق الشّاعر (كورات الجيلالي) من خلال ديوانه -إلى حد ما-في تجاوز الشّكل القديم والتّقليدي الذي صاحبَ شعر الشّعراء الجزائريّين فترة من الزّمن، وذلك من خلال تكريس تقنيات أخرى ووظائف لم تكن معهودة لتلقي النّص الشّعري ونقصد بذلك البصر.

2-منح اعتماد الشّاعر (كورات الجيلالي) على التّقنيات التي وظفها دورا ثانيا للفضاء النّصي في تشكيل نمط جديد في بناء الشّعر المعاصر.

3-الشّاعر (كورات الجيلالي) أو ذاته الشّاعرة منحت الفرصة لقارئها ومتلقي إبداعاتها. فلم تكن أنانيّة -إن جاز القول -بل أكرمت هذا المتلقي والقارئ حينما أشركته في تصور دلالات جديدة؛ قد تكون خياليّة في بعض الأحيان.

4-برز اهتمام الشّاعر (كورات الجيلالي) -في ديوانه-بالعلامات غير اللغويّة -التي أشرنا إليها في التّحليل-جليا وهو يوحي بما يدركه الشّاعر (كورات الجيلالي) من أهميّة كبيرة وطاقة دلاليّة مخزونة في هذه العلامات يمكن أن تسهم في تشكيل الفضاء النّصي للشعر المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع:

(1)-مراد عبد الرّحمان، جيوليتيكا النّص الأدبي، تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا، دار الوفاء للطباعة والنّشر، الإسكندريّة، مصر، ط1،2020م.

(2)- عبد الرّحمان ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1،1993م.

(3)- عبد الرّحمان تبرماسين، البنيّة الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1،1995م.

(4)- د. محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1،2008.

(5)- محمّد الماكري، الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

(6)- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: السّيد محمّد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981.

(7)- كوارث الجيلالي، أهازيج الجسد الرّاقص شعر، منشورات قرافيك سكان، 2004.

(8)- د. كريم الوائلي، جماليات التّشكيل المكاني في القصيدة العربيّة الحديثة، مقال منشور على صفحة الانترنت.

(9)- شربل داغر، الشّعريّة العربيّة الحديثة، دار طوبقال، المغرب، ط1،1988.

(10)- عبد السّتار العوني، مقاربة تاريخيّة لعلامات الوقف، مجلّة عالم الفكر، مج_26ع2 الكويت،1997م.

(11)- عمر لوكان، دلائل الإملاء وأسرر التّرقيم، إفريقيا الشّرق، طرابلس، ط1،2002 ص103.

(12)- يوري لوتمان، تحليل النّص الشّعري، بنيّة القصيدة، ترجمة محمّد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995.

الإحالات:

1- ينظر: مراد عبد الرّحمان، جيوليتيكا النّص الأدبي، تضاريس الفضاء الرّوائي أنموذجا دار الوفاء للطباعة والنّشر، الإسكندريّة، مصر، ط1،202م، ص124.

-(2)عبد الرّحمان ابن خلدون، المقدّمة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1،1993م ص333.

-(3)عبد الرّحمان تبرماسين، البنيّة الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، مصر، 1995، ص169.

-(4)د. محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1،2008، ص137.

-(5)ينظر: محمّد الماكري، الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص213.

-(6)ينظر: التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 164.

-(7)ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الاعجاز، تح: السّيد محمّد رضا، دار المعرفة بيروت، 1981، ص112.

-(8)كوراث الجيلالي، أهازيج الجسد الرّاقص شعر، منشورات قرافيك سكان، 2004، ص8.

-(9)أهازيج الجسد الرّاقص شعر، مصدر سابق، ص20.

-(10)أهازيج الجسد الرّاقص شعر، مصدر سابق، ص30.

-(11) د. كريم الوائلي، جماليات التّشكيل المكاني في القصيدة العربيّة الحديثة، مقال على صفحة الانترنت، ص18.

-(12)التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص171.

-(13)المرجع السّابق، ص179.

-(14)أهازيج الجسد الرّاقص شعر، مصدر سابق، ص24-25.

-(15)المصدر السّابق، ص61-62.

-(16)المصدر السّابق، ص45.

-(17)المصدر السّابق، ص55.

-(18)محمّد الماكري، الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء، المغرب،ط1، 1991، ص71.

-(19)أهازيج الجسد الرّاقص شعر، مصدر سابق، ص45.

-(20)المصدر السّابق، ص22.

-(21)جماليات التّشكيل المكاني في القصيدة العربيّة الحديثة، مرجع سابق، ص176.

-(22)أهازيج الجسد الرّاقص شعر، مصدر سابق، ص47.

-(23)المصدر السّابق، ص53.

-(24)شربل داغر، الشّعريّة العربيّة الحديثة، دار طوبقال، المغرب، ط1،1988، ص 24.

-(25)التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص204.

-(26)أهازيج الجسد الرّاقص شعر، مصدر سابق، ص9.

-(27)المصدر السّابق، ص25.

-(28)عبد السّتار العوني، مقاربة تاريخيّة لعلامات الوقف، مجلّة عالم الفكر، الكويت،1997م، مج26، ص281.

-(29)أهازيج الجسد الرّاقص شعر، مصدر سابق، ص36.

-(30)المصدر السّابق، ص45.

-(31)عمر لوكان، دلائل الإملاء وأسرر التّرقيم، إفريقيا الشّرق، طرابلس، ط1،2002 ص103.

-(32)المرجع السّابق، ص103.

-(33)أهازيج الجسد الرّاقص شعر، مصدر سابق، ص30.

-(34)المصدر السّابق، ص60.

-(35)المصدر السّابق، ص31.

-(36)المصدر السّابق، ص35-36.

(37)-يوري لوتمان، تحليل النّص الشّعري، ترجمة محمّد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995، ص106.