

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
République Algérienne Démocratique et Populaire  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



المركز الجامعي عبد الحفيظ  
معهد الآداب واللغات  
ميلة  
قسم اللغة والأدب  
المرجع:.....

## التشكيل المرئي في ديوان كاليغولا يرسم غرينكا الرايس لعز الدين ميهوبي

العربي  
تخصص: أدب حديث معاصر

إشراف الأستاذة:  
\* حميدة سليوة

إعداد الطالبتين:  
\* ريمة بوخناقة  
\* مريم فقراوي

السنة الدراسية: 2019-2020





# اللَّهُمَّ إِنَّا نَسُئُكَ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## دَعَا

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا، ولا  
باليأس إذا أخفقنا، وذكرنا دائماً أن الإخفاق هو  
التجربة التي تسبق النجاح، اللهم إذا أعطيتنا

## شكر و عرفان

الحمد لله على إحسانه والشكر له على توفيقه وامتنانه  
ونشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له تعظيماً لشأنه  
ونشهد أن سيدنا محمد عبده ورسوله - صلى الله عليه وسلم - .  
بعد الشكر لله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا لإتمام هذا البحث نتقدم بجزيل  
الشكر إلى أستاذتنا المشرفة "حميدة سليوة" التي أحاطت هذا البحث  
بالاهتمام وتعهدنا بالرعاية والتوجيه فكانت لتوجيهاتها الفعالة وإرشاداتها  
الناجعة الأثر الكبير في إنجاز هذا البحث.  
كما نتقدم بجزيل الشكر لأساتذتنا الكرام  
من التعليم الابتدائي إلى التعليم العالي.  
كما نتوجه بخالص شكرنا وتقديرنا إلى كل من ساعدنا  
من قريب أو بعيد على إنجاز هذا العمل.

ونسأل الله التوفيق والسداد

# الإهداء

إلى من احترقا لينير دربي، إلى اللذين يعجز اللسان عن تعداد فضائلهما، إلى من حلمي إرضأؤهما.

إلى الذي وهبني كل ما يملك حتى أحقق له آماله.

إلى من كان يدفعني قدما نحو الأمام لنيل المبتغى، إلى الإنسان الذي أمتلك الإنسانية بكل قوة، إلى الذي سهر على تعليمي بتضحيات جسام مترجمة في تقديسه للعلم، إلى مدرستي الأولى في الحياة:

"والدي الحبيب" أطال الله في عمره.

إلى التي وهبت فلذة كبدها كل العطاء والحنان، إلى التي صبرت على نشئي التي رعتني حق الرعاية وكانت سندي في الشدائد، وكانت دعواها لي بالتوفيق تتبعني خطوة خطوة في عملي، إلى من ارتحت كلما تذكرت ابتسامتها في وجهي نبع الحنان أُمي سيدتي أعز ملاك على قلبي وعيني جزاها الله كل خير وأطال في عمرها.

إلى من منحوني الحب وساندوني دائما وأبدا أخواتي: سعاد – حياة.

إلى من أشرقت بوجودهم شمس حياتي، أصدقائي.

إلى الاستاذة الكريمة حميدة سليوة التي لم تبخل علينا بشئ وحرصها الدائم لنا علي اتمام هذا البحث

إلى كل من نؤمن أن بذور نجاح التعبير هي في ذواتنا وفي أنفسنا قبل أن تكون في أشياء أخرى...

إليكم جميعا أحبتي أهدي ثمرة جهدي

ريمة

# الإهداء

الحمد لله الذي أنعم علينا بنعمة العقل والصحة فأتممنا بعونه هذا العمل والسلام على نبيه  
الكريم ونشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له.  
إلى جدتي التي تسكن أعماقي قلبي حفظها الله من كل شر  
إلى من تحمل أروع قلب وأجمل ابتسامة والتي أرجوا دوما رضاها: أمي الحبيبة.  
إليك يا سر الوجود وبلسم جروحي يا من جاهد وكافح وضحى وتهب في سبيل تعليمي إليك  
يا أحن أب في العالم... يا منبع الرحمة والطبيرة، إليك أبي الغالي.  
إلى أختي الغالية جميلة رحمك الله وأسكنك فسيح جناته.  
إلى إخوتي وأخواتي: حنان، مولود، عبد المجيد، هشام، عبد الغاني، روميصة.  
إلى طيور الجن بالبيت: أنيس، عبد اليقين، أحمد إياد، أنفال، آية، أريج، إكرام، سلسبيل،  
ونأم، سعيدة.  
إلى كل أقاربي  
إلى صديقاتي وحببياتي: أمينة، إيمان، منيرة، ابتسام،  
نجاه، سارة، سعاد، ربيعة، هاجر، ريمة، نهاد، أماني،  
دليلة، أميرة.  
إلى كل من مدى لنا يد العون والمساعدة وخاصة الأستاذة  
"حميدة سليوة".  
إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي.

مريم

# مقدمة

## مقدمة :

أصبحت القصيدة الجزائرية كغيرها من القصائد المعاصرة مواكبة لمقتضيات التطور الحداثي وتلونها بمقتضيات العصر، ولعل أبرز سمة حداثية تلوونها في أفق هذا العصر التشكيل البصري، الذي أضى جزءاً لا يتجزأ من القصيدة الحداثية، متأثرة بالتطور الإعلامي ومتأقلمة مع غلبة الصورة وتفوقها كأبلغ وسيلة خطابية وأكثرها سرعة وفعالية، فأصبحت هذه القصيدة بصرية بامتياز.

وقد اعتبر النقاد والشعراء هذه الظاهرة عنصر من عناصر أداء الشعراء، حيث تتشكل القصيدة الجزائرية بصريا في جانب شكلها ومضمونها على حد السواء. حيث تتجسد هذه البصرية في شكلها الفني ببنائها، إذ أصبحت شكلا مرئيا تشد القارئ بجغرافيتها وطريقة كتابتها وهيئتها الطباعية وتجسيدها مستفيدة من قيود الوزن والشكل. في حين أن العنصر البصري يتجسد في صورتها الفنية، وقدرتها على التشكل للرؤية الخالية وعلى الاستحضار في ذهن المتلقي، إذ غدت الشعرية بالصورة السنمائية، ذات قدرة تصويرية عالية.

أما بالنسبة لاختيار دراسة ظاهرة التشكيل المرئي في ديوان كاليغولا يرسم غرينكا الرايس لعز الدين ميهوبي، يعود لعدة أسباب منها أن الظاهرة التشكيل المرئي لفتت انتباهنا، وكذا فضولنا العلمي، والاعجاب بالموضوع والرغبة في الاطلاع على الأدب الجزائري، ودراسة قضية من قضاياها.

وقد انطلقنا من اشكالية جوهرية والمتمثلة في ما هي الأشكال المرئية الحاضرة في أشعاره ؟

- كيف جاء حضور الأشكال المرئية في ديوان عز الدين ميهوبي ؟
- ما مدى مساهمة الجانب المرئي في تشكيل القصيدة وإنتاج المعاني؟
- ما هي أهم الآثار الجمالية الناتجة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات التي سبق طرحها، جاءت خطة البحث، مكونة من فصلين: الأول نظري تناولنا فيه: التشكيل المرئي مفاهيم واصطلاحات، تكلمنا عن المفهوم اللغوي والاصطلاحي للتشكيل المرئي، ثم مفهوم السيمياء والصورة ومستوياتها ومكوناتها، ثم الشعر والتشكيل البصري.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقي بعنوان التشكيل المرئي في ديوان كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، تناولنا فيه العتبات النصية وما تضمنه من غلاف وعنوان، التشكيل المرئي بالرسم، التشكيل المرئي والجانب الطباعي.

وانتهت طبيعة الموضوع بالاستعانة بالمنهج السيميائي الذي يعني التعددية في الرؤيا والبحث عن تشكيل المعنى وجدلية الطرح والتوغل إلى أعماق النص، والتحليل والتعليل من خلال استغلال المعارف الموظفة في قراءة ظاهرة التشكيل المرئي، من أجل الكشف عن كنه



الأشياء مع الاستعانة ببعض التقنيات النفسية العلمية، التي ساعدت على التغيير وتحليل الحالة الشعرية.

وهناك دراسات سابقة تطرقت إلى هذا الموضوع منها: دراسة ليندة بولحوس، تحت عنوان التشكيل البصري، جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية، ويجدر الإشارة إلى أن الدراسة تناولت التشكيل في جانبه المرئي السيميائي.

وقد اعتمدنا في مادة البحث على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها:

➤ عتبات (جيرار جنيت) لعبد المجيد بالعباد.

➤ الشكل والخطاب لمحمد الماكري.

ولكل عمل صعوبة ومن بين الصعوبات التي وجهتنا قلة المراجع خاصة في البداية، وأيضاً الظروف التي واجهتنا بسبب وباء الكورونا، الذي صعب علينا الحصول على جميع المراجع، كما صعب علينا التواصل فيما بيننا، إلا أن هذا لم يثني عزمنا لإكمال هذا البحث، وإن كان البحث قد اكتمل على هذه الصورة، فإن الفضل يعود إلى الله أولاً ثم إلى الأستاذة المشرفة "حميدة سليوة" التي أفادتنا بالكثير من المعلومات والخبرات القيمة، وتوجيهاتها ونصائحها وإرشاداتها ومعاملتها الجيدة لنا.

# الفصل الأول

## التشكيل المرئي مفاهيم واصطلاحات

1. التشكيل
2. المرئي
3. السيمياء
4. الصورة
5. مستويات قراءة الصورة
6. التركيبية الأساسية
7. الشعر والتشكيل البصري

اكتسب مصطلح التشكيل المرئي في العديد من الدراسات وخاصة الحديثة منها شهرة واسعة، على مدى العصور والحقب واختلاف المذاهب والتيارات الفنية والانتقال من الإنشادية إلي البصرية وهذا ما سبب جدلا واسعا بين الشفهي والمكتوب، في تأويل النص الشعري الواحد، من اجل إيصال الجانب الخفي من النصوص للمتلقي، وقد تمخض عن هذا الجدل الحاصل بينهما اهتماما متزايدا وحيزا كبيرا من التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث.

## 1. التشكيل:

### أ. لغة:

تكاد تجمع كل المعاجم اللغوية العربية التي تناولت هذا المصطلح بالعودة إلى الجذر اللغوي "شكل"، على أن معنى الفعل يتصل بالجانب التصوري، والتمثيل نذكر منها ما جاء في لسان العرب لابن منظور: "الشكل: الشبه والمثل، وجمع أشكال وشكول وقد تتشاكل الشيطان، وشاكل كل واحد منها صاحبه، ومشاكله الموافقة والتشاكل مثله، وتتشكل الشيء: تصور وشكله، صورة"<sup>(1)</sup>، فهو يأخذ معنى المشابهة، الموافقة، ومماثلة الشيء للشيء وتكوين الشيء ليتخذ صورة.

وجاء أيضا في معجم الوسيط: "شكل الأمر- شكولا: التبس والمريض تماثل.. (تشكل) الكون شكلا: خالطه لون غيره، ويقال: شكلت العين: خالط بيضا حمرة وشكلت الخيل: خالط سوداها حمرة فهو شكل وأشكل وهي شكلة (...)"، شكل الدابة: قيدها بالشكل والكتاب: ضبطه بالشكل والشيء: صوره ومنه: الفنون التشكيلية"<sup>(2)</sup>، ويتضح من هذا القول أن التشكيل يحمل أيضا دلالات لونية، وارتباطه بعالم الفن التشكيلي، وفي تعريف آخر أكد أيضا بعض المعاني التي يحملها: "تشكل تصور وشكله تشكيلة: صورته، والمرأة شعرها نأي ضفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وشمال"<sup>(3)</sup>، ونستنتج من هذا القول بأن التشكيل يعني أيضا التخيل ويأخذ هيئة صورة معينة حسية، وأيضا معنى هيئة جمال الشيء في ذكره لشعر المرأة وضميره.

أما في المعاجم الحديثة وخاصة معجم المصطلحات الحديثة لـ"السعيد عبد الماجد لغوري" الشكل: هو مصدر (شكل الكتاب يشكله وأشكله) أي قيده بالإعراب أي بالحركات من الضم والفتح والكسرة والسكون، مثل (عمير)، أو بالحروف بأن يقول في تشكيل (عمير): بضم العين، وفتح الميم وسكون الباء التحتانية، وآخر الراء المهملة"<sup>(4)</sup>، أي أنه مقيد بالإعراب وضبط المعاني لفهم الكتاب، ويشير هنا إلى تكوين الشيء ليأخذ معنى صورة معينة، وقد جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة أيضا بأنه: "تشكيلة (مفرد) اسم مؤنث منسوب إلى تشكيل الفنون التشكيلية: فنون تصور الأشياء وتمثلها: كالرسم التصويري والنحت والهندسة المعمارية"<sup>(5)</sup>، من خلال القول يتضح بأن التشكيل في العصر الحديث أصبح مرتبط بمختلف الفنون مثل الرسم الهندسة المعمارية، والتصوير ... وغيرها.

(1) ابن منظور: لسان العرب، ج 7، دار الصبح، ط1، بيروت، ص 158 (مادة: شكل)، مادة (رأى)....

(2) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار مكتبة الشروق الدولية، ط1، مصر سنة 2004.

(3) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تج مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد النعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط8، 2005، ص 1019.

(4) سعيد عبد الماجد لفوزي: معجم المصطلحات الحديثة، دار ابن كثير، ط1، بيروت، 2007، ص 424.

(5) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ج2، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008، ص 315.

نستنتج مما سبق ومن خلال التعريفات اللغوية لمفهوم التشكيل، بأنه حافظ على معانيه والتي هي المشابهة والمماثلة، وجمال دلالة الصورة والخيال والألوان وتطويرها في الوقت نفسه بما يتناسب ويتداخل مع الفنون البصرية المختلفة من رسم، ونحت... إلخ المعتمد على حاسة البصر.

### ب. اصطلاحاً:

ساهم التشكيل في مفهومه الاصطلاحي التواضعي في استكمال سيرورة هذا الفعل في معناه اللغوي، والارتفاع به نحو بلوغ حده التصويري والتعبيري الأقصى، فقد كانت الجذور المفهومية؛ (التشكيل في الثقافة الأدبية المكتوبة)، نجد أن المرجعية الأساسية التي يمكننا من خلالها تحري حضور نوعي لهذا المصطلح تكمن في الثنائية التقليدية (ثنائية الشكل والمضمون)، التي هيمنت فترة طويلة على فعالية رصد حركة إشكالية المعنى النصي في المدونة النقدية القديمة فهو: "تحديد يد سلبي خارجي، أي إعلان عن الشكل في تعارضها لمجال داخل الذات حيث تقيم"<sup>(1)</sup>، بين هنا مدى تناقض العمل الخارجي مع الذات.

أما في المدونة النقدية الحديثة حيث حصل التقدم الثقافي والرؤى والمنهجي الكبير والواسع والعميق، الذي نقل المصطلحات والنظريات إلى منطقة الإدراك وتلقي جديد استبدلت بالثنائية الشكل والمضمون التقليدية إلى ثنائية جديدة، هي ثنائية التشكيل والرؤيا فقد ارتبط بالفن وبين هذا من خلال القول: "الفن التشكيلي هو دال ومدلولات على أشياء ذهنية تتشكل في عقل المتلقي، ومن حيث تم تحليله إلى أفكار تجسدها هذه العلاقات تستفي العمل الفني"<sup>(2)</sup>، فالتشكيل أصبح يحمل دلالات ومعاني ذهنية مرتبطة بالفنون، فقد عرفه "أحمد التونحي" التشكيل بأنه: "القدرة على التشكيل بأشكال متعددة ومن معناها هذا ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت، والهندسة المعمارية لقدرة المواد التي يستخدمها على التشكيل المرغوب"<sup>(3)</sup>، فالتشكيل مرتبط بمختلف الأشكال الفنية خاصة الرسم وكل هذه الأشكال تؤول إلى معاني ودلالات.

وقد أكد هذا الشكلانيون الروس: "ينفتح على بوابة المعنى التي تؤول إلى الإنسان، بقدر ما كان الشكلانيون يؤمنون بأن المعنى نشاط أنطولوجي ولم يكن الشكلانيون ينكرون الأخلاق يناون بها عن المعنى الأدبي، لكن تصوروا الأخلاق نفسها تصورا أنطولوجيا"<sup>(4)</sup> ونلاحظ من خلال هذا التعريف ارتباط مفهوم التشكيل عند رواد الشكلية الروسية بالمعنى، والإنسان هو الذي يؤول دلالاته فهو عمل أنطولوجي يدرس الوجود بذاته، مستبعدين المعنى الأخلاقي.

مما سبق نستنتج من خلال هذه التعاريف بأن التشكيل له معاني عديدة، إضافة إلى تداخله مع الفنون البصرية خاصة الرسم.

## 2. المرئي:

(1) موريس مير لوبونتي: المرئي واللامرئي، تج: د. سعاد محمد خطر، مراجعة الأب نيقولا حاتم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1987، ص186.

(2) وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، دمشق، دط، 2011، ص19.

(3) ابتسام مرهون الفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص59.

(4) مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، دار عالم الكتب، ص62.

يعد المرئي في الشعر العربي الحديث من الظواهر البارزة في تشكيل النص الشعري، إذ أن الأدب يملك سمة التطور والتجدد في الوقت نفسه، وهو كذلك كائن حيوي يتأثر بما يطرأ على فكر الأمم من تقدم حضاري في العلوم الإنسانية والتطبيقية كافة.

**أ. لغة:**

يعتبر المرئي أحد مهام الإدراك، ويرتكز على حركة العينين، ويشتق من الجذر اللغوي "رأى" وقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور: "رأى" الرؤية بالعين تتعدى إلى مفهوم واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين (...)، وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب<sup>(1)</sup>، ونلاحظ من خلال القول أن المرئي يعين النظر بالعين والقلب، أي أنه تجسيد للإدراك الحسي كما جاء في تعريف آخر: "النظر بالعين وبالقلب، ورأيته رأياً وراءة ورأيته ورئياناً وارتأيته واسترأيته (...). والترئية البهاء وحسن المنظر (...). وتراءوا: رأى بعضهم بعضاً النخل ظهرت ألوان يسيره"<sup>(2)</sup>، فالمرئي هو النظر بحاسة العين، وأيضاً داخلياً بالقلب أخلاقه إلى أنه يعني جمال المنظر وارتباطه بالألوان التي تؤثر على البصر ويثير الأحاسيس.

وجاء في معجم الوسيط: "استرأى بالمرأة، نظر فيها والشيء أبصره، وفلاناً: طلب رأيته واستشاره وعنده مرئياً، (الرأسي): الإعتقاد والعقل والتدبير والنظر والتأمل ويقال رأيته رأي العين: حيث يقع على البصر والرؤي عند الأصوليون استنباط الأحكام الشرعية في ضوء القواعد مقررة"<sup>(3)</sup>، تبين من خلال هذا القول أن المرأى أصبح مرتبط بالعقل والتدبر والتأمل.

### ب. اصطلاحاً:

إن المرئي أصبح معادلاً قياسياً يقف في قلب الدراسات والأبحاث العلمية، إلى حد لم يعد ممكناً فيه الاستغناء عن الصورة في مجال من مجالات الحياة، فهو: "أن نصف المرئي كشيء يتحقق عبر الإنسان من خلاله ولن يكون ذلك أبداً أنثروبولوجياً"<sup>(4)</sup>، فالمرئي صفة تتعلق بالإنسان وتصدر عنه، وهي لا تدرس سلوك المجتمعات سواء حاضرة كانت أو ماضية فهو يهتم بجانب المدركات الحسية فقد: "احتل وصف العين مكاناً واسعاً في الأدب بصورة عامة، فكانت مبعث الفتنة ومدار السحر لأنكما أكبر الجوارح نطقاً وأوثق اتصالاً بالعقل، حتى أن أكثر المجازات من عملها وإحساسها"<sup>(5)</sup>، من خلال القول نستنتج مدى الاهتمام المتزايد في العصر الحديث بالمرئي واحتلاله مكانة واسعة في مختلف الفنون واتصالها بالعقل.

مما سبق نستنتج أن التشكيل المرئي يساير واقع الحياة المعاصرة أصبح جزءاً أساسياً في القصائد الحديثة فهو كما عرفه محمد الصفاوي في كتابه التشكيل البصري: "هو كل ما يمنعه النص للرؤية سواء على مستوى البصر العين المجردة، أم على مستوى

(1) ابن منظور: لسان العرب، ج7، ص80، (مادة رأي).

(2) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص1285.

(3) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ص491.

(4) موريس ميرلوبيني: المرئي واللامرئي، ص197.

الأنثروبولوجيا هي دراسة البشر والسلوك والمجتمعات الماضية والمعاصرة.

(5) أحمد إبراهيم القلاجي: وسائل التشكيل الصورة البصرية في الشعر العميان، دار دجلة، ط1، عمان، 2015، ص60.

البصيرة"<sup>(1)</sup>، فقد أصبحت ثقافة البصر هي المحفر الرئيسي للتشكيل البصري، فهي تهدف إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم من خلال دعوة المتلقي لتبصر في المعطى البصري للنص فقد انتقلت القصيدة البصرية من الأداء الشفهي إلى الثقافة المرئية محاولة التحرر من كل القيود التقليدية.

### 3. مفهوم السيمياء:

يعد مصطلح السيمياء من أهم المصطلحات الحديثة والمتداولة في النقد الغربي والعربي، حيث عرفت من خلال مصطلحين هما (semiotic; semiologie) الدالان على العلم الذي يهتم بدراسة العلامات، وقد ظهر هذا المصطلح (السيمياء) خلال النصف الأول من القرن العشرين، حيث عرفت بأنها علم واسع وشامل ومتعدد الاتجاهات والفروع فهي: "علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق، والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا"<sup>(2)</sup>، بمعنى أنها تأخذ من كل حقل معرفي معرفة معينة، فتداخل السيمياء مع مختلف العلوم والمعارف جعلها تنوب وتتحل داخل هذه العلوم أو أن هذه العلوم ذابت داخل السيمياء، وبما أنها كذلك فهي إذن تبدو غير واضحة المعالم هل هي علم من بين العلوم، أم هي علم لهذه العلوم؟

فالسيمياء تدرس: "كيفية اشتغال الأنساق الدلالية التي يستعملها الإنسان والتي تطبع وجوده وفكره"<sup>(3)</sup>، أي أنها تبحث عن المعنى ومسار الدلالة لا عن التواصل الذي يحدث بين المرسل والمرسل إليه، فالسيمياء إذن تهتم بجميع السياقات اللغوية كما أنها تبحث عن المعاني ودلالاتها ووظائفها.

أما منظر اللسانيات (فردينان دي سوسير) الذي بشر بهذا العلم الجديد، وكانت مهمته دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية يقول: "إن اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار وإنما لتقارن بهذا مع الكتابة ومع أبجدية الصم والبكم، ومع الشعائر الرمزية، وموضع اللباقة ومع العلامة الشعرية (...)، وإنما لنستطيع أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية، إنه العلاماتية (...)، وإنه سيدلنا مما تتكون العلامات وأي القوانين تحكمها"<sup>(4)</sup>، نستنتج من هذا التعريف، بأن السيمياء عبارة عن علم أو نظرية للعلامات تختص بدراسة جميع الرموز والإشارات، سواء كانت لغوية أو غير لغوية، وتكون هذه الدراسة داخل المنظومة الاجتماعية.

كما أن سوسير رغم دراساته اللغوية الخالصة إلا أنه استطاع التقطن إلى السيميولوجيا التي اعتبرها محتوية للسانيات من جانب أن لغة نظام إشاري يمتاز بالأفضلية والاتساع، لهذا كانت دراساته حول اللغة، أما الأمريكي شارل بيرس " فقد عرفها بقوله: "هي علم العلامات الذي يدرس مختلف خصائص العلامات التي يستعملها وينتجها العقل الإنساني

(1) محمد الصفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، دار النادي الأدبي، ط1، الرباط، 2008، ص18.

(2) سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، ط3، سوريا، 2012، ص25.

(3) عبد الواحد لمرباط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط1، المغرب، 2005، ص3.

(4) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية، ط1، الجزائر، 2010، ص16.

عبر مسيرته العلمية تهتم بدراسة مختلف الأنظمة العلاماتية (اللغات، الإشارات، التدلّيات) لأنها تمثل علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها<sup>(1)</sup>.

نجد من هذا القول أن السميائيات ليست منهج لتحليل النصوص فقط، إنما تهتم بالإشارات والممارسات الدالة، بمعنى أن كل ما هو موجود في الكون يقوم على دلالات، كما نجد اهتمام "بيرس" كثيرا بدراسة الدليل اللغوي من جهة وفلسفية خالصة، حيث ربط هذا العلم السمياء بالمنطق الذي اعتبره أنه اسم آخر للسيموطيقا .

ولا يختلف الأمر عند العرب، مما سبق ذكره بخصوص الدراسات الغربية، حيث تعددت المفاهيم وتباينت من ناقد إلى آخر، ومن باحث إلى باحث فتعريف "سعيد علواش" ليس مختلف عن "صلاح فضل" الذي يعرف السمياء بأنها: "العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة"<sup>(2)</sup>، فصلاح فضل في هذا التعريف نجده يشير إلى الدلالة باعتبار السميائيات تدرس هذه الدلالة، أما السعيد علواش فيربطها بالثقافة ومظهرها حيث يقول: "هي دراسة لكل مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع"<sup>(3)</sup>، فهو هنا يربط السمياء بالثقافة التي تعتبر أنظمة وعلامات في الواقع.

ومن خلال بعض هذه المفاهيم للسميائية، نستنتج بأنها تهتم بدراسة العلامات اللسانية وغير اللسانية، حيث اعتبر سوسير أن السمياء تهتم بدراسة العلامات داخل المنظومة الاجتماعية، كما أن العلامات عنده تتكون من ثنائية الدال والمدلول أما بيرس فقد أرجع أساس السمياء إلى المنطق والفلسفة، وتبقى السمياء رغم كل هذا علم واسع لا يمكننا الإحاطة بكل حواشيه.

يمكننا بهذا أن نقول بأن السمياء عند "دي سوسير" تهتم بالعلامة اللغوية ككل والعلامة الألسنية تتشكل من دال ومدلول وتربطها علاقة اعتبارية، أما السمياء عند بيرس تقوم على المنطق والظواهر الفلسفية، وهذا ما جعل وظيفتها منطقية فلسفية.

فالسميائيات مهما اختلفت تعاريفها وتعدد تسمياتها، من باحث إلى باحث ومن ناقد إلى ناقد فهي عند معظم الغربيين: "العلم الذي يدرس العلامات، وبهذا عرفها كل من "تدروف وغريماس" و"جوليا كريستيفا" و"جون ديوا" وجوزيف ران دجون"<sup>(4)</sup>، فلكل علم موضوع يدرسه فكان موضوع السمياء يدور حول العلامة.

#### 4. الصورة:

حرص الإنسان منذ تواجده على سطح الأرض، على نقل أفكاره والتعبير عن عواطفه وأحاسيسه، مستعملا في ذلك عدة طرق وأساليب، وقد كانت الصورة أهم وسيلة يستخدمها للتعبير عن حياته اليومية، وعن حاجياته ومتطلباته البيولوجية والإنسانية، بالنقش على الصخور وجدران الكهوف والمغارات والرسم والتشكيل على الحائط.

(1) ينظر: سعيد يقطين وفيصل دراج: أفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 2003، ص220.

(2) فيصل الأحمر: معجم اللسانيات، ص18.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص17.

ويتبين هذا من خلال هذا القول: "إن الرسم فن ضارب في جذور التاريخ كذلك أن الإنسان الأول اعتاد عن حياته ومحيطه عن طريق نقش صورة في الكهوف والصخور وكذلك كان الفراعنة. إذ يقال أن رسوماتهم كانت أداة تعبيرهم بدل الكلمات كما أنه وسيلة من وسائل التنفيس عن النفس"<sup>(1)</sup>، ومن خلال القول يتبين أن الصورة لها جذورها منذ وجود الإنسان البدائي الذي اعتمدها كوسيلة للتعبير عن المعاني والأفكار والأحاسيس وتجسيدها.

والصورة في الثقافة الغربية تمتد الكلمة اليونانية "icône" تشير إلى التشابه والتماثل، والتي ترجمت إلى "image" في اللغة اللاتينية و"imag" في اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية مع اختلاف في النطق، ويتفق معجم لاروس "la rousse" وروبير "robert" في أن: "الصورة هي إعادة إنتاج شيء بواسطة الرسم أو النحت أو غيرهما، كما يشير إلى أن الصورة الذهنية "image mental المرتبطة بالتمثيل"<sup>(2)</sup>، يبين من خلال هذا التعريف أن الصورة تحمل معنى التشابه والتماثل وهو إعادة إنتاج المعنى عبر مختلف الفنون منها النحت، الرسم، .. وغيرها وقد ارتبطت بالمثل الذهني، أي أن الصورة ابتعدت عن النقل الحرفي للواقع ولم تعد الصورة محاكاة للواقع، بل أصبح الواقع أشبه بمحاكاة الصورة.

ويعتبر هذا التعريف هو جامع لكل مراحل الصورة " فقد مر على البحث في الصورة مراحل عدة ارتبطت بالتصورات الفلسفية ابتداء ثم انتقلت إلى علماء النفس والسيمايين وغيرهم"<sup>(3)</sup>، ويتبين من خلال المراحل التي مرت بها الصورة أنها مصطلح استخدم في مجالات عديدة ومختلفة للعلوم" كما نلاحظ أن الصورة تمثل مجالات عدة إذ لم يبخل أي فن من مساهمتها لأنها لغة العصر الحديث وتقنياته المتطورة، لكنها تحتاج رغم ذلك إلى الوقوف كل من الأصوات، الكلام، واللغة المكتوبة والمنطوقة إلى جانبها فأينما حللنا تتردد في حياتنا السمعي البصري"<sup>(4)</sup>، يتبين من خلال هذا القول أن الصورة مرتبطة بفكر الإنسان وتسهل له التواصل وأن الصورة واللغة أهم ما في حياتنا اليومية كأدوات تواصل وتفاهم.

مما سبق نستنتج أن الصورة أصبحت موجودة في كل مكان وزمان وفي جميع المجالات خاصة في هذا القرن، فنجدها في الكتاب المدرسي، والموسوعات العلمية، الصحف، المجالات، اللعب، الهاتف، القنوات الفضائية، السينما وغيرها.

## 5. مستويات قراءة الصورة:

يتم قراءة الصورة سيميولوجيا في مستويين اثنين هما:

### أ. المستوى التعييني:

التعيين هو اتحاد الدال والمدلول، أي المعنى الموضوعي للدليل وفيه تتم القراءة الأولية، ويؤكد هذا "هالمسلين" حيث يقول: "باعتباره مركب دال {علامة الدال / المدلول} وفي كل نظام من أنظمة التعبير والتواصل" أي أن التعيين هو اللغة العادية المقصودة من

(1) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 118.

(2) عبد المجيد العابد: السيميائيات البصرية، دار محاكاة، ط1، سوريا، 2013، ص 44.

(3) عبد المجيد بالعابد: السيميائيات البصرية، ص 45.

(4) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 121-122.

طرف الجميع<sup>(1)</sup>، أي أنها مجردة من كل قراءة دلالية أو جمالية لأنها تشكل في حد ذاتها معنى كبير وتسمى هذه القراءة بالقراءة الحرفية للصورة، وحسب بارت تشكل رسالة دون نسق وهي التي تقوم بوظيفة الإبلاغ حيث يقول: "فهي الصورة التمثيلية [صورة فوتوغرافية، سينما، قصة مصورة...]. .... الذي يأتي قبل القياس يكون سنن التعيين، والذي يأتي بعده يسمى سنن<sup>(2)</sup>، فهو يمثل ما تعرضه الصورة مع الواقع بين الدال والمدلول حيث: "إذ نجد أنفسنا أمام دال ممثل معين ومترجم لشيء آخر خارجي، فالدال إذ توجه جلي ظاهر يمكن إدراكه، أما المدلول يتمثل في الفكرة أو المفهوم الذي يصلان إلى المرسل إليه بواسطة الدال"<sup>(3)</sup>، يتبين من خلال القول أنها قراءة واصفة لما هو مرتبط بمجال إدراكنا. فالصورة تستمد من أجل إنتاج معانيها إلى معطيات التي يوفرها الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة فهي كما يقول: "رون باتوفيسكي": "إنني أجد نفسي أمام مجموعة من أشياء والخطوط والألوان في مستويات متباينة، أكتشفها بصورة عفوية" ففي هذا المستوى يجد قارئ الصورة نفسه أمام مجموعة من الأشكال والخطوط والأوان في مستويات متتالية التي يكتشفها بصفة عفوية وللإشارة يتضمن هذا المستوى دراسة ما يلي:

1 – الرسالة التشكيلية

2 – الرسالة الأيقونية

3 – الرسالة الألسنية

### ب. المستوى التضميني:

يتعلق هذا المستوى بقدرة الباحث على تفكيك مختلف الدلالات الضمنية التي تحملها الصورة فهي: "الدلالة الثانية وهي تستخدم الشارة التعيينية [دال ومدلول] كدال لهما وتضيف إليهما مدلولاً آخر وفي هذا الإطار تكون الدلالات الضمنية في إشارة تشتق من دلالات النفسية فينتج سلسلة من دلالات الضمنية"<sup>(4)</sup>، يتبين أن التخمين هو قراءة معمقة، وهي القراءة ما بين السطور. أو هو ما وراء الصورة، لاكتشاف دلالتها والقيم الرمزية التي تحملها، باعتبار التضمين " كنظام ثاني من الفهم الإيديولوجي والتاريخي والاجتماعي..."

والتضمين: "هو لغة فوق لغة أي أن التعيين هو اللغة العادية المفهومة من طرف الجميع في حين أن التخمين هو اللغة الموحية المتخفية وراء اللغة العادية"<sup>(5)</sup>، وهذا ما يجعل القراءة في هذا المستوى تختلف من مجتمع لآخر ومن فرد لآخر، لأن المحرك الأساسي للقراءة الثانية هي إيديولوجية المجتمع الذي يعيش فيه، أي الكل يقرأ حب ثقافته الإيديولوجية. وهذه المضامين الثقافية لتأويل الصورة هي مضامين تاريخية.

ومن خلال هذه التعاريف نستنتج أن هناك علاقة بين المستوى التعييني والتضميني، ويمكن تجسيد ذلك من المخطط الذي قام به "بارت":

(1) المرجع نفسه، ص 199.

(2) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 203.

(3) رضوان بلخيري: قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السيميائي (بين تحليلات الظاهرة وتحليل ضمني)، العدد الثامن، ج 1، ديسمبر 2017، ص 86.

(4) دانيال تشاندلر: أسس السيميائيات، تج، طلال وهيبة، مراجعة المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، 2008، ص 246.

(5) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 199.

مدلول	مدلول	دال
مدلول	دال	إشارة الصورة
إشارة		

الرسم البياني 4.3 طبقات الدلالية<sup>(1)</sup>

نلاحظ من خلال الجدول أن المستوى التضميني يأتي لمضاعفة المعنى المتحصل عليه في المستوى التعييني، ويؤكد على قوة الصورة في إحياء بمعنى ثاني انطلاقاً من المعنى التعييني (دال مرتبط بمدلول) فيصبح الدليل التعييني المتحصل عليه عبارة عن دال ثاني لمدلول ثاني على المستوى التضميني.

إذا إلى جانب المستوى الأول وهو المستوى التعييني والذي يضم المستوى الإدراكي والمعرفي، هناك مستوى ثاني التضميني المتعلق بالإيديولوجيا والذي هو أعمق مستوى في قراءة الصورة والذي تكون قراءة الصورة فيه حسب قيم المتلقي.

## 6. التركيبة الأساسية:

الصورة عبارة عن رموز بصرية من أشكال وألوان وحركات، تحمل دلالات ومعاني، وهي العناصر التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة: "إن الصورة بالمعنى النظري للمصطلح [علامات أيقونية وتمثيلية] لكنها أيضاً علامات تشكيلية، كالألوان والأشكال والتركيب الداخلي والنسيج، وفي غالب الأحيان كذلك علامات لسانية للغة اللفظية"<sup>(2)</sup>، فهي لغة بالغة التركيب والتنوع فهي تتكون من ثلاث علامات ويتبين أيضاً من خلال هذا القول " وقد حدد دي شامب DES CHAMP ثلاثة أنواع من الرموز التي تتشكل منها الصورة: الرموز التشكيلية، والرموز اللغوية، الرموز الأيقونية أو البصرية"<sup>(3)</sup>، ومن خلال هذه التعريفات نستنتج أن هناك ثلاثة أنواع من الرموز التشكيلية اللغوية، الأيقونية أو البصرية ويمكن تلخيصها على النحو الآتي:

### أ. الرموز التشكيلية:

تتعلق الرموز التشكيلية بالطبيعة فهي: "العلامة التشكيلية هي كل ما يضاف إلى الطبيعة من خيوط وأشكال، وألوان في سياق الثقافة التي تهتم في توليد الصورة البصرية"<sup>(4)</sup>، فهي تتمثل في الأشكال، الخيوط، الإضاءة، الألوان تضاف للطبيعة وفق سياق ثقافي تهتم في دراسته توليد الصورة البصرية، ويؤكد هذا القول أيضاً مدى أهمية الرموز: حيث يقول حسين شاكر: "إن تكييف رموز الأشكال والألوان والأبعاد المشكلة للوحة الغلاف مدخلا لتعميق دراسة النص واستيعاب دلالتها لأنها محكومة بمقاييس سياقية وتشكيلية مفعمة غالباً بانتقالية الخطوط والألوان والأشكال ومواقع الفعل البصري"<sup>(5)</sup>، فكل

(1) دانيال تشاندلر: أسس السيميائيات، ص241.

(2) عبد المجيد العابد: السيميائيات البصرية، ص95.

(3) محمد إبراهيم سليمان: مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، العدد السادس عشر، مجلد الثاني، أبريل 2014، ص 172.

(4) شاطو جميلة: النزعة الأيقونية في السيميائيات المعاصرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، سنة 2012/2013، ص79.

(5) حسين شاكر: الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، دار الابتسامة، السعودية، ص141 - 142.

هذه الأشكال تساعد على دراسة واستيعاب مختلف الصور البصرية كاللوحه الغلاف مثلا. لا نستطيع أن تفهم معانيه ودلالاته إلا بواسطة هذه الرموز.

### ب. الرموز اللغوية:

إن اللغة هي الكاشفة الوحيدة عن أسرار الصورة ومنه من منابعها تستطيع فك شفراتها، فالرموز اللغوية: هي " أصغر جزء في اللغة وتتمثل في الكلمات التي تتمتع باستغلالية المعنى وكذلك الضمائر ونهايات وتصريفات الأفعال والتي تتمتع باستغلالية المعنى"<sup>(1)</sup>، ومن خلال القول يتبين أنها أصغر جزء في اللغة وتتمتع باستغلالية في المعنى أي أنها قائمة بذاتها ولها خصائصها وقوانينها.

### ج. الرموز الأيقونية:

لقد عرفها بي كيس "KEES": " أن العلامة الأيقونية سلسلة من الرموز التي تؤسس من خلال بنيتها وعلاقتها التشابيهية مع الشيء والفكرة والحدث الذي تمثله"<sup>(2)</sup>، ومن خلال القول يتبين أن هناك علاقة تشابه بين الشيء الذي قدم والشيء الذي يمثله وهذه الرموز هي: الصور الضوئية، الخرائط الجغرافية، والتصاميم.

مما سبق نستنتج أن، الصورة تحمل العديد من الدلالات المختلفة وتنتقل الرسائل المتنوعة ذات الرموز المحددة والتي يصعب فهمها وتحليلها إلا إذا فهمنا فك رموزها.

## 7. الشعر والتشكيل البصري:

تجمع بين التشكيل والشعر علاقة ذات طبيعة فنية، برزت في أعمال شعراء عرب معاصرين من بينهم أمجد قاسم، قاسم حداد، منصف الوهابي.... حيث جعلوا من الشعر رؤية لها أبعادها الفنية والجمالية، وأهمها أن الشعر تشكيل، على مستوى الشكل أو على مستوى الخطاب، فالشاعر يكتب القصيدة بناء على رؤية فنية تشكيلية، أولا من خلال شكل القصيدة، ثم ثانيا من خلال إنجاز أعمال مشتركة بينه وبين الفنان التشكيلي<sup>(3)</sup>.

يكتب كثير من الشعراء قصائدهم وفق فنون تشكيلية عديدة ومتنوعة، وهذا يظهر من خلال شكل قصائدهم، ومن بين هذه الفنون نذكر: التشكيل بالرسم الهندسي حيث نجد في هذا الفن قصائد كتبت وفق الخط المضلع، وعلى شكل مربع أو مستطيل وفي شكل مثلث ومعين وغيرها من الأشكال، وهناك من الشعراء من قاموا بأعمال مشتركة بينهم وبين العديد من الفنانين التشكيليين، وهذا الاشتراك ليس هكذا عبثا وإنما توجد هناك علاقة فنية متقابلة بين اللوحة التشكيلية والقصيدة أي بين الشعر والتشكيل، ونلمس هذا التقابل وهذه العلاقة في الصورة التي تمثل القاسم المشترك بينهما، وبهذا يمكن القول بأن: " الفن التشكيلي يمكن أن يكون شقيقا للشعر"<sup>(4)</sup>، دفعنا هذا القول لطرح التساؤل التالي: كيف يمكن أن يكون الشعر شقيق الفن التشكيلي؟ أو ما هي العلاقة التي تربط الفن بالتشكيل.

ومن خلال بحثنا وجدنا بأن الجواب يظهر في العديد من أعمال الشعراء المعاصرين، حيث استقبل الشعراء أعمال الفنانين التشكيليين، وكذلك استقبل الفنانون الشعر

(1) محمد إبراهيم سليمان: مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، ص172.

(2) عبد المجيد بالعباد: السيميائيات البصرية، ص23..

(3) ينظر: طارق فتوح: علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، ص25، ديسمبر 2017، ص276.

(4) المرجع نفسه، ص276.

وهذا أدى إلى نشوء علاقة بينهم، إذ كثير ما تصنف الرسومات واللوحات الفنية على أنها قصائد شعرية مصورة، كما أن الشعر هو التعبير عن الأفكار يكون وفق رموز لغوية قابلة للقراءة، فالتشكيل أيضا تعبير عن الأفكار ورسما بالألوان، إذن فكلاهما يعد محاولة لرسم الأفكار ورسما بالألوان موجود في الطريقة، فالمشترك بينهما هي الأفكار المكونة والموجودة في مخيلة كل إنسان عن العالم، إذا فكليهما إعادة صياغة الأفكار ونقلها إلى عالم مرئي مقروء المفردات.

فقد اعتمد الخطاب الشعري العربي المعاصر في تشكيله البصري على الأشكال السابقة، وذلك لاعتبارها شيء بصري والغرض من هذه الشكول هو تحقيق الدلالة البصرية والجمالية في الوقت نفسه، فالخطاب الشعري المعاصر يخفي الصورة الشعرية وراء الصورة البصرية، وفي هذا الصدد يقول "محمد الماكري" أن الفضاء التصويري المتضمن لهذه الأشكال تتحول فيه الأسطر المكتوبة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ ولكن لتشهد كعلامات بصرية<sup>(1)</sup>، فمن هذا القول نجد بأن "محمد الماكري" أراد أن يبين أن مجموع النصوص، التي تبرز الفضاء الصوري الذي يحتوي على مجموعة من الأشكال تكون مختلفة في إبعادها ومكوناتها تتحول فيها الأسطر الشعرية التي تتكون من مجرد لغة مرئية تمنح للقارئ من أجل القراءة إلى تشكيل بصري، وبالتالي يصبح الفضاء الصوري ليس للقراءة وإنما للمشاهدة كعلامات بصرية، ومن بين هذه الأشكال التي تبرز الفضاء الصوري، نجد بأن هناك قصائد بنيت على شكل مثلث عن طريق الأسطر الشعرية، نجد أيضا دائرة جسمها البياض وتعين الأسطر حافتها وغيرها من الأشكال، فالتشكيل إذا ضرورة فنية لها معانيها ودلالاتها في صياغة المعاني العامة لفضاء النص الداخلي والخارجي، وقول ما تعجز اللغة عن قوله، أما "أدونيس" فيرى: "أن من طبيعة الشعر الذي هو نبوة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق نهائي وأن لا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له"<sup>(2)</sup>، من هذا القول نستنتج بأن للشعر يد في خلق فضاءات لها دلالة متعددة، تسمح للقارئ بتأويل ما يظهره النص وما يخفيه من رؤى فلسفية وتصورية وفنية وجمالية من أجل كشف أبعاد هذه الرؤى الفنية للشعر.

وفي الأخير نخلص إلى أن القصيدة المعاصرة تشكيل بصري يقوم على هندسة بصرية لها بناؤها، فالشاعر يعمل جنبا إلى جنب مع شقيقه التشكيلي، يمكننا أن نكتب لوحة بالكلمات كما يمكن أن نرسم الشاعر في قصيدة وفق رؤية فنية جمالية بأبعاد شعرية جديدة مختلفة كل الاختلاف عن القصيدة العمودية التي تعتمد على التوازي والتقابل.... فالشعر إذن لوحة فنية تستلهم إحياءاتها من الفن التشكيلي، فالعلاقة هناك علاقة وطيدة وتكاملية بين هذه الفنون وخاصة عند الشعراء العرب المعاصرين.

### ❖ التشكيل المرئي بالرسم:

يعد فن الرسم أحد الفنون التعبيرية التي يعبر بها عن الأفكار والمشاعر، إذ يتم من خلاله خلق صورة جمالية ثنائية الأبعاد بلغة بصرية، إذ يعبر عن هذه اللغة بأشكال وطرق مختلفة وخطوط وألوان، تنتج عن أحجام وصور وضوء وحركة على سطح مستوى، ويتم

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص 243.

(2) طارق فتوح: علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، نقلا عن: أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، ط5، بيروت، 1986.

دمج كل هذه العناصر بطريقة معبرة ، وذلك لإنتاج ظواهر حقيقية، إذ يملك فن الرسم صلة وثيقة بالشعر وقد أشار الجاحظ منذ القدم إلى الصلة الوثقى بين هذين الفنين لقوله : " فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"<sup>(1)</sup> فالشعر حسب الجاحظ مثل فني النسيج والرسم.

إذ يعد الجاحظ من بين الأوائل الذين التفتوا وصرحوا من النقاد العرب بطرح مصطلح التصوير الذي يشق عن وجود هذه العلاقة ، كما يرى " ابن طباطبة" أن الشاعر الحاذق: "يعرف من نسجه لألفاظه وتقويته لها، وحسن تقاسيم الأصباغ في نفسه"، وبهذا يلتقي ابن طباطبة مع الجاحظ في مثال النسيج والتصوير.

أما الجرجاني فنجد أنه يمثل حسن المعنى المنظوم بحسن اللوحة المرسومة إذ يقول: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الإصباغ التي تعمل منها الصورة والنقوش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيير والتدبير في أنفاس الأصباغ..."<sup>(2)</sup>، إذن فالمعاني المكونة للصورة الشعرية، تعادل الأصباغ المكونة للوحة التشكيلية والصورة الفوتوغرافية، فالجرجاني يرى أنه كلما برع الشاعر في إتقان صناعة التصوير والخيال في شعره كلما كان أقرب من تكوين صورة حسية بصرية في خيال المتلقي يشعر بها وكأنه يراها ويلمسها. وما يثبت ذلك إشارة الدكتورة "كلود" في كتابها "جمالية الصورة": "أن بعض النقاد في العصر الحديث أكدوا أن المصورين والرسامين بشكل عام هم: شعراء، مما جاء في قولهم: " كما يكون الشعر يكون الرسم"<sup>(3)</sup>، فالعلاقة إذا بين هذين الفنين أي الرسم والشعر هي علاقة جدلية فكليهما من إبداع الإنسان فهما وجهان لعملة واحدة لما يمتلكانه من أحاسيس مشكلان بذلك الرؤية التشكيلية للوجود سواء بالكلمة أو باللون، فالرسم هو الشاعر والشاعر هو الرسام فهذين الفنين يشتركان في الملكة والإحساس الذي يأتي النفس الإنسانية واتفقهما في الأثر.

وبهذا نكون حددنا أخيرا في هذا الفصل الخطوط العريضة لظاهرة التشكيل المرئي، وأخذنا فكرة عن أبعاده وخلفياته الأدبية والنقدية من خلال تعريفاته في الشعر العربي من بداياته حتى تطوره وانتشاره لدى معظم الشعراء، نظرا لارتباطه بمجالات عديدة، وخاصة سمياء الصورة، حيث تعتبر الصورة أداة تعبيرية سلكها الإنسان منذ زمن بعيد لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس، فهي تشمل علامات ورموز وقواعد ودلالاتها لها جذور في تمثلاتها الاجتماعية والفكرية السائدة في المجتمع، وتكمن سيميائية الصورة في فهمنا لهذه الرموز والقواعد ودلالاتها الموجودة بالصورة، وبالتالي إمكانية قراءتها ومعرفة دلالاتها، أو بمعنى آخر التعرف على سيميائية الصورة.

ومن خلال هذا فما هي التجليات المرئي في الشعر العربي الحديث والمعاصر وخاصة الشعر الجزائري، وما هي دلالاته وتقنياته؟ وهذا ما سنحاول اكتشافه في الفصل الثاني.

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2006)، النادي الأدبي بالرياض، ط1، الدار البيضاء، 2008، ص29.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2004)، ص31.

(3) كلود عبيد: جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية، ط1، بيروت، 2010، ص18.

# الفصل الثاني

تجليات التشكيل البصري ومدلولاته في ديوان كاليغولا

يرسم غرينكا الرايس

1. العتبات
2. أنواع العتبات
3. الغلاف
4. العنوان
5. التشكيل المرئي بالرسم
6. التشكيل المرئي بالسينما
7. التشكيل المرئي بفن المونتاج
8. التشكيل المرئي والجانب الطباعي
9. مجالات تشكيل السطر الشعري
10. التشكيل البصري بعلامات الترقيم

## 1. العتبات:

حظيت العتبات باهتمام كبير من قبل النقاد المعاصرين، ذلك أنها تمثل بأنواعها معايير المتلقي إلى النص، إذ هي أول المؤثرات الدالة على عالمه، وكانت جهود جيرار جينيت البدايات الأولى لها في كتابه "عتبات"، وقد عرفها حميد لحميداني في كتابه النص السردي بأنها: "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطابع، وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"<sup>(1)</sup>، يتبين من خلال القول أن العتبات هي فضاء الكتابة يتبع فيها كل كاتب أسلوب يميزه عن الآخرين، وتشمل هذه العتبات: تصميم الغلاف، الفصول، مضامين... إلخ.

هي "مجموع النصوص التي تحفر المتن وتحيط به"<sup>(2)</sup> أيضا، ومن هذا نستنتج أن عتبة النص هي كل الجوانب الخارجية التي تلفت انتباه القارئ وتحفره للولوج إلى المتن.

ويمكن القول أيضا أن العتبات النصية لها عدة تسميات تحمل معنى واحد فهي: "ما يسمى بالنص الموازي أو النص المصاحب أو المناص، بنية نصية متضمنة في النص، فضاء يشمل كل ماله علاقة بالنص من عناوين رئيسية، عناوين فرعية، وتداخل العناوين، ومقدمات وذيول وصور، والتسمية والتمهيد والتقديم وكلمات الناشر، والتعليقات الخارجية"<sup>(3)</sup>، تعددت تسميات العتبات لكنها في الأخير تحمل معنى واحد.

مما سبق نستنتج بان العتبات هي أول مدخل يعبر منها القارئ و المتلقي للنص، يعتبرها أولى شيء يقع على بصره، ويثير انتباهه، فهي المفتاح لفهم محتوى النص من خلال العنوان ولوحة الغلاف.

## 2. أنواع العتبات:

حدد جيرار جينيت العتبات النصية في نوعين هما:

### أ. العتبات النثرية الافتتاحية:

وهي كل الإستنتاجات المناهية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتابة وطباعتها، وتتمثل في "الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم والسلسلة..."<sup>(4)</sup>، وينقسم هذا النوع إلى قسمين هما:

### ● نص المحيط النثري: يشمل "الغلاف صفحة العنوان، الجلادة، كلمة الناشر"<sup>(1)</sup>.

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 55..

(2) محمد الصفراوي، التشكيل البصري، ص 133.

(3) نعيمة السعيدية: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر بعود إلى مقامة الزكي للطاهر وطار -أنموذج- مجلة المخبر، أبحاث اللغة العربية والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الخاص، مارس 2009، ص 225.

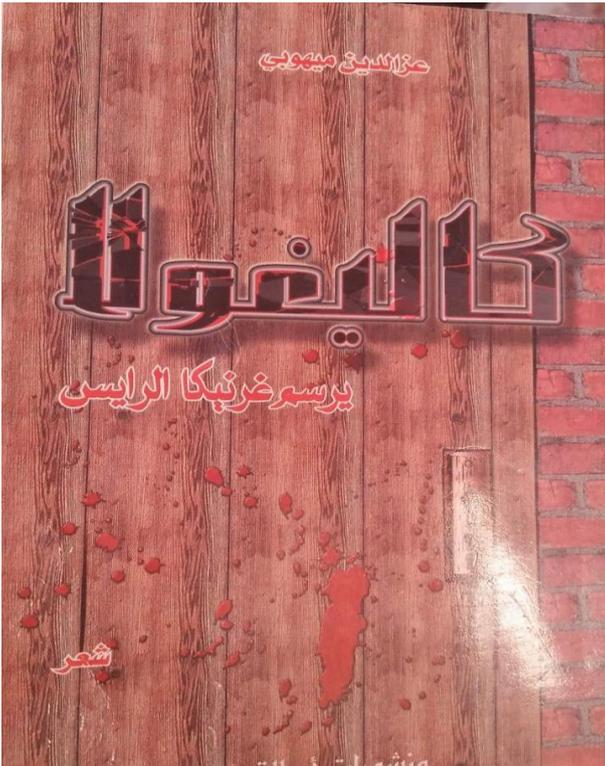
(4) عبد الحق بالعباد: عتبات لجيرار جينيت النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، دار منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص 45.

• **النص الفوقي النثري:** الذي يضم تحته كل: "الإشهار وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر"<sup>(2)</sup>.

### ب. العتبات التألفية:

تسمى أيضا المناص المؤلف كونه هو المسؤول عن كل الإنتاجات الخطابية التي يتضمنها هذا النوع من العتبات، فهو يمثل: "كل تلك الاستنتاجات والمصاحبات الغطائية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/ المؤلف، حيث ينخرط فيها كل من اسم الكاتب، العنوان الفرعي، الإهداء، والاستهلاك"<sup>(3)</sup>، نستنتج في الأخير من هذه الأنواع أن المناص النثري له علاقة بالغلاف الخارجي، أما المناص التألفي له علاقة بالمؤلف وبالمتن النصي وكل منهما له علاقة بالآخر.

### 3. الغلاف:



كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، الطبعة الأولى، 2000

2000 1 8 11

يعد الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتن الشعري وقد أكد ذلك جيرار جينت في قوله: "أن الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19م، إذ لأنه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص،

ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية، والطباعة الالكترونية والرقمية أبعاد وآفاقا أخرى"<sup>(4)</sup>، فقد تفتن الشعراء الآن ومن بينهم الشعراء الجزائريون إلى أهمية الغلاف فأصبحوا يخرجونه في حلة جديدة يركزون على التشكيل بصريا، ليلفت انتباه القراء، ويساعدهم للولوج للمتن

(1) المرجع نفسه، ص 45.

(2) المرجع نفسه، ص 45.

(3) المرجع نفسه، ص 48.

(4) عبد المجيد بالعابد: عتبات، ص 46.

يتكون غلاف هذا الديوان من أربعة وحدات غرينكا تحمل عدة إشارات دالة، الأولى هي لوحة، الوحدة الثانية اللون الذي ميز الغلاف، الثالثة هي التجنيس، أما الأخيرة فهي العنوان الذي يعد وحدة كبرى تستقل بذاتها.

### أ. اللوحة:

لقد اختار عز الدين ميهوبي اللوحة الفنية بعناية، وذلك من أجل تحفيز ولفت انتباه القارئ، هنا وجه الغلاف يهدف لاختزال الواقع واختصاره، وإن كانت الصورة مكتملة بحزمة ودلالات إيحائية وتغيرات تتموقع خارج حدود اللغة، بل خارج الحدود الرسمية للصورة نفسها، تكمن قوتها هنا كونها بمثابة نص مرئي مفتوح على اللغات قاطبة، فاللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل اللوحة هي لغة بالغة التركيب، كما أنها تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى، لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل، الخط، اللون، الاتساق البصري، لتصنعها في سلم القراءة، وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك، واعمال العقل وتحريك مهاراته، ففي هذه اللوحة نجد بان الشاعر بدأ برسم صورة باب مغلق ملطخ ببقع من دم، ويذكرنا هذا بالبيت الشعري:

"وللحرية الحمراء بابٌ \*\*\*\*\* بكلِّ يَدٍ مضرَّجَةٍ يُدقُّ"<sup>(1)</sup>

من خلال هذا المقطع الشعري نجد بان الباب يحمل عدة دلالات فهو يعبر لنا عن مدى المأساة والفاجعة الرهيبة والمؤلمة التي عاشتها الجزائر تلك الفترة، وما وراء ذلك الباب يوحي أكثر علي أنها مجزرة شنيعة، تدل أيضا علي الصمود والمقاومة والثورة والجهاد من أجل الحرية وعدم الاستسلام رغم الظلم.

ويرمز اسم كاليغولا للأسطورة، حصد بسيفه الدموي للأرواح البريئة القابعة خلف الأبواب الموصدة، وهذا يتضح من خلال الطريقة التي كتب بها اسمه بخط غليظ أسود تلطخه حمرة دم يطغى عليه، بينما كتب "يرسم غرينكا الرايس" بخط أصغر ولون أحمر، ونستنتج من كل هذا أن عز الدين ميهوبي صورة لوحة الغلاف بشكل جيد، ومعبّر عن المأساة الوطنية التي عاشتها الجزائر.

### ب. اللون:

لقد أصبح الحديث عن الألوان من أساسيات الدراسة المختلفة بما يحتويه من عمل أدبي، حيث يلعب دور هام على نفسية الفرد، وقد كان اللون في الديوان حضورا استباقيا في اللحظة القرائية، ونلاحظ حضور ثلاثة ألوان: البني، السود، الأحمر.

#### ❖ البني:

لقد جاء لون الباب بني يتخلله خطوط سوداء، والبني من ألوان الطبيعة والأرض، ويسمى باللون القصور والبنائيات، كما يحمل دلالة الحماية، وتلك الخيوط السوداء التي تشير إلى الحزن، وكأنه هنا ينسب مدى المأساة التي خلف الباب خاصة تلك البقع الحمراء التي تلطخه، تدل على مدى مجزرة.

#### ❖ الأسود:

(1) عبد الغاني خشة: إضاءات في النص الجزائري المعاصر، دار الألفية، ط1، الجزائر، 2013، ص 105.

لقد جاء اسم "كاليغولا" بلون أسود قائم، وكما يعرف فالأسود مضاد لكل الألوان والسلبية المطلقة، فهو لون الظلام والشر والظلم والقوة التي يتميز بها كاليغولا والتجبر، وتلك البقعة الحمراء التي تلتطخه وضحت أكثر مدى سفك الدماء والأرواح، ومن خلال هذا نستنتج بأن عز الدين ميهوبي قد وفق في اختيار هذه الألوان بما يتماشى مع مضمون اللوحة.

#### ❖ الأحمر:

هو من الألوان الحارة، وهو لون الدم والنار، محفز للعمل والسلوك والانفعال والحب الجهمني، وقد كتب اسم صاحب الديوان عبارة "يرسم غرينكا الرايس" بهذا اللون، وكل ذلك دلالة على الثورة والرفض.

ومما سبق نستنتج أن الشاعر أحسن توظيف التقنيات البصرية من خلال اختياره لوحة الغلاف، وأشكال الكتابة المطبعية، والألوان المتناسقة والمعبرة عن المأساة الوطنية.

#### 4. العنوان:

إن العنوان يمثل العتبة الأولى من عتبات النص، والجسر الذي يعبره القارئ من أجل الوصول إلى مدلول النص والكشف عن المقصود من النص وفهمه، "فمدام العنوان من عتبات النص فهو يمتلك أبنية ودلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي"<sup>(1)</sup>، يتضح هنا مدى الأهمية الكبيرة التي حضي بها العنوان في كونه مصطلحا إجرائيا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاح أساسي يتسلح به الدارس للولوج والغوص في بنية النص العميقة قصد الاستنباط والتأويل والتفكيك، وإعادة التركيب، ويتبين هذا من خلال اهتمام علماء السيميائ بال عنوان فهو يعتبر: "نظاما سمائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث يتشبع بالدلالات ومحاولة فك شفر الرامزة"<sup>(2)</sup>، فالعنوان يشكل حمولة دلالية، ومن هذا فإن العنوان والنص يشكلان علاقة ثنائية، يعتبر العنوان رابطة بين النص والقارئ.

#### أ. وظائف العنوان:

يعد العنوان النص الأدبي، وكل نص آخر الخيط الذي يمسكه القارئ حال التفاته به، مما لشك أن العنيتمتع بموضع مكاني خاص، استراتيجي، وهذه الخصوصية الموقعية تهبه قوة نصية لأداء وظائفه، وقد تعددت وظائف العنوان وكل أديب ناقد عرفها حسب وجهة نظره لكن كل هذه الوظائف تدور في معنى واحد، فقد حدد جيرار جنيت في كتابه "عتبات" أربع وظائف أساسية، تميزه عن باقي أشكال الخطابات الأخرى.

#### ❖ الوظائف التعينية:

إن الوظيفة التعينية من الوظائف الشائعة والأكثر استعمالا لما لها من دور فهي "تعين اسم الكتاب وتعرف به للقراء بكل دقة، وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس"<sup>(3)</sup>، نلاحظ من هذا التعريف أن وظيفتها الأساسية أنها تحدد هوية النص وتحيط به وتزيل كل

(1) عبد الفتاح الجحمري: عتبات النص البنية والدلالة، دار البيضاء سنة 1997، ص 17.

(2) رضا عامر: سيماء العنوان في شعر صدى ميقاني، مجلة الوحدات للبحوث والدراسات، الجزائر، المجلد 7، العدد 2

(214)، ص (90).

(3) عبد الحق بالعباد: عتبات (جيرار جنيت)، ص 86.

الغموض عنه، كما أن لها تسميات أخرى منها: تمييزية، مرجعية، استدعائية، وهذه كلها تعمل معنى واحد وهي تعينية.

### ❖ الوظائف الوصفية:

إن الوظيفة الوصفية لها أهمية كبيرة في وصف النص وتوضيحه، فهي "وصف النص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية"<sup>(1)</sup>، أي أن هناك تطابق بين المفردات والعنوان ومحتوى الكتاب وأهدافه، وهي الوظيفة الموضوعية والخبرية، ولقد كثرة تسميتها هي الأخرى، فمثلا كوتنرويس يسميها بالوظيفة اللغوية الواصفة، ويعتبرها بوزين بيررا تعبيراً بأمانة من هذه الوظيفة.

### ❖ الوظيفة الإيحائية:

إن هذه الوظيفة أشد ارتباطاً بالوظيفة الوصفية فهي "الوظيفة الدلالية والضمنية أو المصاحبة"<sup>(2)</sup>، فهذه الوظيفة لها طريقتها في نقل أسلوبها الخاص.

### ❖ الوظيفة الإغرائية:

إن الوظيفة الإغرائية عبارة عن لافتة إشهارية يحاول المؤلف هنا اختيار العنوان المناسب لنص وقد طرح "جينت" تساؤل حول "أن يكون العنوان مسار للكاتب، ولا يكون مسار لنفسه، فالكاتب يختار عنوان وفق ما يلائم الكتاب من أجل الترويج له، وللفت انتباه القارئ أو السامع. وبأن العنوان هو العتبة الأولى التي يلج من خلالها القارئ إلى عالم النص والغور في أغواره وخبائاه، فقد وقع اختيارنا كما سبق الذكر على ديوان كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، لعز الدين ميهوبي، تحقيق لغاية مفادها الوصول إلى مدى انسجام دلالات العنوان ووظائفه مع دلالات النص.

إن عنوان الديوان جاء تركيبياً فردياً، ويبدو معقداً فهو خطاب رمزي، لكن إذ ما جمعنا الكلمات بعد شرحها وفك شفرتها ليكون العنوان واضحاً، وقد جاء العنوان جملة اسمية مكونة من أربع كلمات:

الأسماء: كاليغولا، غرينكا، الرايس، وفعل: يرسم.

● **كاليغولا:** كما هو معروف أن كاليغولا هي "مسرحية كتبها ألبير كامى عام 1928 وإلى يومنا هذا يعتبرها النقاد أفضل مسرحياته، بالإضافة إلى كونها أكثر إثارة للجدل، حيث نجد فيها عصياناً شيطانياً ضد القدر، قدمه لنا مؤلفها وهو في الطريق للبحث عن معالجة لمسألة الحرية، تستولي على بطل المسرحية الذي هو عبارة عن حاكم مطلق (...) فيتساوى عنده الحياة والموت والعدل والظلم"<sup>(3)</sup>، فهو أحد أباطرة الروم وأنموذج للرجل المتمرد عرف بكل أنواع التجبر والقهر، فهو لا يعير للإنسانية قيمتها الحقة التي كان عليه كحاكم في المقام الثاني، وكانسان في المقام الأول أن يرهاها، بحيث وصل به الأمر إلى حد إطلاق الألقاب

(1) محمد يونس صالح: فضاء التشكيل الشعري (إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة)، ص 77.

(2) المرجع نفسه، ص 77.

(3) ألبير كامى: كالجولا، ت. يوسف الجهماني، دار حوارن، دط، سورية، ص 9.

السيئة التي لا تنطبق إلا على الإنسان على الحيوان كاحصانه مثله: الذي بواه مقام القنصل، والقنصل كما هو معروف هو أعلى درجة الوسام عند الرومان.

• **غرينكا:** هي قرية إسبانية تعرضت لتدمير أيام الحرب الأهلية 1937 في إسبانية، خلدها بيكاسو في لوحة استعمل فيها لونين هما الأبيض والأسود.

• **الرايس:** هو حي شعبي بعاصمة الجزائر تعرض لإبادة ارتكبتها مجموعة إرهابية حوالي عام 1997.

• **الرسم:** لقد ورد الفعل يرسم بعد كاليغولا، ويرسم هو فعل مشتق من الجدار اللغوي "رسم" حيث جاء في لسان العرب "رسمٌ، يرسمٌ، ترسيماً"<sup>(1)</sup> والرسم كما عرفناه سابقا هو فن مرئي وتشكيلي يتم التعبير فيه عن الأحاسيس والأفكار، وهو موجود منذ القدم، وقد جاءت "يرسم" فعل مضارع وكان الشاعر هنا يحاول استحضار الماضي عندما ذكر كاليغولا وبعدها الفعل "يرسم".

ويقودنا كل هذا إلى تصور أن التاريخ يعيد نفسه فكاليغولا الإرهاب الدموي، يأتي يرسم غرينكا أخرى في حي الرايس، وفعل "يرسم" يلفت الانتباه على أن هناك شاهد على هذا الواقع من خلال رسم الفاجعة التي حلت بهذا الوطن، وهنا عز الدين ميهوبي وهو يصور مجزرة "الرايس" شعر قلمه تماما كريشة الفنان "بيكاسو"، وهو يرسم "غرينكا" ذات يوم دموي من أيام كاليغولا فالقلبان الجريحان لميهوبي، بيكاسو وبفعل الدموي "كاليغولا" صار ينزفان دما أحمر.

العنوان الذي بين أيدينا وبعد فك شفرته نلاحظ أنه أدى وظائف العنوان بكل ما يحتويه من أبعاد دلالية، حيث ينحصر توزيع هذه الوظائف بين المرسل والمتلقي، حيث يتحرك العنوان بينهما كالرسالة ذات طليعة خاصة محملة بسياقتها وشفرتها إلى المبدع والأخرى تذهب نحو انساقها التعبيرية تكون حصة المرسل، نلاحظ أن عنوان "كاليغولا يرسم غرينكا الرايس" قام بتعيين اسم الكاتب وعرفنا بعنوان الديوان، والعنوان ملغم بالإيحاءات والدلالات المختلفة مما يغري القارئ النمذجي وتشويقه، لأن العنوان مثل اللوحات الإشهارية وإشارة المرور التي تقوم بعملية الإرشاد والتوجيه، ووظيفته جلب أكبر عدد من الجمهور قصد تحقيق المتمثل في تسويق مؤلفاتهم وانتجاتهم الأدبية، والعنوان الذي وضعه عز الدين ميهوبي يغري القارئ للوهلة الأولى ويحفزه على الدخول في عالم النص لأنه حقيقة مذهلة ومعبر يوحى بالكثير خصوصا توظيفه لشخصية كاليغولا وفعل يرسم لوحة غرينكا وربطهم بمجزرة الرايس، وفقد استحضر معالم تاريخية مما زاد النص وصفا وإيحاء وإغراء تشوقنا للولوج إلى النص.

من خلال ما سبق نستنتج ان عتبات الديوان والغلاف والعنوان كان دالا على المتن والتناسق والتطابق سببه توحيد بين الغلاف والعنوان مع المتن، فقد عبرت أشكال الألوان واللوحة والخط والعنوان عن المأساة الوطنية، وبقدر ما برع المصور الحاذق في تشخيصها وتجسيدها تبقى تستدعي المزيد من الإيغال في التقصي والإسراف والغلو للاقتراب من ملامسة كنهها الدقيق وعالمها الرهيب، وعز الدين ميهوبي أصل حقيقة تاريخية وناورا فنيا

(1) ابن منظور: لسان العرب، ص 1647.

حيث أعتد في توظيف شخصية "كاليغولا" ومدينة "غرينكا" فحقق اللامنتاهي في القراءة فبعد ما تتوغل في سلوك "كاليغولا" وفي نفسية تبقى الأسئلة متتالية ناجمة عن كل حقيقة يعتقد أنه أمسك بحقيقتها، وكذلك الأمر بالنسبة لـ "غرينكا"، فقد أهل لنا تاريخيا المأساة الوطنية، ما يعني أن الأثر "ما أشبه اليوم بالبارحة".

### 5. التشكيل المرئي بالرسم:

لطالما اشتراك الشعر والرسم في الرؤية الفنية والصورة الخيالية، فإذا كان: " الإنسان يفهم طبيعة ما يرى عبر الإدراك الحسي فان الرسام والشاعر يمتازان بكونيهما اشد وعيا لأنهما ربما مشغولان بصريا وحسيا بالواقع المحيط بهما واكتشاف ظواهره ومكوناته، وبالتقاء صورة الواقع المخزونة بالذاكرة، تنشأ صورة ينسجها الخيال من مزج الواقعين: المرئي والمتخيل فتتشكل الرؤية الفنية عبر اندماج الشاعر بالرسام"<sup>(1)</sup>، ويعني بهذا القول أن الرسم ما هو إلا صورة والصورة بدورها تستهدف البصر وتخاطبه وتسعى للتأثير عليه وبالتالي يتم تأويلها كالنص الشعري.



قولهم: "كما يكون الشعر يكون الرسم"<sup>(3)</sup>، فالعلاقة إذا بين هذين الفنين أي الرسم والشعر هي علاقة جدلية وكليهما من إبداع الإنسان فهما وجهان لعملة واحدة لما يمتلكانه من أحاسيس مشكلان بذلك الرؤية التشكيلية للوجود سواء بالكلمة أو باللون، فالرسام هو الشاعر والشاعر هو الرسام فهذين الفنين يشتركان في الملكة والإحساس الذي يأتي من النفس الإنسانية واتفاقهما في الأثر، ونثبت هذا الكلام أو هذه العلاقة من خلال دراستنا لبعض

(1) روجرز فرانكلين: الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمّن، بغداد، 1999، ص 256.

(2) توجد اللوحة بمتحف الملكة صوفية بمدريد عاصمة اسبانيا.

(3) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية، ط1، بيروت، 2010، ص

القصائد الشعرية في ديوان "كاليغولا يرسم غرينكا الرايس" لعز الدين ميهوبي يقول في قصيدة "غرينكا"  
 اللون الأبيض "غرينكا"  
 والطفل النائم لا يسهر  
 أحلام العاشق دالية  
 تتماهي من أرق المرمر  
 اللون الخضر "غرينكا"  
 والعشب الطالع لا يكبر  
 الوردة لا تختار العطر...  
 وتنكر رائحة العنبر  
 اللون الأزرق غرينكا  
 وسماء الرايس لا تمطر  
 لا تنبت شيئاً في المنفى...<sup>(1)</sup>.

من خلال هذه القصيدة نجد بأن الشاعر استخدم مجموعة من الألوان التي تعبر عن الطبيعة، "عز الدين ميهوبي" أراد بذلك أن تمتزج مكونات الطبيعة وألوانها لترسم واقعا كئيبا مريرا لا يعبر لا على اخضرار الأرض ولا بنسمات الورد، واقع يحفل بالدمار والخراب والموت فقط.

يذكر في البيت الأول من القصيدة اللون الأبيض، ويذكر هذا اللون يتبادر لأذهان الجميع: السلام والسلم والصفاء والنقاء والطمأنينة، كما نجد أيضا بعض من عناصر الطبيعة مثل، العشب والوردة والسماء. تحدث الشاعر أيضا عن اللون الأخضر والذي اتخذ دلالات على عكس ما هو معتاد، فهذا اللون كما هو مألوف يأخذ دلالات: الخير، الحياة، النماء، الهدوء، الأمل، التفاؤل، كما: "يعبر عن النبات والأرض والحيوان واللباس وارتبط بأقدس مستقر وهي الجنة"<sup>(2)</sup>، لكن هذا اللون (الأخضر) في قصيدة "غرينكا" كان عكس ذلك بخروجه عن الدلالة المعتادة، وقد حقق الشاعر ذلك الخروج عن الدلالة من خلال استخدامه لصيغة النفي ليحدث بذلك انتقالا من الخير البهيج إلى الآلام والأحزان، فقد أراد الشاعر من ذلك التعبير عن اليأس والخوف من هذا الواقع المرير.

أما اللون الأزرق في القصيدة هو الآخر قد انزاح عن سياقه وعن دلالاته المعتادة المتمثلة في: المطر، الخير، الزرع، الصفاء، لتتماشى مع رؤاه الشعرية فنجد استعمل النفي لا تمطر، لا تنبت، فسماء الشاعر أصبحت لا تبعث بالخير ولا بالمطر بل بالرهبة والخوف والحزن، نستنتج من كل هذا بأن الشاعر لا يتقيد بدلالة الشيء أي حقيقته وإنما يعتمد على السياق الذي يخدم رؤيته الشعرية.

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، ط1، سطيف، ص 22.

(2) حنان عبد الفتاح محمد مطوع: الألوان ودلالاتها في الحضارة الإسلامية، مجلة الاتحاد العام الأثريين، ع18، ص

فهناك من يتسأل لماذا استحضر "عز الدين ميهوبي" "غرينكا" في قصيدته؟ أو ما هي العلاقة بين "الغرينكا وشعر" عز الدين ميهوبي"، ومن خلال إطلاعنا على القصائد وتحليلها وإعطاء أبعادها توصلنا إلى أن "غرينكا" تعد رمز من الرموز التي تحفل بمعاني الدموية والدمار والخراب وإلى المجازر والمآسي التاريخية، فإدراج ميهوبي هذا الرمز في القصيدة جاء كمقاربة بين الحادثة التاريخية: "فغرينكا بلدة إسبانية تقع خارج مدريد دمرت عام 1937 خلال الحرب الأهلية الإسبانية"<sup>(1)</sup>، وبين الواقع الجزائري الذي لا يقل بشاعة عما حدث لغرينكا الإسبانية، ومن جهة أخرى يمكننا القول بأن "الغرينكا"\* رمز يحيلنا إلى لوحة الفنان "بيكاسو"، هذه الأخيرة التي تعتبر جدارية خالدة تحمل هذه اللوحة العديد من القراءات والتأويلات والمطلع للوهلة الأولى على هذه الجدارية يجد بأن الإطار العام فيها هو الحرب، وبالرغم من بشاعة المشهد الذي يعج بالضحايا والدمار والقتل... إلا أنها مع ذلك، تبقى لوحة فنية جميلة ورائعة، فبرغم من مشهد الحرب وفوضويتها إلا أن "بيكاسو" صوّرها بطريقة مرتبة.

تدور أحداث هذه اللوحة في غرفة مظلمة ربما، حيث لا يمكنهم الخروج وطلب المناجاة تشهد هذه الغرفة وجود عدة مشاهد لشخصيات خائفة ومفزوعة تظهر وكأنها تصرخ من الألم أو ربما تستنجد بأحد ما لإنقاذها من مجزرة تحدث، وكأن المشاهد لهذه اللوحة وبرغم من تباعد الحادثة زمانا ومكانا يحس بسماع أصوات الصرخات الصامتة تعلو من اللوحة قبل الموت. طفل، امرأة، رجل، جندي بسيفه المكسور، حصان، ثور...، كلها عناصر ورموز تجتمع في مشهد واحد، تكرر ويتكرر يوميا، هذه الفوضى المجزأة التي تنتشر على كامل اللوحة وبعده مستويات نستنتج من كل هذا بأن البقاء دائما للأقوى، والمتنصر قد يكون مجرم لا أكثر، أما الألوان التي رسمت بها هذه الجدارية فكانت مزوجة بين الأسود والأبيض، تناقض يمكن أن نفسره في أنّ الشخصيات كانت باللون الأبيض بينما جاء المحيط داكن اللون بين درجات اللون الأسود والرمادي يتخلله القليل من الأبيض وكأن هذا الأبيض النور الذي يأتي من الخارج، ليشير إلى أنّ الحياة لازالت ممكنة، كل هذه الألوان صوّر فيها "بيكاسو" مظاهر الغضب واليأس التي كانت تعبر عن الأوضاع آنذاك كما صوّرت الثورة على الوحشة والهمجية، دون أن تنطق بها، فعز الدين ميهوبي من خلال هذه اللوحة حاول أن يستحضر هذه المظاهر الدامية والسودوية ليربطها بالواقع الذي كان سائد في الجزائر في ظلّ العشرية السوداء وما عانتها البلاد من ويلات صغيرها وكبيرها، شيوخها وعجائزها.... عشرية مليئة بالدم ويأتي هذا المقطع من القصيدة "الحلم" ليبين المأساة أكثر يقول:

يتئاب ظلّ الزيتون

عنادل طفل "الرايس" مبحوحة

ينام الناس...

(1) الموسوعة العربية العالمية، موسوعة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ج4، 1999م، ص451.

\*غرينكا: هي لوحة جدارية للفنان بابلو بيكاسو استوحاها من قصف غرينكا، الباسك حين قامت طائرة حربية ألمانية وإيطالية مساندة لقوات الإسبان بقصف المدينة 1937 بغرض الترويع خلال الحرب الإسبانية حيث كلفت الجمهورية الإسبانية الثانية بابلو بيكاسو بإبداع لوحة جدارية لتعرض في الجناح الإسباني في معرض الفنون المعاصرة، تعرض مأساة الحرب والمعاناة التي تسببها الأفراد، وقد صارت معلم أثريا، لتصبح مذكرا دائما بماسي الحروب كما تعد رمزا مضادا للحروب وتجسيد للسلام.

وتصحو جماجم "حوس" مذبوحة!<sup>(1)</sup>

عَبَّرَ الشاعر في هذا المقطع من القصيدة عن سودوية المشهد، والمجزرة التي حدثت في الجزائر وبالتحديد في منطقة "الرايس"، أين ذاق سكان المنطقة أبشع أنواع الجرائم من قتل وتتكيل حيث ذبح كل من فيها، وحسب ما تمليه القصيدة فإن القتل كان بطريقة مخادعة ليلاً في قوله: ينام الناس مما يدل على أنّ الهجوم من قبل العدو كان ليلاً، والليل هنا يحمل دلالة الخوف والرعب، فعز الدين ميهوبي أراد من ذلك أن يبين للقارئ أنّ ليل الجزائر في فترة التسعينات، كان رهيب ومخيف أفقد السكان الإحساس بالحياة والأمن. كما أنّ الجانب التصوري هو الآخر كان حاضر في الديوان فالشاعر عز الدين ميهوبي استخدمه في العديد من القصائد نذكر منها قصيدة الريح يقول:

سألتني الريح  
من أخلف وعد الماء  
وعمد بالحناء نوارسه البيضاء  
وراح يصيح  
[الماء دم...]  
[الجرح فم  
الأرض صليب في المنفى...]  
[والطفل مسيح (2) ،

فالمطلع لهذه القصيدة يجدها تزرخ بعناصر الطبيعة فالشاعر "عزّ الدين ميهوبي" استحضّر هذا العنصر (الطبيعة) بكثرة منها: الريح، الزهرة، الأرض، الماء، النورس... وهذا الاستحضار لم يكن هكذا عبثاً، بل كان يعبر عن مشهد يصور الخيانة للوطن وللإنسانية والبراءة في حالة من انعدام الاستقرار والقلق التي كان يشعر بها الشاعر، نخلص في هذا الأخير أن عزّ الدين ميهوبي أراد من هذا المقطع أن يؤكد انتمائه للوطن والأرض.

## ❖ التشكيل المرئي والجانب الهندسي:

إنّ القصيدة الجزائرية المشكّلة بصرياً، والتي اعتمدت في ذلك على الرسم الهندسي سواء كان تشكيل بالشعر، أم تشكيلاً بالرسم، سعت من خلال ذلك إلى إنتاج دلالات معينة لم تشذ عن القارئ في ارتباطها أساساً بالمضمون، ومحاولة محاكاته أو تجسيده بصرياً في حالات مختلفة، وفي أخرى ينتج دلالات جديدة ومختلفة تكون بمثابة نص ثانٍ<sup>(3)</sup>، بحيث تسمح للقارئ توليد دلالات معينة وقراءات مختلفة، وبالتالي تجعله يشترك في العملية الإبداعية.

(1) عزّ الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 69.

(3) ليندة بولحارس: التشكيل البصري جماليته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية (شعر العقد الأول من الألفية الثالثة للميلاد)، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، تخصص: بلاغة ونقد أدبي، إشراف: د. أحمد حميدوش، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي محند، ص 140.

إذ يقوم التشكيل بالرسم الهندسي في الأصل على مجموعة من الأشكال والعلامات ومن هنا يعرف بأنه: "الشكول أو الرموز التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات"<sup>(1)</sup>، وللتشكيل بالرسم الهندسي قسمين الأول ويتمثل في: كتابة الشاعر لقصيدته وفق شكل معين أم الثاني فيتمثل في رسم الشاعر لشكل هندسي ضمن كلمات نصه، فهذا النوع قلما نجده في القصائد المعاصرة عكس النوع الأول الذي اتجه إليه واستخدمه جل الشعراء المعاصرين فمثلا في النوع الأول يقوم الشاعر بتوظيف الشكول الهندسية كالخط المضلع، المستطيل، المعين، المثلث...، ومن هنا يبدأ محور التشكيل بالشعر: "أن يرسم الشاعر مفردات نصه الشعري شكلا هندسيا معينا من أجل توليد دلالة بصرية"<sup>(2)</sup>، بمعنى أن يختار الشاعر شكلا هندسيا يتوافق مع السياق الشعري الذي وظفت فيه، والسياق الذي يتماشى وشعوره النفسي، لأن كل شكل يختلف عن الآخر من حيث الدلالة، كما أنه لهذه الأشكال مساهمة كبيرة في إثراء شعرية النص وإعطائه بعد جمالي يؤثر في المتلقي يجعله يبحث عن الدلالات الخفية لهذه الأشكال وعلاقتها بالمضمون.

وبالنظر إلى ديواننا الشعري "كاليغولا يرسم غورنيكا الرايس" لعز الدين ميهوبي وجدنا أن جل أشكال القصائد إن لم نقل كل القصائد رسمت بشكل هندسي واحد ألا وهو الخط المضلع: "حيث أن الشعر الجزائري معظمه من شكل خط المضلع"<sup>(3)</sup>، أي: اختلاف السطر في الطول والقصر وذلك حسب نفسية المبدع، ومن أمثلة ذلك قصيدة "الوردة" يقول:

"وردة عطرها من دمي

شوكها في فمي

قطفتها يد...

يد من!

وردة من وطن

ضحك النجم من طفلة الحي

قالت لعرفها:

أين هي الحقيقة؟

أجاب: وكم وردة في الحديقة؟"<sup>(4)</sup>

### الشكل رقم: (1)

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 3

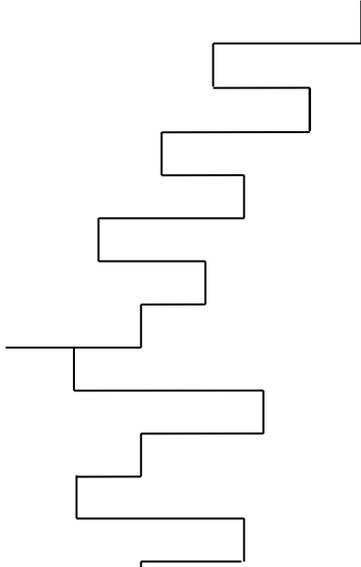
(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 3

(3) ليندة بولحارس: التشكيل البصري جماليته ومدلولاته في القصيدة الجرائرية، ص 140.

(4) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 22-23.

من خلال هذه القصيدة نجد بأن الشاعر ومن خلال العنوان "الوردة"، التي تحمل دلالة الصفاء والبراءة أراد عزّ الدين ميهوبي أن يعبر عن الطفولة المسلوقة، إذ أنه قارن بين الوردة والطفلة التي سألت العراف عن ورتها، هذه الأخيرة (الوردة) هي براءة الطفلة التي قتلت من طرف العدو "فعرّ الدين ميهوبي" أراد أن يصور لنا مأساة المحنة التي قضت على الكل صغار، كبار.... أين غابت مظاهر الحياة في أرض الجزائر وأصبحت كلها خراب ودمار وحزن.

يقول أيضا في قصيدة "العصفور":



سألّ العصفورُ الشمسَ  
الضوء تكسّر في الغربال...  
أجنحة الغربان توزّع حلوى للأطفال  
الطفل تمدّد في الأحراش  
ودّالية الأوجاع تقطّر دَمًا (عًا)  
في الأوحال  
والليل يراجع هندسة الأشكال  
سألّ العصفور...  
فغطّى الشَّمس سؤال (1)

نلاحظ في هذه القصيدة تكرار كلمة "العَد" الشكل رقم: (2) الشاعر أكثر من مرتين، فجاء هذا التكرار للدلالة على "الحرية" ربما ساسع من حرس هذا المقطع يلح على أن يكون حرّ طليق مثله مثل العصفور، الذي يعبر عن الطيران أي التعالي كما يملك حرية التحرك والانتقال بدون قيود وروابط بعيدا عن مشاكل الأرض، وهي إشارة إلى الإنسان الذي يبحث عن الحرية، وأن يعيش ولو لمرة واحدة بعيدا عن الحصار وعلى القنابل التي توزع على الأطفال بعيدا عن الألم والحرب، وهذا ما جعل الشاعر يسأل في كل مرة أين الحرية المسلوقة لعلّه يجد إجابة لهذا الواقع الذي يقيدنا. ليواصل عزّ الدين ميهوبي سلسلة الانكسارات والأحزان إذ يقول في قصيدة الدّالية:

يجيء الخريف  
فيورق في قُمم الدّر  
حزن طويل  
يقول أبي للذي يزرع الدمع في الخد:  
"صبرٌ جميل" (2)

الملاحظ في هذا المقطع من القصيدة كثرة توظيف الشاعر للعبارات الحزينة والتي تعبر عن حالته النفسية في قوله الخريف، الدمع، حزن طويل... كما نلمس في هذا المقطع



الشكل رقم: (3)

(1) عزّ الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 17.

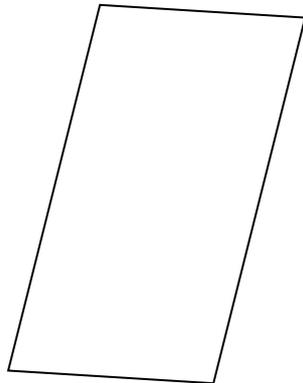
(2) عزّ الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 60.

وجود حوار بين الولد ووالده ليذكرنا بسورة "يوسف" في القرآن الكريم: ﴿فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾<sup>(1)</sup>، أي: الصبر عند الابتلاء والإيمان بقضاء الله وقدره، فالشاعر أراد من ذلك الصبر عند وقوع البلاء وكأنه يقول أن البلاء والمصيبة التي أصابت الجزائر في العشرية السوداء مهما طالّت فلا بدّ من أن يأتي يوم ويزول هذا البلاء بقدره الله تعالى، نستنتج من كل هذا بأن الشاعر "عز الدين ميهوبي" ومن خلال هذا المقطع من القصيدة أكد على أنه متمسكا بالعروبة وبالدين الإسلامي الحنيف ومرتبطة بهما ارتباط وثيق.

في الأخير ومن خلال دراستنا لهذه الأشكال استخلصنا أن كل القصائد التي درسناها في ديوان "كاليغولا يرسم غرينكا الرايس" لعز الدين ميهوبي تضمنت التشكيل بالخط المضلع (الخط المنكسر) بمعنى التفاوت في طول الأسطر الشعرية باستثناء قصيدة واحدة التي شكلت وفق الشكل المعين، وقد استخدم الشاعر هذا الشكل الهندسي أي الحط المنكسر بالخصوص دون غيره من الأشكال لدلالات ربما رآها الشاعر تتماشى وموضوعه كما تتماشى مع شعوره وإحساسه وحالته النفسية فعز الدين ميهوبي كان يكتب في قصائده بألم وحسرة وحنين وخيبة كان يعبر عن الظلم والاضطهاد الذي تعرض له الشعب الجزائري فجاءت قصائده علي شكل خط منكسر كانكسار روحه، فمثلا لو استخدم الشاعر شكل آخر كالمثلث أو المربع أو المستطيل لتغيرت الدلالات وانتقلت من موضوع إلي موضوع آخر، إذن فلكل شكل دلالة معينة فكان ديوان عز الدين ميهوبي مبني وفق دلالة واحدة وهي المأساة والتي تظهر لنا من خلال المعجم اللغوي الذي استعمله في كتابة قصائده المتمثل في الحزن، الاضطراب، القلق، الخوف، التواتر، الانكسار، الألم، الحسرة... وهذا ما سمح لي نصوصه إن تبني وفق الخط المضلع. أما فيما يخص الأساليب اللغوية فقد نوع الشاعر فيها بين الأفعال الماضية والأفعال المضارعة للدلالة على الحرية والاستمرارية وأحيانا التطلع للمستقبل، كما مزج بين الجمل الإنشائية والخبرية.

ليس هذا فقط كما أن للتشكيل بعد جمالي تأثيري يشد القارئ بجغرافيته وطريقة كتابة قصائده، كما تفتح له أفق القراءات والتأويلات.

أما الشكل الثاني فقد جسده الشاعر عز الدين ميهوبي في قصيدته "المقبرة" يقول:



الشكل رقم: (4)

دمهم شجرة

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان...

مئات...

هنا وردة

(1) سورة يوسف، الآية 18.

وهنا مقبرة<sup>(1)</sup>

من خلال هذا الشكل نلاحظ هنالك تفاوت في المساحة بين الأسطر، حيث بدأ الشاعر بجملة "دمهم شجرة" وتحتها كلمة "واحدة" متقدمة بقليل عن كلمة "دمهم" وهكذا إلى نهاية المقطع بجملة "وهنا مقبرة في الهامش الأيسر من الصفحة، مشكلا بذلك شكلا هندسياً إلا وهو المعين اختار الشاعر هذا الشكل ليجسد بصرياً موضوع نصه فالشكل المعين هنا كان بمثابة النعش الذي يحمل أعداد هائلة من الأموات حيث فضل الشاعر هذا الشكل عن بقية الأشكال ليلاءم الموضوع الذي يعبر عن مشهد جنازتي مأساوي حزين يعد فيه الشاعر أعداد الموتى التي سقطت جثثهم بالآلاف في مشهد تدمع له العين، فالشاعر عزّ الدين ميهوبي في هذه القصيدة استطاع أن يلمس أعماق القارئ كما فتح له الباب لتأويلات وقرارات عديدة ومختلفة، ومن وجهة نظرنا فإن عزّ الدين ميهوبي كان موفقاً في تجسيد المحنة الجزائرية.

## 6. التشكيل المرئي بالسينما:

تكمن تجليات التشكيل البصري بالسينما في القصائد من خلال اللغة بعد أن يتلقاها القارئ مكتوبة بصرية ثم يحولها إلى شكل مسموع فالسينما: "كانت في البداية بصرية وأصبحت منذ 1930 سمعية بصرية"<sup>(2)</sup>، وقد كانت مقترنة بالرواية وفي هذا الصدد يقول "الصفرائي": "قد كان لاقترانها بالرواية واعتمادها عليها الفضل في اكتشاف العديد من التقنيات التي عرفت فيما بعد بأنها سينمائية وهي في الواقع روائية"<sup>(3)</sup>، وهذه التقنيات تتمثل في: التصوير، الشخصيات، السرد، الخيال، يستخدمها الشاعر في إنتاج نصه أو قصائده.

ولما كان الشعر العربي الحديث قريب من موجة التأثر بالحركة الإيمائية وبناء علاقة وطيدة بالتقنيات السينمائية: "فقد تعلم الشاعر العربي المعاصر الكثير من تجربة الإيمائية ولكنه ولا ريب تعلم الكثير كذلك من الأسلوب السينمائي إنه يستخدم ما يسمى في الأفلام بالمونتاج إذ يلحق الصوت بالصورة أحيانا على نهج سريالي والسراليون تعلموا الكثير من المونتاج السينمائي"<sup>(4)</sup>، بالرغم من الاختلاف الموجود بين الشعر والسينما إلا أنهما يلتقيان ويتفقان في العديد من المطلقات والمتمثلة في إدراك القارئ لمعاني الأشياء بنفسه، إضافة إلى التصميم العالي لكليهما (الشعر والسينما) فكليهما سعى إلى بلوغها وذلك من خلال لغة القول لأن "اللغة في السينما تعتمد بدورها صفات قد نجدها في اللغة عامة واللغة الشعرية بخاصة ومنها الاقتصاد، الكثافة، الإيحاء، الانزياح وهذا ما يوحد أفق التفكير في السينما في علاقتها بالشعر والعكس وارد أيضاً"<sup>(5)</sup>، فاللغة هي الأساس وهي الأهم في السينما، ومن جهة أخرى نجد لغة الصورة إذا فالشعر والسينما واحد فكثير ما نجد في الشعر تقنيات سينمائية عديدة ومتنوعة يوصفها الشاعر في قصائده خاصة وأن الشعر يعتمد على الخيال وكذا السينما.

فالشعر استفادة من السينما وما يناسب القصيدة من سيناريو وكاميرا ومناظر ومونتاج... وبذلك تصبح القصيدة على شكل فيلم مكتوب.

وللتشكيل المرئي والسينما ثلاث تقنيات سينمائية، تتمثل في الآتي:

(1) عزّ الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 43.

(2) محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 228.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 228.

### ❖ التشكيل المرئي واللقطة السينمائية:

ويعني باللقطة السينمائية: "الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى"<sup>(1)</sup>، وبهذا المعنى فإن اللقطة السينمائية تطابق مفهوم الصورة الشعرية فالفيلم السينمائي مكون من عدة لقطات وكذلك النص فهو مكون من عدة صور، وقد قسم السينمائيون اللقطة على أساس "مبدئي المسافة والحركة"<sup>(2)</sup>، وهذا ما أدى إلى ظهور معلمين في التشكيل البصري باللقطة السينمائية ويتمثل الأول في اللقطة المسافية أما الثاني في اللقطة المتحركة.

ويعني باللقطة المسافية: "اللقطة التي تتخذ شكلها على أساس قرب أو بعد المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير"<sup>(3)</sup>، وهذه اللقطة بدورها تنقسم إلى خمسة أقسام سنتناول هذه الأقسام مع ما هو موجود في ديواننا الشعري "كاليغولا يرسم غرينكا الرايس".

● **اللقطة القريبة:** وهي اللقطة التي يقترب منها المصور بشكل قريب من الشيء المراد تصويره كأن يترك الكل ويركز على الجزء، والخاصية الرئيسية لهذه اللقطة "إنما تنتقل المتفرجين لتقربهم من الشخص أو الشيء المطلوب التركيز عليه مع إبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة"<sup>(4)</sup>، إذ توحى هذه اللقطة بدلالة القرب أو البعد عن الشيء، كما تحفي دلالات عديدة ومتنوعة، كأن يعبر الشاعر عن قرب المصور من الأشياء المراد تصويرها، فهذا القرب أو البعد للكاميرا له أثر عميق عند المتلقي، ومن بين القصائد التي جسدت هذه اللقطة تجسيدا بصريا نذكر قصيدة "الراس" يقول:

"رأسه في العراء

دمه شهوة في المسافات والأقحوان

يده في العراء

ظله في المكان

وزرع الأثمون بقايا الذي لم ينزل منه

في ساحة الشهداء

سألته الكراسي التي أوراق الحزن فيها"<sup>(5)</sup>

ففي هذا المشهد نتخيل وكأن المصور ركز على الرأس المقطوع وعلى الدم السائل وعلى اليد المقطوعة، في شكل لقطات قريبة فنجد ترك الكل (البيئة المحيطة) وركز على المشهد المرعب (قطع الرأس) وهو الجزء، وقد اختار المصور هذه اللقطة ليبين للقارئ بالتفصيل بشاعة المنظر المأساوي الأليم وتأثر الشاعر بهذه الحادثة التي ألمت بوطنه فنجده يوصف رأس القتييل مقطوع يسبح في دمائه، مما يجعل القارئ يحس بأن الشاعر كان قريب

(1) المرجع نفسه، ص 231.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 231.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص 323.

(5) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 67.

من المشهد، ففي هذا المقطع من القصيدة نجد بأن اللقطة القريبة هنا تدل على حسرة الشاعر وحزنه وتألّمه من المشهد أين تجسد الرأس المبتور لأحد أبناء وطنه بشكل بصريا، هذا الاقتراب يحصل في مخيلة الشاعر وكأنه حقيقي وكذلك بالنسبة للقارئ. نستنتج من هذا بأن اللقطة القريبة تجسد المشهد للمتلقي تجسيدا مرئيا بإمكانه أن يتخيله، كما تبين قرب المشهد من الشاعر الذي بدوره يقوم بنقل التفاصيل والجزئيات ويسعى من خلال ذلك إلى إيصالها للقارئ عن قرب.

● **اللقطة القريبة جدا:** ويقصد باللقطة القريبة جدا: "اللقطة التي تقترب من الكادر بدرجة عالية جدا مركزة على جزء محدد منه كأن تبين تفاصيل الرأس مثل: العينين، الفم، الجفون، أي: أن اللقطة القريبة جدا تختلف عن اللقطة القريبة بانقائها موضوع معين من الشيء المراد تصويره"<sup>(1)</sup>، بمعنى أنّ كاميرا المصور تلتصق في جزء محدد من المشهد وبالتالي تساعد على توضيح تفاصيل الأشياء ولفت النظر إليها، كما تعتبر هذه اللقطة من أقوى أدوات المخرج. ومن بين القصائد التي استخدمت اللقطة القريبة جدا نذكر قصيدة "الليل" يقول:

من ثقب الباب

يطل غراب

عناء الموت تحط على شجر الليمون

الصمت جنون

فتنكسر الأجفان"<sup>(2)</sup>

ففي هذه القصيدة نجد المصور يتجه إلى صورة عامة وهي "الباب"، ولهذا الباب تفاصيل عديدة ومتنوعة كالمفتاح والشكل واللون والمغلق.... لكن كاميرا الشاعر من كل هذه التفاصيل اختارت جزء صغير فقط ركز عليه وقرب منه وهو ثقب الباب فأصبحت الصورة العامة هي ثقب الباب وليس كل تفاصيل الباب. ولثقب هنا دلالات عديدة ربطها الشاعر عزّ الدين ميهوبي بالليل والظلمة والسواد أراد من خلالها أن يعبر عن الحالة النفسية والشعورية من حزن وأسى على الوضع الذي آلت إليه الجزائر والمعاناة التي أصبحت واقعا يفرض نفسه فجاءت عدسة الكاميرا بلقطة قريبة جدا لتبين للقارئ مدى تألم الشاعر من سوداوية المشهد وتأثره بالواقع الأليم، كما تسمح له (المتلقي) بتخيل اللقطة ومشاهدة الصورة عن قرب وبوضوح، ما يجعله يفهم جيدا ما يتضمنه المشهد وقدرته على تحليله بدقة.

● **اللقطة المتوسطة:** وهي: "اللقطة التي تؤخذ للكادر من مسافة متوسطة، تقع في منتصف الطريق بين اللقطة القريبة وتلك البعيدة وهي تبين معظم - لا كل- أجزاء جسد الشخصية"<sup>(3)</sup>، فاللقطة المتوسطة ما هي بقريبة ولا بعيدة وإنما تقع في منتصف الشيء، حيث تستبعد فيها البيئة المحيطة وهذا الحجم يستخدم في التعرف على إشارات وحركات

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 233.

(2) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 8.

(3) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 234.

الجسم ويساعد في الانتقال ما بين اللقطات القريبة والبعيدة، كما لهذه اللقطة دلالات تسمح للقارئ باستنتاجها من خلال تأويلها ونجد هذه اللقطة في قصيدة "الجدار" يقول:

رجل من رماد السنين

يتفياً ظل صنوبرة

يتأمل عقرب ساعته المتئائب

من أرق الأمسيات الكئيبة"<sup>(1)</sup>

فوضعية الجسد للشخص هنا توحى بالتعب والأرق والقلق والانتظار، فعبارة يتأمل هنا جاءت كتعبير عن الوقت الذي لا يمر بسرعة، عن الألم الذي طال أرض الجزائر، فالشخص هنا في حالة انتظار، متى يبعد الله هذا الخراب وهذا الحزن والحصار الذي حرّم على السكان النوم. فهذه اللقطة جسدت المشهد المصور لرجل يتأمل عقرب ساعته تجسيدا بصريا جعلت القارئ يتمثله في ذهنه.

● **اللقطة البعيدة:** ويقصد باللقطة البعيدة: "اللقطة التي تبعد عن الكادر إلى حد ما لتكون شاملة وتكشف كل جسد الشخصية في الكادر"<sup>(2)</sup>، إذا فهي لقطة كاملة لإزالة الغموض وإيضاح الشيء المراد تصويره بشكل كامل. ومن أمثلة اللقطة البعيدة نذكر قصيدة "الطفل" يقول:

أفاق الصبي على دمعة

علقت في الزناد

وبقيا أب...

من رماد

وراح يفتش عن أيّ شيء"<sup>(3)</sup>

في هذه القصيدة نجد بأن المصور اختار هذه اللقطة لنقل تفاصيل أكثر عن الكادر أين أظهر المصور الشخصيات ككل وذلك من خلال اتخاذ الكاميرا مسافة بعيدة عن الكادر ما جعلها تصور المحيط ككل، مما يسمح للقارئ مشاهدة المشهد بصريا في خياله، وهذا ما يجعل الكادر مجسدا تجسيدا مرئيا لدى المتلقي.

نستنتج مما سبق بأن جمالية اللقطة المسافية تتمثل في دقة التصوير حيث يقوم الشاعر باختيار المسافة محددًا أيها حسب ما يراد إيصاله للمتلقي وبالتالي يقوم باستعمال تقنية من التقنيات التي ذكرناها سابقا. فاللقطة المسافية تجعل القارئ المتلقي يشعر بأنه يمثل الكاميرا، فكلما اقتربت عدسة المصور من المشهد اقترب القارئ أيضا، فالشاعر إذا هو الذي يقوم باختيار ما يريد تصويره.

❖ **التشكيل المرئي باللقطة المتحركة:**

(1) عزّ الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 63.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 231.

(3) عزّ الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 33.

انفتح الشعر الجزائري المعاصر على إمكانية الفن السينمائي بما في ذلك تقنية "اللقطات" الأمر الذي أدى إلى الخروج عن اعتيادية الرؤية فالتشكيل وتفعيل الطاقات الشعرية بمزيد من الحيوية والتألق<sup>(1)</sup> ولهذه اللقطات تقنيات عديدة ومتنوعة نذكر منها:

• **اللقطات المتحركة:** ويعني بها "اللقطة التي تكتب شكلها على أساس حركة الكاميرا سواء بتحركها من مكانها أم على محورها أم بنقلها وتغير زواياها"<sup>(2)</sup>، وهذه اللقطة هي الأخرى تنقسم إلى أربعة أقسام، نرصد فيها ما تم توظيفه من قبل الكاتب عز الدين ميهوبي في ديوانه الشعري "كاليغولا يرسم غرينكا الرايس".

أ. **اللقطة التبعية:** ويقصد باللقطة التبعية: "اللقطة التي تتبع فيها الكاميرا شيء ما فتتحرك الكاميرا على حامل أو عربة متبعية على سبل المثال شخصا سائرا"<sup>(3)</sup>، فاللقطة التبعية ما هي إلا الحركات التي ترصدها الكاميرا للأشياء المتحركة وتتبعها أينما حلت ونجد هذه اللقطة في قصيدة "الحلم" يقول:

يتوسد يوسف ضحكته المنسية

في الشارع....

الشاعر يبحث عن ضحكة يوسف

في المقهى

النادل يكسر أزرار التفاز

ويبزيق في وجه الحامل تغرية وبقايا دار مهجورة"<sup>(4)</sup>

هنا كاميرات الشاعر تتبع تحركات يوسف بدءا بقوله في الشارع ثم بعد ذلك نجد كاميرا المصور تحركت معه إلى المقهى لينقل بعد ذلك تصويره للنادل ثم إلى المرأة في شكل لقطات تتبعية. وفي قوله أيضا في قصيدة "العصفور" يقول:

انتظر العصفور العام الأول

أبصر نهرًا من حناء

العام الثاني...

أبصر عشبًا ناريا...

العام الثالث

أبصر ماء

العام الرابع

أبصر طفلا في المنفى"<sup>(1)</sup>

(1) ينظر: منى دوزة، مجلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ، - Volume12, Numéro23, Page 159 ، 16، الجزائر.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 240.

(3) المرجع نفسه، ص 241.

(4) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 11.

فاعتبارها متحركة فهي إذا تحمل دلالات متعددة لكثرة حركة الكاميرا وتصويرها لعدة مشاهد، حيث نجد في هذا المشهد من القصيدة بأن كاميرا المصور استطاعت أن تتبع كل حركات العصفور من خلال العام الأول، العام الثاني والعام الثالث... هذا العصفور الذي يقصد به الشاعر الحرية المقيدة التي ينتظرها الشاعر كل عام لعلها تتحقق وينتهي كابوس الحصار على أرض الجزائر. وهي لقطة قوية استطاعت من خلالها عدسة الكاميرا أن تؤثر بصريا على المتلقي.

**ب. اللقطة البانورامية:** وهي: "اللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا على محورها من اليسار لليمين أو العكس مستعرضة الشيء المراد تصويره"<sup>(2)</sup>، إذ يعتمد التصوير البانورامي على أخذ زاوية عريضة لمنظر ما، ينقل كل المحيط الذي حوله ليوضح للقارئ المشهد بكل تفاصيله، ومن القصائد التي استعمل فيها هذه اللقطة نذكر قصيدة "الحفار" يقول:

بكي الحفار...

تنهدت المقبرة

وحيد تسامره شجرة

يتوسد قبراً...

يخيط ملابسه بمسلة

يعد الحصى<sup>(3)</sup>

في هذه القصيدة نلاحظ بأن الكاميرا تتحرك في كل مرة ملتقطة لنا لمشهد (الحفار) مبينة لنا ما يدور حوله كالمقبرة، الشجرة والحصى... فتارة من اليسار وتارة من اليمين في صورة كاملة يتلقاها القارئ وكأنها حقيقة.

**ج. اللقطة العالية:** ويقصد بها: "تلك اللقطة التي تكون فيها الكاميرا في وضع علوي وتتجه عدستها إلى الأسفل"<sup>(4)</sup>، أي أنها تجسد المشهد بصريا بطريقة منخفضة للقارئ، وقد وظف الشاعر عز الدين ميهوبي هذه اللقطة في قصيدة "البئر" يقول:

مرّت من ثقب الباب امرأة

قالت يا بئر الرايس

كم في القاع من الأزهار؟

الجنة تغمرها الأنهار<sup>(5)</sup>،

في هذه القصيدة نجد بأن عدسة كاميرا المصور في وضع عال على المشهد ما يجعلها نتجه بعدستها نحو الأسفل أي أسفل البئر، مما يجعل القارئ يتخيل المشهد بصريا وكأنه حقيقي، كأن كلمات الشاعر هي التي فرضت هذا التصوير، فعز الدين ميهوبي في هذا

(1) المرجع نفسه، ص 18.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 242.

(3) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 33.

(4) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 244.

(5) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 54.

المقطع أراد أن يعبر عن حالته النفسية وشعره الحزين اتجاه المجزرة الكاليغولا على منطقة الرايس، فالبئر هنا ما هو إلا رمزية عن الغرق والسجن والقيود والكسر وظلمات لأرواح الأبرياء، فعدسة الكاميرا هنا صورت المشهد وكأن الشاعر أمام المرأة التي تسأل يتأملها بحزن وألم وهي تسأل البئر، أي أنها تسأل نفسها لأن ماء البئر انعكس عليها عن عدد الموتى هناك، في مشهد رائع استطاع عز الدين ميهوبي أن يجسده بصريا مؤثرا بذلك على المتلقي من خلال تكتيفه اللغوي وتلاعبه بالكلمات ما أثرى القصيدة وأعطاهما بعد جمالي.

## 7. التشكيل المرئي بفن بالمونتاج:

يعد المونتاج السينمائي، علما له مفاهيمه وتقنياته، من الناحية الإبداعية من جهة ومن الناحية التكتيكية من جهة أخرى، حيث أصبحت لهذه التقنية الخاصة موضعها المتميز في السينما، كما تعتبر تقنية المونتاج السينمائي بناء فنيا أساسيا يحمل في طياته مجموعة من الثقافات المونتاج المتنوعة.

ففن المونتاج أو التركيب أو التوليف: "يعني حرفيا التجميع أو التركيب وهو سلسلة من الصدمات المترابطة والمنتظمة في تتابع معين وموجهة في مشاهد من أجل هدف توليد رد الفعل المرغوب فيه، إنه ذلك التتابع الذي يولد المعنى، أما الصورة المفردة أو اللقطة بذاتها فلا دلالة لها بل تكون مشوبة بالغموض. ولكن عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل حينئذ يصبح الفيلم ذا معنى"<sup>(1)</sup>، بمعنى أن فن المونتاج هو المسؤول عن إنتاج المعنى بدقة، كما أنه نظام بنائيا يقوم على اللقطات الشبيهة بالمعنى، فاللقطة التي تعادل الكلمة يكون معناها غير محدد بالضبط، وعندما نوضح هذه الكلمة في سياق التركيب فإنها تؤول حسبه.

فالتوليف يساعد على إنتاج المعنى وتوليد الدلالات، فاللقطة عندما تندرج ضمن مشهد مكون من مجموعة من اللقطات فإنها تنتج معاني تمثل مشهدا سينمائيا عكس ما إن أخذت اللقطة لوحدها.

وبهذا يمكن القول بأن المونتاج هو: "فن صياغة وتركيب وترتيب الصور واللقطات في تسلسل فني لتؤدي دلالة بصرية ذات مغزى فكري وفني يجسد مضمون النص المراد تصويره للمتلقي، المشاهد"<sup>(2)</sup>، وعلى ضوء هذا التعريف فإن للمونتاج السينمائي مجموعة من الأنماط من بينها ما وظف في ديوننا الشعري "كاليغولا يرسم غرينكا الرايس".

أ. المونتاج المتوازي: ويقصد به: "المونتاج المبني على تقنية التوازي وذلك بأن يعرض المنتير حدثين يتعلقان بطرفين مختلفين بالتناوب، ويقدم لقطة للطرف الأول توازيها لقطة للطرف الآخر وهكذا"<sup>(3)</sup>، يمكن القول بأن المونتاج المتوازي تقنية تشبه الحوار في بنائه التركيبي، ومن القوائد التي بنيت وفق هذا النمط قصيدة "الطفل" يقول:

أبي أحك لي أحجية

نم حبيبي....

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 247.

(2) المرجع نفسه، ص 250.

(3) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 250.

إذن غن لي أغنية  
 ليثني عندليبيا  
 إذن افتح الباب حتى أرى قمر الصّحو....  
 أسئلة أمنية  
 أخاف عليك حبيبي....  
 ومما تخاف؟  
 من الصّحو.... (1)

يظهر لنا في هذا المثال كيف صور الشاعر المشهدين بين الأب والابن، فنجد في هذا المقطع الابن يطلب من والده أن يحكي، ليرد عليه الأب مستخدماً بذلك تقنيات مختلفة كالحوار وبعض المصطلحات الشعبية (أحجية)، ليحقق في النهاية مونتاجاً متوازناً ودلالة هذا المونتاج هنا هو تجسيد الفيلم للمتلقى تجسيدا بصريا وكأنه يراه.

**ب. المونتاج الترابطي:** ويقصد به: "المونتاج المبني على تقنية الترابط ذلك بأن يقدم المونتير عدداً من اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تكون بترابطها صورته الكلية، ولو قدمت هذه اللقطات منفصلة غير مترابطة أو أعيد ترتيبها بطريقة أخرى لما أحدثت التأثير المطلوب في المتلقي المشاهد" (2)، بمعنى أن الشاعر في نصه يظهر مجموعة من اللقطات التي تبدو غير متناسقة ومنفصلة عن بعضها ظاهرياً، لكن يربط بين هذه اللقطات بتقنية الترابط ليجسد المشهد في صورة كلية هادفة للتأثير في المتلقي، ومن بين القوائد التي بنيت وفق هذه التقنية نذكر قصيدة "الضفيرة" يقول:

حصاة تدلت من القلب  
 واشتعلت دمعة في الجدار  
 هنا امرأتان....  
 وأخرى تحل ضفירתها لتعيد  
 صياغة ضوء النهار  
 أبصرت في المرايا دماً...  
 أغمضت عينها بما أبصرت  
 وردة وسوار (3)

في هذا المقطع نجد بأن المشهد اشتمل على مجموعة من اللقطات المتمثلة في حصاة تدلت من القلب، اشتعلت دمعة في الجدار، هنا امرأتان، الضفيرة، النهار والدم، الوردة...

(1) عزّ الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 31.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 253.

(3) عزّ الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 57.

والقارئ لهذه المشاهد تبدو وكأنها منفصلة ظاهريا إذ لا توجد هناك علاقة بين الدم والوردة، بين القلب والجدار والصفيرة والوطن... لكن المنثير استطاع الربط بين هذه اللقطات وجعلها في صورة كلية تشترك في موضوع واحد.

فالشاعر في هذا النوع من اللقطات نجده يحدث نوع من الغموض لدى القارئ من أجل لفت انتباهه ويجعله طرفا في بناء المشهد وتخيله في ذهنه حتى يقارب ما جسد من طرف المونثير بصريا.

**ج. المونتاج التضادي:** "وهو المونتاج المبني على تقنية التضاد وذلك بأن يقدم المونثير عددا من اللقطات المتضادة بحيث تتميز اللقطة بتضادها مع اللقطة الأخرى بهدف إبراز حسن كل منهما على حده"<sup>(1)</sup>، وقد وظف هذا النوع في الديوان لغرض تشكيل القصائد بصريا، ومن بين القصائد التي وظفت هذا النوع نذكر قصيدة "الجدار" يقول:

متى يصبح الجمر وردا...

وصت الرصاص غناء

من يغلق الحزن أبوابه

ويكفر عن ذنبه الإثم...

وتزهر في الصلوات السماء

متى يختفي من دمي الخوف

والجدران تخبئ لي ساعة للصفاء<sup>(2)</sup>،

نلاحظ في هذا المقطع وجود عدة لقطات متضادة نذكر منها قوله متى يصبح الجمر ورد وصوت الرصاص غناء، كما يتضح التضاد في قوله من يغلق الحزن أبوابه وتزهر في الصلوات السماء، كذلك في قوله في المقطع الرابع متى يختفي الخوف وتظهر ساعة الصفاء، ولهذا المونتاج جمالية أضفت على القصيدة نوعا من الدهشة والغرابة لدى المتلقي كما أثارت اهتمامه كونها تحدث تناقض مقبول بين اللقطات، ومنه نستنتج بأن المونتاج التضادي له بعد جمالي أكثر منه دلالي.

**د. المونتاج التكراري:** يعرف بأنه: "المونتاج المبني على تقنية التكرار، وذلك بأن يصور المونثير في نصه مجموعة من اللقطات مع التركيز على لقطة معينة يكررها أكثر من مرة بين لقطات النص"<sup>(3)</sup>، بمعنى أن يولي الشاعر تركيزا على اللقطة المكررة دون غيرها ربما لأهميتها وما تحمله من دلالات. ومن بين النصوص المبنية وفق هذا النوع نذكر قصيدة "الليل" يقول:

من ثقب الباب يجيء الليل...

وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 255.

(2) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 64.

(3) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 256.

القبر المنسي بعيدا  
الليل يجيء وحيدا  
من نافذة الخوف المخبوء  
يأتي الفرح الموبوء

وهذا الليل فجيعه(1)

في هذا المقطع نجد بأن الشاعر كرر كلمة الليل ثلاث مرات، وقد جاء هذا التكرار مصاحبا للحالة النفسية للشاعر، حيث أنّ الليل يحمل رمزية الخوف والحزن والظلمة والكآبة والألم والحصار، فكان الليل هو المسيطر على خيال الشاعر وشعوره طوال المقطع، فالليل بالنسبة للشاعر هو الهجوم المرعب من طرف العدو، فالشاعر أراد من خلال تكراره لكلمة الليل أن يؤثر في المتلقي ويجعله يحس بليل الجزائر فترة العشرية السوداء. فكان للتكرار دورا فنيا وجماليا من حيث الإيقاع، حيث أسهم في خلق أجواء موسيقية تدفع القارئ إلى التلذذ والتمتع بالنص وتبعد عنه الملل والرتابة.

من خلال ما سبق نستخلص بأن المونتاج تقنية تسمح بالجمع بين اللقطات وطريقة تركيبها لتكون بذلك مشهدا مبني وفق قصيدة تحمل طاقات درامية ذات ابتكار وإبداع، فالقطات والكاميرا والمشاهد تؤدي كلها إلى إثارة اهتمام القارئ عن طريق التخيل وتحريك الإحساس الداخلي وإثارة القلق والاضطراب الممزوج بالدهشة والمتعة.

## 8. التشكيل المرئي والجانب الطباعي:

### أ. محور تشكيل البياض:

لقد كانت الكتابة بالبياض من أبرز سمات النص الشعري الحدائي والمعاصر وتعددت قيمته من خلال جعله جزء من بنية النص، حيث يصبح هناك تفاعل بين البياض مع السواد بواسطة تقنيات التشكيل البصري حتى يصبح دالا وهي:

### ❖ بنية البياض:

إن الصفحة في الأصل بياض أو فراغ، فلا تكتسب الصفحة أهميتها إلا من خلال تشكيل النص الشعري فهي "إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة بصريا"<sup>(2)</sup>، وقد استثمر الشاعر هذه التقنية بكثرة في قصائده نذكر منها، قصيدة "الدفتر":

"رسم الطفل في صدرها مشنقه

يموتون كل صباح

وكل مساء تعود المخازي

يموتون ...

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 7.

(2) محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 161.

والطفل يسأل عن دفتر الرّسم..."(1)

نلاحظ من خلال القصيدة أن الشاعر جسد لنا بنية البياض ليجسد لنا دلالة الفعل "يموتون" حيث كتب مفردا ليجسد لنا دلالة بصريا، ففي الوهلة الأولى نعتقد أن مساحة الفراغ أو البياض لا سبب لها، لكن هذه المسافة تلفت نظر المتلقي وتستدعي جهازه التأويلي، وبالتركيز القليل ندرك أن مساحة البياض جاءت لتلائم فعل "يموتون"، فقد جاء بنية البياض متناسقة مع المعنى ومضمون النص، حيث جسد لنا بصريا وكان له أثر جمالي من خلال هذا التناسق.

### ب. التشكيل البصري بالسطر الشعري:

إن تحرر الشعر العربي الحديث من قيود نظام الشطرين والانتقال إلى رحابة السطر الشعري، فتح المجال أمام التشكيل البصري فيه، لما له من دور كبير خصوصا أن السطر الشعري الحديث يركز على تشكيلة بصرية هذا من خلال انه: "لا يمكن للعين من ألفيتها للأشكال كما لا تتجرد الحواس الإدراكية الأخرى من ألفتها للأذواق والأصوات والأنغام والروائح هذه الألفية تحكم في أحيان كثيرة إدراكنا لأي شيء كتجربة حسية مخترنة في الذاكرة بالعودة إلى نموذج مشابه سابق"(2)، فالسطر الشعري يحقق الدلالة من خلال التشكيل البصري، وهو ثلاث مجالات: مجال تشكيل السطر، مجال تشكيل تفريق البصر، مجال تشكيل النبر البصري.

### 9. مجالات تشكيل السطر الشعري:

إن مجال التشكيل بالسطر إما عن طريق المسافة السطرية (الأطوال الأسطر الشعرية) وإما عن طريق اتجاه هذه السطر، وهو: "كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تامة"(3).

#### أ. قانون المسافة السطرية:

❖ **الأطوال السطرية المتفاوتة:** يقصد بها "تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تفاوتاً كمياً من حيث عدد الكلمات"(4)، ونجد فيه:

❖ **التفاوت الموجي:** والمقصود به: "تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعا لتفاوت الموجة المتدفقة"(5)، عبر كل سطر نذكر منها ما ورد في ديوان قصيدة "الباب":

"الفانوس الذابل

قطرة ضوء في الظلمة

الباب الخشبي يخبئ أصواتا...

وبقايا "كاليغولا"

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 29.

(2) محمد الماكرمي: الشكل والخطاب، ص 273.

(3) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 171.

(4) المرجع نفسه، ص 172.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الصمت يفتش عن كلمة

أـ

الصـ

الصمـ

الصمت

الباب يخبئ نعشاً

النعش، الموت" (1)

نلاحظ في هذا المثال تفاوت الأسطر الشعرية ليصل للمتلقي بصريا التفاوت الحاصل في الدفقات الشعورية وحجمها وطولها، خاصة وأن الشاعر في هذا النص مختنق ومحبط المعنويات وحزين جراء المأساة، والظلم والقهر جراء فعل كاليغولا خاصة في تركيزه على الفعل "الصمت" وتفريقه في أسطر شعرية متفاوتة الذي يؤكد أكثر أن الحل الوحيد للنجاة من الموت هو الصمت. ومن هذا فقد سجل لنا سمة من سمات الأداء الشفهي وهو نبر الصوت، فالتفاوت الموجي أظهر لنا ارتفاع حدة الصورة وكيفية القراءة ومدى تناسبها مع المعنى وصدق الشاعر في مشاعره.

❖ **التفاوت الدرامي:** المقصود به "تفاوت الأسطر الشعرية الموظفة لدلالة على (صوت) معين وتسجيله بصريا" (2). ونذكر مثال على ذلك في قصيدة "الجريدة":

أريد جريدة

لماذا؟

أفتش عن قبر أمي!

وأنت؟

أفتش عن قبر عمي!

وأنت؟

أفتش عن جثة دون اسم!

وأنت؟

أريد مساحة حبّ دون اسم!

وأنت؟

أريد سكنٌ...

وأنت؟

أفتش عن كلب سيّدتي...

(1) عزّ الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 29.  
(2) محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 175.

ضاع أمس...

وأنت؟

أمقبرة هذه.... أم جريدة؟! (1)

نلاحظ هنا أن تفاوت السطر قد وقع على مستوى الدراما، أي على وفق الأشخاص المتحدثين، حيث أبرز السؤال الوجودي: من أنت؟ عن ثمان أصوات تمثل نماذج بصرية حاول تصوير صورة مصغرة للعالم الواقعي، إبان مرحلة دموية من تاريخ الجزائر، وهذه الشخصيات في بحثها الذهني عن الحقيقة إنما تبحث عن ذاتها ونفسها وهويتها في مساحة بحجم "الوطن"، فقد سجل لنا هذا التفاوت في أطوال الأسطر تغير المتكلمين حيث بني الحوار في القصيدة بين الشاعر ومختلف الشخصيات بطريقة السؤال/ الجواب، وهنا سؤال بمثابة اللغز الكوني، ثم قدم لنا في الختام جوابا مكثف ومفاجئ من خلال المفارقة الدرامية في نهاية القصيدة إذ يختار العبارة "أمقبرة هذه.... أم جريدة؟! استطاع الشاعر أن يجمع بين المتجانس واللامتجانس وأن سبب المعقول واللامعقول فالحوار في هذا النص الدرامي هو حركة بالشخص و سرد لغوي الوظيفية لكل شخص من الشخصيات لا من أجل ذاتها بل من أجل تعزيز دلالة "الموت" وتعميق وقعها على المستقبل، ومن خلال هذا فقد كان التفاوت متناسق مع السؤال والجواب حيث صور لنا مدى المأساة التي حلت بالجزائر تصوريا بصريا.

### ب. قانون اتجاه السطر:

يعتبر تغير اتجاه السطر واتجاه الكتابة انزياحا عن العادي والمألوف وبالتالي له دلالة في النص الشعري فهو "تغير اتجاه السطر الشعري...، بتوجيهه إلى اتجاهات مختلفة لتوليد دلالات بصرية معينة" (2) ويتجلى توظيفه في مظهرين رئيسيين في الشعر العربي الحديث: اتجاه الكتابة، اتجاه السطر وقد تجلى في هذا الديوان.

### ❖ اتجاه السطر:

قد يتغير اتجاه السطر من العادي إلى المألوف إلى اتجاه مغاير يريده الشاعر والاتجاه السليم عادة هو الأفقي "يعتبر الاتجاه الأفقي للسطر الشعري لتكوين بنية تشكيلة تسجل سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل بصريا" (3)، وقد تجلى في قصيدة "المقبرة".

"دمهم شجرة...

واحد

خمسة

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 49.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 179.

(3) المرجع نفسه، ص 180.

عشرة

مائة

مائتان

مئات...

هنا وردة

وهنا مقبرة"<sup>(1)</sup>

نلاحظ في قصيدة "المقبرة" تغير اتجاه السطر، برغم من أنه كان بإمكانه أن يحافظ على الاتجاه الأفقي في كتابة الأسطر لكنه غير اتجاه إلى العمودي، ليجسد لنا مضمون النص بصريا، وهو كثرة الموتى، إذ بدأ جملة "دمهم شجرة" في أول الورقة، وتحتها تأتي كلمة "واحدة" متقدمة قليلا عن "دمهم"، وهكذا دوليك مع بقية الأسطر فقد صور لنا في هذا المشهد الجنائزي الذي جعل القارئ يتخيل الشاعر يقوم بفعل الإحصاء التدريجي المتزايد للقبور كما نجد في الأخير صعوبة الشاعر على الحصر من خلال نقاط التتابع المرفقة بكلمات (مئات)، (مئتان) حيث أفرد لكل عدد سطرا، ويمكننا ملاحظة أن الشاعر يحاول أن يجسد للقارئ وجود الإيقاع بصريا وهو وجود علاقة تضادية بين الحياة (شجرة، وردة) والموت (مقبرة)، فانبعاث الحياة من الموت تولد الحركة ويتجسد التحول الذي يدعم الحركة التي خلقها إيقاع التشكيل البصري، فقد وظف لنا سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في ارتفاع نبر الصوت تسجيل بصريا.

### ج. مجال تشكيل التفريق البصري:

تعتبر هذه الظاهرة التشكيلية من مظاهر التشكيل الحرفي في القصيدة الجديدة فهي "تفريق حروف الكلمة – بعضها أو كلها- على أسطر الصفحة الشعرية لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل للاسم بصريا"<sup>(2)</sup>، وقد تجلت هذه الظاهرة في قصيدة "العصفور" يقول الضوء تكسر الغربال.

أجنحة الغربان توزع حلوى للأطفال

الظل تمدد في الأحرار

ودالية الأوجاع تقطر دَمَ (عَا)

في الأوحال"<sup>(3)</sup>

من خلال هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر قد جسد لنا سمة من سمات الأداء الشفهي تجسيدا بصريا: فقد قام بتفريق حروف الكلمة (دَمَ عَا) ليجسد للمتلقى كيفية القراءة بصريا، بانفعال أو ببطء، أو بسرعة، فالضوء الذي تكسر وأجنحة الغربال ودالية الأوجاع إلى تقطر دمعا في الأوحال فكل هذه الصور الجزئية التي ترسبت في اللاشعور لم يثرها الشاعر هنا، ولم يجمع بينهما إلا شعور حفي بالخوف من المستقبل ومن الموت، وهذا واضح من التوتر الشديد وتفريقه لكلمة "دَمَ (عَا)" حيث جسد لنا بصريا دلالة الفعل وأهميته

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 43.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 186.

(3) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 17.

ليفت بصر المتلقي، فقد حملت كلمة (دَمَ -عَمًا) عدة دلالات وتأويلات لما تحمله من عواطف التي تشمل الحب والحنين والألم، والغربة والوجع فقد حملت معاني عديدة تركت أثر في نفس المتلقي.

#### د. مجال تشكيل النبر البصري:

المقصود بها "كتابة جزء من النص كلمة، أو عبارة، أو مقطع، ببنت أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت بصريا"<sup>(1)</sup>، فظاهرة النبر صوتية في أصلها فهي تغير الدلالة، لهذا نقلت إلى الجانب البصري خاصة مع التشكيل البصري، وقد يكون على مستوى الكلمة أو العبارة أو المقطع ومن أمثلة ذلك نذكر: قصيدة "الحلم":

مئذنة تنهجي سورة يوسف

يتشاءب ظل الزيتون

عنادل طفل، الرايس، مبحوحه

ينام الناس...

وتصحو جماجم حوش مذبوحه"<sup>(2)</sup>

نلاحظ أن الكلمات جاءت بتقنية النبر البصري، حيث نعثر على اسم "يوسف" وهو رمز ديني يذكرنا بالنبى يوسف عليه السلام وقصته وما تعرض له من غدر إخوته وخيانتهم وأيضا "الرايس" و"الحوش" فهما أماكن في الجزائر التي وقعت فيهم المجزرة الأليمة حيث حصدت الأرواح البريئة ونلاحظ من خلال هذا أن هذه الأسماء والأماكن كلها تحمل رموزا إيحائية وبعد تاريخي وبعد دلالي في علاقتها مع مضمون النص، نجدها مشكلة بصريا بتقنية النبر البصري، فقد كتبت هذه الاسماء ببنت عريض وخط غليظ، من شأنه إبرازها للعين المتلقية مما عاد على النص الشعري بالمتعة والفائدة وعمقت أثرها على المتلقي وفهمه، ومن هذا نستنتج أن الشاعر سجل لنا سمة من سمات الأداء الشفهي وهي ارتفاع نبر الصوت.

#### 10. التشكيل البصري بعلامات الترقيم:

إن الغاية والهدف من علامات الترقيم هو ضبط نبر الصوت في الكتابة وأيضا البصر، فالنبر لا يعتبر في حد ذاته دلالة بل هو مجرد تعبير"<sup>(3)</sup>، وهو ينتمي إلى نسق اللغة وعلامات الترقيم هي "دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج دلالة"<sup>(4)</sup>، يتضح من خلال هذا القول أهمية الترقيم في خدمة الدوال البصري للقصيدة الشعرية، من خلال التفاعل مع الدوال اللغوية، فهي تساعد القارئ في طريقة القراءة على وقف نبر معين، وتحقق وظيفتها من جهتين سواء في حضورها أو غيابها حيث يقول مالارية في هذا الصدد "خذوا نصا وضعوه جانبا ولا تترك إلا علامات الترقيم، إن هذه الأخيرة تعتبر مفضلة لأنها تمنع صورة النص واتساقه في حين يبقى مدلوله جليا بما فيه

(1) محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 193.

(2) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 11-12.

(3) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 109.

(4) زهير بولفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مج 11، العدد 40، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، السنة الحادية عشر، شباط، 2010م، ص 110.

الكفاية في غياب علامات الترقيم.."<sup>(1)</sup>، يتضح هنا أن الشاعر يوظف هذه العلامات ويقصد من ورائها التعبير بصريا في حالة قولية، وكذلك عندما يستغني عنها عن قصد لنفس الغرض، نستنتج أن وظائفها ثابتة في غيابها وحضورها.

### ❖ نقط التوتر:

لقد استعملت بكثرة في المدونة حيث لا يكاد ديوان يخلو منها، وهي تعني: "وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من روابط نحوية"<sup>(2)</sup>، وبعبارة أخرى أن نقط التوتر هي بديل لروابط نحوية، نلاحظ أن عز الدين ميهوبي قد استخدمها في ديوانه بكثرة نذكر منها قصيدة "الليل":

"من ثقب الباب يجيء الليل

وتطلع شوكة الصبار سوداء بحجم

القبر المنسي بعيدا

أيضا: عنقاء الموت تحط على شجرة الليمون

الصمت جنون

فتتكسر الأجفان

"لا غالب إلا... الموت"<sup>(3)</sup>

نلاحظ من خلال القصيدة تجلي نقط التوتر في بعض الأبيات حيث وردت في السطر الأول في نهاية بعد كلمة الليل، ومن المعروف أن الليل رمز يتسع مفهومه لما يحمله من إحياءات فنية، والذي ينقل القضية إلى مستويات متعددة اجتماعية وسياسية وحضارية، نلاحظ من خلال الأبيات التي ورد فيها نقط التوتر أنه حمل دلالات ومعاني تجسد بصريا.

ففي البيت الأول ورد في أخير بعد كلمة الليل، مما زاد من إدراك قساوة المجزرة والمأساة والخوف فالليل رمز للاستيطان وطلب النور من الداخل، رمز للعقل، وتلك النقط معبرة جدا حيث توحى لنا بمدى صعوبة إعادة ما يؤلمنا أو يجرحنا ويحزننا وأيضا في قوله "عنقاء الموت تحط على شجرة الليمون..". هنا سجلت التوتر والخوف والصراع والقلق حاد من المستقبل ومن الموت، حيث وردت أيضا (لا غالب...إلا الموت)، يتبين أن الشاعر في صراع مع الموت والخوف والقلق الحاد منه فقد كان لنقط التوتر أثر نفسي على المتلقي وبيئت حالة الشاعر بصريا.

### ❖ المد النقطي:

وتختلف عدد نقاطه من استعمال لآخر، حسب ما تقتضيه الرؤية الفنية للشاعر، ويقصد به "من أربع نقاط فأكثر في النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين، أو سطرا كاملا، أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر"<sup>(4)</sup>، وقد تطورت هذه

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 110.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 204.

(3) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 7-8-9.

(4) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 208.

العلامة عن نقاط الحذف، وقد وظفها الشعراء الجزائريون كثيرا في قصائدهم، نلاحظ هذا من خلال قصيدة "الطفل":

سأحمل كلّ الهدايا...

.....

.....

ونام على فرج لن يجيء غدا...

.....

.....

أفاق الصبي على دمعة علقّت في الزناد<sup>(1)</sup>.

نلاحظ هنا التجلي النقطي في السطر الثاني والثالث والخامس والسادس، وظف هنا الشاعر المد النقطي ليسجل بصريا دلالة الصمت تسجيل بصريا لينام الطفل، فقد كان للمد النقطي أثر بصري وشعري جمالي لما تحمله من دلالة أولى تركها الشاعر تنبئ كما من الألم، وتحزن الذاكرة من الحزن والبكاء، لتقرر نهاية على طفل أفاق على واقع مؤلم قائم، فكانت النقط تتماشى وفق شعور الشاعر، فقد تناسبت مع مضمون خصوصا أنه اختار الطفل الذي هو علامة رمزية لها أبعادها التي تتميز بالحب والبراءة الصفاء، فقد صور لنا مدى فظاعة المشهد، خاصة عندما يقترب الطفل من الموت، نلاحظ أن نقط المد كانت متناسقة مع المضمون لما يعني المجزرة التي عاشها الطفل الجزائري.

مما سبق نستنتج أن الشاعر قد وفق في تجسيد دلالة المد النقطي لما حملته من أثر في الجانب الطباعي والبصري والجمالي، خصوصا أنها وردة بكثرة وفي سطر لوحدها، مما يدل على أنه اختار الصمت، لأن ما خفي أعظم بكثير، على أن الفاجعة كانت مؤلمة لأبعد الحدود فقد عاش الطفل الجزائري مرارة المجزرة بكل معاني الألم والظلم والقهر.

#### ❖ النقطتان العموديتان:

المقصود بها: "تستعملان للتوضيح والتبيين"<sup>(2)</sup>، وتأتي بعد جملة مقول القول، أو قائل مباشرة، وتسمى أيضا نقط التفسير فهي توضح وتبين الكلام، وقد وظفها الشاعر في ديوانه، خصوصا مع دخول التقنيات السردية والمسرحية والسينمائية في تشكيل القصيدة البصرية، نذكر منها قصيدة "الوردة":

ضحك النجم من طفلة الحي...

قالت لعرافها:

أين هي الحقيقة؟

أجب: وكم وردة بقيت في الحديقة؟<sup>(3)</sup>

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 31.

(2) مهدي فضل الله: أصول الكتابة البحث وقواعده التحقيق، ص 93.

(3) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 54.

نلاحظ هنا أن نقط التفسير منحت القارئ دلالة بصريا توضح له من خلال تغير نبر الصوت، بين الشخصيات، وانتقال الكلام بينهم، ونلاحظ وجود أقوال مختلفة المصادر فلا بد من تغير نبر الصوت، ومن هذا نستنتج بأن الشاعر قد سجل لنا سمة من سمات الأداء الشخصي وهي النبر الصوتي.

### ❖ علامات الاستفهام:

والمقصود بعلامات الاستفهام أنها "توضح بعد الاستفهام أو الاستفسار أو السؤال عن شيء ما، سواء كانت أداة الاستفهام ظاهرة أو مقدره"<sup>(1)</sup>، نذكر منها قصيدة "الجريدة":

"أريد جريدة..."

لماذا؟

أفتش عن قبر أمي!

وأنت؟

أفتش عن جثة دون اسم!

وأنت؟

أريد سكن...

وأنت؟

أفتش عن كلب سيدتي...

ضاع مني...

وأنت؟

أمقبرة هذه... أم جريدة؟! "<sup>(2)</sup>

نلاحظ أن علامة الاستفهام دلت على دلالات كثيرة حسب العلامات المصاحبة لها، حيث وردت بصفة السؤال وما بعده جواب، حيث كان دوره هنا حوار بين شخصيات مختلفة، مما جسد لنا سمة من سمات الأداء الشفهي هي النبر الصوتي، حيث ولدت علامات الاستفهام هنا الحيرة والقلق والانفعال وتصوير مدى المجزرة التي حلت بالجزائر وكثرة الموت.

وفي الأخير أتى مع الاستفهام علامة الانفعال التي دلت هنا على الاستغراب من خلال قوله "أمقبرة هذه... أم جريدة؟! ". فقد كان للاستفهام في هذه القصيدة أثر على مستوى البصر من خلال تغير الأصوات وأثر جمالي لما حملته من دلالات ومعاني ارتبطت بمضمون النص وزادته إichاء.

### ❖ علامات الرسم المزدوجتان:

(1) مهدي فضل الله: أصول الكتابة البحث وقواعده التحقيق، ص 103.

(2) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 26.

يقصد بها "توضع بين النص المقتبس حرفيا بما فيه علامات الوقف أو العبارات أو الألفاظ المقتبسة حرفيا ذلك لتمييز الكلام المقتبس من كلام الباحث"<sup>(1)</sup>، وقد تنوعت وظائف المزدوجتان، إلا أن في الشعر الحديث، استعملت للدلالة على الاقتباس فهي "لكن ما يتعلق منها دلالات المتن الشعري يقتصر على استعمالاتها في موضوع الاقتباسات أو ما يعرف في المدونة النقدية بالتناص وهذا يعني أن استعمالاتها في الشعر العربي الحديث يقع ضمن دلالتها الوظيفية"<sup>(2)</sup>.

ونلاحظ من خلال قصائد الديوان توفر المزدوجتان نذكر منها قصيدة "الحفار":

"أيا وطني...

من ينشر نعيًا في "الجورنال" ..

ويذكرني...

لا أملك غير بقايا النعش...

"ويرحمه الرحمان"<sup>(3)</sup>

نعثر هنا على كلمة "الجورنال" وهي كلمة باللهجة المحلية أصلها فرنسي، مما يوحي بذكر الكلمة ونقلها كما قالها الحفار نفسه، أيضا جملة "يرحمه الرحمان" هنا فقد اقتبست من القرآن الكريم، هنا نلاحظ أن الشاعر جسد لنا سمة من سمات الأداء الشفهي تجسيدا بصريا: تتمثل في رفع نبر الصوت عند هذين العبارتين لإيحاء القارئ بتناصها، وبالتالي تلقيها باعتبارها رمزا، لا بمعناه العادي، بل ليبين أهميتها بالنسبة للمضمون، نقلها مباشرة للقارئ كما وردت في الواقع أيضا في قصيدة "الجدار":

"يدس حرائق "الريم" بين أصابعه"<sup>(4)</sup>، هنا الشاعر ركز على كلمة "ريم" بنبرها بصريا لاستثمار بعدها الدلالي في النص، فقد حملت بعدا دلاليا في النص الشعري لاتصافها بذاكرة مجتمع ولشعبيتها في الوسط الجزائري فهو نوع من السجارة الجزائرية.

وفي الأخير نستخلص من كل ما سبق أن التشكيل المرئي في الشعر العربي المعاصر قد لعب دورا كبيرا في إثراء شعرية النص وإعطائه بعدا جماليا جعل القارئ مصاحب للكاتب من خلال إبداء راية وتأويله للقصائد، فتداخل مختلف الفنون التي ذكرناها سابقا مع بعضها البعض أدى إلى تطور بناء القصيدة من حيث الإبداع والتخيل فالتقنيات بمختلف أنواعها وسعت الصورة الشعرية بدءا بالعتبات بمختلف أنواعها التي تسمح للقارئ بالولوج إلى المتن.

مرورا إلى الجانب التشكيلي في القصائد هو الآخر جعل من القصائد إنتاج دلالات معينة أحيانا تكون مطابقة لموضوع النص وأحيانا أخرى مختلفة عنه هذه الميزة جعلت النص الشعري نسا جماليا يحمل دلالات تاويلية مختلفة.

(1) مهدي فضل الله: أصول الكتابة البحث وقواعده التحقيق، ص 93.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 220-221.

(3) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 49.

(4) المرجع نفسه، ص 64.

أما فيما يخص الجانب السنمائي كما رأيناه في القصائد السابقة حيث تصبح القصيدة فيه عبارة عن لقطات ومشاهد يتخيلها المتلقي ويتلقها بطريقة مرئية المشاهد وبدقة تصويرية تشمل جميع التفاصيل مما جعلها تساهم في بناء الفيلم وتوسيع الصورة الشعرية والخيال في القصيدة.

لنختم الفصل بالجانب الطباعي الذي لعب دورا أساسيا ومهما في التشكيل المرئي أين تعددت المحاور من بياض وسواد وتفاوت في طول الأسطر الشعرية وعلامات الترقيم وغيرها من التقنيات المختلفة حيث تتفاعل هذه التقنيات مع بعضها البعض منتجة بذلك دلالات بصرية تساهم في بناء النص وإعطائه بعدا جماليا كونها سمة من السمات البارزة في العصر الحديث.

خاتمة

## خاتمة :

من بين أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا "التشكيل المرئي في ديوان كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس" نذكر:

- ✚ يعد عز الدين ميهوبي من الأسماء الشعرية التي قدمت رصيذا شعريا محترما.
- ✚ جاء ديوان "عز الدين ميهوبي" مليء بالمظاهر الحدائثة في تشكيل مرئي ورموز وإيحاءات تستدعي التأويل.
- ✚ كل القراءات تؤمن بأن شعر ميهوبي شعر صارخ بالمعاني الوطنية وذلك نتيجة لمعايشته مع الأزمة التي تعرض لها الوطن آنذاك.
- ✚ استطاع "عز الدين ميهوبي" من خلال قصائده الجمع بين الشعري والتشكيلي مما أدى إلى تكثيف الدلالة وتعميقها من جهة، ومن جهة أخرى محاولة محاصرة المعاني في الرسومات والأشكال.
- ✚ كما استطاع إشراك الشكل مع اللغة في إنتاج المعنى.
- ✚ استطاع "عز الدين ميهوبي" في قصائده المزاجية بين الكلام والصمت ليس عجزا وإنما لظرف يبدو فيه الكلام عاجزا أحيانا عن توصيل الفكرة.
- ✚ استخدم "عز الدين ميهوبي" مجموعة من الأشكال المرئية في قصائده، تبدو متفاوتة فيما بينها أي حسب كل قصيدة نذكر منها: الرسم، البياض، السواد وتوزيعهما، الطباعة (علامات الترقيم، العتبات).
- ✚ جاءت نصوصه الشعرية مأخوذة من محاولات معرفية عديدة ومتنوعة مستندا على خلفيات فكرية وثقافية متنوعة.

أما على مستوى الصورة فقد اتجه الشاعر وجهة سنمائية صور للشعرية لقطات ومشاهدة منظمة ومركبة مونتاجا وسيناريو.

✚ أسهمت هذه الجوانب البصرية السابق ذكرها في استمالة القارئ والتأثير على بصره وخياله وشده للغوص في أعماق النص الشعري كما أثرت الدلالة وأسهمت في إنتاجها وتعميقها بتجسيدها بصريا.

✚ أضافت العتبات النصية في ديوان "عز الدين ميهوبي" جمالية على النص، إذ تحفز القارئ على التسلسل إلى أغوار النص بحثا عن المعاني المضمرة فيه، فهي بمثابة المرآة العاكسة للمتن النصي، فالكاتب هو منتج النص ومالكة الأول، فهو يشكل واجهة لنصه ويجعل من القارئ المنتج الثاني وبذلك يكون هو المالك الحقيقي للنص.

✚ شكل عالم الأيقونات والصور والرسومات سواء على صفحة الغلاف الأمامية أو الخلفية للديوان مساحة ذهنية واسعة لإيصال الفكرة الرئيسية التي يرمي إليها الشاعر عن طريق قناة بصرية غير لفظية، فغلاف ديوان "عز الدين ميهوبي" عبارة عن فضاء من العلامات والدلالات إذ أنها تستفز القارئ وتستدرجه لقراءة النص وتكوين أفق انتظار لديه.

✚ أضحت الصورة في الخطاب البصري مركزا أساسيا، ومجسدة تجسيدا مرئيا، حيث تغدو من خلالها كل كلمة صورة مرئية، ويمكنها أن تثير القارئ وتتيح فرصة التأمل والانفعال.

✚ جاء التشكيل المرئي لترميم العلاقة بين الشاعر والمتلقي بعد غياب الوظيفة الإلقائية.

✚ أضاف التشكيل المرئي للقصيدة جمالية أثارت انتباه المتلقي وجعلته يقف عند قراءة تشكيل القصيدة وإسهامها في توجيه إدراكه والكشف على ما تحققه من تفاعل مع الأجناس الأدبية الأخرى، لتحقق بذلك بلاغة العين (البصر) وبلاغة الأذن (السمع).

✚ مَثَّل الديوان الذي اعتمدها للدراسة نموذجا جيدا لدراسة ظاهرة التشكيل المرئي، إذ وجدناه غني بتقنيات التشكيل المرئي رغم التفاوت الموجود بين هذه التقنيات، ما جعل الشاعر عز الدين ميهوبي يحسن استخدامها لصالح القصيدة.

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

\* القرآن الكريم

أولاً: المصادر

1. عز الدين ميهوبي: كالفولا يرسم غرنكا الرايس، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، ط1، سطيف، 2000.

ثانياً: المراجع

1. ابتسام مرهون الفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010.
2. أحمد إبراهيم القلاجي: وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان، دار دجلة، ط1، عمان، 2015.
3. حسين شاكر: الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، دار الابتسامة، السعودية.
4. حمدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، دار عالم الكتب.
5. سعيد بن كرامة: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار أحوار، ط3، سوريا، 2012.
6. سعيد يقطين وفيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 2003.
7. عبد الحق بلعابد: عنبات لجيرار جينت: النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، دار منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.
8. عبد الغاني خشنة: إضاءات في النص الجزائري المعاصر، دار الألمعية، ط1، الجزائري، 2013.
9. عبد الفتاح الجحمري: عتبات النص البنية والدلالة، دار البيضاء، 1997.
10. عبد المجيد بلعابد: السيميائيات البصرية، دار المحاكاة، ط1، سوريا، 2013.
11. عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط1، المغرب، 2015.
12. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية، ط1، الجزائر، 2010.
13. كلود عبيد: جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، المؤسسة الجامعية، ط1، بيروت، 2010.
14. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، دار النادي الأدبي، ط1، الرباط، 2008.

15. محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.

16. وجدان مقدادك الشعر العباسي والفن التشكيلي، دمشق، دط، 2011.

### ثالثا: المراجع المترجمة

1. ألبير كامبي: كاليغولا، تج: يوسف البهنامي، دار حوران، دط، سوريا، دت.
2. دانيال تشاندلر: أسس السيميائيات، تج: طلال وهيب، مراجعة المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2008.
3. موريس ميرلو بونتي: المرئي واللامرئي، تج: سعاد محمد خطر، مراجعة الأب نيقولا حاتم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1987م.

### رابعا: المعاجم

1. إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار مكتبة الشروق الدولية، ط1، مصر، 2004م.
2. ابن منظور: لسان العرب، ج7، دار الصبح، ط1، بيروت، دت.
3. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ج2، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008م.
4. سعيد عبد الماجد لفوزي: معجم المصطلحات الحديثة، دار ابن كثير، ط1، بيروت، 2007م.
5. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تج: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد النعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط8، 2005م.

### خامسا: الموسوعات

1. الموسوعة العربية العالمية، موسوعة أعمال المرسومة للنشر والتوزيع، ج4، 1999م.

### سادسا: الرسائل الجامعية

1. شاطو جميلة: النزعة الأيقونية في السيمياء المعاصرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2013/20/02م.
2. ليندة بولحارس: التشكيل البصري الجمالية ومدلولاته في القصيدة الجزائرية (شعر العقد الأول من الألفية الثالثة للميلاد)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة البويرة، 2014-2015م.

### سابعا: المجلات

1. مجلة الاتحاد العام الأثريني، العدد الثالث عشر، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مصر 3016.
2. مجلة الوحدات للبحوث والدراسات، المجالات، العدد الثاني، 2014م.
3. مجلة العلوم الإنسانية، العدد الثامن، ج1، جامعة أم البواقي، الجزائر، ديسمبر 2017.
4. مجلة سر من رأي، مج11، العدد 40، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، السنة الحادية عشر، شباط 2010م.
5. مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 25، جامعة سطيف، الجزائر، ديسمبر 2017م.
6. مجلة الجامعة، كلية الآداب، قسم الإعلام، جامعة الزاوية، ليبيا، العدد السادس عشر، المجلد الثاني، 2014م.
7. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 23، الرقم 12، الجزائر.
8. مجلة المخبر، أبحاث اللغة العربية والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الخامس، 2000م.

## فهرس الموضوعات

	البسمة
	الدعاء
	شكر وعرهان
	الإهداءات
أ- ج	مقدمة
	<b>الفصل الأول : التشكيل المرئي - مفاهيم واصطلاحات -</b>
	1. التشكيل
04	أ. لغة
06	ب. اصطلاحا
	2. المرئي
06	أ. لغة
07	ب. اصطلاحا
	3. مفهوم السيمياء
08	4. الصورة
08	5. مستويات قراءة الصورة
	أ. المستوى التعيني
08	ب. المستوى التخميني
09	6. التركيبية الأساسية
	أ. الرموز التشكيلية
09	ب. الرموز اللغوية
11	ج. الرموز الإيقونية
11	7. الشعر والتشكيل البصري
11	
12	<b>الفصل الثاني: تجليات التشكيل البصري ومدلولاته في ديوان كاليغولا يرسم غرينكا الرايس</b>
16	1. العتبات
16	2. أنواع العتبات
	أ. العتبات النثرية الافتتاحية
17	❖ نص المحيط النثري
17	❖ النص الفوقي النثري
	ب. العتبات التألفية
18	3. الغلاف
18	أ. اللوحة
	ب. اللون
19	4. العنوان
19	
20	

	أ. وظائف العنوان.....	
	❖ الوظيفة التحسينية.....	
	❖ الوظيفة الوصفية.....	
	❖ الوظيفة الإيحائية.....	
	❖ الوظيفة الإغرائية.....	
	5. التشكيل المرئي بالرسم.....	
	❖ التشكيل المرئي والجانب الهندسي.....	
	6. التشكيل المرئي بالسينما.....	
	❖ التشكيل المرئي واللفظة السيميائية.....	
	أ. اللقطة القريبة.....	
	ب. اللقطة القريبة جدا.....	
	ج. اللقطة المتوسطة.....	
	د. اللقطة البعيدة.....	
27	❖ التشكيل المرئي باللقطة المتحركة.....	
	● اللقطة المتحركة.....	
29	أ. اللقطة التتبعية.....	
31	ب. اللقطة البانورامية.....	
31	ج. اللقطة العالية.....	
	7. التشكيل المرئي بفن المونتاج.....	
33	أ. المونتاج المتوازي.....	
34	ب. المونتاج الترابطي.....	
	ج. المونتاج التضادي.....	
34	د. المونتاج التكراري.....	
37	8. التشكيل المرئي والجانب الطباعي.....	
	أ. محور تشكيل البياض.....	
44	❖ بنية البياض.....	
44	ب. التشكيل البصري بالسطر الشعري.....	
	9. مجالات تشكيل السطر الشعري.....	
46	أ. قانون المسافة السطرية.....	
49	❖ الأطوال السطرية المتفاوتة.....	
	❖ التفاوت الموجي.....	
51	❖ التفاوت الدرامي.....	
53	ب. قانون اتجاه السطر.....	
44	ج. مجال تشكيل التفريق البصري.....	

	..... د. مجال تشكيل النبر البصري
	..... 10. التشكيل البصري بعلامات الترقيم
	..... ❖ نقط التوتر
27	..... ❖ المد النقطي
	..... ❖ النقطتان العموديتان
29	..... ❖ علامات الاستفهام
31	..... ❖ علامات الرسم المزدوجتان
	..... <b>خاتمة</b>
31	..... قائمة المصادر والمراجع
33	..... الملخص
	..... فهرس الموضوعات
34	
34	
34	

ملخص

**ملخص:**

يعتبر التشكيل المرئي من أهم المواضيع التي تطرقت لها السيميائية بالدراسة والتحليل، وهو كل ما تمنحه القصيدة للرؤية من علامات بصرية يمكن تأويلها سواء كانت موجهة للبصر مثل الرسم علامات الترقيم... أم موجهة للخيال مثل الصورة الملتقطة والصور المشهد، يتلقاها القارئ ليكون بذلك طرفا في العملية الإبداعية وإنتاج الدلالة من خلال تأويله للنصوص وإعادة إنتاجها، وعليه ارتأينا اختيار ديوان كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس للشاعر عز الدين ميهوبي لتكون نموذجا تطبيقيا لهذه الدراسة، فجاء البحث متضمنا في مقدمة وفصلين وأخيرا خاتمة حيث خصصنا الفصل الأول من الجانب النظري حول المفاهيم والمصطلحات الخاصة بالتشكيل المرئي كما تحدثنا عن الصورة وأنواعها... أما الفصل الثاني تم فيه دراسة القوائد بصريا مع إعطاء بعدها الدلالي والجمالي وأخيرا خاتمة لنتوصل بذلك أن التشكيل المرئي وسيلة لبناء النص وإنتاج الخطاب.

**Abstract:**

Visual formation Is one of the Most important topics addressed by semiotic though study and analysis, and it is all the visual signs that can be interpreted, whether directed to the eyes, such as drawing, punctuation marks ... or directed to the imagination, such as the captured image and the scene image whith are received by the reader to be part the creative process and the production of significance through his interpretation of texts and reproduction, them, therefore we decided to choose Caligula's poet drawing Guernica al-Rais by the poet Ezzedine Mihoubi to be an applied model for this study.

Whereas into introduction two chapter , and finally a conclusion, we devoted the forst chapter of the theoretical side to the mostimportant concets and terms which are related to the visual formation, and also we talked apout the image and its types. While in the second chapter the poems were studied visually withing giving their semantic and aesthetic dimension of them finally we put an and to our research by a conclusien which a result that proves the visual formation is a mean for constructing text and producing discourse.

,