التشكيل البصري في شعر عبد العزيز عسير

م.د. أشـواق غازي الياسري

جامعة البصرة / كلية التربية للبنات/ قسم اللغة العربية

ashwaqghazi60@gmail.com

المستخلص:

يتـرك الشـعر بصـمته حينمـا يصـوغ الشـاعر خطابـه مسـتوعبا الأطـر الجاذبـة والمكونـة لتجربتـه، إذ يحـاول الشـاعر جاهـداً الانفتـاح فـي خطابـه الشـعري علـى الحداثـة مـع التمسـك بـالتراث. فتبـدو هويـة الشـاعر واضـحة وهـي ترسـم باهتمـام الصـلة بـين كاتـب الـنص ومتلقيـه. ومسـتوعبة لأهـم القـيم الجماليـة التـي انطـوت عليهـا عمليـة الخلـق الفني.

يطـل شـعر عبـد العزيـز عسـير علـى القـارئ فـي ديوانـه (الشاشـة مـا بعـد الورقـة) فـي أجزائـه الثلاثـة مفسـراً رؤيـا الـنص المعاصـرة فـي توظيـف التشـكيل البصـري بمختلـف آلياتـه (التشـكيل البصـري فـي العتبـات النصـية، التشـكيل البصـري فـي علامـات التـرقيم، التشـكيل البصـري فـي السـطر الشـعري، التشـكيل البصـري فـي الهـامش، والتشـكيل البصـري فـي التوثيـق المكـاني والزمـاني) فـي انتباهـة يقظـة منـه لخـرق التقليـد والنمطيـة ومـنح الـنص بعـداً جماليـاً أضـاء التأويـل والتفسـير، حينمـا أوعـز للقـارئ جـزءاً من الإدراك البصري من خلال استقطابه إلى النص، والتحرك بين السواد والبياض .

الكلمـات المفتاحيـة : (التشـكيل البصـري, العتبـات النصـية ، التشـكيل البصـري علامـات الترقيم).

Visual formation in the poetry of Abdul Aziz Aseer

M.D. Ashwaq Ghazi Al-Yasiri
Basra University / College of Education for Girls /
Department of Arabic Language

Abstract:

Poetry leaves its mark when the poet formulates his speech, absorbing the attractive and composing frameworks for his experience, as the poet tries hard to open up in his poetic discourse to modernity while adhering to the heritage. The identity of the poet is clear, and it draws intently the connection between the author of the text and its recipient. And understand the most important aesthetic values involved in the artistic creation process.

Abdul Aziz Asir's poetry overlooks the reader in his poetry (the screen beyond the paper) in its three parts, explaining the contemporary vision of the text in the use of visual formation with its various mechanisms (visual formation in textual thresholds, visual formation in punctuation marks, visual formation in the line of poetry, visual formation in Margin, and visual formation in spatial and temporal documentation) in his attentive attention to breaching tradition and stereotyping and giving the text an aesthetic dimension that illuminated interpretation and interpretation, when he instructed the reader to part of the visual perception by polarizing it to the text and moving between black and white.

Keywords: (visual diacritics, textual thresholds, visual modulation, punctuation).

المقدمة:

انشغل كثير من الدراسات بموضوعة التشكيل البصري بوصفها إحدى الظواهر الفنية المميزة للقصيدة المعاصرة التي أغنت هذه المرحلة بالتواصل والتفاعل ونقل الأفكار والانفعالات. ولعل الدارس لا يغالي حينما يصنف أدب هذه المرحلة كما أطلق عليها شاعر التجربة " عبد العزيز عسير " أدب الشاشة " بالأدب الحي ولاسيما هو يتخطى باقتدار العقبات بين القارئ والنص والقارئ والشاشة موظفاً الإدراك والتخييل البصري في التأويل والقراءة. في محاولة للتباين والمغايرة والخروج من ربق التقليد إلى الحداثة التي أشار اليها في مقدمة ديوانه حينما أكد دورها المؤثر في الارتقاء بالأدب العربي إلى مصاف الأمم [١] .

ومن هذه الرؤية تأتي هذه الدراسة إشارة مهمة للتشكيل البصري في شعره وهي الأولى تحت هذا العنوان تحديداً. إذ يقف البحث في جانبيه النظري والتطبيقي عند التشكيل البصري، بوصفه أحد أشكال الفضاء النصي في القصيدة المعاصرة، ومن خلال الاطلاع على دواوين الشاعر تبين حرصه على المغايرة والإجابة عن سؤال الحداثة في النص؛ إذ عدها نزعة طبيعية للاستمرار ضد القولبة والثبات، من هنا بدت الإشارة إلى أهمية دراسة المنحى الأسلوبي الذي اعتمده في تشكيل هوية الخطاب الشعري، الذي تميز بانفتاحه على تقنيات العصر الحديث ليتمظهر بأحد أشكالها في" التشكيل البصري".

التشكيل لغة : ـ

عرّفت المعاجم اللغوية التشكيل بأنه ((**الشبه والمثل ... وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه ... والمشاكلة الموافقة والشاكلة الناحية او الطريقة ...وشاكلة الانسان شكله وناحيته وطريقته ...وفي التنزيل العزيز: " كل يعمل على**

شاكلته " [٢] **وشكل الشيء صورته المحسوسة ، والمتوهمة ، وتشكل الشيء : تصوَّر، وشكلَه ، صوَّره ...))**[٣].

فمن معاني التشكيل هنا التكوين ، ليصل الشيء إلى صورة معينة، ولم يبتعد عن ذلك المعنى المحدثون حينما عرّفوه بأنه ((**القدرة على التشكل بأشكال متعددة ، ومن معناها ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة المعمارية لقدرة المواد التي يستخدمونها على التشكيل المرغوب**)) [٤] .

التشكيل اصطلاحا

يذهب الدراسون إلى أن التشكيل هو ((**الشكل الفني المنظم ، الذي يتكون بعملية الصيرورة ، وطابعها التحويلي الإنشائي المشتمل ،على أفعال التوليف والتناسب والتكامل والتوازن والانسجام ،سعيا لتجسيد موقف الفنان ، الفكري والنفسي والاجتماعي ، وتحقيق وجوده وتمثيله للوعي والإدراك والشعور ، وبهذا يتجسد الوجداني في العمل الفني ، ويصبح تشكيليا..**)) [٥] .

وهذا التعريف ليس تعريفاً نهائياً ولاسيما أن مصطلح التشكيل متعدد وشاسع وفضفاض حتى أن الدكتور محمد عبيد في مؤلفه المطبوع سنة ٢٠١٢قد أكد، صعوبة وضع مثل هكذا تعريف، معللاً عمق وسعة وثراء المصطلح بانفتاحه على كثير من مجالات التعبير للحد الذي جعل منه مصطلحا ما زال ناميا ومفهوما متحركا مما جعله يستعصي على القولبة والتقنين داخل إطار شكلي محض في اللغة والاصطلاح . [٦]

التشكيل البصري

مدخل

ذهبت الدراسات النقدية إلى أن مصطلح التشكيل البصري ما زال من المفاهيم غير المستقرة بين النقاد، ومن أجل ذلك بنيت حوله العديد من الدراسات حتى اليوم .[٧] فالتشكيل البصري هو((**ما يمنحه النص للرؤية ، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر " العين المجردة " ، أم على مستوى البصيرة " عين الخيال "**)) . [٨] أي

الرؤية الحسية و المتخيلة. فهو لا يتحقق ولا يدرك ولا يتلقى إلا في ضمن الإحالة والانتماء إلى حاسة البصر أو حقل الثقافة، وبذلك يسمى بصريا لاسيما أن القصيدة قد انتقلت من الشفاهي المسموع إلى البصري المكتوب [٩] .

فالتشكيل البصري ظاهرة تتمثل بإعادة "تشكيل الشكل للنص الشعري الجديد" وهي شكل من أشكال التمرد قام به شعراء الحداثة للتخلص من رتابة البيت الشعري وكسر طوق الجمود الذي يفرضه نظام الشطرين، فبدا للشعر شكل جديد وصورة بصرية أخرى، تظهر للقارئ متفاوتة بين بياض النص وسواده، من خلال بياض الورقة ومداد المتن.[١٠] فالقصيدة المعاصرة **((انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري، وأصبحت بحق قصيدة بصرية أي قصيدة تشكيلية، بل أن الكثير من النصوص الشعرية المعاصرة، لا يمكن تلقيها كاملة إلا عن طريق البصر))** .[١١] ولعل هذه الصفة التي تلتصق بالقصيدة الحديثة، هي تأكيد دور التجديد والتجريب في نقل التأثر والتأثير والتمازج مع الفنون الأخرى إلى مجال الأدب وجعله صورة مرئية ومحاكية لمختلف العلوم والفن التشكيلي بشكل خاص " خط ورسم وتصوير" ، وتكاد تكون الأخيرة بارزة في الشعر حينما انطوى على السمة البصرية .

آليات التشكيل البصري

على الرغم من اختلاف النقاد والباحثين في تسمية النص الذي يعتمد التشكيل البصري ،*تظهر بعض البحوث وقد استقلت في الكتابة عن إشكالية المصطلح لكنهم لم يخرجوا – أي الدارسين – عن تأكيد انتقال النص في دلالته من الشفهية والسمعية الى البصرية، كصلة تؤيد انتماءه للثقافة البصرية .[١٢] وهي علاقة تؤكد تضافر النص مع الصورة في تجل تام لعلاقة الشعر بالفن التشكيلي حيث **(أصبح العمق التشكيلي أكبر تأثيراً من الإيقاع الصوتي)**،[١٣] لإبراز كل ما يحتويه الأول من تمظهرات أو تجليات شكلية من دون أن نعدم صلتها بالدلالة.

لقد وظف الشاعر الحديث العديد من التقنيات الفنية التي حشد فيها مقدرته اللغوية في إبداع النص من دون أن يهمل توظيف الرؤية والفكر والمواقف التي تبناها معتمداً البعد البصري بوصفه وسيلة للتفاعل والتواصل مع القارئ أو المتلقي، وبما أن التشكيل البصري كتقنية حديثة يختلف حضورها من نص إلى آخر بحسب توجه الشاعر ومقدرته الفنية فإن الدارس لشعر عبد العزيز عسير. كشاعر- قبل أن يكون ناقدا- ، [١٤] يلاحظ وعيه في توظيف هذه التقنيات على امتداد دواوينه بشكل يؤكد حسه الفني وغزارة تأثره بالحداثة والمعاصرة. بل أنك تجد ولعاً في اللغة وأشكالها، على نحو يتفق ومسيرة الشاعر الفنية التي جمعت بين تجارب شعراء العهد الستينية وشعراء ما بعد الحداثة حتى يومنا هذا. لذا فان التجليات الفنية للتشكيل البصري قد جاءت مستوعبة لتجربة الشاعر من غير أن نزعم أن هذ الشعر وحده ثورة في كسر التقليد والاتجاه بالحداثة نحو آفاق المعاصرة والتأثر بالأدب الغربي الذي سطع نجمه في تجربة عسير الشعرية. لقد أكد عسير أن التطلع إلى مغايرة المألوف نزعة طبيعية للاستمرار ترفض الجمود والثبات على أي جديد لتبدو الحداثة وما بعدها بديلاً للتجديد.[١٥] وهذا ما ستحاول الدراسة الكشف عنه والوقوف عليه.

١/التشكيل البصري في العتبات النصية

أثار مصطلح العتبة اهتمام النقاد والدراسين حتى إن ارتباطه بالنقد قد كان على صلة توضح قلق الدرس الحديث إزاء إشكالية هذا المصطلح واتساعه المعرفي و تعددية ترجماته وتنوعها، فضلا عن أسباب أخرى شخصها الباحثون بعوامل متعددة أبرزها الازدواجية اللغوية ودورها الخطير والمؤثر في بعث التخلف والتجزئة فاختلاف اللغات في الشرق العربي والمغرب العربي من أبرز الأسباب في تشعب وازدواج المصطلح[١٦] ، ولسنا في صدد التفصيل في هذه الإشكالية بقدر ما هو إشارة للوقوف عند مقترب نصي تقف عنده الدراسة في قراءة العتبة.

يقسم جيرار جينيت العتبات إلى قسمين **

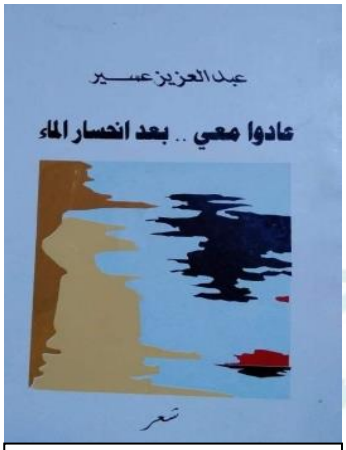
١/النص المحيط ٢/ النص الفوقي

١/**النص المحيط** : – وهو كل ما يتصل بالنص بشكل مباشر من (**اسم المؤلف، ولوحة الغلاف، العنوان، والعناوين الداخلية، والاهداء، والمقدمة، والاستهلال والخاتمة والتصدير...)**[١٧] , وهو بدوره ينقسم إلى قسمين الأول، نشري يضم كل ما تم الإشارة له بعنونة تفرض نوعية المفردات التي تحيط بها كالجلادة والغلاف والسلسلة والناشر أما الثاني التأليفي فهو كل ما يتصل بالمؤلف والعناصر المتضمنة لكتابه، من عناوين بأنواعها، والمقدمة، والهامش والتصدير والاستهلال والخاتمة ..[١٨]

٢/**النص الفوقي** : – وهو خلاف النوع الأول حيث يضم ما يقع خارج الكتاب بمعنى خارج ما يتصل به مباشرة مثل ، التعليقات ، والمقالات ، والمؤتمرات ، والاستجوابات، والإعلانات. وهو بدوره يقسم إلى قسمين : فوقي نشري ، وفوقي تأليفي , والتأليفي يقسم بدوره إلى قسمين آخرين وهذا النوع من النص بكل ما يتصل به من أقسام **(لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضمن نفس الكتاب ، ولكن ينشر في فضاء فزيائي واجتماعي غير محدد ..)** [١٩] .

ولعل النوع الأول هو ما درج عليه الباحثون العرب في دراستهم للعتبات مع اجتهاد إضافة أو حذف لبعض العناصر في دراسة النصوص سواء أكانت شعرية أم نثرية، وقريب من هذه المفهوم للعتبة، دراسة أخرى ترى من العتبات **(مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين، وأسماء المؤلفين ، والاهداءات والمقدمات والخاتمات، والفهارس، والحواشي، وكل بيانات النشر، التي توجد على صفحة الكتاب وعلى ظهره)**[٢٠] , وهي وجهة نظر أقرب للتطبيق بما تتيحه للبحث من مديات أو تجليات بصرية في حدود وإطار المطروح للمتلقي، حيث يتمكن من صياغة خطابه المعزز بالوسائل والمدركات البصرية. بوصفها وسائل فنية، مساعدة في فهم النص وتقديمه للتحليل والتفسير والرؤيا.

أ/ عتبة الغلاف



الشكل (١)

يمثل الغلاف وهو القراءة البصرية الأولى للمتلقي، بنية استقطاب تستدعي جذب الانتباه نحو العمل الفني، بغض النظر عن الظلال الأخرى التي تلقيها باقي عناصر الغلاف الخارجية من تضافر الألوان وتناسقها مع العتبات المؤسسة التي يحويها الغلاف كمؤثرات دالة يستدعيها والتي قد تكون اختيرت بتنسيق من المؤلف أو دار النشر وهذه الخيارات بمجملها تعزز المؤثر البصري الذي يكون على قدر من التفاعل والانسجام بين المتلقي والرسالة التي يقدمها مبدع النص. و**(متى تقبل المتلقي الايهام تحقق قصد الإثارة والتأثر)**. (٢١)

قسم جينيت الغلاف إلى أربعة أقسام بتفاصيل محددة تستأثر الصفحة الأولى بمعلومات الكتاب المطبوع وكل ما يتعلق بـ(الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف والمؤلفين مع اسم المترجم للعمل واسم المستهلك واسم مؤسسة النشر مع التصدير والاهداء) بينما تسمى الصفحة الثانية والثالثة بالصفحة الداخلية، وهي صامتة بخلاف ما نجده في المجلات. وتنهض الصفحة الرابعة بالأهمية إذ يعدها جينيت من الأمكنة الاستراتيجية للكتاب بشكل عام وللغلاف بشكل خاص وهي تتضمن تذكيراً بالآتي، عنوان الكتاب واسم المؤلف، كلمة الناشر، ذكر بعض أعمال الكتاب وذكر بعض الكتب التي نشرتها نفس الدار. (٢٢)

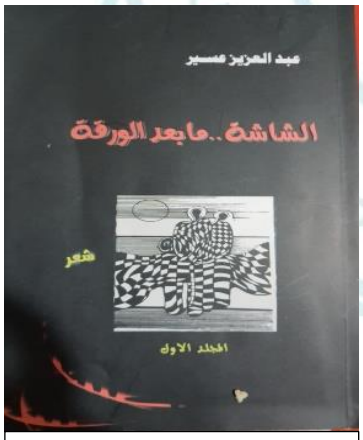
في أعمال عسير التي تعد (ثمانية) مجاميع شعرية صدر القسم الأول، بشكل منفرد وهذه الأعمال من مثل (غابة البحر، عادوا معي بعد انحسار الماء، صهوة الغيم، سيدة الذاكرة، القصيدة والاسئلة، صهوة الغيم إلى المغنى البعيد، انتزاع البؤرة، معذرة بسعة المشهد ...) أما القسم الثاني فقد بدا من خلال قيام الشاعر بجمع أعماله القديمة

والحديثة، وقصائد لم تنشر بعنوان جامع مكون من ثلاثة مجلدات (الشاشة ما بعد الورقة).

تمتاز أغلفة الدواوين المنفردة ، بتميز كل منها بلوحة تشكيلية ازدانت بها ولابد من الإشارة إلى أن بعض اللوحات يأتي مقارباً لصفة العنوان، فمثلا عندما نقف عند أحد هذه الأغلفة وهو ديوان، عادوا معي بعد انحسار الماء كما في الشكل (١) يلاحظ المتلقي، لوحة تجريدية على جهة واحدة من الغلاف، وقد تكرر ذلك في ديوان (معذرة بسعة المشهد، وانتزاع البؤرة، وغابة البحر، وسيدة الذاكرة) بينما انفرد ديوان آخر وهو صهوة الغيم بلوحتين تشكيليتين أحدهما على أول الغلاف والأخرى على الصفحة الثانية منه والجدير بالذكر أن هذا الديوان بالذات قد صدر بعنوانين مختلفين سنتحدث عنه مفصلا في وقته. إن أهم ما يمكن ملاحظته على هذه الأغلفة هو تضافر اللوحة مع باقي عناصر الغلاف من مثل الخط والخلفية والتجنيس ودار النشر واسم المؤلف، في توليفة تشكيلية تؤكد امتزاج المجموع للرائي لتقدم قراءة بصرية غنية بالألوان والفنون الطباعية التي هي من مخرجات العصر الحديث، وبدا واضحا تقييد تلك اللوحات بأطر ضاغطة لا تتجاوز معها اللوحة كامل الغلاف. إنما نجد عناية واضحة بأنواع الخطوط التي جاءت بها تلك العناوين أعلى اللوحات بينما ملأت الألوان الفضاء المكاني المحيط باللوحة في صدى واضح لتعزيز شكل الغلاف، كمؤثرات جمالية بالغة الحسية. ويجدر بالذكر أن هذه اللوحات قد تكون باختيار المؤلف، أو باتفاق المؤلف ودار النشر أو ربما تأتي طواعية بذوق الناشر وفي كل الأحوال تحمل اللوحة دلالات المشهد الفني والأدبي الذي صدرت عنه. فعلى سبيل التمثيل الدواوين مفردة النشر نأخذ لا على حد التعيين، ديوان(عادوا معي.. بعد انحسار الماء)، لنلاحظ أن لوحة الغلاف في الجهة الأمامية، قد جاءت مؤطرة بالبياض الذي بدا موسعا لهالة الموقف الذي استضافه، فالبقع اللونية التي مثلت الماء رسمت على شكل ذبذبات بدت بألوان مختلفة الأشكال والرسوم وكأنها تجليات لنبضات تكبر وتتقلص لتفرز الدلالة البصرية التي قدمها

تضافر اللون والشكل في مؤد بصري جاء إضافة للمعنى الذي أوحت به اللوحة ككل مع باقي عناصر الغلاف. ليتأزر ذلك الإخراج الطباعي مع التوظيف النصي.

إن البحث عن الدال أو الموضوع في صورة الغلاف، الذي نبصره، يقود إلى احتمالات عدة تتنبأ بها الصورة الإشهارية للغلاف. فتداخل ذبذبات الماء بخطى لونية منتزعة من عدة ألوان من الجوزي الغامق ثم الفاتح والأزرق الفاتح بارتفاع يواجه اللون الأسود بدلالته النفسية، يحيلنا إلى عدة بؤر متداخلة ومتواشجة تسحب النص إلى منطقة وسطى من التفاؤل فبغض النظر عن دلالات الألوان وأثرها في نفس المتلقي يبدو الانحسار- وهو(**التراجع التدريجي للبحر الضحل أما عن بروز اليابسة، أو عن هبوط قعر البحر ..**)[٢٣] - والعودة المتناقضان دلالة في جهة واحدة أعلى اللوحة التشكيلية، تتضام في سياق أخباري يعلن نشوة المنتصر بعد تقهقر الماء وانحساره. بينما تأتي الواجهة الخلفية للغلاف كما هو معتاد في بعض المؤلفات بنشر جزء مقتبس من قصائد الديوان كعتبة لإضاءة الدخول للنص .



الشكل رقم (٢)

أما الغلاف الجامع للدواوين الشعرية الثمان فنلاحظ أن الجهة الأمامية للغلاف كما في الشكل رقم (٢) قد بدت من حيث اللون - وهو الدلالة الأكثر بروزا - إلى جنب اللوحة متوافقين إذ كانت اللوحة ذات لونين هما الأبيض والأسود وقد **أحاطها اللون الغالب على فضاء الغلاف "الأسود " والمثير للدهشة إنه بالرغم مما يحيد به اللون** من رؤيا قد تنطوي على الظلام والخوف والرهبة، فإنه قد تمثل هنا أكثر أبرازا لـ (اللّوحة) وكأنها كوة أو نافذة. يطل منها أثنان جالسان في مقابل الماء وخط الأفق في مواجهة لهما مع الشمس بينما تستحيل ملابسهما جزءا من أرضية اللوحة المستلة من

فضاء أرضية لعبة الشطرنج. وتنتشر إلى جانب اللوحة عناصر الغلاف الأخرى. وهي اسم المؤلف باللون الأبيض بارزا في أعلى الصفحة يردفه في منتصف الغلاف " عنوان المجاميع الشعرية " و بلون مغاير أكثر إشراقا أو بروزا من الأسود وهو اللون الأحمر فيما انعكس جزء من ظلاله في الفضاء المحيط وانتثرت باقي العناصر المكملة بلون آخر وهو الجنس والجزء. وقد انسحب هذا الغلاف على الأجزاء الثلاثة مع فارق أن الجهة الأمامية للجزء الأول الذي أسماه المؤلف المجلد الأول، قد خلت من ذكر هامش تعريفي عند ذكره للجنس، أضافه المؤلف تحت العنوان الرئيس وهو " المجموعات الشعرية السابقة " وقد تكررت هذه العبارة في المجلدين الثاني والثالث. أما الواجهة الخلفية للغلاف فقد امتد إليها اللون الأسود الذي أحاط باللوحة الأمامية مع فارق هو استبدال اللوحة بصورة الشاعر مع سيرة موجزة طبعت على الجهة الثانية من المجلد الأول والثاني. وقد استبدلت السيرة في المجلدين بذكر بعض إصدارات الشاعر على المجلد الثالث ، معنونة بـ (كتب أخرى صدرت للمؤلف من غير المجموعات الشعرية التي تضمنها هذا الكتاب) كما ذكرت باقي التفاصيل المكونة للعمل وكما هو معتاد على الغلاف الخارجي .

ب/ عتبة اسم المؤلف

وهو من عناصر النص المحيط المهمة التي أشار إليها جينيت [٢٤] ، بوصفه علامة فارقة من كاتب لأخر لا يمكن تجاهلها وتجاوزها، إذ تثبت هوية الكتاب لمؤلفه كما يتحقق من خلالها الملكية الفكرية والأدبية بغض النظر عن الاسم فيما اذا كان مستعارا أو حقيقيا. وقد بين وبشكل مفصل كل ما يتعلق به من حيث مكان الظهور، ووقت الظهور، وأشكاله، ووظائفه. ولعل الوظيفة الإشهارية لاسمه على صفحة العنوان هي من أبرز الوظائف التي تبدو فيها صلة التفاعل بصريا، حيث يخاطب اسمه، المتلقي لشرائه .[٢٥]

وفي إشارة للحديث عن اسم المؤلف(عبدالعزيز عسير) في مؤلفاته الثمانية ومجموعاته الشعرية ذات الثلاثة مجلدات نجده يتوسط أغلفة الصفحة الأولى لدواوينه أو يأتي في أعلى الجهة اليمنى، وبخط متوسط الحجم وبالوان مختلفة يفرضها طبيعة الفضاء الذي يحتويه الاسم كعتبة بصرية أولى تجتذب المتلقي. أما نوع الخط فيختلف من ديوان لآخر.

ت/ عتبة العنوان

حظي العنوان باهتمام كبير من الباحثين والنقاد فهو كظاهرة فنية يعد من أهم الدلالات المولدة للمعنى وقد عكفت العديد من الدراسات على اكتشافه وبيان أشكاله ووظائفه، كـ **(مجموعة من العلامات اللسانية، من كلمات وجمل حتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه ، تشير لمحتواه الكلي ، ولتجذب جمهوره المستهدف)** .[٢٦] حتى عدّه البعض مؤسسا وداعما لـ" ثريا النص " فموقعه في أول النص ومبتدأه، تجعله مساعداً ودافعاً للقارئ ليصل إلى ما تحته، مشبها حاله بالثريا التي يمتد ضوئها إلى باقي النص .[٢٧]

إن دلالة العنوان واستكناه صوره في شعر عبد العزيز عسير اتخذ مسارات عدة. لهذا كان الوقوف عنده مطولا بحسب هذه الأهمية بالنسبة لباقي العتبات:

*. الأول ، في المجاميع الثماني ، مفردة النشر.

*. الثاني ، في المجاميع الشعرية الجامعة للدواوين السابقة والحديثة منشورة في ثلاثة مجلدات .

وقد بدا واضحا إن عنوانات الدواوين منفردة النشر قد تميزت بعنونة رئيسة أولى، وجملة من العنوانات الفرعية انضوت تحتها عنوانات أخرى. ولكل منها وظيفة كما أقرها جينيت في عتباته مبيناً تلك الوظائف. التي تنوعت بين التعيين والتحديد والإغراء .

فعلى سبيل المثال لا الحصر نلاحظ بروز عتبة العنوان واضطلاعها بوظيفة تعينية، في ديوان انتزاع البؤرة الذي ينطوي على استعارة تؤدي فيها دور الأغراء واجتذاب

المتلقي نحو ساحاتها الدلالية، بعد أن أدلى الشاعر في مقدمة ديوانه بانتمائها لجنس المسرحية الشعرية، لكن بنسخة تلفزيونية فيها القطع والمونتاج واللقطة، آملا أن توفرها "تكنولوجيا الشاشة" بما أطلق عليها مجترحا، لمصطلح غير موجود حديثا بحسب قوله "تمثيلية تلفزيونية شعرية "، [٢٨] وهذا بدوره يؤكد حرص وعيه التجديدي كما في الشكل (٣) .

الشكل (٣)

يقوم العنوان على استدعاء يؤدي دورا واضحا في استقطاب المعنى، فبعد أن عرفت البؤرة، بكونها مركزا، أو نقطة تجمع، أو نقطة محورية، أو موضعا بالغ الأهمية، أو محور الأشياء أو نقطة للإشعاع والحيوية ،[٢٩] أيقظ العنوان بوادر الرؤية تجاه القمع الثقافي الذي مارسته السلطة فالعنوان قراءة في وعي الممنوع إذ نجده إشارة بارزة للجانب المغيب في رؤى الشارع العراقي وقد حفل بها كمدرك بصري في دلالة تركيب بناء الجملة (انتزاع البؤرة)، فالانتزاع بما يوحيه من شدة بسبب دلالة اللفظة الحرفية يحيلنا إلى معطى سمعي حركي للصورة يؤيد ذلك لفظ انتزع اقتلع وهو استخراج للأشياء العميقة نظريا والتي تحتاج القوة والجذب. بينما تقودنا لفظة بؤرة إلى المركزية والعمق وهذا كله يمثل تواشج صورتين الأولى حسية ذات معطى سمعي حركي(انتزاع ، اقتلاع) وأخرى ذهنية تلمح بأن العين هي أعمق نقطة في جسد الإنسان وقد استعارها، هنا للكلمة أو الفكر في ترميز واضح للخط الآخر، مواجها ومتحديا لمركزية السلطة ضد مركزية الأنا. حيث أبانت النصوص وباقتدار موح عن وجود بؤر حقة وأخرى مزيفة استحثتها السلطة بمركزتيها الكهنوتية. ويبدو أن الشاعر قد أجاد في حبك مصفوفاته اللغوية من خلال تعاقب وترادف العناوين الداخلية واتصالها كبنى دلالية صغرى بالبنية الأولى الموحية

لها . "العنوان الرئيس للمجموعة الشعرية". ففي قراءة للعنونة الفرعية نلاحظ حرص الشاعر في توخي الربط بين العناوين الفرعية والرئيسة من حيث المضمون الملتزم الذي اعتمده " بين الشاعر ← الشاعرة

القصيدة ← المهرجان أو سوق المربد. ولم يظهر (انتزاع البؤرة) كنص أو كقصيدة كما اعتاد الشعراء ذلك بضمن رؤاهم الداخلية، وهو شيء درج عليه الشعراء عند تسمية دواوينهم باسم قصيدة بارزة ومؤثرة من ضمن القصائد المؤلفة للديوان. لقد دأب عسير على انتهاج الوعي بالحداثة وما بعدها في شعره ولعل العنوان والجنس الذي كتب به النص دليل يفند زيف الادعاء . وللإضافة نجد أن ابتكار هذا النوع من الكتابة في الشعر قد منح النص حرية الحركة من خلال امتداد الحوار والمحاورة بين "السلطة والنص" و"الشاعر والمحقق "وهو بخلاف أرض الواقع الذي درج عليه الشعر المكمم.

ترسيمة العنونة : الديوان / انتزاع البؤرة ...

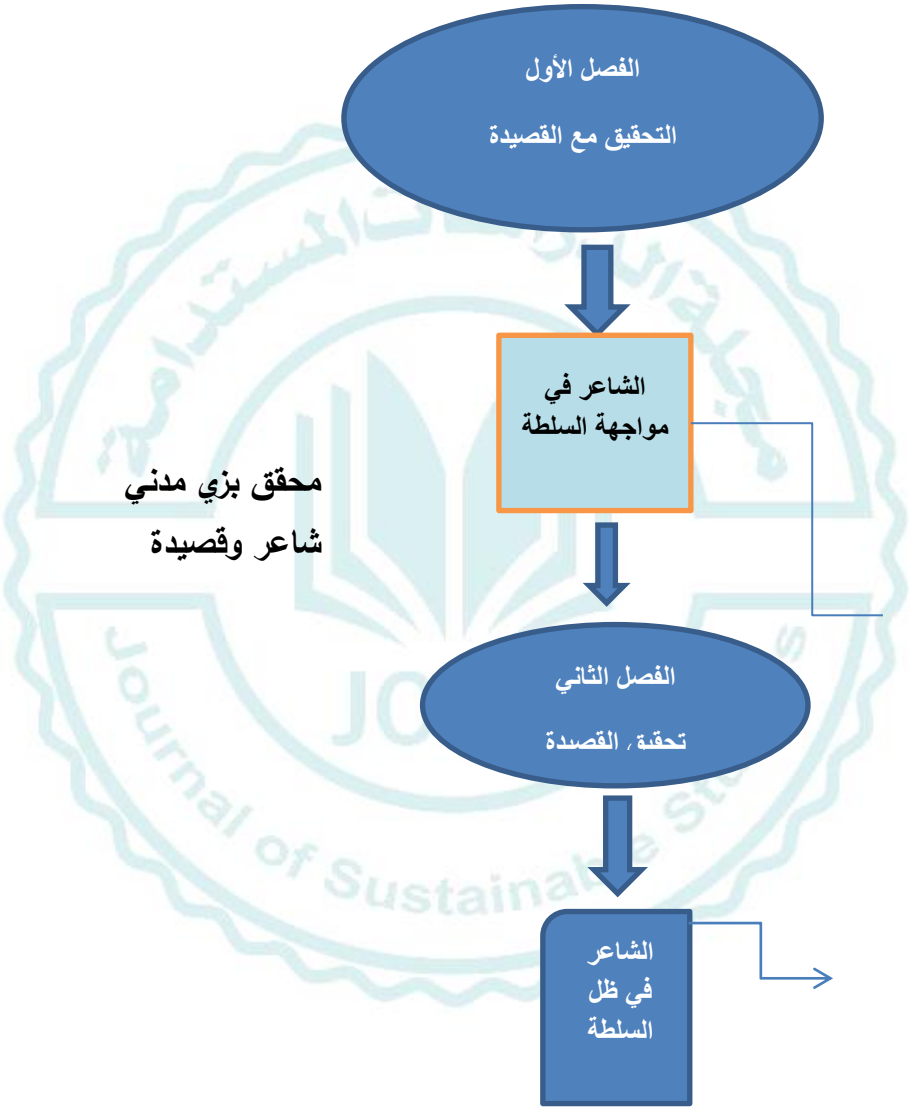
الفصل الأول (التحقيق مع قصيدة) نص حواري طويل .

الفصل الثاني (تحقيق القصيدة) ٢٢ قصيدة مختلفة الطول .

في الفصل الأول ، العنوان يقوم على تعريف التحقيق ـ محقق بزي مدني وهو منكر ضمنيا . أو ما يعرف بالمخبر السري (وهذه إشارة لزي أزلام النظام القمعي البعثي متخفين بين العامة)، وتنكير القصيدة وهي معرفة في ضمن تسلسل حوارية الشعر والشاعر. في مفارقة واضحة لحياة القصيدة والشاعر، وفي مواجهة السلطة القمعية بوصفها بؤرة مشعة بالقوة امتدت في نص طويل.

في الفصل الثاني ، "تحقيق القصيدة " العنوان يقوم على تنكير تحقيق وقد أفرز امتداد ظل السلطة وتشعبها وهو وجه أنكره الشعب فلم يأت بنفس واحد بالرغم من معرفة الخوف الذي يحيق بالشباب المهدور دمه. أما تعريف القصيدة فقد جاء إشارة لولادة القصيدة الزيتونية، وهي قصيدة نامية في ظل السلطة تكمن بين الخوف

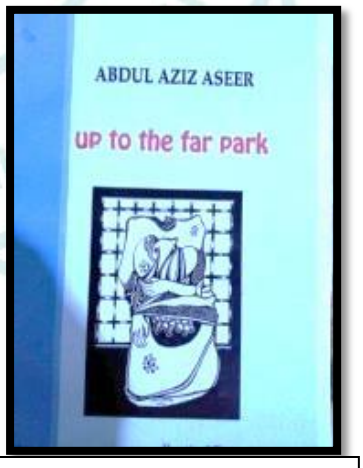
والضعف والضياع، وقد أنكرها الشعب محيلا أياهاإلى بؤرة ونقطة. تجمع حولها كل تجاربه مع السلطة فتشظت إلى ٢٢ نصا.



القصيدة الزيتونية " ٢٢" نص

هذا الحديث قد جرى عن سمة العنوان من خارج النص إلى داخله. أما إذا توقفنا قليلا عند هذه العتبة من الخارج " العنوان على الغلاف " كمثير بصري ولاسيما أن التشكيل البصري، يركز على التمظهرات البصرية " لون ، ظلال ، لوحة ، خط " فيبدو واضحا أن العنوان ترشح بخط سميك بارز في منتصف الغلاف الخارجي وبلون ذي دلالة نفسية. فما هو معروف ارتباط الألوان وخصائصها بحياة الإنسان ومشاعره، حتى غدت ذات أبعاد سياسية ودينية واجتماعية وبيئية ونفسية[٣٠] في فضاء مميز باللون الأبيض مع ظلال زرقاء امتدت من عنوان الغلاف على الواجهة الأمامية وحتى الجهة الثانية منه، بينما بدت لوحة الغلاف ذات المنحى التجريدي بحجم صغير وبألوان غامقة منحت العنوان الشكل الأبرز والأكبر من ضمن عناصر الغلاف الأمامية. كمفتاح سيمولوجي, علامي .

ولازلنا في قراءة العنوان كعتبة نتوقف قليلا عند مؤلف آخر للشاعر بدا ذا معطى ايحائي بارز، وقد ألمحنا إليه في بدء الحديث عن عتبة الغلاف ،[٣١] وكما أسلف القول انفرد هذا الديوان عن غيره من الدواوين الشعرية بلوحتين وعنوانين مغايرين العنوان الأول للديوان . وهو تتمة في الدراسة . عن عنونة الدواوين المفردة النشر

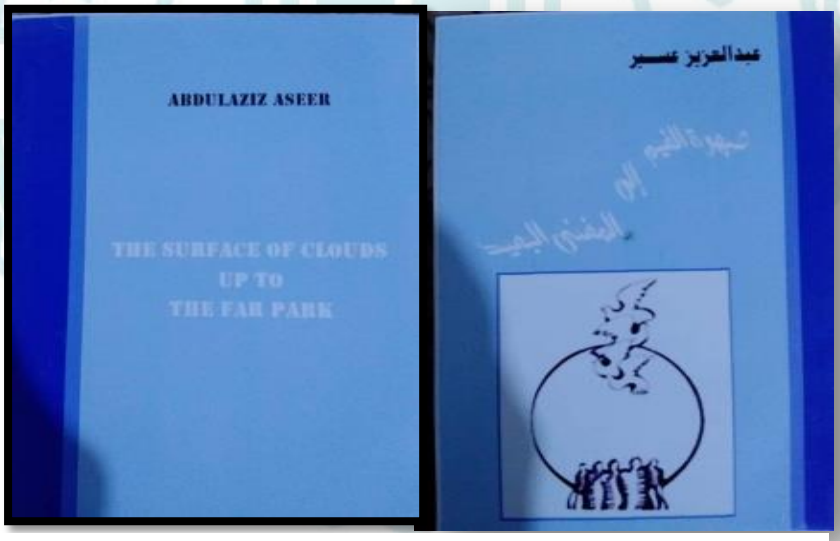


الشكل (٤)

الشكل (٥)

ديوان صهوة الغيم، صدر الديوان في ثلاث طبعات . الأولى والثانية جاءت مفردتا النشر وباللغتين " العربية والانكليزية لنصوص الكتاب " بينما كانت الثالثة في ضمن المجاميع الشعرية ذات الثلاثة مجلدات. وقد بدا من خلال استقراء العنوان بغض النظر عن اللوحتين الأمامية والخلفية التي أضيفت في الطبعة الثانية ، إنه جاء بإيحاء مكاني (صهوة الغيم) إشارة تقترن بالارتفاع عن سطح الأرض واعتلاء ظهر الغيم " الطائرة " للسفر وكما هو موضح بالصور إن العنوان الأول على الواجهة الأمامية باللغة العربية، بينما الثاني فقد بدا باللغة الإنكليزية وهذه هي الطبعة الأولى للديوان الذي استل التعبير عنه في شكل أدبي حديث" أدب الرحلات " أو كما التقفنا ذلك في إهداء الديوان(**إلى جمعين من الأحبة.. ما اجتمعا يوما إلا في قلبي ، رفاق السياحة وأصدقاء الخارج**)[٣٢] وسبق له نماذج أدبية عند الشعراء المحدثين من أمثال بابلو نيرودا في ديوانه (عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة) وكتاب داغستان بلدي لـ " رسول حمزتوف " تقدم هذه الكتب من شعر ورواية كتبت بلغة الشعر، ذاتية عالية صدر فيها الشعراء عن تغني واضح بالطبيعة. وعسير في هذا الديوان قدم للقارئ متعة توثيقة بصوت السائح، وقد أشار إلى تلك المتعة إليوت في باب حديثه عن الوظيفة الاجتماعية للشعر، مضيفا أن ما يقدمه الشعر الجيد مع المتعة، الخبرات الجديدة، والفهم الجديد، أو الحديث عن شيء مررنا به دون أن نملك القدرة في التعبير عنه وقد وسع مجال الوعي والإدراك فينا.[٣٣] وقد ألمح إلى ذلك الشاعر في مقدمة الديوان في حديثه عن " جبرية المقارنة "بين صروح الوطن المتهالكة والمغان والبهجة والشعاب، التي يراها السائح في ترحاله[٣٤]. بينما نجد في الطبعة الثانية من الديوان نفسه (صهوة الغيم) إضافة الشاعر عبارة (إلى المغنى البعيد) وهو إشارة للبلاد البعيدة والأصقاع الجديدة التي مرّ بها سائحا مرة، وأخرى مقيما متكررا كما أظهرت ذلك قصائد الديوان. ويبدو أن العنوان الثاني مع" الإضافة " التي حفل بهما نصوصا أو صورا على الغلاف أو في داخل الديوان، قائم على تناص مع قصيدة المتنبي (مغاني الشعب طيبا في

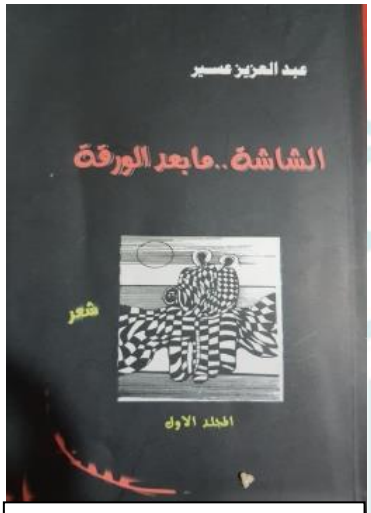
المغاني..) فالمتنبي تجول في بقاع العالم على ظهر جواده بحسب الأبيات الوصفية واصفا البساتين والضوء والألوان وعسير يعتلي صهوة الغيم، مشبها إياها بكائن متحرك " الجواد - الطائرة "، وقد عبر عن تلك الغربة اللسانية حينما وظف رؤيته للطبيعة والناس والشخوص والمعالم مترجما النصوص لـ(اللغة الأخرى) في جهد واضح استعان به الشاعر بالمختصين في اللغة تارة وأخرى عن جهد شخصي تكرر فيه رجوعه - بحسب قوله - في المقدمة، إلى المعاجم الرقمية الحديثة على أن الديوان لم يكن فقط إضاءة لأدب الرحلة والسياحة إنما نلحظ توظيفا لجأ الشاعر من خلاله إلى ربط قسم من النصوص بالصورة الفوتوغرافية في صفحته الالكترونية " فيس بوك " وعن ذلك نجد دراسة مستوفية ومستفيضة لأحد الدارسين ،[٣٥]وهي معلم يبين حداثة الرؤية والقراءة والاستلهام لمعاني الجدة في شعره.



الشكل (٦) الشكل (٧)

وقد بدا واضحا أن العنوان في الواجهتين قد كتب بخط مميز باللغة العربية واللغة الإنكليزية، بإيحاء اللون الأبيض و ما يصدر عنه من وضوح وصفاء ورشاقة وحياة. بينما امتدت باقي العناصر البصرية على الغلاف " اسم الشاعر والتجنيس". ويظهر أن

اللون قد اتفق وطبيعة الظلال اللونية في داخل اللوحات التشكيلية لواجهة الغلاف الأمامية والخلفية في الطبعتين، في رؤية واضحة لذات الشاعر وهو يغلف تلك الأسئلة الغنية عن الجمال والألوان والحب بهالة من التفصيل والتصوير الفني .



الشكل (٨)

أما باقي الدواوين، المفردة (سيدة الذاكرة ، معذرة بسعة المشهد، وغابة البحر، عادوا معي .. بعد انحسار الماء، القصيدة والأسئلة) فلكل عتبة منها عنوان وقراءة خاصة، نتجاوزها للوقوف عند عتبة غلاف المجاميع الشعرية ذات الثلاثة مجلدات, ولأن هذا العنوان في واقعه قد جاء ضاما للعناوين السابقة مع إشارة الشاعر لنصوص لم تنشر سابقا في كتاب. تمثل عتبة العنوان الجامع للأعمال (الشاشة ..ما بعد الورقة) مفتاحا بصريا يستحث القارئ من خلال الإشارة إلى:

أولا : ـ توظيف أدب الشاشة، من خلال تضمين قصائد ذات عناوين مشابهة (وقد بدت بشكل واضح للعيان في المجلد الأول) ديوان سيدة الذاكرة، حيث جاءت القصائد في أغلبها توظيفا لتقنيات الطباعة بشكل حاول فيه الشاعر المقارنة بين ذاكرة الكومبيوتر وفكرة خزن المشهد في الجهاز مع التوحيد بين الذاكرة الإنسانية والحافظة التكنولوجية، ومقابلة الفرمتة في الكومبيوتر بالنسيان والحذف كما قابل بين مشاهد التجربة الحياتية والاشتغال على الصفحة. وماثل بين الاستذكار وفتح الملفات . [٣٦]

ثانيا: ـ اعتماد عتبة العنوان كقراءة نقدية لجهد أمتاز به الشاعر موضحا ذلك في مقدمة الديوان, حينما قارن بين الجيلين" القديم والحديث "وبين الكتابة والورقة و الشاشة والقلم،ولوحة المفاتيح، فمع تباين طرق التواصل، الحس الإنساني هو واحد. (٣٧)

ثالثا:ـ طرح مواضيع حديثة ومواكبة لروح العصر ،يتجاوز فيها الشاعر الكومبيوتر إلى أدب الشبكة المعلوماتية وبدا ذلك واضحا في ثنائية التلقي التي أشار إليها في كتابه شاعرية فيسبوك(٣٨)أو ما يسمى اليوم القصيدة والصورة الفوتوغرافية. حيث استل الشاعر مجموعة من قصائده في ديوان " صهوة الغيم إلى المغنى البعيد " ونشرها على صفحته المعلوماتية. بعد أن طبعت للمرة الثالثة في مجموعة " الشاشة ما بعد الورقة" .

رابعا : ـ إن قراءة عتبة العنوان من الداخل تعطي القارئ لمحة عن اعتماد الشاعر لآلية التكرار بشكل تراكمي في مفتتح العنوانات الرئيسة ومن ثم عنوانات المجاميع الشعرية المفردة بوضعها في تقويس (عنوان المجموعة)، وتفرع الأخيرة إلى عنوانات القصائد كما في ديوان " صهوة الغيم "، وقد يتفرع بدوره العنوان الفرعي إلى شذرات أو عناوين أصغر تضم قصيدتين بعنوان واحد وأحيانا ثلاث قصائد بعنوان واحد، أو أربع قصائد بعنوان واحد أو ست قصائد بعنوان واحد، كما في ديوان " معذرة بسعة المشهد ". ليظهر العنوان ضاما لشجرة عناوين متفرقة تضم الإضافات النصية، والرؤى الموضوعاتية للجديد من التمثلات الشعرية، التي صاغها الشاعر بحكم معرفته الطويلة في كتابة الشعر منذ ستينيات القرن الماضي وحتى الألفية الراهنة.

خامسا :. حفلت **العنونة الداخلية** للمجاميع الشعرية المنشورة في ديوان الشاشة ما بعد الورقة، بعنونة فرعية بدت بمثابة التجنيس للعمل الأدبي فمن المفيد الذكر إن هذا الديوان الذي بدا تحت عتبة توثيقات شعرية قد تجلى بعنوانين رئيسين على نحو لم يتكرر أو يظهر في باقي الدواوين الشعرية (صهوة الغيم إلى المغنى البعيد .... نارينا وليال قمراء) التي تتفرع بدورها إلى عنوانات عدة أخرى .

سادسا : . يحمل عنوان الغلاف منحى تجديديا خالف فيه الشاعر غيره من الشعراء قبله، كالسياب ونازك. حينما لم يذكر عبارة الأعمال الكاملة. حيث استبدلها بعنوان ضام لشجرة العناوين الداخلية أو الفرعية أطلق عليه " الشاشة ما بعد الورقة " صادرة بمجلدات وليس أجزاء كما اعتاد المؤلفون التسمية. وهو في ذلك يجتهد في المغايرة بخطى حثيثة.

أما قراءة **عتبة العنوان من الخارج**، فالعنوان قد جاء بخط مغاير للعنونة السابقة وبلون أحمر تماثل بصريا مع فضاء الغلاف الذي امتد من الواجهة الأمامية إلى الخلفية مع ظلال مشابهة للون العنوان، بشكل يمنح العنوان قوة الظهور والتأثير مستغلا ما في اللون من طاقة للسطوع والإشهار.

ج/ عتبة التجنيس

يعرفه جينيت ، كموجه قرائي للعمل يعبر عن قصدية الناشر والكاتب في نسبة النص، وتنطوي هذه العتبة البصرية على وظيفة إخبارية وإعلام المتلقي بجنس العمل الذي يقرأه[٣٩] .

وبدا ان هذه العتبة موجودة في أغلب الدواوين ذات الصفة مفردة النشر وكذلك الدواوين الضامة للمجاميع الشعرية السبع المنفردة مع قصائد أخرى، حيث تلاحظ هذه العتبة كتبت بلون آخر تحت العنوان الرئيس، كما في " الشاشة ما بعد الورقة " بعبارة أشار فيها الشاعر إلى جنس وطبيعة العمل الفني حينما كتب على المجلد الأول كلمة " شعر " وفي المجلدين الآخرين الثاني والثالث " عبارة تردف العنوان الأول " المجموعات الشعرية السابقة "بينما نجد الإشارة واضحة للجنس الأدبي ظاهرة للعيان في أغلب المجاميع المفردة النشر وبخط ولون مغاير يقع أحيانا إلى جانب اللوحة كما في ديوانه معذرة بسعة المشهد وديوانه انتزاع البؤرة، وغابة البحر " أما باقي الدواوين المفردة، أمثال " سيدة الذاكرة ، عادوا معي .. بعد انحسار الماء ، صهوة الغيم ، صهوة الغيم إلى المغنى البعيد ،القصيدة والاسئلة " فقد بدا التجنيس في مواضع مختلفة بين أن

يكون تحت عنوان الغلاف أو إلى جانب اللوحة التشكيلية للغلاف. وهذا الأمر بحد ذاته يقدم قراءة بصرية للجنس الذي كتب به العمل فمثلا ديوان صهوة الغيم، انفرد بعتبة تجنيس مميزة حينما ذكرت عبارة " توثيقات شعرية "جاءت مدعمة بالصورة أحيانا أو إضافة الخبرالإعلامي للمشاهد والصروح العالمية والفنية في بلدان العالم، التي وثقت بالزيارة من قبل الشاعر.

د/ عتبة دار النشر

تظهر هذه العتبة اليوم بوصفها معلما حداثيا أضيف إلى صفحة الغلاف، أبرزته تقنية الطباعة كجهد يصل بين القراء ودور النشر وطرق توزيعها، وهي كشف عن اسم الناشر أو الراعي للكتاب(٤٠) .

تبدو هذه العتبة في المجاميع الشعرية ذات الثلاثة مجلدات، مكررة مرتين على الصفحة الثانية من الديوان وعلى الواجهة الخلفية للغلاف، مع المعلومات الخاصة بعملية النشر، المكتبة الوطنية رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق في بغداد. شركة الغدير للطباعة والنشر المحدودة، العراق، بصرة، مع رقم الطبعة يرافقه عدد الطبعة وتأريخها (ط١، ٢٠١٧) وتفاصيل أخرى تتعلق بالبريد والموقع الالكتروني للدار وكذلك الهاتف فضلا عن وجود رمز، أيقونة للدار في واجهة الغلاف الخلفية والورقة الثانية من الديوان مع تفاصيل أخرى على الصفحة الثانية، تتعلق بذكر اسم الكتاب واسم المؤلف واسم الناشر والتنسيق الداخلي واسم مصمم الغلاف واسم لوحة الغلاف، بينما لم نجد مثلا معلومات تتعلق بحجم الصفحة كما هو معتاد في ذكر معلومات الدار أو عدد صفحات الديوان. وهذه المعلومات في أغلبها تعطي صورة عن نوع التسويق للعمل الفني الذي يرافقه.

ح/ عتبة الإهداء

يمثل الإهداء في معظم الأعمال الفنية عتبة تعريفية بطموح الكاتب وأمانيه، التي تمتد معبرة عن أجواء نفسية ،عبرت عن مخاض الكتابة وتطلعاتها. ويرى فيها جينيت نوعاً

من التقدير أو العرفان تجاه شخص أو مجموعة أشخاص حيث تظهر هذه العتبة بشكلين أما مطبوعة في ضمن العمل نفسه أو قد تتجلى بخط يد الكاتب في نسخة موقعة بإهدائه ليفرق بهذا بين من أهدى له الكتاب وبين من أهدى له نسخة موقعة.(٤١)

وأهم ما يلاحظ أن هذه العتبة تجلت في المجاميع الشعرية مفردة النشر، وتكررت ذاتها في ضمن اتصالها مع باقي الدواوين في العنوان الجامع لها. وقد جاءت تحت أطر مختلفة بين الإهداء للزوجة أو الحبيبة والأولاد أو رفاق الدرب أو شهداء الوطن من الشعراء أو زملاء العمل أو رفاق الرحلة والسياحة كما أسماهم. ويندر أن نجد له إهداءً لا يمت بصلة للمعنون له. حيث تأتي في الأغلب شارحة ومفسرة لفحوى النص ومن خلال قراءة لعتبة الإهداء في هذه المجاميع يتبين مدى حرص الشاعر في الوقوف على الموضوعية وهو يذكر بعض التفاصيل الحياتية كما يتجلى قوله في إهداء ديوان "عادوا معي .. بعد انحسار الماء "

إلى الثلاث .. اللائي يحتسبن أباهن

في ضادية حطان بن المعلى

المتقاطعة أبياتها مع خطوط الطول والعرض.

فهذا الإهداء يضع المتلقي أمام مسؤولية الشاعر كأب تجاه بناته، مع إشارة إلى نص تأريخي وقصة للشاعر حطّان بن المعلّى الطائي "وقصيدته الضادية المشهورة" مع بناته، المكونة من سبعة أبيات منها :

أنزلني الدّهرُ على حُكْمِه من شامخٍ عالٍ إلى خفْضِ

لـــولا بُنيّاتٌ كزُغْبِ القَطا رُدِدْنَ مـــن بعضٍ إلى بعضِ

لكان لي مُضْطَرَبٌ واسعٌ في الأرض ذاتِ الطول والعَرْضِ (٤٢)

ولعل قصة هذا الشاعر الإسلامي وما آلت إليه حاله من تبدل في الأحوال وعزة نفسه واختياره لبناته فيها ما فيها من إشارات خافية عن حال الشاعر على عامة الناس، وقد اختار القرب منهن وعدن به إلى نفسه، تاركا للدهر كل الأوصاف المتذبذبة من غنى

وفقر ، عزة وذل ،حتى خرج بهن بعد تراجع الأشياء عنه وانحسار الماء، كما حسبن ذلك منه، وما هذا الإهداء إلا كناية بنيت على مقاربة واضحة بين قصة حطّان وبناته وعسير وفلذاته.

خ/ عتبة ترجمة المؤلف

نجد صدى هذه العتبة كأيقونة بصرية على الواجهة الخلفية لأغلفة الدواوين المفردة النشر وأيضا مع الدواوين المجموعة في ثلاثة مجلدات، وهي بمثابة تعريف بالمؤلف وإضاءة لجهده الإبداعي في تلك المسيرة المتميزة التي ناهزت الخمسين عاما.

أما معلومات الشاعر التي ذكرت على واجهة الغلاف الخلفية فقد تنوعت بين جزء من سيرته ومكان وتاريخ الولادة "عبد العزيز عسير، مواليد البصرة، العراق ١٩٤٥، أكمل دراسته الجامعية في كلية الآداب ١٩٧١، نال عضوية الاتحاد والكتاب ١٩٨٤، بدأ النشر في الصحف والمجلات ١٩٦٤، أصدر عدة مجموعات شعرية، وثلاث كتب متنوعة، له مؤلفات مخطوطة في النقد بعضها نشر، وملازم متداولة بين الطلاب، وقد تأتي هذه التفاصيل مع صورة فوتوغرافية، أو بدونها في بعض الإصدارات مفردة النشر.

هـ - عتبة المقدمة

وهي إحدى عتبات النص الموازي ولها من الأهمية ما يقف في البدء عند معناها اللغوي، فمقدمة الأشياء أولها [٤٣] . ومقدمات الأعمال الفنية مفاتيحها. إذ تعد بمثابة العنصر التمهيدي، قبلي أو بعدي يقوم بكتابتها صاحب النص أو شخص آخر.[٤٤]

وهناك من يرى فيها مرآة الكاتب[٤٥] فهي المكان الذي قاد المؤلف للتعبير عن الهدف أو السبب الذي اقترحه للكتابة. [٤٦] ومن المفيد الإلماح إلى أن المقدمة بوصفها أحد عناصر التشكيل البصري تنهض بوظائف عدة وذلك بحسب الخطاب الفني الذي تضطلع به، فهناك الوظيفة التفسيرية، والتأويلية، والجمالية، والايدولوجية، والتعليق، والاشارة، والتأثير، والإشهار، والملاحظة. ويضيف أخرون أنواعا أخرى تبدو في

التوجيه والتكوين والتقويم والتعريف والميتا لغة، والنصية[٤٧] . ومثلما تتنوع الوظائف من حيث الشكل والبناء تتعدد الأنواع التي تصدرعنها المقدمة فقد حددها جينيت بأربعة أنواع " حوارية ، وشعرية ، وسردية ، وتفسيرية " [٤٨] .إضافة إلى هذا أدرجت الدراسات تنوعا في المقدمة، أيضا بحسب الكاتب والزمان والمكان وموضوع التقديم، ولأن الموضوع ليس بصدد الإفاضة أو الحصر، فبإمكاننا ترشيح أنواع عدة للمقدمة في نتاج عسير، ولكن **بحسب انقسام النشر لديه إلى المفرد والمجاميع**، فقد تبين أن المقدمة كنوع تغيرت على أثر تعددها، بتعدد المجاميع.

أولا : . مقدمة في الدواوين المفردة النشر.

وهذا النوع كتب من الشاعر نفسه، كما في ديوان ،انتزاع البؤرة، صهوة الغيم إلى المغنى البعيد، أو ما كتب من خلال غيره، من مثل "القصيدة والاسئلة ".

ثانيا : . مقدمة في الدواوين ذات الثلاثة مجلدات . حيث يلحظ **مقدمة جديدة وبعنوان جديد**، تنضوي تحته الدواوين المفردة النشر مع مقدماتها، و"مقدمة ثنائية" وهذه تظهر أثناء دمج المقدمة القديمة ،مع جديدة فيهاأضافة وشرح وتفسير .

نجد أن النوع الثاني قد ازدان بمقدمة واحدة، تصدرت المجاميع الشعرية فجاءت شارحة ومفسرة وحوارية تتقصد الإجابة والسؤال افتتحت بإشارة الشاعر **(لم نسم هذا الكتاب "بالأعمال الشعرية الكاملة" مع أنه يضم الإصدارات السابقة جميعها ...)**[٤٩]. ومقدمة ثانية جديدة أضيفت مع القديمة، تخص مدخل أحد المجاميع الشعرية المفردة النشر، حينما جاءت مطبوعة ضمن الثلاثة مجلدات وهي ، "القصيدة والاسئلة " وقد صدرت هذه المجموعة بأربع طبعات جاءت طبعتها الأولى في ٢٠١٠ بمقدمة غيرية كتبها زميل للشاعر وهو الأستاذ كامل اللايذ . ثم تكررت هذه المقدمة مع إضافة مقدمة أخرى ، عند انضوائها تحت النشر بضمن المجاميع الشعرية ذات الثلاثة مجلدات. حيث قام الشاعر بكتابة مقدمة جديدة شارحة ومفسرة ومؤرخة بتاريخ آخر هو ٢٠١٦، مردفا مقدمة اللايذ معها ومعلقا عليها. وقدا بدا ذلك واضحا في اقتباس الشاعر في

المجلد الثالث **(أكثر قصائد هذا الجزء من الكتاب نصوص لم تنشر في كتاب سابق، والمجلد يضم أيضا نصوص (كتاب القصيدة والاسئلة)... كررنا إصدار الكتاب بأربع من الطبعات ...وقد قدم للكتاب . بطبعته الأولى . الأستاذ الجليل كاظم اللايذ ... من مقدمة الأستاذ الشاعر كاظم اللايذ نورد هذه الفقرات "... مؤلف هذا الكتاب التعليمي مدرس وشاعر، ومنشغل بقضايا اللغة وهمومها منذ أمد بعيد ...)** ،[٥٠] إن *هذا المزج أو التركيب للشكل المقدماتي للخطاب قد اسهم بتعدد الوظيفة أيضا , وهو ما يحسب للشاعر* محاولا جهد إمكانه مسرحة السرد مع المتلقي وإفاضة التفاعل معه .

٢/التشكيل البصري في السطر الشعري

ويبدو من خلال توظيف الشاعر لهيئة السطر الشعري على بياض الصفحة [٥١] . إذ نجد إفادات متكررة من هذا النوع من التشكيل البصري الذي يعتمده الشاعر عبر توظيف أدواته الإجرائية ، منها امتداد الأسطر الشعرية بين ازدياد وتقلص وما تنتجها من دلالة مرئية عبر لعبة البياض والسواد. فهو يصدر عن مزاج متأثر بالرواد وثورتهم على الشكل الشعري من خلال تنوع القافية، وتجاوز التفعيلات الثابتة، والنظم بأسطر متباينة الطول.

يقول عسير: في قصيدة انتحار[٥٢]

أحد العاشقين انتحرْ
كان ينبض بالنغمة المستفيضة للناس
.. لا للندى والزهر
هام في معشر الانس ..
يأخذه وجه طفل تضاحك
أو دمعة امرأة
أو عصــا طاعن بالسنين
أو تباسم عائلة .. في الطريق مشت

فهذا التلاعب في الطول والقصر أساسه الاختلاف في الدفقة الشعورية التي أنتجتها المرواحة بين السواد والبياض .

- **ويلجأ الشاعر إلى تضخيم الدفقة الشعورية للحدث في أبياته من خلال اعتماد التدوير** وما يفضيه إلى استمرارية للحدث، فكل مجموعة من الأبيات تحتاج إلى ما يكملها ولعل هذا يشكل ظاهرة عامة في ديوانه (المجلد الثاني) حيث تتسلخ الأبيات من الأسر التقليدي للقصيدة، وتمارس بحرية دورها في تشكيل الفضاء الطباعي للصفحة. كما في قوله من "التحقيق مع قصيدة " : - (٥٣)

الشاعر : والله ..قد ضاع الكثير
ولعل فيما ضاع أحلى ما تفتق عنه قلب أو ضمير
وأنا ارتضيت ضياع أشعاري : فقلت
- وكانت النيران آخذه -
: بئس المصير
المحقق: مهلا .. كشفتك يا لعين ..
.. فأنت منهم يا لعين
بان اعتزالك رغم رأس لا يلين
أفلست ممن شقها ما بين منزلتين منزلة
تبوأها .. فآنس من لظى أورقه نارا
مؤانسة وإمتاعا .. وكان يظن
..ان حلاوة الافلات منها
..سوف تنجي الهاربين .

فقد بدأ النص بأشطر قصيرة و مقفاة حتى وصل إلى قوله " أفلست ممن شقها ما بين ... " فالنص يشي بحركية الإيقاع الداخلي من خلال تواصل الجملة الشعرية

المدورة بشكل بصري يستثير القارئ عبر القفز من صورة لأخرى " من أشطر قصيرة مقفاة إلى تشكيلة إيقاعية طويلة" حيث ترتبط الأشطر ببعضها في ضمن إيقاع موصول بالتدوير للبحر الكامل، وهو ما يعرف بالقصيدة المدورة. حتى نكاد نشعر أن كيل التهم والتوعد الذي يوجهه المحقق الراعي لظل السلطة، في هذه المحاورة الشعرية "بينه وبين الشاعر" قد أخذ مآخذه حتى يأس الأخير من النجاة من ما ينتظره من مصير، وواضح هنا إنه قد اتهمه بإنه من المعتزلة بتلميحات عن أبي حيان التوحيدي الذي أحرق مؤلفاته احتجاجا على الوسط الثقافي المغازل للسلطة العباسية. فقوله " مؤانسة وإمتاعا" يشير إلى كتاب التوحيدي، (الإمتاع والمؤانسة) كما أن الحذف أو الفراغ الذي تناوب بين الجمل يوضح الضغط النفسي والعصبي الذي نقلته تشكيلة الأبيات فمحاورتهما ترزخ تحت ضغط الأسئلة التي تدور في فلك الاتهام .

- ومن انساق التشكيل البصري في السطر الشعري ، **لجوء الشاعر إلى عرض كلمات منفردة تتكرر بشكل متتال على الأسطر الشعرية** على نحو يسهم في بناء الشطر الشعري، وقد بين عسير أن هذا النوع من التقنيات الفنية في النص قد فتح الدرب أمام الحداثة نحو الإبداع لما نجد صداه اليوم في قصيدة النثر وما ينشر من نصوص على صفحات التواصل. (٥٤)

كما في قول الشاعر في قصيدة " خرس الشياطين " . (٥٥)

شاعر صامتٌ

آخر صامتٌ

ثالثٌ ..ساكتٌ

عاشرٌ... مطرقٌ..!

ضاحكٌ

راجفٌ ..

مغمضٌ..

والدواوين عمياءُ ..

يوم رحيل الشبابيكِ ..

عن بيت أم جواد

وأم كريم ..

وأم شهيد !!

فلقد حاول الشاعر من خلال تكرار ألفاظ مفردة في السطر الشعري جاءت أغلبها مدورة في تشكيلة واحدة وعلى إيقاع المتدارك " فاعلن " من تضخيم الأطر الدلالية للمعنى، والكشف عن عمق العبارة الشعرية عبر توقفات النص واتساع البياض وتناقص السواد. مفيدا من الحذف الطباعي وعلامات الترقيم في استفزاز المتلقي وإشراكه في توقع المسكوت عنه .

- **ويعتمد الشاعر نسقا آخر من أنساق التشكيل البصري في السطر الشعري، يسمي بـ "التماهي الدلالي بين نطق اللفظة ودلالتها** " وهو الصورة الأبرز للتشكيل البصري، يقوم على تفريق الكلمات وانتثار الحروف وتكرارها على الأسطر الشعرية[٥٦] ، وهو من تقنيات الفضاء الطباعي الحديث كما في قوله من قصيدة القط: ـ[٥٧]

بي سف...

بي سب...

بي سبعٌ... سبعٌ محمرَة

بي شوقٌ.. بي لهفٌ ...جمرة

بي سنواتٌ سبعٌ مرَّة

سبعٌ والقطةُ بين أباريقِ الحنظلِ

دائرةٌ للموتِ .. تدوُر

تموءُ

تدورُ

تموءُ

تدورُ

تموتُ

تموتُ...

ومن ذا يعبأ بالهِرَة

في مقهى لا يبتاعُ زبائنُهُ الا الخمرة

...

هرٌ

... هرمٌ .. أطلقَ زَفرة

وتشممَ أولها بالضمِ .. فدارَ

وماءَ

ودارَ

وماءَ

ودارَ

ومـاتَ

ومـاتَ بحسـرة

القصيدة عبارة عن ***لوحة تشكيلية حفلت بانتشار منظم للكلمات*** ففي القسم الأول من النص نلاحظ اعتماد التقطيع مع تضمين لعلامات الترقيم " نقطة التوتر، و نقطة الحذف " بوصفها علامة سيموطقية تسهم في انفتاح التأويل للمسكوت عنه فيشارك المتلقي الشاعر في استنطاق الكلمات واستغلال اللعب بالبياض والسواد في فضاء السطر الشعري، وهذا كله يعطي توجيها مباشرا لقراءة الفراغات والبياض وتقليصا للعبارة الشعرية فالنص يتحدث عن الدوران بمختلف أسبابه "دوران السنين، دوران

السكران تحت تأثير الخمر، حالة الدوار التي تعرض لها القط، بعد أن استدرجه الصبي بالسمكة لمضغ حامض الكبريتيك، ومداورة الكلمات بنثرها طباعيا، فهناك حالة تمايل وتأرجح يشترك فيها السكران والقط، عزز ذلك التدوير الإيقاعي السريع للخبب، الذي يتوارد على شكل طرقات أرجل الخيل .

أما القسم الثاني فان التقطيع للكلمات آزر التكرار الذي جاء تضمينا للمعنى، الذي وصل من خلال اتصال الجمل الشعرية لمنح الحدث دلالة القطع حتى انتهى التكرار والتقطيع باستدراك الإضافات اللاحقة وقلب الحروف عبر محاكاة الصوت لدلالة الفعل، وتكرارها الدائري المتمايل حيث " تحول الفعل ماءَ إلى فعل آخر هو مات ـ (ماء من المواء وهو صوت القط) ـ القريب لفظا وهي " تموء ، تموء ، تموت " فهنا تناغم صوتي ورفد دلالي التقطت فيه اللفظة المقاربة. ثم اختتام المقطع بـ(ومات بحسرة) الذي جاء متصلا في الإيقاع والنفس بما أوحاه العطف، والعودة إلى نقطة البدء في قول الشاعر " دائرةٌ للموت .. تدور" فاشتق مات من موت وتحولت الدائرة من الكلمة كصورة (لفظ) إلى الإحساس بالمعنى لتأكيد الدلالة، فدلّت الصورة "الحسية في قوله "وتشمم أولها بالضم على تلك الدائرية " مجانسة بين لفظتين" زفرة أي الآهة وزفرة أي الرائحة "

إن التوثيق لشعر عسير، وتوخي الأمانة في الإحاطة بجوانب الموضوع يحتم الإشارة إلى أن الشاعر قد أفاد فضلا عن ما تقدم من **أشكال أخرى على السطر الشعري وإن كان بعض منها بشكل أقل تواترا من باقي الأشكال البصرية من مثل " الرسم الهندسي،**[٥٨] **أو قد ينسحب وجوده كظاهرة موحدة في بعض الدواوين كالبياض " تساوي الأسطر ،**[٥٩] **الرسم بالخط ، سمك وحجم الحرف والأسطر ،**[٦٠] **أو قد يبدو كمعلم حداثوي يشير للمغايرة والجدة من مثل ، "مد الحرف وتكرار طباعته "** والشكل البصري الأخير من تقنيات الأدب التفاعلي على شبكات التواصل من تويتر أو فيس بوك حيث نجدها بوفرة في تعليقات القراء وتفاعلاتهم مع الصفحات الأخرى، إذ

يكون هذا الشكل التعبيري علامة للتأثر ومنح النص دلالة المشاركة والتفاعل. [٦١] وقد أسماها عسير من "مقتنيات أدب الشاشة" فهي من تقنيات الكيبورد والموبايل وهذا النسق إطلالة جديدة للحداثة لم تكن معروفة من قبل . [٦٢]

٣/ التشكيل البصري في التوثيق المكاني والزماني

يأخذ التشكيل البصري في نظر الاعتبار التركيز على الفضاء الزماني والمكاني الذي كتب خلالهما النص، فلا يخفى ما لذلك من أثر في توثيق وتفسير وإضاءة للمرحلة التي تكتب فيها النصوص. فكتابة مكان القصيدة والإشارة إلى زمان كتابتها يمثل دليلا يساعد في تتبع مسار الشاعر والشعر كما يدل على مراحل تطوره من حيث البناء العام للنص، وكذلك على مستوى اللغة الايقاع .[٦٣]

وأهم ما يلاحظ على دواوينه الثمانية هو توثيقها للزمان والمكان وقد بدا ذلك في قسم من قصائد المجموعة الشعرية وبشكل واضح، على سبيل المثال نلاحظ أن ديوان صهوة الغيم إلى المغنى البعيد قد اشتملت أغلب النصوص في الديوان على ذكر للزمان والمكان، وهي تمثل إحالات مرجعية يمتزج فيها الشعري بالتاريخي والتوثيقي، نستطيع من خلالها الربط بين زمن كتابة الشاعر للنص وبين الظروف التي دفعته لمثل هذه الكتابة. ولا يعني بالضرورة أن الزمن الذي كتبت به القصيدة هو زمان الحدث الذي دارت عنه، وهذا ما يمكن استنتاجه في أغلب نصوص الشاعر ذات التوثيق الزمني.

وهذه الملاحظات الزمان والمكان قد لا تبدو موجودة في كل المجموعة الشعرية، إنما هي بشكل متناثر، فقد يذكر وقد لا يذكر وهذا لا يمنع أن ترد في بعض الأحيان الإشارة للزمان من دون المكان .

من الأمثلة على التوثيق قصيدة المرأة والمرآة من ديوان القصيدة والأسئلة جاءت موثقة بـ " بنجوين ١٩٧٨ ." ذاكرا الزمان والمكان، وكذلك قصيدة لقاء الخريف البصرة ١٩٩٥. وكذلك قصيدة الرأس بين النخلتين، التي كتبت في البصرة

١٩٧٦. وأغلب قصائد ديوان صهوة الغيم، بينما نجد بعض القصائد خالية منهما أي من " الزمان والمكان " كما في قصيدة الغابة البحرية وقصيدة ظلال الغابة البحرية وقصيدة نشوة الانفراد بالقارئ ، وقصيدة الديناصور، وقصيدة عائلة خارجة عن قرارات الشرعية الكونية. وقصيدة القط وقصيدة القبح، وقصيدة الأسود (أسد الأقفاص، أسد القرميد، أسد البحر، أسود منسرحة) قصيدة السيرة ونون النسوة، وقصيدة سيدة الذاكرة، وقصيدة نبوءة البن، قصيدة تطهير، من ديوان سيدة الذاكرة، كما يبدو أن التوثيق للزمان والمكان قد يغيب على مستوى القصيدة الواحدة لكنه من النادر أن يغيب عن المجموعة الشعرية الواحدة، حيث تضم نصوصا قد تكون موثقة من الجهتين " زمان ، مكان " أو من أحدهما أو بدونهما .

وتتكرر الأمثلة، فقد يذكر فقط الزمان كما في قصيدة، بقعة وحام ١٩٩٢، وقصيدة بيعة السلطان ١٩٩٤، وقصيدة أم الغزيل ١٩٩١، وقصيدة الصقر ١٩٩٨ ، وقصيدة القندس ٢٠٠١، بيد أن عدم ذكر المكان لا يكون مطلقا فقد يستدل عليه من خلال الإشارات النصية في مضمون النص الذي يجري فيه ذكر معالم مكانية بارزة أو ربما تذكر حوداث جرت في أماكن معروفة ومتفرقة، فتأتي القصيدة خالية من التوثيق المكاني ومليئة بهكذا مؤشرات، وفي بعض الأوقات نجد الشاعر يتدخل في إضافتها من خلال الهوامش الختامية على النص، كما في قصائد (الأسود) في ديوان عادوا معي .. بعد انحسار الماء. أو كما في قصيدة شميم واغتسال في ديوان سيدة الذاكرة ، والذي جاء حافلا بالمعلومات والإشارات التاريخية والقصص الداعمة لهكذا نصوص .

٤/ التشكيل البصري في الهامش

الهوامش والحواشي ملفوظات كتابية تتصل بالجزء المنتهي من النص متغيرة الطول، تأتي مقابلة للنص أو المرجع ، وجودها يقدم إضافة بعناوين مختلفة منها " التفسير، التوضيح، التعليق، الإخبار " وبالرغم من موقعها الخارج نصي إلا أن

دورها التعضيدي يجعلها (في تماس مع داخل النص) من خلال الشرح والتفسير [٦٤] وهي على أنواع " تأليفية ، تأليفية على النص السردي، تأليفية على النص التمثيلي، نشرية سابقة، نشرية للناشر، تمثيلية على النص السردي. وتبدو الحواشي والهوامش في مواضع مختلفة فقد تبدو في " أسفل الصفحة، أن تظهر بين سطور النص، أو في آخر البحوث والمقالات، في آخر الكتب العامة، أو في الصفحة المقابلة للنص، أو تجمع في كتاب واحد خاص بها، وقد ترد بشكل حاشية على حاشية أخرى، وهو تصنيف يعمل به عند القدماء من المؤلفين، أو قد تأتي أسفل صفحة الكتاب وترد هوامش الناشر في آخر الكتاب[٦٥]

تشغل الهوامش باختلاف الوظيفة والنوع والموضع الذي تشغله مساحة لا بأس بها في دواوين الشاعر بنوعيها " المفردة النشر، والمجاميع الشعرية ذات الثلاثة مجلدات " وتظهر بمواضع مختلفة فقد تبدو في أسفل الصفحات، وفي بعض الأحيان في آخر القصيدة، كما في قصائد المجلد الأول، والثاني، والثالث.

وقد يعطي الشاعر لهذه الهوامش إحالة(*) في آخر العنوان ويعود لتفسير وشرح هذه الإحالة في هامش الصفحة فاصلا المتن عن الهامش بخط. وتظهر أهمية هذه الأيقونة من خلال تحميل النصوص بمعارف مختلفة ، منها التاريخي والديني أو الأسطوري ، وأحيانا مستلة من الموروث بأنواعه حيث يظهر الشاعر تارة بلباس السارد وأخرى المعلم أو السياسي، وأمتع ما يكون ذلك حينما تنطوي بعضا من نصوصه على إيحاءات عن البيئة المكانية واصفا أجوائها بمصطلح أهل المنطقة، وسنورد النص والهامش من قصيدة " ضيف المقامة الحادية والخمسين " [٦٦] مثالا على ذلك :

ضفيرته بضفيرتها البهية قد تراخت للهواء ولفحة " الشرجي " * ...

تأمل جمعهم عند المصب

وقرب " سدرة أدم " ارتجفت يداه .. وقال :

* الشرقي : هواء البصرة الحار القادم من جهة الشرق حيث جهنم الخليج و"سدرة أدم "في المعتقد الشعبي أنها موجودة في القرنة ،عند توحد دجلة والفرات .

ف(قراءة) الهامش ليست مجرد حلية شكلية بقدر ما يتصل بالدلالة وهو يمثل متعة أخرى تضاف إلى شعر عسير حيث تضج هوامشه بالقصص وأحيانا بالاشتقاقات اللغوية او رؤيا الشارع الساخرة وقد تحمل وجها أخر برز وبكثرة في ديوانه حينما يتكلم عن القمع الثقافي أيام البعث المنحل . على سبيل الإشارة لا الحصر القصائد في المجلد الأول هامش قصيدة القندس ، هامش قصيدة مكاشفة القرطة ، هامش قصيدة الحورية . وقصائد المجلد الثاني ، هامش قصيدة مشهدان ، هامش قصيدة التحقيق مع قصيدة ، واهم ما يلاحظ على نصوص هذا المجلد من الديوان في فصله الأول، هو امتداد الهوامش على صفحات متتالية جاءت زاخرة بالإشارات والتناصات الخارجية مع الأساطير- التي حفلت بها ملحمة كلكامش - ومقاربات متواترة مع شعر شعراء الإسلام السياسي والحركات الحزبية ، وإضافة هوامش تعد مفاتيحا لقراءة المتن والتعبير عن ظل السلطة في الشعر وخارجه .

٥/ عتبة علامات الترقيم

يمثل الترقيم بعناصره المختلفة مفاتيحا سيموطيقية لدلالة المعنى وليست مجرد أدوات تتوزع على فضاء الصفحة الشعرية ، فمن خلالها يتمكن من قراءة المعنى للجمل بين الفصل والوصل والسكوت والتعجب والحذف. حيث تقوم - من خلال استنطاق النص وإثارة الانتباه والمحاورة والاعجاب - مقام الوسيط بين الشاعر والقارئ . [٦٧] فهذه العلامات، تسمح للمتلقي الوقوف وأخذ النفس والاستمرار بمواصلة القراءة[٦٨].

لقد حفل شعر عسير بتوظيف واضح لعلامات الترقيم في المجلدين الأول والثاني. حيث نلاحظ ترددا واسعا لعلامات الحصر والوقف، مفيدا منها في أداء المعنى ومنح النص تشكيلا بصريا لافتا في بعض نصوصه كما في مجموعته

الشعرية، انتزاع البؤرة، وصهوة الغيم إلى المغنى البعيد في المجلد الثاني ومجموعته الشعرية، عادوا معي .. بعد انحسار الماء، ومجموعته غابة البحر، وسيدة الذاكرة، ومعذرة بسعة المشهد، في المجلد الأول.

بينما ينحسر الاعتماد على الترقيم في المجلد الثالث الذي جاء في أغلبه من قصائد ذات الشطرين لمجموعته الشعرية " القصيدة والاسئلة ".

- **أشكال علامات الترقيم** ١/ علامات الوقف وهي : - (النقطة ، الفاصلة ، الفاصلة المنقوطة ، علامة الاستفهام ، علامة التعجب ، نقطتا التفسير ، نقاط الحذف ، النقطتان الأفقيتان)

٢/ علامات الحصر وهي : - (العارضتان، علامات التنصيص، الهلالان)

مثال ذلك قول الشاعر من ديوان " صهوة الغيم إلى المغنى البعيد " : [٦٩]

تدخين

طلب الشحاذُ سيكارةً

أعطته علبة سكائرها كلها

ـ لا عهد لي بك ... تدخنين !!...؟

ـ حين نكون معاً

((يحتبس في أعماقي دخانٌ أبيض

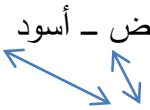
أنفُثُهُ سوداً ..

.. هناك ..

حين أكون .. بينهم !)) *

حفل النص بتلوين سيموطيقي لعلامات الترقيم وبالرغم من دلالة كل واحدة منها في قراءة المعنى فان الشاعر حاول أن ينقل الأثر بين الشكل الذي تمثله العلامة والمعنى وراء القصة المنقولة، تاركا وقع القراءة على المتلقي متأرجحا من خلال لعبة البياض والسواد وتقلص العبارة وانفتاحها بين الحذف والتعليق على المحاورة بينهما، وبدا كيف

جاء التنصيص داعيا لغلق مساحات المعنى الذي وشت به العبارة لتتحول بين الحذف والصمت والحصر والتساؤل إلى معطى بلاغي استدعى نقيض الألوان، نقيض المشاعر مما اقتضى الغلق بالتنصيص.



ويعود في نص آخر إلى الإفادة منها كما قوله من قصيدة " رسوب " التي اقتطعنا منها الآتي:(٧٠)

جرسٌ دق ... فازدحمت قاعةُ الامتحان

جلس الشعراء

ورقيبٌ شديدٌ .. تجول ما بين رحلاتهم :

((لا تكلم زميلكَ ..

يا للصلافِة !!..

.. أنتَ اعتدل ..))

ما أشد الرقيبَ على الجالسين !.. :

((إعلموا ليس فيها خيارٌ لتركِ سؤالٍ ..

وخير الكلام الذي قلَّ ..

دلَّ .. ما دلَّ ؟.. ليس مهماً

وان المفضلَ ان لا يدلَّ ..

إذا كان في نفس واحدكم ..

ما يسوِّلها أي فهمٍ ..

يغاير قاعدة .. صاغها الراسخون))

...

يوم أن وزعت في البلاد النتائجُ ..

قلتُ : ارتضيتُ بصفرٍ ..

... بصفر اليدينِ ..!

النص عبارة عن محاورة بين أستاذ وطلبته في قاعة امتحانية نجح الشاعر في توظيف علامات الترقيم بعدة أشكال بحسب مقتضى الأمر فلم تأت كحشو أو كشيء زائد، فبدأ الدرس وحضر الصمت في نقاط الحذف(..) التي تتكرر بين الأسطر قبل حضور النقطتين العموديتين كممهدتين لحديث الأستاذ الذي حضر لأهميته بين علامتي تنصيص (( )) . بما تدل عليه من تخصيص، وحصر، وتمييز و تقييد في فضاء الصفحة المطبوعة، [٧١] داخله الحذف والتعجب وقد دلَّ الأخير على الوعيد والتهديد الذي نشأ من التحسر أو التذمر أو التأسف، من حال الطلاب فتكررت بداعي الإنكار، وترجع الأسئلة موظفة بتكرار التعجب، والحذف، والنقطتان العموديتان، ويمكن أن نعرف الأخيرة بأنها علامة ترتبط بحوار التلفظ والتجديد الذي يتعلق بفضاء القول، منفتحة على خطاب الإضافة والتتابع والتعيين، دالة على حوار الخطاب، ومؤشرة على التفسير والشرح والتعليق والتقسيم فهي علامة حوارية تأويلية[٧٢] تزامنت مع عودة أخرى لحديث الأستاذ الذي استدعى التسوير والتسيج بعلامة التنصيص مع الإفادة مرة أخرى من الحذف والاستفهام، طلبا للحقيقة بوصفها رمزا للعلم والمعرفة والكشف[٧٣] وبما أن الحديث قد كان كله في قاعة الدرس فإن الخاتمة المتوقعة لها أن ينتهي الحديث بين الأستاذ والطالب بتسليم الورقة، لكن الشاعر يعود ليربط زمنه بالامتحان الآن، إلا أن المواقع تبادلت فكان الشاعر الذي هو في حقيقة الأمر الأستاذ هو الطالب اليوم وحاله نفس حال الطالب الذي سلَّم الورقة ناصعة البياض .

الخاتمة:

صدر عسير في تجربته الشعرية التي امتدت ما يقارب من نصف قرن عن وعي نقدي عميق في "الجدة والمغايرة والحداثة "، وإذا كانت الأخيرة قد تنوعت واختلف صداها من شاعر لآخر بحسب العصر والثقافة والتجربة، فهي عند عسير قد جاءت مستوعبة لأطر ما بعد الحداثة التي بدت في البناء والشكل. وهو ككل شاعر يحرص دوما على التنقيب والقراءة والاطلاع لصياغة خطابه الذي بدا منفتحا في رؤاه بين تجارب شعراء العهد الستيني وشعراء الألفية الثالثة وهم يغزون شبكات التواصل بحثا عن طريقة جديدة للتواصل والتفاعل مع القراء. وبما أن الشاعر قد صدر في تجربته بأثر تجديدي واضح كان التشكيل البصري موضوع دراسة بكر في ديوانه، حرص البحث من خلاله معرفة الرؤيا والصور التشكيلية البصرية التي ركزت عليها التجربة وقد وجدت صداها في ثمانية مجاميع شعرية نشرت أول الأمر منفردة في سنوات متفرقة زمنيا، بينما تكرر نشرها في ضمن ثلاثة مجلدات وبعنوان ومقدمة جديدة، وضامة للعناوين القديمة بمقدماتها أيضا مع إضافة قصائد تنشر لأول مرة بحسب قول الشاعر. ومن خلال الدراسة التي انتهجت منهج التحليل النصي توصل البحث إلى جملة من النتائج ، وخلص إلى توصية للباحثين في الشعر العراقي الحديث والمعاصر والباحثين في الشعر البصري بصفة خاصة .

ـ اختلفت المناهج النقدية في تعريف التشكيل البصري وعنواناته ولأن هذه الدراسة ليست غايتها عرض الاختلاف أو الإفاضة في الموضوع لتولي قسم من الدراسات ذلك؛ فإن البحث اعتمد في الدراسة على رؤيا أقرب للتطبيق إزاء هذه التعددية في المصطلح والتصور في شعرعسير.

ـ تجلى التشكيل البصري من خلال اعتماد إيقونات بصرية تمثل جزءا من الإدراك البصري كما تصوغ اللوحة التشكيلية لخطاب الشعر الحديث الذي بني على المجاورة بين الفنون وكان التشكيل أبرزها كفن رجع إليه الشاعر حينما ضمن عتباته

صدى تجديديا ضم خمسا من الاليات وهي العتبات النصية وما تفرعت إليه، التشكيل البصري في السطر الشعري، والتشكيل البصري في الهامش، والتشكيل البصري في علامات الترقيم، والتشكيل البصري في التوثيق الزماني والمكاني.

ـ بدت بعض العتبات المتفرعة عن العتبات النصية مثل " عتبة الغلاف، التجنيس، دار النشر، ترجمة المؤلف، الإهداء كأيقونات بصرية جرى العمل فيها بامتياز مشابه لما يتفق العمل به في سائر المؤلفات مع فارق تجلي بعض العناصر من مثل " العنوان ، المقدمة " إذ نلمح تفرع العمل فيها بحسب ما يقتضيه المقام. فقد كان العنوان، وهو أول العتبات النصية وأبرزها كمفتاح سيمولوجي ولج من خلاله القارئ لتجربة عسير الشعرية. وقد خلص إلى انقسام العنونة لديه من الخارج (مخرجات الطباعة) إلى عنونة تخص المجاميع المفردة وأخرى جديدة للمجاميع الشعرية القديمة برز فيها العنوان كعتبة إشهارية تغير بعضها أو أضيف له عنوان جديد بتعدد الطبعات. كما في " صهوة الغيم الذي غير بإضافة في العنوان والمحتوى في الطبعات الجديدة إلى صهوة الغيم والمغنى البعيد. أو إضافة عنوان جديد، عند نشر مجاميع شعرية قديمة بوازع فني، بدا في إضافة نصوص جديدة يتفق موضوعها مع العنوان. ويتجلى ذلك في عنوان المجاميع الشعرية ذات الثلاثة مجلدات " أدب الشاشة " حيث أضيفت له نصوص تجاري موضوعاتها" أدب ما بعد الحداثة "وظهور تقنية الكومبيوتر بمختلف تقنياته في الطباعة والإخراج وتماثل ذلك مع عنوان وصور القصائد .وكذلك لاجتراح الشاعرعنوانا لأدب المرحلة الجديدة أطلق عليه "أدب الشاشة " من دون أن نغفل المغايرة في وضع "عنوان جامع " للأعمال الشعرية الكاملة التي تخص كل شعر التجربة ،إذ صدرت المجاميع الكاملة تحت عنوان ، وهذه مغايرة واضحة لما هو سائد لدى الشعراء.

أما بالنسبة للعنونة من الداخل فقد اتضح انتهاج الشاعر للعنونة بأنواعها من مثل الموضوعاتية كما في " انتزاع البؤرة " أو العنونة التراكمية كما ديوان معذرة

بسعة المشهد أو اعتماد عنوان أحد القصائد عنوانا للمجموعة الشعرية كما في " صهوة الغيم " مع اتفاق ظهور عنوانين رئيسين للمجموعة مع عنوان الغلاف. أما بالنسبة للمقدمة فقد بدت بشكلها الأول متصدرة بعض المجموعات الشعرية ، أو كتابة مقدمة للمجموعات الشعرية عند إعادة نشرها في سلسلة عمل واحد، مع إضافة مقدمة جديدة معلقة على أخرى قديمة كما في ديوان القصيدة والأسئلة الذي نشر بطبعات عدة بدت الأخيرة بضمن الثلاثة مجلدات .

ـ بدا التشكيل البصري في السطر الشعري من خلال توظيف الشاعر لمجموعة من التقنيات البصرية ـ كتباين الأسطر والتدوير وعرض الكلمات مفردة ومتكررة والتماهي الدلالي بين نطق اللفظة ودلالتها و تساوي الأسطر ، بشكل بارزـ بينما سجّل البحث الإفادة من توظيف باقي الأشكال البصرية وبدرجة أقل من مثل " الرسم الهندسي، الرسم بالخط، مدّ الحرف وتكرار طباعته، سمك الخط وحجمه، وقد جرى ذلك كله من باب الأمانة في التوثيق العلمي لموضوعة البحث. وتأكيدا على استثمار الشاعرلأغلب تقنيات النص البصري الحديثة .

ـ جرى توظيف علامات الترقيم بأنواعها في شعرعسير وبنسب مختلفة في المجلدين الأول والثاني وبحضور أقل في المجلد الثالث، ليس بوصفها مجرد أدوات شكلية قدرتعلق الأمر بإضافتها للمعنى. الذي ربما دفع إلى النص دون وعي متعمد من الشاعر أسهمت في ترجمة انفعالاته .

ـ أفضى التوثيق الزماني والمكاني إلى وظيفة دلالية عمد من خلالها الشاعر إلى تثبيت مرجعيات نصوصه فتنوعت النصوص بين التوثيق بجانبيه الزماني والمكاني أو دونهما أو الاكتفاء بأحدهما مع إفادة إن بعض القصائد التي وردت خالية من التوثيق المكاني، دل عليها النص عبر إشاراته أو من خلال تعلق النص بهوامش وإحالات تفسيرية فيها إشارات مكانية .

ـ اعتمد الشاعر الإحالات والهوامش في أغلب دواوينه كجزء مكمل "توضيحي، تفسيري "وأحيانا تبدو كإشارات تقود لفهم النص فبدت كعناصر دلالية مولدة للمعنى. امتد بعضها على صفحات متكررة في ديوانه كضرورة دعا إليها المقام .

التوصيات

ـ يمثل شعر عبد العزيزعسير، وثيقة تأريخية عبرت عن وعي الأفراد تجاه السلطة في الشارع العراقي إبان عهد النظام الدكتاتوري وكيف تحول الفكر والكلمة إلى قصيدة زيتونية تارة مصطبغة بتوجه الحكم أو للضد منه على لسان القلة من الشعراء ومع تذبذب النص وارتفاعه تولّد نوع من الأدب يمكن أن يسمى أدب المقموع السياسي وهو يمثل فترة من فترات الحكم في العراق، نوصي الباحثين في الشعرالعراقي بقراءته كوثيقة تسجيلية، لاسيما أن ما أفرزته تلك المرحلة من أدب زُيِّف بالمدح والصمت والتلون، وله شعراؤه .

ـ وللباحث في شعر البصرة والخليج أن يقرأ شعر عسير كإضافة للأدب البصري ابتعد فيها الشاعر عن المكرر من الصور والرؤيا والموضوعات فيما يخص قرأته للمرأة،و أدب الشاشة، والقصيدة صورة،وأدب الرحلات والسياحة.

هوامش البحث

(١)ينظر الشاشة.ما بعد الورقة_، المجموعات الشعرية السابقة ، عبد العزيز عسير ، شركة الغدير للطباعة والنشر المحدودة ، العراق ،البصرة ،٢٠١٧ ، د، ط ،ص٧

(٢)الاسراء ، ٨٤ .

(٣)لسان العرب ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، د ت ، د ط ، ص ٣٥٦،٣٥٧ .

(٤)المعجم المفصل في الادب ، محمد التونجي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط٢، ١٩٩٩ ، ١/ ٤٤.

(٥)نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص ، نواف قوقزة ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط١ ،٢٠٠٠ ،ص ٢٢ .

(٦)التشكيل السير ذاتي ، التجربة والكتابة ، د. محمد صابر عبيد ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية ، دمشق ، ٢٠١٢ ،ص ١١،١٢

(٧)ينظر القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، محمد نجيب التلاوي ، الهية المصرية العامة للكتاب ، مصر، القاهرة ، ٢٠٠٦ ،١٥

(٨)فضاءات التشكيل والشكل ، محمد الصفراني ، جريدة الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ع ١٤٢٧٦، المملكة العربية السعودية ،٢٠٠٧ ، www.alriyadh.com

(٩)ينظر التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر " نماذج مختارة " ، نزيهة درار، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية ، مج ٢ ، ع ٥ ،٢٠١٧ ، ٤١٨ .

(١٠) ينظر شاعرية فيسبوك ، أسرة الياسمين إنموذجا ، عبد العزيز عسير، دار أمل الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع ، سورية ، دمشق ،ط١، ٢٠١٩ ، ص ٥١ .

(١١) التلقي البصري للشعر ، نماذج شعرية جزائرية معاصرة ، محمد الصالح خرفي ، الملتقى الدولي الخامس، السيماء والنص الادبي ، منشورات جامعة محمد خيضر ،بسكرة ، الجزائر ،١٥. ١٧ ، نوفمبر ، ٢٠٠٨ ، ص ٥٤١ .

*فبعضهم اطلق عليها الاشتغال الفضائي ، او الفضاء الطباعي ، او القصيدة البصرية ، أوالقصيدة التشكيلية البصرية ، ويمكن ان نعرف الأخيرة بوصفها أقرب من

حيث المفهوم و التناول بانها قصيدة عابرة للتقليدية تنتج من تضافر عدة مستويات ، ينتقل فيها الشاعر من التركيز على الإيقاع والخط واللون إلى لعبة السواد والبياض وما يكتنفها من إيقاع يحرك النص ويبث الحياة فيه بعد ان شاخت في شكل جامد باهت .

ينظر في هذا الصدد على سبيل الاطلاع لا الحصر ، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ،١٩٩١ ،ص٥ وينظر قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي ، الأهمية والجدوى ، يحيى الشيخ صالح ، مجلة الآداب جامعة منتوري ، الجزائر ، قسنطينة ، ع ٧، ٢٠٠٤، ص٥١ وينظر، الشعر والكتابة ، القصيدة البصرية ، طراد الكبيسي ، مجلة الأقلام العراقية ،ع ١،١٩٨٧ ، ص ٦ وينظر، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، محمد نجيب التلاوي ،مصدر سابق ،ص ١٤ ،٢٢وينظر الشعر العربي الحديث بنياته وأبدالاته ، الشعر المعاصر ، محمد بنيس ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠١ ، ص ١١٤ .

(١٢) ينظر فضاءات التشكيل والشكل ، مصدر إلكتروني سابق .

(١٣) القصيدة التشكيلية ، مصدر سابق ، ٦٥ .

(١٤) لانه سبق وان تعرض لمسالة التشكيل البصري في كتابه " شاعرية فيسبوك " مصدر سابق ، ٤٧-٧٢ ,

(١٥) شاعرية فيسبوك ، مصدر سابق ، ٥١ .

(١٦) ينظر قضية المصطلح في المسرح العربي ، علي مزاحم عباس ، مجلة الأقلام ، ع ٢٦ ، ٢٠٠٢ ، ص ٣٠

** للمصطلحين أسماء أخرى مرادفة من مثل النص الموازي الداخلي ، والنص الموازي الخارجي ، والعتبات الداخلية ، والعتبات الخارجية ، ينظر في نظرية العنوان ، خالد

حسين ، دار تكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، ط١، ٢٠٠٧ ، ٤٣ .وينظر لماذا النص الموازي ، جميل حمداوي ، اقواس ، ٢١٩ ، ٢٢٠.

(١٧) عتبات جيرار جينت من النص الى المناص ، عبد الحق بلعباد ،تقديم سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، منشورات الاختلاف ط١، ٢٠٠٨ ،٤٩ .

(١٨) ينظر المصدر السابق ، الصفحة ذاتها .

(١٩) لماذا النص الموازي، مصدر سابق ، ٢٢٢

(٢٠) مدخل إلى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ، عبد الرزاق بلال ،تقديم إدريس نقوري إفريقيا الشرق المغرب ،لبنان ،٢٠٠٠، ص٢١ .

(٢١) المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، آمنة بلعبي ، الجزائر دار الامل ، ٢٠٠١ص ٢٧ .

(٢٢) ينظر عتبات ، جيرار جينت من النص إلى المناص ، مصدر سابق ، ٤٦‘٤٧ .

(٢٣) قاموس المعاني ، لكل رسم معنى ، الشبكة المعلوماتية ،مترجم متعدد اللغات ، تاريخ الاطلاق ٢٠١٠ .

(٢٤) ينظر ، ص ٦، ٧ من البحث .

(٢٥) ينظر عتبات ، جيرار جينت من النص إلى المناص ، مصدر سابق ،٦٣ــ ٦٥ .

(٢٦) loe hoek la marque du titre p17 . نقلا عن عتبات ، جيرار جينت من النص إلى المناص ، مصدر سابق ٦٧

(٢٧) ينظر ثريا النص ، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، محمود عبد الوهاب ، دار الشوؤن الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٥ ، ص،١٠

(٢٨) ينتظر ، انتزاع البؤرة ، عبد العزيز عسير ، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠١١

(٢٩) ينظر قاموس المعاني ، مصدر سابق وينظر ، موضوع ، مجلة الكترونية ، اكبر موقع عربي في العالم .

(٣٠) ينظر، العلم الوطني ،دراسة (للشكل واللون) ، محمد خان ، الملتقى الوطني الثاني " السيمياء والنص الادبي "، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة ، ١٥،١٦، افريل ،٢٠٠٢, ص ١٨

(٣١) ينظر ، الصفحات المعنونة بعتبة الغلاف من هذا البحث .

(٣٢) ينظر ، صهوة الغيم ، عبد العزيز عسير، دار الكتب والوثائق ببغداد ، ط١ ، ٢٠١٣ ، مقدمة الديوان

(٣٣) ينظر ، في الشعر والشعراء ،ت، س، أليوت ،ترجمة محمد جديد ، دار كنعان للدراسات والشعر ، دمشق ، ط١، ١٩٩١ ، ص ١٣

(٣٤) ينظر ، صهوة الغيم ، مصدر سابق ، مقدمة الديوان ،ص٧ .

(٣٥) ينظر ، أضواء ومقاربات وحوار ، غازي أحمد الموسوي ، سلسلة أفاق نقدية ، الملف الثالث ، نشر وتوزيع دار المتن ، العراق ، بغداد ، ط الأولى ، ٢٠٢٠ ، ٢١٩- ٢٣٠ .

(٣٦) ينظر، الشاشة.. ما بعد الورقة ، المجموعات الشعرية السابقة مع قصائد ، مصدر سابق ، مج الأول ص٧ .

(٣٧) المصدر نفسه ، المجلد نفسه ، ص٥ .

(٣٨) ينظر شاعرية فيسبوك ، مصدر سابق, ص ،

(٣٩) ينظر عتبات،جيرار جينت من النص إلى المناص،مصدر سابق،ص ٨٩, ٩٠.

(٤٠) ينظر شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفرياق ، مجلة عالم الكتب ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ،مج ٢٨، ع ١، ١٩٨٩ ، ص ٤٨٢.

(٤١) ينظر عتبات ، جيرار جينت من النص إلى المناص ، مصدر سابق ،٩٣ .

(٤٢) ينظر العقد الفريد، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربه الأندلسي (المتوفى: ٣٢٨هـ) الناشر: دار الكتب العلمية – بيروت الطبعة: الأولى، ١٤٠٤ هـ، ج٢ ص ٢٧٤،وينظر في الصدد ذاته شرح ديوان الحماسة (ديوان الحماسة اختاره أبو تمام حبيب بن أوس ت ٢٣١ هـ) لمؤلفه يحيى بن علي بن محمد الشيبانيّ التبريزي، أبو زكريا (المتوفى ٥٠٢هـ) الناشر دار القلم – بيروت ج١ ص ١٠١ ،١٠٢.

(٤٣) ينظر ، لسان العرب ، ابن منظور ،دار أحياء التراث ، بيروت ، ط٣، دت ، مادة قدم .

(٤٤) ينظر، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل . دراسات في الرواية العربية ، شعيب الحليفي ، دار الثقافة ، مطبعة النجاح الدار البيضاء ، المغرب ، ط١، يناير ، ٢٠٠٥ ، ص ٤٩ .

(٤٥) ينظر ، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مصدر سابق ص ٢

(٤٦) ينظر، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل . دراسات في الرواية العربية، مصدر سابق ، ٤٩ .

(٤٧) ينظر ، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، جميل حمداوي ، الألوكة، ط ٢، ٢٠١٦ ، ص٨٩ . وينظر أيضا الخطاب المقدماتي ، شعيب حليفي ، الشبكة المعلوماتية

(٤٨) ينظر ، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل . دراسات في الرواية العربية، مصدر سابق ،٦٠ ـ ٦٨

(٤٩) الشاشة.. ما بعد الورقة ، المجموعات الشعرية السابقة مع قصائد لم تنشر، مصدر سابق ، مج ١ ، ص٥

(٥٠) المصدرنفسه ، ص ، ٥، ٦ .

(٥١) ينظر ،شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، أحمد جار الله ياسين، مجلة أبحاث، كلية التربية

الأساسية، جامعة الموصل، بغداد، مج ٢، ع٤ ، ٢٠٠٤ص ١٢١.

(٥٢) الشاشة.. ما بعد الورقة ، المجموعات الشعرية السابقة مع قصائد ، مصدر سابق ، مج الثاني ، ص١٠٢

(٥٣) الشاشة.. ما بعد الورقة ، المجموعات الشعرية السابقة مع قصائد ، مصدر سابق ، مج الثاني ، ص٥٧ .

(٥٤) ينظر شاعرية فيسبوك ، مصدر سابق، ٥٩ .

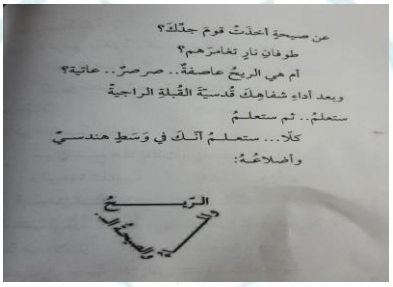
(٥٥) الشاشة.. ما بعد الورقة ، المجموعات الشعرية السابقة مع قصائد ، مصدر سابق ، مج٢ ، ص ١٠٩ .

(٥٦)ينظر شاعرية فيسبوك ، مصدر سابق من ٦٠ -٦٩ .

(٥٧) الشاشة.. ما بعد الورقة ، المجموعات الشعرية السابقة مع قصائد ، مصدر سابق ، مج١، ١٣٤، ١٣٥ ،١٣٦،١٣٧ .

(٥٨) يمثل الرسم الهندسي أيقونة بصرية ، تعطي النص دلالة وجمالية فضلا عن المتعة التي تمنحها له بالانزياح والمغايرة في الكتابة . و يجد القارئ تضمينا لهذه الايقونة في القصيدة مشكلا بأحرف تماثلت في عبارة ، فضلا عن اعتماد الشكل الهندسي جزءا مكملا لدلالة النص وهذا ما يظهر واضحا في قصيدة واحدة من المجلد

الأول الشاشة ٠٠مابعد الورقة ، المجاميع الشعرية " عادوا معي٠٠ بعد انحسار الماء " قصيدة الكنغر من ص ١١٤ ـ ١١٩ . حيث يتكلم الشاعر عن مثلث بزوايا قائمة المخاوف جاءت تناصا مركبا مع قصة مثلث برمودا ،وقصة القصف لثلاث مناطق في بغداد أبان الحرب العراقية الإيرانية حيث يصور نفسيا ليلة مرعبة كقصة برمودا فأبتلع بجاذبيته الأمان وامتشق احد اضلاع الجدار فكانوا بلا سقف او جدار بقوائم .... وهناك إشارات متعددة إلى حوادث شكلت تناصات دينية لرؤى المخاوف " يوم الطوفان ، يوم وهج النيازك ، رياح عاد وثمود ، انكسار الأرض " (الريح ـ العواصف ، والماء ـ الطوفان والفيضان ، والصيحة) وهي كوراث العقاب الإلهي الجماعي للأمم السابقة .



فالشاعر رسم مثلثا أضلاعه الريح والطوفان والصيحة وهي الكوارث التي حلت بالمجتمعات التي حل عليها العقاب الجماعي الرباني

(٥٩) يقصد بالبياض ، الفراغ وهو شرط تنفس القصيدة وحياتها ، وهذه السمة الشفهية تعمل على تجسيد دلالة الفعل بشكل بصري ، ينظر الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، محمد الماكري مصدر سابق ، ص ٢٣٩، وينظر التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث من(١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤) ، محمد الصفراني المركز الثقافي العربي بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر، المركز الثقافي العربي – بيروت الدار البيضاء ط ١،٢٠٠٨ ، ص ١١٦.

وقد بدت هذه السمة البصرية ، البياض ، في أغلب ان لم يكن معظم قصائد المجلد الثاني ، الشاشة ٠٠ ما بعد الورقة ،الذي ضم ثلاثة دواوين شعرية " انتزاع البؤرة ،

معذرة بسعة المشهد ، صهوة الغيم إلى المغنى البعيد " وقصائد المجلد الأول الذي ضم ثلاثة دواوين " غابة البحر ، عادوا معي ٠٠ بعد انحسار الماء ، سيدة الذاكرة " أما تساوي الأسطر فقد تجلت في قصائد المجلد الثالث ، من ديوان القصيدة والاسئلة "

(٦٠) الرسم بالحرف وهو مد الحروف ومن خلاله يتم تسجيل المد بالصوت ، ينظر ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ،مصدر سابق ص ١١٠. ينظر على سبيل المثال لا الحصر القصائد " شميم واغتسال ، ص ٢٢٠ -٢٢١ وخجل لايمي ،ص٢٢٦، ٢٢٧ من قصائد المجلد الأول الشاشة ٠٠مابعد الورقة ،من المجاميع الشعرية ، ديوان سيدة الذاكرة ٠ اما سمك وحجم الحروف والاسطر فنقصد به تسجيل دلالة الصورة عن طريق البصر من خلال كتابة ، كلمة ، أو عبارة ، أو جزء من النص ،أو مقطع بخط اغلظ ٠ ينظر ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مصدر سابق ، ص ١٩٣، من الأمثلة عليها المجلد الثالث من المجاميع الشعرية ، الشاشة ٠٠ ما بعد الورقة ، ديوان القصيدة والاسئلة ، قصيدة " قبضة الدوالي من ص ١٦٧ ـ١٧٠ ، وينظر المجلد الثاني من المجاميع الشعرية ، الشاشة ٠٠ ما بعد الورقة ، من ديوان " معذرة بسعة المشهد ، قصيدة ، بيت بسعة العفة ص ٢٤ -٢٦ ، وقصيدة ، مشهدان من المجموعة نفسها ، ص ٣٢ ، ٣٣ .

(٦١) مد الحرف وتكرار طباعته ، وهو نسق بصري حديث يبدو في تكرار الطباعة للحرف الواحد ، لاسيما حروف المد ، وهذا الشكل لما له من ميزة شعورية بالإطالة ، ينطوي على تلميح انشادي للنطق بالكلمة ، ينظر ، شاعرية فيسبوك ، مصدر سابق ، ص ، ٧٠ .

ومن الأمثلة النصية على مد الحرف وتكراره، مقاطع من قصيدة الذئب، الشاشة ٠٠ ما بعد الورقة ص ١٠٤، ١٠٩.

(٦٢) ينظر ، شاعرية فيسبوك ، مصدر سابق ، ص ٧٠ .

(٦٣) ينظر ، التحولات النصية والمتغيرت الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع: ٢٨ ، ٢٠٠٧ ، ص ٨٣ .

(٦٤) ينظر عتبات ، جيرار جينت من النص إلى المناص ، مصدر سابق ،ص١٢٧، ١٣١ .

(٦٥) ينظر، المصدر نفسه ، الصفحات ١٢٩ ، ١٣٠ والصفحات ١٢٧،١٢٨ .

(٦٦) الشاشة.. ما بعد الورقة ، المجموعات الشعرية السابقة مع قصائد ، مصدر سابق ، مج١ ص ٤٢ .

(٦٧) ينظر ، فضاء النص الشعري، القصيدة الجزائرية أنموذجا، عبد الرحمن تبرماسين ، مجلة محاضرا ت الملتقى

الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٧. ٨ نوفمبر ٢٠٠٠ ، ص ١٧٩.

(٦٨) ينظر ، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، عمر لوكان ، إفريقيا الشرق، ط ١ ،طرابلس، ٢٠٠٢ ، ص ١٠٥.

(٦٩) الشاشة.. ما بعد الورقة ، المجموعات الشعرية السابقة مع قصائد ، مصدر سابق ، مج٢ ص١٥٤ .

*أحالة وردت من الشاعر كإجابة عن الابيات التي جاءت داخلة التنصيص وهي مقتطعة ـ حسب قوله ـ من قصيدة له في إمرأة روسية اسمها نارينا .

(٧٠) الشاشة.. ما بعد الورقة ، المجموعات الشعرية السابقة مع قصائد ، مصدر سابق ، مج١،ص ١١١ .

(٧١) سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، قصيصات الأديبة الكويتية هيفاء

السنعوسي، جميل حمداوي، نماذج، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، ع٢٧٠٠، ٢٦ ، ١ ، ٢٠١٤ .

WWW. Almothakaf.com

(٧٢) المصدر السابق نفسه .

(٧٣) نفســــــــــــــه .

مصادر البحث

- القرآن الكريم

١ـ أضواء ومقاربات وحوار ، غازي أحمد الموسوي ، سلسلة أفاق نقدية ، الملف الثالث ، نشر وتوزيع دار المتن ، العراق ، بغداد ، ط الأولى ، ٢٠٢٠ .

٢ـ انتزاع البؤرة ، عبد العزيز عسير ، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠١١

٣ـ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث من(١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤) ، محمد الصفراني ، المركز الثقافي العربي بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر، المركز الثقافي العربي – بيروت الدار البيضاء ط ،٢٠٠٨

٤ـ التشكيل السير ذاتي ، التجربة والكتابة ، د. محمد صابر عبيد ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية ، دمشق ، ٢٠١٢

٥ـ التلقي البصري للشعر ، نماذج شعرية جزائرية معاصرة ، محمد الصالح خرفي ، الملتقى الدولي الخامس، السيماء والنص الادبي ، منشورات جامعة محمد خيضر ،بسكرة ، الجزائر ،١٥. ١٧ ، نوفمبر ، ٢٠٠٨

٦ـ ثريا النص ، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، محمود عبد الوهاب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٥.

٧- دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، عمر لوكان ، إفريقيا الشرق، ط ١ ،طرابلس، ٢٠٠٢

٨- الشاشة ..ما بعد الورقة ، المجموعات الشعرية السابقة ، عبد العزيز عسير ، شركة الغدير للطباعة والنشر المحدودة ، العراق ،البصرة ،٢٠١٧ ، د، ط

٩- شاعرية فيسبوك ، أسرة الياسمين إنموذجا ، عبد العزيز عسير، دار أمل الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع ، سورية ، دمشق ،ط١، ٢٠١٩.

١٠- شرح ديوان الحماسة ديوان الحماسة: اختاره أبو تمام حبيب بن أوس ت ٢٣١ هـ) لمؤلفه يحيى بن علي بن محمد الشيبانيّ التبريزي، أبو زكريا (المتوفى: ٥٠٢هـ) الناشر، دار القلم – بيروت

١١- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ، الشعر المعاصر ، محمد بنيس ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠١.

١٢- شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق ، مجلة عالم الكتب ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ،مج ٢٨، ع ١، ١٩٨٩.

١٣- شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، جميل حمداوي ، الألوكة، ط ٢، ٢٠١٦.

١٤- الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ،١٩٩١ ،

١٥- صهوة الغيم ، عبد العزيز عسير، دار الكتب والوثائق ببغداد ، ط١ ، ٢٠١٣.

١٦- عتبات جيرار جينت من النص الى المناص ، عبد الحق بلعباد ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، منشورات الاختلاف ط١، ٢٠٠٨ .

١٧- العقد الفريد، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربه الأندلسي (المتوفى: ٣٢٨هـ) الناشر: دار الكتب العلمية – بيروت الطبعة: الأولى، ١٤٠٤هـ .

١٨- العلم الوطني ،دراسة (للشكل واللون) ، محمد خان ، الملتقى الوطني الثاني " السيمياء والنص الادبي "، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة ، ١٥،١٦، افريل ٢٠٠٢،

١٩- فضاء النص الشعري، القصيدة الجزائرية أنموذجا، عبد الرحمن تبرماسين ، مجلة محاضرا ت الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشوارت جامعة محمد .

٢٠- في الشعر والشعراء ،ت، س، أليوت ،ترجمة محمد جديد ، دار كنعان للدراسات والشعر ، دمشق ، ط١، ١٩٩١

٢١- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، محمد نجيب التلاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، القاهرة ، ٢٠٠٦ .

٢٢- لسان العرب ، ابن منظور ،دار أحياء التراث ، بيروت ، ط٣، دت .

٢٣- لسان العرب ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، د ت ، د ط

٢٤- المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، آمنة بلعبي ، الجزائر دار الامل ، ٢٠٠١

٢٥- ت مدخل إلى عتبات النص، د راسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم عبد الرزاق بلال، إدريس نقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، ٢٠٠٠

٢٦- المعجم المفصل في الادب ، محمد التونجي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط٢، ١٩٩٩

٢٧- نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص ، نواف قوقزة ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط١ ،٢٠٠٠.

٢٨ - نظرية العنوان ، خالد حسين ، دار تكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، ط١، ٢٠٠٧

٢٩- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل . دراسات في الرواية العربية ، شعيب الحليفي ، دار الثقافة ، مطبعة النجاح الدار البيضاء ، المغرب ، ط١، يناير ، ٢٠٠٥

المصادر الالكترونية

١ـ الخطاب المقدماتي ، شعيب حليفي ، الشبكة المعلوماتية

٢ـ سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، جميل حمداوي، قصيصات الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسي نماذج، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، ع٢٧٠٠، ٢٦ ، ١ ، ٢٠١٤ .

WWW. Almothakaf.com

٣ـ فضاءات التشكيل والشكل ، محمد الصفراني ، جريدة الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ع ١٤٢٧٦، المملكة العربية السعودية ،٢٠٠٧ ، www.alriyadh.com
٤ـ قاموس المعاني ، لكل رسم معنى ، الشبكة المعلوماتية ،مترجم متعدد اللغات ، تاريخ الاطلاق ٢٠١٠ .
٥ـ لماذا النص الموازي ، جميل حمداوي ، اقواس ، ٢١٩
٦ـ موضوع ، مجلة الكترونية ، اكبر موقع عربي في العالم

الدوريات

- التحولات النصية والمتغيرت الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع: ٢٨ ، ٢٠٠٧
- التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر " نماذج مختارة " ، نزيهة درار، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية ، مج ٢ ، ع ٥ ،٢٠١٧ ،
- الشعر والكتابة ، القصيدة البصرية ، طراد الكبيسي ، مجلة الأقلام العراقية ،ع ١،١٩٨٧
- شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، أحمد جار الله ياسين، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، بغداد، مج ٢، ع٤ ، ٢٠٠٤.
- قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي ، الأهمية والجدوى ، يحيى الشيخ صالح ، مجلة الآداب جامعة منثوري ، الجزائر ، قسنطينة ، ع ٧، ٢٠٠٤
- قضية المصطلح في المسرح العربي ، علي مزاحم عباس ، مجلة الأقلام ، ع ٢٦ ، ٢٠٠٢