

التجريب على مستوى البنية المرئية في ديوان "فلسفة شعيب الخديم" للأزهر عجيري
الفيروزي

*"Experimentation at the level of visual structure in the poetry collection
Philosophy of Shaib Al-Khadim by Al-Azhar Ajiri Al-Firouzi".*

فطيمة الزهراء رزاق لبزة*

جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر

مخبر أبحاث في التراث الفكري والأدبي بالجزائر، جامعة الحاج لخضر باتنة ١، الجزائر

fatimazahra.rezzaglebza@univ-biskra.dz

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٥/٠١/١٢ القبول: ٢٠٢٥/٠٥/٠٣ النشر: ٢٠٢٥/٠٦/٠٢

ملخص:

قد أضحى التجديد ضرورة حتمية إزاء المشهد الشعري المعاصر، الذي يدعو للبحث عن كتابة جديدة مواكبة لقانون التطور التكنولوجي، حيث أصبح الشاعر يعبر عن صراعات الواقع ورؤياه الخاصة، بتحطيم كل مألوف، واختراق جميع الحواجز والعوائق التي فرضها الشعر القديم، ليرى الوجود وفق تصور جديد، يمزج فيه بين عمق اللفظ، وجمال الشكل، وتقنية الكتابة، وفضاء الطباعة، وكل ما يقع تحت سلطة العين، لخلق لذّة جديدة تؤثر على القارئ وتداعبه بصريًا. الكلمات المفتاحية: تجريب؛ بنية مرئية؛ سواد و بياض؛ علامات ترقيم.

Abstract :

Renewal has become an inevitable necessity to the contemporary poetic scene, which calls for a new writing to keep pace with the law of technological development. Furthermore, the poet expresses the struggles of reality and his own visions, by smashing all what is familiar to him and penetrating all the barriers and obstacles imposed by old poetry. In order to see through a new perception that combines depth of articulation, beauty of form, writing technique, printing space, and everything that falls under the authority of the eye, to create a new pleasure that affects the reader and visualizes him.

KeyWords: experimentation; visual texture; black and white; punctuation.

*المؤلف المرسل

المقدمة:

لقد حظيت البنية الميثية باهتمام كبير من قبل الشعراء والنقاد، وكثرت الأفكار والرؤى والتصورات التي تشكّل جوهر الإبداع فيها، فهي تقنية معاصرة وظّفها الشاعر في كثير من خطابه الشعري لمنحها فضاء أوسع لترجمة دلالات ومعاني مختلفة، سعيًا منه لإيجاد كتابة جديدة تجمع بين الألفاظ والأشكال وتآلف بين الفنون الأخرى. والاهتمام بشكل القصيدة لا يعني بالضرورة التفوّق على الموروث القديم، بل حاول الشاعر المعاصر الانطلاق منه، ثمّ تجاوزه إلى كتابات إبداعية تفرض حضورها وتقف على مرافق الإبداع الأصيل والخالص لجذب قارئ واع، يمكنه التغلغل داخل النصوص الشعريّة بحرية وممارسة فعل التفسير والتأويل. ومن بين التجارب التي استحقّت القراءة والمتابعة الجادة، أعمال الشاعر "الفيروزي" والتي خاضت غماراً جنونية في الكتابة الجديدة اللامتناهية والتي وصلت طموح الإبداع والتجريب المتميّز، حيث استطاع من خلال قصائده استنطاق آليات غير مباشرة، التي ينطلق منها النصّ المعاصر. وعليه جاء البحث موسوماً بـ: "التجريب على مستوى البنية الميثية في ديوان (فلسفة شعيب الخديم) للأزهر عجيري الفيروزي.

وسبب اختيارنا لهذا الموضوع هو أنّه من بين أهمّ المواضيع الجديدة التي أصبحت تعدّ إشكالية في نظر النقاد لصعوبة البحث عنها والحفر عن منابعها المعرفية، باعتبارها شكلاً غير معروف في القديم، فهي تزاوج بين الإبداع والتكنولوجيا.

أمّا عن سبب اختيارنا لهذا الشاعر بالذات، هو التوليفة الجديدة التي شكّلها في نصوصه الإبداعية، حيث قام "الفيروزي" بتوظيف الكثير من التقنيات التجريبية للنهوض بالشعر إلى مكانة التطوّر والإبداع، فأثارت ديوان "فلسفة شعيب الخديم" واستفزنا للخوض في غماره والبحث والتقصّي فيه وإقحام بحثنا داخل أسوار شعريته التجريبية الجديدة لدراسة أشكالها غير المألوفة.

ومن أبرز التساؤلات التي سنحاول الإجابة عنها، نسوقها كما يلي:

ما هي البنية الميثية؟ وما مدى مساهمتها في بناء المعنى وإنتاج دلالات شعرية؟ وما هي التقنيات الفنية التي استخدمها الشاعر داخل فضاءه الطّباعي؟

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا على المنهج التحليلي لتحديد مكونات وآليات البنية الميثية وكذلك المنهج السيميائي، كونه الأنسب في تحليل البنيات البصرية الدالة وتفسير دلالات النصوص الشعريّة المدروسة.

١- البنية الميثية:

تعدّ البنية الميثية في الخطاب الشعري المعاصر لوناً من ألوان الإبداع الفني، حيث تحوّلت الكتابة الشعريّة المعاصرة من رؤيا الحداثة إلى تجربة جسدية استفادت من الأشكال التعبيرية، الأمر الذي تطلّب في المقابل قراءات مفتوحة تتجاوز المؤلّف.

وقد اهتمّ الدارسون بالثقافة البصرية، حيث تمّ تجاوز ثقافة الأذن، والتركيز على ثقافة العين، أي التحوّل من المعطى السّمعي إلى المعطى البصري، وهذا ما لقي فيه الشّاعر العربي المعاصر فضاء رحبا للممارسة النّصية؛ حيث حاول المزج بين الأشكال التّعبيرية بهدف إنتاج دلالة بصرية تعزّز قدرة الكلمة في التّعبير عن مختلف المواقف في حياة الإنسان، فالبنية المرئية هي "كلّ ما يصنعه النصّ للرؤية، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/عين الخيال". (محمّد الصّغّري، ٢٠٠٨م، صفحة ١٨)

وكان الشّعراء في الغرب، السّباقيين في التّركيز على البنية المرئية، حين دعوا إلى ضرورة تحديد الشّكل الكتابي، وذلك ما قام به الشّاعر "رامبو" مخاطبا شعراء الحداثة "أيا نفسي لا تصنعي القصيدة بمذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من بياض على الورقة" (محمّد بنيس، ١٩٧٩م، صفحة ٩٨)، ويعني هذا أنّ النصّ أصبح يقوم على اشتراك سمعي بصري، ومن ثمّ لم يعد النصّ الشّعري الحديث "مقتصرًا على العلاقات اللّغوية وإنّما بات يختبر وسائل جديدة في التّعبير وأشكال طباعة مستحدثة لإتاحتها عملية الانتقال من الشّفاهية إلى الكتابية وهيمنة الفنون البصرية واتّساع حضورها في عصرنا". (رضا بن محمّد، ١٩٧٥م، صفحة ٢٣)

ولعلّ هذا ما أشار له أمبرتو إيكو في قوله: "من الخطأ الاعتقاد أنّ كلّ فعل تواصلّي إنّما يقوم على لغة شبيهة بأسنن اللّغة المنطوقة" (أمبرتو إيكو، د، صفحة ٧٧)، ومن ثمّ امتاز التّشكيل البصري بمحمولة دلالية واشتغال فضائي يدعو إلى التأمّل، إذ يمكن قراءة الصّورة المرئية على أنّها علامة دالّة، فالبنية المرئية مكوّنة من "خطّ ولون وكتابة وفضاء، أو ما ينشئ عن ذلك من علاقات مرّجبة تناغما وإيقاعا وتضادّا وانسجاما" (محمّد أبو زريق، ٢٠٠٣م، صفحة ١٢٩)، هذه المكوّنات تحوّل القارئ إلى فنّان ماهر يكشف عن مواطن الجمال وسحر الألوان والكلمات، فينتقل من دلالة المطابقة إلى دلالة الإيجاء.

ويجدر بنا الإشارة إلى أنّ ثقافة الصّورة ليست بمعزل عن المعارف الأخرى، بل تجاورهم وتجاسرهم، ونجد الباحثة كلود عبيد تقول: "الرّسام والشّاعر على درجة من التّقارب والاتّصاف". (كلود عبيد، ٢٠١٦م، صفحة ٠٩) وفي هذا السّياق نجد الباحثة 'سمر محمّد سع' قد أشارت إلى أهميّة التّجاذب بين الفنون والمعارف الأخرى في قولها: "يستلزم عملا جماعيا لا يمكن من دونه خلق إطار نظريّ بين البلاغة والشّعريّة والمعلوماتيّة ونظرية التّواصل الالسنّي والمرئي" (كلود عبيد، ٢٠١٦م، صفحة ٠٨)، كما تشيّد الباحثة بعمل جماعة "مو" الذي "يمحو الحدود الكلاسيكية بين العلوم الإنسانيّة والفنون". (كلود عبيد، ٢٠١٦م، صفحة ٠٨)

وقد التفت الشّعراء المحدثون إلى ضرورة تحديد الشّكل الكتابي للقصيدة، فمع تقدّم التّكنولوجيا كان للشّكل أثرا بارزا في مقروئية القصيدة "فالشّكل الكتابي يتجلّى لا باعتباره مجرد وسيلة اصطناعيّة لتسجيل النصّ، بل بوصفه إشارة إلى الطّبيعة البنائية، يقوم الوعي البشري بمقتضاها بوضع النصّ المقترح عليه داخل بنية معيّنة من العلاقات الخارجيّة" (يوري لوتمان، ١٩٩٥م، صفحة ٥٢)، فشكل القصيدة في صراع بين الأسود والأبيض وكيفية توزيعهما على الصّفحة.

٢- السّود والبياض:

إنّ أهمّ المعايير التي كان الشّاعر يتّكئ عليها في المرحلة الإنشادية هي الصّوت، باعتباره فنّ الأذن وتلك ميزته المصاحبة له في العصور الأولى، لكن مع ظهور الكتابة وتطوّر الطّباعة تراجعت صفحة الإنشاد الشّعري (الشّفهي) وتمّ استبداله بآلية الكتابة "فنشأت الرّغبة في نقل سمات الأداء الشّفهي إلى المتلقّي عبر الكتابة، وقد تجسّدت تلك الرّغبة في صورة تشكيلات بصرية تعبّر في واقعها عن الجدل بين الشّفهي والمكتوب" (محمّد الصّفراني، ٢٠٠٨م، صفحة ١٤)، فقد انتقل النصّ الشّعري من صورته الشّفهية إلى صورته الكتابية، التي تحدّد من خلال التشكيلات الخطية وطريقة رسم الحروف وتوزيع البياض والسّود على الصّفحة.

ومن الذين اهتمّوا بمسألة الفضاء الطّباعي وأولوه عناية خاصّة نذكر 'تودوروف' (todorov) في كتابه "الشّعريّة" إذ يقول: "النّظام المكاني هو وجود ترتيب معيّن لوحدات النصّ بشكل متفاوت وتصبح العلاقة المنطقية أو الزّمنية في مرتبة أدنى وقد تختفي، إنّ العلاقة المكانية بين العناصر هي التي تكوّن الانتظام" (تزيّتان تودوروف، ١٩٨٧م، الصفحات ٦٣-٦٤)، ونفهم من هذا القول أنّ العلاقة الزّمنية المرتبطة بالثقافة الشّفهية لا قيمة لها مقارنة ببلاغة الحرف الذي يرتبط بالبعد البصري والفضاء المكاني.

أما 'ميشال بوتّر' (michel butor) فتتجلى مظاهر الكتابة عنده في صور عديدة منها "الكتابة الأفقية والعمودية، البياض، ألواح الكتابة، التشكيل الطوبوغرافي، وأخيرا التشكيل وعلاقته بالنصّ" (حميد الحمداني، ٢٠٠٠م، صفحة ٥٨)، فالفضاء النصّي يرتبط بكلّ تشكيل كتابي لأنّ "الكتابة هي التّجليّ الكامل للخطاب" (أمبرتو إيكو، دت، صفحة ٥٦)، والكتابة هنا تشمل الإشارات والعلامات والفراغات وغيرها.

البياض في الصّفحة لا يعني الفراغ، إنّما يعني الطّرف المقابل للسّود وهو الكتابة، وإنّ البياض في علاقته التفاعلية مع السّود "ليس في الواقع ضرورة مادّية مفروضة على القصيدة من الخارج، بل هو شرط وجود القصيدة، شرط حيائها وتنفسها". (محمّد المكري، ١٩٩١م، صفحة ٢٣٩)

وللبياض في الكتابة الدّور نفسه الذي يقوم به الصّمت في المشافهة، إذن فالصّوت والصّمت "يتحدّان في المستوى الكتابي للقصيدة، فالسّود رمز للصّوت، والبياض رمز للصّمت". (جان كوهين، ١٩٨٦م، صفحة ٩٨)

أنّج الشّاعر الحدائي إلى استثمار الفضاء الطّباعي وهو مدرك أهميّة السّود والبياض في تجربته الشّعريّة، فالقصيدة الحديثة "هي كلمات مكتوبة تتلقّاها بعيوننا أولاً، ونترجمها إلى أصوات ودلالات وإيقاعات، لا تترجم الكلمات وحدها، بل تترجم النّقطة والفاصلة والفراغ الأبيض نفسه، فلكلّ رمز من هذه الرموز معناه ودوره في بناء المحكم الذي يتوقّف للقصيدة الحديثة" (أحمد محمّد المعطي حجازي، دت، صفحة ١٣٩)، فالسّود والبياض أهميّة ترقى إلى مستوى أهميّة الكلمات ذاتها، وأنّ القصائد التي تهيم عليها مساحات البياض تبرز فيها فاعليته بوصفه عنصراً مكملًا للدلالات المسكوت عنها ومنتجا للجمالية التّصية والآلات لانتباه المتصفّح لديوان عاشور فيّ يلحظ ذلك التّمايز الجليّ في مساحات البياض والسّود، وذلك ما مكّنه من استغلال الطّاقة التّعبيرية لمضاعفة دلالة نصّه الشّعري وتقريبه أكثر إلى المتلقّي.

تتميّز هذه التّقنية البصرية في التّصوص الشعريّة 'للفيروزي' في قصيدة "الخرطراطة"

إلى كلّ الأقسام الثّائرة..

أُعْطِضُ الطَّرْفَ وطاطي..

خرطوا فكَرْك داسوا..

كُزْمَةُ الحَرْفِ المَعْتَقِ

بالشّهامة.. (الأزهر عجيري الفيروزي، د ت، صفحة ٣٩)

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ شكل الكتابة يمثّل مثلثاً قاعدته علوية، يتلاءم مع طريقة النطق وتشكيل الكتابة، وبالتالي تشكيل النصّ دلاليّاً، وفق طريقة القراءة وتجسيد الكلمات، إذ يعكس لنا هذا المقطع الحرية المزعومة للصحافة، والتي وصفها الشاعر بالخرطراطة، وهاته الكلمة مقسّمة إلى قسمين: -الخرطي- وهو الكذب، وهاته الكلمة شائعة في الشّارع الجزائري، والقسم الثّاني -قراطية-، وتعني التّعميم، أي -تعميم الكذب-، وفي هذا المقطع يخاطب الشاعر أحد الصّحفيين ويوصيه بما يجب أن يكتبه ويقول، كي يسلم من العقوبات، ففي دولة الخرطراطة يتمتّع الصّحفي بحرية تعبير كاذبة، والتي تجعله يكتب فقط ما يرضي أصحاب الكراسي.

واستهلّ الشاعر هذا المقطع بأربعة وحدات كحدّ أقصى، ويتراجع عند السّطر الثّاني والثّالث والرّابع بثلاثة وحدات، ويتدرّج نحو الجزء في السّطر الأخير، والذي يضمّ وحدة فقط، وسببه هو الحالة النفسيّة التي يمرّ بها الشّاعر الملام في تعبيره عن الحقيقة، لذا نجد الأسطر تزحف من القصيدة، لتستغرق مساحة أقل من فضاء الصّفحة. وعلاوة على ذلك فشكل المثلث القائم الذي جاء مقلوباً ليعبّر عن ثقافة الشّاعر ورغبته في إحداث التّغيير والانقلاب على الوضع الذي يعيشه الشعب المضطهد ومسلوب الحرية.

إضافة إلى هذا المثال، نجد المثلث يتنوّع في مختلف قصائده، ففي قصيدة "فلسفة شعيب الخديم" والتي وسم بها هذا الدّيوان:

استَوْفَقَهُ...

لَمْ يَلْبِ دُعَاءَ الَّذِي صَيَّرَ

الجُوعَ نُكْهَةً..

في قَمِ الطُّفْلَةِ المِسْعَفَةِ..

لا.. و لا.. لَمْ يَرْتَجِ مِنْ أَبِي هَبٍ. (الأزهر عجيري الفيروزي، د ت، صفحة ٥٢)

أوصل هذا الشّكل للقارئ بصريّاً تراجع مساحة السّواد على مستوى الرّؤية، مفسحة مجالاً أرحب لتمدّد البياض، إذ استهلّ الشاعر المقطع بوحدة واحدة، يليها السّطر الثّاني بخمس وحدات، ويتراجع إلى وحدتين في

السّطر الثّالث، ويتمدّد السّود في السّطر الأخير بسبع وحدات؛ حيث بدأ الشّاعر المقطع بالأنا الدّاخلي الرّافض للواقع المعاش، فـ "شعيب الخلم" هو غالبية الشّعب المسحوق، و "فلسفة شعيب" تعني الزّاوية التي ينظر من خلالها للسلطة، التي تتسيّد عليه وتأخذ منه الكثير ولا تعطيه سوى القليل، ويختم الشّاعر هذا المقطع بالأنا الخارجيّ مع الاستغلال بالخطاب القرآنيّ في قوله: "لم يرتج من أبي لبّ"، الذي يجعل النصّ أكثر انفتاحاً بفضل تعالقه مع النصّ الغائب، وبالتالي تزداد درجة الامتداد النصّي.

وقد يتعاقب السّود والبياض على المستوى الأفقيّ للأسطر، فتتداخل المساحات الدّالة في النصّ، ومثال ذلك في قصيدة "فيل وفيلة":

زِدْ لهذا الفيل فيلَه
 إنّ أَيْدِينَا كَلِيلَه
 امْتَلَتْ كَأْسِي وَقَلْبِي
 طَافِحٌ كَيْلِي وَكَيْلَه
 أَيُّ شَوْقٍ يَغْتَرِينِي
 لِسُعَادٍ أَوْ نَبِيلَه؟
 صَارَ طَعْمُ الْحُبِّ مُرّاً
 وَالتَّهَانِي مُسْتَحِيلَه
 أَيُّ عِشْقٍ فِي بِلَادِ
 دُمُحْتٍ غَدْرًا وَغِيلَه
 كُلُّ أُمٍّ .. بِقَتِيلِ

كُلُّ طِفْلٍ .. بِقَتِيلَه (الأزهر عجيبي الفيروزي، ديت، صفحة ١٥)

ويجسّد لنا هذا المثال تساوي المقاطع الصّوتية التي حقّقت التّوافق بين الحالة النّفسية والشّكل البصريّ، فتعاقب السّود والبياض يعكس لنا دلالة الخطاب والاسترسال فيه، فالقصيدة تصف لنا المجازر التي وقعت في العشرة السّوداء، التي كانت تزداد كلّ يوم، في حين بقيت أيادي الشّعب كليله عاجزة عن آلة الموت التي ترحم طفلة أو شيخاً، فامتأّل قلب الشّاعر حزناً وهماً وغضباً، وصرخ بماته القصيدة، والتي استهلّ مطلعها باقتباس مثل شعبيّ "زد للفيل فيلة"، وكأنّه يقول: زد لبحر الدّماء التي سفكت دلواً آخر، فلم يعد الشّاعر يستطعم أيّ جميل في بلاد الموت هاته، التي نكّل بها الإرهاب وذبحها غدراً وغيلة، فلم يعد هناك وقت للحبّ أو الفرح، ففي كلّ بيت جزائريّ أمّ تكلّي تبكي ولدها، أو زوجة تشتكي يتمّ أولادها.

وجاءت هاته القصيدة على شكل مستطيل لإذكاء خيال القارئ ودعوته للاهتمام أكثر بالنصّ، من خلال خلق تأويلات عديدة، بغية الوصول إلى معرفة علاقتها بالمتن.

وفي مثال آخر يقول الشاعر في قصيدة "أنا ما هربت مالا من خزانة الوطن":

لَيْسَ عَيْبًا أَنْ تُجَارُوا.. لَيْسَ عَيْبًا أَنْ تُحَاكُوا..

لَكِنْ الْأَمْرُ الْعَجَبُ..

أَنْتُمْ يَا سَادَتِي شَخْصِيَّاتٌ مِنْ خَشَبٍ..

قَدْ ذُبَحْتُمْ وَطَنِي.. ثُمَّ قُمْتُمْ فِي الْجَنَازَةِ.. تَتَبَاكُوا (الأزهر عجزري الغبروي، د ت، صفحة ٢٨)

وظف الشاعر مساحة السّود والبياض في هذا المقطع، ليعبر عن عمق آلامه على وطنه، الذي نُهبت أمواله وخيرات من طرف المسؤولين، الذين وصفهم بـ -شخصيات من خشب-، والتي تحرّكهم أيادي أجنبية خفية، تنهب المال العام، والعجيب في الأمر أنّ هؤلاء المسؤولين يقتلون الميت ويمشون في جنازته بكلّ سفاقة ويدعون البكاء والحزن على الوطن، وهم أنفسهم سبب مأساته.

وتتنوّع المساحات السّوداء في هذا النصّ على فضاء الصّفحة بتفاوت في الاهتمام الفنيّ بالجانب المرئي منه، ففي السّطر الأوّل تصل الوحدات إلى ثمان وحدات، وهذا أكثر ما يمكن للسّطر أن يستوعبه، فالصّوت الذي يحتله حجم الكتابة حال دون اتّساع مساحة الصّمت، الذي يمثّل البياض في الصّفحة، أمّا علامات الحذف في كلّ سطر فهي تعبّر عمّا عجز اللّسان عن قوله، أي ما حصل لوطنه وخسارته المادّية والمعنوية، فالشاعر يتألّم من هذا الوضع الصّعب، وبين الصّوت والصّمت يختبأ الإيقاع الدّاخلي بالأشطر، ويعدّد الصّراع بين المساحات السّوداء والبيضاء مسرحاً تحتدم فيه الحركات، وهذا التّمدّد والتّقلّص في المساحات السّوداء يمثّل حركة الفعل الشعريّ المجسّد للتّجربة الشعريّة.

وفي مقطع آخر من قصيدة "فلسفة شعيب الخديم":

أَنْ تَسِيرَ الشُّعُوبُ الَّتِي..

أَلْفَتْ دُهَا..

فِي ضَلَالِ الَّذِي.. صَيَّرَ

الْهَرَفَ لُمُحَةً

فِي بُطُونِ الَّذِينَ

انْتَقَى رُحْمُ وَاصْطَفَى..

لَمْ يَكُنْ خَائِفًا... مِ الْمَنَايَا الَّتِي حَوَّمَتْ..

فَوْقَ رَأْسِ الَّذِي..

بِالطَّوَى خَوْفَةً..

قَالَهَا.. دُفْعَةً وَاحِدَةً..

قَالَهَا قَانِعًا.. وَ اكْتَفَى..

آه.. لَوْ يُرْمِي

أَرْيَابُنَا.. الْمُنْشَقَّة. (الأزهر عجبزي الغفوري، د ت، الصفحات ٥٣-٥٤).

تتنازل الوحدات اللسانية على هذا المقطع من عدد مرتفع إلى ما دون ذلك، لترتفع من جديد، وهذا الانكسار المشكّل لقاعدتين هو الجمع بين مكنونات الشاعر والنصّ، فهذا المدّ والجزر بين الوحدات يقلّص حجم البياض، الذي لم يتمكّن من أداء دوره إلّا في السطر الثّاني والسطر ما قبل الأخير من القصيدة، حين صرخ متأوها (ااه لو يرمي أريابنا المنشقة)، والأرباب هم السّادة، ورمي المنشقة هي طريقة معروفة في منازلات المكاملة، حين يقوم مدرّب المكالمة المتعب برمي المنشقة، كي لا تستمرّ المنازلة، خوفا على ملاكمه من القضاء موتا، تحت ضربات الخصم القويّة، فأراد الشاعر بهذا التّوظيف أن يقول: آه لو يستقيل هؤلاء السّاسة قبل أن تشتدّ ضربات الشعب عليهم.

٣- علامات الوقف:

إنّ الاهتمام بعلامات الوقف حديث النّشأة، لأنّه ذو علاقة متينة بتسجيل النّبرات الصّوتية من خلال الكتابة فهي عبارة عن "رموز مخصوصة في أثناء الكتابة لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النّبرات الصّوتية والأغراض الكلامية في أثناء القراءة". (أحمد زكي، ٢٠١٢، صفحة ١٢)

وتحمل علامات الوقف دلالات معيّنة في بناء النصّ، فهي عبارة عن مؤثّرات بصرية متنوّعة "توضع لضبط معاني الجمل بفصل بعضها عن بعض، وتمكّن القارئ من الوقوف عند بعض المحطّات الدّلالية والتزوّد بالنّفس الضّروري لمواصلة عملية القراءة وتضمّ: النّقطة الفاصلة، علامة الاستفهام، وعلامة الانفعال، ونقطتا التّفسير، ونقط الحذف".

(عمر أوكان، ٢٠٠٢، صفحة ١٠٥)

وقد سعى الشاعر المعاصر إلى توظيفها بوصفها دوالا شعرية لا بدّ من إضاءتها والكشف عن أسرارها، فهي من هذا الجانب "شاهدة على أننا نتكلّم بشيء آخر غير الكلمات برؤيتنا وبيدينا وبجسدنا كلّهُ" (يونس محمّد، ١٩٩٠م، صفحة ١٢١)، وقد اكتسبت علامات الوقف أهميّة بالغة في الدّراسات الأدبية، بوصفها علامات صامتة في النصّ وعنصرا مرئيّا مولّدا للإيقاع الدّاخلي.

ومن النّماذج الممثّلة لتوظيف نقاط الاستمرارية، نذكر قصيدة "هزّهرة":

أنا لا أُمّي طفلي بالهدوء

إذا أرعد الجوعُ في بطنها

و استبرق الثّيبُ عينها

و استمطرَ الحزنُ دمعها..

أنا لا أبيعُ العزّا.....

إنيّ شاعرٌ مُتخفٌ بانتيكاسات العدم..

لم أفلُ مُطلقا للذي صادرَ اللّقمة

في فمي... إي نعم..

إنّه الحرفُ وحدهُ طفلي

يُحدث الهزّهرة (الأزهر عجيري الفيروزي، دت، صفحة ١٠)

فالشّاعر هنا يوفّر مسافة زمانية ومكانية للمتلقّي، فوردت النّقاط في هذا المقطع متطرّفة في آخر الشّطر لتشكيل علامة توقّف، لاستدراج القارئ نحو مشاركة الشّاعر وجدانيّا والتّفاعل معه، كما جاءت في حشو الشّطر لتبوح بما سكّته عنه النصّ.

وقد نجد الشّاعر يوظّف نوعين من علامات الوقف: علامة الاستفهام ونقاط الاستمرارية، ومثال ذلك في

قصيدة "أنا ما هربت مالا من خزانات الوطن"

أين كنتم يا ضباغ؟... عندما كانت ثريا تشتكى..

من حُرقة... ورغيفُ اليوم ضاع..

أين كنتم يا تحفّ؟

يوم غاصت في الماسي.. وببئد الحاسي!.. جف..

ما فعلتُم سادتي؟.. قد تركتُم أزمة..

وهربتُم.. بالأخف..

بالأخف الأثقل.. لؤلؤ.. شيلك.. رصيّد..

في حسابٍ مؤمّن

أنا ما هربت مالا.. بدولارات و ين.. من

خزانات الوطن.. (الأزهر عجيبي الفيروزي، د ت، الصفحات ٢٦-٢٧).

وظّف الشاعر في هذا المقطع علامة الاستفهام في مكانها الطبيعي الذي يحمل على السؤال والاستفهام، لمحاولة كشف الحقائق، ويمكن للقارئ أن يكشف تلك الانفعالات النفسية والصوتية قبل القراءة، بمجرد رؤيته لهذه العلامات اللغوية، التي توضح لنا التساؤلات المحيرة، التي وقع فيها الكاتب بسبب واقعه المعاش. أما نقاط الاستمرارية فتلعب دورا فعالا في تجسيد حركة الإيقاع الدّاخل؛ حيث تجعل القارئ يبحث عن ما يسدّ ذلك الفراغ، وبهذا يشترك مع الشاعر في البحث عن المعنى المحذوف وإبراز الدلالات المصاحبة للنص الشعري. وفي بعض القصائد من هذا الديوان، نلاحظ غياب علامات الوقف تماما، ومثال ذلك قصيدة "انكسار وانقلاب":

خابَ شعبُ الإغترابِ

خاب شعب الإغتصابِ

إذ رأى طيِّفاً تجلّى

بين طيّات السحابِ

فمشينا فيه تهنّا

إنّا شعبُ السرابِ

سبعةً مرّت عجافا

توجّتنا بالحرابِ

وانتخاباتٍ نزيهه

ليس فيها ما يُعاب

صوّلجانُ الكرسي يُعري

حتّى بوبي والغراب

ليس يجني الفقرُ يوماً

ما جناهُ الإِنتخاب (الأزهر عجيبي الفيروزي، د ت، الصفحات ١٩-٢٠).

وغياب علامات الوقف في هذا المقطع سببه تتابع وانسياب الأحداث واحدا تلو الآخر حيث لا يمكن التوقف، فالأحداث متوالية ومتسلسلة.

الخاتمة:

وفي ختام هذه الحصيلة المعرفية التي تزودنا بها من خلال دراسة البنية المرئية في ديوان فلسفة شعيب الخدم، توصلنا إلى النتائج التالية:

- أدخل الشاعر تقنية جديدة على قصائده تمثّلت في البنية المرئية التي ظهرت في استغلال طاقات أخرى غير لغوية في النصّ واتّخذها آلية لشدّ المتلقّي.

- (٢) لم يكتف الشاعر باللغة الشعرية لإيصال رسائله، بل دعمها بتشكيلات بصرية لها دلالة مباشرة بحالته النفسية والشعورية
- (٣) ارتبط التجريب بالحدث، وهو ما يعني الحاجة الماسة للتجديد والتطوير وتخطي التقنيات القديمة، نحو رؤى جمالية وفلسفية وتصوّرات مختلفة.
- (٤) تعتبر البنية المرئية من بين أهمّ الظواهر الفنية التي ساهمت في مواكبة التطوّر الحداثي التجريبي، متخذة من الأشكال وسيلة خطابية، يتمّ من خلالها التواصل بين القارئ والمبدع، فأصبحت القصيدة من هنا بصرية بامتياز.
- (٥) نجح الشاعر في توظيف الفضاء الطباعي، انطلاقاً من التفاعل العميق بين عنصري السّواد والبياض.
- (٦) انعكست البنية المرئية على أطوال الأسطر الشعرية التي غدت متفاوتة وفق الدفقة الشعرية للكلام.
- (٧) اهتمّ الشاعر بعلامات الوقف المختلفة؛ حيث حضرت داخل النصّ بشكل لافت للانتباه، يعكس هذا التوظيف أهمية تقرب نصّه الشعري إلى المتلقّي.

قائمة المراجع:

- (١) أحمد زكي. (٢٠١٢م). التّرقيم وعلاماته في اللّغة العربيّة. مصر: مؤسّسة الهنداوي للتّعليم والثقافة، د ط.
- (٢) أحمد محمّد المعطي حجازي. (د ت). في مملكة الشّعر. القاهرة: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط.
- (٣) الأزهر عجيري الفيروزي. (د ت). فلسفة شعيب الخاسم. عين مليلة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنّشر، د ط.
- (٤) أمبرتو إيكو. (د ت). نظرية تأويل الخطاب (فائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي. المركز الثّقافي العربي، ط ١،.
- (٥) تزيّتان تودوروف. (١٩٨٧م). الشّعرية، ترجمة: شكري المبحوت و رجاء سلامة. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنّشر، ط ١.
- (٦) جان كوهين. (١٩٨٦م). بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمّد الولي و محمّد العمري. المغرب: دار توبقال للنّشر، ط ١.
- (٧) حميد الحمادي. (٢٠٠٠م). بنية النصّ السّردى من منظور التّقد الأدبي. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثّقافي العربي، ط ٣.

- (٨) رضا بن محمد. (١٩٧٥م). الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري. الحياة الثقافية (٦٩-٧٠).
- (٩) عمر أوكان. (٢٠٠٢م). دلائل الإملاء وأسرار الترتيم. طرابلس: إفريقيا الشرق، ط ١.
- (١٠) كلود عبيد. (٢٠١٦م). جمالية الصورة. بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١.
- (١١) محمد أبو رزق. (٢٠٠٣م). النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل. مجلة الصورة.
- (١٢) محمد الصفراني. (٢٠٠٨م). التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. بيروت، الدار البيضاء: النادي الأدبي بالرياض، ط ١.
- (١٣) محمد الماكري. (١٩٩١م). الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي). بيروت: المركز الثقافي، دار البيضاء، ط ١.
- (١٤) محمد ينيس. (١٩٧٩م). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. بيروت: دار العودة، ط ١.
- (١٥) يوري لوتمان. (١٩٩٥م). تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد. مصر: دار المعارف، د ط.
- (١٦) يونس محمد. (١٩٩٠م). الشعر العربي الحديث (بنية ودلالاته). المغرب: دار توبقال للنشر، ط ١.