الفصل الأول

القصيدة البصرية

1- علم الخط و(الكتابة)

يختلف (المكتوب) عن (المسموع) في كونه يستخدم مادة مغايرة هي (الخط) أو (الكتابة). بينما يخاطب الصوتُ الأذن. هكذا تبدو وظيفة (الكتابة) توصيلية في تقييد هيئات الألفاظ. ولكنها يمكن أن تتعدى ذلك إلى تجميل اللغة نفسها.

وقد حثّ الإسلام على تعلم القراءة والكتابة، وجعل فداء الأسرى تعليم صبيان المسلمين. وقال سعيد بن العاص: «مَنْ لم يكتب فيُمناه يُسرى». وقال معن بن زائدة: «إذا لم تكتب اليد فهي رِجل». وزعم بعضهم «إن الكتّاب ملوك، وسائر الناس سوقة»...

واهتم العرب بالكتابة وأدواتها، فكتبوا على قطع العظم والعاج، وعلى الحرير والديباج، وعلى صفائح الذهب والفضة. وطالبوا (الكتّاب) بالإعداد الثقافي والأدبي للكتابة، فمن ذلك استحضار القلم والحبر والورق. وللقلم - عندهم - في كل نوع من أنواع الخطوط مجال ليس له في غيره. ونصحوا ببري الأقلام وقطّها. واستعملوا ألواناً عديدة من الحبر، منها الأسود، والذهبي، استخلصوها من تركيبات كيماوية ونباتية. وللورق - عندهم - أنواع: الأبيض، لأنه ضدّ لون المِداد. والأصفر... وكل نوع يصلح لرتبة معينة. وقيمته الجمالية تكمن في طريقة توزيع الكتابة عليه: فما يُكتب للسلطان هو غير ما يُكتب للعامة. والترتيب نصف الخط، وهو الفصل المتناسب بين الحروف واستقامة السطور.

ومن أجل تحسين الخط طالبوا الكتّاب بتجويده. وقالوا «رداءة الخط قذى في عيون القارئ». ولعل هذه المطالبة جاءت في عصور تالية، فمن المعلوم أن وظيفة الخط قد اقتصرت، في بداية الحضارة على توصيل المعارف والعلوم. ولكن عندما تدخل الحضارة عصر الاجترار، ويصبح كل شيء معاداً ومكروراً، يبحث الناس عن الجديد، فيرونه، لا في المضمون، وإنما في الشكل. ومن هنا توصيتهم بتجميل الخط وتحسينه، كزخرفة شكلية تسدّ فراغ المحتوى.

وإذا كانت الخطوط، في الحضارات القديمة، قد تعددت، وتنوعت، من مثل: الخط المسماري، والهيروغليفي، وأبجدية رأس شمرا، وجبيل... إلخ، فإن الخطوط العربية - أيضاً - قد تنوعت وتطورت من مثل: الخط الآرامي الذي يعدّ جدّ الخطوط العربية، وعنه تفرع الخط النبطي. والخط المسند الصفوي، (نسبة إلى جبل الصفا = جبل العرب حالياً)، والخط الثمودي (نسبة إلى ثمود = مدائن صالح)، والخط اللحياني (نسبة إلى بني لحيان)، والخط الحِمْيَري (نسبة إلى حِمْيَر في اليمن)، والخط السبئي (نسبة إلى سبأ في اليمن)، والخط الحيري (نسبة إلى الحيرة والأنبار). (انظر الشكل 1).

وأما أنواع الخطوط اليوم فهي سبعة: الثلث، والنسخ، والرقعة، والديواني (أو الهمايوني)، والفارسي، والإجازة أو (التوقيع)، والكوفي. (انظر الشكل 2).

وقد تنوعت هذه الخطوط، بدورها، وتفرعت، حتى لقد ناهزت فروع الخط الكوفي وحده السبعين نوعاً. وابتدع الخطاطون العرب أشكالاً عديدة للحرف الواحد، فالألف مثلاً في الخط الكوفي تشبه الرمح، وفي الخط الثلث تشبه نصل السيف المستقيم، وفي الخط الديواني تشبه ورقة الذرة الملتوية، وفي خط التعليق تشبه متوازي الأضلاع، وفي الخط الأندلسي تشبه الخنجر... وهكذا. وهذا كله إنما يدل على مدى التنوّع في التشكيل العربي، بحيث تعدّى الخط وظيفته كوسيلة للتفاهم البصري، فأصبح، إضافة إلى ذلك، وسيلة جمالية. (انظر الشكل 3).

ومن أجل زيادة الإيحاء والتوصيل لجأ بعض الكتّاب العرب، في العصور الوسطى، إلى تحلية الأشعار والدواوين بصور للأشجار والأزهار والسنابل والطيور

والغـزلان والأسمـاك... وضـعوها علـى حواشـي الصـحف، كمـا نجـد في (رباعيـات الخيـام) الـتي تصـوّر فتنـة الشـاعر بـالخمرة والجمـال واقتنـاص اللـذة، وفي (ألـف ليلـة وليلـة)، و(المقامـات). وكلـها صـور تخـدم المعنـى وتؤكـده، حتـى إن ابـن المقفّـع دعـا القراء إلى عدم الانصراف إلى الصور وحدها دون المحتوى. ومن ذلك أيضاً رسم نعل الرسول الكريم التي يقدسها المؤمنون، حيث يقول المقّري: ورأيت في بعض تماثيل النعل الكريمة مكتوباً بطرفها الشريف ما نصّه:

مِثـــالُ نَعْـــلِ الرســـولِ　　خَـــذهُ بحسُـــنِ القَبـــولِ

ففضـــلهُ لـــيس يُحصـــى　　لـــدفعِ كَـــلِ مهـــولِ...

ورأيـت مكتوبـاً في دائرتهـا مـا نصّـه: مـا كـان هـذا المثـال الكـريم في دار فسرقت، ولا في سفينة فغرقت، وفيه خواص عجيبة»[1].

كما كتبوا على الألبسة، والأسرّة، وحمائل السيوف، والحلي... إلخ. فمن ذلك أن إحدى جواري الرشيد كتبت على قلنسوة رأسها:

تأمـــلْ حســـنَ جاريـــةٍ　　يحـــارُ بوجههـــا البصـــرُ

مؤنثـــــــة مـــــــذكرةً　　فهـــي أنثـــى وهـــي ذكـــرُ

وهكذا خرج الشعر، بوساطة الخط، من قلب الدواوين والقصائد، إلى قلب الحياة الكبير، فكتب على جدران القصور، وأحواض الماء (الشكل 4)، وصارت (بلاغة) الخط علماً جديداً في (البيان) العربي. نجد ذلك لدى الفخر الرازي، ويحيى بن حمزة العلوي، وغيرهما. وتظهر (جماليات) هذه (البلاغة) الخطية في استعمال حروف كلها منقوطة، أو كلها خالية من النقط، أو كلها متصلة مع غيرها، أو كلها منفصلة... إلخ، أو أن تكون جملة حروف الكلمة منقوطة، وجملة حروف الكلمة التالية غير منقوطة. (انظر الأشكال 5 و6 و7).

بيد أن المؤلفات العربية التي عالجت الخط والكتابة، تجاوزت حدود قواعد تحسين الخط وضبط الكتابة، كما في (رسائل) ابن مقلة، أو معالجة الأدلة

---

[1] المقّري: أزهار الرياض في أخبار عياض، القاهرة 1942، ص265/3.

الخطية وفق تصورات صوفية كما في (الفتوحات المكّية) لابن عربي، أو البحث في أصل الحروف والأشكال كما في رسائل إخوان الصفاء، حيث عدّ إخوان الصفاء الحروف تمثيلاً عددياً وهيئياً للعام الذي يمثله الكون الكبير، وللخاص الجزئي الذي يمثله جسم الإنسان. وهم يرون أنّ عدة الموجودات ثمانية وعشرون في العالم الكبير، وأن منازل القمر ثمانية وعشرون، وأن في الإنسان أعضاء مشاكلة لهذه العدّة، وأن الحروف تتوزع لديهم من حيث الهيئة، إلى سامية ووضيعة، وعلوية وسفلية...إلخ[1].

أما التصور الصوفي فيرى أن الحروف أمة من الأمم. ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف. وأن عالم الحروف هو أفصح لساناً وأوضح بياناً. وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف ...إلخ[2].

وأما التصور الأدبي للحروف لدى باحث مثل القلقشندي، فقد تناول موضوع الكتابة من زاوية تقنية، نجد تفسيرها في مرجعية الكون، وفسَّر اتجاه الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار، بمحاكاة سير الأفلاك. وفسَّر حركات الإعراب على المفردات بالتعليل نفسه، إذ رأى أن السكون هو الأصل، وأن الحركات الثلاث (الفتح، والضمّ، والكسر) مشاكلة للحركات الطبيعية: فالرفع مشاكل لحركة الأفلاك لارتفاعها، والكسر مشاكل لحركة الأرض والماء لانخفاضها، والنصب مشاكل لحركة النار والهواء لتوسطها[3]. وينتهي القلقشندي إلى القول إن الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان. وهو يفضّل (بيان البنان) على (بيان اللسان). فما تثبته الأقلام باق إلى الأبد، وما ينسبه اللسان تدرسه الأيام[4].

2- من جماليات السمع إلى جماليات البصر:

يحتاج الشعر، في كل حضارات العالم القديم إلى الموسيقا والتنغيم، ليكون أشد تأثيراً في أسماع المتلقين. ومن هنا كان اهتمام علماء الأدب بتقعيد قواعد

---

[1] رسائل إخوان الصفاء، دار صادر - بيروت 143/3.
[2] ابن عربي: الفتوحات المكّية، الهيئة المصرية 260/1.
[3] صبح الأعشى 21/3 و162.
[4] المصدر نفسه، 25/3 و436.

الموسيقا الشعرية في العروض والقافية، لأن الطابع الإنشادي للشعر الغنائي يقتضي من الشاعر أن (ينشد) شعره، أو أن يجعل غيره (يتغنّى) به، وهذه هي المرحلة الأولى في الشعر.

وأما المرحلة الثانية فقد انتقل فيها الشعر من مرحلة (السماع) إلى مرحلة (القراءة). وبدلاً من أن يمتع السامع شعوره عن طريق (جماليات الأذن)، فقد انصرف الاهتمام إلى توفير (جماليات العين)، بعد الانتشار الواسع للطباعة، وكثرة القرّاء.

وبالطبع فإن الفرق كبير بين المرحلتين: مرحلة السماع، ومرحلة القراءة. وبالتالي فإن جماليات كلّ منهما تختلف عن جماليات الأخرى، فإذا كانت الأذن ترغب في توفير الموسيقا، كقيمة جمالية، فإن العين تقتضي توفير قيم (كتابية)، عن طريق الأشكال والرسوم والألوان. ومن هنا تركز الاهتمام على (الأشكال البصرية) في الشعر، من مثل التشجير (أن تكتب القصيدة على شكل شجرة)، والتختيم (أن تكتب القصيدة على شكل خاتم)، والموشح، والمسمّط، والقواديسي ...إلخ.

وهنا يبادهنا السؤال الجديد: ما هي القصيدة؟

أهي مجموعة من الكلمات على الورق؟ أم هي مجموعة من الأصوات في الأذن؟ أهي حال عقل ناظمها حين نظمها؟ أم هي حال عقل قارئها حين يقرؤها؟

إن (الكتابة) على الورق ليست هي القصيدة (الحقّ)، فقد تُلقى القصيدة شفوياً، وتُسمع بالأذن. والشكل المنظور للقصيدة قد يُسهم في معناها الكلي، ولكنه ليس كلّ القصيدة. وبينما يلعب صوت الكلمات دوراً هاماً في مغزى القصيدة، فإنه ليست هناك قصيدة هي سلسلة من الأصوات فحسب، ولو كانت كذلك لكانت ترجمتها مستحيلة. ولا يمكن القول بأن القصيدة صفو للحال العقلية لدى ناظمها، لأن هذا الأمر مسألة ترجمة ذاتية أو سيرة شخصية. أما حال القارئ فهي تختلف من قارئ إلى آخر. ولو كانت القصيدة (الحق) هي تجربة القارئ لدى قراءتها لكان لكل قصيدة موجودة من المعاني عدد ما هنالك من قراء[1].

وإذا كان الاهتمام البلاغي القديم قد انصب على أساليب الخبر والإنشاء،

---

[1] ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار صادر - بيروت 1967، ص238.

وعلى الصور البديعية والبيانية، فإن البلاغة الحديثة عرفت توسعاً كبيراً، فشملت - في المجال الأدبي - الألسنية، والأسلوبية، والسيميائية، كما شملت الفنون التشكيلية، والسينما، والتلفزة، والإعلانات، والأزياء... إلخ.

ولقد لفت النقد الانتباه إلى أن الكتابة على الصفحة ليست هي القصيدة كلها، كما أن الصفحة المطبوعة تحتوي عناصر كثيرة خارجة عن حيّز القصيدة، من مثل حجم حروف الطباعة، ونوعها، ولونها... إلخ. ذلك أن هنالك (فرقاً) بين القصيدة المطبوعة والقصيدة المكتوبة بخط اليد. (فخط اليد) يبدو أكثر مرونة، في حين تبدو حروف الطباعة أكثر دقة ونظاماً ونمطية. ويتضح (الفرق) أكثر إذا ما أبرزت بعض الكلمات بخط أشد سواداً من مثيلاتها، أو كتبت بحجم أكبر من مثيلاتها.

وهكذا يلعب (الخط)، كوسيلة إيصال، دوراً في (تشكيل) القصيدة في ذهن القارئ، مثله في ذلك مثل (القول) الشفوي الذي يختلف من (منشد) إلى آخر. ومن هنا كان بعض الشعراء القدامى يتخذون منشدين لأشعارهم.

وهكذا نتبيّن أن (القصيدة) يمكن أن توجد خارج شكلها المطبوع، وأن طباعتها أو كتابتها باليد تعطيانها معنى آخر غير معناها الشفوي. ومن هنا يبدو (الفرق) بين (الجماليات الشفوية) للقصيدة، والتي تمتع الأذن، و(الجماليات البصرية) للقصيدة، والتي تعتمد على العين وسيلة إيصال ومتعة. ومن هذه (الفروق) الاهتمام بالموسيقا في الشعر المروي شفاهاً، وتناقص هذا الاهتمام في الشعر الحرّ وقصيدة النثر، حيث يُستعاض عنه بالإيقاع الداخلي، والصور المدهشة...

ونصل أخيراً إلى أن (كتابة) الشعر بخط اليد، وقراءته بالعين، تشكلان جزءاً من معناه الإجمالي. وعلى هذا الأساس كتب بعض الشعراء القدامى في تراثنا العربي بعض قصائدهم على شكل دوائر، ومثلثات، ومربعات، وأشجار... إلخ، وكتب بعض الشعراء الأوروبيين المعاصرين بعض قصائدهم (التصويرية)، من مثل: الأمريكي كمنجز، والألماني هولتز، والفرنسيان مالارميه، وابولينير، مستخدمين الوسائل التصويرية، من مثل ترتيب السطور بشكل غير عادي، والبدء من أسفل

الصفحة، والطبع بألوان مختلفة، وتناثر حروف القصيدة على شكل مطر يسقط من السماء، أو قنبلة تنفجر، أو إنسان يتحرك... إلخ. ولعل أصول هذه الطريقة تعود إلى (الباروك) الألماني، و(الفونفور) الإسباني، و(المارينزم) الإيطالي.

والواقع إن (سماع) القصيدة أو (إنشادها) إنما هو (أداء) للقصيدة، وليس القصيدة كلها أو (ذاتها)، وكذلك (قراءة) الشعر، فإنها ليست (وحدها) القصيدة كلها، ذلك أن (الإنشاد) الشفوي، و(القراءة) البصرية يعطيان المعنى (معنى) آخر، أو (بعداً) أعمق. فكل (أداء) يحوي عناصر صوتية، وبالتالي معنوية، خارجة عن القصيدة، من مثل شدة صوت المتلفظ، وانخفاضه، ونبرته، وتلوينه... وهي عناصر تحددها شخصية (المنشد). وهكذا نتبين إمكانية (قراءات) متعددة للقصيدة، حسب كل منشد وقدراته الصوتية، وهي تتراوح بين (القراءة العادية)، و(القراءة الحسنة) التي تعطي الكلمات بعداً آخر عن طريق التلوين الصوتي. و(القراءة الملونة) التي تعطي مخارج الحروف حقها في اللفظ، ومعناها من حيث الاستفهام والتعجب والخبر والإنشاء... إلخ. وهكذا تختلف (القراءة) من شخص إلى آخر، بل إنها قد تختلف لدى القارئ الواحد من وقت إلى آخر، حسب جهده واجتهاده ومكوناته الشخصية والثقافية...

وكما تستطيع القصيدة أن توجد خارج نطاقها (الصوتي)، فإنها تستطيع - أيضاً - أن توجد خارج نطاقها (البصري)، ذلك أن (الأداء) الصوتي إذا كان يحوي عناصر متعددة غير متضمّنة في القصيدة، فإن (كتابة) القصيدة بخط اليد، أو طبعها وفق أشكال متعددة، تحوي - أيضاً - عناصر غير متضمنة في القصيدة. ذلك أن الجانب الصوتي من الشعر قد يكون عاملاً هاماً في البنية العامة للشعر. ويتجلّى في وسائل عديدة كالإيقاع والوزن والقافية والسجع والجناس... إلخ.

وهذا لا يعني عدم إيلاء الجانب المعنوي في القصيدة الاهتمام. فالشعر هو ما يحمله من معان، بالإضافة إلى ما يحمّله إياه القارئ من معان، وذلك حسب ثقافة القارئ الفنية والأدبية والفكرية، وما يحمّله إياه العصر من معان جديدة.

فالشعر تختلف (قراءته) من عصر إلى آخر، حسب معطيات كل عصر. ومن

هنا اختلاف (رؤية) كل عصر للقصيدة الواحدة، فقد دُرس الشعر العربي من قبل نقادنا القدماء على ضوء (الشروح) اللغوية والنحوية. وفي مطلع العصر الحديث دُرس على ضوء المناهج (التقليدية). ثم أصبح يُدرس اليوم على ضوء (المقاربات) الألسنية، والأسلوبية، والبنيوية... إلخ.

وهذا كله يزيد في (معنى) الشعر الذي يمكن تشبيهه بـ (ماسة) ذات جوانب متعددة. وكل منهج نقدي إنما يحاول النظر داخل هذه (الماسة)، من خلال وجه واحد من وجوهها الموشورية المتعددة.

وهكذا تتجدد (حياة) القصيدة في كل عصر، ويستمر (خلود) الشعر، وتتعدد (قراءاته) حسب كل عصر، وكل قارئ في العصر الواحد، وهذا يرتب نتيجة سلبية هي تعدد العمل الشعري الواحد، فالقصيدة ليست واحدة، وإنما هي (قصائد) متعددة، بعدد ما كان وسيكون لها من قراء.

3- الشعرية البصرية:

إن الشكل (البصري) الذي يكوّن (الفضاء الصوري) للنّصّ، لا يقف عند حدود الأشكال البصرية الأيقونية فحسب، بل يتجاوزها إلى استغلال الإمكانيات التعبيرية للغة المكتوبة. ومن هنا بدأ البحث في مجالات الخط، والشكل الطباعي، والإخراج... ليس فقط من منظور اعتبار الكتابة تمثيلاً للغة في مظهرها البصري، ولكن من منظور يرى في الشكل البصري للغة مستوى تعبيرياً مستقلاً وجديراً بالعناية، كمدخل أو خطوة أولى تؤدي إلى المفاهيم الألسنية والأسلوبية والبنيوية المعاصرة...

ولقد أصبح (النّصّ) الجاهز للقراءة كلاماً (بصرياً)، تشمل العناية به: خطه، ونوع الخط، وحجم البنط، وتنظيمه على الصفحة، والعناوين، والرسوم، والألوان، ونوع الورق، وإخراج الكتاب... إلخ. وأصبح (النّصّ) فضاءً (صورياً) شكلياً ذا (دلالة)، بعد أن أعطى البصر حقه من التمتع بالإحساس الجمالي والتذّوق الفني، قبل أن تصل (الرسالة) المدّونة في الذهن فيحللها معنوياً.

وإن تفكيك رموز أي نصّ أدبي إنما ينطوي على تصوّر مسبق، مستمد من

الذاكرة واللاشعور. ومن هنا يبدو البحث في النصوص البصرية في الشعر المعاصر ضرورياً ولاسيما في تشكيلاتها (الخطية)، و(هندستها) البصرية، بعد أن أصبحت القصيدة (جسداً) لا بد من (لمسه) بالعين، قبل تفكيك عناصره الفنية، لفهمه والتمتع به.

ولم تعد جماليات الشعر الجديد مقتصرة على الصورة، واللغة، والإيقاع، والأبعاد الدلالية فحسب، بل امتدت إلى الاستفادة من الفنون الأخرى، فأخذت من الرسم مثلاً، وأعطته، بحيث أصبحت القصيدة (لوحة)، واللوحة قصيدة. وتداخل المسموع بالمكتوب المرئي. وبهذا أصبح عنصر (الكتابة) بعداً أساسياً في (شعرية) القصيدة، باعتباره بديلاً للقول الملفوظ، وله دور هام في عملية توصيل المعنى. وهذا ما يجعل مقاربة النّصّ (البصري) ضرورية، من أجل فهم (هندسة) القصيدة، كبنية دلالية، في مستوياتها المتداخلة: البصرية، والصوتية، والدلالية...

ومن هنا تبرز أهمية الخط كعنصر بصري فاعل في عملية (التلقي) الشعرية.

و(الخطاط)، من خلال رسمه للكلمات، و(هندسته) لشكل القصيدة، يشارك في خلق الأبعاد (البصرية) للقصيدة. وهنا نجد أنفسنا أمام مشكلة (التعدّد): إذا كان الخطاط هو غير الشاعر، ذلك أن (الخط)، بما هو دال، قد يعطي مدلولات هي غير ما يقصدها الشاعر، ومن هنا ضرورة أن يكتب (= يرسم) الشاعر بنفسه قصيدته.

وقد اهتم بالشعرية البصرية عدد كبير من الباحثين والنقاد المعاصرين أمثال: (جاك أنيس) J. Anis الذي عالج النصوص البصرية في دراسته (بصرية النّصّ الشعري)، ورأى أن الأشكال (الخطيّة) في القصيدة ليست مجرد وسائط بديلة وشفافة، وإنما هي (أجسام) دالة مندمجة في التشاكلات النّصيّة. ولهذا رفض القول بأن (الخطيات) هي نصوص أضيفت إليها (رسوم). وقد حاول البرهنة على أن الحروف، وعلامات الترقيم، والفضاءات، يمكن أن تنتج المعاني، وتشارك في بناء تراكيب دلالية.

كما اهتم (غريماس) Greimas بسيميولوجيا النّصّ، وقدّم في كتابه

(مقالات في السيميولوجيا الشعرية) اقتراحات من أجل نظرية للخطاب الشعري، ميّز فيها بين مستويين: المستوى النظمي، والمستوى التركيبي، ورأى أن تفكيك (الدليل) الذي يمثله (الخطاب الشعري) يبرز تفصيلات متوازية للدال والمدلول. (فالدّال) حاضر كمستوى نظمي للخطاب، و(الدليل) حاضر كمستوى تركيبي.

وهو يعتبر الخطاب الشعري دليلاً مر كباً: ففي إطار المستوى النظمي يشير إلى أنه يمكن أن يخطر في شكله الخطي، وفي تنظيم النّصّ المطبوع، والفراغات البيضاء، وعلامات الترقيم، والمتغيرات الطباعية... إلخ، مشيراً إلى أن تناول الجانب الطباعي، كموضوع سيميولوجي ما يزال محاولة خجولة.

كما اهتمت (جوليا كريستيفا) J. Kristeva، في كتابها (أبحاث من أجل علم دلالة تحليلي)، بموضوع (الفضاء)، ولاحظت أن (القول الشعري) لا يمكن أن يُقرأ في كليته الدالة إلاّ كموضعة فضائية لوحدات دالة، وقد لاحظت أن المبدأ الفاعل في النّصّ الشعري لا يمكن تحويله إلى لغة عادية.

واهتم (تودوروف) Todorov، في كتابه (الشعرية)، بالمستوى الفضائي، وأشار إلى أن التنظيم الفضائي للنصوص هو تنظيم لوحدات النّصّ، بحيث تتمحي العلاقات المنطقية أو الزمنية، أو نمرّ إلى مستوى ثانٍ. واستعراض نماذج القصائد (المرسومة) بالحروف عند أبولينير، وفي (الأناكرامات) التي تكوّن حروفها كلمات، ليس فقط في انتظامها جنباً إلى جنب. ولكن حتى ولو نقلت من مكانها ووضعت في ترتيب مخالف.

وأفرد الباحثان (دانييل دولاس) D. Dolas، و(جاك فيليولي) J. Filliolt، قسماً من كتابهما (اللسانيات والشعرية) للشعر (البصري)، وللفضاء النّصّي. وأوضحا تطوّر الشعر من الغنائية إلى (البصرية)، وبحثا موضوع (البياض) و(السواد) في النّصّ الشعري، وانتهيا إلى أن المهم هو أن (الفضاء النّصّي) يفترض تلقياً شاملاً لكل أبعاد الشعرية، وليس لصالح الطريقة (الخطية) وحدها.

وعالج (جان جيرار لابا شري) J. Lapacherie موضوع (الخطّيات)، واشتغل (بالفضاء النّصّي) لشعر أبولينير، وميشيل ليريس M. Leiris وانتهى إلى أن التمركز

كان حول الصوت، باعتبار اللغة دليلاً لسانياً، بمتواليات صوتية متتابعة عبر الزمان، وأن الدليل (الخطي) كان أقل حظوة، لأنه دال على دال صوتي، ولكن (الخطيات) لم تعد (حشواً)، بل هي تمنح (الدلالة) تعدداً دلالياً. وهكذا يتم فيها تمفصل الخطابين (الأيقوني)، والألسني.

واهتم (دانييل بريولي) D. Briolet في كتابة (اللغة الشعرية) بالفضاء النّصّي، والصوري. ورأى إنه لا يمكن قراءة ابولينير مثلاً، أو ريفردي، قراءة صحيحة، ما لم يمتلك القارئ ثقافة تكعيبية. كما أنه لا يمكن قراءة أراغون، وإيلوار، وبروتون، قراءة صحيحة، ما لم يُحط القارئ بالثقافة الدادية والسيريالية.

وتناول (بيير بالب) P. Balpe في كتابه (قراءة الشعر) الفضاء الطباعي بشكل مفصل، واعتبره مقدماً على مادة القصيدة.

وعالج (هنري ميشونيك) H. Meschonic الفضاء الطباعي، في كتابه (نقد الإيقاع)، وأوضح أن (البصري) لا ينفصل عن (الشفوي). ورأى في (بلاغة) التنظيم الطباعي للنصوص بلاغة جديدة مضادة. وقد رصد مظاهرها في انحرافات (البياض) عند مالارميه، وفي شعرية أبو لينير. وكشف في التجربة الفضائية (ميتا فيزيقا) الدليل. وقد اقترنت البصرية لديه بالاجتماعية.

4- تحليل الفضاء البصري للنّصّ الأدبي:

يمكن اعتبار الكتابة موضوعاً سيميولوجياً، لأنها نسق (دلالي) يمكن تحديده وضبطه، باعتبارها نسقاً. فهي دالة، ومتضمنة للحركة والكتابة، أي الأشكال الخطية، وطريقة بناء هذه الأشكال، من أجل اكتشاف طرق الدلالة في البنيات الخطية، وتبين المنطق الداخلي للكتابة، وذلك من أجل الانتباه إلى نفسية الكاتب، ومكوناته الثقافية، وإلى حركة أصابعه أثناء الكتابة، وإلى نظام الأدلة، والمسافات بين الوحدات الخطية، والأشكال من حيث الحجم، وصيغ التركيب... إلخ.

والتحليل البصري للنّصّ لا يرصد الكتابة (كأشكال) فقط، بل وكنسق،

أو (كنظام) من الأدلة، أو مجموعة مبنية من العناصر القابلة لأن تدرس بنيوياً. وهو - كالبنيوية - يستهدف العلاقات بين (الدّال)، و(المدلول) في الدليل، وليس (الدال) وحده. وأولى خطوات هذا التحليل تتجلّى في اعتبار الصفحة المخطوطة مكونة من (وحدات) Graphemes صغيرة، تتدرّج من النقطة إلى الأجزاء المكونة للحروف، ثم (الحرف)، (فالكلمات). و(الوحدة) الخطية (الغرافيم) هي أصغر وحدة خطية في الكتابة. وتلعب نفس الدور الذي يلعبه (الفونيم) في السلسلة المنطوقة، باعتباره أصغر وحدة صوتية، ولكن الفرق بين الوحدتين (الغرافيم، والفونيم) هو أن (الفونيم) محدد بعدد معين في كل لغة، بينما (الغرافيم) حرّ، مرن.

وهناك علاقتان تحكمان الوحدات الخطية، هما: العلاقة التراكبية، والعلاقة الاستبدالية. أما (العلاقة التراكبية) فتوافق تسلسل الأدلة وتطوّرها في خطية متواصلة، بحيث يتم تحديد السطر في خط أفقي. وفيها تضمن الوحدات الخطية عناصر كثيرة، بحيث يهيمن السواد على البياض في الصفحة.

وأما (العلاقة الاستبدالية) فتلائم انقطاع خيط الكتابة، عن طريق إدماج انفصالات بين الأدلة الخطية. وفي هذه الحالة تتكون الوحدات الخطية من عدد من العناصر. وتكون الفضاءات البيضاء أكثر من السواد (= الكتابة)، بحيث ينمحي المحور الأفقي، وهو أكثر هيمنة في الخط العربي. أما الانفصالات فلا تنعدم تماماً، بل تلاحظ كخرق للسنن الإملائية المتعارف عليها، وذلك عن قصد أو عن غير قصد.

وهنا ينبغي الانتباه إلى أن الفضاء التصويري (أو الخطي) إنما هو معطى للرؤية، وليس للقراءة. وفيه يتم الانصراف إلى (التنظيم الدال) الذي يتمحور حول قطبين هما: الحرف، والسطر.

أما (الحرف) فيحمل دلالة اتفاقية، غير مادية، ناتجة عن طبيعة اعتباطية، هي علاقة الفضاء بالجسد الخاص للقارئ، لأنه لا يمكن إقامة علاقة بين القيمة المميزة خطياً للخطوط والقيمة التشكيلية لشكلها، مثال ذلك: حروف (ب - ت - ث) فالشكل فيها واحد. ولكن التمييز بين النقطة والاثنتين والثلاث. وكذلك حروف (ج - ح - خ). فالشكل واحد في الحروف الثلاثة، ولكن الفرق ناتج عن

النقطة التي داخل الحرف أو فوقه أو بدونها. وكذلك الحرفان (ر - ز) و(د - ذ)، و(س - ش)، و(ص - ض)، و(ط - ظ)، و(ع - غ)، و(ف - ق)، و(ك - ل).

والواقع أن معظم الحروف العربية هي واحدية الشكل، ثنائية المدلول (16 من 28، مثل: ف ق، ك ل...)، وواحدية الشكل ثلاثية المدلول (6 من 28، مثل: ب ت ث...)، وواحدية الشكل واحدية المدلول (6 من 28 وهي: أ، م، ن، هـ، و، ي).

وأما (السطر) فيتصل بفاعلية الكتابة، حيث ينشغل القارئ بالشكل الجيد للحروف، وبتنظيمها على الصفحة. والخط الواضح أكثر راحة في القراءة، أما ما يعيق حركة العين فإنه يثير التوتر والسخط.

إن (القراءة) لا السماع، والعين لا الأذن، هي التي تقوم بعملية مسح العلامات المكتوبة، بحيث يمتلك القارئ (الوحدات الدالة)، ويؤلف بينها من أجل بناء (معنى الخطاب)، وإن (الكتابة) ليست تنظيماً للأدلة على الأسطر فحسب، وإنما هي توزيع البياض والسواد على الصفحة البيضاء. وما (الفضاء الخطي) سوى مساحة محدودة، وفضاء مختار و(دالّ)، بمجرد أن نترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب، رغم أن هذه الحرية مقيدة بقواعد تواضعية، من مثل أبعاد الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحة، والفراغات، والهوامش.

أ- البياض والسواد:

تعتبر المساحات (السوداء) الأفقية مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال. أما المساحات (البيضاء) العمودية فتعتبر مساحات سكون، لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أية عملية بناء. وهذا يعني أن المنقطع هو مبدأ سكوني، بينما المتصل مبدأ دينامي، و(السواد) يعني الانفتاح، بينما (البياض) يعني الانطواء. وهو استعارة بصرية، تحيل إلى الخيال، حسب ثقافة القارئ ومكوناته. وصحيح أن البياض فراغ، ولكنه خيال ملئ. ومع أن له وظيفة الفصل بين فكرة وأخرى، فهو انقطاع مقصود يفصل بين المتتاليات والتسلسل...

ولتوزيع البياض والسواد على الصفحة (دلالة): فالمناطق (السوداء) ذات نشاط

وفعالية، وليست المناطق البيضاء حيادية، بل إن لها - أيضاً هي الأخرى - دلالة وإيحاء. والعلاقة بين المنطقتين: البيضاء والسوداء، هي علاقة بناء. وهي - في الأصل - صورة عن الفضاء النفسي للكاتب، ذلك أن البياض ليس مفروضاً على القصيدة من خارج، وإنما هو نهاية البيت الشعري أو الكلام.

وقد ألحّ مالارميه على (البياض)، فقال إن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر. فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة. وهكذا يبدو - من النظرة الأولى - إن صفحة من النظم، تتميز عن صفحة من النثر بنظامها الطباعي، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر. وكل بيت ينفصل عن البيت الذي بعده ببياض يمتد من آخر حرف إلى نهاية الصفحة. فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت. وهو علامة طبيعية، إذ أن غياب الحروف يرمز إلى غياب الصوت.

ب- علامات الترقيم:

علامات الترقيم تساعد الكاتب والقارئ على تقسيم الكلام، وترتيبه، وتوضيح المقصود منه، وعلى تلوين الكلام بالاستفهام أو التعجب أو الاعتراض... إلخ. وهي ذات أثر كبير في القراءة البصرية. وغيابها أو تغييرها يوقع النّصّ في الاضطراب واتساع الدلالة. ذلك أن علامات الترقيم إنما هي (دالات) على (دوال)، وإن غيابها يُذهب بجزء من المعنى أو يُغيره. ويحكى، في هذا المقام أن ملكاً كتب رسالة إلى ملك آخر، يطلب فيها إعدام حامل الرسالة. ففضّها الرجل في الطريق. وعندما قرأها وضع فيها نقطة، كعلامة ترقيم. فانقلب المعنى إلى نقيضه، وتحوّل الحكم إلى عفو. ولقد كان مكتوباً فيها: (العفو ممنوع. الحكم عليه بالإعدام). فوضع الرجل نقطة الترقيم بعد كلمة (العفو)، فأصبحت الجملة (العفو. ممنوع الحكم عليه بالإعدام). وبفضل هذه النقطة، أو ذكائه، استطاع أن ينقذ نفسه.

إن الوقفات تملك قيمة بصرية، ودلالية. وهي ضابطة للقراءة. وغيابها، أو تغيير مواقعها، غالباً ما يكون سبباً في إنتاج معنى نقيض. ولكن بعض الشعراء المعاصرين يمتنعون عن ترقيم نصوصهم الشعرية، كما يفعل مالارميه مثلاً، وبعض

شعرائنا العرب المعاصرين. وهذا يعني - عندهم - أن إيقاعية النّصّ تكفي - وحدها - في ضبط الدلالة وتوجيه القارئ!

ولعل إهمال علامات الترقيم يعود إلى الشاعر أبولينير Appolinaire الذي يُعدّ (أبا الشعر المرسوم)، فهو يقول: «إنه تجديد. وإن علامات الترقيم تثقل انطلاق القصيدة وهي تتابع سيرها المجنّح دفعة واحدة. ومع أننا قد لا نفهمها إلا أن الفهم أو المعنى لا قيمة لهما».[لخ]

وهذا يطرح السؤال التالي: هل يمكن قراءة نصّ دون علامات ترقيم؟ وما دلالة ذلك؟، وبالمقابل: هل يمكن قراءة علامات الترقيم دون نصّ؟ أي أننا إذا استخرجنا علامات الترقيم من نصّ أدبي ما، فوجدنا عشر فواصل مثلاً، وخمس علامات استفهام، وغياب إشارات التعجب. أليس في ذلك دلالة على الجو العام للقصيدة، والذي يتجلّى في إطار التساؤل وغياب اليقين؟

5- الشعر البصري في الأدب الغربي المعاصر

إن تقنية الحضارة المعاصرة دفعت بالتجريب إلى أبعد الحدود. وليس الأمر مقصوراً على الشعر وحده، بل في مجالات الإبداع العلمي والأدبي. ولعل الجامع بين مجالات الإبداع الأدبي كونها تسعى من أجل جعل الشعر (شيئاً) موضوعياً وليس مجرد وعاء لمحتويات فكرية أو أخلاقية. وقد جاءت (البيانات) التي أصدرها شعراء التوجّه (البصري) معبّرة عن قلق يجد متنفسه في الذوبان بحضارة العصر. كما كانت نتاجاتهم تعبيراً عن واقع الإنسان المسحوق تحت ثقل الآلة.

و(الحركة الشعرية البصرية) حركة عالمية، بعد أن أذابت وسائل الاتصال والإعلام كل الحواجز والمسافات، فصار الإنسان مواطناً عالمياً.

وهكذا بدأ الاهتمام بالتوجهات الشعرية الجديدة، منذ مطلع الخمسينيات من هذا القرن، وأردف ذلك اهتمام اللسانيين بالفضاء البصري، حيث تطورت الدراسات الألسنية المعاصرة، وتراكمت، وبدأت تطرح اجتهادات وصيغاً انتقادية

---

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال - المغرب 1986، ص59.

للقضايا اللسانية الكلاسية. فاللسانيات البنيوية مثلاً، رغم أنها تخطّت الدليل الخطي، فإنها لم تهمله، بل عالجته من منظور خاص.

وأكد سوسير بداية أهمية (الكتابة) بالنسبة لبحث اللساني. لكنه رأى أنها ليست أكثر من مجرد أداة عمل، يستحضر، عبرها، اللساني موضوعه، كوثيقة أو كشهادة. فالأولوية، عنده للشفوي، ويأتي الكتابي في المرحلة الثانية.

ثم جاءت (مدرسة براغ) باتجاهها (الفونولوجي) الذي انصرف إلى الاهتمام بالمادة الصوتية للغة، حيث أكد جاكوبسون أهمية الصوت...

ولعل (جماعة كوبنهاغن الشكلية) هي التي عادت إلى الأطروحة السوسيرية حول كون اللغة (شكلاً) وليس (مادة)، وماثلت بين المنطوق والمكتوب على أساس خلفية شكلية ترصد العنصرين في الجانب التعبيري فقط.

أما (البنيوية السلوكية الأمريكية) فترى أن الكتابة هي مجرد وسيلة لتسجيل اللغة عبر أدلة (بصرية). فيرى بلومفيلد مثلاً أن دراسة الكتابة تقتضي معرفة باللغة، بينما لا تحتاج اللغة معرفة بالكتابة. وأن الأشكال اللغوية (البصرية) تعتبر منبهات جديرة بإثارة استجابات معينة.

ولعل الجهود الفرنسية، في هذا الحقل، بدأت لدى لافاتير Lavater، في مطلع القرن التاسع عشر، وفي مجال الخط (الغرافولوجيا) Graphologie، حيث يرى أن الخط يعكس نفسية كاتبه، وسلوكه، وطباعه. وفي عام 1875 وضع ميشون Michon بحثاً بعنوان (نظام الغرافولوجيا) أكّد فيه أن الخط هو تعبير عن الشخصية المقنعة بأقنعة السلوك الظاهري، وأن هنالك من الخطوط بقدر ما هنالك من الأشخاص. ثم وضع كريبيو جامان C. Jamin (1858 - 1940) كتابه (أبجدية الغرافولوجيا) قدّم فيه تصنيفاً أكثر دقة وعقلانية، فقسم صيغ الكتابة إلى عناصر أساسية هي: السرعة، والضغط، والبعد. واشتمل تصنيفه على 168 صيغة كتابية. ثم حدّد الكتابة بحسب ترتيب صيغتها، حسب أهميتها، بصورة تكشف فيها الصيغ الأساسية سمات شخصية وطبعه الكاتب.

ورغم أن الجهود الألمانية جاءت متأخرة عن الجهود الفرنسية، إلا أنها اقترحت

تصوراً آخر، يختلف عن التصوّر الفرنسي الثابت، ويقوم على مفهوم الحركة، والاهتمام بالطريقة التي يكتب بها المرء، وليس على شكل الحرف أو رسمه. وهذا التوجه هو أول نقد يوجه إلى المدرسة الفرنسية.

أما الكتابات الجديدة فقد اهتمت، في هذا المجال، بسدّ النقص الذي تبرزه اللسانيات المعاصرة. فوجّه جاك ديريدا البحث نحو نقد فلسفي للمفاهيم الأساسية للغة والكتابة، وذلك في كتابه (عن الغراماتولوجيا) Grammatologie (1967) حيث وجد تعارضاً في نظرية سوسير بين اعتباطية الدليل، والفكرة القائلة بالتبعية الطبيعية للكتابة. ورأى أنه لا يمكن التفكير في الدليل إلا عبر مؤسسة دائمة تبرز (حضور) العمل الأدبي المستمر، وأن (الغرامافولوجيا = أو علم الكتابة) ممكنة كعلم، شريطة معرفة ماهية الكتابة. ولن تكون اللسانيات (الفونولوجية) فيه سوى منطقة محدودة وتابعة. ولن يقتصر هذا العلم على الوصف، كما أنه لن يأخذ بالأحكام القبلية للسانيات.

وأما (الشعر البصري) الأوروبي، فلعله سبق هذه الأبحاث الأدبية والنقدية، ولعله بدأ مع الشاعر الفرنسي أبولينير Appolinaire والشاعر الفرنسي مالارميه S. Mallarme، وذلك نتيجة إنجازات إبداعية في مجالات أخرى كالسينما، والفنون التشكيلية، والموسيقا. وهذه الإنجازات إنما هي مرتبطة بوعي جمالي خاص بالمرحلة التجريدية التي أنجبت أشكالاً جديدة من الفن كالدادائية، والبصرية، وغيرهما.

وقد وضع (أبولينير) قصائده (للسلم والحرب) بين عامي(1913-1916)، جسّد في (شكل إخراجها) رغبة الشعر في التحرير، عن طريق (الكتابة). كما وضع كتاب (موللیغرام) أقحم فيه على الشعر فن الرسم، واقترح صف كلمات القصيدة التي تتحدث عن المطر مثلاً، من أعلى الصفحة إلى أسفلها، ليشابه تساقط حروفها تساقط حبات المطر. (انظر الشكل رقم 8 حيث يرسم أبولينير بالكلمات: الحمامة الجريحة ونافورة الماء، والشكل رقم 9 حيث يرسم أبولينير بالكلمات برج إيفل).

وأما (مالارميه) (1842- 1898) فقد اعتمد في شعره على موسيقا الكلمات

وإيحاءاتها، في مرحلة أولى، ثم جرّب، في، مرحلة تالية، الشعر الذي يعتمد التأثير فيه على المسافات والحجوم المختلفة، والأشكال الطباعية، وأصبح رائد الحركة الرمزية في الشعر. وقد قال في رسالة بعث بها إلى أندريه جيد عام 1897: «إن لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعولاً بهيّاً. إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء. وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة من الأنجم المشرقة... إن الفراغ الأبيض متمم.»

كما كان هنالك الشعراء الداديون الذين بلغوا بمذهبهم الدادي أوج نضجه بين عامي 1919-1921 حيث اغترفوا من معين اللاشعور، في (كتابة أوتوماتيكية)، وطباعة فوضوية، وبعثرة الألفاظ على الصفحة، وبهذا أحلوا اللانظام محل النظام، واللاترتيب محل الترتيب، واللامنطق محل المنطق، ورفضوا كل شيء: القيم، والعادات والتقاليد، والفن، واعتبروا البرجوازيين (حقائب قش منتفخة)، والجماهير (قطعان من الثيران)، وقاموا بالهدم من أجل بعث العبث واللامعقول. (انظر الشكل10).

وهذا مثال من شعرهم الدادي:

البقر يتربع على عواميد من التلغراف ويلعب الشطرنج
الطيور تنورات الراقصة الإسبانية.

ويمكن إجمال أنواع الشعر البصري الغربي في:

1- الشعر المركّز: حيث اعتبرت اللغة فيه (مادة)، وأنتجت (الشعر المجسّم)، الذي بدأ من نصوص اوجين كومرينكر E. Gomeringer، وكارلو بللولي C. Belloli، وجماعة نواغراندرز Noigrandorz البرازيلية.

أما (كومرينكر) فقد وضع (بياناً) نظرياً (من البيت إلى الترصيع)، رأى فيه أن اللغة غالباً ما تولد أشكالاً مختصرة ودقيقة، وإنه يمكن ضغط محتويات الجملة الواحدة في كلمة واحدة. وهذا هو المطلوب، لأن (التركيز والاختزال) هما جوهر الشعر. وهدف الشعر الجديد هو تحول النّصّ الشعري إلى (شكل بصري) مركّز، وبسيط. يُمنح للتلقي والاستقبال في أقصر مدة ممكنة، لأنه أصبح (شيئاً للرؤية)، وذلك من خلال اختيار الألفاظ الدالة كنجوم في (فضاء النّصّ البصري).

وفي هذا الشعر الذي تتألق فيه بعض الألفاظ المحورية، كنجوم، لا يمكن إغفال الخلفية الشاملة للنّصّ الشعري البصري، لأنها تساهم في تأكيد المعنى الذي يُمنح للمتلقي للوهلة الأولى، وذلك عبر ما تحبّذه العين من جماليات.

ومن هنا يمكن إجمال خصائص هذا النوع من (الشعر البصري) في: (التركيز) الذي يُعطي المعنى، من النظرة الأولى، لأن (القصيدة المركّزة) أشبه باللوحة البصرية. وفي (البساطة) التي تتيح للمتلقي فهم اللوحة البصرية، في مستواها الأول، البصري، قبل تحليلها ذهنياً.

وأما جماعة (نواغراندرز) البرازيلية فقد وضعت عام 1958 (بياناً) نظرياً عرضت فيه مفهومها الخاص للشعر، فرأت أن (الشعر البصري) هو نتاج للتطور الحاسم للأشكال، وإنه يهتم بمفهوم الفكرة/ الصورة في معناها العام كتركيب بصري، وفي معناها الخاص كأسلوب يقوم على تركيب العناصر الفنية الداخلة في تركيب اللوحة الشعرية البصرية.

والواقع أن الشعر (الصورة/الفكرة) إنما يستدعي التواصل غير اللغوي. والقصيدة في مثل هذا الشعر البصري هي (شيء) بذاتها، وليست ترجماناً لشيء خارجي، أو لمشاعر ذاتية. ومادتها هي (الكلمات) التي تحتوي على (صوت)، وشكل (بصري)، وحمولة (دلالية). (انظر الشكل رقم 11، حيث تبدو كلمات القصيدة على شكل قنبلة تنفجر. وهذا نوع من الدلالة البصرية التي يمكن استيعابها مباشرة، قبل تحليل دلالة ألفاظها).

2- وأما النوع الثاني من (الشعر البصري) الأوروبي فيمكن تسميته (الشعر المتحوّل)، وفيه يتحول الشعر ويتشكل، فيغيّر شكله الأول، ليتشكل من جديد أمام عيني القارئ. وبالطبع فإن هذا الشعر (التجريبي) هو شعر (آلي)، لأنه يستهدف تقديم (مشهدية) موحدة في الأصل.

وهذا (الشعر المتحول) هو شكل (مفتوح) إلى ما لا نهاية، حيث يتغير ويتحول، وتتجمع الحروف فيه لتشكل (كلمة) تُقرأ من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين، أو من الأعلى إلى الأسفل، أو من الأسفل إلى الأعلى، (انظر

الشكل12، حيث يمكن قراءة الكلمات أفقياً، وعمودياً).

3- الشعر الميكانيكي، وفيه يتكوّن المعطى النّصّي عن طريق الجمع بين بنيات صغرى مستقلة، بحيث يتم إلغاء كل بعد دلالي معتاد بالإلغاء شبه الكلي (للصوامت)، والاكتفاء (بالصوائت)، أو بالحروف اللينة فقط، مما ينتج عنه قلب للمعطيات اللسانية المعتادة التي لا يتأسس المعنى فيها إلا عن طريق الصوامت أساساً. وبهذه الكيفية يتجرد النّصّ الميكانيكي من أية دلالة أخرى غير معناه الجمالي الخالص، ويصبح اختزالاً واختياراً للوحدات الصغرى التي تمنح النّصّ تناغماً بصرياً معيناً. (انظر الشكل 13).

6- الشعر البصري في الأدب العربي القديم

لم ينل (الشعر البصري) حظه من الدراسة في تراثنا النقدي والشعري، كما نال (الصوت) في الشعر حظه. ومع أن الغرب عنُوا بتجويد الخط وتنويعه، وكتابة بعض المفردات بخط أكبر من مثيلاتها، أو كتابتها بحبر ذي لون مغاير، فإن هذا الإحساس بدور حاسة (البصر) في منح النّصّ معنى ودلالة، جعل النقد الحديث يُعنى بدور (الفضاء البصري) في الشعر، وفي النقد الأدبي، ولاسيما في المنهج الدلالي (السيميائي)، والمنهج التأويلي.

والواقع أن (الأشكال البصرية) من الشعر العربي، كالموشح، والمسمّط، والمشجّر، والمختّم، لم تكن تطرح كبدائل للنموذج الأصلي من الشعر، وإنما كتنويعات، وقد قبل الشعر التقليدي أن تتعايش وإياه. وظل نموذج القصيدة التقليدية هو (كُلّ) الشعر، وما عداه (حوامض) طريفة المذاق، ولكنها لا تختطّ (نهجاً) يُتّبع. ولعل هذا ما حال دون (التجديد) الشعري الذي ظلّ يُنظر إليه على أنه (نزوة) فردية، تتمثل في بضعة أبيات يخلو فيها الشاعر إلى (شيطان) شعره، ثم يرتد إلى (الصراط) المستقيم. ويبدو أن (الذوق العام) كان له تأثير كبير في توجيه الإبداع الشعري الذي ظلّ الشعراء فيه يترسّمون (السنن)، ويسيرون في (طريق الأوائل)، ولا يحيدون عن (الجادّة). ومن هنا كان على (الجديد) أن يمتلك قوة (القبول)، من أجل (رفض)

القديم، واقتلاعه من الذاكرة. وما كان (الجديد) يتمتع بتلك القوة العظمى التي تجعله مؤهلاً لتدمير السائد المتملك للنفوس.

والواقع إن أشكالاً (بصرية) عديدة في تراثنا الشعري تشكل، وحدها، (ديواناً) في هندسة القصيدة العربية، من ذلك: الشعر الهندسي، والشعر المرسوم على شكل شجرة (التشجير)، أو على شكل إنسان، أو طائر... إلخ، والقصائد ذات القوافي، والمحبوكة، والمهملة، والمعجمة... إلخ.

أ- الشعر الهندسي:

هو نوع من أنواع الشعر على أشكال هندسية: كالدائرة، والمثلث، والمربع، والمخمس، والمعيّن... إلخ.

فالدائرة لها مركز، وفي هذا المركز حرف، ومن هذا الحرف يبدأ البيت، وإلى هذا الحرف ينتهي. (انظر الشكل 14 و15).

أما شعر الدائرة المركبة فيتطلب رسم دائرة أصلية كبرى. أصولها دوائر صغيرة. وعلى محيط الدائرة الكبيرة والصغيرة يمرّ البيت (انظر الشكل 16). ومن صورة الدائرة السابقة نتبين أن كل بيت يبدأ بحرف العين، وينتهي به. وأن نهاية كل بيت معكوسة في مطلع البيت الذي بعده.

وهناك أنواع أخرى من شعر الدوائر، حيث يبدأ القارئ من مركز الدائرة الكبيرة، ثم يكتمل البيت في دائرته الصغيرة (كما في الشكل 17 و18).

وأما الشعر المرسوم على شكل مثلث، فيكتب في داخله (انظر الشكل 19). وأما الشعر المرسوم على شكل مربع (انظر الشكل 20)، فيكتب حوله.

ب- الشعر المرسوم:

وهو على أشكال عديدة، فمنه الشعر المرسوم على شكل شجرة، ويدعى (التشجير)، والشعر المرسوم على شكل إنسان، والشعر المرسوم على شكل طائر.

أما (التشجير) فقد ظهر في العصر المملوكي، وعلى الخصوص في أشعار الإسماعيلية، أخذاً من حديث الرسول الكريم ﷺ: «أهل بيتي شجرة، أصلها ثابت

وفرعها في السماء».

و(التشجير) نوع من النظم، يتفرع على شكل شجرة، وقد سُمي بذلك لاشتجار كلماته بعضها ببعض، أي تداخلها. وذلك بأن ينظم الشاعر البيت الذي هو جذع القصيدة، ثم يفرع على كل كلمة منه تتمة له من نفس القافية. وهكذا من جهتيه اليمنى واليسرى، حتى يخرج منه مثل الشجرة. ويشترط فيه أن تكون القطع المكملة كلها من وزن البيت الذي هو جذع القصيدة، وأن تكون القوافي على رويّ قافيته أيضاً. (انظر الشكل 21).

جـ- التختيم:

وهو أن يصنع الشاعر أبياتاً تُكتب على شكل خاتم، ثم تتقاطع أشطره. ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع، في لفظة أو حرف أو أكثر. وقد نظم، وفقه، بعض شعراء الأندلس، أمثال الرّندي، صاحب (النونية) الشهيرة، حيث أورد في كتابه (الوافي في نظم القوافي) قصيدة على شكل خاتم. (انظر الشكل 22).

د- القلب:

وهو قلب ترتيب ألفاظ البيت، حيث يكتب البصر، لا اليد، فتُقرأ (الكلمات) طولاً وعرضاً، ومن اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، ومثاله ما نظم به الرّندي، حيث يقول:

تـــــراه	لمـــــاذا	تـــــولى	تـــــراه
لمـــــاذا	ومـــا فـــي	فـــؤادي	ســـــواه
تـــــولى	فـــــؤادي	إلـــــى أن	بـــــراه
تـــــراه	ســـــواه	بـــــراه	هـــــواه

هـ- الطرد والعكس:

وهو أن ينظم الشاعر القصيدة، فتُقرأ على وجوه عديدة. ويبدو أن صفيّ الدين الحلّي هو أول من ابتدع هذا الضرب من الشعر، كما في قوله:

ليـتَ شِـعري لـكَ عِلـم	مـن سُـقامي يـا شـفائي
لـكَ عِلْـمٌ مـن زفيـري	ونحـــولي وضَـــنائي
مـنْ سُـقامي ونحـولي	داونـــي إذ أنـــتَ دائـــي
يـــا شِـــفائي وضَـــنائي	أنـــتَ دائـــي ودوائـــي

وهذه الأبيات تُقرأ طولاً فتؤدي معنى. وتُقرأ عرضاً فتؤدي المعنى ذاته.

ومن (الطرد والعكس) ما يسمى (المخلّعات)، وهو المفّككات. ومثالها قصيدة الوزير الأندلسي محمد بن عبد الله السليماني (672-741 هـ)، ومطلعها: داء ثوى (انظر الشكل 23). وهي تُقرأ بأبياتها الاثني عشر على ستة وأربعين وجهاً، طرداً وعكساً.

ومنه نوع يسميه ابن حجّة (ما لا يستحيل بالانعكاس)، ودعاه السكّاكي (مقلوب الكلّ)، وعرّفه الحريري، في مقاماته، بأنه عكس البيت، أو عكس شطره كطرده، كما في قول الشاعر:

مودته تدوم لكل هول وهل كلّ مودته تدوم

وهذا البيت يُقرأ من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين.

ومنه نوع: الطرد مدح، والعكس هجاء. ومثاله قول الشاعر:

حلموا، فما ساءت لهم شيم سمحوا، فما شحّت لهم منُ
سلموا، فما زلّت لهم قدم رشدوا، فما ضلّت لهم سنن

وهذا مديح. وعكسه هجاء (في الكلمات التالية):

منٌ لهم شحّت، فما سمحوا شيم لهم ساءت، فما حلموا
سننٌ لهم ضلّت، فما رشدوا قدم لهم زلّت، فما سلموا

ومنه نوع: الطرد الأفقي مدح، والشاقولي هجاء، كما في قول الشاعر:

إذا أتيت نوفل بن دارم أمير مخزوم وسيف هاشم
وجدته أظلم كل ظالم على الدنانير أو الدراهم
وأبخل الأعراب والأعاجم بعرضه وسرّه المكاتم
لا يستحي من لوم كل لائم إذا قضى بالحق في الجرائم

وهذه الأبيات تُقرأ أفقياً على أنها مدح لنوفل بن دارم، فإذا قُرئت الأشطر الأولى من الأبيات أصبحت ذماً.

و- القصيدة المهملة:

وهي الخالية جميع حروفها من النقاط. مثال:

الحمد لله الصمد حال السرور والكمد
أول كل أول أصل الأصول والعمد
كل سواه هالك لا عدد ولا عدد

ز- القصيدة المعجمة:

وهي التي كل حروفها منقّطة. ومثالها:

بـين جنبـيّ شـقة خشـنت فـي قضـيض بتيتنـي خشـن
قضـت جفنـي بيقظـة ثبتـت غـبّ بـين فبـت فـي غـبن

ومن ذلك - أيضاً - إهمال كلمة وإعجام أخرى، مثل:

لا تفـي العهـد فتشـفيني ولا تنجـز الوعـد فتشـفي الغلـيلا
تقتضـي أحكـام بغـي طالمـا نفّـذت أحكامهـا بـين المـلا

ومنه إهمال حرف، وإعجام آخر، ومثاله:

ونـديم بـات عنـدي ليلـة منـه غليـل
خـاف مـن صـنع جميـل قلـت لـي صـبر جميـل

ح- الشعر ذو الحروف:

الشعر ذو الحروف المقطّعة، ومثاله:

إذا زار داري زور ودود أودّ وأورده ورد ودي

والشعر ذو الحروف الموصولة، ومثاله:

سل ملتقى عطفاً عسى يتعطف فلقـد قسـا قلبـاً فـلا يتلطـف

ط- التطريز:

وهو أن تشكل أوائل حروف كل بيت اسماً معيناً، فإذا أراد تطريز اسم (أحمد) جعل الحرف الأول من البيت ألفاً، وجعل الحرف الأول من البيت الثاني حاء، وهكذا، فإذا جمعنا أول كل حرف من أول كل بيت أصبح لدينا اسم (أحمد) كما في قول الشاعر:

أسـتودع الله ظبيـاً فـي مـدينتكم سـلامه كـان لـي فـي الحـال توديعـا
حلـو المـر اشـف إلاّ أن مبسـمه قـد رصـعته لآلـي الثغـر ترصـيعا
مهفهـف القـد إلاّ أن عاشـقه علـى الـوداد لـه مـا زال مطبوعـا
دنـوت منـه فحابـاني بمنطقـه فـأنتج الفكـر تأصـيلا وتفريعـا

7- الشعر البصري في الأدب العربي المعاصر

لعل النصوص البصرية في الشعر العربي المعاصر هي الأكثر كمّاً، والأجود نوعاً، وذلك لأنها اعتمدت على مصدرين أساسيين هما: التراث والحداثة. فمن (التراث) استمد شعراؤنا المعاصرون (الشعر المرسوم) على أشكال هندسية،

كالدوائر والمربعات والمثلثات، وعلى أشكال أشجار أو أطيار أو بشر، والقصائد المهملة والمعجمة... إلخ. وإذا كان بعضهم قد رفض هذا التوجه، ورأى فيه عودة إلى عصور الانحطاط، ومؤشراً على موت حضاري فامتنعوا عن محاكاته، فإن شعراء آخرين اعتمدوه منطلقاً في (التحديث) الشعري.

ومن (الحداثة) الغربية اطلع شعراؤنا المعاصرون على النماذج الأوروبية المعاصرة في (الشعر البصري)، ولاسيما الشعر الفرنسي. وحاولوا المواءمة بين (الأصالة) و(المعاصرة)، من أجل تأسيس ثقافة جديدة، بديلة تعيد للتراثي اعتباره، وتسعى إلى كسب المعاصرة من منظور مستقبلي.

وقد اعتمد (الشعر البصري)، تنظيراً وإبداعاً، شعراء عديدون في مشرق الوطن العربي ومغربه، أمثال محمد بنيّس، وأدونيس، وعبد الله راجع، وأحمد بلبداوي، وغيرهم...

القصيدة الخطّية:

إن المتن الشعري البصري عندما يستند إلى الإيحاء الخطّي، يجعل من القصيدة (جسداً) يمارس عليه الشاعر كل أنواع الرسم والتصوير، من أجل قراءة ما وراء الرسم والتصوير. وإذا كانت اللغة تدفع بالدلالة إلى أبعد من ذاتها، فإن الحرف ليس حرفاً فحسب، وإنما هو (شيء) يتموضع بين الكتابة والموسيقا. والقصيدة / الصورة تنطلق أساساً من الرسم الخطّي الذي يعطيها مشروعيتها كبعد جمالي جديد.

ولعل موضوع المعاناة هو (الدلالة) الأولى، وتكاد تكون الوحيدة، في اهتمامات شاعر السبعينيّات والثمانينيّات في التجربة الشعرية البصرية، ولذلك يبحث شعراء النّصّ البصري عن قارئ متمّم، يُسقط (جرحه) على ما يقرأ، لتجاوز أزمة الحاضر الذي ألغى التعامل مع الثقافة التقليدية التي تؤبّد الواقع، ولفتح الباب المغلق على قراءات متعددة. وبهذا يصبح الخط وسيلة القارئ لإدراك المخفي داخل الجسد العربي المغطى بالتخلف والطمأنينة الزائفة.

والخط (شكل)، وهو معطى سيكولوجي ذاتي، يضمّنه كاتبه، عن وعي أو

غير وعي، بلاغته الخاصة، وإمكانياته الفنية الذاتية. وإذا كان (الحرف الطباعي) محايداً لأنه نمطي، فإن (خط اليد) ليس محايداً، ولا بريئاً. وإنما له طابع شخصي، حتى إنه ليكشف عن شخصية صاحبه. ومن هنا فإنه يمنح النّصّ من شخصية صاحبه ونفسيته. وعندها تصبح (الكتابة) لا وسيلة نقل وتوصيل فحسب، بل ووسيلة (تعبير وجمال) أيضاً.

ومن البديهي أن المكونات البصرية تختلف بين (الحرف الطباعي) و(خط اليد)، ذلك أن (الحرف الطباعي) يبدو أشد تنظيماً، وأكثر آلية، بينما يبدو (خط اليد) أكثر مرونة وحنواً، وأكثر تمييزاً وفرادة. ومن هنا يمكن القول إن النّصّ الشعري المخطوط يمكن أن يمتلك قيمة تعبيرية أخرى غير قيمته التعبيرية التي يمتلكها إذا كان مطبوعاً.

إن تفكيك رموز النّصّ الأدبي، وعلى الخصوص (القصيدة الخطّية)، في تشكيلاتها الهندسية، إنما يتطلب بحثاً في (جسدها). ذلك أن (الشعر الجديد) لم يعد مقتصراً على إبدال البيت بالتفعيلة، كما في (الشعر الحر)، أو الاستعاضة عن الوزن بالإيقاع الداخلي، كما في (قصيدة النثر)، وإنما جاءت (القصيدة الخطّية) كإحدى محاولات (الشعر الجديد) في الخروج على النمطية، وفتح باب الاجتهاد والتجريب مرة أخرى، والاستفادة من الفنون الأخرى، ولاسيما الخط والرسم بحيث أصبحت القصيدة لوحة يكتشف (الناظر)، للوهلة الأولى، دلالة معالمها البصرية، قبل أن (يقرأ) دلالاتها المعنوية. وهكذا تزدوج الدلالة في (القصيدة الخطية): الدلالة البصرية، والدلالة السطحية. وهذه الجدلية بين الدلالتين تؤكد فاعلية الخط، وتجعل (الكتابة الخطية) نظاماً للصور البلاغية يدفع باللغة نحو حوار متداخل دلالياً، ذلك أن الخط دال على الألفاظ، والألفاظ دالة على الخيالات الممكنة والمحتملة.

وهذا يتطلب منا تحليل (شكل) القصيدة أو (هندستها) كبنية دلالية، قبل تحليل (بنياتها) السطحية والعميقة، ذلك أن (الخطاط)، من خلال رسمه لكلمات القصيدة، وهندسته لشكلها، إنما يشارك في خلق الأبعاد (الدلالية) لها.

وهكذا يفتح (الشعر البصري) دروباً (جديدة) يرتاد بها الحداثة بآفاقها الرحبة، عن طريق تخطّي واقع أدبي، وتجاوزه إلى استلهام (موروث) عربي في الشعر، و(معاصرة) غربية، حاول الشاعر الجديد التوفيق بينهما، في (مقاربات تجريبية)، تسعى إلى ربط الحضارة العربية بالحضارة الإنسانية، في محاولة لاستيعابها، ومجاراتها.

وهذه التجربة (الجديدة) تحاول أن تستغل فراغ الورقة، من أجل خلق (بياض)، له دلالته الخاصة، و(سواد) له دلالته الخاصة أيضاً، و(بياض وسواد) لهما دلالتهما أيضاً. كما تحاول إشراك القارئ في العملية الإبداعية للشعر، حيث يعيد تركيبها حسب مفهومه للشعر وقناعاته الفكرية والفنية. وبذلك يصبح القارئ مبدعاً وناقداً في آن، لأن القراءة لا تعود استهلاكاً مجانياً للأثر، بل تصبح تركيباً جدلياً بين ثلاث مستويات على الأقل: بصرية، وصوتية، ودلالية.

ومن هنا فإن (قراءة القصيدة البصرية) تبدو (إشكالية) جديدة، لأنها تطلب من (القارئ) المساهمة في العملية الإبداعية وذلك بتفكيك الدلالة البصرية للنّصّ، ثم تفكيك الرموز الكتابية والصوتية، ومن ثم إعادة صياغة هذه الدلالات، مرة ثانية، من جديد. وهذه المشاركة في العملية (الإبداعية) لا تتم إلاّ إذا كان (القارئ) على مستوى جيد من المعرفة الفنية والثقافة الأدبية، لكي يصل إلى الدلالات والأبعاد. ونحن - بهذه المناسبة - لا نطلب منه أن يكون لسانياً، أو أسلوبياً، أو بنيوياً، أو سيميائياً. ولكننا نرغب في أن يكون لديه بعض من كل هؤلاء. لأن عملية تفكيك الدلالات والرموز تحتاج إلى تعاون مناهج نقدية عديدة. وكلّما كان تحصيل (القارئ) من هذه المناهج أكبر، كان تحصيله من القصيدة أكثر. وبهذا يغدو القارئ (ناقداً)، وليس مجرد قارئ فحسب، وتصبح غايته، ليس المتعة الفنية أو الجمالية فحسب، بل وكشف الرموز والدلالات في النّصّ الشعري.

وإن ولوج النّصّ (فضاء الكتابة) نقل القصيدة من بعدها (الإنشادي) المتجذّر في الممارسة الشعرية العربية المتمثلة في تطريب الأذن، إلى بعد جديد يعتمد جماليات جديدة في تطريب العين، بعد شيوع الكتابة والقراءة. وبالطبع فإن هذه النقلة

الحضارية الجديدة لم تقطع مع الماضي، ولم تدعُ إلى تدمير البنيات الجمالية السائدة، من أجل تأسيس بنيات جمالية مقترحة، بل تعايش النمطان، لأنه إذا كان لكلّ جمالياته، فإن النمطين يشتركان - أيضاً - في جماليات واحدة.

ولعل النصوص البصرية في الشعر العربي المعاصر تتمثل في تجارب ثلاث:

أ- التجربة المغربية.

ب- التجربة المغاربية.

ج- التجربة المشرقية.

أ- التجربة المغربية:

ولعلها التجربة الأقوى، إبداعاً وتنظيراً، في النصوص البصرية الشعرية المعاصرة، ذلك أن (الفضاء البصري) وجد مناخاً ملائماً في الثقافة المغربية، في السبعينيّات والثمانينيّات من هذا القرن. وقد برز ثلاثة من دعاة (القصيدة البصرية)، وضعوا (بيانات) نظرية، ثم أردفوها بإبداع شعري يحقق طموحاتهم التنظيرية. وشاعر واحد اكتفى بالإبداع الشعري دون تنظير نقدي هو بنسالم حميش الذي حاول كتابة (القصيدة الخطّية)، وباللغة الدارجة.

وسنعرض لنتاج كل منهم، النقدي والشعري.

أما محمد بنيّس، الشاعر المغربي، فهو من مواليد فاس عام 1950، وهو من شعراء الطليعة الذين يؤرقهم هاجس الحداثة والإبداع، ويرون أن تميزهم وخصوصيتهم تتمثل في تجاوزهم السائد والنمطي، وبحثهم عن أشكال تعبيرية جديدة في الشعر، فوجدوا في (الكتابة) بغيتهم.

فما هي (الكتابة)؟

إنها الحركة الشعرية الأكثر حداثة من (الشعر الحر)، ومن (غير العمودي وغير الحر)، ومن (قصيدة النثر). إنها تجاوز لهذه الأنواع الشعرية الجديدة التي أحدثت ثورات إبان ظهورها. وهي دمج للأجناس الأدبية جميعاً في (كل) واحد، حيث يكون بعض أجزاء (قصيدة الكتابة) شعراً عمودياً، وبعضها نثراً، وبعضها

شعراً حراً، وبعضها سرداً روائياً، ومونولوجاً داخلياً... إلخ.

ومن هنا جاء (بيان الكتابة)[1]، لمحمد بنيّس تعبيراً عن هذا التجاوز والطموح. وهو يدور حول محورين، هما أسباب تخلّف الشعر العربي المعاصر في المغرب، والمنطلقات الفكرية والفنية (للكتابة).

أما أسباب تخلّف الشعر المغربي المعاصر فيراها في تحكم الحديث السياسي بالمبادرات الأدبية مما يجعل الشعر تابعاً لا مبدعاً. وأما (الكتابة الجديدة) فهي مؤشر على رؤية مغايرة تجهد الشعرية العربية لبلورتها، معتمدة على جدلية النّصّ والممارسة التنظيرية. وبهذا تصبح (الكتابة الجديدة) مشروعاً جماعياً يتوحد فيه الجيل الجديد الذي لا يخشى الانفتاح على الآخرين. مشروعاً يعيد النظر في الجمالي والاجتماعي والتاريخي، من أجل تغيير مسار الشعر في محاولة لبناء النّصّ وفق قوانين تخرج على ما نسج النّصّ المعاصر من سقوط وانتظار.

وقد تمثلت المنطلقات الفكرية (للكتابة الجديدة) عند بنيّس، في أربعة أمور:

1- لا بداية لتجربة (الكتابة)، ولا نهاية للمغامرة في النّصّ المواجه والمؤسس، ذلك لأن الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا فإن النّصّ لا يبدأ لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ، ومن ثم فإنه يتجلّى فعلاً خلاقاً.

2- النقد أساس الإبداع. والنقد هنا يعني تخريب الذاكرة كآلة متسلّطة، والتوجه إلى المتعاليات بمختلف تجلياتها، تلك التي تتحكم في وعينا ولا وعينا، ثم التوجه - بعد ذلك - نحو نقد البنيات السفلى (التاريخية، والاجتماعية)، مروراً بالتقنية التي هي - أيضاً - إحدى المتعاليات.

لا كتابة خارج التجربة والممارسة. وبذلك تبتعد (الكتابة) عن (قصيدة الذاكرة) و(قصيدة الحلم).

لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن لم تكن متجهة نحو التحرير: تحرير المخيلة والجسد من القمع السياسي والاجتماعي والثقافي.

---

[1] مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية، ع 19 عام 1981.

وأما المنطلقات الفنية لتجربة (الكتابة) عند بنيّس فتتجلّى في أن الشعر إذا كان صناعة وتجربة انطولوجية / اجتماعية، فإنه - أيضاً - تركيب لأنساق لغوية مقتطعة من الكلام اليومي وكلام الفكر. واللغة هي ما يركّب النّصّ: زماناً، ومكاناً، ونحواً، وبلاغة.

(فالزمان) الشعري يختلف عن أزمنة التاريخ، وذلك لأنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته. و(المكان) هو (مربط الفرس) في التجربة الشعرية (البصرية). وإذا كان النقد القديم والحديث قد تجاهلاه، بعد أن أسرهما الإيقاع الزماني، وذلك لانحيازهما إلى (الكلام)، فإن بعض الشعراء الأندلسيين والمغاربة القدماء، وبعض الشعراء الأوروبيين والأمريكيين المعاصرين جعلوا من (التركيب الخطّي) بعداً (بلاغياً) يفتح النّصّ على البصر، بعد أن اكتفى بالسمع طويلاً.

وإذا كان بعض شعرائنا الأقدمين قد حصروا (بنية المكان) في قوالب اتخذت أرقى أشكالها من التختيم والتفصيل والتشجير، حيث أدخلها الأندلسيون في مساحات بديعة تعتمد توشيح المكان، بعد أن كان التناظر الصارم هو القالب الأساسي لتخطيط القصائد، تبعاً لقالب الإيقاع، فإن قوانين ملء الفراغ بالنسبة للكتابة متعددة، ولا نهائية، ما دامت تخرج على النمطية، كي يفاجئ كل نصّ عين المتلقي.

وهكذا تنحصر (بنية المكان)، عند بنيس، في (الكتابة)، كحيّز من الفضاءات المتعددة الموجودة خارج الورقة، في علاقة الخط بالصفحة البيضاء. فاللغة، من حيث هي منطوق زمان، استأثرت باهتمام العرب، وما كان الشعر لديهم إلاّ (كلاماً). أما اللغة من حيث هي (خط مكاني) فلم ينتبهوا لها إلاّ مع ظهور مجتمع الكتابة. و(الكتابة) دعوة إلى إعادة تركيب (المكان)، من خلال لعبة (الأبيض والأسود) التي تنتفي فيها الصدفة، وتؤكد (الكتابة) على صناعيتها وماديتها.

و(الخطّ) ليس حلية تُضاف إلى الكلام، كما أنه ليس (قناعاً)، وإنما هو نسق مغاير يخترق اللغة، ويعيد تأسيسها. ومن هنا فإن البحث عن (بلاغة جديدة) للنّصّ يستلزم اختراق الكلام بالخط الذي يملك سرّه الخاص، لقلب المفهوم السائد

للشعر. وهو فعل يجذّر مادية الكتابة، وجدليتها. فمن ينكر على (الكتابة) إعادة بنية (المكان) يمنع كتابة جسد ينتشي بموسيقية الخط التي تمنح النّصّ سلالم من الألحان. واختزال الكتابة إلى مجرد (فضاء بصري) تلصق به تسمية (القصيدة البصرية) يتخفّى وراء الظاهر، مادامت الكتابة لاتقوم على (البياض والسواد) وحدهما، وإنما هي كون لغوي متعدد الفضاءات.

وإذن فالكتابة لا تخرج على المألوف من أجل التعلّق بأوهام أخرى. ولكنها بحث عن (بلاغة مغايرة)، يتطلب استحداث قوانين مغايرة للنّصّ. دون أن ينساق وراء الغيّ والعصيان. ويبدو أن (الخط المطبعي) يُلغي النّصّ كجسد، فالحروف الباردة عندما تسقط على الورق/البياض، يتحكم فيها سفر من اليمين إلى اليسار، يختزل النّصّ في معنى، والمعنى في كلام. ويمحو نشوة القراءة وتعدّد الدلالة. ومن هنا وجوب تدخّل الخط، من أجل ردع المتعاليات من استهلاك وانغلاق وأصولية كي يحرر اليد والعين والأعضاء، ويجعل كل الاتجاهات ممكنة، حين يحطم استبدادية اليمين والمعنى والكلام، وينفي كل سلطة، ويتناول الوجود والموجودات من أفق البحث عن التحرر المتكامل.

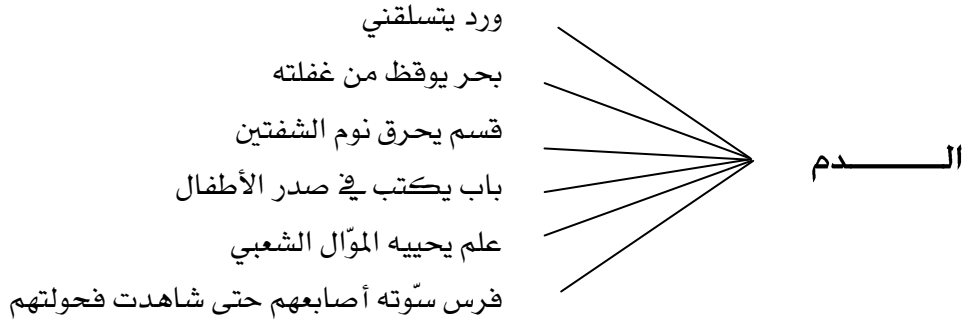
هذه القوانين والحدود العامة التي حاول (البيان) تلخيصها، تسعى إلى منح القارئ بعض شرائط الدخول في لعبة قراءة/ إعادة كتابة النّصّ، كي يكشف عن فاعليته أثناء مغامرة التفكيك/ التركيب، ويأخذ دوره في التحرر الجماعي.

ولكن (بيان) بنيّس هو جزء من (مشروع الحداثة) الذي تبّنته مجلة (شعر) البيروتية في الستينيات، واستمر أدونيس في اعتماده، من خلال تنظيره النقدي وإبداعه الشعري. وبالطبع فإن هذا لا يقلل من قيمة التجربة، ما دامت قد اعتنت بالمثاقفة الغربية المعاصرة. أما ما يؤخذ على بنيّس فهو دعوته إلى (الخط المغربي)، ورفضه استبداد (الخط المشرقي)، حيث يقول: «كثيراً ما كبتنا عشقنا للخط المغربي. هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجاً... حاولنا محق هذا العشق بحجة تكريس وحدة الخط العربي. كنا سذجاً. كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة. ومع صدور (الاسم العربي الجريح)، و(ديوان الخط العربي) لعبد الكبير الخطيبي

انفجرت العين وتاهت اليد»[1].

وأما النصوص الإبداعية عند بنيّس فقد تمثلت في ديوانيه: مواسم الشرق (1985) وفي اتجاه صوتك العمودي (1979)، حيث يقدم الشاعر فيهما مجموعة من اللوحات المرسومة بالكلمات، والمكتوبة بخطوط الزخرفة المغربية، حتى لتصير القصيدة (أيقونة)، لا من خلال التشكيلات والهندسة فحسب، بل ومن خلال التخطيط ذاته، حيث تحول (الخط) الكتابي إلى فن مستقل بذاته، وليس وسيلة توصيل فحسب.

في ديوانه (هكذا كلّمني الشرق) (انظر الشكل 24) يتخذ بنيس من كلمة (الدم) مفتاحاً مركزياً للقصيدة، كما هو مركز الحياة، ومنه تتفرّع الخطوط والأشكال. فكأنما (الدم) قلب الحياة، والأبيات شرايين تتوزع عبر القصيدة التي تمدّها بالحياة وبالحركة. وهذا (الانفتاح) الذي أشعته كلمة (الدم)، عبر ست جمل تفرعت عنه، دليل على (حركية) القصيدة، (انظر الشكل 25) حيث تتفرع الكلمة - المفتاح إلى:



والواقع أن خصائص (القصيدة الخطية) عند بنيس لا تكتفي برسم الكلمات / المفاتيح التي تتفرع عنها شرايين الأفكار والأدلة، وإنما تلجأ - أحياناً - إلى (النبر البصري) حيث تبرز بعض الكلمات والعناوين بحجم أكبر من الخط العادي. وهذا البروز هو بمثابة منبّه، وله دوره الإيحائي، كما في (الشكل 26 و27)

[1] مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية، ع 19 عام 1981.

حيث النبر في الكلمة (أعلم) وفي الجملة (كبرياء عاشق)، وفي الوحدة المعجمية (سمعت...).

والخاصة الثالثة (للقصيدة البصرية) عند بنيس تتمثل في (الفضاء الصوري) الممنوح للرؤية داخل النّصّ. وهو يختلف عن (الفضاء النّصّي) الممنوح للقراءة. (انظر الشكل 28)، حيث يمثل الفراغ الأبيض على اليمين (فضاء صورياً) معطى للرؤية، وهو يستدعي مشاركة القارئ، من أجل تبيّن الشكل، لا العلاقات النفسية فقط. كما إنه مرتبط (بالفضاء النّصّي)، لأن مادة بناء هذه المكونات هي (اللغة المكتوبة)، والأسطر في حركتها، لعرض أشكال بصرية مختلفة.

والخاصية الرابعة (للقصيدة البصرية) عند بنيس هي استخدام معظم الأشكال الهندسية في بناء الفضاءين: النّصّي، والصوري، (انظر الشكل 29 حيث الدائرة علامة مرور، والشكل 30 حيث (الفضاء النّصّي) مثلث تبني الأسطر جسمه، والشكل 31 حيث يستخدم الخط العادي في أفقيته من اليمين إلى اليسار، مع المثلث ذي الرأس المتجه إلى الأعلى، والشكل 32 حيث تتماوج الأسطر في أشكال أقواس ومنحنيات عديدة، والشكل 33 حيث يكتب الشعر، متناً، وحاشيةً).

والخاصية الخامسة (للقصيدة البصرية) عند بنيس خلوها من علامات الترقيم، كما في قصيدته: موسم الحال (مجلة آفاق 7 عام 1981) حيث قال:

يهاجر اشتعال العين والخلخال والوشم الفريد بمعصم
قطعوه ثم رموه في بئر لتلك سألت عابرة على
شط الخليج تعود لي الأمواج باستقبال حضرتها
وتعبث في المسافة ها هم الأحباب يقتربون وجهك

والشاعر إذ يستنطق الأشكال والرسوم والكلمات على شكل أبواب المساجد القديمة إنما يعني اندماجه في الموروث الثقافي العربي الإسلامي، بتشكيلاته اللغوية والجمالية، وهو يشابه، على مستوى الشكل، قصيدة (برج المرحوم) للشاعر الفرنسي أبولينير، حيث يصّور بألفاظها برج إيفل. (انظر الشكل9).

وأما الشاعر المغربي عبد الله راجع فيتساءل في (بيانه): الجنون المعقلن[1]: هل يمكن الرحيل إلى الحضرة دون اكتشاف ألق الأصابع؟

ويجد بإضافة حاسة الجنون إلى الحواس الخمس، لأن المألوف إذا صار قاعدة، وما سواه شذوذاً، فإن حاسة (الجنون المعقلن) وحدها تملك القدرة على النسق، وسيحمل (النّصّ) نبوءته بصدم العين والأذن والحساسية. ذلك أن (الكتابة الجديدة) هي صدمة، توقف الوجدان على أسرار نقائه.

ويدعو راجع إلى (بلاغة الفراغ)، حيث تتحقق سمة (التضادّ) الطاغية في الشعر، في (أشكال) تقوم على تنافر الفاعلية الشعرية مع السائد. فإذا كانت لغة (النّصّ الشعري) تقوم على (الانزياح) الدلالي المستند على التنافر والتضاد، فليس غريباً أن يقوم (الفضاء البصري) على تشكيلات خطية عادية و(منزاحة). ذلك أن امتلاك (المكان)، هذا الكائن الصامت - الناطق هو المطلوب، من أجل تسخيره، وإدخاله في مملكة (الدلالة)، ليصبح - بالتالي - بعداً من أبعاد النّصّ المقروء والمرئي. وليس من الصعب على العين التي تعوّدت عدم رؤية البياض أن ترى (دلالة) في (بياض) صفحة النّصّ، وامتداداً (للسواد) المتكلم.

وعنصر (التشكيل الخطي) في هذا المشروع هو قطب في ثنائية يشكل المقطع غير الخاضع للتشكيل قطبها الثاني، كما ينفتح الاشتغال الفضائي للنّصّ الشعري على البيت متوازي الشطرين (كما في الموشح) الأندلسي، رغبة في امتلاك (المكان)، ليصبح بُعداً (دلالياً) في النّصّ البصري.

وينفي (راجع) علاقة مشروعه بالتوجه السريالي، من أجل تأكيد علاقته بمفهوم التجريد كما يطرحه نوفاليس، وبمفهوم الأرابيسك كما هو لدى رامبو.

والواقع أن راجع يؤكد قناعات بنيّس، ولكن بتحفظ. وقد قدّم (بيانه) هذا على أنه (ثورة) ضد المألوف القمعي المدجّن للحواس، من أجل (كتابة) ينبغي أن تكون عرساً للعين والأذن والباطن. (انظر الشكل 34).

---

[1] مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية، ع 19 عام 1981.

وأما النصوص الإبداعية عند عبد الله راجع فتتمثل في ديوانه: سلاماً وليشربوا البحر. و(القصيدة الخطية) عند راجع تتخذ (أشكالاً بصرية) عديدة: الدائرة التي جسمها البياض وحوافها السواد (= الفضاء النّصّي)، (انظر الشكل 35) والأسطر الأفقية، والعمودية، و(الفضاء البصري)، و(النّصّي)...

☆ ☆ ☆

وأما الشاعر المغربي أحمد بلبداوي فقد مضى في (حاشية على بيان الكتابة)[1] يتحدث عن الخطّ، من أجل إلغاء الوسيط الطباعي ذي البعد الواحد. مستحضراً نبض الكاتب وحركة جسده أمام المتلقي: «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق. يصبح للمداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم. ويغدو للنّصّ إيقاع آخر يدرك بالعين مضافاً إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن».

ويثبت صاحب (الحاشية) وجود ذاكرة للخط، ممثلة في تاريخه المتصل بتاريخ اللغة التي تُكتب به. ومن هنا لا يكون الخط مجرد زخرف خارجي بقدر ما هو منغرس في بنية اللغة. غير أن الذاكرة ليست ثابتة كما لو كانت قانوناً. والخط يحمل ذاكرة النّصّ الذي يُكتب به، ويُشرب من مائه.

ويرى بلبداوي إن الإنشاد هو كتابة للقصيدة بالصوت والنغم، وإنه بحاجة إلى إعادة نظر. ولكن الإنشاد يغتال التواصل الإنساني المباشر بين الشاعر والمتلقي. فإذا كنا نسعى إلى خلق قارئ جديد، ينبغي ألا نخلقه قارئاً أصم يسعى إلى النّصّ بعضوٍ واحد.

وأما في النصوص الإبداعية فإن (القصيدة الخطية) عند بلبداوي تعتمد الخط المغربي، كما نجد عند بنيس وراجع. وفي ديوانه: (حدثنا مسلوخ الفقر وردي)، يستلهم بلبداوي ويجتهد في نحت كلمة مأخوذة من الصوفي (السهر وردي)، فيحملها

[1] مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية، ع 19 عام 1981.

شحنات عميقة من المعاناة الحياتية، من أجل قتل (الجوع)، وتحويله إلى (وردي)، وهو لون الفرح والابتهاج. (انظر الشكل 36).

كما يلجأ الشاعر إلى أشكال أقواس المساجد، فيكتب داخلها، في محاولة لتأطير النّصّ بجو من الزخرف والقداسة (انظر الشكل 37). وأحياناً يلجأ بلبداوي إلى أشكال القدم البشرية فيكتب عليها (انظر الشكل 38)، كما يكتب على إشارات المرور (انظر الشكل 38)، وفي دوائر تحتوي فضاءً مكتوباً (انظر الشكل 39)، وضمن مثلث مقلوب تشترك في بنائه المساحات البيضاء، والمساحات السوداء، والفضاء النّصّي (انظر الشكل 39). كما يلجأ إلى أشكال الأشجار (انظر الشكل 40)، وإلى نماذج (نبر) المقاطع بوساطة السُّمْك (انظر الشكل 41)، وإلى نماذج المتن الذي يكتسح فضاء الحاشية، وإلى نماذج الحاشية التي تكتسح فضاء المتن (انظر الشكل 42). وهو في كل هذا يتخلص من علامات الترقيم، فيجعل القصيدة نَفَساً واحداً، أو يكاد. في محور تفاعلي تلاصقي مطرد...

بينما يلجأ الشاعر بنسالم حميش إلى إفراغ المتن من (سواده)، ليجعل المتن (أو الفضاء النّصّي) حاشية. (انظر الشكل 43) في حين يلجأ الشاعر أحمد المديني إلى تصوير القمع من خلال رسم السيف والهراوة والكلابتين ونافذة السجن (انظر الشكل 44).

ب- التجربة المغاربية:

يحاول (المتن الشعري المغاربي) من خلال تجربته في كتابة (القصيدة الأيقونية) إعادة قراءة القصيدة العربية القديمة، في نصوصها البصرية، وتشكيلها مع القصيدة الغربية المعاصرة، في محاولة تزاوج تؤكد أهمية عملية (المثاقفة). وكمثال على ذلك فإن الشاعر التونسي أحمد القابسي يلجأ إلى تصوير لوحة (شعرية بصرية) ثلاثية الأبعاد، في قصيدته: (الكشف. الكشف). من ديوانه: (البحر في كأس)، حيث تمثل (الخوذة) العسكرية القمع، ويمثل (الهلال) المقدس والتراث، ويمثل (الأصبعان) النصر. (انظر الشكل 45).

كما يحاول الشاعر منصف المزغني في ديوانه: (عياش)، استخدام الرسوم والأشكال من أجل تثبيت النشاط العمالي في تونس، حيث يمثل شكل اليد والأصابع، ويمثل كل إصبع فيها وسيلة قمع وتعذيب. فواحدة تتخذ شكل المسدس، والثانية شكل السكين، والثالثة رصاصة، والرابعة دبوس... (انظر الشكل 46).

وهكذا تحاول (القصيدة الشعرية) في تونس الخروج من تجربة (الشعر غير العمودي، وغير الحر) إلى تجربة (الشعر البصري) الذي يزاوج بين الشعر والرسم، وبين اللغة الفصحى والعامية، وبين الشعر والأمثال. وإذا كان الشاعر المزغني يحاول رصد أحداث بلاده تونس، في تلك المرحلة، من خلال صياغة نصّ جديد متموج، يعبَر عن اغتيال عياش الكسيبي الذي جعل منه رمزاً لكل إنسان عربي مضطهد ومقهور، فلقد استطاع أن يلائم بين التصوير والتعبير، والدال والدلالة، فلا يطغي جانب على آخر. في الوقت الذي سقطت فيه تجارب شعرية في (الشكلية) المفرطة التي جعلتها تفتقد الدلالة والجمهور (انظر الشكل 47)، حيث فراغات السطور البيضاء تملأ بالنقاط، وتترك الحرية للقارئ لكي يملأ الفراغ بما يريد.

كما عرفت التجربة الشعرية الجزائرية المزاوجة بين الموروث الشعبي الجزائري والعربي الإسلامي، والتحديث الغربي، حيث يكتب الشاعر بشير حاج علي القصيدة بالحروف العربية، والفرنسية، والموسيقية. (انظر الشكل 48). كما تعنون الشاعرة لويزات شريقي ديوانها بالفرنسية، وتجعل الحروف الفرنسية تتساقط على شكل مطر، في محاولة لإدخال القارئ في العملية الإبداعية، وإعادة خلق القصيدة. لأن (الموجود) الذي تلاحظه (العين) هو مجرد (مشروع) لكتابة (غير موجودة). في مجتمع لا يتيح فرصة كبيرة للتعبير الشعري. وعلى القارئ أن ينفض غبار السلبية، ويتحول إلى قوة إيجابية لقراءة كتابة (مفترضة) في ذهنه، وليس في (نصّ) الشاعر.

بيد أن طغيان الجانب الشكلي على (التجربة الشعرية البصرية) في الجزائر، والتأثر الحاد بالنماذج الغربية في هندسة القصيدة، أوقع (القصيدة البصرية) في

الاضطراب والتفكك وفقدان التواصل مع القارئ، كما نجد لدى الشاعرة أحلام مستغانمي، في مجموعتها: (الكتابة في لحظة عُري)، حيث تطلب من القارئ أن يضع سطراً تحت كل سطر تكتبه بالفرنسية، وأن يرسم خريطة الوطن العربي، ويكتب تحت كل مدينة فيه، في محاولة لإشراك القارئ، حيث يملأ الفراغ الذي تتركه له. (انظر الشكل 49).

وبالطبع فإن هذه التجارب التي حاولت الخروج على المألوف، من أجل خلق (شيء) مغاير، لم تستمر طويلاً.

جـ- التجربة المشرقية:

رغم أن الشعراء المعاصرين في الشرق أشاروا إلى (الفضاء البصري) في الشعر المعاصر، إلاّ أن هذه الإشارات ظلت هامشية، ولم تدخل صميم الموضوع الذي تجرد له المثقفون المغاربة باقتدار.

ولعل أدونيس من أوائل الذين أشاروا إلى (الكتابة) الإبداعية، وكانت (الحداثة الشعرية) همّه وهاجسه. وقد وضع، بالإضافة إلى إبداعه الشعري كتباً تنظيرية وتقييمية للشعر العربي، قديمه وحديثه. منها: (مقدمة للشعر العربي)، و(زمن الشعر)، و(الثابت والمتحوّل)، و(فاتحة لنهايات القرن)... إلخ. وما يهمنا منها هنا هو: (بيان الحداثة)، لأنه أهم ما في تنظير أدونيس الشعري[1]. كما أنه أهم ما كتب في الحداثة الشعرية. وقد جعله في أربعة محاور: أوهام الحداثة، وإشكالية الحداثة في المجتمع العربي، وإشكالية التعارض بين الشرق والغرب، ومفهوم الحداثة الشعرية العربية وخصوصيتها.

أما (أوهام الحداثة) الشعرية العربية فقد لخصها في خمسة أمور: الزمنية حيث يتم الاعتقاد خطأ بأن كل ما هو عصري هو (حديث). والمغايرة حيث كل ما يخالف القديم فهو (حديث). والمماثلة فكل ما يشبه شعر الغرب فهو (حديث). والنثرية فكل ما كتب نثراً فهو (شعر حديث). والاستحداث المضموني، فكل ما

---

[1] ملحق بكتابه: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة - بيروت 1980.

يكتب الشاعر عن إنجازات العصر فهو (شعر حديث). وهذه هي أوهام الحداثة.

وبالطبع فإن أدونيس عندما يقول بهذه (الأوهام)، فمن أجل تخليص (الحداثة) من زيفها، وتأييد (الحداثة الشعرية الحقيقية) التي هي، عنده، قطع مع التأسلف و التمغرب. ولكن ليس القطع النهائي. ومن هنا ردّه على الذين يتهمون الشاعر (الحديث) بتقليد الحداثة الغربية، فمثل هذا الاتهام غالباً ما يكون قائماً على الاجتزاء لأن (الأخذ) و(النقل) لا يحط من شأن الآخذ، بشرط أن يتمثل (الآخذ)، ويعيد إبداعه من خلال خصوصيته الذاتية. هكذا يتم التفاعل مع الآخر، بشرط عدم الذوبان فيه. وهكذا تفاعلت الحضارة العربية في العصر العباسي مع الحضارات الأخرى، فأبدعت ثقافة جديدة (مغايرة).

أما (الحداثة الشعرية العربية) فهي ليست غربية أكثر مما هي عربية. ومن هنا فإن مفهوم (الكتابة الشعرية الحديثة) يختلف جذرياً عن المفهوم الذاتي، بحيث ينبغي النظر إلى (القصيدة) على أنها (نصّ) ندرس بنيته الخاصة، ضمن العلاقات التي تقيمها لغته. وبهذا تصبح القصيدة (فضاء) يتداخل فيه إيقاع الذات والعالم. ويصبح من واجب النقد الحديث نقد هذا (الفضاء) في إيقاعه الشامل.

تلك هي منطلقات أدونيس في (بيانه) التنظيري (للكتابة الجديدة) التي تحاول تجاوز (قصيدة النثر) إلى تأسيس (نوع) جديد من الشعر، يمزج بين الأنواع الأدبية جميعاً.

أما (الشعر البصري) فلم يتعرض له أدونيس في بيانه.

وعلى المستوى الإبداعي لا نجد لأدونيس اهتماماً (بالشعر البصري) إلاّ ما جاء عفواً، من مثل بعض الأسهم والمستطيلات التي يضع داخلها بعض الحروف أو المفردات، كما في ديوانه (مفرد بصيغة الجمع). (انظر الشكل 50).

وكذلك فإن تجربة الشاعر نزار قباني في ديوانه: (قصائد متوحشة) (1970)، التي كتبها بخط يده، فإنها لم تهتم (بالأشكال البصرية الشعرية)، بل ركزت كل اهتمامها في الجماليات الفكرية والموسيقية للشعر، وقد تخلى عنها في طبعة

(أعماله الشعرية الكاملة) فأعاد طبع الديوان بحرف الطباعة. (انظر الشكل 51).