جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب واللغة العربية

مذكرة ماستر

اللغة والأدب العربي

دراسات أدبية

أدب عربي قديم

رقم: ق17 /2024/34

إعداد الطالبة:

بثينة نـــاجي

يوم11/06/2024

التشكيل البصري في الشعر المملوكي "نماذج مختارة"

لجنة المناقشة:

راجح سامية	أ. د.	جامعة محمد خيضر	رئيسا
ابتسام دهينة	**أ. د.**	جامعة محمد خيضر	مشرفا مقررا
نور الهدى قرباز	أ. مس ب	جامعة محمد خيضر	مناقشا

السنة الجامعية: 2023-2024

بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والعرفان

يقول تعالى بعد بسم الله الرحمن الرحيم ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ أَنِ اشْكُرْ لِلَّهِ وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ﴾ سورة لقمان الآية 12.

الحمد والشكر لله على توفيقه –عدد خلقه ورضا نفسه وزنة عرشه ومداد كلماته– والصلاة والسلام على بينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

نتقدم بخالص الشكر وعظيم التقدير والامتنان إلى كل من كان سببا في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد ونخص بالذكر الدكتورة المشرفة "ابتسام علي دهينة" على صبرها وتفهمها ومرافقتها لنا في كل خطوة بالنصح والتوجيه.

إلى اللجنة المحترمة التي وافقت على مناقشة هذه المذكرة كل باسمه، دون أن ننسى فضل الأساتذة الكرام الذين قطفنا من علمهم وأخذنا من معارفهم طيلة مشوارنا الدراسي.

مقـــــدمـــة

مقـــدمـة

الأدب؛ هو ذلك المتنفس الذي يلجأ إليه الأديب لنقل اهتماماته ومشاركة ذاته، وينطبق هذا بالدرجة الأولى على القصائد الشعرية التي تعتبر بوابة لعالم الشاعر الداخلي، وذلك باعتبار أنَّ الشعر خير وسيلة لتصوير الأحاسيس وصياغة التجارب الشعورية؛ لما فيه أثر كبير على نفس المتلقي، ولا ينحصر سبب وجود هذا التأثير على مضمونه ومعانيه فقط وإنما للشكل نصيبه في ذلك. فالمظهر أسبق في إعطاء الانطباع حول المضمون، والعين هي أول نقطة اتصال بين النص والمتلقي، وهي تستظرف القالب لتهيأ العقل وتحمله لتذوق النص فيما بعد.

وإذا راجعنا القصيدة العربية من الناحية الشكلية فإننا نجد أغلب الشعراء قد اعتمدوا في نظم قصائدهم على النظام التقليدي (نظام الشطرين)، لكن وجوده لم يلغ محاولات الشعراء من نسج أشعارهم في أشكال إبداعية مخالفة له فحاولوا إدخال الفنون الأخرى كالرسم والتصوير في قصائدهم فقدَّموها كمنجرٍ بصري يساهم وبشكل كبير في تشكيل دلالة النص.

ونجد إقبال الشعراء على هذه الظاهرة –التشكيل البصري– بقوة في العصر الحديث والمعاصر، لكن وجودها ليس وليد الحداثة، فنجد مثلا بعضا من شعراء العصر المملوكي من اهتموا في بناء قصائدهم بالشكل الخارجي فأصبحت لها قراءة بصرية إلى جانب المضمون.

ومن هنا وقع اختيارنا على موضوع "التشكيل البصري في الشعر المملوكي (نماذج مختارة)"، فاخترنا لتمثيل هذه الظاهرة من شعر كل من محمد بن سعيد بن حماد (البوصيري)، وصفي الدين الحلي وجمال الدين بن محمد (ابن نباتة المصري)، ومن الأسباب الأخرى التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع أن الأدب المملوكي مهمشا رغم ما يحويه من إبداع وأسماء أثبتت قدرتها ومهارتها الشعرية أيضا أنّ جُل الدراسات تتوجه في دراستها إلى المضمون رغم أنَّ الشكل جزء مهم من القصيدة ولد دوره ومساهمته في إيصال المعنى للمتلقي.

والهدف وراء رغبتنا في هذه الدراسة هو الإجابة عن التساؤل التالي:

-كيف تجلى التشكيل البصري، من حيث البنية ومن حيث الدلالة في الشعر المملوكي؟ وفيما تمثلت جماليته؟

واقتضت منهجية البحث منا تقسيم الدراسة إلى مقدمة وفصل نظري، وآخر تطبيقي وخاتمة تضمنت أهم نتائج البحث ثم ملحق للتعريف بالشعراء ، بالنسبة للفصل الأول **"التشكيل البصري في العصر المملوكي مفاهيم نظرية"** ضمَّ مفهوم التشكيل البصري (التحديد اللغوي والاصطلاحي) ونشأته (عند الغرب والعرب) وبنياته وجئنا فيه بلمحة مختصرة عن العصر المملوكي، أما الفصل الثاني **"بنيات التشكيل البصري في الشعر المملوكي وجماليته نماذج تطبيقية"** فقد جاء مفصلا لآليات التشكيل البصري ودراستها في ما تم اختياره من نماذج الشعراء في العصر المملوكي فدرسنا التشكيل البصري فيها من خلال (بنية البياض وبالسطر الشعري وعلامات الترقيم وأخيرًا الرسم بالشعر "الهندسي").

واعتمدنا في هذه الدراسة على دواوين الشعراء (البوصيري/ صفي الدين الحلي وابن نباتة المصري) وعلى مجموعة من المراجع نذكر أهمها: محمد نجيب التلاوى (القصيدة التشكيلية في الشعر العربي) أيضا بكري شيخ أمين (مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني)، وكذا محمد الصفراني (التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث).

واتبعنا في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي وكذا المنهج التاريخي (في النشأة و اللمحة عن العصر المملوكي) الذي حاولنا من خلاله دراسة نماذج شعرية من العصر المملوكي توفرت فيها الظاهرة –التشكيل البصري–.

ومن خلال رحلتنا البحثية واجهتنا مجموعة من الصعوبات نذكر منها:

–قلة المادة العلمية في الموضوع (التشكيل البصري)، ذلك لأنَّ أغلب الدارسين يتمحور تركيزهم حول المضامين.

-وكذا عدم توفر النماذج الأصلية للشعراء، فجاءت دراستنا بناءً على ما توفر؛ أي أننا أخذنا النماذج من الدواوين المطبوعة، فهذا يخفي الكثير مما تبحث فيه دراستنا.

-وتم بفضل الله الذي بثّ فينا العزيمة والإصرار على استكمال البحث في الموضوع وتجاوز هذه العقبات.

وفي ختام مقدمتنا نتوجه بجزيل الشكر والعرفان إلى الدكتورة "ابتسام علي دهينة" التي تفضلت بالإشراف على البحث، ورافقتنا في مسيرة إنجازه ولم تبخل علينا بالنصح والتوجيه بكل رحابة صدر في كل مرة.

وأخيرا نعتبر دراستنا محاولة في الموضوع إن أصبنا فذلك بفضل وتوفيق من الله تعالى، وإن أخطأنا فهو أعلم بما بذلناه في سبيل البحث.

الفصل الأول: التشكيل البصري في العصر المملوكي "مفاهيم نظرية"

أولا: مفهوم التشكيل البصري ونشأته

ثانيا: بنيات التشكيل البصري

ثالثا: لمحة عن العصر المملوكي

أولا: مفهوم التشكيل البصري ونشأته

I –مفهوم التشكيل البصري

1–التحديد اللغوي

1–1–التشكيل

جاء في معجم مختار الصِّحاح في مادة (ش. ك. ل): (الشَّكلُ) بالفتح المثل والجمع أشكالٌ وشُكولٌ، ويقال هذا أشكل بكذا أي أشبه، وقوله تعالى{ قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ}؛ أي على جدليته وطريقه وجهته، و(الشِّكالُ) العقال، والجمع (شُكُلٌ)... والشكال في الخيل هو أن تكون ثلاث قوائم محجَّلة وواحدة مطلقة أو ثلاث قوائم ورجلٌ محَجَّلةٌ، ولا يكون الشِّكال إلا في الرجْلِ وشَكَلَ الكتابُ إذ قيده بإعراب. ويقال شَكَلَ الكتابُ كأنه أزال به إشْكَالَهُ والتباسه والمشاكلةُ: الموافقة.[1]

وورد في معجم أساس البلاغة في نفس اللفظة أنَّه يقال: "هذا شكله أي مثله، وقَلَّتْ أشكاله، وهذه الأشياء أشكالٌ وشكولٌ، وهذا من شكل ذاك: من جنسه، وأَشْكَل النخلُ: طاب بسره وحلا وأشبه أن يصير رُطباً ومنه أَشْكَل الأمر كما يقال، أشبه وتشابه، رجل أشكل العين، وعن شكلاء وفيها شُكلة: وهي حمرة في بياضها وامشوا في شَاكِلَتي الطريق هما جانباه.[2]

[1]_محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصَّحاح، دار المعاجم في مكتبة لبنان، (د.ط)، لبنان، 1976م، ص 145.

[2]_أبي القاسم جار الله محمود بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، (ط1)، (ج1)، بيروت–لبنان، 1419–1997م، مادة (ش ك ل)، ص 517–518.

وفي لسان العرب نجد أنَّ الشَّكلُ بالفتح الشبه والمثل والجمع أَشْكَالٌ وشُكولٌ، والشَّاكلةُ الناحية والطريقة والجدلية، وشَاكِلَةُ الإنسان: شكله وناحيته وطريقه، وشَكْلُ الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة، وأشكل الأمر إِلْتَبسَ.[1]

من خلال ما وجدناه في المعاجم القديمة يمكن أن نقول بأنَّ الشكل له معان عدة نذكر ما اتفقت فيه حول معنى الشكل(الشبه والمثل والجنس/ الناحية والطريق والجدلية/ أيضا يفيد معنى الالتباس).

وما وجدناه من معان في المعاجم المعاصرة في نفس الكلمة أنه يقال: (تَشَّكل الشيء تَصَّور وتمثَّل وصار له شكل وهيئة، وشكل الفنان الشيء: صوَّره عالجه بغية إعطاه شَكْلٍ معين... والتشكيل (مفرد) ج تشكيلات مصدر شكَّلَ: عدد متجانسٌ من شيء ما... الفنون التشكيلية: فنون تصور الأشياء وتمثلها: كالرسم والتصوير والنحت والهندسة المعمارية وشكليٌّ: ما يتَّصل بالظاهر دون الباطن أو بالشكل دون الجوهر، وفن شَّكْلِيٌّ فن لا يسلم بتمثيل أشكال سهلة المعرفة بل يسعى للتعبير عن حالات الإحساس بنسب الأضواء والظلال والألوان".[2]

والإضافة هنا هي الإشارة إلى المظهر الخارجي أو الصورة؛ أي ما يتعارض مع المضمون ويدرك بالبصر.

ونشير إلى أنَّ الشكل في الاصطلاح حمل معنيان الأول الشَّكل الهندسي أي؛ "هيئة للجسم أو السطح محدودة بحد واحد كالكرة أو الدائرة، أو بحدود كثيرة كالمثلث والمربع، والمكعب ولا يشترط في تصوِّر الشَّكل أن تكون حدوده محدودة العدد ومتناهية"[3]، أما المعنى الثاني فهو الشكل المنطقي وهو: "الهيئة الحاصلة في القياس من نسبة الحد الأوسط إلى الحد الأصغر والحد الأكبر...

---

[1]_ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله الكبير-محمد أحمد حسب الله-هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، (دط)، القاهرة، (دت)، ص 2310.

[2]_أحمد مختار عمر، معجم المصطلحات العربية المعاصرة، علم الكتب، (ط1)، القاهرة، 2008م، ص 1229.

[3]_جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، (دط)، (ج1)، بيروت-لبنان، 1972م، ص 707-708.

وعلم الأشكال "Morphologie" عند علماء الحياة هو علم الصور، الأنواع الحيوانية والنباتية، وعند علماء اللغات دراسة صور الألفاظ.[1]

1-2-البصر

في معجم الصحاح نجد أنَّ (البَصَرُ): حاسة الرؤية، وأبصرت الشيء رأيته، والبَصِيْرُ خلاف الضرير، بَاصَرْتَهُ إذا أشرفتَ تنظر إليه من بعيد، والبصر العلم، وبَصُرتُ بالشيء: عَلِمْتُه، والبَصِيْرُ هو العالم، والتبصُّر: التأمل والتَّعرف والتبصيرُ التعريف والإيضاح.[2]

وفي معجم أساس البلاغة يقال: أَبْصَرَ الشيء وبَصُرَ به وقد بَصُرَ بعلمه صار عالما به. وبَصَّرْتُه به إذا عَلَّمتُه إياه، وهذه آية مُبصِرةٌ وأَبْصَرَ الطريق استَبَانَ ووَضَحَ.[3]

ومعناها في معجم لسان العرب أنَّ: "من أسماء الله تعالى البصيرُ، هو الذي يشاهد الأشياء كلها ظاهرها وخافيها بغير جَارِحة، والبَصَرُ حِسُّ العين والجمع أبصار وأَبْصَرتُ الشيء: رأيته. وباصرهُ: نظر معه إلى شيءٍ أيُّهمَا يُبْصِرُ قيل صاحبه".[4]

من خلال الشروحات السابقة لمادة (بَصَرَ) فإننا نخلص إلى أنّها تحتوي على معان مختلفة منها ما تعني بالبصر الرؤية والنظر كما أنها تحمل معنى العلم بالشيء والتعرف عليه، كما ترتبط أيضا بمعاني الوضوح والاستبيان.

والبصر في المعجم الفلسفي للدكتور **جميل صليبا**: «البصر هو إحدى الحواس الخمس المعروفة، ويشمل جميع الإحساسات التي تدركها العين: أولا الإحساسات البصرية الإحساس بالمضيء والمظلم وثاني الإحساسات البصرية الإحساس باللون، وثالثهما الإحساس بالشَّكل، وهو

---

[1]_المرجع السابق، ص 708.

[2]_محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ص 22.

[3]_أبي قاسم جار الله محمود بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ص 62.

[4]_ابن منظور، لسان العرب، ص 290.

يتولد من تبادلات الصورة الشبكية المضافة إلى حركة العين ورابعها إدراك المسافات؛ أي إدراك القرب والبعد والبصيرة هي الفطنة والذكاء وهي بالنسبة إلى النفس كالبصر بالنسبة إلى العين».[1]

2-التحديد الاصطلاحي: (التشكيل البصري)

يصعب علينا تحديد مفهوم واضح ودقيق للتعبير عن التشكيل المرتبط بالأدب بشكل عام والشعر على وجه الخصوص وذلك "لأنَّه محوَّل أولا من منطقة الرسم الأدواتية الفنية والجمالية، وثانيا لأنَّ حركته في ميدان اللغة واسعة وغامضة وعميقة ومتداخلة ومتشبكة لا يمكن أن تحدّها حدود على النقيض من حركته الدينامية الرحبة في منطقة الرسم".[2]

أين يسعنا أن نلحظها بقوة ووضوح فيمكن لنا "مباشرتها بصريًا والإحساس بها تخييليا"[3]. فَنُقِلَ هذا المصطلح من الفنون التشكيلية عموما والرسم خاصة لِيُعَبَّرَ به عن "أسلوب حداثي اتَّبعه الشاعر للتعبير عن رؤاه وأفكاره وإيصال ما هو مغَيَّب إلى المتلقي عن طريق في الرسم لأنَّ الشعر وثيقُ الصلة به باعتباره جنسٌ من التصوير ذا بعد إبداعي"[4]. فتوجد مقولة موجزة ومعبرة عن هذا التقارب والتداخل بين كل من الشعر والرسم والتصوير **لسيمونيدس الكيوسي** "إنَّ الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق وإنَّ الرسم أو في التصوير شعر صامت".[5]

وعلى هذا الأساس يكون بالتشكيل عنصرا محتما في القصيدة فيقول صلاح عبد الصبور: «القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها»[6] لأن الشعر أو القصيدة عمل

---

[1]_جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 211.

[2]_محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، دار نينوى، (دط)، دمشق-سورية، 2011م، ص 5.

[3]_المرجع نفسه، ص 5.

[4]_لعموري يمينة، ورنيقي الشايب، آليات التشكيل البصري في النصب الشعري الجزائري المعاصر (ديوان الدواوين لعقاب بالخير نموذجا)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد11، ع2، تمنغاست-الجزائر، 2022، ص 501.

[5]_كلود عبيد، جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت-لبنان، 2010م، ص 11.

[6]_صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، مجلد3، ط3، بيروت-لبنان، 1977، ص 31.

إبداعي ويشترط من الشاعر أن يُخرِّجَها في ثوب مبتكر وجديد لتكون كذلك والإبداع فيها شاملا لكامل أجزاءها.

وفي حديثه أيضا عن التشكيل أضاف فكرة مهمة فيقول: «وَلَعَلَّ إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير»[1]. هذا تأكيد آخر على تداخل العمليتين التشكيلية والتصويرية في صناعة الشعر وبناء قصيدة متكاملة ومتناسقة الأجزاء.

وعليه نقول أنَّ المنجز البصري جاء من أجل "تقديم أحوال عن تمثيل الأشياء بنقلها إلى مستوى الإدراك والتصور والتصديق عبر المشاهدة والتجربة الشخصية والاستدلال على الواقع"[2]. فأصبح يدعو إلى التأمل العميق فيه للوصول إلى دلالاته المتعددة. "فالصورة المرئية تُعَّدُ علامة دالة شأن الدوال اللفظية الأخرى"[3]. وجاءت استعانة الشعراء بتقنية التشكيل البصري" من أجل إيصال الجزء المفقود من نصوصهم إلى المتلقي"[4]. لأنَّ النص المكتوب وحده يكون قاصرا في بعض الأحيان في ترجمة المعنى المراد وصفه.

وبناءً على ما تقدم يمكن أن نعَّرِف التشكيل البصري بأنَّه: "ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة أم على مستوى البصيرة/ الخيال".[5]

---

[1]_المرجع السابق، ص 31.

[2]_بشير مخناش، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر (نزار قباني أنموذجا)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع12، 2015م، ص 195.

[3]_المرجع نفسه، ص 195.

[4]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، بحث في سمات الأداء الشفهي (علم تجويد الشعر)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2008م، ص 14.

[5]_المرجع نفسه، ص 18.

II –نشأة التشكيل البصري

1–عند الغرب

تنبه القدماء في الغرب إلى العلاقة الوطيدة التي بين الفن التشكيلي والشعر نحو "**سيمونيدس الكيوسي**" وعاش حوالي (556-468 ق.م). **وهوراس** الشاعر الروماني (65-8 ق.م) في كتابه فن الشعر شبه فيه القصيدة بالصورة فيقول (كما يكون الرسم يكون الشعر) وطالب ببذل الجهد لصقل البيت الشعري وتشكيله. أيضا الكاتب اللاتيني **سيدونيس** حوالي (430-485م) الذي رسم في قصائده مشاهد تخاطب كل الحواس والوصف الذي أطلقه الكاتب الإغريقي الساخر لوكيان (120-180م) على شاعر الإغريق الأكبر **هوميروس** بأنه رسام مجيد وراحت لتصبح بعدها صفة الرسام والمصور العظيم تنطبق على العديد من الشعراء ثيوكريتس وفرجيل وسبنسر وشكسبير وعدد كبير من شعراء العصر الحديث. [1]

والبدايات الفعلية في الكتابة في هذا النوع من القصائد –التشكيلية البصرية– تعود بنا إلى العهد الإغريقي "فالشعر البصري لم يكن ابتكارا من ابتكارات فترة الحداثة بل نجد جذوره القديمة لدى الشاعر الإغريقي **سيماس** (330 ق.م) وقد ازدهر هذا الشعر بعد ذلك عندما كانت المشجرات –كما في تلك القصائد التي يمكن أن تكون قراءتها أفقيا– شكلا منفصلا وشائعا لدى الشعراء ذوو التوجيهات الدينية المعادية للأيقونات"[2]. وبعدها عاد هذا النوع من الشعر في عصور النهضة والباروك عندما لعب شعراء وكتاب أمثال **فيلون ورابيله** بإمكاناته الإبداعية أما خلال القرن الثامن عشر فقد تراجعت مكانته بوصفه نوعا من العبث إذ قورن بالفن الراقي. ثم عاد بشكل قوي مع **مالارميه** في نهاية القرن التاسع عشر"[3]. وهو الذي برع في قصيدته رمية النرد "التي

---

[1]_ينظر: كلود عبيد، جمالية الصورة، (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، ص 11-12.

[2]_سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة" أنموذجا، مجلة أفاق للعلوم، جامعة الجلفة، ع 7 مارس 2017م، ص 33.

[3]_المرجع نفسه، ص 33.

كانت بداية جادة لاستغلال الصفحة بعمق تشكيلي يتجاوز حدود التزويق إلى المشاركة العضوية في جسد القصيدة حتى أصبح التشكيل دلالته لا تقل عن الدلالة اللغوية"[1]. وأطلق عليها اسم رمية النرد لأنه "عرضها بنوع من السقوط الحر المحكوم بالمصادفة التي تنشأ عن ضربة النرد"[2]. وهدفه هنا هو "تجنب السرد وتوزيع قراءة القصيدة على مسافات بحيث تكون الصفحة كلها وليس السطر هي وحدة الشعر كصورة كلية"[3].

ونستشف من هذا الحديث أنَّ جمالية الشعر لا تقتصر على مضمونه ما يحتويه من علامات لغوية، بل هناك أيضا ما يستحق الاهتمام به وهو الشكل الخارجي وما يحمل من معان من خلال العلامات غير اللغوية، وهذا ما توصل إليه العالم **فردينان دي سوسير** من خلال دراسته للغة "داعيا إلى تأسيس علم شامل وهو علم الدلالة غير اللغوية"[4] وفصَّل في الحديث عن الدلالة اللغوية وتكلم بإيجاز عن الدلالة غير اللغوية وهذا ما اهتم به لاحقا **رولان بارت** في كتابه (عناصر علم الدلالات) وهنا حاول "بارت ألقاء ضوء أكثر على المقصود بعلم الدلالة غير اللغوية"[5].

ثم **رومان جاكبسون** الذي "طالب بإيلاء أهمية خاصة بهذا المستوى حين لاحظ وجود علامات شعرية عديدة لا تنسب فقط إلى علم اللغة، ولكن إلى مجمل نظرية الدلالات وبشكل آخر علم الدلالات العام"[6]. ومثله **جريماس** الذي كان "حديثه أكثر إيجابية وتفصيلا عندما تحدث عن الشكل الخطي بفضاء الصفحة وكيفية ترتيب المساحات. وذلك لارتباط التشكيل والإخراج بالإبلاغ الشعري الذي أصبح بعد المرحلة الشفوية عبارة عن (شكل+ نظام+ فكرة)"[7].

---

[1]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2006، ص 214.

[2]-المرجع نفسه، ص 214.

[3]_المرجع نفسه، ص 214.

[4]_شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي)، دار توبقال للنشر، ط1، (دت)، ص 13.

[5]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 180.

[6]_شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي)، ص 14.

[7]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 180-181.

والتحولات الحضارية التي شهدتها أوروبا أفرزت الكثير من المذاهب والاتجاهات الفلسفية التي تولي للصورة والمادة اهتماما كبيرا كالمستقبلية "التي حملت على عاتقها التعبير عن روح العصر الحديث تعبيرًا غير تقليدي وكان **مارتيني** هو المنظر الأساسي لهذه الحركة المهمة جدا، ومصدر أهميتها أنها قدمت الأفكار التي اعتمدت عليها الدادائية والسريالية والتجريبية فيما بعد"[1]. والدلالات غير اللغوية التي اعتمدها المستقبليون" قد توجهنا ناحية فن الرسم والموسيقى والقصيدة الشعرية هنا لم تكتف بهذين الفنين، وإنما تدخلت الوسائل الفنية للفنين في القصيدة الشعرية"[2]. وهذا أوجد لنا نوعين ثانويين من المنتوج الشعري هما: قصيدة الضجيج وهي "قصيدة قدمها المستقبليون وتعتمد في جوهرها على عنصر الصوت الموسيقي بإقاعه الصاخب... والصخب والسرعة مقصودان هنا لأنهما يعكسان روح العصر، وإذا رافقتها مؤثرات صوتية بشرية وغير بشرية (صفير/ هسيس/ طبول/ صراخ/ أجراس/ تنهيدات...) فتسمى بالقصيدة الأنية. وذلك لتحقيق التزامن والتدخل في الإلقاء"[3]. ولدينا أيضا القصيدة التشكيلية "وهي التي تعتمد هذه المرة على فن الرسم ومعطياته في محاولة لتعويض الدلالة اللغوية"[4]. وهي تركز على "استثمار جماليات التحرير المكاني الصفحة"[5]. وهنا قدّم **مارتيني** بقصيدته "حساسية الأرقام وقام بتوزيع حروف قصيدته على نحو تشكيلي وهندسي يثير معه صوتا وضجيجا وزحاما مقصودا. ليلغي بذلك الدلالة اللغوية المنطقية بعد استزراع دلالة تشكيلية غير لغوية"[6]. فجاءت قصيدته في صورة بصرية خارجة عن المألوف الذي يعتمد على اللغة لإيصال المعاني. ولنا أيضا الدادائية مثالا آخرا عن المذاهب الفلسفية التي اهتمت بالصورة إذ جاءت الدادائية عام 1916م وبحلول أوائل العشرينات أضحت

---

[1]_المرجع السابق، ص 191.

[2]_المرجع نفسه، ص 193.

[3]_المرجع نفسه، ص 194.

[4]_المرجع نفسه، ص 195.

[5]_المرجع نفسه، ص 196.

[6]_دفيد هوبكنز، الدادانية والسريالية (مقدمة قصيرة جدا)، تر محمد الروبي، مراجعة فتحي خضر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، القاهرة، 2016م، ص 11.

ظاهرة فنية دولية سعت إلى قلب الأفكار البرجوازية التقليدية في الفن"[1]، والسبب في مفارقتها لكل ما هو تقليدي في الفن هو تلك الأوضاع السيئة والفوضى العارمة التي كانت يعيشها العالم وأوروبا خلال الحرب العالمية الأولى، فجاءت متمردة بشكل جريء على تلك الظروف القاسية من خلال الفن. "وكانت الدادائية من أخضب الفترات التي التقت فيها الفنون ببعضها البعض لاسيما التعاون الكبير الذي كان بين الشعراء والرساميين"[2].

وبعدها ظهرت الفلسفة السيريالية، وهي "الوريث الفني للدادائية رسميا عام 1924 وأمست ظاهرة عالمية بحلول الفترة التي تداعت فيها أربعينات القرن العشرين والتزم الفنانون السرياليون –بأن الطبيعة البشرية غير عقلانية في جوهرها ودخلوا في علاقة حب للتحليل النفسي"[3]. وهذا محاولة منهم للكشف عن خفايا الفكر والعقل البشري، ويكون ذلك من خلال "التخلي عن الواقع والاهتمام بالخيال والأحلام واللاشعور، حيث تعيش المكبوتات والانفعالات في عقل الباطن"[4].

فهي تدعو إلى الاهتمام بالعالم اللاشعوري "كونه مصدر تعبيري أوقع وأفضل من العالم المادي"[5]. باختصار فكرة هذه الفلسفة قائمة على مبدأين الخروج عن الواقع والخروج عن الواقع أيضا؛ أما الأول يكون من خلال التمرد على التعبير المباشر" فمنهم يفضلون التعبير الغامض والبعد الرامز الذي يرتفع بمستوى الأداء الفني الإبداعي"[6]. أما الثاني يكون من خلال "الانسحاب إلى الداخل في عملية ابتلاع سيكولوجي، حيث يصبح اللاشعور والبعد الباطني هما المادة الإبداعية السخية العطاء"[7].ونفهم من هذا أن الفلسفة السريالية أبعد من كونها جمالية فهي تهدف

---

[1]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 198.

[2]_المرجع نفسه، ص 199.

[3]_دفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية (مقدمة قصيرة جدا)، ص 11.

[4]_ريهام أحمد فرغلي، المدرسة السريالية في القرن العشرين وأثرها على التكوين النحتي في الأخشاب الطبيعية، كلية التربية، جامعة أسيوط، مجلد23، ع9، ج2، نوفمبر 2017م، ص 142.

[5]_المرجع نفسه، ص 142.

[6]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 203.

[7]_المرجع نفسه، ص 203.

إلى إخراج الإنسان من قسوة ما حوله وذلك بالهرب من الواقع والتمرد عليه فنا". وأخيرا الفلسفة التجريدية التي ترى أن "البحث في ذات الفن ليس جديدا وأنَّ العمل الفني عند التجريديين يمثل كيانا قائما بذاته وللتجريدية أسلوبان متميزان أحدهما ذو نزعة تعبيرية والأسلوب الآخر ذو نزعة هندسية وهو الأكثر انتشارا وتزعم هذا الأسلوب **بييت موندیان**"[1].

والأسلوب التجريدي ي"تجنب محاكاة العناصر، ويثير استجابات جمالية للعلاقات التشكيلية بين المساحات والأبعاد والألوان لما لها من مقومات فنية"[2].

أيضا **أبولينير الفرنسي** كانت له مساهمته في القصيدة التشكيلية البصرية والذي تركزت موهبته على مشاهده البصرية وقدرته على تحويلها إلى أفكار وصور تتشكل تشكلا جديدا تنمو معه المعاني الجديدة...

ووضح هذا في قصيدته (منطقة أرضية)[3]. ومثله **كمنجز** الشاعر الأمريكي الذي سعى إلى التجديد من خلال تميزه في "تحرير وتشكيل القصيدة الشعرية، فهو لم يكتف بالتجديد الصياغي، وإنما اعتبر التحرير البصري والتشكيل الحرفي جزء من الثورة اللغوية وهدف أساسي للتجديد الشعري لأنه يحقق للقصيدة روح الاتساق"[4].

كانت هذه هي أهم النقاط والمحطات في نشأة القصيدة البصرية عند الغرب فالبداية كانت مع إدراكهم للعلاقة التي بين الشعر وباقي الفنون التشكيلية خصوصا الرسم والتصوير، وبعدها انطلقت الكتابة في هذا النوع من القصائد مع الإغريق لكن لم تكن الكتابة التشكيلية بهذا القدر من الانتشار حتى عصور النهضة مع **فليون ورابليه** وكان للدرس اللغوي الذي قدمه **فردنيان دي**

---

[1]_ينظر، المرجع السابق، ص 207-208.

[2]-ياسمين منير فايز نخيلة، المفاهيم الفلسفية للتجريدية العضوية ودورها في مجال أشغال الخشب، مجلة بحوث في التربية النوعية، مجلد2015، ع25، 31 يناير 2015، ص 12.

[3]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 213.

[4]_المرجع نفسه، ص 219-220.

سوسير حول العلاقات والدلالات اللغوية وغير اللغوية أثره في زيادة الإقبال على هكذا أنواع من القصائد خصوصا بعد تعمق كل من **جاكسبون وجريماس** في الدلالة غير اللغوية بالتحديد، والفلسفات التي ظهرت كرد فعل على الظروف القاسية التي مرت بها أوروبا خلال الحرب العالميو الأولى المستبلية (قصيدة الضجيج والقصيدة التشكيلية)، والدادائية (التي دعت إلى المزج بين الشعر والرسم)، والسريالية (التي دعت إلى مفارقة الواقع والخروج عنه من خلال الغوص في اللاشعور أيضا الخروج عن الواقع من خلال الغموض التعبير وتعمد الرامز).

ببعدها التجريدية (استعمال الأشكال الهندسية والبحث في جمالية العلاقات التشكيلية ثم **أبولينير** (التعبير عن المعاني من خلال التشكيل) وبعده **كمنجز** (الذي دعا إلى الثورة اللغوية وهي عنده لا تكتف بالتجديد الصياغي وإنما تشمل التحرير البصري لتلك القصيدة).

2-عند العرب

يُعَدُّ **الجاحظ** أول من تعرّض إلى الشعر من حيث طبيعة المقاربة لفن التصوير والرسم وذلك من خلال عبارته التي وردت في كتاب الحيوان «... فإنما الشعر صناعة وضربٌ من النسيج وجنسٌ من التصوير»[1]. وهنا هذا القول وضّح لنا قدرة الشاعر على "إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي وهي تُعّد المقدمة الأولى بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى"[2]، الذي يريد الشاعر إيصاله إلى المتلقي والتأثير عليه من خلاله، فجعله كالرسم لأنه يشبهه في طريقة صياغة الأفكار وتشكيلها بما ويوجب التأثير في نفس المتلقي، وهذا رأي الكتور **جمال خيضر الجنابي** الذي تطرق للفكرة بالشرح فيقول على **الجاحظ** أنه: «يجعل الشعر مماثلا لفن الرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي وإن اختلفا في المادة التي ينبني عليها كل واحد منهما»[3]. وهذا لأنَّ كلمة

---

[1]_كلود عبيد، «جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر»، ص 14.

[2]_المرجع نفسه، ص 14.

[3]_جمال خيضر الجنابي، وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند فوزي الأتروشي –دراسة تحليلية–، بناية المكتبة البغدادية، ط1، بغداد، 2014، ص 20.

(التصوير) تدل "على رسم لوحة أو تشكيل تمثال، بحيث يصبح معنى الصورة مرادفا للوحة المرسومة، ويكون هذا ربط الشعر بالرسم أمرا ناتجا عن إدراك أن التقديم الحسي للمعنى أو التجسيم عنصر مشترك بين الشعر والرسم، لأن كلا من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية"[1]. وهناك من تحدث بعده من النقاد عن نفس النقطة لكنها تتضح أكثر عند **ابن سينا** الذي قام بتشخيص العلاقة بين الشعر والرسم فيقول: «إنّ الشعراء يجرون مجرى المصور فكل واحد منهم محكاك»[2].

هذه الأفكار توضح لنا الالتقاء والتداخل بين التصوير بالشعر والتصوير بالرسم من الجانب النفسي والذي نلمسه عند محاولة الشاعر في التأثير بمعانيه التي هو بصدد بثّها إلى نفس المتلقي، والتي يكون وجه الإبداع فيها مرتبط بمدى إمكانية الشاعر تجسيد تلك الصورة وتشكيلها في نفس من يتلقاها فيكون بذلك قد لبس وأتقن دور الرسام.

أما الانطلاقة الأولى في كتابة القصائد المشكَّلة بصريا مختلف فيها بين النقاد. وهذا لأنّ مصطلح –التشكيل البصري– حديث الظهور في النقد العربي خصوصا أنّ الشعر العربي كان يعتمد نظاما محددا في الكتابة لشعرية وهو مكون من شطرين بينهما بياض يمثل وقفة لأخذ النفس بين صدر البيت وعجزه. ويؤكد كل من **طراد الكبيسي ومحمد بنيس** بأن البداية كانت مع شعراء الأندلس "عندما استحدثوا الموشح... وذهب بعضهم إلى بناء موشحته على شكل شجرة وردة، فكانت الموشحة عالما يعج بحضور الطبيعة، وبالكائن الإنساني... وكأن المبدع الأندلسي أراد الارتماء في أحضان الطبيعة"[3].

واتفق معهما **بول شاوول** ليثبت أنّ البداية كانت أندلسية مع **لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني** وقال "إنّ البداية ظهور المخلّع... والعرب قد مارسوه بشكل أكثر تركيبا، وأكثر لعبا

---

[1]_كلود عبيد، جمالية الصورة «في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر»، ص 14.

[2]_المرجع نفسه، ص 14.

[3]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 28.

وتلاعبا منذ القرن السابع هجري، وربما قبل ذلك... وأول مخلفة في الشعر ظهرت في الأندلس على يد الوزير لسان الدين بن محمد بن عبد الله السليماني في الأندلس"[1].

ويرى **الرافعي** أنّ "انتشار الصنعة بدأ من القرن السادس، وعندما يقترب من المشجرات يرى أنه هو محبوك الطرفين"[2]. وهو الذي ظهر مع "أبو بكر محمد بن دريد المتوفي سنة 321هـ... لم يشتهر من شعره إلا مقصورته التي مدح بها ابن مكيال، وهي مشهورة. وقد نظم ابن دريد المذكور قطعا مربعا على عدد الحروف لم يلتزم فيها أجرا واحدا بل جعل كل قطعة منها مستقلة عن سائرها في الوزن"[3]. ونشير إلى أنّه يرى بأنّ اسم "المشجر حديث العهد لم يعرفه القدماء وإنما عرفه رجال القرن الحادي عشر –السابع عشر ميلاد"[4].

وإذا تحدثنا عن الشكل الأول نسج عليه العرب قصائدهم –نظام الشطرين– فإنه أخرج لنا قالب إبداعي يمنح للإنسان فوق لذّة المعاني الجميلة المتواجدة في المضمون لذّة النظر إلى شكل القصيدة ولذة الاستماع لها لما فيها من تناغم بين شطريها "ففي جسم الإنسان يتمثل الانسجام التام بين شطرية (أ–ب) فهناك تساو بين الجزئين وتواز يشبه تماما التساوي والتوازي بين الشطرات الأوائل وشطرات الثواني في القصيدة الواحدة"[5] ونفس العلاقة التي تجمع بين الأعضاء في شطرية الجسم نجدها قائمة بين شطري القصيدة.

وعلى الرغم من سيطرة هذا الشكل في الشعر العربي القديم إلا أنّ هذا لم يمنع وجود محاولات التجديد في العصر العباسي وذلك بتجاوز "الشكل الشعري التقليدي الموسوم بالبيت الشعري بشطريه المتساويين في بناء أفقي متواز. ولكنها كانت محاولات فردية جاءت بفعل البعد

---

[1]_المرجع السابق، ص 28.

[2]_المرجع نفسه، اص 30.

[3]_مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مؤسسة هنداوي، (دط)، القاهرة، (دت)، ص 966.

[4]_بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار للملايين، ط4، بيروت–لبنان، كانون الثاني (يناير) 1986م، ص 182.

[5]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 38.

السلطوي للشكل التحريري الأول"[1]. وهذا يذكرنا بما حدث عند الغرب في إسهام الحرب العالمية في خلق فلسفات ثائرة ومتمردة على نظام الكتابة هناك، فالاضطهاد هنا غير من شخصية الناس ودفع بها إلى التغيير ورفض المسايرة الاجتماعية.

وتحققت هندسة الشكل الشعري أيضا في "العصر المملوكي والعثماني حيث وجدت أشكال هندسية كالدائرة والمثلث والمربع والمخمس والمعين وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات أو قصائد على صورة هندسية معينة"[2].

ومن الإضافات الأخرى التي ألحقتها الكتابة على القصيدة العربية ونقل القصيدة من العملية الشفاهية إلى عملية التحرير أنها "قد اكتسبت عمقا دلاليا، ودراسته مع التطور الشكلي والتشكيلي أصبح أمرا ضروريا"[3]. حتى نفهم الرموز التي نراها ونحاول الوصول إلى معانيها ودلالاتها. إلى جانب هذا نجد أن الكتابة غير مرتبطة بأبعاد زمنية فهنا تكون لنا متعة ثابتة غير مرتبطة بزمن الإلقاء كما هو في المشافهة.

ونشير إلى أن لغتنا العربية اهتمت بالخط وكان هذا خصوصا في العصر المملوكي والعثماني وهذا ما جعل منها "أرقى اللغات ذات الخطوط المتميزة، وهي خطوط ذات نسب تقديرية ومقاييس خاصة، وقد امتلكت الحروف العربية قدرة مطواعة على التشكيل من (انبساط/ استلقاء/ مد/ تقويس/ استدارة/ تشابك ومزواجة...)" [4]. وبما أنّ الإسلام قد نهى عن الرسم والنحت كان الخط خير بديل للإبداع الفني. حتى أنه "استثمر لصالح القرآن الكريم الأمر الذي ربط العاطفة الدينية بالإمكانات الإبداعية لهذا الفن"[5].

---

[1]_المرجع السابق، ص 45.

[2]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 35.

[3]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 44.

[4]_المرجع نفسه، ص 66.

[5]_المرجع نفسه، ص 66.

وفي العصر الحديث تخلص العرب من القالب التقليدي الذي كان سائدا في العصور السابقة. وهذا مع "ظهور شعر التفعيلة أو الشعر الحر منذ الأربعينات، لأن المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية انعكست آليا على اشتغالها الفضائي المعتاد، هذا الأخير الذي بقي استمرارا للنموذج القديم رغم التغيرات التي اكتنفته على امتداد أزيد من 11 قرنا"[1].

ونذكر أنّ موضوع اشتغال الفضائي للنص الشعري أو ظاهرة التشكيل البصري قد وجدت "في المغرب احتفاء خاصا مع نهاية السبعينات وبداية الثمانينات بحيث عرفت الساحة الثقافية رواج نصوص كثيرة تبنت هذا الاتجاه بالقياس إلى ما يمكن رصده في الشعر المشرقي"[2].

هذه هي أهم الوقفات في تاريخ الظاهرة عند العرب. فالبداية لم يكن تشكيلا بصريا ممارسا فعليا، وإنما كانت في الحديث عن العلاقة المتداخلة بين الشعر وبقية الفنون كالرسم والتصوير و**الجاحظ** أقدم من تناول هذا عند العرب. وتبعه نقاد بعده **كابن سينا** الذي رأى العلاقة هو الآخر تلك العلاقة التي بين الشعر والتصوير. والتشكيل المقصود عندهما هو التشكيل النفسي للصورة البصرية عند المتلقي. وبداية وجود القصائد التشكيلية عند العرب مختلف فيها، فيرى **طراد الكبيسي** و**محمد بنيس** (أنها كانت أندلسية مع الموشح) و**بوول شاوول** (رأى أنها كانت في الأندلس مع المخلع على يد لسان الدين بن محمد بن عبد الله السليماني).

أما **الرافعي** (فيرى أنها كصنعة بدأت في القرن السادس وذلك مع محبوك الطرفين ويشير إلى أن المشجر هو ذاته محبوك الطرفين غير أنّ التسمية الجديدة –المشجر– جاءت متأخرة في القرن الحادي عشر). كما كانت هناك محاولات فردية في العصر العباسي للتحرر من القالب التقليدي وفي العصر المملوكي والعثماني وجدت قصائد مشكلة هندسيا (دائرة/ مثلث/ مربع/ معين...). وفي العصر الحديث تحرر العرب من نمط الكتابة الذي كان سائدا أزيد من 11 عشر قرنا وذلك

[1]_محمد الماكري، الشكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهراتي–، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991م، ص 175-176.
[2]_المرجع نفسه، ص 175.

بظهور شعر التفعيلة والاهتمام بظاهرة التشكيل البصري كان أكثر عند العرب المغاربة مقارنة بالمشارقة.

ثانيا: بنيات التشكيل البصري

من خلال ما عرفناه سابقا حول تداخل القصيدة الشعرية بالفنون الأخرى نحو الرسم والتصوير حتى أصبحت القصيدة تقدم كمنجز بصري نتلذذ بشكله وأكثر من هذا فهو يدعونا إلى التأمل والتبصُّر في ثناياه ومحاولة تفسيره واستخراج دلالاته ومقاصد الشاعر من هذا الشكل، قبل أن نغوص في مضمونه ويكون تشكيل القصيدة الشعرية وفق آليات نذكرها باختصار:

1-استخدام بنية البياض:

المعروف هو أنّ "الصفحة في الأصل بياض لا قيمة له ولا تكتسب الصفحة أهمية إلا من خلال النص الشعري على أديمها فن إيقاع البياض/ الصفحة، والسواد/ النص تتجلى أهمية كل منهما"[1].

ومن هذا فإن السواد يمثل الحبر على الورقة أو الصفحة، والمقصود ببنية البياض هو إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي أو تجسيده دلالة الفعل بصريا"[2]؛ أي وجود نص بالفعل تتخلله فراغات. وهي البياض -وهنا يكتسب قيمته ودوره في المساهمة بالنهوض "بالدلالة العامة للمقطع وللنص ككل في بناء إيقاع داخلي للنص الشعري"[3]. ولهما تسمية أخرى وهي (الحَذِفْ ويقابله البياض/ والذِكِرْ ويقابله السواد) وهذا ما عبر به **الجرجاني** الذي يرى أن "الحذف يكون أفصح من الذكر وأوفى بالغرض وأحسن للتصوير، ولأنّ

---

[1]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 160.

[2]_المرجع نفسه، اص 161.

[3]_نبيلة بلعبدي، بلاغة البياض والسواد في الشعر الشعبي الحداثي، كلية الآداب والفنون، جامعة الشلف، مجلة الكلم، المجلد8، ع1، جوان 2023، ص 133.

المتلقي تستهويه الشيء الغامض المستتر فإن الحذف يثر في النفس الفضول إلى معرفة المحذوف ليصل إلى الاستمتاع باللّذة الجمالية بعد التوصّل إليه"[1]. أيضا وجود الفضول حول ذلك البياض يستدعي البحث وهو ما يفرز لنا دلالات وتفسيرات كثيرة وهذا في حد ذاته إبداع.

2-التشكيل بالسطر الشعري

والمقصود بالسطر الشعري "كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء كان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام"[2]. ويكون هذا من خلال ملاحظة (تفاوت طول الأبيات وتساويها) لأن كل هذا يعطي انطباعا عاما عن القصيدة ويلفت نظر المتلقي وهذا لأنّ "القوة التصويرية للسطر تبطئ سير العين وتزعم الذهن على التوقف أمام المحسوس، وهذا البطء ناتج عن كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى حيث لا يتم تلقي الخط ذاته لأنّه ليس تميزا أو دالا في لوحة الدلالات كما يلزمه بمبارحة شفافية التبليغ –أي الطريقة المباشرة بحضور المعنى في السطر"[3].

3-علامات الترقيم

ونعني بهذا "وضع رموز مخصوصة في 'أثناء الكتابة' لتعين مواقع الفصل والوقف الابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية"[4].

وهي "1/ الشولة وعلامتها (،) و2/ الشولة المنقوطة (؛) -3/ النقطة (.)، 4/ علامة الاستفهام (؟) -5/ علامة الانفعال (!) -6/ النقطتان (:) -7/ نقطة الحذف والاظهار (...)

---

[1]_المرجع السابق، ص 133.

[2]_محمد الماكري، الشكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهرتي–، ص 112.

[3]_أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، المطبعة الأميرية بمصر، (دط)، 1330هـ-1916م، ص 14.

[4]_المرجع نفسه، ص 14-15.

-8/ الشرطة (_) -9/ التضبيب («») -10/ القوسان (())"[1]. هذه العلامات "قادرة على حمل ما عجزت لغة الحديث عن نقله إلى القارئ من نبرة الصوت عن نقله إلى القارئ من نبرة الصوت وإشارات المتحدث، حيث كان الاهتداء إليها من أجل أن تجسد هذا الجانب المسكوت عنه في اللغة المنطوقة" وهي "دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى؛ وإنتاج الدلالة، وتنظيم مفاصل الخطاب الشعري مثل الوقف والنبر والتنغيم والإيقاع، والمدى وسرعة التدفق، والمفصّل فضلا عن الوصل والفصل"[2].

4-التشكيل بالرسم

لا يختلف الشاعر عن الرسام "لأنهما ربما مشغولان بصريًا وحسيًا بالواقع المحيط بهما واكتشاف ظواهره ومكوناته، وبالتقاء صورة الواقع بالصورة المخزونة بالذاكرة تنشأ صورة ينسجها الخيال من مزجه الواقعين: المرئي والمتخيل فتتشكل لنا الرؤية الفنية عبر اندماج الشاعر بالرسام"[3]. ويتجلى هذا التداخل والتصاهر بين فني الشعر والرسم "في استعارة بعض المفردات والمضامين وأنماط البناء الخاصة بالفن التشكيلي وتوظيفها داخل المتن الشعري لتوسيع أساليب التعبير فيه، مما أدى إلى إعداد قصائد تقترب في تشكيل صورها وتقديم مادتها من اللوحة"[4]. ويتجسد التشكيل بالرسم في القصيدة من خلال:

الرسم الهندسي: أي؛ "التشكيل بالرسم أو الرموز التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات"[5].

---

[1]_زهيرة بولفوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سرّ من رأى، جامعة سامراء، كلية التربية، العراق، المجلد11، ع40، السنة الحادي عشر –شباط–، 2015، ص 209.

[2]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 200.

[3]_المرجع السابق، ص 32.

[4]_أميمة عبد السلام الرواشد، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، ط1، عمان–الأردن، 2015، ص 19.

[5]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 33.

الرسم الفني: والمقصود هنا "أن يرسم الشاعر شكلا هندسيا ضمن نصه الشعري من أجل دلالة بصرية"[1].

الرسم الخطي: وهو أن يرسم الشاعر بمفردات النص رسوما معينة من أجل توليد دلالة بصرية"[2].

ثالثا:لمحة عن العصر المملوكي

تلاشت الدولة العباسية التي كانت عاصمتها بغداد "بعد عهد المتوكل لتنافس الفرس والترك وتحارب الشيعة والسنة، وذهاب جلال الخلافة من النفوس فاعتورتها، الأزراء واصطلحت عليها الأعداء حتى قوّض عرشها هولاكو سنة 656هـ"[3]. وتزعزع حكم الأمويين في الأندلس وهذا "بتغلب البربر والموالي على ملكهم، وتقسيمه بينهم دويلات صغيرة سهّل على الفرنج ازدرادها قطعة قطعة... ودَالَتْ دولة الفاطميين في مصر والشام فوقعنا في أيدي الأيوبيين"[4]. وفي سنة 647هـ والقرن السابع الهجري يقترب من نصفه الثاني انتهت في مصر دولة الأيوبيين، وقامت دولة المماليك"[5]. وامتدت هذه الدولة في الحقبة الممتدة من سنة 647هـ إلى سنة 923هـ/ 1250-1516م"[6]. وقيام الأخيرة كان قد بدأ مع الجارية التركية (**شجرة الدر**)، "وهي جارية السلطان الأيوبي الملك صالح نجم الدين والتي صارت زوجته لتتولى السلطة بعد موته وتزوجت فيما بعد بأحد أمراء المماليك وهو عز الدين أيبك"[7]. وهي أول امرأة تولت الحكم في تاريخ الدول الإسلامية فحكمت "بصورة مباشرة ورسمية ثلاث أشهر، ضرب فيها اسمها على الدنانير وخطب

---

[1]_المرجع السابق، ص 53.

[2]_المرجع نفسه، ص 65.

[3]_أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (دط)، الفجالة-القاهرة، (دت)، ص 400.

[4]_المرجع نفسه، ص 400.

[5]_محمد زغلول سلام، الأدب في العصر المملوكي «الدولة الأولى (648هـ-783م)»، دار المعارف بمصر، (دط)، ج1، كورنيش النيل-القاهرة، (دت)، ص 12.

[6]_بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 37.

[7]_ينظر محمد زغلول سلام، الأدب في العصر المملوكي، ص 12.

لها على المنابر، فأظهرت كل مقدرة ونجاح. ولكنها خلعت لنفسها لزوجها"[1]. غير أنها دبرت له مكيدة فيما بعد "وعزمت على الفتك به قبل أن ينال منها وتم لها ما خططت له... فتم تنصيب نور الدين علي ابن الملك المعز أيبك وعمره نحو خمس عشرة سنة ولقب بالمنصور"[2].

ويدل اسم المماليك على أنه من "كانوا في الأصل أرقاء مختلفي الأجناس والقوميات، جلبهم الفاطميون إلى مصر في القرن الرابع الهجري-العاشر الميلادي ثم السلاطين المتأخرون من الأيوبين كي يدربوا على الجندية، وخدمة السلطان، وكان يعتق كثير منهم وارتقى بعضهم إلى مناصب رفيعة في الدولة"[3]، وهم ينقسمون إلى "مماليك بحرية حكموا من سنة 649هـ إلى 874م/ 1250-1372م ومماليك برجية حكموا من سنة 784هـ إلى 923هـ/ 1382م-1516م"[4].

أما بالنسبة لأدب هذا العصر، فهو أكثر العصور تهميشا. فلم "يظلم عصر من عصور العربية كما ظلم العصر المملوكي، فقد حكم العديد من الدارسين على نتاجه العلمي والأدبي بالضعف والانحطاط"[5]. فتخطى أغلب الدارسين هذه المحطة ومنهم من أصدر أحكاما على أنّ أدب هذا العصر "صناعة لفظية وتزويقية خاوية الوفاض واهنة الجدوى..."[6]. ولهذا السبب صرفت "الأجيال النظر عن هذا العصر وأدبه، وقفزت قرونا طويلة ما بين أواخر العصور العباسية وأوائل عصر النهضة، حاذفة من كيانها حقبا تاريخية ونتاجا علميا وذخيرة أدبية هي من أهم خلفه العقل العربي في تاريخه الطويل..."[7].

---

[1]_ياسين الأيوبي، آفاق في الشعر العربي في العصر المملوكي، جرّ ونس برّسْ، ط1، طرابلس-لبنان، 415هـ-1995م، ص 19.

[2]_المرجع نفسه، ص 19.

[3]_بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 37.

[4]_المرجع نفسه، ص 39.

[5]_فاطمة الزهراء عطية، أدوات التشكيل الفني في النص الشعري العربي القديم (نماذج مختارة من العصر المملوكي والعثماني)، مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد، المركز الجامعي سي الحواس-بريكة، المجلد5، ع2، 2021م، ص 271.

[6]_ياسين الأيوبي، أفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، ص 5.

[7]_المرجع نفسه، ص 5.

ونبغ في هذا العصر أسماء كبيرة واهتم السلاطين بالعلم والأدب "وعضدوا العلماء وقربوا الأدباء وشدو أزر المعلمين والمؤلفين حتى نبغ ظلهم، أولئك الأعلام الذين جمعوا شتات اللغة والعلوم في المجموعات والموسوعات، واقبلوا على علوم الأولين بالشرح والتلخيص، وهذّبوا التاريخ ووضعوا فلسفته، وأقاموا للشعر وزنا على قلة العارفين بفضله... **كابن منظور** صاحب لسان العرب **وابن خلدون** منشئ المقدمة... و**الشاب الظريف** و**صفي الدين بن الحلبي**..."[1].

وأيضا نشطت في هذا العصر الحركة العلمية بفضل دور العلم التي أنشأها السلاطين والأمراء المماليك "وأنشأوا عددا ضخما من دور التعليم في القاهرة وغيرها من المدن المصرية والشامية وبلغ ما أنشؤه في القاهرة وحدها نحو أربعين مدرسة"[2]. هذا يثبت لنا أنّ الإبداع لم ينقطع في العصر المملوكي وأنه "تزل هناك أجنحة للإبداع والإضافة ولا ينقصها غير الطبيب المقتدر الذي وحده يستطيع تحقيق الولادة الطبيعية ومواصلة الحياة"[3].

لهذا نقول أن العصر المملوكي لم يخلو من الإبداع وقد ضم أسماء ذات بصمة في الأدب العربي من خلال مساهمتها في إثراءه والمحافظة عليه.

---

[1]_أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص 401-402.

[2]_محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، مطابع دار الكتاب العربي، (دط)، مصر، 1377هـ-1957م، ص 11.

[3]_ياسين الأيوبي، آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، ص 209.

الفصل الثاني:بنيات التشكيل البصري في الشعر المملوكي وجماليته "نماذج تطبيقية"

أولا: النظام العام للكتابة في الشعر المملوكي (نظام الشطرين)

ثانيا: استخدام بنية البياض

ثالثا: التشكيل البصري بالسطر الشعري

رابعا: علامات الترقيم

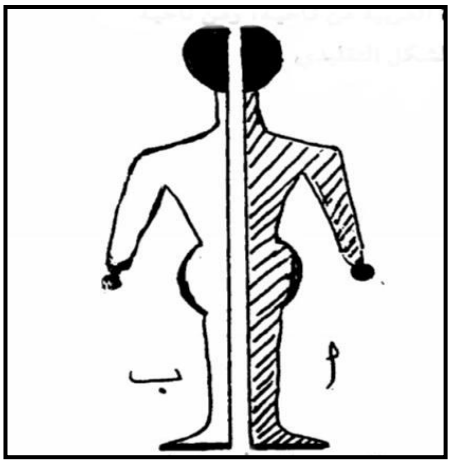
خامسا: التشكيل بالرسم الشعري (الشعر الهندسي)

أولا: النظام العام للكتابة في الشعر المملوكي (نظام الشطرين)

شاع استخدام الطريقة التقليدية في الكتابة خلال العصر المملوكي المبنية على نظام الشطرين –أو البيت الشعري– وهو يتكون من جزأين؛ الأول يسمى الصدر والثاني يسمى العجز، وهذا الشكل التحريري جاد موافقا لطريقة العرب في إنشادهم الشفوي "فالصدر يقرأ دفعة واحدة... ثم مساحة بيضاء للتنفس وهي مساحة تزيد من إحياء التناسق لاسيما بعد أن يحتجز العجز مساحة صوتية مماثلة لمساحة الصدر"[1] فلدينا:

(أ) "الصدر" مساحة بيضاء للتنفس (ب) "العجز"

هذا التقسيم يوحي بنوع من التوازن والتكامل، ذلك لأنه يحاكي جسم الإنسان؛ أي أنّ فكرة تشكيل البيت الشعري المعتمدة على نظام الشطرين صدر يقابله عجز متماثلة مع التناظر الموجود في جسم الإنسان:



رسم تخطيطي يوضح تناظر جسم الإنسان[2]

[1]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 37.

[2]_المرجع نفسه، ص 38.

ونشير هنا إلى أنّ العلاقة الموجودة في جسم الإنسان "تتمثل في علاقة الأجزاء ببعضها البعض (عمل الذراعين أو العينين –مثلا–) فكذلك نجد هذه العلاقة قائمة في القصيدة بين كل شطرين للبيت الواحد، فيهما معا يتحقق المعنى الجزئي لوحدة البيت، ثم بعلاقة الأبيات معا يتحقق المعنى الكلي"[1].

*لدينا مثال قول البوصيري:

عَبَدُوا وموسى فيهمُ العجلَ الذى ذُبِحُوا به ذَبْحَ العُجُولِ وَعُذِّبُوا
وَصَبَوْا إلى الأوثانِ بعدَ وَفاتِه وَالرُّسْلُ مِنْ أسَفٍ عليهم تَنْدُبُ
وَإذا القلوبُ قَسَتْ فليس يُلِينُها خِلٌّ يَلُومُ ولا عَدُوٌّ يَعْتِبُ 2

هذه القصيدة واحدة من القصائد التي جاء بها **البوصيري** في مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم وما تطرق له في هذه الأبيات تحديدا هو استغرابه من اليهود الذين استبدلوا واختاروا عبادة الذي هو أدنى من الذي خير وهو –الله تعالى–، وبالنظر إلى القصيدة والشكل الذي "نتج عن التساوي بين الصدر والعجز تناسبا زمنيا وصوتيا ممثلا في تساوي التفعيلات، وتناسبا مكانيا ممثلا في هذا الشكل التقليدي"[3] الذي يلتقطه بصرنا على هذا النحو:

(أ)

(ب)

[1]_المرجع السابق، ص 38.

[2]_شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد البوصيري، الديوان، تح محمد سيد كيلاني، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، مصر، 1374هـ-1955م، ص 45.

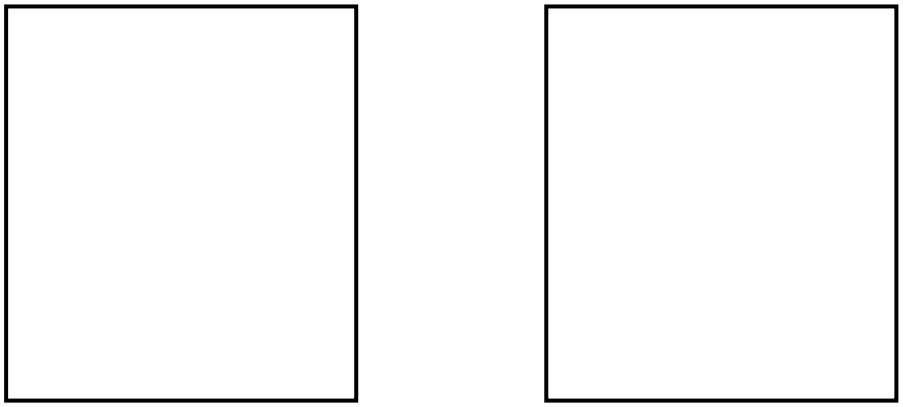
[3]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 37.

فلأنَّ الأبيات جاءت طويلة نوعا ما أخذت شكل المستطيل كدليل على أنّ الشاعر أخذ مساحة أكبر للتعبير، ربما لاهتمامه بالموضوع، أو لأنه يتطلب التفصيل والتفسير.

وهو في موضع آخر من قصائده التي كتبها "للجناب العالي السابقي يبسط له في حق القاضي عماد الدين أبي طلحة –رحمهم الله جميعا–:

ما فِي الزَّمانِ جَوادٌ يُرْجَى لِدَفْعِ العَظائِمْ
وَلا لِنَيْلِ مُرادٍ ولا لِبَذْلِ المَكارِمْ
سِواكَ يا خَيرَ والٍ يُدْعَى ويا خَيْرَ حاكِمْ
انْظُرْ بِحَقِّكَ حالِي فأنتَ بالحالِ عالِمْ [1]

*الشكل الذي تلمحه العين هنا هو المربع:



(أ) (ب)

والمربع يشغل مساحة أقل من المستطيل الذي يمتد أفقيا على عرض الصفحة، وهذا يؤكد لنا ارتباط الشكل أو مصاحبته للمعنى –فالشاعر في هذه الأبيات يخبر الشخص الذي يعنيه بالقصيدة أنه عليم بحاله –فلهذا السبب لم يُطِل الكلام ويفسر ويشرح حاله– وما يؤكد هذا أيضا

[1] _شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد البوصيري، الديوان، ص 208.

هو استعماله للقافية المقيدة فجاءت القصيدة قليلة الكلمات وساكنة النفس وهذا ساهم في تأدية المعنى.

ثانيا: استخدام بنية البياض

ذكرنا سابقا: أن أصل الصفحة هو البياض الذي لا قيمة له، وعندما يقوم الشاعر بترجمة وطرح أحاسيسه عن طريق تحرير قصيدته على تلك الصفحة يتشكل لنا نصا شعريا وهو السواد، أو كما قلنا (الذِكِرْ)، فيتخلل هذا السواد ما يسمى (بالحذف) أو البياض. يصبح لهذا البياض قيمة ودورٌ في تجسيد المعنى، وتسمى هذه التقنية في الكتابة (ببياض الفجوة) وهو تلك الانقطاعات التي تتخلل "متتالية الكتابة أو فجوة تنأى بجزء نصي عن آخر يأتي من بعده ولا يستمد هذا البياض بلاغته من كونه فراغا حافزا لحاجة امتلاء آلية وآنية، وإنما الأمر خاضع لقدرة الفجوة البيضاء على وخز مخيلة القارئ وحفزها على تمثل المحتملات الدلالية الكفيلة ببرزخة الأجزاء النصية وصون جوهر تجانسها"[1]. معنى هذا أنّ ذلك البياض المتروك بين سواد وآخر لم يوضع عبثا وإنما وضع كاستفزاز لعقل القارئ حتى يقوم بمحاولة استخراج فائض دلالات ومعاني هذا البياض، أما بالنسبة لتوظيف هذه التقنية –البياض والسواد– فهي تختلف من شاعر لآخر كل حسب شعوره ونفسيته، ومقدرته الشعرية والموضوع الذي يكتب فيه.

ومن نماذج هذا في العصر المملوكي ما وجدناه عند (**البوصيري**) الذي استخدم التقنية للتعبير عن الفراق وعن البعد والقرب، أيضا كدلالة عن السمو والرفعة.

[1]_نبيلة بالعبدي، بلاغة البياض والسواد في الشعر الشعبي الحداثي، ص 136-137.

*فمثال ذلك في الفراق لدينا من قوله:

أزمعوا البَيْنَ وشَدُّوا الرِّكابا فاطلب الصبرَ وخَلِّ العِتابا

ودنا التَّوديعُ مِمَّن وَدِدنا أنهم داموا لدينا غِضابا

فاقْرِ ضَيْفَ البَيْنِ دمعاً مُذالّا يا أخا الوَجْدِ وقلباً مُذابا

فمَنَ اللائمُ صَبّاً مَشُوقاً أنْ بَكى أحْبَابَهُ والشَّبابا [1]

=><u>**أولا**</u>: وصف الشاعر في هذه الأبيات شوقه للنبي محمد –صلى الله عليه وسلم– وكيف أرداه البين حزينا لا يفارق الدمع وجنتاه منذ أن دَنَا توديعه لقبر الرسول –صلى الله عليه وسلم–.

=><u>**ثانيا**</u>: الملاحظ في هذه الأبيات هو تركه للسطر الموالي للبيت الأول، وما يمكن استنتاجه عن هذا البياض هو أنه وضع للتعبير عن المسافة الطويلة والبين الذي حكى عنه في أول القصيدة، أيضا يمكن تفسيره بأنه انقطاعه في نفس الشاعر كونه في حالة حزن شديدة، فيمكن أن نشعر بغصته عندما طلب الصبر على الفراق وبعدها صمت وكأنه التقط أنفاسه في ذلك الفراغ، لينفجر بعدها بوصف قرب توديعه لقبر الرسول –صلى الله عليه وسلم– وحالته الصعبة التي لازم فيها الدمع عيناه فتمثيل البيت بصريا يكون كالتالي:

- –سواد سواد سواد سواد سواد سواد => الحزن وطلب الصبر.
- –بياض بياض => الغصة الناتجة عن الحزن الشديد ومحاولة التقاط النفس.
- –سواد سواد سواد سواد سواد سواد => الحسرة لقرب الوداع.
- –سواد سواد سواد سواد سواد سواد => الانهيار بالدمع الذي أثقل
- –سواد سواد سواد سواد سواد سواد عيناه عند قرب الوداع.

[1] _البوصيري، الديوان، ص 29.

والتعليق على هذه الأبيات السابقة: هو أنها كلما عبّرت عن شعوره بالحزن بما فيها ذلك الفراغ الذي بين البيتين والذي نعتبره بيتا كونه حمل دلالة كبيرة عن نفسية الشاعر، هذا إن لم تعتبره أكثر الأبيات تعبيرا عنها كون الغصة ومحاولة تهدئة النفس هي من أجل الحزن وأوجها أين يفقد الإنسان القدرة على الكلام.

*وقوله أيضا في القرب:

فَهَبْ لِي رسولَ الله قُرْبَ مَوَدَّةٍ تَقَرُّ بِهِ عَيْنٌ وتَرْوَى بِهِ كَبِدْ
وإنِّي لَأرجو أنْ يُقَرِّبَنِي إلَى جَنابِكَ إرْقالُ الرَّكائِبِ والوخْدْ[1]

=>هنا الشاعر يتمنى القرب من الرسول –صلى الله عليه وسلم– ويتضح هذا من خلال المعنى المتضمن في صدر البيت الأول، ومن خلال الدلالة البصرية فالشاعر وضع الكلمات قريبة من بعضها مُشَكِّلَةٌ لنا سواد وضح من خلاله ما يرجوه (القرب من الرسول صلى الله عليه وسلم)، أما في عجز البيت: نلحَظُ بياضًا في قوله (تقرُّ) ثم بياض بعدها (به) ثم بياض بعدها (عين) فذلك الحذف أو نقول الصمت يَدُل على محاولة استشعار **البوصيري** للحظة التي تقرُّ بها عينه عند تحقق ما يرجوه، ونفس الشيء بالنسبة لما جاء بعدها (وتروى) بياض ثم (به) ثم بياض بعدها (كَبِدُ).

=>كما يمكن أن يدل السواد في صدر البيت على حالته عند طلب القرب الهادئة والمتوازنة، والبياض الموجود في عجز البيت فإنه يعبر به عن نوع من الشتات الناتج عن البعد الذي يتمنى انتهاءه قريبا.

=>وينطبق الكلام هذا عن البيت الثاني والذي يرجو فيه القرب من الرسول –صلى الله عليه وسلم–؛ إذ عبَّر عن البعد من خلال فصله لكلمة (يُقَرِّبَ بني) أيضا تحدثه عن تمنيه للقرب في

[1]_المصدر السابق، ص 69.

الصدر (يُقرِّ بني إلى) وفي العجز أنهى (جنابكَ...) وهي دلالة عن البعد بينه (باعتبار أنَّ كلمة يُقرِّ بني تعود على الشاعر) وبين الرسول صلى الله عليه وسلم الذي يقصده بـ(جَنابكَ).

-ليتابع قوله (... إرقال الرَّ كائب والوخد) وهو يطلب هنا العجلة في إنهاء هذا البعد الذي جسَّده مرة أخرى من خلال البياض الذي تركه في كلمة (الرَّ كائب).

*وله مثال آخر يصور حالة البعد:

كَتَبَ المَشِيبُ بأبيَضٍ فى أسوَدِ بَغضاء ما بَينى وبينَ الخُرَّدِ
خَجِلَتْ عُيُونُ الحورِ حِينَ وَصَفْنَها وصْفَ المَشيبِ وقُلْنَ لِى : لا تَبْعُدِ [1]

=>والأمر هنا واضح إذ قام بفصل كلمات عجز البيت الأول (بغضاء) X ما بيني X وبين X الخُرَّدِ؛ التي معناها البكرُ أو العذراء، ويعني بها تحديدا حور العين اللاتي طلبنَ من عدم الابتعاد وجسد هذا أيضا بسوادٍ متتال في ذلك البيت دونما يستخدم فاصل بياض.

الملاحظة: هنا هو قوله (كتب المشيب بأبيض في أسود) ومعناها تقدمه في السن وظهور الشيب على رأسه وهو يهذبُ نفسه لكره وبغض ملذات الدنيا إلى أن يصل إلى الجنة ويلقى حور العين. تعبيره في صدر البيت موافقا للتقنية التي اتبعها في إيصال معانيه بدلالات غير لغوية عن طريق تركه للبياض داخل السواد والذي فهمنا من خلاله سبق شرحه من خلال الأمثلة.

*ولدينا مثال آخر يقول فيه البوصيري:

يالَيْتَهُ لو دامَ نَسْيًا ماله مِن ذاكِرٍ أو أنهُ لم يُولَدِ
حَمَلَ الهَوَى جَهْلًا بأثقالِ الهَوَى مُستَنجِدًا بعزيمَةٍ لم تُنجِدِ [2]

[1]_المصدر السابق، ص 69.
[2]_المصدر نفسه، ص 70.

=>أما هنا فاستخدامه للبياض توافقا مع مضمون البيت وهو تمني العاصي لأمر الله عدم الوجود، والسواد في البيت الموالي دلالة على الحمل الثقيل الذي يأتي به من اتبع هواه وسار في معصية الخالق.

=>أيضا يمكن القول أنَّ ذلك البياض بمثابة وقفة يدعو الشاعر فيها القارئ للتدبر في الكلام الذي يعرضه له، حتى يقرأه بتريث ويأخذ الحكمة الموجودة في البيت.

*مثال آخر **للبوصيري** عن استخدامه للبياض للدلالة على السمو والرفعة:

يا رُتْبَةً لا تُرْتَقَى بِسَلالِمٍ وسيادَةً ما تُشْتَرَى بالعَسْجدِ

خيرُ المناصِبِ ما العُيونُ كَليلَةٌ عنـــه وما الأيدى له لمْ تُمْدَدِ[1]

=>الشاعر هنا تحدث في مضمون البيت عن رتبة ممدوحه وهو "زين الدين أحمد، حفيد الصاحب بهاء الدين ابن حنا الذي كان وزيرا للصحبة"[2]، وذكر أنّه في مكانة مرموقة ورتبة عالية ويراها أنها لا تشترى بالذهب، وعبَّر عن هذه المكانة بصريا بفصله للبيت الذي تحدث فيه عن رتبته وسيادته عن باقي أبيات القصيدة بواسطة البياض فتمثلت الصورة بصريا على النحو التالي:

سواد X سواد X سواد سواد X سواد X سواد =>(تحدثه عن سمو مقام ورتبة ممدوحه).

بياض بياض بياض بياض بياض بياض =>(البياض الذي عبَّر به عن الرفعة والمكانة التي يحضى بها).

سواد سواد سواد سواد سواد سواد => (العودة إلى موضوعه واستكماله لوصف المنصب وصاحبه في باقي الأبيات)

[1]_المصدر السابق، ص 81.

[2]_المصدر نفسه، ص 78.

وهنا نقول بأنَّ الشاعر عبَّر عن رفعة ممدوحه بالدلالة اللغوية في الأبيات المذكورة بوصفها أنها لا تشترى بالعسجَدِ؛ وهو الذهب، وبالدلالة غير اللغوية عن طريق البياض، الذي تشكل بتجاوزه للسطر الذي يلي البيت الأول الذي ذكره فجاء الشكل موافقا للمعنى الذي عبّر عنه في صدر البيت الأول (يا رتبة لا ترتقى بسلالم)، والبياض لم يقتصر على تجاوزه للسطر الموالي، وإنما يتخلل هذا البياض السواد الموجود في البيت الأول ليعطي ويضيف لكل كلمة دلالة أعمق مشكلا مع البياض الذي أسفل البيت سلما وهميًا يمكن ربطه بمضمون البيت (لا ترتقى بسلالم).

*ونأخذ تمثيلا آخرًا لهذه التقنية –فجوة البياض– من شعر (**صفي الدين الحلي**) الذي يقول:

أبيٌّ لا يُقيمُ بأرْضِ ذُلٍّ ، ولا يَدنو إلى طُرُقِ الدّنايا
إذا ضاقَتْ به أرضٌ جفاها ، ولو مَلأ النُّضارُ بها الرّكايا[1]

=>المعنى الذي يريد صفي الدين الحلي إيصاله هنا هو أنّه (عزيز نفسٍ لا يرضى لها الذلَّ والمهانة، وأنه إذا ضاقت به أرض غادرها ولو امتلأت فيها الرَّكايا (وهي الآبار) بالنضَّار (الذهب الخالص) والمقصود هنا أنه يهجر كل مكان وشخص لا يعرف قدره ولا يعطيه حقه من الاحترام لأنَّ طريق الذل ليست طريقا له).

=>وتجسيده لهذا المعنى بصريًا كان عن طريق فصله لسواد النص بواسطة (البياض) فيمثل لنا مضمون نصِّه:

[1]_صفي الدين الحلي، الديوان، تنسق وفهرسته الشويحي، دار صادر، (دط)، بيروت، (دت)، ص 41.

*أَبِيٌّ ـــلا ـــ يقيم ـــبأرض ـــذُلٍّ ولا ـــيدنو ـــإلى ـــطُرقِ ـــالدّنايا

(X) (X) (X) (X) (X) (X) (X) (X)

التعفف النفي الفصل تحديد نفي تأكيد تأكيد تحديد نوع

والامتناع (عدم بين صفة الأرض بياض هذا النفي الطرق التي

لفظا (أبيٌّ) البقاء) الإقامة وهو يقصد بالبياض لا يدنو إليها

وشكلا (البياض) والأرض موطن الذُل مرة أخرى بياض آخر

(البياض) (بالبياض) وجسده بعده (وهي الدنيئة

(بالبياض) منها والخسيسة)

*إذا ـــ ضاقت ـــ به ـــ أرض ـــجفاها ولو ـــ ملأ ـــ النُّضَارُ ـــ بها الرَّكايا

البياض هنا في كل مرة يوظفه الشاعر ويؤكدها هذا هنا أيضا ولو كثرت

لإيصال معنى مضمونه لأنه لا بقاء له المغريات من حوله تأكيدا على تشبثه

في أرض لا ترحب به. بمبادئه وعزة نفسه.

ملاحظة: تحدث الشاعر عن نفسه باستخدام الضمير الغائب، ربما لأنه كان غائبا عن دياره لأنه كتب هذه القصيدة –تلاحظي الملوك بعين عزٍّ– "إلى أخيه جوابا عن نهيه إياه في التغرب"[1].

*أيضا في مثال آخر له يقول فيه:

بَلِّغي الأحبـابَ يا ريحَ الصَّبَا عنّي السّلامَا

وإذا خاطَبَكِ الـ جاهِلُ بي قُولي : سَلاما [2]

[1]_المصدر السابق، ص 41.

[2]–المصدر نفسه، ص 49.

*ويوصل القول فيها إلى أن يصل إلى:

فلكَمْ ذُقتُ عذاباً للهوَى كانَ غرَاما
إنّ نارَ الشوقِ ساءَتْ مُستقَرّاً ومقَاما [1]

=>في أول البيتين يرسل السلام مع ريح الصبا إلى أحبابه، ولا يدخل بالسلام على من يجهل حاله وما يعتريه من شوق، لكن الأول وهو موجه لأحبابه سلام نابع من الحب والشوق لمن لهم بعيدين عن عينه والحاضر حبهم في قلبه، فصوّر ذلك بتركه للبياض بين (بلغي... الأحباب... يا) ومن خلال شكل الكتابة نفهم بعد المسافة بينه وبين أحبائه خصوصا عند إنهاءه صدر البيت بياء النداء ليكمل عجزه (ريحَ الصبا... عني... السلامَا) فالبياض هنا عبَّر أيضا عن السلام الكبير المحمَّل بالأشواق الذي يريد إرساله إلى أحبابه، أما السلام الموجود في البيت الثاني هو سلام تجاوز فهو يبدو أنه غير مهتم بشرح أحواله وتجنب ذلك الجاهل باستخدام البياض خصوصًا في فصله لكلمة جاهل؛ أين جعل (الـ) في صدر البيت وباقي الكلمة في عجزها، فالبياض في البيت الأول عبّر به عن (بُعدِه عن أحبابه) و(مدى اشتياقه لهم)، أما في البيت الثاني فهو (للإعراض عن الجاهل).

=>أما في البيتين التاليين:

الأول فيهما تحدث فيه عن ملازمته لعذاب الهوى بقوله (عذابًا... للهوى... غرامًا) وعبّر عن هذا العذاب اللانهائي باستخدام البياض كونه يحمل دلالات من بينها "الاستسلام، لأنَّ للحوادث والنكبات وقعها على النفس ومما يزيد النفس ألما هو عجزها عن فعل أي شيء... فيكون طريق الاستسلام مفتوحا على فضاء الصورة اللونية للبياض، الذي يسهم في تكثيف الرؤية التشكيلية والدلالية في المعنى الشعري"[2]. أما البيت الثاني فقد استخدم فيه البياض للدلالة على

[1]-المصدر السابق، ص 49.

[2]_حنان بومالي، سيمولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر، ورقلة، ع23، ديسمبر 2015م، ص 144.

شيئين هما (شوقه اللا محدود) وعن الديمومة، التي توافق المعنى الذي تتضمنه كلمتي (مستقرا ومقامًا).

*ونموذجا آخر لاستخدام البياض عنده نأخذ من قوله:

قَلّوا لَدَيكَ ، فأخطأوا، لمّا دَعَوْتَ فأبطأوا
وتَبرّعوا حتى تَصُولَ ، فحينَ صُلتَ تَبرّأوا
خافوا النّكالَ ،فوَطّدوا ، وللفِرارِ تَهيّأوا
دَعْهمْ ، فما كلُّ الأشدّة للشّدائدِ تُخبَأ[1]

=>في البيت الأول فصل في عجزه وذلك باستخدام البياض الذي جاء مماثلا بمضمون المعنى (لما دعوت فأبطأوا)، لأن البياض هنا قد خلق لنا تباعدًا يلاحظ بصريا بين الكلمات وإذا أردنا قراءة البيت فإنّ هذا البياض سيعطينا إشارة على التمهل في قراءة كل كلمة فيه (فيحدث توافق بين مضمون البيت وبين ملاحظته وقراءته).

=>هنا أيضا في البيت الثاني توافق البياض مع المعنى فالفصل بين كلمت (صُلتَ تبرأوا) عبرت عن معنى البيت الذي يتضمن (القطع والتبرئ).

=>وفي البيت الثالث عبر باستخدام البياض عن الفرار ليدل به عن (الجبن والخوف من النّكال والعقاب).

=>واتصلت دلالة البياض في البيت الرابع بالزمن وعثراته التي لا بُدَّ للمرء أن يحسب حسابها لقوله (الشدائد تخبأ)، فالبياض الذي جاء بعد الشدائد هو إما لإعطاء التركيز الأكبر حتى يتفادى المرء تقلبات الزمان/ أيضا نفهم من الشكل البصري والسياق الذي وَظف فيه البياض (فما كل الأشدَّة للشدائد تخبأ) أنه أراد بالأشدة التعبير عن من نتمسك بهم وألحق الشدائد بفراغ

[1]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 57.

يدل عن التخلي وهذا أقرب إلى معنى البيت، فليس كل من نتمسك بهم هم أهل لأن نسند أنفسنا عليهم.

*ويكمل التعبير في نفس القصيدة فيقول:

فادرأ بنا نَحرَ العدوّ ، فبالأقارِبِ يُـدرأ

إنّ الأُصولَ ، وإنْ تَبا عَدَ عَهدُها لا تَخطَـأُ [1]

=>في البيت الأول نرى أن كلمة فبالأقارب الحروف فيها قريبة ومتصلة نتيجة السواد فيها بعدها بياض يعبر عمّا بعده وهو يُدْرأ؛ أي يدفعُ.

=>والبيت الثاني في كلمة (الأصول) مجتمعة مع غير كلمة (... وإن تبا عد...) والبياض هنا جاء موافقا لمعنى البعد.

*ويقول في قصيدة جامع الشمل:

شَمَلتَ جمعَ صِحابي ، بفَيضِ جُودٍ وفَضلِ

فأنتَ شاملُ جَمعي ؛ وأنتَ جـامعُ شَملي [2]

=>البياض الذي يتخلل ألفاظ البيتين أعطى دلالة عن الشتات والتفرق الذي قام بجمعه ممدوحه.

*ومن النماذج الشعرية الأخرى في تقنية "فجوة البياض" في العصر المملوكي لدينا من شعر **ابن نباتة المصري** الذي يقول:

[1]_المصدر السابق، ص 57-58.

[2]_المصدر نفسه، ص 177.

لفلان في الديوان صورة حاضر وكأنه من جملة الغياب [1]

=>نلاحظ هنا أن الشاعر قام بفصل ألفاظ صدر البيت ودلالة هذا البياض جاءت موافقة للمعنى الذي يتضمنه عجز البيت (الغياب) الذي جسده عن طريق (الحذف) على عكس الصدر الذي نلاحظ فيه استمرار للسواد (الذِكرُ) وهو ما يتفق معنى مضمون الكلام (الحضور).

*ومثال آخر يقول فيه:

مسئلة الدار غـدت بيني وبين من اخب
لولا مشيبي ما جفت لولا جفاها لم أشب [2]

=>البياض في البيت الأول تحديدا في صدر البيت في (الدار× غدت) هنا يدل على تغير الحال، ويوضح في عجز البيت فيقول (بيني × وبين × من × أحب) ويدل من خلال هذا الحال الذي غدت وأصبحت عليه علاقته بمن يحب (الفراق) فيتابع القول ليوضح السبب في البيت الموالي فيقول (لولا× مشيبي × ما جفت × لولا جفاها ×لم × أشب) ليتضح ضمنيا من خلال المعنى (الجفاء والشيب) وبصريا من خلال البياض؛ (فالبياض يدل على الزمن الطويل/ تقدم السن وقد يعبر عن الشيب كما يدل على الجفاء والابتعاد).

*وله نموذج آخر يقول فيه:

حبـذا يومُ وصالٍ يصل السعد وُقَيْتَه [3]

[1]_جمال الدين بن نباتة المصري الفاروقي، الديوان، دار التراث العربي، ناشر الكتاب محمد القليقلي، (دط)، بيوت-لبنان، (دت)، ص 49.
[2]_المصدر نفسه، ص 62.
[3]_المصدر نفسه، ص 78.

=>يتمنى الشاعر هنا الوصال واللقاء مع محبوبته، وقام بتجسيد حالهم وذلك بترك مساحة بياض بين الكلمات للدلالة عن (البعد) والملاحَظُ أنه قام بجمع (يصل السعد) لتأكيده على ما يرجوه (الوصال).

*وقوله أيضا:

مرحباً بالنظم يأتي نفحةً من بعد نفحه [1]

=>دلالة البياض في هذا البيت هو أنه أراد (أن يعبر من خلاله عن "التقطع وعدم الاستمرار")، لأنه يرحب في هذا البيت بالنظم (ويقصد به الشعر) الذي يأتيه بنفحات.

*ولدينا مثال آخر يقول فيه:

سيدي ما في النوى والا قرب للمشتاق فرّحه
إن تغب عني وان تقـ ـدم فلي بالهجر قرحه [2]

=>صوّر الشاعر بعده عن محبوبته من خلال فضل كلمة (الـ قرب) الذي يرى فيه فرحة المشتاق ونعيمه.

=>وفي البيت الثاني تحدث عن ألمه عند غياب محبوبته وإن قَدِمَتْ فالهجر سيؤذيه ومثل الغياب بفصل كلمة (تقـ دم).

الخلاصة: استنادًا إلى ما تم تقديمه من معلومات ونماذج حول (بنية البياض) والدلالات المحتملة لتفسير وجوده، يمكننا القول بأنَّه واحد من أبرز الجماليات الملفتة في النصوص عامة والشعرية على وجه الخصوص، لأنّ عند استخدامه من قبل الشاعر فإنه بذلك بشرك القارئ في نصه "حيث

[1]_المصدر السابق، ص 114.
[2]_المصدر نفسه، ص 115.

يقوم القارئ بتأمل فيه من أجل فهمه و تأويله و اكتشاف الدلالات المترامية "، فيقوم هذا الأخير بمحاولة اقتناص ما تمكَّن من الدلالات الناتجة عن هذا البياض، فينتج بدل المعنى الواحد معان عدة، كما أنَّ موافقة الشكل البصري (للبياض) مع المضمون في تشكيل المعنى هذا يعمق الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي ومن بين ما وجدناه من دلالات "في النماذج السابقة": أنه يعبر عن (الفراق/ البعد/ السمو والرفعة/ السلام والشوق/ طول الزمن/ القطيعة/ الجفاء....)

ثالثا: التشكيل البصري بالسطر الشعري

منذ انتقال القصيدة العربية من عملية المشافهة إلى عملية الكتابة فإننا نجدها قد عرفت تغيرات وتحولات على مستوى الشكل، ونعني بهذا أنَّها لم تستقر على شكل أو نظام تحريري ثابت (نظام الشطرين) فوجوده لم يلغِ وجود نماذج كتابية أخرى خاصة وأنَّه كان القالب المسيطر في العصور القديمة، فلدينا العصر المملوكي مثلاً على هذا الكلام الذي وجدنا فيه خرق وخروج عن قواعد نظام الشطرين التي طوَّعها الشعراء وفقا لتدفقاتهم الموجية الشعورية، ويبرز لنا هذا التمرد على تلك القواعد من خلال:

1-قانون المسافة السطرية:

أي "المسافة التي يقطعها السطر الشعري من نقطة انطلاقه إلى نقطة توقفه"[1]، ويشمل هذا القانون الأسطر التي لها تأثير بصري من خلال تفاوت الطول بينها أو تساويها.

1-1:الأطوال السطرية المتفاوتة: وهذا يكون بتفاوت "طول سطرين شعريين متواليين أكثر تعاونا كميا من حيث عدد الكلمات"[2].

والتفاوت بين الأسطر الشعرية يتضمن نوعين هما:

[1]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 171.

[2]_المرجع نفسه، ص 172.

1-1-1:التفاوت الموجي: وهو ذلك "التفاوت للأسطر الشعرية الموازية لتفاوت الموجة الشعرية المتدفقة عبر كل سطر شعري"[1]، ومعنى هذا أنّ مَرَدُ هذا الاختلاف في طول الأسطر في القصيدة هو الحالة الشعرية التي كتب فيها الشاعر قصيدته ولدينا كنماذج لهذا النوع من التفاوت:

*قول **البوصيري**:

مَوْلِدٌ كان منهُ فى طالعِ الكُفْـــرِ وبالٌ عليهِـمُ ووباء
فهنيئاً به لآمِنَـةَ الفَضْـــلُ الذى شُرِّفَتْ به حوّاء

مَنْ لِحوّاء أنها حملَتْ أحْـــمَدَ أو أنّهـا به نفَسَاء
يومَ نالت بِوَضْعِهِ ابنَةُ وَهْبٍ مِنْ فَخَارٍ مالم تَنَلْه النِّساء
وأَتَتْ قومَها بأفضـلَ مما حَمَلَتْ قبلُ مريمُ العـذراء [2]

البوصيري هنا يحكي عن مولد خلق الله محمد -عليه أفضل الصلاة والسلام- وكيف كان لولادته تهديد لأهل الشرك وعن الفضل العظيم الذي شَرُفَتْ به أمّه آمنة -رضي الله عنها- لحملها وولادتها للرسول -صلى الله عليه وسلم-، والملاحظة هنا أنّه قد رسم لنا الموجات الشعورية الصادقة والمحبة التي بداخله لممدوحه -خير الأنام- فانطبع ذلك على قصيدته.

*ومن قول **صفي الدين الحلي**:

عَيْنُ حِبّي أعيذُها باللهِ ، ما أوقعَني في عِشقِه إلاّ هي
مُذ قاطعَني وصَدّ عنّي لاهي ، أجرى عَبرَتي ، وأذكى زَفرَتي
أمسَيتُ وطيبُ النّومِ عن أجفاني فاني
لَمّا تَجافاني أرعَى النّجوم [3]

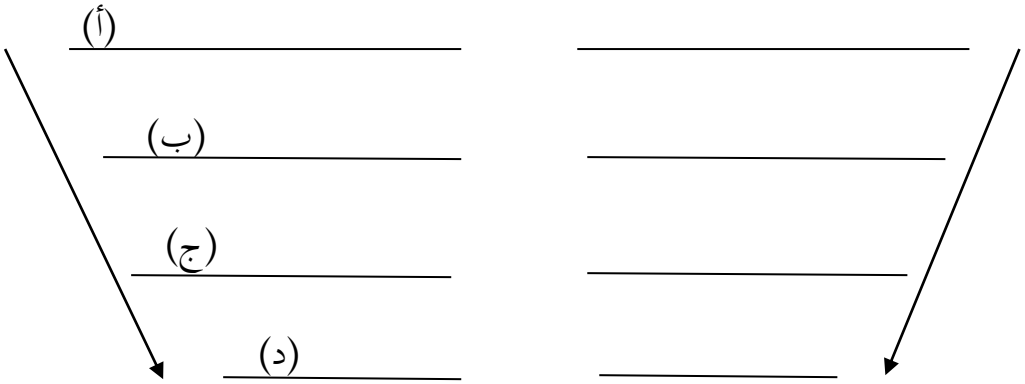
[1]_عامر بن أحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 1437/1436هـ-2016/2015م، ص 202.

[2]_البوصيري، الديوان، ص 2-3.

[3]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 456.

=>في البيت الأول تحدث صفي الدين الحلبي عن وقوعه في عشق محبوبته، وفي البيت الثاني تحدث عن صدها وإعراضها عنه، ما أدى به إلى الحزن الشديد (أجرى عبرتي، ويقصد دمعته/ وأذكى زفرتيء أي التنهيدة) وبعدها راح يصور حاله كيف أنَّه لم يستطيع أن ينام وذلك بسبب جفاءها له وبات يراقب النجوم البعيدة عنه مثلها).

=>انطبق تصويره هذا وتمثل ذلك على الأسطر الشعرية التي جسدت لنا مشاعره، فجاءت بهذا الشكل.



- نلاحظ أنّه في البيت (أ) تحدث بسخاء عن وقوعه في العشق، وفي البيت (ب) تحدث عن حالتها الحزينة التي جعلته يبوح بوحة المشتكي عن الإعراض: إلى أن قال أذكى زفرتي فانطبع ذلك على البيت الذي يليه ففي البيت (ج) بسبب فضفضته سابقا وتذكره لمن أعرضت عن وصله وبكاءه وتنهيدته (وهما عبارة عن نوع من البوح) أحسَ أنه قد قال كل شيء فلم يجد ما يزيده غير أنه يعبر عن كيف هجر النوم عينه ونَقُصَ الكلام أكثر في البيت (د) الذي اكتفى فيه بمراقبة النجوم كنوع من التأمل والذي يدخل فيه الإنسان في حوار مع ذاته بَدَلَ الكلام. ولهذا نقول أنَّ تصويره لمشاعره في الأسطر المتناقضة في كل مرة، قد جاء متوافقا مع الدلالة اللغوية للنص

الشعري، وهذا يعني أنَّ المعنى يتوافق مع "التفاوت الذي تتوازى فيه الموجات الشُعُورية بالأسطر الشِعْرِية تجسيدا بصريا"[1] (الدلالة اللغوية: الدلالة البصرية الناتجة عن حركة الأسطر).

*ولدينا من شعر **ابن نباتة المصري** الذي يقول:

حشىً من نارِ صدكَ ذائبه وتحسبها دموعاً ساكبه
ولم يفطنْ لهـا سوى صبٍّ أقام على فرُش السقامْ

درى ما قصتي فحاكى لوعتي وجارى عبرتي
وبتنا كالحمائمِ في الحنين ومايدري الحزينَ سوى الحزينِ
سباني بالفتورُ وبالفنونْ
غلامٌ شاهرٌ حدّ الجفونْ
على وجناته لامٌ ونونْ
يقولـــُ وصالُ مثلي لنْ يكونْ
فيالكِ من جفونٍ ضاربه بأمثال السيوف القاضبه
اذا ما سلّهـا أبادت في الأنامْ ويالكَ من غلامْ
كحيـل المقلة شريف الوجنـةِ ضنين العطفـةِ
بكيتُ دماً بمرآه الضنينْ كأني فيهِ من عينيّ ظعينْ 2

كتب ابن نباتة المصري هذه القصيدة إلى الملك عماد الدين أبو الفداء إسماعيل وصف فيها شوقه له وما جرى له بسبب البعد والانقطاع عن اللقاء، كما قام بمدحه بجميل الصفات... القصيدة كم نلاحظ أسطرها متفرقة ومتناثرة وهذا ينطبق مع حالته النفسية المشتتة والضائعة إثر البين، كما جاءت متنوعة ومتفاوتة (بين الطول والقصر). وهذا يمثل في كل مرة الدفقة الشعورية المصاحبة لمعنى البيت: البيت الأول => أطال الكلام ليوضح حالته بسبب البعد.

على غير البيت الخامس مثل => الذي نفهم من مضمونه فتور العلاقة بينهما بقوله (سباني بالفتور) وأيضا من شكله؛ حيث جعل صدر البيت دون عجز على غير الأبيات السابقة ليجسد وحدته وسكون علاقتهما بعدما كانت شديدة القرب وكثيرة اللقاء.

[1]_عامر بن أحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، ص 204.
[2]_ابن نباتة المصري، الديوان، ص 594.

1-1-2-التفاوت الدرامي: ويقصد به "تفاوت الأسطر الشعرية الموظفة للدلالة على صوت معين وتسجيله بصريًا"[1].

شكَوتُ إليكِ الجَوى ، فلَم تَسمَحي بالذّوَى
فمذ طالَ عمرُ النّوى ، جعلتُ إليكِ الهوَى
شَفيعاً ، فلَم تُشفعي[2]
صرَمتِ حبالَ الوَفا ، وكَدّرْتِني بالجَفَا
فحاوَلتُ منكِ الصّفا ، ونادَيتُ مُستَعطِفَا
رِضاكِ ، فلَم تَسمعي 2

-من خلال النص الشعري السابق نلاحظ أنَّ هناك اختلاف بين طول الأبيات هذا الاختلاف يحمل دلالة بصرية منسجمة مع الدلالة اللغوية للأبيات...

ومفاده هذه الدلالة هو التعبير عن "الصمت الذي يلقاه صفي الدين من محبوبته" ففي البيتين (الأول والثاني) جاء البيتان أكثر طولاً من التي بعدهما، باعتباره أنه كان الطرف المتحدث ودليل الكلام هنا هو (شكوت إليك). وينطبق هذا على البيت الرابع والخامس اللذان حملا أيضا معنى الكلام (ناديت مستعطفا)، لكن تعبير البيت الثالث والسادس مفاده رفض الطلب (فلم تشفعي/ فلم تسمعي) والدلالة المجسدة هنا هو الصمت الذي يمثل محبوبته.

1-2-الأطوال السطرية المتساوية:

المقصود هو أن تكون "الأسطر الشعرية متساوية من حيث التركيب والإيقاع"[3]، وهذا يعني؛ أن تتساوى الأسطر الشعرية المتتالية (من سطرين فأكثر) فيما ذكره وهو على وجهين:

[1]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 175.
[2]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 448.
[3]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 176.

1-2-1-التساوي الافتتاحي: ويعتمد هذا التساوي "على تكرار البنيتين التركيبية والإيقاعية لأسطر مكررة"[1].

*وهذا نموذج من شعر البوصيري:

مُحَمَّدٌ أَشْرَفُ الأَعْرَابِ والعَجَمِ ... مُحَمَّدٌ خَيْرُ مَنْ يَمْشِي عَلَى قَدَمِ
مُحَمَّدٌ باسِطُ المَعْرُوفِ جَامِعَةٌ ... مُحَمَّدٌ صاحِبُ الإِحْسَانِ والكَرَمِ
مُحَمَّدٌ تاجُ رُسْلِ اللهِ قاطِبَةً ... مُحَمَّدٌ صادِقُ الأَقْوَالِ والكَلِمِ
مُحَمَّدٌ ثابِتُ المِيثَاقِ حافِظُهُ ... مُحَمَّدٌ طِيبُ الأَخْلَاقِ والشِّيَمِ
مُحَمَّدٌ حُبِيَتْ بالنُّورِ طِينَتُهُ ... مُحَمَّدٌ لَمْ يَزَلْ نُورًا مِنَ القِدَمِ
مُحَمَّدٌ حاكِمٌ بالعَدْلِ ذُو شَرَفٍ ... مُحَمَّدٌ مَعْدِنُ الإِنْعَامِ وَالحِكَمِ
مُحَمَّدٌ خَيْرُ خَلْقِ اللهِ مِنْ مُضَرٍ ... مُحَمَّدٌ خَيْرُ رُسْلِ اللهِ كُلِّهِمِ[2]

=>ما نلاحظه قبل قراءة القصيدة، هو تكرار اسم النبي -صلى الله عليه وسلم- في مطلع كل صدر وكل عجز فيها، وحرف رويها "الميم" وهو الحرف الأول هو من اسم الرسول صلى الله عليه وسلم فبدأت بالميم وانتهت به، كما أنَّ الأسطر الشعرية فيها جاءت متساوية الطول وهذا التساوي قد عبَّر لنا عن التساوي التركيبي والإيقاعي الموجود فيها، كما أنّه جاء لِيُرَكِزَ من خلال التكرار على موضوع القصيدة وهو من خلال التساوي الإيقاعي والتركيب الموجود في القصيدة – الذي عبر عنه من خلال تساوي الأسطر-جَسَّد لنا صفات الرسول -صلى الله عليه وسلم- المتَزِنة والمعتدلة والساكنة فلدينا:

[1]_المرجع السابق، ص 176.
[2]_البوصيري، الديوان، ص 226-227.

تساوي طول أسطر القصيدة (الأبيات الشعرية) ⟸ (الدلالة بصرية)

\+ عبَّر عن

تساوي البنية التركيبية والإيقاعية (في القصيدة)

= تعبير عن دلالة النص (المتعلقة بالرسول صلى الله عليه وسلم ⟸(الدلالة اللغوية للنص)

*نموذج آخر من شعر صفي الدين الحلي الذي يقول:

سلامٌ عليكم لا فُجعنا بقُربكم ، ولا قَدَّرَ الرّحمنُ بُعدَكمُ عنّا
سلامٌ عليكم ما حَيِينا ، وإن نمُتْ عليكم سلامُ اللهِ من بعدنا مِنّا
سلامٌ عليكم من مُحبٍّ مُتَيَّمٍ ، مَشوقٍ إذا جَنّ الظّلامُ لهُ جُنّا
سلامٌ عليكم من شجٍ ، كلّما هدتْ من اللّيلِ آناءُ الظّلام لهُ أنّا[1]
سلامٌ عليكم من غَرِيٍّ بذكركم ، إذا هَبّ خَفّاقُ النّسيمِ له حَنّا[2] 1

=>في هذه القصيدة يرسل صفي الدين الحلي سلامه إلى أحبَّته الذين يقصدهم ويعبِّر لهم عن مدى احترامه وذلك أنه يحسُ بقربهم بالسلام والسكينة (لا فجعنا بقربكم)... ما يلفتنا هو استهلاله وافتتاحه كل بيت في القصيدة بالسلام وأيضا التعادل الذي هو بين الأبيات الشعرية السابقة وبالربط بين الأمرين فإننا نتقاطع مع فكرة النص والدلالة التي يريد الشاعر إيصالها من خلال هذه التقنية، وهي تعبيره عن حالته النفسية من توازن وسلام ومشاعره عند قربه وذكره من يحب، أيضا تساوي الأسطر جاء موافقا لتركيبة القصيدة وإيقاعها المتناغم خاصة في الأبيات الثلاث الأولى.

[1]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 319.

1-2-2-التساوي الضمني: ونعني به "التساوي السطري ضمن النص الشعري من غير أن تكونله وظيفة تكرارية"[1].

*وتمثيلا له نذكر من شعر **البوصيري**:

عَدَّ الْحَصَى والثَّرَى والرَّمْلِ يَتْبَعُهَا ... نَجْمُ السَّمَاءِ ونَبْتُ الْأَرْضِ والمَدَرُ
وَعَدَّ ماحَوَتِ الْأَشْجَارُ مِنْ وَرَقٍ ... وكُلِّ حَرْفٍ غَدَا يُتْلَى وَيُسْتَطَرُ
وَعَدَّ وَزْنَ مَثاقِيلِ الْجِبالِ كَذَا ... يَلِيهِ قَطْرُ جَمِيعِ الماءِ والمَطَرُ
وَالطَّيْرِ وَالْوَحْشِ وَالْأَسْمَاكِ مَعْ نَعَمٍ ... يَتْلُوهُمُ الْجِنُّ وَالْأَمْلَاكُ وَالْبَشَرُ 2

-التعليق على هذه الأبيات: هو أنَّ الشاعر لجأ فيها إلى تقنية التساوي السطري الضمني محاولا بذلك تبيان بلاغة مضمونها، حيث أنَّه بالرغم من عدم وجود تكرار للبنية التركيبية والإيقاعية، إلا أنَّه استطاع أن يجسد لنا من خلال هذا المنجز البصري الذي وضع فيه الأسطر بشكل متساوٍ مشاعره التي تدل على الامتنان وحبه الثابت والمستمر للرسول صلى الله عليه وسلم.

2-الاتجاه السطري المختلف:

وهو "تغير السطر الشعري وفق اتجاهات مختلفة بغرض توليد دلالات بصرية معينة"[3]، هذه الآلية تتجلى بوضوح في الشعر الحديث والمعاصر، ذلك لتوفر النصوص الأصلية، أما بالنسبة للشعر المملوكي فصعب تحصيل الدواوين الأولى التي كتبها الشعراء، غير أننا ومن خلال ما تضمنته الطبعات لها رصدنا بعض الأبيات التي توافق معناها اللغوي مع الشكل الذي كتبت فيه نذكر منها ما جاء به صفي الدين الحلي:

---

[1]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 177.
[2]_المرجع نفسه، ص 225.
[3]_عامر بن أحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي البصري، ص 204.

إن قصّرَ لَفظي فإنّ طَوْلَك قد طالْ ، ما من فعلِ البِرّ والجَميلِ كمن قالْ
أو خفّفَ نهضي جميلُ صَنيعك عندي ، قد حملَ ظَهري لفَرط مننك أثقالْ [1]

الملاحظة هنا: أنّ الكتابة في البيت الثاني جاءت مرافقة لمعناه (قد حمل ظهري لفرط منك أثقال) => الأسطر جاءت مائلة للأسفل كدليل على الحمل الثقيل وهو يقصد التعبير عن (كثرة الجميل الذي أسداه له ممدوحه).

*أيضا قوله:

أخَفُّ إلى الحَرْبِ من ذابِلٍ ، وأثقَلُ في الحِلمِ من يَذبُلِ
يُضيءُ لَنا في ظَلامِ الخطوب ويُشرقُ في حِندِسِ القَسطَلِ
فسَيلُ عَطاياهُ للمُجتَدي ، ونورُ مُحَيّاهُ للمُجتَلي [2]

=>نقول هنا أن الكتابة المائلة للأسطر نحو الأسفل جاءت لتجاري المعنى (ذابلٍ)/ (فسيلُ).

*وقوله:

ما لي وقصدي للصَعيدِ ، وسعدُ جَدّي في صُعودِ
والعيشُ طَلقٌ بالعراقِ ، وماؤهُ عَذبُ الوُرودِ [3]

[1]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 217.
[2]_المصدر نفسه، ص 227.
[3]_المصدر نفسه، ص 237.

رابعا: علامات الترقيم

وهي آلية وعنصر مهم جدا في النص الشعري ذلك لأنها "تشير إلى الحدود بين أطراف الجمل المختلفة هذا من الناحية التركيبية، أما من الناحية الصوتية فإنَّ علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت"[1]، وهي تنقسم إلى محورين:

1-محور علامات الوقف:

وتوضع "لضبط معاني الجمل بفصل بعضها عن بعض وتمكن القارئ من الوقف عند بعض المحطات الدلالية والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة"[2]، وتشمل:

1-1-الفاصلة: أو النقطة أو الفارزة أو الشولة البصرية (،): وللفاصلة وظيفة تكمن في "تقطيع الجملة المركبة إلى أجزاء متصلة: وذلك لإحداث جوّ موسيقي ولتفصيل الكلام، وتسهيل القراءة"[3].

*ولدينا منها نموذج لصفي الدين الحلي الذي يقول:

سَوابقُنا، والنّقعُ، والسُّمرُ والظُّبي وأحسابُنا، والحِلمُ، واليأسُ، والبر[4]

=>استعمل الشاعر هنا الفاصلة في موضعها على الوقف القليل حتى يتوقف عند كل كلمة، كما تم توظيفها للترتيب.

---

[1]_شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص 24.

[2]_زهيرة بولفرس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ص 209.

[3]_عبد الرحمن الهاشمي، النحو والإملاء والترقيم، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط2، عمان-الأردن، 1428هـ-2008م، ص 233.

[4]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 45.

*ويقول صفي الدين أيضا:

تُب إلى اللَّذات، فالعمر قصير، وحياة المر في الدنيا غرور

لا تدع نهب سُرورٍ عاجلاً، كلّما أمكن في الدنيا سرور

فأسرع الخطو، فعندي شادنٌ وفتاة، وخمور، وأمور

وسقاة، واحدةٌ، وغنًا، وجنوك وطبول، وزمور[1]

الفاصلة في البيت الأول تدعو القارئ إلى التوقف عند الكلام، فقوله "تُب إلى اللذات هذا غير ما يدعو له الشعراء في العادة فطلب التوبة يكون من الذنب وليس إلى الذنب ثم بعدها يفسر طلبه "فالعمر قصير"، فيدعوه للتوقف مرة أخرى والتأمل في الكلام فجاءت (، فالعمر قصير،) بين فاصلتين متقاربتين في التوظيف للدلالة على المدة الزمنية القصيرة، وهو هنا ربط المعنى والرسالة التي يريد إيصالها بالشكل البصري الذي نتج عن استخدامه للفاصلة... ثم استخدمها في باقي الأبيات في تعداد الملذات "فتاة، خمور، سقاة، عنًا، طبول "حتى يحمل القارئ للاقتناع بما يدعو له.

1-2-الفاصلة المنقوطة: وصورتها البصرية (؛) وهي "تدل على وقفٍ متوسط"[2]، والهدف من توظيفها هو "فصل الجمل المستطيلة أو المتتابعة والتي ترتبط بموضوع واحد أو معنى واحد"[3].

*فيقول صفي الدين الحلي:

شملت جمع صحابي، بفيض جُودٍ وفضلٍ

فأنت شامل جَمعي؛ وأنت جامع شملي[4]

---

[1]_المصدر السابق، ص 543.

[2]_عبد الرحمن الهاشمي، النحو والإملاء والترقيم، ص 236.

[3]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 216.

[4]_صفي الدين الحلي، الديوان ص 177.

=>فمن خلال المقارنة هنا بين توظيف الفاصلة في البيت الأول (،) وبين الفاصلة المنقوطة (؛) في البيت الثاني، فإننا نجد أنَّ الفاصلة تستدعي وقفة أطول من الفاصلة المنقوطة، أيضا استخدم الفاصلة في البيت الأول من معنى (جمع الشمل).

1-3-النقطة: صورتها البصرية (.)

وهي إشارة "إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى وإعرابا، كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول، إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة"[1].

*ومثالا لهذا نأخذ من قول ابن نباتة المصري:

جدت وأفحمتي بما قد سمعت من لفظك المَوَاتي

فاقبله ذا سكر بياض إن عجز السكر النباتي.[2]

=>هنا يتغزل ابن نباتة ويشبه ما سمع من محبوبته من حديث "بالسكر" وعندما فرغ من الوصف وضع نقطة (.) كدلالة على نهاية الكلام.

1-4-نقطتا التوتر: صورتها البصرية (..)

وهي تدل على "توقف صوت المنشد مؤقتا بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية"[3].

---

[1]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 204.

[2]_ابن نباتة المصري، الديوان، ص 76.

[3]_ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 204.

*مثال: قول صفي الدين الحلي:

وكنت ذا بأسٍ، فمُذْ عاندني صَرْفُ القَضَا

رضيت قسرًا، وعلى الـ قسر رِضى من كان ذا .. [1]

=>هنا الشاعر يبدي قلقه وتوتره وهمومه التي رضى بها رغمًا عنه وأوضح ذلك من خلال استخدامه لنقطتا التوتر (..) فدَّل على حيرته.

1-5-نقطتا التفسير: صورتها البصرية (:)

وهما النقطتان الرأسيتان واستعمالهما يكون "في موضع القول والتوضيح والتبين" كقول البوصيري:

يمشي بها والصِّغار تُنشِدُهُ: أميرنا زارنا بلا رِكْبه

وما يزال الغُلام يتبعه بدرَّةٍ مثل رأسه صُلبه

وهو يقول: افتحو لمحتسب قد جاءكم من دمشق في علبة[2]

-استخدام النقطتان الرأسيتان هنا للدلالة على فعل القول (تُنشده/ يقول).

1-6-علامة التعجب أو الانفعال أو التأثر: صورتها البصرية (!)

وهذه العلامة تستعمل "بعد الجمل التي تعبر عن الانفعالات النفسية الممزوجة بالإثارة والدهشة نحو التعجب والفرح، الحزن، الاستغاثة، الإغراء والتحذير"[3].

---

[1]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 201.

[2]_البوصيري، الديوان، ص 52.

[3]_عبد الرحمن الهاشمي، النحو والإملاء والترقيم، ص 239.

*مثال: قول صفي الدين الحلي:

قالت تشاغلت عن محبتنا، قلت بفرط البكاء والحزن

قالت: تناسيت! قلت: عافيتي! قالت: تناءيت! قلتُ: عن وطني

قالت: تخليت! قلت: عن جلدي! قالت تغيرت! قلت: في بدني[1]

=>نحن أمام حوار جرى بين صفي الدين ومحبوبته فحملت الأبيات الكثير من المشاعر التي دَلَّت عليها العلامات الانفعالية نحو:

تناسيت! => الدهشة مع العتاب

عافيتي! => الحزن

تناءيت! => الاستغراب مع الألم

تخليت! => اللوم

عن جلدي! => التضحية

تغيرات! => التعجب

1-7-علامة الاستفهام: صورتها البصرية (؟)

وتستخدم هذه العلامة حين نسأل سؤالا أو هي صيغة من صيغ البلاغة" مثال من قول البوصيري:

[1]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 410.

أيكون من حفظ الإله مُضيعًا أو من أشيد بنصره مخذولا؟

أيجوز قول منزّهٍ للإلهه سبحان قاتلي نفسه فأقولا؟[1]

=>هنا يجادل البوصيري من يدعي الألوهية للمسيح عيسى بن مريم –عليه السلام– عن طريق طرح أسئلة تشكيكية ليدحض بها عقيدتهم الباطلة والعلامة المستخدمة هنا هي (؟).

*ونموذج آخر لصفي الدين الحلي الذي يقول:

قالت: فماذا تروم؟ قلت لها ساعة سعدٍ بالوصل تسعدني[2]

–هنا طرحت محبوبة الشاعر عليه سؤال عن ما يريد ويتمنى (فماذا تروم "؟")، فأجابها يوم الوصل واللقاء بها، فما دلَّ على السؤال هنا هو وجود علامة الاستفهام (؟).

2–محور علامات الحصر (القوسان): وصورتها البصرية {( )}

ولهم أسماء أخرى الهلالان أو علامة الحصر، ويستخدمان في مواضع ولأغراض مختلفة "أهمها حصر: مقابل أجنبي لمصطلح تعني معرب وأسماء الأعلام الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية وعبارات التفسير، والدعاء القصير، وألفاظ الإحتراس والضبط والأسماء الشخصية للمؤلفين..."[3].

حَمِدتْ لِفضْلِ ولادك النيرانُ، وانشق من فرح بك (الإيوان)

وتزلزل النادي، وأوجس خيفة من هول رؤياه (أنوشِروانُ)

فتأوّل الرّؤيا (سطيح) وبشرَتِ بظهورك الرهبان والكهان

وعليك (ارميّا) أثينا، وهما و(حزقيلٌ) لفضلك دانوا[4]

---

[1]_البوصيري، الديوان، ص 132.

[2]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 410.

[3]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 221.

[4]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 79–80.

*ويتابع:

فرأت قصور الشام (آمنة)، وقد وضعتك لا تخفى لها أركان

وأتت (حليمة) وهي تنظُر في ابنها سرًا تحار لوصفه الأذهان[1]

-القصيدة في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، والملاحظ هو وجود كلمات محصورة بين قوسين {( )} فلكلمات المحصورة هنا هي رموز ولها دلالات وأبعاد تاريخية فإيوان: هي قصير الملك كسرى وأنوشران هو مالك هذا القصر وهو الملك التاسع عشر من ملوك الفرس/ وسطيح هو كاهن من بني ذئب في الجاهلية وإرميا هو أحد أنبياء بني إسرائيل وكذلك شعيا وحزقيلٌ وآمنة أم رسولنا الكريم محمد صلى الله عليه وسلم، وحليمة هي مرضعته —رضي الله عنها-.

خامسا: التشكيل بالرسم (الشعر الهندسي)

تذكيرا بما سبق ذكره فيما تعلق بالرسم وجدنا تقارب كبير كل من فني الرسم والشعر، قد يكون ذلك لاشتراك الغاية بين الشاعر والرسام في محاكاة هذا العالم وتصوير الواقع، فالكثير ممن يعتبر أن "الشعر صورة ناطقة، والرسم شعر ناطق"[2]، وازداد تقارب الفنين أكثر مع خروج الشعر من الشفاهية إلى الكتابة، ففي شعرنا العربي مثلا تمت هندسة الشكل التحريري للقصيدة القديمة وفقا قالبٍ يعتبر "تطبيقا مباشرًا لصدى الصوت الإنشادي"[3]، وهو يزال لليوم مُسْتَخْدَمًا وينسج على منواله الشعراء. لكن وجوده لم يمنع بعضهم الآخر من إنشاء قصائدهم في قالبٍ مغاير له، كإدراجهم لبعض الأشكال والرموز الهندسية إلى جانب النص العادي بما يحويه من ألفاظ لنصبح أمام دلالتين (لغوية وأخرى غير لغوية)، حيث "كونوا بنصوصهم الشعرية تكوينات هندسية وبنائية

[1]_المصدر السابق، ص 80.

[2]_محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 55.

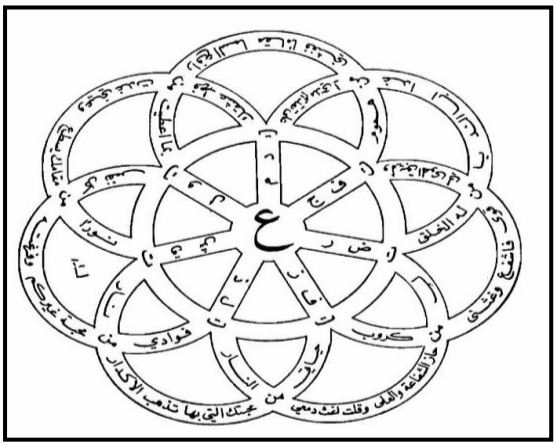
[3]_المرجع نفسه، ص 37.

بعد السقوط العباسي... وهي نجحت في التقريب بين الرسم والشعر واستبدلت التطريب بالمتعة البصرية التشكيلية، وأصبح العمق التشكيلي أكبر تأثيرا من الإيقاع الصوتي بانسجامه المؤقت"[1].

ونجد التشكيل البصري بالرسم الهندسي قد تبلور "في العصر المملوكي والعثماني حيث وجدت أشكال هندسية كالدائرة والمثلث... وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات أو قصائد علة صورة هندسية معينة"[2].

حاولنا البحث في هذه الأشكال في العصر المملوكي لكن عدم توفر النسخ الأصلية التي حوتها صعَّب المهمة قليلا، فنأخذ للتمثيل مما جاء في «كتاب مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني» للدكتور **بكري شيخ أمين**:

-لدينا شكل الدائرة



نموذج 1 عن الدائرة المركبة[3]

يتحدث الشاعر في مضمون الأبيات عن حبه للرسول —صلى الله عليه وسلم- ومكانته في قلبه، فنقل لنا هذا من خلال نظمه لأبياته في شكل دائرة مركبة، وهي "دائرة أصلية كبرى، حولها

[1]_المرجع السابق، ص 65.

[2]_محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 35.

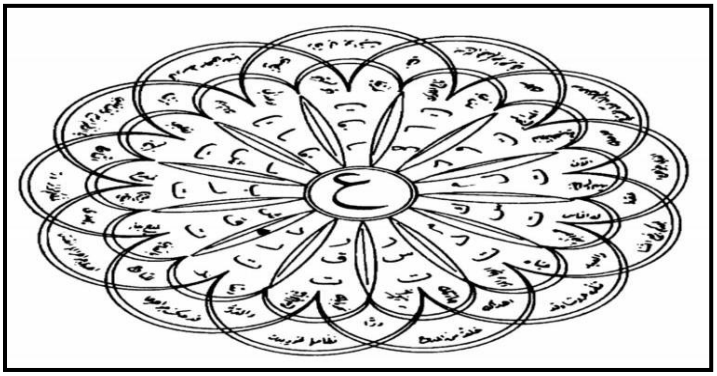
[3]_بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 211.

على المحيط دوائر صغيرة، وعلى حواف هذه الدائرة الكبيرة والصغيرة يمر البيت ابتداء وانتهاء ليعود من جديد منطلقا من المركز إلى الدائرة الصغيرة الثانية ثم ينتهي إلى الكبيرة في مركزها"[1].

نَظَمَ الشاعر قصيدته في شكل الدائرة: قد يكون للدلالة على الشمس (عشقت نورًا من مقامك يسطع) وما ينبثق منها من دوائر يجسد به سطوعها.

أو قد يكون محاكاة لحدقة العين، خصوصا وأنه قد رسم حرف "العين" في الوسط وجعله بداية ونهاية كل بيت أيضا قوله وعين غدت من فرط عشقك تدمع، (وقلت أغث معي من نار تلذع).

-ولدينا نموذج آخر من الدائرة المركبة:



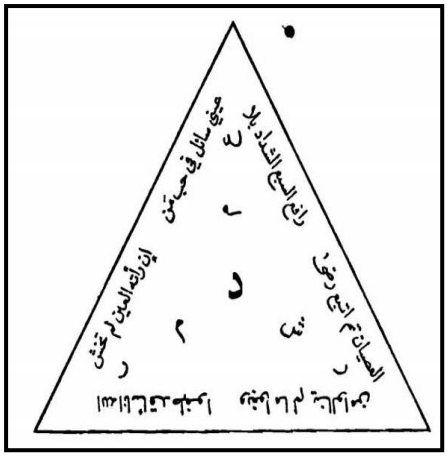
نموذج 2 عن الدائرة المركبة[2]

=>يصف الشاعر في هذه الأبيات ممدوحه بأرقى العبارات (يواقيت/ درر/ جواهر...) وشبهه بالتاج (عدرت بها للتاج أهدي جواهرًا)، واختار هذا الشكل ليناسب المضمون فيقول (عشقت لمدح جاء يهدى لمثلكم... دوائر در التاج فيكم تُشرع).

[1]_المرجع السابق، ص 210.

[2]_المرجع نفسه، ص 215.

-ولدينا كنموذج للأشكال البسيطة (في المثلث مثلا):



نموذج 3 عن الأشكال البسيطة (المثلث)[1]

=>هنا الشاعر اتخذ من حرف الدال كحرف مركزي ومنه قام بتشكيل نظمه داخل هذا الشكل (المثلث) نلاحظ أنَّ قصيدته تبدأ وتنتهي بحرف "الدال".

=>كما نلاحظ أن شكلها المثلث يتوافق مع عدد الأبيات والأحرف الموزعة لكل كلمة (د. م. ع/ د. م. ر/ د. ش. ر) وعند قراءة الأبيات تعكس الكلمة التي ينتهي بها عجز البيت لتصبح بداية صدر البيت الموالي (رمد ← دمر/ رشد ← دشر/ عمد ← دمع).

*لدينا الأبيات:

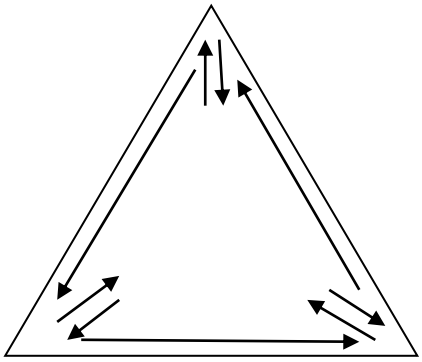
دمع عيني سائل في حب من... إن رأته العين لم تخش رمد

دمر الله أناسًا قد طغو... وبغو ما لم ينالوا من رشد

دشر العصيان ثم اتبع رضى رافع السبع الشداد بلا عمد

[1]_المرجع السابق، ص 216.

-طريقة القراءة تتماشى مع معنى الأبيات فقوله (دمع عيني سائل) في قراءة الأبيات يكون التوجه نحو الأسفل كما هو موضح، وفي قوله (رافع السبع الشداد بلا عمد) التوجه يكون نحو الأعلى.



رسم تخطيطي يوضح طريقة قراءة القصيدة

الخـــــاتـمـة

عقب رحلتنا مع موضوع التشكيل البصري في الشعر المملوكي، وبناءًا على ما تم الاستشهاد به كنماذج للتمثيل لهذه الظاهرة نخلص إلى النتائج التالية:

-هناك ارتباط وثيق بين تشكيل معاني القصيدة من خلال المضمون وبين تشكيلها كمعطى يلاحظ بصريًا، فنمثل الشعر بالإنسان فما يقابل القلب ⟸ الألفاظ والمعاني المتضمنة في القصيدة/ وما يقابل الوجه والملامح الشكل أو القالب الذي طرحت عليه القصيدة.

فكما نفهم حالات الإنسان ونفسيته من خلال تعبيرات وجهه يمكننا فهم القصيدة، من خلال شكل كتابتها وهذا باعتبار أنَّ الشعر تعبير عن نفسية الشاعر.

-كما أنَّ الشكل الخارجي للقصيدة يضيف لها المزيد من الدلالات ويعطي للمعاني أبعادًا أعمق ويكون لها تأثير ووقع بالغ في نفس المتلقي وهذا يساعد الشاعر على إيصال رسائله ومقاصده بطريقة إبداعية.

-أيضا التشكيل البصري هو التجسيد الكتابي للإلقاء الشفاهي فينقل لنا ما ينقله لنا الإلقاء حول نفسية الشاعر (الحزن/ السعادة/ الاضطراب والقلق... الخ)، وهو يزيد عليه بكونه محفوظًا بحفظ النص، فتنتج لنا دلالات ومعاني مختلفة على حسب قراءة كل متلقي للنص وزمن قراءته فيتشكل لنا فائض في الدلالات وهذا إثراء للنص.

-العصر المملوكي واحدٌ من العصور الأدبية المتميزة التي يجب تسليط الضوء عليها أكثر كونها تعاني التهميش، وخير دليل على تميزها الأسماء التي مثلنا بها كنماذج (الإمام البوصيري/ صفي الدين الحلي/ ابن نباتة المصري) فشعرهم يدل على استمرار النبض الإبداعي وتجلى في شعرهم جسما (الشكل البصري) وروحا (المضمون).

الملاحق

1/لمحة عن الشاعر محمد بن سعيد بن حماد (البوصيري)

هو محمد بن سعيد بن حماد بن محسن بن عبد الله بن حياني الحبنوني الصنهاجي أبو عبد الله شرف الدين الدّلاصي المولود المغربي الأصل البوصيري المنشأ...، اتفق المقريزي وابن تغرى بردى على أنه ولد في الثلاثاء أول شوال ولم يقطع المقريزي بالسنة التي ولد فيها الشاعر، فذكر ما قيل من أنّه ولد سنة 607 أو 608هـ. أما ابن تغرى بردى فذكر أن ميلاده كان في سنة 607 وتبعه في ذلك صاحب شذرات الذهب وابن حجر الهتيمي، وتوفي عام 696هـ.[1]

ارتحل إلى القاهرة وفيها بدأ رحلته العلمية، حيث درس العلوم الدينية والتاريخ الإسلامي، وبعض العلوم العربية كالأدب والنحو والصرف والعروض[2]، وطرق أبواب التصوف فدرس آدابه وأسراره وقد تلقى ذلك عن أبي العباس المرسى...، وظهر أثر ذلك في شعره واضحًا، كما درس الإنجيل والتوراة واطّلع عليهم ثم أخذ يقيم "الحجج المنطقية والتاريخية على بطلان ما ذهبوا إليه وتعد قصيدته المخرج والمردود على النصارى واليهود وتعليقه عليها خير شاهد على ذلك"[3].

كما عرف أنّه كان "يجيد فن الخط وقد ذكر ابن حجر الهتيمي أن البوصيري كان من عجائب الله في النثر والنظم"[4]،

2/لمحة عن الشاعر صفي الدين الحلي

"هو أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائي السنسبي نسبة إلى سنبس، وقد لقب بالحلي نسبة إلى مدينة الحِلّة من العراق، عاش بين (677-725هـ/ 1277-1339م)"[5].

---

[1]_ينظر: البوصيري، الديوان، ص 5-6.

[2]_نبيل خالد أبو علي البوصيري، شاهد على العصر المملوكي، دار المقداد للطباعة، ط4، غزة، 1426هـ-2005م، ص 7.

[3]_المرجع نفسه، ص 9.

[4]_البوصيري، الديوان، ص 7.

[5]_صفي الدين الحلي، الديوان، ص 5.

كان صفي الدين ينتمي إلى الطائفة الشيعية "وشيعته شديدة البروز في شعره، وكان فارسًا شجاعا... وكان عربيا صافي العروبة، وتظهر نعرته العربية القومية"[1]، وبسبب الحروب اختار الرحيل لإلى "آل أتقُ ملوك ديار بكر بن وائل، فمدح الملك منصور نجم الفتح غازي بتسع وعشرون قصيدة... سمَّاها «دُرر النحو في مداح الملك المنصور»، وسميت بالروضة وهي المعروفة بالأرتقيات...

ثم اتصل بالسلطان المؤيد عماد الدين إسماعيل ابن الملك الأفضل أيوب فمدحه ثم بابنه شمس الدين، وبعد ما رثَّ حبلُ الأمن رحل إلى مصر، فقربه سلطانها الملك الناصر فمدحه بعدَّة قصائد دعاها بالمنصوريات وجمع ديوانه في مصر بإشارة من ناصر الدين بن محمد بن قلاوون رئيس وزراء السلطان الناصر"[2].

ولا يختلف اثنان على جودة شعره فقد كان صفي الدين زعيم الشعراء في عصره ولا تزال في شعره بلَّة فصاحة اللفظ وبقية من رشاقة الأسلوب في الصنعة، ما شاء وأجاد في القصائد الطوال والمقطوعات والموشحات والأزجال وغالى في المجون والأحماض، ودخل في أحد عشر بابًا من أبواب الشعر وعقد عليها ديوانه واخترع في النظم أنواعًا منها الموشح"[3].

3/لمحة عن الشاعر ابن نباتة المصري

هو "العلامة جمال الدين محمد بن محمد بن محمد بن حسن بن أبي الحسن بن صالح بن يحي بن طاهر بن محمد بن الخطيب بن الرحيم بن نباتة المصري، مولده بمصر في زقاق القناديل في ربيع الأول سنة 686هـ"[4].

---

[1]_المصدر السابق، ص 5-6.

[2]_المصدر نفسه، ص 6.

[3]_أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص 405.

[4]_ابن نباتة المصري، الديوان، ص د "مقدمة".

تنقسم "حياته إلى ثلاث مراحل: مرحلتان منها في مصر وهما المرحلة الأولى منذ ولادته وإلى باكورة شبابه حتى بلوغه الثلاثين من عمره ثم الثانية رجولته وقضاها بالشام والثالثة كهولته وهرمه قضاها بمصر حتى توفي بها"[1]، وكان ذلك "يوم الثلاثاء من سفر سنة 768هـ بالبيمارستان المنصوري ودفن خارج باب النصر بتربة الصوفية"[2].

وكانت أكثر "مراحل حياته نشاطا وإنتاجا المرحلة الوسطى بالشام أقام أكثرها بدمشق وحماة، وقد رحل ابن نباتة إلى بلاد الشام في نحو عام 716هـ وعاش بها طويلا، نعم الشاعر بحياته في الشام ووجد ذاته في العيش بها... ففيها مدح الملوك والوزراء والقادة والأعيان وفيها نال المكانة الرفيعة من خلال أشعاره ومؤلفاته... لم يخرج ابن نباتة مضمون شعره عمَّا عُرفَ في الشعر العربي القديم وكانت استجابته لمستجدات العصر المملوكي ضعيفة، فغلبت الموضوعات التقليدية على شعره وأشاد العلماء قديما وحديثا بشعره.[3]

له العديد من المؤلفات: "ديوانه الأصل (ديوان ابن نباتة المصري)/ وطرائف الزيادة ومطالع السنة والمؤيديات والقطر النباتي وجلاسة القطر والسوق الرقيق والسبعة السيارة وغالبها بخطه"[4].

---

[1]_محبي كريمي، محمد خقاني إصفهاني، مهدي عابدي جزيني، صورة الفقر والبؤس عند ابن نباتة المصري، مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكمة، السنة 12، العدد2، صيف 1437هـ، ص 358.

[2]_ابن نباتة المصري، الديوان، ص د "مقدمة"

[3]_محبي كريمي، محمد خقاني إصفهاني، مهدي عابدي جزيني، صورة الفقر والبؤس عند ابن نباتة المصري، ص 358-359.

[4]_ابن نباتة المصري، الديوان، ص د "مقدمة".

قائـمة المـصادر والمراجـع

1)المصادر والمراجع

أ-المصادر:

1-جمال الدين بن نباتة المصري الفاروقي، الديوان، دار إحياء التراث العربي، ناشر الكتاب محمد القليقلي، (دط)، بيروت-لبنان، (دت).

2-شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد البوصيري، الديوان، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط1، مصر، 1374هـ-1995م.

3-صفي الدين الحلي، الديوان، تنسيق وفهرسته الشويحي، دار صادر، (دط)، بيروت، (دت).

ب-المراجع:

4-أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (دط)، الفجالة-القاهرة، (دت).

5-أحمد زكي باشا، الترقيم وعلامته في اللغة العربية، المطبعة الأميرية، (دط)، مصر، 1330هـ-1916م.

6-أميمة عبد السلام الرواشد، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، ط1، عمان-الأردن، 2015م.

7-بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الملايين، ط4، بيروت-لبنان، كانون الثاني (يناير)، 1986م.

8-جمال خيضر الجنابي، وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند فوزي الأتروشي –دراسة تحليلية، بناية المكتبة البغدادية، ط1، 2014م

9-دافيد هوبكنز، الدَّادائية والسَّريالية (مقدمة قصيرة جدًا)، تر أحمد محمد الروبي، مراجعة فتحي خضر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، القاهرة، 2016م.

10-عبد الرحمن الهاشمي، النحو والإملاء والترقيم، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط2، عمان-الأردن، 1428هـ-2008م.

11-شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي)، دار توبقال للنشر، ط1، (دت).

12-كلود عبيد، جمالية الصورة في «في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعري»، مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت-لبنان، 2010م.

13-محمد الصفراني، التشكيل في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، بحث في سمات الأداء الشفهي «علم تجويد الشعر»، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2008م.

14-محمد الماكري، الشكل والخطاب –مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991م.

15-محمد زغلول سلام، الأدب في العصر المملوكي «الدولة الأولى (648-783هـ)»، دار المعارف، (دط)، مصر، (دت).

16-محمد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)،2006م.

17-محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، مطالع دار الكتاب العربي، (دط)، مصر، 1377هـ-1957م.

18-مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مؤسسة هنداوي، (دط)، القاهرة، 2013م.

19-نبيل خالد أبو علي، البوصيري شاهد على العصر المملوكي، دار المقداد للطباعة، ط4، غزة، 1426هـ-2005م.

20-ياسين الأيوبي، آفاق في الشعر العربي في العصر المملوكي، جرّ ونس برّس، ط1، طرابلس-لبنان، 1415هـ-1995م.

2)المعاجم:

21-أحمد مختار عمر، معجم المصطلحات العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008م.

22-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، (دط)، (ج1)، بيروت-لبنان، 1972م.

23-أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، ج1، بيروت-لبنان، 1419هـ-1997م.

24-محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصّحاح، دار المعاجم في مكتبة لبنان، (دط)، لبنان، 1976م.

25-ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله الكثير- محمد أحمد حسب الله- هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، (دط)، (دت).

3-المجلات والدوريات

26-بشير مخناش، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر (نزار قباني أنموذجا)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، مجلة حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع12، 2015م.

27-حنان بومالي، سيمولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر، ورقلة، ع23، ديسمبر 2015م.

28-ريهام أحمد فرغلي، المدرسة السريالية في القرن العشرين وأثرها على التكوين النحتي في الأخشاب الطبيعية، كلية التربية، جامعة أسيوط، المجلد23، ع9، ج2، نوفمبر 2017م.

29-زهيرة بولفرس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سُرّ من رأى، جامعة سامراء، كلية التربية العراق، المجلد11، ع40، السنة الحادية عشر-شباط 2015م.

30-لعموري يمينة، ورنيقي الشايب،آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر (ديوان الدواوين لعقاب بالخير أنموجا)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد11، ع2، تمنغاست-الجزائر، 2022م.

31-مجتبى كريمي، محمد خقاني إصفهاني، مهدي عابدي جزيني، صورة الفقر والبؤس عند ابن نباتة المصري، مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكمة، السنة12، ع2، طهران، صيف 1437هـ.

32-ياسمين منير فايز نخيلة، المفاهيم الفلسفية للتجريدية ودورها في مجال أشغال الخشب، مجلة بحوث في التربية النوعية، المجلد 2015، ع25، 31 يناير 2015م.

4-البحوث الأكاديمية

33-عامر بن أحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، 1437/1436هـ-2015-2016م.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
الشكر والعرفان	//
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: التشكيل البصري في العصر المملوكي "مفاهيم نظرية"	26-5
أولا: مفهوم التشكيل البصري ونشأته	6
I -مفهوم التشكيل البصري	6
1-التشكيل اللغوي	6
1-1-التشكيل	6
1-2-البصر	8
2-التحديد الاصطلاحي (التشكيل البصري)	9
II -نشأة التشكيل البصري	11
1-عند الغرب	11
2-عند العرب	16
ثانيا: بنيات التشكيل البصري	21
1-استخدام بنية البياض	21
2-التشكيل بالسطر الشعري	22
3-علامات الترقيم	22
4-التشكيل بالرسم	23
ثالثا: لمحة عن العصر المملوكي	24
الفصل الثاني: بنيات التشكيل البصري في الشعر المملوكي وجماليته "نماذج تطبيقية"	62-27
أولا: النظام العام للكتابة في الشعر المملوكي (نظام الشطرين)	28
ثانيا: استخدام بنية البياض	31

ثالثا: التشكيل البصري بالسطر الشعري	43
1-قانون المسافة السطرية	43
1-1-الأطوال السطرية المتفاوتة	43
1-2-الأطوال السطرية المتساوية	47
2-الاتجاه السطري المختلف	50
رابعا: علامات الترقيم	52
1-محور علامات الوقف	52
1-1-الفاصلة	52
1-2-الفاصلة المنقوطة	53
1-3-النقطة	54
1-4-نقطتا التوتر	54
1-5-نقطتا التفسير	55
1-6-علامة التعجب أو الانفعال أو التأثر	55
1-7-علامة الاستفهام	56
2-محور علامات الحصر (القوسان)	57
خامسا: التشكيل بالرسم (الشعر الهندسي)	58
الخاتمة	64-63
الملاحق	68-65
قائمة المصادر والمراجع	73-69
فهرس المحتويات	76-74
ملخص الدراسة	//

ملخص الدراسة

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على التشكيل البصري وبنياته في الشعر المملوكي بناءً على ما تم اختياره من نماذج شعرية عند كل من (البوصيري/ صفي الدين الحلي/ ابن نباتة المصري).

تضمن البحث مقدمة وفصلين الأول بعنوان التشكيل البصري في العصر المملوكي "مفاهيم نظرية" والثاني بنيات التشكيل البصري في الشعر المملوكي وجماليته "نماذج تطبيقية" ثم خاتمة إضافة إلى ملحق للتعريف بالشعراء واتبعنا فيه المنهج الوصفي التحليلي الذي ساعدنا للوصول إلى إجابات على إشكالية البحث.

وانتهت دراستنا بوصولنا إلى نتائج أهمها:

-أنَّ الشكل الخارجي للقصيدة له دوره إلى جانب المضمون في إيصال معاني القصيدة.

-وهو يزيد المعاني عمقا فتتكثف لنا دلالات النص الشعري فيكون تأثيرها أكثر واقعيا على نفس المتلقي.

-كما تميز الشعراء في العصر المملوكي سواء على مستوى الشكل أو المضمون.

Study resume :

This study aims to give a definition to visual modeling and its mechanisms in El Mamuluk poetry, relying on what has been chosen as poetic models in (AlBousayri, Safi Eddine ElHili, and Ibn Nabata ElMisri).

This reseach includes an intoduction and two chpters, the first one entiled Visual Modeling in El Mamluk Era "theoritical Concepts", and the second one visual Modeling Mechanisms and1 its aesthatics "pratical models", and a conclusion. In addition to an extension in order to talk about the poets, we

followed the descriptive analytical process which, helped us to reach us to answers to the research problem.

Our study ended up with important results such as :

-The outsie from of the poem has its role besides the content to convey the meanings of the poem.

-It adds a deep meaning to reveal the segnificance of the poetic text and its effect is more realistic on the logical text.

-Moreover, Poets in Al Mamluk era were dstinct whether for form or cotent.