

دلالات الفضاء البصري للكتابة الشعرية المغاربية

مقاربة تحليلية لممكنات تشكل الخطاب الشعري

فريدة آيت حمدوش*

لقد كانت الفاعلية الشعرية في أمس الحاجة إلى ما يمددها بدواعي التشكل البنائي المحدث بعد أن خضعت ردحا من الزمن لتلك الإكراهات والإرغامات لتلك الأسنن الصارمة التي يجلمها عمود الشعر كونه أفرز لدى الشاعر صرامة مما كرس لديه ذلك التقفي الجاهز من غير أن يحيد عنه مما أدى لهذه الشعرية المقفلة كي تبحث عن فرج بنائية أخرى تخرج عن تلك البنائية المغلقة وكي تبحث في المقابل عن رحابة بديلة تفجر من خلالها جملة القدرات والإمكانات الإبداعية من غير أن تنفي مجمل الحدود المانعة لتلك الإطلاقية في الأداء البنائي للخطاب الشعري، لأنه من غير الممكن أن لا تخضع الكتابة الشعرية لمقاييس محدثة من شأنها أن ترتقي بالعمل الشعري و تجعله منفتحا على عدة هيئات تشكيلية تمنح النص استمراريته و تحفظ تميزه الفني لتظل القصيدة الحديثة تنزع نحو التجريبية، تجريب كل المسالك التي تدفع بها نحو آفاق شعرية جديدة مادامت القصيدة تبحث عن أشكال جديدة تكون قادرة على الإحاطة بالصراعات التي يعيشها الفرد و يعانها المجتمع عبر تجدد الأسيقة وحدثاته منازع التفكير الإبداعي.

- أولية التشكل البصري:

إن التعرض إلى ملامح التعدد الصوتي في القصيدة الحديثة يؤدي حتما إلى خصوصية الطرح الذي قدمه إليوت الذي تشكل في نمط شعري ينتقل من التعدد الصوتي إلى التشكل البصري . و لم يستقر إليوت على تعريف محدد للشعر لأن الشعر لديه لا يهدف بشكل مقصود إلى الإرشاد و الإقناع و الوعظ، بل الشعر يؤدي وظيفة خاصة فهو لا يعلم و لا يمدح و لا يهجو في ظل التصور الجديد الذي ينطوي عليه الشعر إذ أصبح هدف الشاعر هو «أن يقدم رؤيا، و لا يمكن أن تكون الرؤيا في الحياة مكتملة، إن لم تتضمن تشكيلا تعبيريا عن الحياة يصنعه الذهن الإنساني»¹

يتضح من هذا التصور أن الشعر ينتج عالمه الخاص و كذا فرادته التكوينية، إذ تبدو ملامح الحدث واضحة لدى إليوت (ELIOT) خاصة في معرض حديثه عن موسيقى الشعر التي لا يعتبرها نغمية فحسب، فالنغم لا يمثل إلا عنصرا واحدا في موسيقى الكلمات و عبر هذا النحو من الطرح يذهب إليوت « أشك من حيث الصوت وحده فيما إذا كانت أية كلمة أو أقل جمالا من غيرها داخل لغتها الخاصة، إن الكلمات البشعة هي الكلمات التي لا تتلائم مع الكلمات المجاورة»² لأن السياق النظمي هو الذي يمنح الكلمات البسيطة دلالة مكثفة و هذا ما يضارع نظرية (عبد القاهر الجرجاني) التي ترى أن الكلمات المفردة المجردة لا قيمة لها إلا إذا وظفت في سياق معين³، كما يؤكد إليوت في سياق حديثه عن موسيقية الشعر عن ضرورة التآلف بين تناغم الأصوات و تناغم المعاني لكي

* - باحثة أكاديمية من جامعة وهران 1- أحمد بن بلة - الجزائر.

تتحقق شعرية القصيدة. علما بأن الإيقاع و تخير الألفاظ إضافة إلى نسق التكوين اللغوي كونهما يؤديان تلك الفريدة لفضاء الخطاب الشعري.

و قد تولدت هذه المفاهيم إثر التحول الذي أصاب نظام العروض إذ ترتب عن ذلك جملة من المتغيرات في المفاهيم و الرؤى مكنت الشاعر كي يخلق نمطا من الاطلاق و الافتراض لفضاء التشكل الشعري مساحة. فلم يعد الوزن معيارا للشعر إلا إذا انصهر بمعنى الوجود و إيقاع العصر و كذا نسقية اللغة للخطاب الشعري في نحو ما يذهب إليه الباحث بشير تاوريت: «هي دعوة إلى وضع حد لمجموعة من القيود التي قيدت شعراء التقليد، حيث كبحت قولهم الشعري، و خنقت مسارهم الإبداعي و هي دعوة دعا إليها معظم شعراء الحداثة في عالمنا العربي، و لا سيما نازك الملائكة. و نزار قباني، و أدونيس»⁴ و لعل هذا في مجمله أفرز انهماك الأشكال و حداثة الأساليب التي امتحانا رواد الشعر العربي المعاصر من تراكييب و أبنية الخطابات الشعرية الغربية نحو الاقتراب من بلاغة الاستعارة و الاستئصال النهائي للأساليب العريقة، و يقر إليوت في هذا النحو «إن الذي يبتكر أوزانا جديدة لهو الرجل الذي يوسع و يهذب إدراكنا و لا يقتصر هذا على البناء الفني وحده... و كذا إسقاطه للتعبير الشعرية و استعماله ألفاظا معاصر»⁵ و في هذا النحو فإن الشعر العربي المعاصر من حيث تشكل القصيدة و تنوعها تكون قد أفادت من طرح إليوت، إذ تم لها تجاوز تلك المعيارية لأسنن القصيدة من حيث الإيقاع إذ تعدت إلى تلك الحوارية و تنوع الأصوات، كما أفادت من الشاعر عزرا باوند (EZRA POUND) من حيث هندسة الشكل البصري إذ أفاد هذا الأخير من بصريات التشكل الصيني للنص الشعري.

و على هذا الأساس فإن تلاشي عمود الشعر و فتور حرج الفضاء الشعري إذ تم له ذلك تم من جهة تخطي توازي الأشطر من تلك الهندسة الصورية للقصيدة العربية القديمة القائمة على تلك الوقفة البصرية لعمود القافية حتى عدت رسما لكثير من المطولات الشعرية، و إثر تشظي قصيدة عمود الشعر من حرج تلك المعيارية للوزن الصورية البصرية لتلك السكونية المتوازنة للتشكيل المتوازن، انفتحت القصيدة على فضاء التشكل البصري المفتوح، كما برز هذا التنوع انطلاقا من التغيرات التي لحقت بمستوى البنية الإيقاعية للقصيدة «لأن المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية، انعكست آليا على انشغالها الفضائي المعتاد، هذا الأخير الذي بقي استمرارا للنموذج الفضائي القديم، رغم التغيرات التي اكتنفته على امتداد أزيد من قرنا»⁶ وفق هذا يؤكد الباحث عبر طرحه مسألة امتداد الأنموذج الفضائي القديم⁷ في النص الشعري الحديث مما يؤدي كي نتساءل، هل عرف للنموذج البصري لعمود الشعر من حضور بمجموع ما ينهض من تشكل في ذاكرة الشعراء المحدثين؟، أم أنه تغير و اتخذ أبعادا بصرية متباينة إثر هذه الثورة التي أفرزتها دعاوى التجديد و طروحات التطوير و منازع الحداثة الشكلية.

قد يأخذ السؤال منعطفا صعبا حيث الإجابة عليه قد تكون مرتبطة بالمتلقي و ما ينطوي عليه من معايير وقع التلقي لأي نص شعري يباشره بصريا. فالنص الشعري المدون يصبح بالضرورة تتابعا لعلامات بصرية على فضاء مفتوح، و بمجرد ما يشرع القارئ عبر تواصله بالنص المدون تتبدى هيئته البصرية، حيث يتوزع النص الشعري بين السعة و التنظيم، التناسق، إلى جانب توزيع السواد و البياض مما يدل على أن المظهر المادي للنص هو ما يلزم القارئ بإستراتيجية خاصة به.⁸

- دلالات الفضاء البصري في الكتابة الشعرية المغربية:

تحول الإيقاع في القصيدة الجديدة إلى صورة متفرعة لا تدعن بالضرورة لتلك النحوية الخطية و هي نابعة من حركة الذات الشاعرة في بعدها الفردي، إذ أصبح إيقاع التفعيلة يتخطى تلك القصيدة إلى تلك الاعتبائية

البصرية حيث «صارت العلاقة بين السمع و البصر علاقة دائرية متكاملة في القصيدة العربية الجديدة، بعد انفتاحها من أسر البيت و حدود العين»⁹ الأمر الذي أفرز تشكلا محدثا في بنية الإيقاع الداخلي، فلم يعد السمع وحده قادرا على التقاط الصور الشعرية و ترابط الأنساق و تداخل النصوص وتواشج العناصر الرمزية، بل لا بد له من أن يشرك جميع الحواس و في مقدمتها العين.

في ضوء صنافات التجريب لبصريات الفضاء الشعري العربي المعاصر تعد تجربة محمد بنيس من خلال دراسته الموسومة ب (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية) أول تجربة مغربية انعطفت إلى الاهتمام بخصوصية الاقتراب البصري بوصفها جسارة على المعتاد و المتواضع عليه، إذ التفت الباحث إلى أهمية المكان بوصفه فضاء لتشكيل النص الشعري، و من هنا يعد المكان عنصرا جوهريا لحضور نسق الخطاب بصريا و كذا نسقيا في نحو ما يذهب إليه بنيس « و للمكان أهمية في تحليل النص، و خاصة عندما تنتقل من عملية الإلقاء إلى عملية القراءة البصرية، فالنص في هذه الحالة ليس مجالا زمنيا فقط، ولكنه مكاني أيضا و خاصة أولئك الذين تمكنوا من تخطيط دواوينهم أو الإشراف عليها، و إدراكها بحسبهم الفني»¹⁰ إن مكنة الالتفات إلى بلاغة المكان لم تبلغ تمامية التأسيس و بخاصة صوب ما ضمن أدبيات السيميائيين ببلاغة الصورة أو بلاغة المكان إلا مع ظهور مجتمع الكتابة الذي يجعل من الخط مرتبطا بقوانين اختراق الكتابة لدائرة الكلام، و اعتبار النص الشعري جسدا يمتلك شكلا معينا ينفلت صوب المنفتح من متعدد الهيئات الشكلية .

تتمثل الكتابة البصرية في كونها تلك النصوص التي تلحق بالصور و الرسوم التي تمثل الكلمات بحيث لا تقرأ و إنما تشاهد أيضا مما يشكل تعضيدا للمعنى و توجيها له. و من هنا باشر الشعراء المعاصرون ذلك المركب البصري بوصفه علامة تتوخى كثافة الأيقنة حيث تتشاكل اللغة بالصورة أو الهيئة التي تتعدى جاهزية تلك الخطية إلى فاعلية الإثارة البصرية و «تظهر الصورة كخطاب كل الرسائل الممكنة متزامنة الحضور على الصفحة و من هنا تنوع المقاربات و القراءات والتأويلات الممكنة... إن قراءة و تفسير المكونات الخطابية (الصورة) لا يمكن أن يمدنا دفعة واحدة بكل الرسائل والدلالات الممكنة. إن ذلك يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات عمودية وأفقية ودائرية... الخ. وضمن هذا الاشتغال البصري ثمة تسلسل خطي لوحداث الرسالة في الصورة وهنا يقترح(علماء السيميائيات) قراءة خطية للصورة إذ يؤكدون أنه، انطلاقا من الحركة الخطية للبصر تشكل بلاغة الصورة»¹¹

وبهذا تتجاوز القصيدة الشكل الشعري المتعارف عليه و يتحول النص إلى حشد من الصور» ولذلك فلا بد للتلقي أن يمتلك معرفة وذاكرة ثقافية تخوله فهم و استيعاب بنية النص الشعري الحديث. لأن نجاح عملية التلقي نفسه الذي يستطيع أن يفك الرموز التي يركبها الشاعر إذا امتلك معرفة نصية حديثة تمكنه من النفاذ إلى دواخل النص الشعري الحديث وإن عجز عن ذلك بطلت عملية التواصل الشعري. لاسيما أن عملية فك الرموز تصبح في غاية السهولة إذا كان المتلقي يمتلك ثقافة شعرية أي إذا واكب الحركة الشعرية»¹² والنص بهذه الهيئة يقدم للقارئ مقاييس تلقيه. ولاستجلاء كيفية تعامل المتلقي مع البعد البصري الشعري، وفي هذا النحو نقرب من ظاهرة الاشتغال الفضائي عند الشعراء المغاربة من خلال المواكبة النظرية و التطبيقية لها معتمدين على بعض التجارب المغاربية التي دفعت حتما إلى إحداث قراءة خاصة، لها مرتكزاتها التصورية في إحداث تأويل مشروع للدلالات السيميائية لبصرية الخطاب الشعري.

- التشكلات الأيقونية للقوائد البصرية:

تكاد تجربة الشاعر محمد بنيس تجلي تلك الخصوصية المتفردة من الكتابة البصرية لخطاب الشعر المعاصر، حيث التفت إلى أهمية المكان بوصفه فضاء لتشكيل النص الشعري. و في سياق هذه النظرة تبرز طروحات بنيس من أجل مشروعية الخط المغربي كونه ملكية تتمتع بتلك الحفرية لسلالة التشكل في الوعي المغاربي الأصيل ومن ثم فهو الخطاب الشعري الذي يصنع التميز و يلغي في الوقت ذاته مهيمنة الآخر، وهذا لا يراد منه إحداث قطيعة مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية إذ إن الخط المغربي - في تصور بنيس- هو امتداد للخطوط العربية لأن الكتابة تنبذ الانغلاق و لا تستسلم لمحو الفرق.

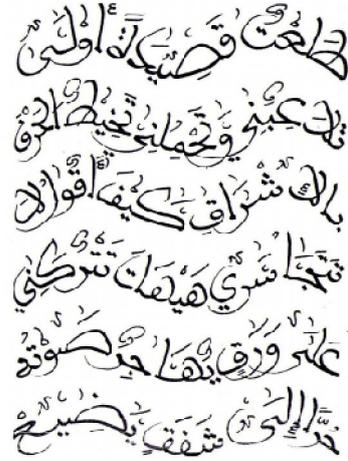
ومما يعرضه الشاعر بنيس عبر ديوانه (في اتجاه صوتك العمودي) تلك النصوص الشعرية على شكل هيئات بصرية متنوعة ملحقا لهذه العملية خطوطية الفنان عبد الغني ويدة. إذ يمكننا تمثل البعد البصري في هذا الديوان من خلال حركة الأسطر الشعرية « ليسجل للمتلقي دلالة تفاوت أطوال الموجات الشعورية المتدفقة عبر كل سطر تسجيليا بصريا»¹³ و بذلك يرسم الشاعر خطوطية أشكاله البصرية قصد توليد دلالة بصرية، ويمكن رصد هذه التقنية في قصيدة بنيس (شعرية) التي وردت خطوطها مائلة على هيئة مثلث في هذا النحو من التشكل البصري¹⁴:



إذا أمعنا النص الوارد هنا نلفيه يحرك بصر المتلقي صوب رسم مثلث قائم الزاوية بقاعدة علوية. فالهيئة البصرية هنا تحدث لدى المتلقي تلك الإثارة في إنتاج المماثل كونها أيقونة. فمثل هذه الهيئات البصرية للخطاب الشعري تستوجب التلقي البصري لكلية التشكل حيث تنتفي تلك الخطية الحاملة للتفاصيل، لأن بصرية الفضاء مقدمة على معرفة الجزئيات أضف إلى ذلك حضور قرينة بصرية والمتمثلة في (أفق) كونها تفيد قفلا أو فاتحة وحضرت بوصفها وسيطا بصريا جامعا بين ذروة المثلث و قاعدته. إذ وردت صيغة (أفق) عبر منزعين: منزع صوتي يحيل على تنبيه أمر، ومن جهة ثانية فهي تمهض على إثارة بصرية حالها مثل أيقونات علامات المرور و لذا وردت في هيئتها البصرية تنبيه صوتي و بصري.

ومن هنا يصبح من العسير على المتلقي الذي لم يتزود بمعطيات القراءة أن يتعرف على البيت الشعري، بسبب انفصال الوحدات الخطية Graphème عن بعضها البعض، وفي هذا تجاوز للسنن الإملائية المعروفة في

الكتابة الشعرية و يستمر هذا الخرق و التجاوز والانفلات للأسنن الشعرية في نحو هذه الأسطر المتموجة وفقا للشكل البصري التالي¹⁵:



وعلى هذا النحو أيضا من هندسة التشكلات البصرية تتشكل خطوط قصيدة (وردة الوقت) اتجاها دائريا على نحو هذا الشكل¹⁶:



يؤدي الشاعر في هذا النحو البصري:

كل الطرقات

حواجز مستقبلنا

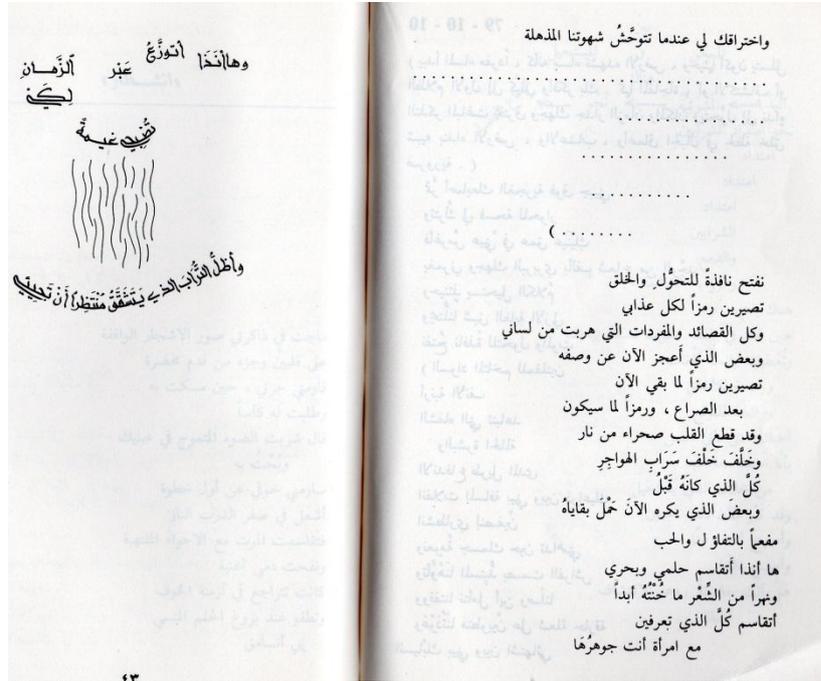
سجناء يطلون على

منفى بضاف لا موج لها

خوفا تتناقله المرأة

لجأ الشاعر إلى تقنية الرسم بالشعر التي وردت على الشكل المروري و التي تعني «ممنوع الدخول في الطرقات التي توضع فيها، و قد جسد الرسم بالشعر دلالة القمع بإغلاق الطرقات تجسيدا بصريا»¹⁷ والدائرة هي فلسفة كونية لتأويل محصلة الالتقاء الجامع لكل السبل

وفقا لهذه الأشكال البصرية تصبح القصيدة علامة تتضافر ضمن بنائها علامات نوعية متعددة فهي تتوزع في علامة جامعة تخص الفضاء النصي و تشمل (الخط- حركة الأسطر- البياض و السواد)، و علامات تخص الفضاء الصوري و تشمل الأشكال البصرية (شكل بصري متموج، شكل دائري، مثلث) ليعبر الخط كونه عنصرا مشاركا في إضفاء الدلالة على النص، فتصبح الفواصل و النقاط و الفراغات و الإشارات عاملا مهما في تكريس هندسة إيقاعية للنص. و من ضمن الشعراء المغاربة الذين انتهوا إلى تلك المساعي الإبداعية عبر هذه التجربة من الكتابة الشاعر المغربي محمد الأشعري ضمن ديوانه (عينان بسعة الحلم) في نحو هذا الشكل البصري¹⁸:



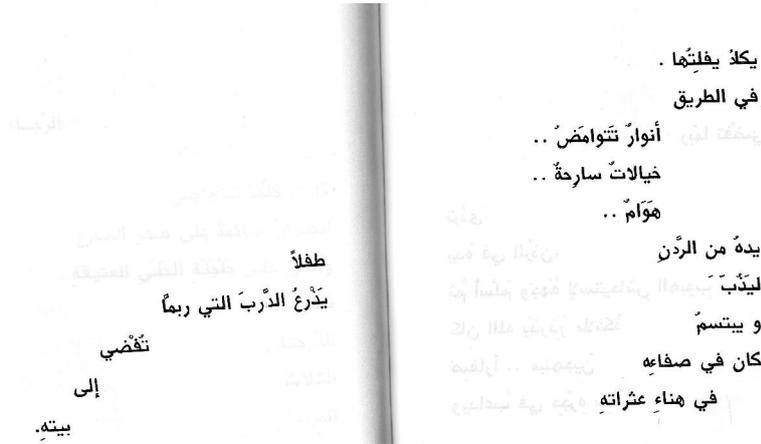
وظف الشاعر تقنية الهلالين التي تعد من سمات الأداء الشفهي و التي تدرج تحت محور علامات الحصر، وذلك حتى يمكن الشاعر المتلقي من التفريق بين صوتين، إذ إن المقطع غير المحصور بين الهلالين يمثل الصوت الخارجي للشاعر أما المقطع المحصور بين الهلالين فيمثل صوت الشعر الداخلي الخافت. ضمن حيز الهلالين وردت الأسطر الأخيرة على شكل نقاط أفقية شغلت مساحة معينة، امتثل فيها الشاعر لدلالات المسكوت عنه فيما يضيفه حيز البياض لدى المتلقي بما لا تفصح به القصيدة و من ثم يعد البياض فضاء لشعرية الصمت أو الفراغ الدال.

وعلى الرغم من أن علامات الترقيم لم تنل ما تستحقه من بحث يكشف عن دورها الحثيث في بنية النص العميقة، إذ تعد انحرافا أسلوبيا يوازي في دلالاته فيض المسكوت عنه، و في الوقت ذاته أكدت حضورها وهي مفعمة بدلالات تضيف إلى النص الشعري و تجعله مفتوحا على عدة تأويلات في نحو ما يذهب إليه الصفراني

«... لكن الشعر العربي الحديث استدرج علامات الترقيم لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي و عاملها معاملة الدوال اللغوية و ذلك بشحها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المؤلف من دلالاتها ووظائفها»¹⁹

عبر المقطع الأخير من القصيدة يظهر نصا صوريا يرافق النص الشعري المدون ويمكن أن نقرأ هذا النص الصوري كأيقون بصري، لأن المطر يمكن أن يجلي انبجاسه بمكنة غير لغوية حيث استثمر الشاعر هنا أيقونة واتخذ من هذه الأيقونة الوسيط بين نسق التوزع و نسق التصدع، لأن العلامة الأيقونية لا تتعلق بالعلامة في علاقتها بالشيء ذاته وإنما تتعدى إلى الصورة الذهنية المنطبعة في الشيء ذاته ومنه «فالتشابه ليس بين العلامة و المرجع، بل بين العلامة و الأنموذج الإدراكي، نتيجة لذلك فالتشابه المتحدث عنه من قبل بيرس موجود، لكن بين الترسيمة الذهنية و المرجع الثقافي»²⁰ وقد امتزجت في هذا المقطع العلامة الأيقونية بالعلامة البصرية المتمثلة في نوعية الخط الذي جاء مغايرا للمقاطع الشعرية التي سبقته، لتسجيل دلالة محددة تتمثل في المباهاة بالثقافية المنعكسة من الهيئة البصرية لنوعية الخط.

ومن ضمن النصوص الشعرية الجزائرية التي توسمت هذا المآخذ من التجربة البصرية في معظم قصائدها الشاعرة سليهي رحال في ديوانها (هذه المرة) إذ غالبا ما تؤدي الشاعرة ضمن فضاء صفحات أشعارها إساءة شعرية للفراغ . ليتحول البياض بذلك إلى دلالة يؤديها التلقي البصري ليكتسب قيمة جمالية تتيح للشاعر التصرف في عناصر القصيدة. ومن هنا يعمد الشاعر إلى إذكاء فاعلية المتلقي قصد إنتاج دلالات وفق ما يوحي به فضاء تشكل القصيدة في نحو ما يؤديه هذا الأنموذج الشعري²¹:



يتضح من خلال هندسة هذا التفرع البصري لتواتر النسق القصير للجملية أن الإيقاع متسارع إذ إن الارتباط بين البعد العاطفي للمقاطع الشعرية و التجلي الإيقاعي يشكل نمطا رمزيا و مقوما ينهض عليه الخطاب الشعري في نحو ما يذهب إليه جاكفونتاني (jacques fontanille) « يقوم العالم الشعوري للخطاب في الواقع على أربع مستويات تمفصلية مختلفة تظهرها الدلالة. إن مستوى التمفصل الأول هو فضاء توتري يمكن لتعديلاته الظهور بشكل تغيرات في السرعة الإيقاعية، أو بشكل وقائع مظهرية أو إيقاعية...»²² و في المقابل نجد المستوى الرابع الذي سماه الباحث بالمشهد التصوري والذي تكون مزاياه حسية و إدراكية تعمل على توجيه وعي المتلقي لبياسر السياق الشعري مباشرة عينية ويتمثل المشهد تمثلا أيقونيا فالجمل القصيرة « لقطات سريعة و مركزة هي بمثابة كوة صغيرة يعيد من خلالها الشاعر تركيب العالم الذي يريد نقله للقارئ، سواء أكان هذا العالم مرثيا أو لا مرثيا»²³

ثم يتدافع البياض بين كلمات النص و تتوسع المسافة بين الأسطر مما يستوجب من ذلك أن هذا الفراغ هو الذي لا يود الشاعر الإفصاح عنه من أجل إشراك المتلقي في صوغ بناء دلالة شعرية خاصة، وعبر هذا الأخذ بنمط الكتابة يؤكد الشاعر انفلاته عن تلك البنية التقليدية للبيت الشعري ليلقي بالقارئ في متاهة بحيث لا يقدر على التفريق بين الشعر و النثر إلا أن هذا القارئ له مكنة الالتفات إلى تلك المفارقة عندما يتدخل الإيقاع وهو يؤدي مسلكه الخاص على الرغم من انفلاته من تلك الجاهزية للخطية البصرية المتوازية. فالشاعر المعاصر أصبح يعيش صراعا حادا بين الخط والفراغ وهو صراع «ربما لم يجريه القدماء بنفس الحدة التي تعترى شاعرنا المعاصر، وهو يكتب نصه الشعري، لأن القدماء كانوا يعرفون مسبقا حدود المكان عند كتابة النص، فيمارسون الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر المعاصر فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا للصراع الداخلي الذي يعاينه»²⁴

ومن ضمن النصوص الشعرية التي لجأ صاحبها وهو يتوسل باستراتيجية الإلحاق للهيئة المصورة وهو يستعين في تشكيلها الكاليفرافي بخطاط، الشاعر الجزائري يوسف أوغليسي إذ تكاد تكون رسوم الفنان معاشو قرور ترافق كل نصوص الشاعر من مثل نص أه ياوطن الأوطان²⁵ :



لقد تمكن الشاعر أن يفرد لكتابته الشعرية فضاء بصريا يعادل في دلالاته المحورية دلالة نصه الشعري، ويضعنا نصب فاعلية التوازي بين إطارين متحاورين بصريا: يتمثلان في نص الشعر وخطوطية الرسم الناتجين عن عمق إحساسه بالمعاناة التي تؤلم نفسه أمام الانشطار الذي يكابده المواطن الجزائري هذا نصه:

أه يا وطني يستوطن بلاد
«الواق واق»
أه يا شعب لا جنى في وطنه
أه يا الشعب الجزائري العظيم
المغلوب على أمره ! ...

هذه المكونات الفضائية تقيم تمايزا بين بعدين فضاءين متغايرين : الفضاء المرسوم، و الفضاء الحاضن لذلك المرسوم إذ تضمن هذا التشكيل الكاليفرافي عتبة بصرية أخرى تتمثل في الإهداء الذي يعلو القصيدة يرتبط بسياق الشعر ونسق اللغة إذ يتفق معظم المشتغلين بالحقل البصري « أنه لا توجد علامة بصرية، بل علامتان اثنتان في كل صورة، يتم هذا عن طريق التمييز بين العلامة الأيقونية، والعلامة التشكيلية، فالعلاقة بين النوعين غالبا ما تدمج داخل المعنى التشكيلي- الأيقوني، حيث عندما نصف سيرورة أيقونية نضع بدء التجلي التشكيلي، بين المحافل الطبيعية و المحافل الثقافية»²⁶

يبدو أن هذا العمل الشعري عملا مؤسسا بخطاطة مسبقة مكنته من تواصله بالأيقون المدمج فأفرز تلك الكثافة من درجات الأيقنة بين نسق النص و هيئة الرسم المشكل. إذ هذا الأخير يعد مؤولا له و حاملا لأمشاجه كي يضفي عليه دلالات مفتوحة كي يؤدي تشاكلا تركيبيا "isotaxie" فيزدوج المتلقي بين مسلكين فينتج له في مقابل ذلك التشاكل الدلالي "isosémie" و عليه فالرسم يحاكي النسق إذ إن « النص اللفظي يوجه إدراك المتلقي ويقوده إلى حدود معينة من التأويل»²⁷ وإثر تواصل الرسم أو الهيئة الملحقة ينزع إلى الإدماج كي يحقق عبر التلقي فاعلية الخطاب البصري في الهيئة المدمجة بين نسق الكلمة وهيئة الصورة و هذا عبارة عن مسلك يكاد يقارب الصور الإشهارية و هو يزاوج بين بلاغة تشكل الصورة و بلاغة صوغ النسق اللغوي.

ولقد انتهت جماعة موم GROUPE إلى أن القراءة الخطية تنهض على إكراه المتلقي في معرفة التفاصيل حتى يتأتى له الإحاطة بالمعنى أو الدلالة - وهذه القراءة هي علمية و صورية- ولعل هذا يتمثل في قراءة النسق النثري. غير أن نسق الشعر و بخاصة المعاصر منه ينهض على الإلحاق و التكتيف، وقد قدمت جماعة موم هذا التواصل عبر مصطلح (Métaboles) و هو مأخذ من مأخذ المجاز الذي يراد به الحشو في المعنى. وهذا يخضع إلى آلية مخالفة للخطية إذ تقارب العمودية كي يتم للمتلقي فاعلية التحصيل السريع لما ينهض عليه من صنوف التشكل و أنماط المجاز، إذ إن تشكل الشعر المحدث متقلب فيقتصد في مقادير تمدد نسقه و هذا ما التفتت إليه جماعة موم عبرما اصطلحت عليه بجدولة النسق عبر القراءة فانتهت إلى أن نسق الشعر ينهض على التشكل التركيبي و التشاكل الدلالي. و تلك هي استراتيجية تأويل الخطاب الشعري:

الإلحاق أو الإضافة ← Adjonction

التكتيف ← Suppression

إذ هو أكثر نزوعا إلى البصرية، فالخطاب الشعري إذا انتهى إلى البصرية المركبة بين الرسم غير اللغوي والنسق اللغوي يصبح بين مسلكين من الانزياح أو المجاز: المجاز العام عبر اللغة والمجاز العام عبر الرسم حين يتعدى المتلقي مجاز النسق المخصص إلى فضاء العلامة البصرية حيث بلاغة الكلية لهيئة النسق المعمم. فالشعر كونه ينزع للبصرية فإنه يرتكز على استراتيجية التوسط (Médiation) وهي علامات تأشيرية تحيل على الأشياء بالتمثيل أو التشبيه. فالشعر ذو طبيعة تركيبية حاملة لفاعليات التوسع من حيث الأداء التمثيلي للرمز/ و العلامة/ و الاستعارة. وغيرها من الأبعاد الأيقونية و غيرها من هندسات الكتابة و التوزيعات الخطية.

الهوامش:

- 1- إليوت (ت،س)، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطفي الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص33.
- 2- المرجع نفسه، ص113.
- 3- ينظر: بشير تاويرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأصول و المفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص329.
- 4- المرجع نفسه، ص 329.
- 5- ليفر(ف، ر)، اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي، ترجمة عبد الستار جواد، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1977، ص 119، 123، 134.
- 6- محمد الماكري، الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1991، ص175-176.
- 7- يقدم ابن رشيق القيرواني تفسيراً للقصيدة العربية في اشتغالها الفضائي، هي أشبه ما تكون بالباب أو الخباء أو دورة الشمس الهاربة، و يلقي الماكري في تمثيل حازم القرطاجني مقابلة مثيلة كالتالي وجدها عند ابن رشيق إذ يقابل القرطاجني البيت الشعري بالخباء ليصبح شكل القصيدة بالنسبة للشاعر هو نفسه شكل الخيمة بالنسبة لساكنيها. و الأشكال الأيقونية التي قدمها الماكري تؤكد في مجموعها على تواصل النص الشعري القديم بالزمان و المكان. نقلا من الماكري: تحليل الخطاب الشعري، ص140-141.
- 8- محمد الماكري، الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص175-176.
- 9- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص86.
- 10- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ص99.
- 11- غرافي محمد، قراءة في السيميولوجيا البصرية، فكر و نقد، مجلة ثقافية شهرية، المغرب، ع13، 1988، ص129-130.
- 12- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط2، سراس للنشر، تونس، 1992، ص153.
- 13- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ط1، النادي الأدبي و المركز الثقافي، ص174.
- 14- محمد بنيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ط1، دار توبقال للنشر، 2002، ص243.
- 15- المرجع نفسه، ص245.
- 16- المرجع نفسه، ص266.
- 17- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص69.
- 18- محمد الأشعري، ديوان عينات بسعة الحلم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1981، ص42-43.
- 19- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص201.
- 20- عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية قضايا العلامة و الرسالة البصرية، ط1، الشركة الجزائرية السورية للنشر و التوزيع، 2013، ص42.
- 21- سليبي رحال، ديوان هذه المرة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص54-55.

- 22- جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة علي أسعد، ط1، دار الحوار للطباعة و النشر، سوريا، 2003، ص88.
- 23- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص103.
- 24- المرجع نفسه، ص103.
- 25- يوسف وجليسي، ديوان أجاج صفصافة في موسم الإعصار، ط1، دار الإبداع، الجزائر، 1995، ص547.
- 26- عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية قضايا العلامة و الرسالة البصرية، ص67.
- 27- Roland Barthes, Rhétorique de l'image, in communication, 1964 11.