تجليات المرئي للكتابة الشعرية

الأستاذ الدكتور: سطمبول ناصر

جامعة وهران1ـ الجزائر

إن تشكل القصيدة العربية المعاصرة انحدر أساسا من أثر الفنون في أبنيتها، إذ لم يعد النص الشعري رهن ثقافة، أو محصورا ضمن معيارية اقتضتها طبيعة لغته، وفي المجمل خرج عن مواصفات التشكّل الأجناسي للشعر، حيث امتد تشكله البنائي إلى أبنية أجناس فنون أخرى وعليه، فقد امتدت إليه في البدء معالم بنائية تجاوزت المعطى النحوي لهندسة البناء القائم على معمارية التوازي.

الكلمات المفتاحية: التجلي؛ المرئي؛ الكتابة؛ الأجناس؛ الشعر؛ التجاوز؛ البنائية؛ البلاغة؛ النحو.

Visual Transfigurations of Poetic Writing

Abstract: The shaping of the contemporary Arabic poem has declined mainly from the influence of the arts in its structure. If the poetic text is no longer culture-bound, or confined to a standard necessitated by the nature of its language, in general, it deviates from the specifications of the shape of poetic genres, whither its structural form extended to other artistic genres structures. Accordingly, structural features are initially extended to it, exceeding the grammatical norm of building engineering based on parallel-based architecture.

Keywords: Transfiguration, visible, writing, gender, poetry, transcendence, constructivism, rhetoric, grammar

إن عملية تعدّي نحوية المبنى مكّن القصيدة المعاصرة من تلافي المنحى الهندسي للبناء الشعري، ذلك (أن الخاصية الملزمة للأدوات النحوية والمفاهيم النحوية تضطر الشاعر إلى مراعاة هذه المعطيات، وذلك إما بأن يحذو صوب التناظر وأن يعتمد على هذه النماذج البسيطة القابلة للتكرار والواضحة بما فيه الكفاية والتي تنبني على مبدإ ثنائي، وإما أن يتخذ الاتجاه المعكوس حينما يبحث عن **الفوضى الجميلة**)[1]، يكمن هذا ضمن بلاغة القصيدة القديمة وهي تنبني أساسا على ترسيخ مبدإ التوازي القائم على المقابلة، والمطابقة، والتقسيم، وهذا الأخير إضافة إلى ما تقدم يعد لازمة لتحقيق التعاقب المتكافئ والتراتب المنسجم حيث كل طرف يستدعيه المقابل.

تاريخ تسليم البحث: 06 جانفي 2018.

تاريخ قبول البحث: 25 جوان 2018.

فالتصريع هو تقابل بنائي يقتضيه الاستهلال الشعري القديم، ومن ثمّ فهو يأخذ وسما للتوزيع المتوازي، في حين أن القافية تجلي رسم التقسيم الكلّي لمجمل الهيئة البصرية للقصيدة، ولا يمكن أن تكون غير نحوية[2]، فالتقسيم تقطيع في بلاغة عمود الشعر وهو تركيب يجلّي هيئة القصيدة ومما ينبغي في بلاغة الشعر القديم (أن يتحرز في القسمة من وقوع النقص فيها أو **التداخل** أو وقوع الأمرين فيها معا. فإن ذلك مما يعيب المعاني ويسلب بهجتها ويزيل طلاوتها. كما أن القسمة إذا تمت وسلمت من الخلل الداخل فيها من حيث ذكر وطابق حسن تركيب العبارة فيها حسن ترتيب المعاني كان الكلام بذلك أنيق الديباجة قسيم الرواء والهيئة)[3]، يأتي هذا المسلك من التقسيم وهو يجلّي مجمل المحدّدات للهيئة الكلّية لبناء النص وفي المقابل يحدّد فضاءه المرئي من جهة تكافؤ وحداته الموزعة بين أنحاء القسمة وهذا التقسيم الذي تؤديه نحويّة البناء هو ضرب من الهندسة، حيث الخط[4] هو مقدارها وحدُّها وخاصيتها والمنتج لفضائها البصري، إضافة إلى ما تسهم به المجازات البلاغية في التشكيل الجمالي للقصيدة، على نحو ما يذهب إلى ذلك ***عبد القاهر الجرجاني*** بحيث تجد (من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن **كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينظم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين** لذلك لا تكبر شأن صاحبه ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدّة المنة حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدّة أبيات .... ومنه ما **أنت ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة، ويأتيك منه ما يملأ العين غرابة)**[5].

تنبني البلاغة على تراكيب نظمية تسعى لتقديمها تجاه النص الشعري بتوصيف جمالي تؤديه مرآوية العين في تلقيها له حين تحدث وجه المقاربة بما يلتقي معه من حيث الصنعة أو يتقاطع معه من جهة التشكل الجمالي، من هنا يسلك الموروث النقدي بلاغة الوصف المرئي لفضاء النص الشعري المتناهي في نظمه فهو "**كالمعرض** للجارية الحسناء"[6]، أو كما "ترى **الرجل** قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم."[7]. أو "**كالناظم** الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزّأة محفوظة المواضع عنده. فإذا أراد أي حجر على أي مقدار شاء عمد إلى الموضع الذي يعلم **أنه الأحسن** فأخذه منه ونظمه."[8]، "و**كالنساج** الحاذق الذي يفوّف[*] وشيه بأحسن **التفويف** ويسدّيه وينيره ولا يهلهل منه شيئا فيشينه، و**كالنقّاش** الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كلّ صبغ منها **حتى يتضاعف حسنه في العيان**، و**كناظم** الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين

جواهرها في نظمها وتنسيقها"[9] "**فالعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح**"[10]. يرد مجمل هذا التحصيل ليدلل مدى ما ينتهي إليه الموروث البلاغي من توصيف لشعرية الفضاء البصري للخطاب الشعري ببلاغة أخرى ضمن الخطاب البلاغي ليحدث هيئة عيانية تؤديها ثقافة العين وذلك باستعارة ما يماثل صناعة الشعر من فنون أخرى تناظره من حيث ضرورات تناسق المرئي في فضاء للتشكيل الجميل.

يأتي هذا في مقابل التجريد المعياري لصناعة الشعر، لذلك فبلاغة الوصف مضمرة داخل بلاغة النحو، حيث هذه الأخيرة تصدر عن نحوية تسنها للخطاب الشعري في تمفصل تصوري مسبق، ذلك "أن الخاصية المميزة للنحو تكمن في طاقته التجريدية، إن النحو وهو يتجرد بنفسه من كل ما له صلة بمجال الخاص والمحسوس في الكلمات والجمل، لا يهتم إلا بالنموذج العام الذي يعتبر أساس استبدالات الكلمات وتأليفاتها في جمل، وينشيء بهذا المعنى قواعده وقوانينه، وبهذا الصدد **فإن النحو يشبه الهندسة** التي تتجرد هي نفسها في صياغتها لقوانينها..... إن طاقة التجريد في الفكر الإنساني التي تعتبر... أساس **الهندسة** والنحو في آن واحد، تفرض أكثر من اللازم أشكالا هندسية أو نحوية بسيطة على الكلمة . التي تكتفي بـ "تصوير" الأشياء الخاصة. وعلى المادة المعجمية الملموسة لفن اللغة"[11]، فالبيان هو سنن البناء الشعري، ومن ثم فحين يرد ذكره في الموروث البلاغي يكاد يخص خطابا مجردا مفردا أو أثرا شعريا تنشده البلاغة مستقلا تسمه بالمتقن المستوفي أو الفائق، والنمط العالي الشريف، "والذي يسمى به شعرا فائقا، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنا رائقا، صحة المقابلة، وحسن النظم، وجزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه، وجودة التفصيل، وقلة التكلف، والمشاكلة في المطابقة. وأضداد هذا كله معيبة تمجّها الآذان، وتخرج عن وصف البيان"[12]، يأتي هذا التعداد النحوي للخطاب الشعري مؤديا صرامة التشكل المسبق لهيئة الخطاب الشعري مما يعوق التنوع البنائي، ومن ثم تؤكد هذه الخصوصية كلية تسم شعرا في صيغة الأثر المفرد وجنسا أدبيا خاصا محددا[13] وكونها على هذا النحو، (فهي قوة مائزة - يرد منها التمييز- وما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح)[14]، من هنا نجد البلاغة تلتمس في لغتها ما تدفع به مسلك التجريد، ببلاغة واصفة لكتابة النص بما يضارعه من جهة الفضاء البصري للجمالية.

في مقابل هذا، تستعير البلاغة لهيئة النص العيانية، وهي تستشرف حضوره، كل ما يتشاكل مع فضائه من حيث جمالية التهيئه البصرية أو الصنعة التصويرية، فالنظم لدى **عبد القاهر الجرجاني** نظير التصوير (ولا يقصد به ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، فهو نظير **للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير**،... وحال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه

نظير **الصياغة والتحبير والتفويف والنقش** وكل ما يقصد به التصوير)[15]، توخيا لهذا التعداد المستعار، تقدم البلاغة أوصالا فنية تضارع تناسق النص في هيئات تؤديها أوصاف العين للمنسجم من المرئيات، ووفق هذا المسلك ينهج **الجاحظ** مسلكا آخر لبصرية الفضاء النصي حيث يقدّر مظهريتة وعيانيته إلى الخط، حيث يعده قسيما ضمن حقل البيان، إذ به تتقيد الهيئة، وتتأتى عنه الصورة والمشهد، ومن ثمّ فهو الكتاب والرسم أو في ما معناه كالمتردد من الأصوات، كونها تؤدي صورة، ولذلك فهي (كلها خطوط وكلها كتاب أو في ما معنى الخط والكتاب ولا بين المجموعة والمصورة من الصوت المقطّع في الهواء ومن الحروف المجموعة المصورة من السواد في القرطاس فرق، واللسان يصنع في جويّة الفم وفي خارجه وفي لهاته وباطن أسنانه، مثل ما يصنع القلم في المداد والليقة والهواء والقرطاس، **وكلها صور وعلامات، وخلق مواثل ودلالات**، فيعرف منها ما كان مصورا في تلك الصور لكثرة ترددها على الأسماء،.. ويعرف منها ما كان مصورا من تلك الألوان، لطول تكرارها على الأبصار) [16].

وفق هذا المأخذ من الطرح يَقدم **الجاحظ** على توجّه في غاية من الأهمية حين يهتدي إلى **الهيئة** التي يظهرها الخط بوصفه علامة و**ماثولا** ودلالة، إذ يؤدي ضمنه توجها في دلالته وهو يلتفت إلى خاصية الفضاء الخطي في الممارسة اللسانية حيث (الكلمات تعقد فيما بينها في صلب الخطاب وبمقتضى تسلسلها علاقات قائمة على **الصفة الخطية** للغة...وتنتظم هذه العناصر الواحد تلو الآخر في سلسلة اللفظ... والكلمة إذا وقعت في سياق ما، لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو سابق ولما هو لاحق بها أو لكليهما معا)[17]، وهذه **الخطيّة** يقدمها **الجاحظ** بوصفها كلية، بعيدا عن المحدّدات البلاغية التي تنأى عن البلاغة البصرية لعيانية المشهد الكلي للخط، أو **الهيئة الفراغية** المنظورة، فيعمد **الجاحظ** ليعرضها بوصفها شمولية مرآوية تنهض على نسق منظوم تؤديه الكتابة، كونها هيئة ناتئة وشكلا محفورا ونقشا تجلّيه الأماكن المشهورة (القباب والأبواب والأعمدة والأركان)، والمواضع المذكورة يتحصّن في أبعد المواضع من الدثور، وأمنعها من الدّرُوس[18]، وهذه الهيئات **الخطية المصوّرة** للكتابة هي أقرب شبها من **المقطّعات الأبيغرامية**[19] **"Epigramme"** في العصور الوسطى والدور الذي كانت تؤديه، وهي تسعى لتقريب الكلي المجرّد الروحاني فتسرد من خلال مشهديتها **الخط التصويري** لقصد تعليمي وجمالي، بوصفها أيقونة تعمل على ترسيخ دلالة الرمز الديني من خلال هيئة الكتابة المصورة وفي الوقت ذاته تحقق قصدية تكريس الجسماني للبيان فيتماهى مع الروحي.

ومن اللافت للنظر، نُلْفي **الجاحظ** يسلك من الخط المشهد الباني للحاجة وضمنه يقدم تنوعه المرئي بوصفه أحد أركان البيان الأربعة " إضافة إلى اللفظ والعقد والإشارة"،

ودليلا مستدلا، حيث **الخط جسمٌ صامتٌ ناطق** من جهة الدلالة مخبر لمن استخبره وناطق لمن استنطقه[20].

نُصب هذا المسلك الكلّي الذي توخاه **الجاحظ**، ينتهي **القلقشندي** إلى دلالة الحروف فيلتفت إلى جزئية ذات أهمية تنهض عليها منظورية الرسم للحرف، حيث منها اهتدى إلى **وسم مرئي** مكنّه من أجناسية مشهد الخط بين الشعر والنثر من خلال رسم الحروف لدى المتعلمين، (وينبغي أن يكتب للمبتدئ أولا كلّ كلمة على حدتها منفصلة، وأن **يكتب له الشعر دون النثر، فإن الوزن يساعده على ظهور بعض الحروف**، كهاء التأنيث وتاء التأنيث الساكنة وتاء المتكلّم والساكن الذي لا يمكن أن يكون إلا أحد حروف العلّة الدائرة في الكلام وأمثال ذلك)[21].

إضافة إلى هذا، يعدّ **القلقشندي** عارفا بعلم الخط **Graphologie** وبمورفولوجيا الورق ومتضلّعا من **هندسة الكتابة** وأقدار توزيع أوصال الفواتح ومتون النصوص وخواتمها وهيئات التذييل لتوقيعات المراسلات والمواثيق والعهود وهندسة أعمدة الشهود والمبايعين، وكذا مشهدية الحروف الفواتح في خطابات التحميد والثناء، زيادة على درايته بأقدار توزيع أوصال البياض والسواد بين فضاءات المقاطع المكتوبة، وتلك برمتها لا يمكن إغفالها مما أفرزت لدية بلاغة الفضاء البصري لخطاب المراسلات والعقود، ولها كبير فائدة لدلالة الخطاب البصري.

يؤدي مجمل ما أسلفت ذكره تمهيدا إلى تناول الخطاب الشعري من حيث تشكله البنائي الكلي، **الهيئة البصرية**، فيستوجب ضرورة البدء والأخذ بعتبات الأبنية الشعرية الأولى إذ هي في تشكلها أقرب إلى ما شهدته أبنية شعر **الموشحات***، وما ولاه، حيث نجده ينهض على أحادية مظهرية ثابتة لا تكاد تنحرف أو تنزاح إلى تنوع بنائي باستثناء ما شهده شعر **الموشحات** أو شعر **البند** وكذا **الشعر الحر** .

وهذا ما عالجته **نازك الملائكة** بالمأخذ التحليلي في عرضها لمثل هذه المفارقة المرئية بين أنماط الأبنية الشعرية، وقبل أن تلج إلى مثل هذه المفارقة تذهب إلى تفسير ظاهرة **التناظر** للبيت الشعري تفسيرا جماليا معماريا، فتحدث تعالقا بين الحيز أو (**الفسحة أو السكتة** الواردة بين الشطرين وفضاء الساحات التي تتوسط المباني المعمارية الفخمة في البلاد الإسلامية، المتناظرة الأبنية، بحيث لو مددنا خطا وسط البيت لكانت الجهتان متطابقتين. وقد استمر هذا النسق المتناظر مسيطرا على مباني مدينة بغداد، ومن ثمّ لا تستبعد **نازك الملائكة** أن هناك ارتباطا خفيا بين شعر الشطرين وطراز المباني)[22]، هذا النمط من التناظر المتري يعرض له **حازم القرطاجني** حين يقدم مقادير تناسب الأوزان بين الأشطر في اقتران متضارع، (وتقابل التناسب هو كون كلّ جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه، فإن كان الواحد

في صدر الشطر كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن ثانيا كان مقابله ثانيا، وإن كان ثالثا فثالث)[23].

مثل هذا التناظر يسهم بدوره في رسم معالم الهيئة المرئية للخطاب الشعري القديم في نمط من التردد القار بين الحقب الشعرية مما دعا **بنازك الملائكة** كي تقدم على توصيف تراتبية أنماط الأساليب للأبنية الشعرية إنطاقا من نظام أسلوب البيت ذي الشطرين، لكونه ينهض على مترية التناظر بين الأشطر نتيجة التوزّع الثابت لأقدار التفعيلات في كل شطر، إلى **أسلوب الشطر الواحد**، الذي لا يكاد يبرح من حيث مظهريته العمودية نظام الشطرين.

عقب ذلك تلتفت نازك الملائكة إلى نظام أسلوب **الموشح** الذي يجمع بين أسلوب الشطر الواحد وأسلوب الشطرين إلى أسلوب الشعر الحر المؤسس على توزع غير ثابت في الطول من جهة توزع نظام الجملة أو السطر الشعري، إلى غاية أن تنتهي إلى تعداد نظام الأبنية الشعرية بأسلوب **البند** فتصنفه ضمن دائرة الشعر الحر لعدم استواء أشطره وفي الأخير تُذيّل هذا التفريع بخطاطة تشجيرية لنظام الأشطر لدى كل أسلوب من الأوزان الشعرية[24] ولعل القصد المتوخّى من الأخذ بمثل هذه الإفاضة في العرض هو الرغبة في تقصّي سلم التفرّع لمنظورية الأبنية الشعرية وتناسلها من بعضها البعض وذلك بدءا من نظام البيت إلى الشطر إلى الجملة أو السطر الشعري.

هذا ما نكاد نلمس له وجها آخر من التحليل لدى **عز الدين اسماعيل** وهو يسعى للأخذ بفضاء التشكّل المرئي للخطاب الشعري المعاصر، من جهة ثنائية **الطول والقصر** - **القصيدة الغنائية والدرامية** - ليصطلح على الهيئة الكلية للخطاب الشعري بالمعمارية، وهذا التمايز بين الطول والقصر يرد في تصوره وهو لا يعدّ حدا صارما يعوّل عليه في التمييز، ذلك أن مرئية القصر أو الطول ليست كافية في إحداث أجناسية للشعر الغنائي أو الدرامي، ذلك أن مرئية الشعر تتلون هيئتها، (وإذا كنا قد أطلقنا عليها... اسم القصيدة القصيرة فينبغي أن يكون واضحا هنا أن القصر ليس معناه قلّة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشتمل على عدة مقاطع (**كما يصنع كثير من شعرائنا المعاصرين حين يذهبون إلى حد ترقيم مقاطع القصيدة**) ومع ذلك تظل القصيدة غنائية، ومن ثم "قصيرة"، ما دامت تصور موقفا عاطفيا في اتجاه واحد)[25].

تجاه هذه الثنائية (**الطول/ القصر**، الغنائية الدرامية) يتجه **عزالدين إسماعيل** لرسم معالم الأشكال البنائية التي تقلبت فيها القصيدة ومازالت تتقلب فيها القصيدة[26] وكل من الطول والقصر هما **علامتان مائزتان** لهيئة بصرية معينة يجلها الخطاب الشعري بغض النظر

عن كونهما تجسيما لموقف عاطفي بسيط أو درامي معقّد، فالقصيدة الطويلة هي انزياح لبصرية أخرى تنحرف عن بصرية عمود الشعر.

إن القصيدة الطويلة هي تشكُّل مرئيُ متداخل ينزاح عن **الخطية البصرية** المتماثلة من جهة توازي الأشطر وتضارعها المتكافئ ونتيجة لذلك يفصح **عزالدين إسماعيل** عن **مقادير هندسية** القصيدة (**الطول والقصر**) ليؤدي من خلالها تفسيرا لجوّانية الشاعر،- أبعاد الشعور- بوصفها تتراوح بين **الدائرية والحلزونية**[27]، وهي مرئيات تخييلية يتمثل تشكلها بوصفها **علامات مائزة** تنزاح عن الطول والقصر، وعليه فهو حين يحلل قصيدة الشاعر **محمد الفيتوري** "**في ضوء القمر**"، يذهب : (ومعمارية هذا الشكل أبسط كثيرا من معمارية الشكل السابق، إذ إن الشاعر هنا يتحرك في اتجاه شعوري ممتد **مستقيم**. وقد يتعرج هذا **الخط** في شكل موجات متلاحقة (حين تتعدد مقاطع القصيدة) ولكن هذا **التعرج** نفسه يأخذ طابع الامتداد اللانهائي.)ثم يُجمل رأيه ضمن هذه الخلاصة (ومن أشكال القصيدة القصيرة المعاصرة شكل آخر تأخذ معماريته طابعا " **حلزونيا** " وهو شكل ينتشر بكثرة في شعرنا المعاصر...... ومن هنا تتحدد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل، فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها **دورة** كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له، لكن هذه الدورة وإن صنعت دائرة شعورية كاملة تظل مع ذلك **دائرة غير مغلقة** على ذاتها إذ ما تكاد **دائرة** تنتهي حتى يعود الشاعر مرة أخرى إلى نقطة البداية، نقطة الانطلاق الأولى، ثم يعود فيدور دورة أخرى ثم أخرى، وهكذا، **وبنية القصيدة على هذا النحو تشبه السلك الحلزوني** الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية إليه مجموعة من الحلقات المستقلة، ولكنها في الحقيقة مترابطة، يربط بينها الموقف الشعوري الأول.)[28]، إن عملية التحليل بالأشكال أو التفكير بالدائرة - على نحو ما يذهب إليه **هيدجر**- للخطاب الشعري يبدو أنها كانت هيئات مضمرة لمقاطع القصيدة المعاصرة فتهيّأ لها التمظهر الفعلي المتعدّد، وإن كان اصطلاح **المعمارية** لا يؤدي فعل التدليل الإشاري لأنظمة المباني الشعرية المتنوعة، بوصفه استحضارا لهيئة كليّة شاملة وجاهزة إذ لا يؤدي خصوصية التشكّل بأوصاله البانية لبصرية الخطاب الشعري.

من هنا ترد تجربة الشاعر **صلاح عبد الصبور** الشعرية وهي تفصح عن تمثّلها لأبنية القصيدة المتنوعة، حيث يعرض الشاعر اصطلاح **التشكيل** في مقابل المعمار، والتنويع في الغالب لا يتجاوب مع هذا البعد الأخير الذي يذهب إليه **عز الدين إسماعيل**، ضمن هذا النحو يذهب الشاعر **صلاح عبد الصبور** إلى أن (كلمة **التشكيل** أكثر دقة من كلمة **المعمار**....إن المعمار ينبع من **فن العمارة**، بينما ينبع التشكيل من **فن التصوير**، ولنقل أن **فن الشعر أقرب**

إلى التصوير منه إلى العمارة... إذن فلنقل أن المعمار فيه درجة من العمد والتصميم أكثر من التشكيل... تشكيل اللوحة...." **وارد** " يأتي إلى النفس فتتحرك به اليد كما يرد "**وارد** " القصيدة. كما أنه لا يخضع للأغراض النفعية. ومقدار العمد فيه أقل كثيرا من مقدار العمد في المعمار[29] .

وفق هذا المُؤدّى التصوري يقترب الشاعر **صلاح عبد الصبور** من تنوّع الهيئات الرّسومية أو التخطيطية للقصيدة، وكذلك لكونه انتهى إلى التحديد البصري وفضاء التشكيل العياني، مُدركا في الوقت ذاته للعلاقات التوزيعية التي ترد منها الهيئة الكلية والتي يسمها **بالذروة الشعرية . الذي يقابل البيت الشعري** [30]. بوصفها مرتكز التوازن والكمال حيث منها يتوارد التوزّع لمجمل الذُّرى الصّغرى ويتحقق التوازن الذي لا يتكرر تشكله.

إن تشكّل الذروة الشعرية يبدو هلاميا لا تؤديه صفة العيان التكويني الثابت، من هنا، يتوافق تصوره مع **عز الدين إسماعيل**، مؤكدا (بأن هناك تشكيلا دوريا ترد فيه الذروة النهاية على فاتحة البدء وتندمج فيها ليصنعا قصيدة دائرة، كما أن هناك قصائد تتوزع فيها الذّرى الصّغرى التي تدور حولها ألوان من التداعيات.... إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية، مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور....ولكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب، بل لابد من التوازن بين عناصرها المختلفة... فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرّر.... التوازن إذن هو السمة الأخرى في التشكيل، التي تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة، بحيث لا تصبح مجرد إحساس فحسب، بل هي **إحساس متجسّد)**[31]، يقف هذا الطرح إضافة إلى ما سلف ذكره عند مسألة **التفكير بالهيئة المضمرة** بوصفها **علامة** تفصح عن المدلول الكليّ لحركية القصيدة الشعرية، العلامة الجامعة للتنوع والحائزة على تآلف اقتران الأضداد، ومن ثمّ فإن مسألة الأخذ بالهيئات والأشكال وفق هذا النحو من التفسير تسمح بإحداث قراءة تنتج مرجعيتها من مسوغات تصورية جمالية، والتي تنهض في مجملها على التفكير بالصور والأشكال بوصفها ضرورات باطنية تؤديها أبنية القصائد الشعرية المعاصرة .

وعليه فما انتهى إليه هذا الطرح يرد مؤسسا من جهة القراءة بالهيئة أو التصور بالأشكال، مثلما نجد أن الأمر تعود مصدريته . إضافة إلى غيرها من التصورات . إلى تلك الاتجاهات الجمالية التي اهتمت معرفيا بالظاهرة الجمالية وضمنها التفتت إلى فنون التجسيم بوصفها حقلا رمزيا ومدى حاجة الفلسفة والشعر إلى **العلامات غير اللفظية**.

من هنا يقف مارتن **هيدجر Martin Heidegger** وقفة طويلة عند صلة الفن بالحقيقة كي يخلص إلى القول بأن **كل فن إنما هو في جوهره ضرب من الشعر**، فيرتد بالشعر إلى أصله الاشتقاقي بمعنى الإنشاء أو الإبداع أو الخلق، كي يقرر أن سائر الفنون من معمار وتصوير

وموسيقى ونحت إنما ترتد إلى الشعر[32]، وفق هذا ترد فلسفة **أرنست كاسيرر" Ernest Cassirer"** للأشكال الرمزية حين تؤكدّ، (في هذا الصدد أن أعمال بعض كبار الشعراء الغنائيين من أمثال **جوته** و**هلدرلن**، **وشلي**، **ووردسوورث**، وغيرهم، ليست مجرد قطع مبعثرة غير متماسكة من حياة هؤلاء الشعراء، بل هي أشكال رمزية تكشف عن وحدة عميقة واستمرار حي، فهي تضع بين أيدينا صورا خصبة لواقع الوجود البشري. وعلى حين أن المصورين والنحاتين يكشفون لنا عن "أشكال الأشياء الخارجية" نحن نجد أن الشعراء ورجال الدراما يكشفون لنا عن "أشكال حياتنا الباطنية "[33]، من هنا تقف التصورات المعرفية تجاه الظاهرة الجمالية كي تصدر أسباب تمثّلها للامرئي في علانية، ومن ثمّ وردت **فلسفة الأشكال والصور والهيئات** وسائر الرموز غير اللفظية معادلا تصوريا لفكّ معضلة التجريد، مما حدا إلى القول (أن مشكلات الفن الحقيقية إنما هي مشكلات الصورة (أو الشكل) الناشئة من طبيعة البناء الهندسي لكل فن من الفنون)[34]، مثل هذا المقترب التصوري يؤدي بنا إلى استيعاب علانية تمظهر الخطاب الشعري المعاصر في كثير من الهيئات **الرسومية والفضاءات الخطوطية بعد** نفي القافية حيث كانت سببا لتوارد انزياحات الفضاء البصري للنص الشعري المعاصر في هيئات لا حصر لها .

من هنا ارتكز تلقي القدماء للقصيدة على تخييل المرئي من المسموع، أي على **تهيئة المسموعات (وهي) تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر**، ولذلك أضحى التلقّي يركن إلى القافية بوصفها سمة محددة للهيئة الخطية، وحصانة بنائية أفرزت لديهم التفكير بما يجليه المعمار من هيئات تتنزّل منزلة نظام الأبنية، بحيث أنهم، (لمّا قصدوا أن يجعلوا **هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية** ونظام أوزانها متنزّلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في **إدراك البصر** تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادا. .... وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه. وجعلوا **القافية** بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن)[35].

يتضح من جهة هذا التمثيل المرئي لهيئة الأقوال الشعرية أن التشكيل البصري للقصيدة تهيأ من حدّين يُجلّيان مجمل الهيكل العروضي، الهيكل الأفقي لتراتبية التفعيلات، والهيكل العمودي القافوي، وهذه الهيئة الكلية لأبيات الشعر تتنزّل بين حدّين يسهمان معا في نحوية التشكل البصري لعمود الشعر، ذلك أن (النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة إذ كان وضع **الأوزان الشعرية** وترتيبها **ترتيبا زمانيا** لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدإ بل تكون بينهما فسحة من الزمان ولا بدّ. وترتيب البيت المضروب **ترتيب مكاني** إذا بدأت بأيّ

موضع شئت منه ثم درت عليه تأتّى لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتصال من غير أن يكون بين **المبدأ** والنهاية فسحة)[36].

من هنا يسلك هذا التمثيل مسلك التعاقب المتجاور، حتى يأتي على حيازة الكل من خلال تقفّي نظام الأوزان أو ترتيب البيت، وفي المقابل فهو تشخيص وتجسيد عياني بمحددات بصرية نحو **الفسحة والموضع والمكان**، فالبيت الشعري هو جزئية مكررّة في هيئة كلية وهو (نتاج قوتين: هناك **الدفع الإيقاعي والهيكل التركيبي) والقافية**. نحو ما يذهب إليه **جيرموينيسكي**. نمط من التكرار الصائت "عامل تنغيم ومسألة لحن لفظي".. **وعلامة على نهاية السطر فهي عنصر يرتكز عليه البناء العروضي)**[37]، لذلك وعلى نحو هذا التمفصل تتحدد الهيئة البصرية للخطاب الشعري لدى القدامى والقائمة على معيارية تأخذ هيئة وتشكلا مكررا تؤديه خطاطة عروضية شاملة ترتهن إلى سنن **التوازي** بحيث لا تبرح وضعها الأصلي، (إذ التي في الشطر الأول منها مساوية للتي في الشطر الثاني في العدد ولا ينقص أحدهما عن الآخر في ذلك إلا بتغيير[38] ..... والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاّتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب)[39].

وفي المجمل تؤدي هذه النحوية لمجاري الأوزان ومباني النظم **سكونية الهيئة البصرية** للخطاب الشعري، وقد تتعاضد أو تتشافع هذه السكونية مع ما تمثلوه من ثبات في إدراك البصر وكذا في محاكاتهم لمنزلة الهيئات الثابتة والقارة نحو ما تواضعوا عليه من ترتيب أحويتهم[40] وبيوتهم (ومتى أمكن أن يهيّء الشيء **يجعل** تذكرة لشيء آخر ويقصد به تمثيله في الأفكار بهيأة تشبه هيأة ذلك الشيء المقصود تذكرة من وجوه كثيرة **يتّسق** بها الشبه كان أنجع في التحريك إليه والانصباب في شعب الولوع به)[41]، ولعل هذا التقابل بين هيئة القصيدة وتمثلهم للهيآت والأشكال العيانية أفرز لديهم الهيئة التخطيطية لعمود الشعر حيث ترد التراتبية العروضية في نسقية مقيدة.

كما أن هذا التقييد لم يكن له سابق معرفة لدى الشاعر القديم، إذ إنه ظل نصب سعة التعامل مع اللغة أكثر من أسبقية النسق العرضي ولذلك فهو (يختار وزنا تتدفق فيه اللغة التي تجسد حركة. فهو لا يختار **الطويل**، بل إن كلماته هي التي ترسمه له، وإيقاعها هو الذي يحدده. لا ينطلق الشاعر من خطاطة نظرية، ثابتة سلفا، وإنما ينطلق من متطلب عام وهو متطلب تنسيق خطابه وفق تأليف عروضي يؤصل شعره)[42]، وعلى الرغم من كون الشعر يرتهن لدى المتلقي إلى جهة التهيئة الخارجية، من حيث كونه هيئة بصرية موصدة وعتبة ملزمة لمعيارية التقطيع العروضي، فهو يحفل داخليا باختيار لتوزيع الصيغ الشعرية، فتتشاكل هيئة

الصيغ الشعرية – الكتابة أو الأداء - بتراتبية الأشطر- السلم - ويتعاضد الوسم البصري للقصيدة المنجز العروضي بالمنجز الداخلي للغة .

وفق هذا، أضحى النسق العروضي فضاء جماعيا يتخلّق ضمنه التنوع والتعدد ضمن شمولية الهيئة الكلية للفضاء الشعري، وهذه الرحابة كانت تتأتى للشاعر من جهة اللغة لكونها (أداة زمانية، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات... وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات أو السكنات خلال الزمن، أوهي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة، تماما كما أن الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالته، أو هو تشكيل للمكان، للمادة الغفل، بحيث تكتسب معنى خاصا) [43]، في حين تظل من جهة الهيئة المهيمنة مقيدة، تسهم داخلها متوالية التفعيلات . حتى وإن تنوعت . ضمن الخطاطة العروضية في تحديد لتشكيل بصري في رسم ثابت أساسه التوازي والتساوق المتعادل بين الأشطر، أو نحو ما اصطلح عليه بـ "**الشكل المتوالي الثابت**"[44]، إذ تبقى مأسورة بين وسم الوزن أفقيا ووسم القافية عموديا وبينهما يتأسس إجراء الفعل البصري لما يتوزع بين أقدارهما من تناغم لأوصال مترية المسافات المتراصفة، (وهذان العنصران ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه رصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما **مساحة بيضاء**، مشكلين نموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديا، مفسحة المجال **لتواز هندسي ثالث**، وهي فراغات بيضاء تنفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحددان النص في البداية والنهاية)[45]، يتمثل هذا **العرض الواصف لهندسة الأبعاد وتوزيع أقدار المسافات**، عرضا مشهديا، يرد في البدء أصليا، انطلاقا من المحور الأفقي ثم يتداعى إلى العرض التفريعي، حيث ترد متوالية التفريعات الأخرى وهي تشمل مجمل الأبيات، فيسقط على المحور العمودي، مبديا في مقابل هذا، **محور التوازي لأعمدة البياض والفجوات الطباعية**، المتخللة لرسم المحورين، وهذا التوازي يجلّي مجمل الفضاء المهيإ لشمولية التشكّل البصري للخطاب الشعري .

يأتي هذا التوصيف بوصفه عرضا لسكونية بصرية يبديها التشكيل البدئي لعمود الشعر، إذ تبدو مؤسسة على **هندسة** يرد فيها التحليل قائما على **هيئة التربيع المقفل**، فيتشاكل داخله البياض والسواد في هيئات من **التربيع المتوازي**، أساسه في ذلك الشكل الموسيقي الذي تنهض عليه القصيدة، وهذا بدوره يكاد يؤدي إلى ما يشبه (الزخرفة العربية **الأرابيسك** .. بحيث تجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في إطار شعري شامل. إنها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها)[46]، وعليه، يمكن أن نعد الوزن في القصيدة العمودية

هو المؤدي إلى التشفير، من خلال إحداث هيئة مفردة تعد في مجملها بمثابة شفرة بصرية، نتيجة ما يسلكه النظام النحوي للوزن الشعري في رسم توازي المؤشرات البصرية للنص الشعري القديم وهذا يكاد يضارع ما يذهب إليه **هاليداي (في بنية المعلومات وكيفية تحقيقها تنغيميا** .... يفترض **أن** المتكلم ينوي تشفير محتوى العبارة (وهي أهم الوحدات في نظامه النحوي) ...مضمون العبارة هذا ينظمه في بنية تركيبية تقوم على العبارة يختار فيها المتكلم من بين الخيارات الموضوعية المتوافرة لديه. أما في **اللغة المنطوقة فمحتوى العبارة ينتظم في شكل وحدة أو وحدات معلومات تتحقق فونولوجيا عن طريق التنغيم... المتكلم مضطر لتقطيع كلامه إلى وحدات معلومات، إذ عليه أن يقدم رسالته في سلسلة من المقاطع الصغيرة)**[47].

وهذا ما أسلفت ذكره لدى الشاعر وهو موزع بين اضطرار التقطيع الوزني والاختيار الداخلي لفعل اللغة، ينتج في ضوء هذا الطرح، وقياسا لما انتهى إليه **هاليداي**، أن التحقق التنغيمي للعبارة يناظر التحقيق الوزني الذي تؤديه القصيدة وهو مواضعة اضطرارية يسهم في رسم الهيئة البصرية، وهذا يؤكد العلاقة القائمة و(الصلة بين الشعر والفنون البصرية فلعلها أبعد من الصلة بينه وبين الموسيقى. فالشعراء غير الموسيقيين يكونون في الغالب **"تصويريين"**: فهم غالبا ما يستخدمون إيقاعاتهم التأملية الوافرة لإنشاء صورة ساكنة، تفصيلا بعد تفصيل.. وحيثما كان لدينا بالفعل شيء مشابه حقا للمشهد.. أيا كان فهو صنعة بلاغية تعرف بأنها محاكاة للتناغم أو "كلمات تحاكي أصواتها معانيها.."**)**[48]، يؤكد هذا إضافة إلى ما سبقه أن القصيدة هي رسم يؤديه فعل التقطيع الوزني، فتتأتى حينئذ **هندسة التقطيع** من الكتابة.

والكتابة هي تأسيس لهيئة معلومة بالمثاقفة والمواضعة، ومن ثم فهي رسم ووسم لمحتوى متضمّن، بحيث يصبح الخطاب الشعري مُحدّدا بمؤشرات بصرية تظهره وفق سلم توزيعي يفرز في المقابل شمولية الهيئة البصرية للخطاب الشعري، وإذا كانت التفعيلة وحدة في سلم الوزن الشعري فهي لبنة جوهرية في صناعة المقادير لهندسة الشعر، مثلما أن الهندسة هي في حد ذاتها (صناعة معرفة المقادير وطبائعها وحدودها وخواصها وما يقع تحتها من أجزائها وأشخاصها، والمقادير هي الأشياء ذوات الأبعاد. وهي ثلاثة: خطوط وبسائط وأجسام) [49]،ينتج لدينا، أن المقدار هو التفعيلة ذات البعد في **هندسة الخطاب البصري للشعر**، فهي المانحة لنسب أقدار التوزيع المتراصف في هيئة من التوازي، والذي انحدرت منه هيئة التشكيل الشعري في مجمله .

1. نفي القافية وانزياح الخطاب البصري للشعر العربي المعاصر.

إن الشعر في أصله التكويني انبنى على هيئة التوازي، فهو الأولية المؤدية للهيئة النظمية بوصفه علامة التوزيع البدئي للكم الوزني المتجاوب، وهذا التوازي تعمل على ضبطه الوقفة البارزة نظرا لكونها المفرزة للتوازي والمعوّل عليها في تحديد تشكله، وإذا كان حال الكلام يتحقق فيه عادة مثل هذا التوزيع المتوازي وتتوافر فيه محددات وقف تنغيمية، وأحيانا بوجود (حركة تنغيمية قوية واحدة فقط داخل الوحدة النغمية. ومن الممكن العثور على مثل هذه المنحنيات التطريزية التنغيمية داخل النطق السلس لكنها نادرة بالمقارنة حيث إننا نجد عادة بنى مقيدة إيقاعيا لها عدة ذروات بروز)[50]، لذا، ومن خلال هذا الطرح، ينتج لدينا، أن التوازي قد يرد مضمرا وفي المقابل يؤديه مبدأ التعاقب الاعتيادي الذي لا تسلكه معيارية مسبقة.

إن التوازي شكل إبلاغي سواء كان تأدية شفوية أو مكتوبة، شكل خطابي أو بصري، فالتوازن ينبني على ترجيع المشابهة الرابطة للشكل الكلّي، وبناء على هذا المسلك، التفت **ياكبسون** إلى تعداد أنماط التوازيات التي منحت للشعر تشكله، فعنّ له (نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامّة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. **وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه)**[51]، يجمل هذا التصور أنساق الأشكال البانية للبيت الشعري وأثرها في حيازته للانسجام الواضح.

إثر هذا، ينتهي **ياكبسون** إلى أجناسيات التوازي من حيث الفارق التراتبي الذي يجليه كل جنس، وذلك انطلاقا من التواصل القائم بين الشعر والميتولوجيا وما يلحق التراث الشفوي من تنوع، إلى الملحمة والشعر الغنائي،[52] إضافة إلى تموقعه الخفي في نثر التوراة، حيث التوازي يتعدد تشكله البنائي.

وضمن هذا المعطى من الطرح يقترب **نورثروب فراي** من تحديد المفارقة البصرية بين الشعر والنثر مبديا الفضاء الطباعي لكل منهما . نقلا عن **جيمي بنتام** . (أنه ميّز المنثور عن المنظوم بحقيقة أنه في المنثور تسير كل السطور إلى نهاية الصفحة. وككل الملاحظات الصادرة عن عقل بسيط، فإن في هذه الملاحظة حقيقة **أن حسر البصر تجاه قابلية المعرفة عرضة للتجاوز غالبا. إن إيقاع النثر مستمر وليس معاودا، ويرمز لهذه الحقيقة بالقطع الآلي لسطور النثر على صفحة مطبوعة** ....غير أن الناثر أسير حظه إلى حد كبير، إلا إذا تمنى أن يثور على الحظ.. في الشعر الذي سنه **مالارميه** في قصيدته **"رمية نرد"**. إن خصائص النثر

الخطابي في عهد النهضة، بما في إيقاعه من ملامح معاودة، تخفيها في الأغلب الطريقة المتصلة في الطباعة، ولو رتبت بحسب تقطيعها لظهر إيقاعها. **إن التأنق في الصنعة البيانية... يستخدم في كل وسيلة تعرفها البلاغة، بما في ذلك القافية، التناظر الوزني، التجنيس)**[53]، وبين النثر والشعر يرد تصوّر **فراي** وهو يستند إلى التحديد المرئي الذي تجليه الهيئة الطباعية على نحو ما يذهب إليه **جان كوهن،** حين يقبل هو الآخر على مسألة التمييز بين النثر والشعر استنادا إلى **النظام الطباعي**، وانطلاقا من هذه العلامة الصامتة (يبدو من النظرة الأولى أن صفحة من النظم تتميز عن صفحة من النثر بنظامها الطباعي. فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن الذي بعده ببياض يمتد من آخر حرف إلى نهاية الصفحة. **فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت. وعليه فهو علامة طبيعية إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت)** [54]، تأتي مثل هذه القراءة الواصفة فاتحة لتقرّي التوازي الذي يجليه الفضاء الشعري بوصفه علامة بصرية ضمن فاعلية التحقق الكتابي، إذ ينزاح عن خطية التشكل الزماني للإيقاع، فينتهي إلى إيقاع الفضاء بكليته، حيث صناعة الشكل بالكتابة انطلاقا من الحرف، وهذا (يمكننا من ترتيب النصوص المكتوبة حسب أشكال التجاور والقرابة والتماثل والتبعية التي يتطلبها العالم نفسه. وعلى كل حال، فإن مثل هذا التشابك للغة وللأشياء في مكان مشترك، يفترض امتيازا مطلقا للكتابة)[55].

يجرنا هذا التصور إلى أشكال الفضاءات البصرية التي انتهى إليها الشعر بعد تلاشي الوقفة التي تؤديها القافية للبيت الشعري، فأضحى الشكل البصري انزياحا في مقابل اللزومية البصرية التي يمليها المعيار العروضي، الهيئة المفتوحة على الاحتمال انطلاقا من رسم الكلمة، فتبدي المغاير المخالف، والمخالف انزياح على ما اعتادت عليه مواضعة الشعر، حيث الهيئة الشعرية بكل ما تبديه (تظهر من جديد بشكل مخالف تماما. كلمة مودعة بصمت وحذر على بياض ورقة، حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلا ذاتها، ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها) [56]، ومن هنا يمكن اعتبار الهيئات البصرية للخطاب الشعري المعاصر أنماط كتابة، كما أن كتابة الشعر المعاصر مفتوحة على أسلوبية الشكل وشعرية الهيئات المتشاكلة. فالانزياح البصري نتمثله قياسا إلى معيارية التوازي الذي تؤديه صرامة تخلق الهيئة الشعرية، (ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة)[57]، وهذا ما ينبني عليه النص الشعري الأول وهو يلتزم بمعيارية التوزيع،

وفي الوقت ذاته ترد هيئته تبعا لما التزم به فتأتي مجمل أوصاله البصرية بارزة تعمل على تأدية الثابت المتواضع عليه.

ضمن هذه الأحادية لا يمكن أن تنفتح هيئة النص الشعري لدى المتلقي خارج ما تمليه ضرورة التوزيع البنائي، ومن ثم يعمل التوازي في النص الشعري - وهو ينهض على صرامة من التوزيع- على تقديم علامة أيقونية، الرسم المجنّس للنص بالهيئة الكلّية بوصفها ضرورة تطريزية، تسهم بها البلاغة إلى جانب الضرورة العروضية (وإذا كان البيت الثابت المقاطع مقدما، فذلك لانشطاره شطرين يتيح له تحقيق تماثل وزني داخلي، أي تساوي العدد بين طرفي البيت أو الشطرين)[58]، هذا إضافة لما تسهم به القافية كونها تمثل المرتكز الكلّي في صرامة الأخذ بالهيئة.

وبهذا، تصبح القافية بمثابة العلامة الكابحة لسيولة الهيئة البصرية فتحدث لدى المتلقي لزومية العودة إلى السطر*، وعليه، فالشعر وهو قائم على نحو التوزاي نجده ينبني في مجمله على تناغم الصوتي بالدلالي، ذلك أن (القافية الدلالية تحترم مبدأ التوازي، إذ يتجاوب فيها تشابه في المعنى مع تشابه في الأصوات. والأساس الذي تقوم عليه هو ما دعاه **سوسير** "**الاعتباطية النسبية**" الذي تتداخل فيه المناسبة الداخلية. والمناسبة الداخلية دنيا في المعجم وقصوى في النحو. فالقافية النحوية، إذن مناسبة، إذ إن التماثلات الصوتية فيها ذات دلالة)[59]، لذلك فما التفت إليه الشكلانيون الروس يندرج ضمن ما سلف ذكره، حيث التوازي الذي يظهره الشعر انبثق في البدء من طقوس التجاوب الصوتي في الموروث الشفوي الشعبي، والتنغيم الذي يؤديه الجناس في (الكلمة) والقافية في (البيت) يكرسان المماثلة الصوتية، إذ إن مُجْمليهما يمثل تكرارا وآلية طقوسية انحدرت إلى الشعر من جمالية التجاوب الصوتي للأنماط البدئية الشفوية.

وفي هذا الصدد التفت الشكلانيون إلى تفسير الجناسات كقاعدة لسانية للتأكيد على القيمة المستقلة للأصوات في الشعر في مقابل مقولة **بوتيبينيا** التي تذهب إلى التأكيد بأن **الشعر هو الفكر بواسطة الصور**، ونصب هذا الطرح تصادم **الشكلانيون** ومنظرو الرمزية، فكان ديدنهم منصبا على المنظومة الصوتية للشعر في مواجهة النوازع الجمالية والميولات الفلسفية للرمزيين[60]، ونتيجة لذلك توصل بعضهم (إلى الخلاصة التالية: مهما تكن الطريقة التي ينظر بها إلى العلاقات بين الصورة والصوت، فإنه لا ينبغي تجاهل أن الأصوات والأسجاع هي ليست مجرد ملحق ترخيمي محض، بل هي نتيجة تصميم وتخطيط شعري مستقل. إن الصفة الصوتية للغة الشعرية لا تستهلك في الأنساق الخارجية للهرمونية، ولكنها تمثل نتاجا معقدا لتفاعل القوانين العامة لها، أما القافية والجناس فهما ليسا سوى تجل ظاهري)[61].

يتضح أن الشكلانيين يرتكز طرحهم للشعر على الناحية التوزيعية لأنساقه القائمة على التوازي وتعداد البنى التركيبية، وفي المقابل يرد التصور منصبا على المنحى الصوتي اللساني وكشف أوجه المغايرة لنحو التوزيع بين أشكال التعبير ومكونات التمفصل لتراتبية المشابهات.

يأتي جل ذلك قصد الوصول في ضوء هذا إلى الاختلافات القائمة بين الأداء الشفوي والشعر والنثر، ولذلك فالرمز لم يكن يعوّل عليه في مسألة إحداث المفارقة، في حين أن التوازي يؤديه أثر مكتوب، على نحو ما يذهب إلى ذلك **ديريدا**[62]، حيث مفهوم الكتابة أضحى يتجاوز مفهوم اللغة، ذلك (أن تسمية "**لغة**" كانت تطلق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة الخ ...وها نحن اليوم نواجه نزوعا لإطلاق تسمية "**كتابة**"على هذه الأشياء جميعا وسواها، لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحروفية أو التصويرية أو **الإيديوغرفية*** فحسب، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة ... وعبر هذا كله فهي تطلق على كل ما يدفع إلى خط شيء بعامّة، أكان حروفيا أم لا، وحتى إذا كان ما ينشره هذا الخط في الفضاء غريبا على نظام الصوت البشري)[63].

من هنا، يرد الانزياح للخطاب البصري في الكتابة الشعرية المعاصرة بوصفه نظاما إشاريا يؤدي هو الآخر سطوعه ضمن الفضاء النصي، وفي المقابل يأتي مدلول التوازي وهو يتجاوز القصد التعاقبي للغة لينفذ إلى التوازي البصري الذي تجلّيه الهيئة الطباعية تقفيّا لمقولة **هوبكنس**: "بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي"[64]، فالنص الشعري البصري في هيئاته الرسومية تمخض عن منعطف تلاشي ثبوتية البصرية لعمود الشعر، ومن ثم أضحت رسومية القصيدة المعاصرة تتنوع انطلاقا من عتبات موروث التوشيح الشعري إلى انبجاس شعر التفعيلة أو ما يتعداه إلى قصيدة النثر ممارسة في ذلك بالتعاقب فعل الهدم قصد إحداث التعديل البنائي والانزياح البصري.

2 . القصيدة الرسم . أ . رسومية الخط.

إن الكتابة رسم والرسم كتابة، والشعر أكثر الأجناس قربا من الرسم، لكونه ظلّ موسوما بشكل ثابت، وقرينا لهيئة مرسومة تسمه، لذلك فالشعر تعرّفه العلامة البصرية المسبقة أكثر من غيره، ولعل الهيئات البصرية التي تعاقبت ضمن الحقب الشعرية، انطلاقا من فن التوشيح الذي أفرز العتبات الأولى لبصرية النص الشعري من خلال الرسم بالشطر الشعري منفلتا بذلك عن لزومية الثنائية لنظام الأشطر، فالهيئات والأشكال أو البنيات التي تؤدي فعل الإظهار البصري للشعر ظلت خارج الأدب والنقد فأضحت عرضة للقدح كونها لعبا وتقلّبا خالصا لمتوالية من الهيئات، وهذا مما أدى بالتقريب النقدي[65] إلى مقايستها بالمقامات

وهي تمارس فعل التقليب المتعاقب للصيغ اللغوية ومغالاتها في إيراد الأسجاع، وهذا العائق يتمثل في غياب المخرج عن أحادية الهيئة لعمود الشعر.

وفق ما سلف، نخلص إلى أن ما أفرزه الموروث الشعري **للموشحات والمقاطع الزجلية** من هيئات بصرية امتد إلى بصرية الخطاب الشعري، نتيجة خروجه إلى تشكل غريب تهيّأ على غير أعاريض أشعار العرب، (فالإيقاع فيها عربي خالص، ولكنك لا تستطيع أن تقول عن الكثير منها: إن هذه الموشّحة تنسب إلى بحر المديد أو إلى مجزوء الرمل أو إلى الكامل المرفّل أو إلى البسيط...الخ . ذلك لأن هذه الأوزان المجزأة المستخرجة لم تجد "خليلا"آخر ليمنحها أسماءها فظلت تستعمل دون أسماء... ليس للوزن العربي باب مقفل يحول دون استخراج ما يريده الشاعر من أوزان إذا جرى في الاستخراج على قاعدة سليمة)[66]، لذلك ونتيجة هذا التداخل الذي تسلكه الموشحات، فقد أحدثت **تداخلا بين الشعر والنثر** وبين الدارج بالمعرب.

نتيجة هذا التوجه الإجرائي في الأخذ بتواشج البحور دفعة واحدة وفي المجزوء منها، ومن ثمّ انتهى إلى تلاشي سلم التراتبية لنسق العروض الشعري، لينهج توجها وصنّافة شاهدة على عتبة للتجديد الشعري، وبذا ينتج لدى رواد التجديد، أن (الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إيثار الإيقاع الخفيف الذي يقرب الشقة بين الشعر، فأضعف من أجل ذلك العلاقة الإعرابية كثيرا، ذلك أننا نقول حقا أن الموشح معرب، ولكن الإسكان بالوقف في التجزئات القصيرة واختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج)[67].

إن مثل هذه الهُجنة التركيبية للموشحات أنتجت هيئات بصرية في الكتابة لها من التعدد والتنوع ما يؤدي بنا كي نعرض بعض المصطلحات البنائية لنصية الموشح والتي لها دخل في توزيع أوصال البصرية النصية وفق هيئات متراصفة، والتي يرد ذكرها نحو **التغصين** " تجزئة الأشطار" أو التضمين في الأقفال، إضافة إلى تعداد من الأسامي الفرعية لشعر الموشحات نحو **المسمّطات، والمخمّسات، والملعبات** "الملعبة نوع من الشعر الشائع " وغيرها.

ترد هذه المفردات البصرية لبنائية الموشح في مجموعها وهي تؤدي إلى التساؤل، كونها، لماذا انفردت في التراث البلاغي بتحقيق اللذة السمعية دون المتعة البصرية؟ ولم يُحدث النقد العربي حيّزا من المساءلة لهيئاتها البصرية انطلاقا من واقعنا الراهن إلا من جهة النزر اليسير في الأحكام المقتضبة، على الرغم مما يؤديه الموشح الشعري من هيئات بصرية وبخاصة، وهو يمارسها بتلك (التقفية في داخل الأقفال والغصون، والتقفية تجعل الموشح شكلا من أشكال الفسيفساء التي **يعجبك** ظاهرها فإذا فتشتها وجدت تكرارا في الوحدات الصغرى) [68]. وضمن هذه الأوصال من الهيئات التخطيطية لشعر الموشحات تهيأ للشعر العربي المعاصر مسألة الأخذ

به، بوصفه قيمة إبداعية وهيئة بصرية، حيث اقتضى للشعر الحديث وبخاصة الشعري المهجري منه استلهام حضور هذه الحفرية التي ظلت تجلّي تجاوب الهيئات البصرية بالشعر.

إضافة إلى هذا يرد تجاوب التداخل الوزني، رغبة في إحداث التجاوب الكلي بين الشعر والرسم والموسيقى، لذلك يذهب **عز الدين إسماعيل** إلى مسألة تعاطي الشعر العربي الحديث في محاولاته الأولى للكثير من الهيئات التجسيمية، و(كل ما عرف باسم المربعات والمخمّسات والمسدّسات وما أشبه ذلك، فكلّها أطر تختلف من حيث هندستها، لكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معين من الهندسة. .... أما المحدثون فقد وقفوا عند المحاولات التشكيلية القديمة فقلّدوها، وأضافوا إليها مزيدا من الأشكال الهندسية الجديدة التي وقفوا إليها. ومن ذلك الأشكال التي خرج إليها المهجريون في بعض قصائدهم، وكذلك بعض الشعراء الذين لم تذع شهرتهم من شمال افريقية، وغيرهم في الأقطار العربية)[69]، وفقا لهذا، لا تشكل الهيئة الطِّباعية للنص الشعري المعاصر لدى **عز الدين إسماعيل** . وبخاصة تجاه الإرهاصات الأولى من الشعر الجديد لدى شعراء المهجر وغيرهم . سوى تقليبا وإعادة ترتيب للهيئة الأصل دون أن تحقق لنفسها ذلك الانفلات الجوهري من أسر القاعدة[70] إلى أبنية وهيئات بصرية تنزاح عن التشكل الأول وتمليها في الوقت ذاته الكتابة الشعرية، حيث (خيل لبعض الشعراء أن الشعر الجديد لا يختلف عن الشعر القديم إلا في الصورة التي يكتب بها على الورق . وعندئذ جاءوا بقصائدهم التي نظموها على النمط القديم وراحوا يقسمونها تقسيما عجيبا ظنا منهم أن هذا هو المقصود بتحطيم وحدة البيت الموسيقية، فصارت القصائد من حيث شكلها على الورق توحي بأنها من الشعر الجديد) [71]،يتضح من هذا أن الشعر المعاصر قد انحصر تشكله من زاوية جمالية موسيقى السطر الشعري ورد نظامه إلى أقدار التوزيع الإيقاعي من جهة الوحدة الموسيقية . التفعيلة. في حين أن مدار الأمر يرد حول التساؤل عن الكلية البنائية التي لحقت بالنص الشعري من جهة الكتابة بوصفها فاعلا على انفتاح الشعر على انكسارية الوحدة الأولى التي تخلّق منها إلى مدرات التشظيّ، حيث (يكشف هذا التحول عن شاعرية جديدة هي شاعرية العلاقات. فتفجير النص، وتدمير البنية الأحادية وفتحه على المحتمل، هي التي تعلن ولادة شعرنة للأشياء، وفضاء لا حدود له للإنشاء النثري) [72]، وهذا المحتمل ينبثق من التعدد الذي يسلكه الشعر العربي المعاصر في كتابة التجريب تمارس حضورها ضمن أزمنة شعرية متعاقبة .

إن كل شعر يتحرك داخل هيئة أو شكل أو رسم أو تخطيط، ضمن هذا الملمح يمكن التساؤل عن الشكل بوصفة هيئة تتحرك في الإدراك وهي تنهض على توازن أو تداخل هندسيين، كيف تأسس؟ هل للمثاقفة الشعرية فعل في استحضاره انطلاقا من مرجعيات (صيغ الفن **الداداوي والسريالي** حيث الكتابة الذاتية والصورة الناشزة تستغل براعة التأثيرات العشوائية،

أو بدءا من مقولات **الصدفة البحتة** لدى **اندريه بريتون** في الممارسات اللغوية اللامحدودة) [73]، وحين نخلص إلى ما أفرزه الشعر من أشكال لهيئات يؤدي بنا أمر هذا الحكم إلى ما أوردناه لتوّنا عن مدلول الشكل الحائز والناقل لعيانية الشعر، وهو المتلوّن المفتوح على المحتمل والمتجدد في أبنيته، وجزئيات البانية يمارس الانفلات بفعل الكتابة من رسمه الأول .

وهذا عكس ما يسعى **عزالدين اسماعيل** في إعادة طولية الهيئة الشعرية إلى رسمها الخطي المنظم لدى الشاعر المهجري **نسيب عريضة** في مقطع من قصيدة "**النهاية**"، والشاعر **محمد الفيتوري** في مقطع من قصيدة "**امرأة عاشقة**"[74] تلافيا لخدعة الانفلات التي يمارسها الشكل الشعري في تهويم بصرية السطر الشعري، وكذا رفضا لخدعة الشكل في أقنعته .

ومهما سلكت القراءة مسلك القبض على الرسم الأول للشعر، تظل الكتابة الشعرية مدارا مفتوحا للتناسل المتعدد يؤدي التخلّق اللامتناهي لهيئات أخرى تنزاح في عيانتها المفتوحة عن ثبوتية عمود الشعر في هيئته المأسورة، وفي المقابل يصبح الشكل مسلكا للكتابة، و(الكتابة أنظمة مختلفة، بعضها يتناسل من بعض. وإنها لأكثر ما تكون في وجودها شبها لمهرجان الضوء في الكريستال، فالأضواء، هنا، لا ينفي بعضها بعضا، ولكن **يؤنس** بعضها على بعض . والناظر إليها لا يدري أي ضوء فيها يشكل أصلا أو مركزا... الكتابة إشارات تتداخل نظاما وأداء على اختلافها ... حركة بين الأنظمة الإشارية كالخط والرسم، والوشم والموسيقى .. إن الكتابة إذ تتراوح حركة بين عدد من الأنظمة الإشارية، فإنها تتطلب جسدا يصلح لنظام معين ولا يصلح لسواه . ولذا، فهي تحتفظ بقدرتها على الارتحال إلى جسد آخر هو من خصوصيات الجسد الذي ترتحل إليه. وإنها إذ تفعل ذلك تحد تعدديتها وصور اختلافها)[75]، وعليه تظل الكتابة تباشر فعل التشكل المستمر والمتداخل بين هيئات مختلفة وضمن كل توثب يسكنها نسق جديد تؤديه دوما وتجليه للعيان، ومن ثمّ فإن هناك شكلا يسعى متوثبا كي يقدم امتلاءها في أثر محسوس وضمن مفارقة محدثة، شفافا كان أم كثيفا، والأشكال القصوى تنهض على انزياح بالنسبة لسالف الهيئات التخطيطية، الشكل (هو كلّ، لا يمكن أن ينخفض إلى مجموعة أجزاء ... إنه مبدأ التوزيع، هو محور نظام التكافؤ، إنه الكيان الذي تعبر عنه الظواهر الجزئية .. يمتزج في تبلور يتخطّى الزمن والفضاء ... ... إن الشكل ينبثق من تعددية الأشكال ...إنه جسد وفي أي معنى... عنصر مؤلف من كلّ شكل.. وعندما يدرك .. الشكل فإنه يتطلب تحديد كل وجود مدرك بواسطة بنية أو نظام للمعادلات يكون مستقرّا حولها **وحيث** أن خط الرسام . الخط المتعرج . أو حركة الفرشاة هي استحضاره الحاسم)[76] .

في ضوء هذا يمكن أن نمثّل للهيئة البصرية التي يبديها عمود الشعر، بالهيئة التخطيطية، الأصل، والقائمة على متوالية التوازي للأشطر، ومن ثمّ فهي شكل، انتهت وحدته

إلى تعدّد آخر من الأشكال، وجرّاء ذلك أدّت في المقابل بالنص الشعري المعاصر إلى التنوّع واللاتحدد، فتشذّرت هيئة الأولى إلى علامات من الهيئات والصيغ المفتوحة .

لذلك تكاد تكون في تشكّلها المتداعي، غير قارّة مهوّمة لحدود الشكل البصري (الأصل)، الشعر تشكّل ظاهراتي من الأنظمة المتداخلة والتي تؤديها إشارية مرئية مفردة، هي أقرب إلى التشكل **الإقليدي*** الذي لا يخضع لنظام (إن الشعر **فسيسفاء** من الكلمات لا أكثر ولا أقل.. وجميع الكتاب (يكيفون) أغراضهم بما يتلاءم مع ما هو متوفر، كما يفعل صاحب الصنائع، والكاتب التقليدي الذي لا يجيد كثيرا عن الممارسات السابقة ربما أصبح أقل إدراكا للتقييدات المفروضة على كلماته من قبل وظائفها التقليدية. لكنه تم عرض حياة دافقة لعنصر الصدفة والفنان التجريبي الذي ينوي وضع الكلمات في استخدام جديد حيث تبرز جلية الخصائص التي اكتسبتها الكلمات من خلال وجودها في موضع آخر) [77]، ولتجسيد إرسالية الكتابة الشعرية المعاصرة في تلوّن الهيئات الطباعية، يمكن الالتفات إلى التشكّل البصري الشاخص الذي يحرزه الشعر أكثر من النثر بوصفه **ناقلا مكثفا** ناتئا .

لذلك كان الشعر أكثر الأجناس الأدبية استعارة لهيئات الفنون، إذ تمثّل حضورها من جهة هيئاتها الجمالية المتداخلة في تشكل بنائي متواشج، وهذا عكس النثر لكونه **ناقلا شفافا**[78]، مفرغا من المجاز البصري لا يكاد يقبل بالتوزّع أو التفرع للهيئات البصرية إلاّ في الملفت النادر*، ومن ثم أضحى الشعر يبدي تشكله البنائي ضمن فضاء بصري متداخل، إلى درجة (تبدو القصيدة الحديثة في بعض الأحيان أشبه ما تكون بمجموعة من العبارات والجمل المفككة المستقلة، الواقفة بذاتها في الفراغ، ولكن يكون هناك رباط وثيق خفي يضمّ شتات هذه الأشياء المتنافرة في كيان واحد شديد التماسك) [79]، يستدعي في ضوء هذا الطرح الواصف وما سلف ذكره تجاه هيئة القصيدة الحديثة والمعاصرة، تقرّي بعض المقاطع الشعرية التي تجليّ تشاكل الأوصال الشعرية في خطوطيات ورسوميات متعددة وذلك انطلاقا بما نلفيه لدى شعراء المهجر (**رياض المعلوف، إلياس فرحات** والشاعر **القروي، رشيد أيوب، نسيب عريضة،** والشاعر **شكر الله الجر** و**ميخائيل نعيمة**، و**جبران خليل جبران** و**أبو القاسم الشابي** والشاعر الجزائري **أحمد سحنون** ممن أرهصوا لخطوطيات القصيدة العربية الحديثة.

مراجع البحث وإحالاته:

1- – ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر/ محمد الولي، مبارك حنون، ص/ 71.

2- ينظر، المرجع نفسه، 71.

3- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب ابن الخوجة، ص/ 56.

4- ينظر، التوحيدي (أبوحيان)، المقابسات، تح / محمد توفيق حسين، ص/ 392.
5- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تصحيح / محمد رشيد رضا، ص/ 70
6- ابن طباطبا (محمد أحمد العلوي (، عيار الشعر، تح/ عباس عبد الساتر، ص/ 14.
7- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تصحيح / محمد رشيد رضا، ص/70.
8- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب ابن الخوجة، ص/ 43.
*- التفويف بفائين نوع من التوشية... يلاحظ في التفويف الرقة وتعدد الألوان مع وجود البياض بينها. قالوا غرفة مفوفة لبنة من ذهب وأخرى من فضة... والتفويف من الفوف.. قال بعضهم هو خطوط بيض وحمر.
. ينظر: الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تصحيح / محمد رشيد رضا، ص/ 41.
9- ابن طباطبا (محمد أحمد العلوي)، عيار الشعر، تح/ عباس عبد الساتر، ص/ 11
10- العسكري (الحسن ابن عبد الله بن سهل العسكري)، كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر - تح / علي محمد البجاوي، محمد أبوالفضل ابراهيم، ص/ 57.
11- ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر/ محمد الولي، مبارك حنون، ص/ 72.
12- ابن جعفر (أبو الفرج قدامة)، نقد النثر، ص/ 84.
13- ينظر: المرجع نفسه، ص/ 73.
14- ينظر: القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب بن الخوجة، ص:43.
15- ينظر: الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تصحيح / محمد رشيد رضا، ص/ 40، 41.
16- الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)، الحيوان، تح / فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط/ 01، 1968، ج/ 01، ص/ 52.
17- دوسوسير (فردينان)، دروس في الألسنية العامة، تعريب / صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985، ص/ 186.
18- ينظر: الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)، الحيوان، تح / فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط/ 01، 1968، ج/ 01، ص/ 51.
19- ينظر: هيغل (الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، تر/ جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط/ 02، 1986، ص/ 183
20- ينظر: ينظر : الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)، الحيوان، تح / فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط/ 01، 1968، ج/ 01، ص/30 .
21- القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ج/ 09، ص/ 240.
*- (يورد ابن قتيبة هيئة شعرية من قديم الشعر لأوائل الشعراء، قول دريد بن نهد القضاعي :

اليوم يبنى لدريد بيته * لو كان للدهـر بلىً أبليتـــه
أو كان قرني واحدا كفيته * يا رُب نهب صالح حويته
ورب عبل خشن لويته

وقال آخر: ألقى عليّ الدهر رجلا ويدا * والدهر ما أصلح يوما أفسدا
يصلحه اليوم ويفسده غدا

ينظر: ابن قتيبة (أبومحمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، تقديم / الشيخ حسن تميم، دار إحياء العلوم، بيروت، ط/ 02، 1986، ص/ 51.

22- ينظر: الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط/ 06، 1981، ص:61،60

23- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح / محمد الحبيب بن الخوجة، ص / 259.

24- ينظر: الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، ص/ 74... 78.

25- إسماعيل (عزالدين)، الشعر العربي المعاصر، ص / 251.

26- ينظر: المرجع نفسه، ص / 242.

27- ينظر: المرجع نفسه، ص/ 255، 256، 259، 260.

28- إسماعيل (عزالدين)، الشعر العربي المعاصر، ص/ 260، 261.

29- ينظر: عبد الصبور (صلاح)، حياني في الشعر، دار العودة، بيروت، ط/ 01، 1969، ص/ 22.

30- ينظر: المرجع نفسه، ص/ 22، 23

31- عبد الصبور (صلاح)، حياني في الشعر، ص/ 29، 33.

32- ينظر: إبراهيم (زكريا)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، الفجالة، ص/ 271.

33- المرجع نفسه، ص/ 286.

34- إبراهيم (زكريا)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص/ 292.

35- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح / محمد الحبيب ابن الخوجة، ص/ 250.

36- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح / محمد الحبيب ابن الخوجة، ص/ 255.

37- ينظر: ايرليخ (فكتور)، الشكلانية الروسية، تر/ الولي محمد، ص / 83، 89.

38- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح / محمد الحبيب ابن الخوجة، ص/255.

39- المصدر نفسه، ص/ 263.

40- ينظر: المصدر نفسه، ص/ 250.

41- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح / محمد الحبيب ابن الخوجة، ص/ 250.

42- بن الشيخ (جمال الدين)، الشعرية العربية، تر/ مبارك حنون وآخرون،دار توبقال للنشر، المغرب، ط/ 1996،01، ص / 27.

43- إسماعيل (عزالدين)، الشعر العربي المعاصر، ص / 47.

44- ينظر: داغر (شربل)، الشعرية العربية الحديثة . تحليل نصي . دار توبقال للنشر، المغرب، ط/ 01، 1988، ص / 53.

45- الماكري (محمد)، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي -، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط/ 01، 19 91، ص/ 136.

46- ينظر: إسماعيل (عزالدين)، الشعر العربي المعاصر، ص / 64.

47- ينظر: براون (ج،ب)، يول (ج)، تحليل الخطاب، تر/ محمد الزليطي، منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1997، ص/ 181.

48- فراي (نورثروب)، تشريح النقد، تر/ محي الدين صبحي، ص / 363.

49- التوحيدي (أبوحيان)، المقابسات، تح / محمد توفيق حسين، ص/ 392.

50- براون (ج،ب)، يول (ج)، تحليل الخطاب، تر/ محمد الزليطي، منير التريكي، ص/ 168.

51- ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر/ محمد الولي، مبارك حنون، ص/ 106.

52- ينظر: المرجع نفسه، ص/ 105، 107، 108.

53- ينظر: فراي (نورثروب)، تشريح النقد، تر/ محي الدين صبحي، ص/366، 367.

54- كوهن (جان)، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الولي، محمد العمري، ص/ 55.

55- فوكو (ميشيل)، الكلمات والأشياء، تر/ بدر الدين عرودكي وآخرون، ص / 54.

56- فوكو (ميشيل)، الكلمات والأشياء، تر/ بدر الدين عرودكي وآخرون، ص/ 250.

57- ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر/ محمد الولي، مبارك حنون، ص/ 108.

58- كوهن (جان)، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الولي، محمد العمري، ص/84.

- * نحو ما يذهب إليه الشاعر أراغون :" إن القافية هي التي تملي علينا مكان الرجوع إلى السطر ".

= - ينظر: كوهن (جان)، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الولي، محمد العمري، ص/ 74.

59- المرجع نفسه، ص/ 78.

60- ينظر: إيخنباوم بوريس وآخرون، نظرية المنهج الشكلي . نصوص الشكلانيين الروس . تر/ إبراهيم الخطيب، ص37، 38.

61- المرجع نفسه، ص/ 39.

62- ينظر: الماكري (محمد)، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي، ص/ 81،82.

*(نسبة إلى الإيديوغرام و هو تمثيل الكلمات برسوم وصور).. ينظر: (هامش المترجم للمؤلف نفسه.) .

63- ديريدا (جاك)، الكتابة والاختلاف، تر/ كاظم جهاد، ص/ 107.

64- ينظر: ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر/ محمد الولي، مبارك حنون، ص/ 105.

65- ينظر: عباس (إحسان)، تاريخ الأدب الأندلسي، دار الثقافة، بيروت، ط/ 05، 1978، ص/247، 251 .

66- عباس (إحسان)، تاريخ الأدب الأندلسي، ص/ 227.

67- المرجع نفسه، ص/ 244.

68- عباس (إحسان)، تاريخ الأدب الأندلسي، ص/ 245.

69- إسماعيل (عزالدين)، الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية .، ص/56.

70- ينظر: المرجع نفسه، ص/ 59.

71- المرجع نفسه، ص/ 70.

72- خوري (الياس)، الذاكرة المفقودة . دراسات نقدية .، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط/ 01، 1982، ص/ 84.

73- ينظر : كورك (جاكوب)، اللغة في الأدب الحديث . الحداثة والتجريب ،. تر/ ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، ص/ 194.

74- ينظر : – إسماعيل (عزالدين)، الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،. ص / 70..72.

75- ينظر : عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/ 01، 1998، ص / 20، 21.

76- ينظر : بونتي (موريس ميرلو)، المرئي واللامرئي، تر/ سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/ 01، 1987، ص/ 186.. 188.

- - (نسبة إلى اقليدس . فيلسوف يوناني . فالفضاء الإقليدي هو نموذج للوجود المنظور، إنه فضاء بدون مماثلة... سلسلة من المستقيمات والمتوازيات أو العموديات.. ووفقا للأبعاد الثلاثة التي تحوي كل المواضع الممكنة.... هو وسط تنحصر فيه علاقات الجوار، الاحتواء.. هو صورة لوجود.).

. ينظر: المرجع نفسه، ص/ 191، 192.

77- ينظر : كورك (جاكوب)، اللغة في الأدب الحديث . الحداثة والتجريب ،. تر/ ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، ص/ 192.

78- ينظر: فراي (نورثروب)، تشريح النقد، تر/ محي الدين صبحي، ص/ 368، 371.

- . بعرض **فراي** بسطا تفصيليا لجملة من أنماط النثر التي تشاكل الهيئة البصرية للشعر أو ما يسمه(**بالنثر البليغ** أو الرفيع والذي لا ينهض على مرونة كافية لأداء المهمة الوصفية الخالصة للنثر: فهو على الدوام يبالغ في تبسيط مادته ويبالغ في هندستها بشكل متناظر، نحو ما تبديه الصلوات القصيرة التي كتبها **جيرمي تيلور ورابليه** بوصفه واحدا من أعظم أسياد الجرس في النثر، وكذلك نثر **شيشرون** فهو قائم على إيقاع دوري وجمل متوازنة كانت في الغالب ذات توازن شبه منظوم إضافة إلنثر **ميلتون** فهو كشعره مفعم بمتعة موسيقية حقيقية.. والقفلات البتهوفيتية ذات الزئير، ونثر **جيمس جويس** تقنياته لها مثيلاتها في الموسيقى، و **النثر الخطابي** في عصر النهضة بما في إيقاعه من ملامح معاودة و**الكتاب المقدس** بأن جعلت سوره في فقرة منفصلة...لمصلحة الوعاظ... ويعطي فكرة عن إيقاعه النثري أوضح مما قد يعطيه نثر مطبوع طباعة تقليدية).

. ينظر: المرجع نفسه، ص/ 367، 368، 370، 371.

79- زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العلوم، مصر، ط/02، 1979، ص/ 31.