

بصريّات الفضاء الشعري المعاصر

سطمبول ناصر*

إن تشكّل القصيدة العربية المعاصرة انحدر أساساً من أثر الفنون في أبنيتها، إذ لم يعد النص الشعري رهن ثقافته، أو محصوراً ضمن معيارية اقتضتها طبيعة لفته، وفي المجمل خرج عن مواصفات التشكّل الأجناسي للشعر، حيث امتد تشكّله البنائي إلى أبنية أجناس فنون أخرى، وعليه فقد امتدت إليه في البدء معالم بنائية تجاوزت المعطى النحوي لهندسة البناء القائم على معمارية التوازي، ولذلك فإن عملية تعدي نحوية المبنى، مكّن القصيدة المعاصرة من تلافي المنحى الهندسي للبناء الشعري، ذلك (أن الخاصية الملزمة للأدوات النحوية والمفاهيم النحوية تضطر الشاعر إلى مراعاة هذه المعطيات،

وذلك إما بأن ينحو نحو التناظر وأن يعتمد على هذه النماذج البسيطة القابلة للتكرار والواضحة بما فيه الكفاية والتي تبني على مبدأ ثنائي، وإما أن يتخذ الاتجاه المعكوس حينما يبحث عن ((الفوضى الجميلة))¹، يكمن هذا ضمن بلاغة القصيدة القديمة وهي تبني أساساً على ترسيخ مبدأ التوازي القائم على المقابلة، والمطابقة، والتقسيم، وهذا الأخير إضافة إلى ما تقدم يعد لازمة لتحقيق التعاقب المتكافئ والتراتب المنسجم حيث كل طرف يستدعيه المقابل.

فالترصيع هو تقابل بنائي يقتضيه الاستهلال الشعري القديم، ومن ثمّ فهو يأخذ وسماً للتوزيع المتوازي في حين أن القافية تجلّيّ وسم التقسيم الكلّي لمجمل الهيئة البصرية للقصيدة، ولا يمكن أن تكون غير نحوية²، فالتقسيم تقطيع في بلاغة عمود الشعر وهو تركيب يجلّي هيئة القصيدة ومما ينبغي في بلاغة الشعر القديم (أن يتحرز في القسمة من وقوع النقص فيها أو التداخل أو وقوع الأمرين فيها معاً. فإن ذلك مما يعيب المعاني ويسلب بهجتها ويزيل طلاوتها. كما أن القسمة إذا تمت وسلّمت من الخلل الداخل فيها من حيث ذكر وطابق حسن تركيب العبارة فيها حسن ترتيب المعاني كان الكلام بذلك أنيق الديباجة قسيم الرواء ولهيئة³، يأتي هذا المسلك من التقسيم وهو يجلّي مجمل المحدّدات للهيئة الكلّية لبناء النص وفي المقابل يحدّد فضاء المرثي من جهة تكافؤ وحداته الموزعة بين أنحاء القسمة وهذا التقسيم الذي تؤديه نحوه البناء هو ضرب من الهندسة، حيث

الخط⁴ هو مقدارها وحدّها وخاصيتها والمنتج لفضائها البصري، إضافة إلى ما تسهم به المجازات البلاغية في التشكيل الجمالي للقصيدة، على نحو ما يذهب إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني بحيث تجد (من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينظم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، لذلك لا تكبر شأن صاحبه ولا تقضي له بالحدق ولأستاذيه وسعة الذرع وشدة المنّة حتى تستوي القطعة وتأتي على عدّة أبيات.... ومنه ما أنت ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة، ويأتيك منه ما يملأ العين غرابة).⁵

تتبنى البلاغة على تراكيب نظامية تسعى لتقديمها - تجاه النص الشعري - بتوصيف جمالي تؤديه مرآوية العين في تلقيها له، حين تحدث وجه المقاربة بما يلتقي معه من حيث الصنعة أو يتقاطع معه من جهة التشكيل الجمالي، من هنا يسلك الموروث النقدي بلاغة الوصف المرئي لفضاء النص الشعري المتناهي في نظمه فهو ((كالعرض للجارية الحسنة))⁶، أو كما ((ترى الرجل قد تهدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفاس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها وترتيبها إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم)).⁷ أو ((كانناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده. فإذا أراد أي حجر على أي مقدار شاء عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فآخذه منه ونظمه)).⁸ ((وكان النماذج الحاذق الذي يفوّف* وشبه بأحسن التقويف ويسدّيه وينيره ولا يهلل منه شيئا فيشينه، وكان النقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كلّ صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكاناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثلمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتسيقها)).⁹ ((فالعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح)).¹⁰ يرد مجمل هذا التحصيل ليدل مدى ما ينتهي إليه الموروث البلاغي من توصيف لشعرية الفضاء البصري للخطاب الشعري ببلاغة أخرى ضمن الخطاب البلاغي ليحدث هيئة عيانية تؤديها ثقافة العين وذلك باستعارة ما يماثل صناعة الشعر من فنون أخرى تناظره من حيث ضرورات تناسق المرئي في فضاء التشكيل الجميل، يأتي هذا في مقابل التجريد المعياري لصناعة الشعر، لذلك فبلاغة الوصف مضمرة داخل بلاغة النحو، حيث هذه الأخيرة تصدر عن نحوية تستننها للخطاب الشعري في تمفصل تصوري مسبق، ذلك (أن الخاصية المميزة للنحو تكمن في طاقته التجريدية، إن النحو وهو يتجرد بنفسه من كل ما له صلة بمجال الخاص والمحسوس في الكلمات والجمل، لا يهتم إلا بالنموذج العام الذي يعتبر أساس استبدالات الكلمات وتأليفاتها في جمل، وينشئ بهذا المعنى قواعده وقوانينه وبهذا الصدد فإن النحو يشبه الهندسة التي تتجرد هي نفسها في صياغتها لقوانينها.... إن طاقة التجريد في الفكر الإنساني التي تعتبر... أساس الهندسة والنحو في آن واحد، تفرض أكثر من اللازم أشكالا هندسية أو نحوية بسيطة على الكلمة - التي تكتفي بـ ((تصوير)) الأشياء الخاصة - وعلى المادة المعجمية الملموسة لفن اللغة).¹¹، فالبيان هو سنن البناء الشعري، ولذلك حين يرد ذكره في الموروث البلاغي يكاد يخص خطابا مجردا مفردا أو أثر شعريا تشده البلاغة مستقلا تسمه بالمتقن المستوي، أو الفائق والنمط العالي الشريف، والذي يسمى به شعرا فائقا، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنات

رائقا، صحة المقابلة، وحسن النظم، وجزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه، وجودة التفصيل، وقلة التكلف، والمشاكلة في المطابقة. وأضداد هذا كلها معيبة تمجّها الأذان، وتخرج عن وصف البيان.¹²، يأتي هذا التعداد النحوي للخطاب الشعري مؤديا صرامة التشكل المسبق لهيئة الخطاب الشعري مما يعوق التنوع البنائي، ومن ثم تؤكد هذه الخصوصية كلية تسم شعرا في صيغة الأثر المفرد وجنسا أدبيا خاصا محدد¹³ وكونها على هذا النحو، (فهي قوة مائزة - يرد منها التمييز - و ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والفرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح)¹⁴، من هنا نجد البلاغة تلتبس في لغتها ما تدفع به مسلك التجريد، ببلاغة واصفة لكتابة النص بما يضارعه من جهة الفضاء البصري الجمالية.

في مقابل ذلك تستعير البلاغة لهيئة النص العيانية، وهي تستشرف حضوره، كل ما يتشاكل مع فضائه من حيث جمالية التهيئة البصرية أو الصنعة التصويرية، فالنظم لدى عبد القاهر الجرجاني نظير التصوير (ولا يقصد به ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، فهو نظير للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير،.. وحال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتعبير والتقويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير)¹⁵، توخيا لهذا التعداد المستعار، تقدم البلاغة أوصالا فنية تضارع تناسق النص في هيئات تؤديها أوصاف العين للمنسجم من المراثيات، ووفق هذا المسلك ينهج الجاحظ مسلكا آخر لبصرية الفضاء النصي حيث يقدّر مظهرية وعيانيته إلى الخط، حيث يعدّه قسيما ضمن حقل البيان، إذ به تنقيد الهيئة، وتتأتى منه الصورة والمشهد، ومن ثمّ فهو الكتاب والرسم أو في ما معناه كالمتردد من الأصوات، كونها تزدي صورة، ولذلك فهي (كلها خطوط وكلها كتاب أو في ما معنى الخط والكتاب ولا بين المجموعة والمصورة من الصوت المقطّع في الهواء ومن الحروف المجموعة المصورة من السواد في القرطاس فرق، واللسان يصنع في جوّة الفم وفي خارجه وفي لهاته وباطن أسنانه، مثل ما يصنع القلم في المداد والليقة والهواء والقرطاس، وكلها صور وعلامات، وخلق مائل ودلالات، فيعرف منها ما كان في تلك الصور لكثرة تردادها على الأسماء، ويعرف منها ما كان مصوّرا من تلك الصور لكثرة تردادها على الأسماء، ويعرف منها مصورا من تلك الألوان، لطول تكرارها على الأبصار).¹⁶ وفق هذا الحذو من الطرح يقدم الجاحظ على توجّه في غاية الأهمية حين يهتدي إلى الهيئة التي يجليها الخط بوصفه علامة وماثولا ودلالة وضمنه يؤدي توجّها في دلالاته وهو يلتفت إلى خاصية الفضاء الخطي في الممارسة اللسانية حيث (الكلمات تعقد فيما بينها في صلب الخطاب وبمقتضى تسلسلها علاقات قائمة على الصفة الخطية للغة... وتتظم هذه العناصر الواحد تلو الآخر في سلسلة اللفظ... والكلمة إذا وقعت في سياق ما، لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو سابق ولما هو لاحق بها أو لكليهما معا).¹⁷ وهذه الخطية يقدمها الجاحظ بوصفها كلية، بعيدا عن المحددات البلاغية التي تتأى عن البلاغة البصرية لعيانية المشهد الكلي للخط، أو الهيئة الفراغية منظورة، لذلك يعتمد الجاحظ ليعرضها بوصفها شمولية مرآوية تهض على نسق منظوم تؤديه الكتابة، كونها هيئة ناتئة وشكلا محفورا ونقشا تجليها الأماكن المشهورة (القباب والأبواب والأعمدة والأركان)، والمواضع المذكورة يتحصّن في أبعد المواضع من الدثور، وأمنعها من الدروس¹⁸، وهذه الهيئات الخطية المصورة للكتابة هي أقرب شيها من المقطعات الأيغرامية¹⁹ Epigramme

في العصور الوسطى والدور الذي كانت تؤديه، وهي تسعى لتقريب الكلي المجرد الروحاني فتسرد من خلال مشهدياتها الخط التصويري لقصد تعليمي وجمالي، وهي أيقونة تعمل على ترسيخ دلالة الرمز الديني من خلال هيئة الكتابة المصورة وفي الوقت ذاته تحقق قصد تكريس الجسماني للبيان فيتماهى مع الروحي، والجاحظ يسلك من الخط المشهد الباني للحاجة وضمّنه يقدم تنوعه المرئي بوصفه أحد أركان البيان الأربعة (إضافة إلى اللفظ والعقد والإشارة)، ودليلاً مستدلاً، حيث الخط جسم صامت ناطق من جهة الدلالة مخبر لمن استخبره وناطق لمن استطقه²⁰.

ونصب هذا المسلك الكلي الذي توخاه الجاحظ، ينتهي القلقشندي إلى دلالة الحروف فيلتفت إلى جزئية ذات أهمية تنهض عليها منظورية الرسم للحرف، حيث منها اهتدى إلى وسم مرئي مكّنه من أجناسية مشهد الخط بين الشعر والنثر من خلال رسم الحروف لدى المتعلمين، (وينبغي أن يكتب للمبتدئ أولاً كلّ كلمة على حدها منفصلة، وأن يكتب له الشعر دون النثر، فإن الوزن يساعده على ظهور بعض الحروف، كهاء التأنيث وتاء التأنيث الساكنة وتاء المتكلم والساكن الذي لا يمكن أن يكون إلا أحد حروف العلة الدائرة في الكلام وأمثال ذلك)²¹، إضافة إلى هذا، يعدّ القلقشندي عارفاً بعلم الخط Graphologie وبمورفولوجيا الورق ومتضلعاً من هندسة الكتابة وأقدار توزيع أوصال الفواتح ومتون النصوص وخواتمها وهيئات التذييل لتوقيعات المراسلات والمواثيق والعهود وهندسة أعمدة الشهود والمبايعين، وكذا مشهديات الحروف الفواتح في خطابات التحميد والثناء، زيادة على درايته بأقدار توزيع أوصال البياض والسواد بين فضاءات المقاطع المكتوبة، وتلك برمتها لا يمكن إغفالها مما أفرزت لديه بلاغة الفضاء البصري لخطاب المراسلات والعقود، ولها كبير فائدة لدلالة الخطاب البصري.

لذلك ارتكز تلقي القدماء للقصيدة على تخييل المرئي من المسموع، أي على تهيئة المسموعات (وهي تجري من الأسماع مجرى المراثيات من البصر، ولذلك أضحي التلقّي يركن إلى القافية بوصفها سمة محددة للهيئة الخطية، وحصانة بنائية أفرزت لديهم التفكير بما يجليه المعمار من هيئات تنتزل منزلة نظام الأبنية، بحيث أنهم، لما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً..... وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه. وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن)²²، يتضح من جهة هذا التمثيل المرئي لهيئة الأقوال الشعرية أن التشكيل البصري للقصيدة تهيأ من حدّين يجليان مجمل الهيكل العروضي، الهيكل الأفقي لترابنية التفعيلات، والهيكل العمودي القافوي، وهذه الهيئة الكلية لأبيات الشعر تنتزل بين حدّين يسهمان معاً في نحوية التشكيل البصري لعمود الشعر، ذلك أن (النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة إذ كان وضع الأوزان الشعرية وترتيبها ترتيباً زمانياً لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدأ بل تكون بينهما فسحة من الزمان ولا بدّ. وترتيب البيت المضروب ترتيباً مكاني إذا بدأت بأيّ موضع شئت منه ثم

درت عليه تأتّى لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقطة مستديرة على اتصال من غير أن يكون بين المبدأ والنهاية فسحة).²³ من هنا يسلك هذا التمثيل مسلك التعاقب المتجاور، حتى يأتي على حيازة الكل من خلال تقفّي نظام الأوزان أو ترتيب البيت، وفي المقابل فهو تشخيص و تجسيد عياني بمحددات بصرية نحو الفسحة والموضع والمكان، فالبيت الشعري هو جزئية مكررة في هيئة كلية وهو (نتاج قوتين: هناك الدفع الإيقاعي والهيكل التركيبي) والقافية - نحو ما يذهب إليه جيرمونييسكي - نمط من التكرار الصائت ((عامل تنغيم ومسألة لحن لفظي)). وعلاوة على نهاية السطر فهي عنصر يتركز عليه البناء العروضي²⁴، لذلك وعلى نحو هذا التمثيل تتحدد الهيئة البصرية للخطاب الشعري لدى القدامى والقائمة على معيارية تأخذ هيئة وتشكلا مكررا تؤديه خطاطة عروضية شاملة ترتفع إلى سنن التوازي بحيث لا تبرح وضعها الأصلي، (إذ التي في الشطر الأول منها مساوية للتي في الشطر الثاني في العدد ولا ينقص أحدهما عن الآخر في ذلك إلا بتغيير²⁵ والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات و السكنات والترتيب).²⁶ وفي المجمل تؤدي هذه النحوية لمجاري الأوزان ومباني النظم سكونية الهيئة البصرية للخطاب الشعري، وقد تتعاقد أو تتشافع هذه السكونية مع ما تمثلوه من ثبات في إدراك البصر وكذا في محاكاتهم لمنزلة الهيئات الثابتة والقارة نحو ما تواضعوا عليه من ترتيب أحويتهم²⁷ وبيوتهم (ومتى أمكن أن يهيء الشيء يجعل تذكرة لشيء آخر ويقصد به تمثيله في الأفكار بهيئة تشبه هيئة ذلك الشيء المقصود تذكرة من وجوه كثيرة يتق بها الشبه كان أنجع في التحريك إليه والانصباب في شعب الولوع به)²⁸. ولعل هذا التقابل بين هيئة القصيدة وتمثلهم للهيئات والأشكال العيانية أفرز لديهم الهيئة التخطيطية لعمود الشعر حيث ترد التراتبية العروضية في نسقية مقيدة.

إن هذا التقيد لم يكن له سابق معرفة لدى الشاعر القديم، إذ إنه ظل نصب سعة التعامل مع اللغة أكثر من أسبقية النسق العرضي ولذلك فهو يختار وزنا تتدفق فيه اللغة التي تجسد حركة. فهو لا يختار الطويل، بل إن كلماته هي التي ترسمه له، وإيقاعها هو الذي يحدده. لا ينطلق الشاعر من خطاطة نظرية، ثابتة سلفا، وإنما ينطلق من متطلب عام وهو متطلب تنسيق خطابه وفق تأليف عروضي يؤصل شعره).²⁹ وعلى الرغم من كون الشعر يرتفع لدى المتلقي من جهة التهيء الخارجي، من حيث كونه هيئة بصرية موصدة وعتبة ملزمة لمعيارية التقطيع العروضي، فهو يحفل داخليا باختيار لتوزيع الصيغ الشعرية، فتتشاكل هيئة الصيغ الشعرية - الكتابة أو الأداء - بتراتبية الأشطر - السلم - ويتعاقد الوسم البصري للقصيدة المنجز العروضي مع المنجز الداخلي للغة.

نفي القافية وانزياح الخطاب البصري للشعر العربي المعاصر.

تأسست هيئة الشعر على التوازي، وهو الأولية المؤدية للهيئة النظامية بوصفه علامة التوزيع البدئي للكم الوزني المتجاوب، وهذا التوازي تعمل على ضبطه الوقفة البارزة نظرا لكونها المفردة للتوازي والمعمل عليها في تحديد تشكله، وإذا كان حال الكلام يتحقق فيه عادة مثل هذا التوزيع المتوازي وتتوافر فيه محددات وقف تنغيمية، وأحيانا بوجود (حركة تنغيمية قوية واحدة فقط داخل الوحدة النغمية. ومن الممكن العثور على مثل هذه

المنحنيات التطريزية التقييمية داخل النطق السلس لكنها نادرة بالمقارنة حيث إننا نجد عادة بنى مقيدة إيقاعيا لها عدة ذروات (بروز).³⁰، لذا، ومن خلال هذا الطرح، ينتج لدينا، أن التوازي قد يرد مضمرا وفي المقابل يؤديه مبدأ التعاقب الاعتيادي الذي لا تسلكه معيارية مسبقة.

إن التوازي شكل إبلاغي سواء كان تأدية شفوية أو مكتوبة، شكل خطابي أو بصري، فالتوازن ينبني على ترجيح المشابهة الرابطة للشكل الكلّي، من هنا التفت ياكيمسون إلى تعداد أنماط التوازيات التي منحت للشعر تشكله، فعنّ له (نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة : في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهاكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه).³¹، يجمل هذا التصور أنساق الأشكال البانية للبيت الشعري وأثرها في حيازته للانسجام الواضح، من هنا يلتفت ياكيمسون إلى أجناسيات التوازي من حيث الفارق التراتبي الذي يجليه كل جنس، وذلك انطلاقا من التواصل القائم بين الشعر والميتولوجيا وما يلحق التراث الشفوي من تنوع، إلى الملحمة والشعر الغنائي،³² إضافة إلى تموقعه الخفي في نثر التوراة، حيث التوازي يتعدد حضوره

وضمن هذا المعطى من الطرح يقترب نورثروب فراي من تحديد المفارقة البصرية بين الشعر والنثر مبديا الفضاء الطباعي لكل منهما - نقلا عن جيمي بنتام - (أنه ميّز المنشور عن المنظوم بحقيقة أنه في المنشور تسير كل السطور إلى نهاية الصفحة. وككل الملاحظات الصادرة عن عقل بسيط، فإن في هذه الملاحظة حقيقة أن حصر البصر تجاه قابلية المعرفة عرضة للتجاوز غالبا. إن إيقاع النثر مستمر وليس معاودا، ويرمز لهذه الحقيقة بالقطع الألي لسطور النثر على صفحة مطبوعة... غير أن الناثر أسير حظه إلى حد كبير، إلا إذا تمنى أن يثور على الحظ... في الشعر الذي سنه مالا رميه في قصيدته ((رمية نرد)). إن خصائص النثر الخطابي في عهد النهضة، بما في إيقاعه من ملامح معاودة، تخفيها في الأغلب الطريقة المتصلة في الطباعة، ولو رتبت بحسب تقطيعها لظهر إيقاعها. إن التائق في الصنعة البيانية... يستخدم في كل وسيلة تعرفها البلاغة، بما في ذلك القافية، التناظر الوزني، التجنيس).³³، وبين النثر والشعر يرد تصوّر فراي وهو يستند إلى التحديد المرئي الذي تجليه الهيئة الطباعية على نحو ما يذهب إليه جان كوهن، حين يقبل هو الآخر على مسألة التمييز بين النثر والشعر استنادا إلى النظام الطباعي، وانطلاقا من هذه العلامة الصامتة (يبدو من النظرة الأولى أن صفحة من النظم تتميز عن صفحة من النثر بنظامها الطباعي. فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن الذي بعده ببياض يمتد من آخر حرف إلى نهاية الصفحة. فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت. وعليه فهو علامة طبيعية إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت)³⁴، تأتي مثل هذه القراءة الواصفة فاتحة لتقري التوازي الذي يجليه الفضاء الشعري بوصفه علامة بصرية ضمن فاعلية التحقق الكتابي ينزاح عن التشكل والتبئين الزماني للإيقاع، فتنتهي إلى إيقاع الفضاء الذي تأسس نتيجة صناعة الشكل بالكتابة انطلاقا من الحرف، وهذا

(يمكننا من ترتيب النصوص المكتوبة حسب أشكال التجاور والقراءة والتماثل والتبعية التي يتطلبها العالم نفسه. وعلى كل حال، فإن مثل هذا التشابك للغة وللأشياء في مكان مشترك، يفترض امتيازاً مطلقاً للكتابة)³⁵.
يجرنا هذا التصور إلى أشكال الفضاءات البصرية التي انتهى إليها الشعر بعد تلاشي الوقفة التي تؤدّيها القافية للبيت الشعري، فأضحى الشكل البصري انزياحاً في مقابل اللزومية البصرية التي يملّحها المعيار العروضي، الهيئة المفتوحة على الاحتمال إنطلاقاً من رسم الكلمة، فتجلّى المخالف، والمخالف انزياح تجاه الهيئة المبالغية والتي (تظهر من جديد بشكل مخالف تماماً. كلمة مودعة بصمت وحذر على بياض ورقة، حيث لاصوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلا ذاتها، ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها)³⁶، ومن هنا يكمن اعتبار الهيئات البصرية للخطاب الشعري المعاصر أنماط كتابة، كما أن كتابة الشعر المعاصر مفتوح على أسلوبية الشكل و شعرية الهيئات المتشاكلة. فالانزياح البصري يتمثله قياساً إلى معيارية التوازي الذي تؤدّيه صرامة تخلق الهيئة الشعرية، (ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي : البنية التطريزية للبيت في عمومها، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً، ويحضى الصوت هنا حتماً بالأسبقية على الدلالة)³⁷، وهذا ما ينبني عليه النص الشعري الأول وهو يلتزم بمعيارية التوزيع، وفي الوقت ذاته ترد هيئته تبعاً لما التزم به فتأتي مجمل أوصاله البصرية بارزة تعمل على تأدية الثابت المتواضع عليه.

وضمن هذه الأحادية لا يفتح النص من جهة التلقي البصري على انفتاح يجلبه لدى المتلقي وبالتالي يعمل التوازي في النص الشعري وهو ينهض على صرامة من التوزيع على تقديم علامة أيقونية، الرسم المجنّس للنص بالهيئة الكلية بوصفها ضرورة تطريزية، تسهم بها البلاغة إلى جانب الضرورة العروضية (وإذا كان البيت الثابت المقاطع مقدماً، فذلك لانشطاره شطرين يتيح له تحقيق تماثل وزني داخلي، أي تساوي العدد بين طرفي البيت أو الشطرين)³⁸، هذا إضافة لما تسهم به القافية كونها تمثل المركز الكلي في صرامة الأخذ بالهيئة.

ولذا تصبح القافية بمثابة العلامة الكابحة لسيولة الهيئة البصرية فتحدث لدى المتلقي لزومية العودة إلى السطر*، وحيث الشعر وهو على نحو التوازي نجده ينبني في مجمله على تناغم الصوتي بالدلالي، ذلك أن (القافية الدلالية تحترم مبدأ التوازي، إذ يتجاوب فيها تشابه في المعنى مع تشابه في الأصوات. والأساس الذي تقوم عليه هو ما دعاه موسير ((الاعتباطية النسبية)) الذي تتداخل فيه المناسبة الداخلية. والمناسبة الداخلية دنيا في المعجم وقصوى في النحو. فالقافية النحوية، إذن مناسبة، إذ إن التماثلات الصوتية فيها ذات دلالة)،³⁹ لذلك فما التفت إليه الشكلانيون الروس يندرج ضمن ما سلف ذكره، حيث التوازي الذي يظهره الشعر انبثق في البدء من طقوس التجاوب الصوتي في الموروث الشفوي الشعبي والتنغيم الذي يؤدّيه الجناس في (الكلمة) والقافية في (البيت)، ويكرسان المماثلة الصوتية هو تكرار وآلية طقوسية انحدرت إلى الشعر من جمالية التجاوب الصوتي للأنماط البدئية الشفوية.

وفي هذا الصدد التفت الشكلانيون إلى تفسير الجناسات كقاعدة لسانية للتأكيد على القيمة المستقلة للأصوات في الشعر في مقابل مقولة بوتيبينيا التي تذهب على التأكيد بأن الشعر هو الفكر بواسطة الصور، ونصب هذا الطرح تصادم الشكلانيون ومنظرو الرمزية، فكان ديدنهم منصبا على المنظومة الصوتية للشعر في مواجهة النوازع الجمالية والميولات الفلسفية للرمزيين⁴⁰، ونتيجة لذلك توصل بعضهم (إلى الخلاصة التالية: مهما تكن الطريقة التي ينظر بها إلى العلاقات بين الصورة والصوت، فإنه لا ينبغي تجاهل أن الأصوات والأسجاع هي ليست مجرد ملحق ترخيمي محض، بل هي نتيجة تصميم وتخطيط شعري مستقل. إن الصفة الصوتية للغة الشعرية لا تستهلك في الأنساق الخارجية للهرمونية، ولكنها تمثل نتاجا معقدا لتفاعل القوانين العامة لها، أما القافية والجناس فهما ليسل سوى تجل ظاهري).⁴¹ يتضح أن الشكلانيين يركز طرحهم للشعر على الناحية التوزيعية لأنساقه القائمة على التوازي وتعداد البنى التركيبية.

وفي المقابل يرد التصور منصبا على المنحى الصوتي اللساني وكشف أوجه المغايرة لنحو التوزيع بين أشكال التعبير و مكونات التمثيل لتراتبية المشابهات قصد الوصول في ضوء هذا إلى الاختلافات القائمة بين الأداء الشفوي والشعر والنثر ولذلك فالرمز لم يكن يعول عليه في مسألة إحداث المفارقة، في حين أن التوازي يؤدي أثر مكتوب على نحو ما يذهب إلى ذلك ديريدا⁴² وحيث مفهوم الكتابة أضحى يتجاوز مفهوم اللغة، ذلك (أن تسمية ((لغة)) كانت تطلق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة الخ...وها نحن اليوم نواجه نزوعا لإطلاق تسمية ((كتابة)) على هذه الأشياء جميعا وسواها، لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحروفية أو التصويرية أو الإيديوغرافية ♦ فحسب، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة... وعبر هذا كله فهي تطلق على كل ما يدفع إلى خط شيء بعامّة، أكان حروفا أم لا، وحتى إذا كان ما ينشره هذا الخط في الفضاء غريبا على نظام الصوت البشري).⁴³، من هنا يرد الانزياح للخطاب البصري في الكتابة الشعرية المعاصرة بوصفه نظاما إشاريا يؤدي هو الآخر سطوعه ضمن الفضاء النصي، وفي المقابل يأتي مدلول التوازي وهو يتجاوز القصد التعاقبي للغة لينفذ إلى التوازي البصري الذي تجلّيه الهيئة الطباعية تقفيا نحو مقولة هوبكنس بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي⁴⁴، فالنص الشعري البصري في هيئاته الرسومية تمخض عن منعطف تلاشي ثبوتية البصرية للعمود الشعر، ومن ثم أضحت رسومية القصيدة المعاصرة تتنوع انطلاقا من عتبات موروث التوشيح الشعري إلى انبجاس شعر التفعيلة أو ما يتعداه إلى قصيدة النثر ممارسة في ذلك بالتعاقب فعل الهدم قصد إحداث التعديل البنائي والانزياح البصري.

إن الشعر يستعير من الرسم بلاغة الهيئة و انزياح الأشكال، فالرسم مجاز الشعر حين تتزاح هيئته البصرية إلى هيئة غير مرجعة، فيتخذ منها فضاء تتقوض فيه نحوية التراكيب المسبقة لرسم الشعر، (إن الشعر اكتشف في الرسم أوسع حقل لتأثيره وأقام فيه على نحو يستطيع الرسم معه أن يطمح اليوم في مقدار كبير إلى مقاسمته لموضوعه الأوسع مدى.... وأن الرسم يستفيد بدوره، بعدما تحرر من همّ نقل الأشكال المقتبسة من العالم الخارجي، من العنصر الخارجي الوحيد الذي لا يستطيع أي فن أن يكون في غنى عنه، عنيانا به التصور الداخلي

أو الصورة الماثلة في الفكر⁴⁵. من هنا غدا المنجز الشعري ابتكارا طباعيا نفذ من مدار التوزيع لمنطق الجملة الشعرية إلى كتابة رمزية يؤديها الفضاء في مرأى العين بممارسة ذات طبيعة مفايرة تتداخل ضمنها أوصال الأشكال وأبعاد الفراغات المنزلة والمتروكة وهي تسلك انحرافا متفردا له خطاطة ملموسة مؤدية في الوقت ذاته تجاوب الفن التصويري مع هيئتها.

من هنا يشترك الشعر والرسم في اقتسام المظهرية المحضة، الحسية العينية، وفي الوقت ذاته حين يؤدي الشعر تشكلا يتوجه إلى البصر، يقف على نحو ما يشغله الفن من حيز يقع بين الحسي المحض والمثالي المطلق، (وعلى هذا النحو يرقى الحسي في الفن إلى حالة الظاهر، ويحتل الفن منتصف الطريق بين الحسي المحض والفكر المحض. يمثل الحسي بالنسبة إلى الفن لا المادية المباشرة والمستقلة، مادية النبات أو الحجر... المقصود هنا هو الظاهر الحسي المحض، أو بتعبير أدق ظاهر الشكل. فمن جهة أولى، يتوجه بصورة خارجية إلى البصر... وفي إهاب هذه المظاهر يتجلى الحسي في الفن. ومملكة هذا الأخير هي مملكة أشباح الجمال. فالأعمال الفنية أشباح حسية⁴⁶، وهذا التوزع الذي يقتسمه الشعر والرسم تسهم به المفامرة الطباعية في الكتابة الشعرية بحيث تسلك الهيئة حضورا متفرد ضمن فضاء يخرج عن نسق الهياث الأخرى، متعارضا في الوقت ذاته مع الأعراف المعيارية لهيئة الشعر، (هذا الفضاء ((الفارغ)) الذي تتحرك فيه الذات هو المناقض لفضائنا المنطقي الذي تهيمن عليه الذات المتكلمة، فإن الممارسة السيميائية الشعرية تغدو، بكل خصائصها، المجال الذي يتلاقى فيه القطبان في حركة ذهاب وإياب لا نهائية⁴⁷، ووفقا لهذا الطرح الذي تؤديه كريستيفا تنتهي إلى كتابة مالارمية، خاصة من خلال أنموذج تسلكه الكتابة الشعرية مسلكا صعبا، في ((ضربة نرد))، وهي (دالة غير قابلة للخطية... تتجاوب وتتصادم داخل تقاطع قار، . هذا الأنموذج في تصور كريستيفا ينقض ما يذهب إليه . أفلاطون الذي على ألح استحالة أن يتلفظ الكلام باللاموجود.. إن ضربة نرد تنفي وترسم قوانين هذه الصدفة.. لنقرأ من قلم مالارمي نفسه هذا التشابك المخادع للإثبات والنفي، للوجود واللاوجود للكلام والكتابة، الذي يشكل اللغة الشعرية... وهكذا يفتح مشهد آخر في النص الثقافي انطلاقا من هذا الجديد الذي تدخله كتابة مالارميه و لوتريامون وغيرهما. إنه مشهد فارغ ((مساحة شاغرة)) بعيدا عن ذلك الذي نتحدث داخله كذوات منطقية، إنه مشهد آخر يتم فيه اجتماع الدوال ((صدمة متتالية)) وينفط من المنطق الثنائي⁴⁸ وعلى هذا النحو امتد للشعر العربي المعاصر ملمح من هذا النمط من الكتابة البصرية والهياث الطباعية والتي نلمسها متوزعة بين جيلين، جيل القصيدة الغنائية والتي امتحت التشكيل البصري من تواشج متداخل يقع بين هياث موروث الموشحات والأزجال أو ما يضارعها و تأثر ينهل من ملامح بصرية لأشعار غربية على نحو ما تجليه تجربة الشعر المهجري* في القصيدة الرمزية ممثلة في جبران و ميخائيل نعيمة و الشابي، ثم يلي هذا، جيل القصيدة المعاصرة على النحو الذي تجليه البدايات الأولى لنازك الملائكة و فدوى طوقان توخيا إلى القصيدة الدرامية لدى الشاعر صلاح عبد الصبور وأدونيس والشاعر أمل دنقل و الشاعر عز الدين المناصرة وسعدي يوسف وبلند الحيدري و محمد بنيس و بول شاوول و محمد الأشعري... وغيرهم.

تتوزع جملة هذه الهياث للقصيدَة الرسم وفق هذا العرض :

1- فدوى طوقان " وقد حدّثني ذات ليلة " ⁴⁹:

ومرّت دقائقنا وانتهينا

وما زلت أصغي

وأطبق صمت

وما زلت أصغي

بفرح يفتني

كأنني

أضمّ إليّ كنوز البحار

كأنني ألملم كل الشموس

وأقطف كل الدراري

وما زلت أصغي وأحلم أني

أطير إليك وأعلو

ودربي عبير وظلّ

ووطء حرير يرفّ

وضحكة شمس تهلّ

2- صلاح عبد الصبور " تأملات ليلية " ⁴⁹

لا شيء يعنيك... لا شيء يعنيك

لا شيء يعنيك... لا شيء يعني

لا شيء يعنيك، لا شيء

لا شيء يعنيك

لا شيء

لا...

3- " فصول منتزعة " أ - بكائية ⁵⁰

أبكي جوهرة،

سيّدة الجواهر،

الجوهرة الفرد

كانت تلمع في مقبض سيف سحري مفمد

4. أمل دنقل " لا تصالح " 51 :

قل لهم : إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك.

واغرس السيف في جبهة الصحراء..

إلى أن يجيب العدم.

إنني كنت لك.

فارصا

وأخا

وأبا

وملك !

5. محمد بنيس " المكان الوثني - حمى الصخرة " 52 :

لو

جاء

سعي

من

جنوب

الرقص يفسح

في ندواته

ولو شبح أرق

من الهواء يفيض

منتصرا بلا شعب

ولا أرض ولو وقت

يطول مع امتداد

المنشدين مع الفراغ إلى

الفراغ ولو هجوم موغل

في الرمل يسلب ما يشاء

ولو شتيت يحفظ اللمعان

تحت رداء من ماتوا

سراج

يستوي

ولي

العماء

6 - محمد بنيس " المكان الوثني " حمى الصخرة " 53 :
 وأنت أيها المرجاس بأيّ غواية تهتف الأسافل راسيات
 فيك يسعدهن رأس مذنب وهناك ألواح منفصلات لتوها
 بجما في اكتمال العشية يسهر القدماء بين المشاعل
 ينزعون عن صناديق العرعر أقفالاً وسلاسل ثمّ
 قبل أن يهتدوا إلى ضريم يتنادون أيها
 المقبلون على جرار النبيذ اتكثوا قبالة
 بعضكم ولسيّدة الولاء ارفعوا
 الأكمام صنوف المنشدين
 يحيط أرزاقهم
 بأقساط
 الظلال

و
 أنت يا مرجاس لو
 اختطفوا التماع سراج
 لمُدول شهقات بها
 إليك من كلّ سارية
 يجتازون

6 - شريل داغر " فتات البياض " 54

إلا تلك الحروف !
 ولا أتمم
 تلك الحروف

أعالج

أعاجل

لماذا

7 - أدونيس " المهدي " 55

لي في تراب اليمن عرق ما /
 من أجل شوارع ترتسم شامات في وجه النهار
 من أجل ليل يلبس النجوم قلائد وأقراطاً
 من أجل أراغن تضحك وتبكي في سريرة كل شيء

من أجل غرابة تهيمن على أحشائي
 من أجل أيدٍ تسج البكاء خياماً للعلم
 من أجل مجهول أنفوس فيه وتفرس أرومة الخلق
 أقول في تراب اليمن
 لي عرق ما،
 وأنتمي إليه
 بلداً بلا عمر
 كأنه وجه الله.

هكذا تتضح في خابية الزمن يكتب دمننا ما لا تقدر أن تمحوه
 أيدينا وكيف أكون المفرد وما أنا، إن لم ألبس الشخص
 كلهم إن لم أكن هذا الجمع؟ انظروا إلى هذا المشهد يتحرك فيه
 لخليفة والإمام القاضي والفقير المشرع والشرطي الأمير والجندي
 أعني يتحرك المتمرد والمرتبّ الثائر والعاشق الخارج
 والشاعر الصعلوك والفارس
 وبين سورة القلب تقطر شعرا وسورة الزهن تتلألأ نظرا
 أكتب وأعلن: كتابتي غواية، - وأكرر: لست الجوهر لست النوع
 النقيّ أنا جواهر وأنواع مزيج قمر وشمس لحظة واحدة

تقف هذه الهياكل البصرية في مجملها وهي تسلك رسومية القصيدة المعاصرة على نحو من المغامرة
 الطباعية تؤديها الكتابة الشعرية دون معيارية مسبقة لعلامات هندسة النص الشعري وذلك جراء تجليها المتعدد في
 جملة من التفرع لأوصال البياض والسواد ضمن فضائية الشعر، (فالثابت أن النص الشعري المكتوب، يصير
 تتابعا لعلامات بصرية على مساحة معيّنة، وهذه العلامات لا تخرج عن نطاق الأدلة اللغوية. وبمجرد ما يباشر
 القارئ تحتوي عيّنة النص في هيئته البصرية تلك، وفي كليته التي بضبطها توزعه الفضائي).⁵⁶، لذلك فما يديه
 النص المكتوب في البدء المظهري أنه يسهم بنقل علامة بصرية كلية تمنح القارئ أثناء مباشرته لها كل أسباب
 الإثارة فيتقرى الكتابة نصا مجملا بسطوحها البصرية البارزة داخل امتداد الفضاء وفي تنظيم متراص متداخل
 تعمل فيه ثنائية البياض والسواد الفعل الحسي لوقع الإثارة الموجهة للعين.

شعرية الصمت وأيقونة البياض.

إن الكتابة الشعرية وهي على هذا النحو تصبح مشروعا بيانيا وفق ما ألفيناه لدى عبد الصبور في تجربته
 الأولى* والأخيرة وكذلك لدى الشاعر السياب و أدونيس ومحمد بنيس وغيره. إذ أن هذا الأخير قد سلك مسلكا

آخر أكثر إيفالا في المغامرة الطباعية في تنويعه لهيئات النص الشعري المكتوب - بحيث تشغل هذه الكتابة تمفصلاً يخرق محددات التناظر للهيئات الثابتة للعمود الشعري دون أن يتخذ البياض شاقولية رسمه الطباعي لتلك الهيئة البينية بين الأشطر، إذ أضحيّ ينعطف في انحناءات يتوخاها الشاعر دون الأخذ بسنن مسبق فيأخذ في حسبانه فكرة الأحادية القبلية لجسمانية القصيدة المكتوبة من جهة رسمها الخارجي داخل المساحة أو الفضاء، (القصيدة باتت جسماً طباعياً وله هيئة بصرية مظهرية على الأقل. هذه الهيئة ليست مع القصيدة العمودية، سوى " ترجمة " مادية لصورة عقلية أو لنظام تصوري مسبق هذا ما تتخلص منه القصيدة تدريجياً، بانقطاعها النسبي أو الكامل عن البحور الشعرية عامة على توليد أشكال جديدة من المساحة النصية. هذه المساحات النصية مختلفة، تقوم أحياناً على نظام من المقاطع المتشابهة والمتكررة حيث يقوم تشابهها على أنواع جديدة من التكرار بين سطور متباعدة أو بين سطور متساوية. وقد تتج هذه المساحة النصية الجديدة أشكالاً مبتكرة تماماً، حيث يصبح لكل قصيدة هيئتها الخاصة، دون أي تشابه مع غيرها.⁵⁷ يقتضي من هذا التفرع للهيئات البصري أن القصيدة المعاصرة تخلقت من أيقونة الهيئات التجسيمية للفنون ومن ثم كان لها أن تتزاح إلى شعرية الجسم الطباعي محدثة جمالية التشظي للبياض والسواد في مقابل بلاغة التوزي لعمود الشعر، وعليه يصبح البياض هو العلامة المانحة للنص المكتوب هيئة الجسماني بوصفه أيقونة مصاحبة وكابحة لسيولة السواد الناطق، ومن ثم فهي تمارس فعل التثقيب الضوئي في برقع السواد للكتابة دون قيد، فالبياض يشكل بمجمله داخل الكتابة الشعرية استعارة وبؤرة وتحويلاً، فالبياض هو المحدث للهيئة والتسمية وهو الوسم الممتد في حركية غير قارة.

ولذلك فإن عملية إضفاء البياض لا تؤديها مرجعية ولا يتعقبها منطق في حضورها وتوزعها بين الروابط و الجمل والمقاطع الشعرية، وعليه فقراءته أو مباشرته لا تحدث إلا بالدمج مع سيولة السواد وتداخله بجميع علاماته التي تسم النص المكتوب على امتداد تشكّله، (إذا كان الشعر يقول بالصوت، فإن هذا البياض المتوزع على النص يدلنا على أنه يقول أيضاً بالصمت، وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح. وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان، بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة، إذ تكف عن ثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها، كما تصبح العلامة المحسوسة الكبرى على انتظام التوازيات في النص من الوجهة الشكلية.⁵⁸ من هنا يفتح النص الشعري المكتوب - وفق النماذج المقدمة - على منجز بصري متداخل وفي مجملها المعطى تؤدي بالمتلقي إلى قراءة كلّ تشكّل بمفرده كونه علامة تستقل بذاتها، وعلى نحو ما يتضح من خلال الهيئات التي يديها الجسم النصي لكل من تأملات ليلية لصلاح عبد الصبور، ومقطع "لا تصالح للشاعر دنقل، والأكثر بروزاً وتجسداً منهما يتمثل في المقاطعين الشعريين " حمى الصخرة " المقتطعة من المكان الوثني إلى غاية المقطع الشعري لأدونيس والمقطع من قصيدة "المهد".

تبدو المقاطع في عمومها وكذا الهيئات الأخرى، حيث يأخذ البياض فاعليته في بناء الهيئة النصية مجسمة، ومن ثمّ فهو فضاء يسدي وقع التلقي لمحددات السواد المنتهكة لفضائه وفعاليته تستلزم التصريح والبوح، ومطلقه يرتقي الكشف بوصفه محرّضا على التلميح بكل مضمر، فالبياض وهو مستقل بنفسه لون (حيادي، أي لا علاقة له في الرمزية التي يصنف بها ويتداول عبرها، ولكنه في حضوره المرئي و اللامرئي ليس كذلك، فالبياض ليس صفة، إنه اسم وهو دلالة مكثفة تتجاوز ما هو مترام فيه على الصعيد الحسي " البصري"، و من منظور اللغة التي نمت بأبعادها الوظيفية ومستوياتها السوسيو- ثقافية. ولكنه من جهة أخرى أغنى من المفهوم ذاته، كون هذا المفهوم تحدّد بإطار ذوقي معيّن وحقيقة قيمية جليّة، وهو (لو نقب فيه) لأظهر أكثر من مغيب معنوي داخله. وهذا يعني أنه ليس اسما فقط، إنما هو فعالية مثيرة ومحرّضة في آن... والمدقق في حركية البياض، وكيف يواجه النظر... يكتشف فيه ليس الوضوح الذي نطن بل الغموض الذي نتجاهله... لأنه منفتح على الآخرين ويدفعهم إلى الانطلاق فيه)⁵⁹، لذلك فاللون الغالب هو الحامل لمجموع المحددات وهو المهيمن الذي يؤدي للعين بؤرة الهيئة المكتوبة بكليتها.

وفي المقابل تكاد تتجلي النسقية الخطية لعمود لشعر وما ينهض عليه من ثبوتية المسافة بين الأشطر نصب ما تسلكه رسومية القصيدة المعاصرة من تداخل وتواشج متعالق يكاد يصل بها إلى إحداث الصورة أو الصورة المصاحبة للخطاب البصري، والعين هنا ترد في صيغة المفرد أمام التجربة الطباعية ومغامرة كتابة الشعر بالهيئة، في الوقت الذي أضحت فيه (الكتابة ضربا من ضروب التصوير بالخط، والرسم بالأشكال، وتدرج ضمن فضاء الخطاب البصري فإنها لم تعد معيارا للتمييز بين الثقافة الشفوية والحضارة في ظلّ عالم الصورة..... الكتابة تمثل حضارة النسق " ترتيب الحروف ترتيبا خطيا " وبلاغة الوضوح من حيث المقروئية والتمييز بين وحداتها ((الحروف والكلمات والجمال))... فالكتابة تؤطرها النزعة الفردية... الكتابة تتجه إلى الفرد).⁶⁰ إن هذا الضرب من التصوير للقصيدة بالهيئة أو الرسم بالكتابة اتخذ لدى الكثير من الدارسين*.

و انطلاقا من لعبة الكتابة التي سلكها مالارمي **Mallarmé** في مغامرته في كتابة القصيدة والموسومة " لعبة نرد **Coup de dés** " بوصفها عتبة انزياحية لفضاء الخطاب الشعري أفرزت هاجسا تصويريا لدى دريدا حول الكتابة كونها تخضع (للضرورة والصدفة، الاحتمال والقاعدة، ولعبتها تخضع للقاعدة، فالنص، بدون ذيل ولا رأس بدون مركز مرجعي، ولأنه لعبة فهو ليس عبثا ولا متافرا... إنه متروك للصدفة لضرورة دقيقة، ضرورة اللعبة الهيرقليطية **Heraclitéen**. كل نص هو لعبة منظمة.... إن الإفراط المغامر لكتابة لا يسيرها علم، لا تترك نفسها للارتجال..لعبة النرد التي تفتح نصا كهذا لا تتعارض والضرورة الصارمة... اللعبة هنا هي وحدة الصدفة والقاعدة، وحدة البرنامج وما يبقى منه أو يفيض عنه)⁶¹. من هنا ينتج لدينا أن النقلة التي أحدثتها المغامرة الطباعية للخطاب البصري تهيأت قصد إفراز تمدد آخر للغة الشعرية في الفضاء، حيث تنتهي إلى تحقيق فعل التداخل بين الزماني والمكاني، وذلك بإحداث مواضع طباعية (وإنشاء أعراف جديدة واستخدام الطباعة منهلا تعبيريا مستقلا وتتضمن.. حذف التقطيط، استخدام الأبيات القصيرة جدا من الشعر، قواعد جديدة

للفراغات التي تترك في بداية الفقرة واستخدام وسائل قلما نجدها في الماضي، مثل العلامات الرياضية، والاختصارات وما إلى ذلك..... إن التأثيرات الطباعة توسيعات لامكانات اللغة وليس ألفازا ينبغي حلها ثم وضعها جنبا...وهي كذلك جزء من المحاولة الحديثة لإلغاء تقسيم.. الفنون بين الزمان والمكان. ولتحقيق التركيب الفضائي الذي هو واحد من أهداف الأدب الحديث⁶²، ولعل هذا ما حدا بالشاعر محمد بنيس ليأخذ موقفا تصويريا من بلاغة يؤديها الخطاب البصري للشعر العربي المعاصر في الوقت الذي ظل تحديده رهن النسقية الخطية وقيد التشكيل الزماني.

ينتهي موقف الشاعر بنيس إلى مسلك يمتح من مصدرية الموروث الشعري للموشحات وما كان يحفل به من التختيم والتعصيل والتشجير⁶³ انطلاقا من ثقافة كرّست حضارتها لتوشيح المكان وفي مقابل هذا يرى (أن الخط ليس حلية تضاف إلى الكلام، وإنما هو نسق مفاير يخترق اللغة، ويعيد تأسيسها. ومن هنا فإن البحث عن بلاغة جديدة للنص يستلزم اختراق الكلام بالخط الذي يملك سرّه الخاص، لقلب المفهوم السائد للشعر وهو فعل يجدر مادية الكتابة وجدليتها... من هنا يدخل الخط لردع المتعاليات... حيث يحرر اليد والعين والأعضاء ويجعل كل الاتجاهات ممكنة)⁶⁴، ولعل هذا يضارع ما التفت إليه الشاعر عزرا باوند حين اكتشف الكتابة الصورية الصينية ليؤكد مدى تأثير فاعليتها على بصرية الخطاب الشعري منتها إلى أن (الصورة المتأصلة في الحقائق الخارجية يمكن أن تخدم كوسيلة للإدراك المعزّز.. وأنها استعارية من حيث الأساس تستخدم علامات قديمة لأشياء ملموسة لنقل المعنى بطرق متعددة).⁶⁵ ومما يلاحظ أن الهياكل الخطية تناظر ما أفرزته الثقافات الإنسانية والحضارات القديمة من جداريات خطوطية لها الكثير من التجليات التأملية بوصفها أنظمة إشارية مرئية تعرب عن اللامرئي و مرئيتها الظاهرة عتبة لمشاهد ورؤى تصويرية غامضة ومن ثم فتشكّلها ضمن التعيين المكاني هو التمدد اللانهائي الذي تؤديه بارزا نصب العين، (فالخط رمز وهيئة ثانية للكلمات. الحروف التي هي رموز أيضا، وهو إمكان تشكّل غير محدود، بوصفه امتدادا " محسوسا - واقعيًا - وذهنيا، في آن. هكذا تشكّل الخطوط بتآلفها ما يشبه المرايا التي تعكس الجهات غير المرئية من العالم المرئي. ومن هنا يبدو العالم ن في تآلف الخطوط وفي تآلف الكلمات، نظاما من الإشارات)⁶⁶ وفي مقابل هذا يمكن أخذ ما تبديه القصيدة المعاصرة من هياكل داخل الخطاب البصري تدخل من تأثرها بفلسفة الفنون وما تضمه من تداخل إشاري.

إن القصيدة المعاصرة المكتوبة وهي تجلّي بتويعاتها خطابا بصريا، إلى حدّ أن تبدي مجسما من الكلمات المتداخلة أو (المتحركة نزوعا منها إلى إحداث فضائية بصرية مشهدية وذلك من خلال إدماج بنايات سيميوطيقية غير لغوية وأكثر عمقا في الخطاب، فالمشهدية تقضي عنصر الحركة كما أن التجسيم هو الحامل للطاقة الترصيفية)⁶⁷، ومجمل هذا التنوع الذي يتعدد في تسمياته البصرية للخطاب الشعري كيف نسائله انطلاقا من راهننا ؟ هل هو اقتراب من التحديد البدئي للكتابة بالصورة، أم هو رغبة في استحضار اللامرئي في المرئي أو نزوع لتشكيل المدلول الغائب بالهيئة، ذلك (أن المعنى لامرئي، ولكن اللامرئي ليس هو نقيض المرئي : فالمرئي نفسه يمتلك جزءا لا مرثيا هو الرأي المخالف السري للمرئي، ولا يظهر إلا من داخله، إنه النفي الخالص

الذي... لا يمكننا أن نراه فيه، وكل مجهود يبذل لرؤيته يعمل على إخفائه، ولكنه موجود داخل خط المرئي، هو مسكنه... إنه ينحفر فيه كما (خيوط الزخرف))،⁶⁸ هكذا، ينتج لدى أدونيس تصورا في مقابل هذا الطرح، حيث يتراءى له أن الشكل في التجربة الشعرية يتخلق من العمق الذي ينتجه المضمّن اللامرئي إذ منه ترد المغايرة في حضور يسلكه المرئي غير الجاهز وفي المقابل يتأسس على فريدة لا يشركه فيها شكل آخر، (وبما أن عمق القول يجئ من اللامرئي، فإن شكل القول يجيء هو أيضا من اللامرئي، الخارج وأشكاله تحقق جاهز. والشكل، في التجربة الشعرية التي أعنيها، لا يجيء من الباطن الذي لا يجهز أبدا، بل الذي يظل احتمالا وانفتاحا على التشكّلات... الشكل مفرد دائما. هو إضافة مغايرة للخارج الموضوعي وأشياءه المرئية. انه انبثاق من الداخل : ظاهر خاص يعبر، تحديدا، عن باطن خاص، ويرتبط به كيانيا. وهو لا يحيل إلى خارج ما، نموذج أو قاعدة، وإنما يحيلنا إلى ذاته.... لكن في التجربة الشعرية، على الظاهر أن يخضع للباطن. لا يكون الشكل بحسبها، إلا انفصالا عن الخارج، وعن الجاهز، وعن النمطية والقالبية. ينبع أساسه وحيويته، ودلالته من اللامرئي حصرا، ومن مقتضياته حصرا. وفي هذا تلتمس جدته وفنيته).⁶⁹

ينتهي هذا الطرح إلى المطلق الذي تتوخاه التأملات الباطنية حيث المرئيات الفاضلة التي يؤديها الخيال والتجليات التي تنتجها الرؤيا الصوفية فتتجاوب مع اللغة وفعاليتها المجازية، وعليه يصبح كلّ تجسّد أو رسم هو باطن لا يحيل على مرجع أو سنن له وجود خارجي، وضمن مداراة هذه الذائقة (أخذ الشاعر يفيد من الثقافة بأنواعها - خصوصا الفلسفة التأملية والصوفية الذوقية، ويفيد من الفنون وبخاصة المعمارية. وهذا مما أتاح للمخيّلة ولعوالم الخيال أن تتفتح، وتتيح بذلك للفكر وللجسد معا، مزيدا من التحرّر والحضور.... وهذا مما مهد لأن يصبح شكل القصيدة الحديثة سنفونية حركة وضوء عمق وسطح، خط ورسم فراغ وامتلأ، مرئي ولا مرئي. مهد لكي يصبح الشكل صورة دالة لمدلول - معنى، هما معا، فيما وراء التشكيل، طاقة تتفتح. مهد إلى زوال البحور الخليلية، زوالا شبه كامل، وإلى تمحور الكتابة الشعرية حول الطاقة الحركية، وهي طاقة تشير إلى أن اللامرئي في شكل القصيدة أكثر غنى وأهمية من المرئي، من حيث أن الشكل لم يعد قالبا، وإنما أصبح ترسيمة للهب الداخلي - لهب التجربة الكتابية).⁷⁰، لذلك استجابت الكتابة الشعرية إلى هذا النحو من المغامرة في تصعيد الهبّات والتوسع في رسوميّات أفرزها الخطاب البصري ولم يكن لها مؤول خارجي.

إنها الأيقونة التي لا تملك من الخارج إلا اليسير من التقاطع ومن ثمّ فهي لا تتقارب مع المدركات العيانية إلا في الجزئي منها، حيث لا تصل إلى المماثلة الكلية أو التشابه الشامل لذلك فإن المتلقي لهيئة الشعر البصرية - كالتّي أوردتها البحث - من حيث كونها علامة أيقونية، (مركبا بصريا)، فهي تكاد تقترب من تصور شارل موريس Ch. Morris وهي (التي تمتلك بعض مظاهر الموضوع الذي تمثله.... هذا مما يدل على أن العلامة الأيقونية لا تمثل موضوعها بشكل مطلق.... ومهما كانت هذه العلامة واضحة وقابلة للتعرف عليها فورا، فهي تبدو محملة دائما بغموض ما، ... ولذلك فهي تتطلّب في أنواع التواصل التي تتوخّى التركيز والوضوح غير

القابل للتأويل).⁷¹، يرجع هذا إلى كون القصيدة المعاصرة المكتوبة برسم أو تخطيط تمارس تفردا مستقلا ومن ثمّ فهي لا تقدم نسقا واضحا في أدائه التواصلية وبالتالي فهي لا تخضع لسنن ما بقدر ما تشكل مواضعه فرية.

لذلك فإنّ النقلة التي انتهت إليها القصيدة المعاصرة، - توخيا منها إلى هذه الحركية البصرية المتداخلة - هي اقرب من مفهوم الإلصاق لدى دوسومير حيث تتطمس معالم الربط النحوي للكلمة إذ يتمّ سبك عناصر المركّب اللفظي في وحدة جديدة، وعليه كانت عملية تلقي الخطاب البصري لا تقبل التقطيع أو الاختزال وتأويل حقلها الأيقوني يكاد أن يتقاطع (مع خطاب الصورة بوصفه تركيبيا لا يقبل التقطيع إلى عناصر صغرى بحيث تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ)⁷² لذا فالخطاب البصري للشعر المعاصر لا يقبل هو الآخر التقطيع نتيجة توزيعه وتفرعه داخل فضاء يحفل بانتشار لدوال الشفرة الأيقونية، هذا الانتشار هو التنوع المجازي لبلاغة الخطاب البصري الذي لا يحدثه نحو، ولا يتأوله معيار ما، وذلك عائد - كما يرى أدونيس - إلى أنه لم يكن للهندسة مرجعية معيارية كما الأمر بالنسبة للشعر⁷³، إنها الهيئة المحدثة التي أفرزتها بشكل أكثر قصيدة النثر دفعة (فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي... طالب به بودليير فكان بالنسبة له، من الضروري استعمال شكل مرّن ومتلاطم بحيث يتوافق وتحركات النفس الغنائية و تموجات الحلم).... لكن هذه الفوضوية كانت لتبقى بجنّاح واحد عند رامبو لو لم يعطها الجناح الآخر الهيكل. ومن الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين، تتفجّر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة.⁷⁴ وعلى نحو هذا الحذو اتجهت قصيدة النثر لتسلك هي الأخرى توجهها مارسته من حيث التشكل البنائي وتلونّ المقاطع الشعرية فتمثل حضورها لدى الشاعر محمد الماغوط وأنمي الحاج إذ لم تتحدد لديهم ضمن أي شكل فظلت تهجنّ تشكّلها البنائي في استخدام العجيب من الصيغ النثرية على اختلافها اليومي الشائع والمهمّل والخفي الغريب، الهجائي منه والساخر طلبا لمطلق الحلول في النثرية عن طريق تفكيك اللغة من جاهزيتها الأولى إلى أشكال تتجاوز مواضع الأبنية الواعية التي تنهداها اللغة الشعرية المعاصرة إلى رغبة في توجس العجيب والخفي الذي يتوارد ظهوره، إنها ملمح لأمشاج حلمية وأعراف ميثولوجية وعبر هذه السورالية لدى بريتون أو ما يتجاوزها لدى أرتو أفرزتها تقنية الأفلام واللوحات السورالية⁷⁵ و رؤيوية الأحلام وكذا الغريب من ميثولوجيا النماذج العليا، ومن ثمّ فهي تتوخى هندسة لكتابة شعرية تمتاح تشكّلها من متخيل الميثولوجيا وفي المقابل فهي تجلّي مجمل الأجناس النثرية داخل هندسة شبكية تدعى قصيدة النثر.

رسمية المشهد.

يأخذ حضور هذا الجانب في تقنية أخرى تستعيرها القصيدة المعاصرة من مشهدية الصورة والصورة المرئية التي تؤديها السينما، لذلك امتدت الفنون غير الأدبية إلى مشهدية الخطاب الشعري والتي لم تعد حكرًا على ما يؤديه المتخيل الشعري.

إن عملية تحويل الصورة من كونها تجربة بصرية محضة إلى إطار وبؤرة داخل القصيدة، هو تكثيف لبلاغة أخرى تتجاوز جمالية المجاز وانزياحات اللغة الشعرية إلى بلاغة الصورة المشهدية، ومن ثم يصبح هذا التحول نحو المشهدي أو المرئي للصورة انعطافاً يشكل هو بحد ذاته بكل ما يجلبه من مشمولات استعارة، ذلك لأن الشعر (كان دائماً "صورة الكلام" الناجمة عن اتساق أوضاعه اللغوية، بحيث تأتي مباطنة لأشكال إيقاعية جميلة، ومحققة لبعض اللمحات التخيلية كلها مرئية. غير أن كثافة حضور الصورة في العصر الحديث، وإلحاحها على ذاكرة المبدع والمتلقي، بعد أن أصبح الفن [السينمائي].....، قد خلق وضعاً جديداً احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافظ في تكوين "التخيّل الشعري" ن بحيث تعززت بطريقة حاسمة "ثقافة العين" وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر، حتى استحال لدى بعض كبار المبدعين إلى "كلام الصورة"⁷⁶، لذلك ونتيجة هذا التحول، فقد سلكت المرئية هيئة خطوطية على نحو آخر يغيّر ما سلف ذكره، إذ إن هذه المشهدية تجلبها مواصفات الصورة المدمجة في هيئة بارزة وبملامح تعبيرية أخرى على نحو ما يسلكه الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدة "تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية"⁷⁷:

عناصر الصورة

لون رمادي، سماء جامد
 كأنها رسم على بطاقة
 مساحة أخرى من الترب والضباب
 تتبض فيها بضعة من الفصون المتعبة
 كأنها مخدر في غفوة الإفاقة
 وصفرة بينها، كالموت، كالمحال
 منثورة في غاية الإهمال
 (نوافذ المدينة المعبّدة)

الحركة

محبوسة،

ثقيلة،

هامة

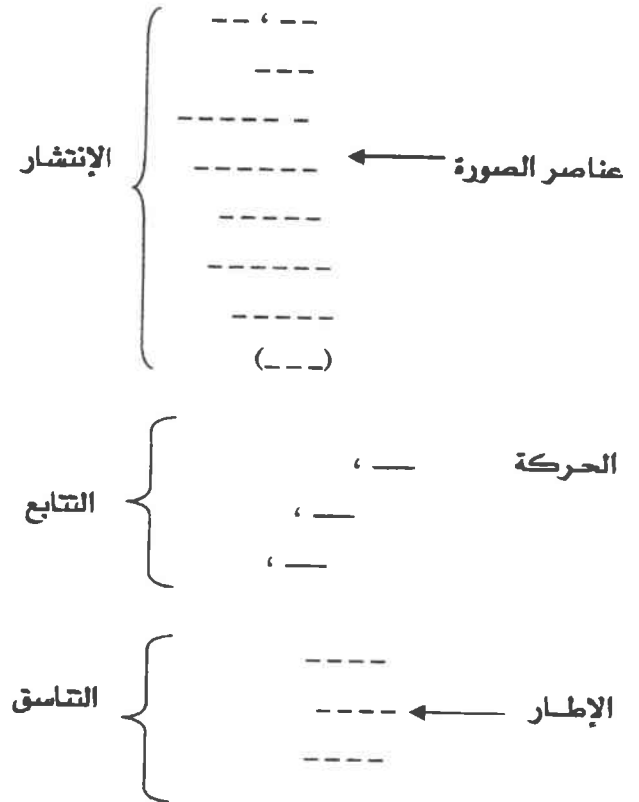
الإطار

قلبي المليء بالهموم المعشبة

وروحى الخائفة المضطربة

ووحشة المدينة المكتتة

تأخذ هذه المقاطع من قصيدة " تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية " تشكلا بصريا تتفرّد به وذلك عن طريق تقنية الوسم الدال على الهيئة الشعرية، إذ الملاحظ من خلال هذه المقاطع الثلاث أنها تتبني على رسوميّات مشهدية حيث الكلمة تسهم في إنتاج الهيئة التي يحددها العنوان بوصفه وسمّا محددا لمجمل الهيئة وهي في المجموع تتأسس على المفارقة المشهدية وهي تستعير تقنيّتها هذه من التركيب السينمائي على نحو هذا الترتيب تمّ إفراد لكل مقطع تمثيلا تخطيطيا يماثله بحسب هذا التوزيع كما تجلّيه القصيدة:



بحسب هذا الخطاطة يتضح أن الشاعر اعتمد على أسلوب تقنية الترابط الذي ينهجه الفن السينمائي من جهة تقنية التركيب، ومن ثم ورد التفريع وهو يخضع لتراتبية تمارسها تقنية السينما في إنتاج الصورة حيث المقطع الأول . عناصر الصورة . يجلّي رسومية المشهد وهو منتشر دون جامع يؤدي وحدة الهيئات المتشظية، في حين يأتي

المقطع الثاني - الحركة - تاليا كونه يسهم في حركية الصورة وهي تبحث عن وحدتها في رسومية بصرية قارّة وفي المقابل تخلص الصورة إلى - الإطار - الذي يجمعها في وحدة تحدّ من الانتشار والحركية.

إن هذه المرحلية في صناعة الصورة نتجت لدى الشاعر وهي تؤدي وسما للمشهد الجوّاني لتجليات الوجد وكشوفات القلق، (إن الشاعر بالإضافة إلى استفادته الواضحة من الفن التشكيلي - عموماً - اعتمد على ترتيب هذه اللقطات في رسم الجوّ النفسي الذي يريد رسمه وفق أسلوب المونتاج المبني على أساس الترابط بين اللقطات لأن كل لقطة من هذه اللقطات المتأثرة تقدّم بعداً من أبعاد هذا الجو النفسي)⁷⁸ من هنا تكتسب القصيدة فعالية جديدة تصدر عن ما يسمى الكتابة بالهيئة أو التعبير بمفردة الصورة بوصفها وحدة تتعاوض مع بلاغة المقطع الشعري.

لذلك أضحت الهيئة البصرية لأي فن كان في مقابل الشعر هي استعارية اقتضت ضرورة الكتابة الحدائية الأخذ بها دونما وجوب يؤدي إلى الأخذ بما تجلّيه اللغة من جمالية تصويرية وعليه فالمقطع الشعري ينزع بكيّته إلى تقديم بؤرة مشهدية من خلال محددات تشكّله العام. (وبذلك تصبح القصيدة شبكية البناء يشد نسيجها المرن إلى اتجاهات متعددة وتسهّل فجواتها الشبكية عبور المحاور، بحيث يضيف كل محور خيوطه الجديدة التي توسّع رقعة النسيج الشبكي وتغنيه بأصوات المحاور المتناوبة دخولا وخروجاً.... وتفتح طريق الشاعر للدخول إلى القصيدة كذات حرة لها فعالية إيجابية وحضور مستقل يصدر عن رؤيا للوجود والعالم، والحياة كتكوينات دائمة التحول والتحرك. وبذلك يخرج الشاعر من المساحات الحيادية والمناطق الظليّة والتبعية للآخر والتوفيقية أو تبعية الظل لعنصره الأصل)⁷⁹ من هنا أفرزت كتابة القصيدة المعاصر تشكلاً آخر استعارت جماليته من بلاغة الفنون المرئية غير المكتوبة وهو يتنافى مع ما تسلكه اللغة في رسم الصورة المؤلفة ضمن السطر الشعري، إذ الأمر توسّع إلى بلاغة الهيئة أو المرئي من الفضاء البصري للشعر والذي ينتهي إليه الشاعر أمل دنقل يأخذ دفعا آخر من فاعلية القبض على رسومية المشهد في تشكيل بصري مغاير ضمن هذه المقاطع الشعرية من قصيدة "رسوم في بهو عربي"⁸⁰:

اللوحة الأولى على الجدار

ليلي "الدمشقية"

من شرفة "الحمراء" ترنو لمغيب الشمس،

ترنو للخيوط البرتقالية

وكرمة أندلسية، وفسقية

... ..

وطبقات الصمت والغبار !

نقش

(مولاي، لا غالب إلا الله !)

(2)

اللوحة الأخرى.. بلا إطار:
للمسجد الأقصى.. (وكان قبل أن يحترق الرواق)
وقبة الصخرة، والبراق،
وآية تآكلت حروفها الصغار !

نقش

(مولاي، لا غالب.. إلا النار !)

(3)

اللوحة الدامية الخطوط، والواحية الخيوط :
لعاشق محترق الأجفان
كان اسمه "سرحان"
يمسك بندقية... على شفا السقوط

نقش

(بيني وبين الناس تلك " الشعرة "

لكن من يقبض فوق الثورة

يقبض فوق الجمرة !)

وفي مقطع آخر للشاعر خليل حاوي من قصيدة "النأي والريح"⁸¹:

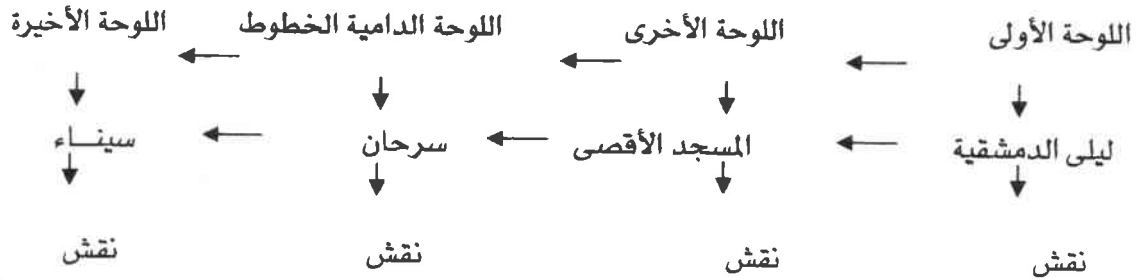
وكان في الدّار رواق
رصّعت جدرانها الرسوم

موسى يرى
 إزميل نار صاعق الشرر
 يحفر في الصخر
 وصايا ربّه العشر :
 الزفت الكبريت والملح على سدوم.
 هذا جدار
 على جدار آخر إطار :
 وكاهن في هيكل البعل
 يربي أفغوانا فاجرا ويوم
 يفتض سرّ الخصب في العذارى
 يهّلل السكارى
 وتخصب الأرحام والكروم
 تفورّ الخمرة في الجرار.
 على جدار آخر إطار:
 هذا المعري،
 خلف عينيه
 وفي دهليزه السّحيق
 دنياء كيد امرأة لم تفتسل
 من دمها، يشتمّ ساقبها وما يطيق.

ينبني هذان المقطعان على تقنية العرض المتعاقب للمشاهد، وهي تقنية امتدت للخطاب الشعري في الأخذ ببصرية المشاهد، حيث اللغة لا تقدم المشهد تقديمًا فضائيًا ولا تكاد تنهض على تحديده مكانيا، لذلك وردت عملية التوسّل بالمكان الفضاء ضرورة تقتضيها الرغبة في تجاوز الوصف المشهدي الذي تؤديه اللغة بالمجاز أو البلاغة الواصفة، (لأن اللغة الشعرية لا تقوى إلا على النطق بكلمات متتابعة خطيًا، أما الفنون ذات البعد المكاني أيضا فهي التي تقيم شبكات من فضاءات متجاوزة تصبّ في مشهد مركب وعندما يستعير الشعر منها التقنية فإنه يوظفها لتكثيف لفتها وتركيب أدواته من مزج عميق بين جماليات المكان والزمان).⁸² من هنا امتدت لغة الشعر إلى المكون الداخلي الذي يسهم بفعل التجسيد للمشهد وفق هذا التعاقب للمشاهد التي انتهت إليها الشاعر أمل دنقل، حيث المقطع الشعري أنزاح إلى بصرية المشهد الذي يفرض هيئة مكانية ومجسّما يستقل بذاته، تعقبه لازمة نصية مصاحبة - نقش - وهو علامة تقصح عن حفرة للأيقونة النحتية استعارها الشاعر من مشهدية

المعمار المتعاقب زمنياً، حيث الإنسان في كلّ مشهد يجليّ علامة دالة، وضمن كل تحوّل ينحرف التشكّل الأيقوني للعلامة المصاحبة إلى دلالة مغايرة.

ومن ثمّ فالكتابة المشهدية هي علامة واصفة تنهياً في مشهد ما إلى تجسّد آخر، وهنا تسلك فاعلية المقاطع الشعرية لدى الشاعر أمل دنقل بمسألة الأخذ بتقنية التزاوج بين الصورة السينمائية و الأيقونة لرسم الجداريات، وعليه فالتعبير بالصورة انحدر - على ما يبدو - من تجربة الكتابة بالصورة لدى مارينيتي* في بيان الحركة المستقبلية والتي تنظر إلى السينما على أنها الشكل الفني الجديد الذي سيلبي الحاجة إلى بلاغة التعبير. المتعدد الجوانب⁸³، ومن ثم تأتي هذه المقاطع الشعرية وهي ترسي فعل التشكيل المتتابع للوحة على نحو من هذا التشكيل:



تبدو اللوحات المشهدية ناتئة تتضمنها علامات كيانية وأخرى خطوطية يؤديها التلقي التخيلي في المجموع للخطاب البصري والحيّز المكاني للمقطع الشعري.

ومما يبدو أن هناك تجاوبا ضمن حقل سيميولوجي بين الوسم الذي تحفل به اللوحات الأربع سواء بين علامات المقاطع وهي تنحدر من السكونية مرورا بالتآكل إلى السواد، إضافة إلى تقنية الخطوطية لدلالة النقش بوصفه علامة مصاحبة تسلك فعل البصرية الواصفة لمساوية المثال العيني للواقع، وهذه على ما يبدو هي التقنية السينمائية التي استعارها الشعر من فضاء الصورة التي تفصح عنها صياغة المونتاج لكونه (يمثل في لغة السينما ما يقوم به النحو في لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية و مفعولية وفضلات مكملة، فهو إذن أبرز سطور "الأجرومية المرئية" إن عين الكاميرا في هذه القصيدة تسجيلية، تكتفي برصد مشاهد من الواقع المائل حينئذ وتلفقها في منظومة متحركة تنطلق عبر التعليق المنقوش، فهنا ك حوار بين اللوحات.. وهناك تفاعل دلالي وتصويري داخل كل لوحة بين النص والتعليق.⁸⁴ وفي المقابل يرصد الشاعر خليل حاوي حقل المشهدية البصرية للرسم المنحوت في تقنية أخرى بوصفها علامات (موسى - الكاهن - المعري)، وهذه بمشمولاتها المرئية المتداخلة تجليّ جوانية الرّسم للجدارية فيؤدي منها التجاوب المتعالق لعرفانية الصورة حيث الكون هو مفردته.

ومثل ما هو الحال أيضا لدى الشاعر " بلند الحيدري " في قصيدة النثر كان أكثر الشعراء استعارة للتقنية السينمائية، إذ تكاد تصل به إلى توظيف الكثير من مفرداتها التقنية، والقصيدة أشبه ما تكون بسيناريو سينمائي قصير في أربع لقطات،⁸⁵ كما في قصيدته الموسومة بـ " حلم في أربع لقطات "⁸⁶، والتي نورد منها هذا المقطع :

لقطة رابعة تصوير من الخارج

سقط الفلم
فر المخرج من باب خلفي
بصق المتفرج في كفي
سقط الفلم
أربع لقطات غرقت في نقطة دم

.....

لكني وأنا المخرج
والمنتج
والمتفرج
لا أملك من كل الدنيا إلا.....
فسحة حلم.

.....

سأظل هنا
وانتظر الدور الثاني.
الصالة خالية إلا من رجل نائم

لذلك يتضح أن الخطاب الشعري المعاصر وهو ينزاح بمثل التواشج المرئي لبلاغة الصورة فهو يحدث في المقابل لتلك النقلة من نحو اللغة في خطية عرضها إلى استعارة الإثارة البصرية عبر لغة تسلك فعل الترتيب للقطعة المشهدة والمنحدرة من فن المونتاج (فبدلاً من ربط اللقطات وراء بعضها في سلاسة يجب أن يركب الفيلم - وفق رأي المخرج الروسي إيزينشتين - من مجموعة من الصدمات، وأن كل قطع يجب أن يثر خلافاً بين اللقطتين اللتين يصل بينهما حتى يكون له وقع جديد في ذهن المتفرج)⁸⁷ لذلك كان الوازع في الخطاب الشعري المعاصر - وهو يتقضى هذا النحو من التهيء التشكيلي - ضرورة تعبيرية تتجاوز بالشعر هيئته الأجناسية إلى إجراء آخر من التداخل تسهم به الفنون البصرية ولعل هذا ما حدا بالشاعر أمل دنقل كي يكون أكثر الشعراء تميزاً في الخروج بالبناء الشعري (من الإطار الموسيقي إلى الإطار التشكيلي لأن القصيدة - في رأيه - كان يجب أن يحدث لها تطوراً منذ سنوات طويلة حيث ظلت محفلية أو مسموعة أو مقروءة مع إلغاء اللوازم الموسيقية المتعلقة بالسمع في

الوقت الذي واكبت ظهور الطباعة معتمدة في ذلك على الوسائل البصرية، وهي الأقرب إلى التشكيل، وليس الموسيقى، فالشيء الجديد الذي حققه الشعر الجديد هو البناء بالصورة أي أنه تم في لإطار الرؤية البصرية⁸⁸، لذا، فما انتهت إليه الكثير من التجارب الشعرية المعاصرة وهي تتخطى ضمن فضائية الهيئة الطباعية هو تأسيس لميلاد تشكّل أجناسي جديد للخطاب الشعري يتم عن تلاشي وتناهي الفواصل بين لغة الشعر وفضاء الفنون البصرية ومن ثم يصبح أنموذجاً له حضوره بوصفه قد تخلّق من تداخل الفنون في الخطاب البصري للشعر.

رسومية الصوت

الهيئة البصرية لفن الكورس في الخطاب الشعري المعاصر.

إن الصوت الشعري لم تنهياً له مكنة التجسد البصري، ومن ثم يصبح خطاباً له حضوره المرئي المستقل فتحجّمه الأبنية الشعرية من الظهور فتضمّره وهو محدود ضمن تراتبية المعيار اللامرئي، لذلك أضحت هيئة الطباعية تجليها اللغة الشعرية في صوغ بصري يشخصه الترجيع والتردد المكرر تمت استعارته من فن الكورس وإيقاعات بصرية أخرى حين انزاحت بصرياً عن تلك الخطية المحضة لحرفية المسموع بوصفه نحوية معطاة سلفاً أثناء تلقي الخطاب الشعري، حيث الوزن لا يقوى على الحضور بكيّيته بصرياً في الهيئة الطباعية ومن ثم اهتدى الشعر العربي المعاصر ليستعير ترجيعه من فن الكورس حيث الموروث الشفوي أضحى يسلك حضوراً بصرياً داخل الخطاب الشعري وذلك ضمن تجاوب متداخل يتراوح بين التشكّل العمودي في هيئة مستقلة، يرادف فضاء الصدى المتجاوب والتشكّل الخطّي يقابل مجال الصوت الخارجي، على نحو ما تبديه هذه النماذج من الشعر العربي المعاصر:

1. عزالدين المناصرة " كيف رقصت أم علي النصراوية"⁸⁹

على أعينهم فرح لاستقبال الضيف

انطلقت بعض عبارات - وارتجت بيروت

الكاميرا تستعرض بعض أرجاء القبر، انتشرت باقات الورد.

وهاهنا أم علي :

آ..وي /.. /ها - يا قمر الأحرار

آ..وي.. ها - حملتك رشاش

آ..وي.. ها - خلص الدوا والشاش

آ..وي.. ها - مهرته تمشي في الطين

آ..وي.. ها - حنّ لبحر فلسطين

معكم معكم

حتى نلمس عشب المرج

نصعد للكرم، نعانق أشجار السرو
العنب، الزيتون، التوت
حينئذ... حينئذ... سنقول وداعاً للمنفى
سنقول : وداعاً يا بيروت.

2 - بدر شاكر السياب، " الأسلحة والأطفال " ⁹⁰

تغلغل فيها نداء بعيد :

" حديد عتيق..

رصا...ص

حديد.....د "

وكالظلّ من باشق في الفضاء
إذا اجتاحت كالمدية الماضيه،
عصافير تشدو على راييه -
ترامى إلى الصبية الأبرياء
نداء تشققت فيه الدماء

" حديد عتيق..

حديد عتيق !

رصا...ص، فحتى كأن الهواء
رصاص، وحتى كأن الطريق
حديد عتيق

له الويل ماذا يريد ؟

" حديد عتيق

رصا...ص

حديد

لك الويل من تاجر أشأم
ومن خائض في مسيل الدم
ومن جاهل أن ما يشتريه

. لدرء الطوى والردى عن بنيه .

قبور يوارون فيها بنيه !

" حديد عتيق "

رصاص.. ص

حديد.. "

حديد عتيق لموت جديد !

" حد.. يد "

لمن كلّ هذا الحديد !

.....

وأبناء بغداد والآخرين

إذا ما أرادوا الخلاص

حديد

رصاص

رصاص

رصاص !

" حديد... "

3 . محمد بنيس، " موسم الواقعة " 91

يعاشر قبّة نفي

قديم

مسا

لك هذا الخراب الصديق

يعاشر قبّة نفي

قديم

معا

رك هذا الخراب الصديق

يعاشر قبّة نفي

قديم

مها

لك هذا الخراب الصديق

4 — السياب، مرثية جيكور⁹²

رَد القمح من نثار لهذا اللون، ولم تحظ بالرجيف الوثيد
فهي صحراء تزفر الملح أهات وشكوى، لمائها المؤود
خورس:

شيخ اسم الله.. ترللاً
قد شاب ترلّ ترلّ ترار... وما هلاً
ترلل.. العيد ترللاً
ترللا. عرس ((حمادي))،
زغردن ترلّ ترللاً

5. أمل دنقل، "أيلول"⁹³

(صوت)

(جوقة الخليفة)

ولمست أصابع قدميك هنيئات
ما بين الدهشة والتكذيب

كي نرهب الأسماع

فضجة المذيع
خفت صوت الحق

وحشوت جراحك بتراب الأرض المفقودة
ولفقتك في الرايات المنكودة
وحملتك حتى واريك في مقبرة
الصمت وراء الشرق.

يخفت صوت الحزن

لكني أسمع صوتك في الليل، تغني
يا أيلول

فمن يقول الصدق

تجعل من تجويفات عظام الموتى: قصبات
الأرغول

فيجيء غناؤك ممزوجاً بنحيب!

(الصوت)

(الجوقة):

نتنظر الريح

هذا العام..

أعطينا جراحنا آخر ما يملكه الصيف من
الأقسام

من كلّ ضريح

وبقينا في المهد المختق المبحوح.

من كل ضريح

لكنا من كل ضريح

نتنظر الريح

نتنظر الريح!

... ..

... ..

إن جملة هذه الهيئات الشعرية وردت لتبني رسومية الصوت الشعري في شكل منجز بصري يأخذ تشكلا مكانيا للإيقاع استعارته قصدية الإيقاع البصري في رسومية الصوت وهو منصص ضمن فضاء له بروزه وكثافته وعلائقه المستقلة.

إن لغة الشعر وما يلحقها من أنظمة إيقاعية ووزنية لا تقوى على تقديم ما يبيده الخطاب البصري لرسومية تجلي وقع الترجيع الصوتي في رأي العين، على النحو الذي انتهى إليه الشاعر عزالدين المناصرة في تهيئة بصرية مكنته من تقديمه في مشهد تتمدد فيه خطية الحروف بوصفه خطابا لتعداد النائحة ضمن حقل نسبه بفضاء الترجيع البصري، وهو يأخذ بؤرة للحضور المشتغل على الكثافة المظهرة لرسوميات الصوت التي بدورها (لها) تشكّلها المكاني المنتمي لفضاء النص والناهض على صيغ تمظهرات الأشكال الموجهة للتلقي البصري. ويمكن للكاليغراف أن يبرز بالنبر البصري بعض العلامات المكانية وأن يبينها داخل علاقته⁹⁴، إضافة إلى رسومية الصوت المتجاوب في هيئة من التوازي المتناظر لدى الشاعر أمل دنقل والقائم بين الصوت والجوقة في رسم عمودي متجاوب ومتحاور (حتى كأن الصوتين التآما وتوحدا في الرؤية والقول، ولم يعد هناك ما يقولانه في السطر الأخير فصمتا، وقمت النقط الفارغة من المعنى لملا الفراغ. و. بدهي إن تشكيل القصيدة على هذا النحو قد تحول بها نهائيا من زمن الإبداع أشفاهي إلى زمن الإبداع الكتابي ومن التلقي سماعا إلى التلقي قراءة حيث أصبحت العين أداة مهمة في التقاط العلامات الدالة تمهيدا لفهمها).⁹⁵ وعلى العموم يأتي الخطاب البصري للشعر المعاصر وهو على هذا الحال من التعدد كالذي يبيده السياب لرسم الصوت المرجع حيث لم يكن وجود إلا ضمن المسموع فأفرد له مكنة الرسم الذي يشغل الفضاء البصري في رأي العين أو كالذي يهندس نسقيته في رسم من التوشيح لدى الشاعر محمد بنيس، ومن ثم يصبح الشعر حاملا لهيئتين متداخلتين: الهيئة التحتية لإيقاع الشعر والهيئة المنزاحة بصريا لإيقاع الرسم، وانطلاقا من هذا التواشج يتضح أن الخطاب الشعري يمتح أنماط هذه الرسوميات من رمزية غير منطوقة و أشارات غير ملفوظة، وعليه ينتج أن مجملها انحدر من مدارة الحقيقة الفنية بوصفها قيمة عرفانية على نحو ما وجد الشعر في الموسيقى من أشكال ورؤى.

بناء على هذا، اتضح أن الشعر انتهى إلى الإحاطة - المضافة على اللغة - متوخيا رمزية أخرى فتحددت له منها المعرفة غير اللفظية لتخلص إلى حقل التعبير بالأيقونة التي تخاطب العين بلغة الأشكال، أو تبرر له في المقابل الوجه الآخر من التعبير، لذلك تعاليق الشعر بحقل متداخل من الأشكال الفنية غير المنطوقة و التي تلبي مسألة الأخذ بقيمة عرفانية، ومن ثم أضحي الشعر نصب أسطورة الباطن الذي لا تفصح عنه اللغة وفي المقابل تدلي به الهيئات، وهذا مجمل ما انتهى إليه أثر الفنون في الكتابة الشعرية.

الهوامش

- 1- ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي، مبارك حنون، ص 71.
- 2- ينظر، المرجع نفسه، ص 71.
- 3- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج. محمد الحبيب ابن الخوجة، ص 56.
- 4- ينظر، التوحيدي (ابوحيان)، المقابسات، تج. محمد توفيق حسين، ص 392.
- 5- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، ص 70.
- 6- ابن طباطبا (محمد أحمد العلوي)، عيار الشعر، تج. عباس عبد الساتر، ص 14.
- 7- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، ص 70.
- 8- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج. محمد الحبيب ابن الخوجة، ص 43.
- 9- التقويف بفثتين نوع من النوشية... يلاحظ في التقويف الرقة وتعدد الألوان مع وجود البياض بينها. قالوا غرفة مفوفة لبنة منذهب وأخرى من فضة... والتقويف من الفوف... قال بعضهم هو خطوط بيض وحمر.
- ينظر: الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، ص 41.
- 9- ابن طباطبا (محمد أحمد العلوي)، عيار الشعر، تج. عباس عبد الساتر، ص 11.
- 10- المسري (الحسن ابن عبد الله بن سهل العسكري)، كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر - تج. علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 57.
- 11- ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي، مبارك حنون، ص 72.
- 12- ابن جعفر (أبو الفرج قدامة)، نقد النثر، ص 84.
- 13- ينظر: - ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي، مبارك حنون، ص 73.
- 14- ينظر: القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج. محمد الحبيب ابن الخوجة، ص 43.
- 15- ينظر: الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، ص 40 و 41.
- 16- الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)، الحيوان، تج. فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط 01، 1968، ج 01، ص 52.
- 17- دوسوسير (فردينان)، دروس في الأسنوية العامة، تعريب صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985، ص 186.
- 18- ينظر: الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)، الحيوان، تج. فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط 01، 1968، ج 01، ص 51.
- 19- ينظر: هيفل (الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، تر. جورج طرايشتي، دار الطليعة، بيروت، ط 02، 1986، ص 183.
- 20- ينظر: ينظر: الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)، الحيوان، تج. فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط 01، 1968، ج 01، ص 30.
- 21- القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ج 09، ص 240.
- 22- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج. محمد الحبيب ابن الخوجة، ص 250.
- 23- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج. محمد الحبيب ابن الخوجة، ص 255.
- 24- ينظر: إيرليخ (فكتور)، الشكلائية الروسية، تر. الولي محمد، ص 83، 89.
- 25- القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج. محمد الحبيب ابن الخوجة، ص 255.
- 26- المصدر نفسه، ص 263.
- 27- ينظر: القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج. محمد الحبيب ابن الخوجة، ص 250.
- 28- المصدر نفسه، ص 250.
- 29- بن الشيخ (جمال الدين)، الشعرية العربية، تر. مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 01، 1996، ص 27.
- 30- براون (ج، ب)، يول (ج)، تحليل الخطاب، تر/ محمد الزليطي، منير التريكي، ص 168.
- 31- ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي، مبارك حنون، ص 106.
- 32- ينظر: المرجع نفسه، ص 105، 107، 108.
- 33- ينظر: فراي (نورثروب)، تشريح النقد، تر. محي الدين صبحي، ص 366، 367.
- 34- كوهن (جان)، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي، محمد العمري، ص 55.

- 35- فوكو (ميثيل)، الكلمات والأشياء، تر. بدر الدين عروذكلي وآخرون، ص 54.
- 36- المرجع نفسه، ص 250.
- 37- - ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي، مبارك حنون، ص 108.
- 38- كوهن (جان)، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي، محمد العمري، ص 84.
- - نحو ما يذهب إليه الشاعر أراغون: «(إن القافية هي التي تملئ علينا مكان الرجوع إلى السطر)».
- ينظر: المرجع نفسه، ص 74.
- 39- المرجع نفسه، ص 78.
- 40- ينظر: إيكنبوم بوريس وآخرون، نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس - تر. إبراهيم الخطيب، ص 37، 38.
- 41- المرجع نفسه، ص 39.
- 42- ينظر: الماكري (محمد)، الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 81-82.
- 43- ديريدا (جاك)، الكتابة والاختلاف، تر. كاظم جهاد، ص 107.
- * - (نسبة إلى الإيديوغرام وهو تمثيل الكلمات برسوم وصور). ينظر: (هامش المترجم للمؤلف نفسه).
- 44- ينظر: ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي، مبارك حنون، ص 105.
- 45- محفوظ (عصام)، السورالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1987، ص 44.
- 46- هيفل، المدخل إلى علم الجمال، تر. جورج طرابيشي، ص 78.
- 47- كريستيفا (جوليا)، علم النص، تر. فريد الزاهي، ص 92.
- 48- المرجع نفسه، ص 84، 88، 89.
- ♦ (أجمع الدارسون أن الشاعر اللبناني أديب مظهر (1898 - 1928)، هو أول من رسّخ الرمزية الفعلية في الشعر الحديث انطلاقاً من قصيدته الموسومة بـ "نشيد السكون" مقتنيا آثار القصيدة الرمزية الفريية مجسداً مقوماتها الجوهرية من تراسل الحواس وتقريب مدركات الحواس المتناقضة أو توحيدها عن طريق التجريد).
- ينظر: الأيوبي (ياسين)، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الرمزية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1982، ص 150.
- 152
- 49- طوقان (فدوى)، الديوان، دار العودة، بيروت، ص 385.
- 50- عبد الصبور (صلاح)، الديوان، دار العودة، بيروت، 1977، مج 3، ص 456.
- 51- دنقل (أمل)، الديوان - الأعمال الشعرية الكاملة - مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 3، 1987، ص 326، 327.
- 52- بنّيس (محمد)، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1/01، 2002، ج 2/02، ص 388.
- 53- بنّيس (محمد)، الأعمال الشعرية، ج 2، ص 378.
- 54- داغر (شريل)، فتات البياض، ديوان شعر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1981، ص 24.
- 55- أدونيس، أبجدية ثانية - ديوان شعر - دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1994، ص 76.
- 56- الماكري (محمد)، الشكل والخطاب، - مدخل لتحليل ظاهراتي -، ص 179.
- * - ينظر: عبد الصبور (صلاح)، حياتي في الشعر، ص 50-52.
- 57- داغر (شريل)، الشعرية العربية الحديثة - تحليل نصي -، ص 33.
- 58- فضل (صلاح)، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 322.
- 59- محمود (إبراهيم)، أفتحة البياض، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع، بيروت، ع 33، مج 09، (آذار - نيسان 1998)، ص 38.
- 60- أحمد (يوسف)، عالم الصورة وثقافة العين، لفة الحياة (2)، - نصوص ومهارات -، جامعة اليرموك، الأردن، 2001، ص 115، 120.
- * - على نحو ما أسلفنا ذكره لدى جيرار جينيت وجوليا كريستيفا وباك ديريدا.
- 61- ينظر: كوفمان (سارة)، روجي لايوت، مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا، تر/ إدريس كثير، عز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1994، ص 76، 77.
- 62- ينظر: كورك (جاكوب)، اللغة في الأدب الحديث - الحداثة والتجريب - تر. ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، ص 258، 259، 264.
- 63- ينظر: عزام (محمد)، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 88.

64. المرجع نفسه، ص 89، 90.
65. ينظر: كورك (جاكوب)، اللغة في الأدب الحديث - الحداثة والتجريب - تر. ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، ص 240، 241.
66. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط. 01، 1992، ص 204.
67. ينظر: الماكري (محمد)، الشكل والخطاب، ص 178، 185، 190.
68. بونتي (موريس ميرلو)، المرئي واللامرئي، تر. محمد سعاد خضر، ص 195.
69. أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 226، 228.
70. أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 218، 219.
71. غراي (محمد)، قراءة في السيمولوجيا البصرية، فكر ونقد، - مجلة ثقافية شهرية، المغرب، السنة الثانية، ع. 13، نوفمبر 1998، ص 125، 127.
72. ينظر: العمري (محمد)، الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، فكر ونقد، - مجلة ثقافية شهرية، المغرب، السنة الثانية، ع. 13، نوفمبر 1998، ص 137.
73. ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 219.
74. الحاج (أنسي)، لن، ديوان شعر، دار الجديد، بيروت، ط. 003، 1994، ص 19.
75. ينظر: بيرنار (سوزان)، قصيدة النثر من بولنير إلى أياض، تر. مجيد زهير مفامس، ص 242.
76. فضل (صلاح)، وآخرون، دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 01، 1996، ص 99.
77. عبد الصبور (صلاح)، الديوان، دار العودة، بيروت، 1977، مج. 03، ص 501، 502.
78. زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 230.
79. درويش (أسيمة)، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ص 118، 119.
80. دنقل (أمل)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 315، 316.
81. حاوي (خليل)، الديوان، دار العودة، بيروت، 1993، ص 258، 259، 260.
82. فضل (صلاح)، وآخرون، دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، ص 104.
- (ظهر بيان الحركة المستقبلية أول ما ظهر في "الفيغارو" عدد 20، شباط - فيفري 1909. وكان كاتبه الإيطالي، فيليبو توماس مارينيتي وهي حركة فنية وليست أدبية. وقد قبل مارينيتي التحدي خارج إيطاليا في العديد من المجادلات المريعة مع التكعيبيين ومع جماعة أبولينير، ومن ثم تعددت بياناتها المستقبلية تجاه الرسم والمسرح والسينما. وشعارها في ذلك تدمير النحو بالكلمة الحرة، ويكمن أساس الأشكال الفنية المستقبلية الجديدة لديها أيضًا - الدينامية التصويرية... والكلمات من مختلف الأنماط التي تفرش على الصفحات).
- ينظر: برادبري (مالكولم)، جيمس مكفارلين، حركة الحداثة، تر. عيسى سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط. 02، 1981، ج. 01، ص 297...
- 313.
83. المرجع نفسه، ص 309.
84. فضل (صلاح)، وآخرون، دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، ص 104، 107.
85. ينظر: زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة الحديثة، ص 233، 234.
86. ينظر: الحيدري (بلند)، الديوان، دار العودة، بيروت، ط. 02، 1980، ص 575... 579.
87. زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة، ص 95، 97. نقلا عن: كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، تر. أحمد الحضري، ص 228.
88. ينظر، أمل دنقل وآخرون، قضايا الشعر المعاصر، ندوة - فصول مجلة النقد الأدبي - قضايا الشعر العربي - تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج. 01، ع. 04، يوليو، 1981، ص 201، 202.
89. المنصرة (عزالدين)، الديوان، دار الشباب للنشر والترجمة والتوزيع، قبرص، ط. 01، 1987، ص 427، 428.
90. السياب (بدر شاكر)، الديوان، دار العودة، بيروت، 1971، ص 569... 571.
91. بنيس (محمد)، الأعمال الشعرية، الجزء 01، ص 464.
92. السياب (بدر شاكر)، الديوان، ص 406.
93. دنقل (أمل)، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط. 03، 1987، ص 129، 130.
94. يحيواي (رشيد)، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق - المغرب، بيروت، 1998، ص 106.
95. إسماعيل (عزالدين)، آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 177.