التشكيل البصري في ديوان الحبشة لعمر مرياش

د. السحيمي بركاتي

تاريخ الاستلام: 31- 01- 2019
تاريخ القبول: 06- 10- 2019

المحتوى: الشعّر تعبير عن تجارب الإنسان في الكون والوجود، وترجمة مشاعره وانفعالاته بالواقع الذي يشغله، من خلال الشعّر استطاع الشّاعر أن يعيد تشكيل الكون باللغة والصوتة الموسيقية، في البداية مكان تلقى الشعّر شفاهة يعتمد أساسا على اللغة في التواصل. ومع ظهور الكتابة وتطور أشكالها انتقل الشعر من الشفهى إلى المكتوب، فأصبح تلقّي الشعر يعتمد على حاسة أخرى وهي البصر، لذا اجتهدت المدارس الأدبيّة والنقديّة الحديثة في قراءة النص على آليات جديدة تنقسم والمعنى الجديد، مستثمرة الدروس اللفصية الحديثة والنظريات النقدية الحديثة ومدارس النقد المختلفة، التي تهتم بالنص شكله ومضمونه وبخاصة القصيدة التي تخطب العين والبصر، وتحاور الحواس الإدراكيّة المجسدّة. منه ظهر أنواع مختلفة للقصائد، مثل القصيدة البصريّة والقصيدة الكونكريتية، القصيدة النضائيّة والقصيدة التشكيليّة، القصيدة الكاليفراخيّة وغيرها من التفريغات والأشكال الكتابية التي ظهرت في الأدب العربي والغربي. هذه الورقة سنناش ديوان الحبشة الذي يستجيب إلى بعض خصائص القصيدة التي تخطب الخيال والبصر، وتعتمد على قراءتها من خلال الملفوظ وغير الملفوظ: عبر العلامات اللفصية وغير اللفصية.

__________________________________________________________
sihamdi.b6@gmail.com
(المرسل)

* جامعة محمد بوضياف - المسيلة. البريد الإلكتروني (المؤلف المرسل)
التشكيل البصري في ديوان الجبهة لعمر مرياش

الكلمات المفتاحية: التشكيل البصري، العتبات النصية، الصفحة الشعرية، الصورة الجرافيكية، السَّوَاد والبياض.

Résumé : La poésie exprime les expériences vécues par l’homme dans l’univers, elle traduit également ses sentiments envers la réalité qu’il vit. Grâce à la poésie, le poète a pu toujours reconstruire l’univers par le moyen de la langue, de l’image et de la musique. Au début, la réception de la poésie se fait oralement par le biais, bien évidemment, du langage. Après l’invention de l’écriture et l’évolution de ses différents formats la transmission de la poésie passe de la voie orale à la voie écrite. Par conséquent, l’accès à la poésie se repose sur une nouvelle compétence, à savoir : la vue.

Des écoles contemporaines de la littérature et de la critique se sont donné les moyens pour mettre en place de nouvelles approches de lecture des textes poétiques convenables à leur réception par voie écrite, tout en se basant sur les théories linguistiques et les approches littéraires et critiques, qui s’intéressent à l’étude des textes sur des principes à la fois morphologiques et sémantiques, notamment les poèmes qui visent la vue et la vision. C’est dans ce contexte que de nouvelle typologie de poèmes font leur apparition tels que les poèmes visuels, les poèmes concrets les poèmes spatiaux, les poèmes calligraphiques,…etc.

Dans cet article, nous nous intéresserons au recueil d’Alhabacha qui répond aux caractéristiques des poèmes qui s’adressent à la fois l’imagination et au visuel. Nous nous baserons sur l’aspect verbal et l’aspect implicite à travers les marques linguistiques et extralinguistiques.
مقدمة: أحدثت الحداثة الشعريّة خلاله في مفهوم وجماليّة التلقي، من خلال حركة التّجريب التي صاحبت الكتابة الشعريّة مع مطلع الخامسينات من القرن العشرين ابتداء بحركة الشّعر الحرّ وما نتج عنها من تغيّرات جذريّة في مفهوم القصيدة وطرق بنائها وتلقيها، وفتحت الأبواب مشرّعة أمام التجّارب الحداثيّة الغربيّة أن تسلّل إلى مناطق القصيدة العربيّة، فناجزتها في خصائص بنائها شكلًا ومضمونًا، الأمر الذي نتج عنه انتفاح القصيدة العربيّة عنوان أهام هذه التجّارب، حيث أجهزت على عمودها الشعريّ وأسقطت أرضاً، ثمّ انتقلت إلى ثقافة قراءة القصائد من النظرة التقليديّة المبنية على القصيدة المشكّلة من علامات لغويّة في أبابا متوازيّة ومتناظرة، إلى مفهوم آخر للقراءة الذي يعتمد على تلقي كل العلامات اللغويّة وغير اللغويّة، حتى بياض الورقة ولا يقله الشّاعر بدرج ضمن النّصوص الموازيّة التي تتأثّث بها القصيدة أو بالتعبير الحداثيّ- النصّ- يجب الانتباه إليها، وفكّ شفراتها لأنّها تدخل في التّسيج الدّلالي للنص، والتي تأخذ تسميات عديدة منها القصيدة البصريّة أو التّشكيليّة وسنتعمد في هذه الورقة على مفردتي التّشكيك البصري والمدونة المروسة.

تعد الحقبة الثمانيّة التي ينتمي إليها عمّار مرياش سيروة الشّعر الجزائري المعاصر بداية التّحول والتّجريب والتجاوز الشعري لكتابة نص مختلف يفتح على التّيارات الواقعة من الغرب، في حين يحافظ على هويّته، لأنّه لا يمكن أن ينسى عن جذوره ويؤسِّس رؤيا جديدة بين عشية وضحاها، ولكن مع ذلكّ أثّر الشّاعر الثمانيّ كثيرًا بطرُوحتات الحداثة الشعريّة خصوصاً الشرقيّة منها، مع تجربة مجلّة شعر وراء أدونيس وأنسي الحاج ويُوسي الخال وغيرهم من رواد الحداثة في المغرب العربي، وحاول أن يكتب نصًا يستجيب لاشتراطات الحداثة، نصًا يرتكز عليه التّنويع في نصوصه المجاوره، بأيقونات مساعدة في تأكيد المعنى ونتائج الدّلالة.
من التّقنيات الحديثة لهويّة هذا النّص، هو نص يمتزّج فيه السّواء بالتباض يكثر في النّثر البصري وعلامات التّخطيط والتّرقيم والحذف والتّوّرد. يجاور النّص الملفوظ بأشكال ورسومات وخطوط، يعتمد على المقباط مرقمة أو ممنونة تنطبع على جسد الورقة، نص تتداخل فيه فنون ومعارف إنسانيّة وهندسيّة وجماليّة، نص لا يعرّف بأحاديّة الجنس، بل هو جغرافيا تلتقى فيها كل الأجناس الأبديّة والإبداعيّة مثل المسرح والسينما والفنون التشكيليّة والدراما ليعبر به الإنسان المعاصر عن تجربته ويستجيب لذاقته المتفتحة التي لا ترضي اللغة وأنزياحاتها ومدلولاتها، بل تنطبع على جغرافيا الورقة التي تنطبع فيها اللغة بعلامات مرفوطة وغير مرفوطة، تثير الخيال وتحرك حاسة البصر الذي يتلمس جسد الورقة ويتلقى العلامات المختلفة التي هي نصوص مجاورة تخضى وراءها متعة نصيّة، هذه التّقنيات المعاصرة هي ما أصلح عليها بالتشكيل البصري في النّص، لذلك الورقة تحاول أن تقترب من ديوان الحبشة للشاعر عمار مرياش مستجلبيّة هذه الظاهرة التّقنيّة في شعره.

أوّلًا: التشكيل البصري/ النشأة والمفهوم:

1- النشأة: نحن أمام ظاهرة أدبيّة حديثة في مفهومها وتطبيقاتها، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هل التشكيل البصري أو بمعنى آخر القصيدة التي تركز على الشكل وتفريعاته ظاهرة جديدة أم قديمة في أدبنا العربي؟ وهل أدبنا المعاصر نقل هذه الظاهرة من الأدب الغربي عن طريق النبيال والترجمة والتأقلم والتأثر؟ أم أنّه استعاداً من ماضي أسلافه في القرنين التي خلت وتحديداً العصر الأندلسي والمملوكي وما بعد؟ إنّ البنت النّام والمفصلي في مراعيّة الظاهرة لا يمكن الإقراض به والزعم بأسبقيّة جنس بسيري عن آخر في نشوء الظاهرة. ولكن بعض الدراسات الأدبيّة تشير إلى ظهور هذه الظاهرة في حكّب العرب القديم، بحيث يرى طراد الكبيسي أنّ شعرنا العربي "لم يعرف منذ تاريخ معرفتنا به نظاماً كتابياً للنص غير نظام
توازي الصّدور والأعجّاز، بينها بياض هو فاصلّة الصّمّت اللازمة للنفس، ولعلَّ أوّل خروج على طرفي مهنيّة النّص هذا جاء من الأندلسين، عندما استخدمو الموشّح وذهب بعضهم إلى بناء موشحته على شكل شجرة، أو وردة. فكانت الموشحة عاملًا يجمع بعض من جيران البلدة، وبالذّاك الأنساني. وكان بالبديع الأندلسي أراد الارتقاء به، أحساناً للطبيعة ودخل النّص الشّعري في إهاب شجرة أو وردة، 1 حتى أن بعض التّوسيع والتّشجير والتّسيمالي وغيرها من أشكال القصيدة الأندلسيّة تتمثلّ ظاهرة التّشكيل يرى بعض الدارسين أنّها دخيلة على الأدب العربي بل جاءت من حضارات أخرى دخلت أكثرها في بغداد.

يرى الزّراعي أنّ انتشار الصّنعة بدأ من القرن السّادس، ومنذّما يُقترب من المشجّرات يرى أنّه هو "محبوب الطّرفين" ويتّولى، هو نور من مكان يعرف في القرن الحادي عشر، ينادي بمشجّرات، ويبدأ ببّيّ دير، ثمّ يبدأ الحسن لابن محمد الأندلسي، ثمّ صفا الدّين الحلي، 2 ويجب أن نتفق هانمان الآمال مسألة غاية الأهميّة تتعلق بالعصر الذي وسمه الدارسون بعصر الضّعف، بحيث أصروا عليه حكماً عاماً مازال هذا الوسم مصاحباً إلى يومنا هذا. ولكن تاريخ النّقد والأدب يطلّعنا على كتب قيمة كُتب مثل هذا الزمن وظهر أدباء ومؤرخون ونقاد خدموا الثقافة العربيّة بدراسات تعدّ اليوم مصدر مهمّة للبحوث العلميّة والأديبيّة، أدرك بعضهم تمثياً لا حصرها كحابل خلدون، ابن نباتة، ابن عربي جلال الدّين السيوطي، ابن الفارابي، ابن منظور وغيرهم كثير.

أما ظاهرة التّشكيل البصري للقصيدة حديثاً، ظهر مع ظهور الشّعريّ الحرّ، وما أنجز عنده من الخروج على نظام القصيدة القديم، وظهور شعّر التّفعيلة وقصيدة النّثر وسائر ذلك مع سنوات الأربعينات، حيث تمرّدت على الشكل القابل وفتحت مجال الحريّة التّشكيليّة، خاصّة في القصيدة المدوارة والطّابع المكاني والذّي لمشكل ودوره بـ "التنوّع"، وعندما الأداء الكتابي الذي أصبح جزءًا من التّسجّل الدّلالي للنص الشّعري بعد الانتقال من الشكل إلى التّشكيل، 3 ونسجّل هاهنا
أنّ النقاد المغاربة مثل محمد بنور وشريف داغر ومحمد الهاشمي ومحمّد مفتاح
وغيرهم يمكن لديهم اهتمام نقدي مبكر بهذه الظاهرة في شعرنا العربي متأثرين
بالدراسة الغربيّة للتّنّقد.

إنّ تجلي الظاهرة في الشعر الجزائري لم يظهر باكراً ويعود السبب باذكاء
إلى سياقات تاريخيّة مرّ بها البلد أثرت على انخراط الشعر الجزائري في الحّداثة
مثلما عليه الحال في المشرق العربي، وتعدّ فترة الثّمانينات الأخصرّ سبرورة
الشّعر الجزائري نحو الحّداثة من خلال ظهور جيل من الشّعراء الشّباب مكنتهم
قراءاتهم المتعدّدة للمنجز الشّعري القديم وانفتاحهم عن التجّارب الغربيّة
ورغبتهم في كتابة نصوص تتجاوز السائد نحو نص شرائي يستجيب لمظليات
الكتابة الجديدة، التي من ميزاتها الاهتمام بالشّكل مع المضمون معا، التي تضمنا
بباشرة لأنّ القيسية البصريّة التي تستجيب كذّل للفنون والفكريّة الثانية
حيث وأصبه الشّاعر الجزائري العصر ونضجت تجربته أكثر، وقدّم نصوصا
جميلة في هذا السياق، وأعماله هنا هذه الورقة عمّار مرياح الذي ينتمي إلى
فترة الثّمانينات حيث بداية الانتفاع الحدادي والوعي بضرورة كتابة نص
متجاوز للأشكال القديمة مستثمرًا تقنيات الحداثة والمفاهيم الجديدة للشعر.

المفهوم:

1- التّشكيل لغة: سنكتفي بتعرّيفين اثنين للمصطلح: الأولى عند
اللغويين القدامى والآخر عند اللغويين المحدثين. التّشكيل مفردة مأخوذة من
الجذر (ش ك) يعرّفه ابن منظور "والشكّ بالفتح: الشّبه والمثل، والجميع أشكال
وشكول، وشكّل الشيء صورته المحسّسة والمنحوطة، وشكّل الشيء: تصوّر، وشكّل:
صوره وشكّل المرة شعرها ضفت خصائص من مقدّم رآسه عن بعين وعن شمال
ثم شدّت بها سائر ذواتها وشكّل العنب: أيّن بعضه، وشكّل الكتاب يشكّله شكلا
وأشكَّله: أعجمه، وشكّلت الكتاب: أسّلته، فهو مشكل إذا قيدته بالإعراب وأعجمت الكتاب إذا نطقته.  

أما المفهوم الثاني لل مصدر (ش ك ل) يرى أحمد مختار عمر أن الجذر يأخذ المعاني التالية: "شِكَال، يشكّي، تشكيلًا، فهو مشكَل، شكل الكتاب: شكَّل، ضبطه بالتناظر والحركات، شكل الفنان الشّيء، صوره عالجه بغيّة إعطاء شكل معيّن (...). تشكيليّة مفرد اسم مؤّنث منسوب إلى تشكيل الفنون التشكيليّة: فنون تصوير الأشياء وتمثيلها: صُبّارم التصويري والعَت وتَح وثبوتية العمارة."

إن أهم ما نلاحظه من المفهومين السالفين مادّة (ش ك ل) هو أن اللغة ما نزال محافظا على جوهرها اللساني الذي يعد التصوير ركنا أساساً في مفهومها اللغوي مما يدل أن اللغة تتطور معاناتها بسبب الأناسات الثقافية والمعرفية التي تحتاج فيها إلى اللغة، ولكنها تحافظ على ذات الوقت على أصلها وهو ما يقرّنا أكثر إلى المعنى الاصطلاحي الذي لا يبتعد عن هذا المفهوم.

٢- التشكيل اصطلاحا: يحيّينا المفهوم اللغوي للفظة "تشكيل" مباشرة على حاسة لها علاقة بتلك المادّة المشكّلة، وهي البصر، فالنص الأدبي هو علامات لغوية تحمل معان تثير الخيال من خلال الصور والمحسَّنات والبيان وغيرها من البلاغة التَّقليديّة، وهو مصطلح علامات بصرية غير لغويّة وغير ملفوظة أو ما عبر عنها جيّر جنّيّت بالنص المجاور أو الموازي الذي يتعالق مع النص الملفوظ في وظيفة ترسيخ المعنى لدى الملتقي، فالقصيدة "لا تستعبض بالصورة البصرية عن التعبير بالصورة اللوحيّة لأنها تحتاج إليهما معا، ولا غنى لإحداهما عن الآخر" ٨، هذا النوع من القصائد ٨، لذا كانت الكثير من الدراسات النقدية العاصرة إلى قراءة النصوص من خلال ما تلتقطه العين فوق جسد الورق، لأن هذه النصوص الملقاة فوق الورق لا تعد من سقط المعاي.
التشكيل البصري في ديوان الحبشة لعمر مرياش

مقاطعات تؤدي وظيفة دلالية ١١ النص ووجودها طباعياً هو تواطؤ من الشاعر والناشر ومن يساعد ٢١ إخراج النص من الشفهي إلى الوجود الكتابي. تنوَّعت المصطلحات المصاحبة لمصطلح التشكيل البصري لدى النقاد المعاصرين فمثلًا شريل دافر يعتمد على مصطلح الشكل الخطي الذي "يعتبر الهيئة التطَّاعية حكيدان للعمل والمُحلل" ٧ حين يفضل محمد الماسركي مصطلح الاشتغال الضادي الذي يستغل فيه على الفضاء الطَّاعي بمختلف آيقاته ويقسمَه إلى ظواهر: فضاء نصي وهو "الذي يسجل فيه الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدد المقام التخاطبي، وهذا الفضاء لا يتطلب من الملفقي موقعاً محدداً .. وفضاء صوري: الذي تترسَّم فيه الأسطر والعلامات البصريَّة كأشكال للرؤى أي الفضاء المتصمّن لعلامات تشكيلية بصريَّة ٨.

تحاول الوَرقة أن تطبق بعض تقنيات التشكيل البصري على ديوان الحبشة يليه النبي للشاعر عمار مرياش الذي يعد من الشُّعراء الذين تشكّلت لديهم حساسية بأهميَّة الخروج من القصيدة السَّعينيَّة ومن أشكال كتبته مرتكزاً على اللغة حينا وعلى التشكيل حيناً آخر، ١١ محاولة لتقديم نص حديث يفتح أمام تجريبيَّة الشعرية قراءات جديدة تتكنّ على تقنيات القراءة التشكيليَّة للقصيدة.

ثانياً: ملامح التَّشكيل البصري في ديوان الحبشة يليه النبي.

التعتربات: ١٠ ما يواجه القاريَّ في هذه الموازيات النصيَّة، فهي مرشد إلى الداخ النصي، إلى جغرافيا القصيدة، مَدَلَّلة له العقبات ٢١ فهم إشارة عابرة أو رمز غامض أو لفظة شاردة، هذه المسائل النصيَّة لم تكن معروفة ٢١ نقداً العربي قدماً بل جدَّت مع الثاقبة النصيَّة، وانتفاح النقد العربي على الآخر، وتطور مفهوم النَّص من صعوبة بنائيَّة ترتكز على الإيقاع الموسيقي والصور الفنيَّة إلى نص يهندسه المضمَّن وغير المضمَّن، هذا الأخير أطلق عليه النقد "المعاصر
تتميز عددًا نسبيًا منها العنبات وهو مصطلح يشير إلى "جيراد جينيت". واتخذ منه "خطابًا موازيًا للخطاب الأصلي وهو النص". وخصص له كتابة أسماء "عببات" Seuls و يعرف "جينيت" هذا النّوع من الخطاب بأنه "كلما يجعل من النص كتابة يقترح نفسه على قراءه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، تلك العتبة، البهذ الذي يسمح لكل منا دخوله أو الزّوج منـه"، لذلـك كانت معرفة العنبات وتأثـيرها في إنتاج الدلالات أمارا بالأخـمـم في الدراسات المعاصرة.

1- عتبة المعوان: قدما قبل "إن العوان مشتق من العنبة، لأن الكتب الـقديم كانت لا تطبع فلما طبعت وعونـت، جعل القائل يقول من عنى بهذا الكتاب؟ ولقد عنى كتابه" أي اهتم به وجعل منه نصا موزايدا للمتن الشمـري، وأهمية العونـة في تصدير الكتب والأعتمان بها أهم بوابات الولوج إلى الداخل النصي، تخصص دارسون في فضاء العونـة وقيامتها في النص نجد مثلا (la marque du titre) ليو هوك (leo Hoek) "كتب كتابا أسماء سمة المعوان".

حدد فيه العناصر الإجرائيّة لدراسة النص، فهو يحقق أكثر من وظيفـة وغايـة إذ يلخص محتوى النص ويوضـحه، كما يدل عليه كمسعة معرفة أمام القارئ يتم تعبيـنها بعلاـمة ليست منها جعلت خصصـا لتمييزه وذبح الأنظار إليها. 12. يبقى العونـان عادة قاصرا على إبلاغ المعنى، فهو يحتاج دوما إلى نصـه لاستكمال عمليـة التبليغ والتتأثر في المتلقي "أناه من الجهـة اللفظـيـة يعكس افتقارا لغوي شديدًا، ولهذا قلنا إنه دائما بـ الحاجة إلى من يغتنى افتقاره ويشد أزره، والغبني هنا هو النص".

ديوان "الحبشة بلبي الـنـبي" العونـان لغويًا ابتداً باسم، وتحوي خبر لمبتداً محدود تقديره "هـذه" ومعنى الجملة يصبح "هـذه الحبـشة بلبي الـنـبي" يغلـب على نصوص الـديوان نص الحبـشة، فهو نـصـ الـديوان، واختار الشاعر لديوانـه عونـان منـكـرـيا "الحبـشة" وجعل منه الـبؤرة المركزـيـة التي تدور حولها النـصوص
التشكيل البصري في ديوان الجبهة لعمر مرايش

الفرعية الأخرى بالإسماء بِإِنْتِاج دلالة النَّصِ الرَّئيِّس، اتَّكَأ الشاعر على اسم له
دلالة تاريخية ودينيَّة: فالحسِّة هي الاسم القديم لدولة إثيوبيا حيث تقع في
القرن الإفريقي أمّا حضورها في الخيال الإسلامي فيرتبط بأوّل هجرة في
الإسلام، إذ وصفها الرَّسُول عليه الصلاة وسلام بأنّها مدينة فيها ملك لا يظُلم

عندِهٔ أحد، ويقصد به النَّجاشي ملك الحبشة.

الشَّاعر هاـتا يستعِيد الحبـشة القديمـة، ولكن يفرغُها من محتوٍّا ما وصفها
به الرَّسُول عليه الصلاة وسلام؛ فّمَن حبصة النَّجاشي يقابله ظلّم حبصة
الشَّاعر، هذا الاستدعاء المكاني للحبشة عبر تقنيّة تغيير المحمول التأريخي
الأصلي وشحنه بمحول جديد يُضاف معه، هو الذي أُحسب العونان شعريّة
فَاتِحَا بذَلِكُ شهِيَّة القارئ للسَّفِر بِحبصة الشَّاعر التي يَشَكل جِراحتيها من
مَخْزُونه العرقي والتُّقاسِم وجيرته الإنسانيّة. هذا الاستغلال البصري على العونان
وتشيَّيره برموز تاريخية ودينيّة هي تقنيّة حدادّية يُلبِّجها إليها الشِّعراو إغواء
للقارئ وسحن النَّص بمحولات تاريخيّة ودينيّة من شأنها الارتقاء بالتَّجربة إلى
مستويات عالميّة.

1- عَتْبَة الغَفَّال: الصُّورة الجرافيكية للديوان تنصهر فيها أبعاد
مَتَّعـْدَّة: تاريـْخية ونفـسـيَّة وواقعـيَّة، تختَزِل رؤيا الشَّاعر لواقِعه عبر لَعْبة الْقِناع
التي مارسها الشَّاعر بِالنَّص، واتكاؤه على عَلاـمَة نسائِية لها خَلفيَاتها
ومحمولاتها التأريخيّة ما يِمكنها من الانفتاح على عَديد القراءات والتَّأويلات
فَعَنْوان الدَّيوان والجِرافيكَّ يَقَصص مَوازٍ لِتجِريـّة الشَّاعر تحمل رؤيا تجاورِيَّة
و混合يّة تمامًا على نمطية الاستغلال البصري بِالعنوان والعَتْبَات لِتجريـّة
الشَّعـر الجزائري في مرحلة الحداثة الشعريّة مع نهاية السَّبعينات وبداية
الْثَّمانينات.
القارئ للوحة الجرافيكية المصاحبة للعنوان، يجدها اشتفلت على ثلاثة خطوط عربية: الخط الكوفي، خط النسخ، والخط الغربي القديم، فالمشاعر "وهو يعمل على التوزيع الخطي للنص، يؤثر للدلاليَّة النص، فيما هو يخضع لقيم ثقافيَّة، ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص والبحث عن دلالته، تبعًا لاتجاهات البنية الخطيَّة داخل بياض الصفحة". ١٤ هذا التنوع في الخطوط يعد فضاء طباعي ذي حجم مثير يصمم القارئ، ويدهسه. ١

تذكر القارئ هذا، هل تنوع الخطوط زينة وحلبية نصيَّة الهدف منها إثارة بصر القارئ وذهول زمن تلقي النص، ذلك أن لكل خط مراجه التأريخية والحضارية والخصوصية ويختزل بنية معرفتية وسوسيوثقافيَّة للبيئة التي ينتتمي إليها، وعبرها يمتص المشاعر المخزون الدلالي للخط ويستثمره لصالحه.

يتساءل القارئ هنا، هل تنوع الخطوط بياض لعدة أهداف منها إثارة بصر القارئ وذهول زمن تلقي النص، ذلك أن لكل خط مراجه التأريخية والحضارية والخصوصية ويختزل بنية معرفتية وسوسيوثقافيَّة للبيئة التي ينتتمي إليها، وعبرها يمتص المشاعر المخزون الدلالي للخط ويستثمره لصالحه.

فلماذا كتب الشاعر نصوص الدَّيّوان بالخط الغربي القديم؟ أحيانا يلجأ الشعراً إلى إغواء القارئ وجره إلى متاهات فيضائيِّة لا طائل منها تخدش دلالة النص أكثرا من أن تنفعه. بينما الصورة المصاحبة للعنوان الرئيس تظهر رجلا يرتدي زيًا عربيا إسلاميا، يقاتل رجلا آخر، ومن خلال لونه الأسود يبدع على أنه ينتتمي للحبشة، كما تشير علامة الهلال فوق خوذة الرجل المقاتل إلى رمزية الإسلام، أضيف إلى ذلك طبيعة السِّيف الذي طعن به الفارس. الـرجال الأسود يحمل رمزية سيف الذي فقار لسيدنا علي بن أبي طالب.

الصورة تحمل دلالة صادمة للقارئ: ذلك أنها تبين اقتتال بين الرجل المسلم مع ما يبدو - في الصورة - أهله حبيشي، وهي قلب للحقيقة التاريخيَّة، التي وردت في عدد كتاب السير والتاريخ، فما ترسَّب لدى القارء أن الحبشة وملكها النجاشي هم من احتضنوا المسلمين في بداية الدعوة. بحيث رفض الملك تسليم المسلمين إلى كفار قريش آنذاك حينما هاجروا إلى الحبشة، وسجل التاريخ.


285
التشكيل البصري في ديوان الجبهة لعمار مرايش

الإسلامي هذا الموقع النبيل للنجاشي، إلى درجة أن الرسول عليه الصلاة وسلام صلى صلالة الغائب عند وفاة النجاشي.

هذا القلب الانزياحي للحقيقة التاريخية بواسطة تقريغها من محتواها، هو من صميم اشتغال الشاعر على الصورة، لأنه سيثير حول نصه الأسئلة ويفتح باب التأويل واسعاً، ويجد قراءة محاولة قراءة ما وراء النص. يبحث عن الغائب الدلالي المختفي وراء الانزياح، فالحبشنة ليست هي الحبشة، والقارس المطلق الحصان هل يرمز للعربي قديماً أم فيه توريثه إلى رجل آخر، متقطع بالعربي والإسلام؟ أسئلة عديدة تثيرها عتبة الفلاف، حيث كتب الشاعر من اشتغاله على الرموز التاريخية والدينية مثبته عبر مناصات متاجورة، لذلك ديوان مغرٌ بالهجرة إلى حبشه. ولكن برواً مختلفة تفيد من معطيات التاريخ والدين والواقع.

2- التشكيل البصري للصفحة الشمريّة: من التّفّنّيات الحداثيّة لبيّة هذا النّص هو نص يمتزج فيه السّواد بالبيض يكثر فيه النّبر البصري وعلامات التّنقيط والتّرقيم والحذف والتّوّتر. يجاوز النّص الملفوظ بأشكال ورسومات وخطوط، يعتمد على المقطع المرقمة أو معنونة تنطبع على جسد الورقة فتتحول الورقة إلى علامات مكتوبة وأخرى مفحوص، وثانيّة مختزلة بإشارات وأيقونات ورموز لها دائم، تسمى بِـُّتشكيل المعنى الذي يبحث عنه القارئ عبر تلقين النّص بالخيال والرويّة البصريّة.

1- السواد والبيض: يتناسق ورقة الكتابة لونان: البَبض والأسود، فمثى امتد الأوّل انحصار الآخر وتراجع وهكذا. يمتّل السّواد الملفوظ اللغويّ من القول الشعري فهو حامل لتجربة الشّاعر برؤاه وجماليتها وإشاراتها ودلالتها لذا لحاجة إلى مساحة مكانية لِـِّورقة ليوضع صلّ الحمولات على جرافاتها، إذ يختار الشّاعر زوايا من الورقة لِّيجسّد ذلك، كَّ حين يترك زوياً أخرى للبيض أو الكتابة بالحبر السّري كما اصطلاحه عليه بعض الدراسات.
الحديثة ١٥، ليغرس فيها دواليه الصامتة، التي تحبس في داخلها لغة مترعة بالمعنى، تستعين عن الإفصاح عنه بالجواهرة، بدلاً بوجها، وذلك أن المساحة المكانيّة للكتابة غير محدودة بإطار مسبي، كما هو الحال في القصيدة العمودية فالشاعر له كمال الحرية في اختيار حجم السّواد والبيض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة السّجرية وخصائصها، وما يترتب على ذلك من تدفق أو إجماع في الشاعر، ومن احتمال أو هدوء السّجرية.

يطالعنا "عمر مرياش" هذة المقطع بانحباس اللغة الشعريّة عن البوح مفسحا الفضاء للغة البوح فلألف الفراغ، وإعادة التّوازن للدفقة الشعريّة ووضعها على سكة القول مجددًا، لأنّها توقفت، واستحالة عليها تكتملة البوح، حيث يقول:

لو نضج الدّمع يكون مقتليها
لصار الخريف الذي مكان يقترب من شفتي وناهدها
المتوحش قاموس وعئ لأطيار تنوي التّحرر من عقيد
الهجرة الموسمية في هذه الرحلة

والمدينة آشياء من شيق مبهم تتمايل

نتسأل ما هي عقد الهجرة الموسمية المعنوية بخطاب الشّاعر؟ ما نوعها وما صفتها وكيفها؟ وما طبيعة هذه الرحلة الشّاعر لم يشا أن يدخل في مغامرة كتابته، حيث توقفت له وفوض القارئ، بدلاً لمحذّر رموزها، وتخيّل طبيعة هذه المرحلة المتوازيّة وراء خطوط الحبر السّري، بعد هذه الوقفة الطويلة التي أخذت من مكانية النص، ثلاثة أخطار: ١٠٠، ستتأنف الشّاعر الكتابة من جديد، حيث كتب سطرا واحدة وتوقفت له مجددًا، ثمّ أكمل مساره بعد ذلك، هذا التّوزيع للبوح على السّواد يحيلنا على حالة الانقباض التي تعاني منها الذّات.
الشاعرة، إذ الدفقة الشعوروية تخرج مناسبة ولكن اللغة لا تسعفها في البوح
بمكنوناتها. مما يضطرها الاستناد بلغة البياض لتكميم كتابة المعنى.
يتجلى البياض في الديوان هذا المقطع الشعري الذي يقول:
أرسلذك ذكرت نهائية ذهبنا
مندب العمغر فوق الثوانى:
أخذت أكثر مم عمري ويجزين
أن أتكر الخمار والأشعار واللمع
إذا أتيتك يوما دونماسبب
أرجوك سديدتي أن تخلقني سبابا

نهائيه أرسم فرحا يعني لفرحين:
يا صاحبي أراني حاملا صفكنا.
بتوزع السواد والبياض ها فوق جسد الورقة الشعرية من خلال الفضائل
التي تركها الشاعر بين السطور، والتي تعرف نقيضيا بالحو أو المسكوك عنه، حيث
لأنا شاعر إلى تجاوز الكلام لم يفصح عنه واحتبست لغته الملفوظة تاريحا
البياض كنكوس مجاور بمال ذلك الحو، ويتداخل القارئ هنا للحو بما يراه
مناسب للذائقته وفهمه لمعنى النص.
تشعر وانت تقرأ المقطع أن نتمة تفككها في المعنى، والتماسك في ذلك البياض
الذي تركه الشاعر عمدا حتى يشرك القارئ في كتابة المقطع، وينتقل به من
مستقبل للعلامات اللغوية إلى منتج لها معه. فالآبوات الأولى بديها بفعل الرسم
ثم ترك بيضا، وبعدها تحدث عن عمود الذي مر أمام ناظريه تاركًا وراءه متع
الذينيا وبعد ذلك ترك بيضا وعاد للرسوم مرة أخرى برسم فرحين، وترك بيضا
بعدها وانتهى إلى فعل الموت الذي دل عنه اسم الكفن، الشاعر في هذا المقطع

288
يعبد المثنئ ويزيده أن ينخرط معه في صيغة النص عبر البصري الذي تركه هو أسلوب متعدد من الشعر، لأنه لا يريد أن يكون قارئه مستقبلا سلبا بل قارئا منتجا.

2- تشكيك السطور الشعرية: أتاحت الحديثة الشعرية للشعراء كامل الحرية في صياغة قصائدهم، خصوصاً مع ثورة شعر التفعيلة والمحر، حيث ترتكز السواء حرا طليقا في مزاحمة البياض في السطر الشعري، وذلك بحسب الدقة الشعرية المعنوية: أحياناً تجد سطورا فيها تفعيلة واحدة ونحصل نكون قد عبرت عن الدقة بتفعيلة واحدة، وأحياناً تحتاج إلى تفعيلتين أو أكثر من ذلك لإيضاح المعنى، بناء عليه تجد أن الأسلوب الشعري يتطور وتقتصر بحسب الدقات الشعرية للتجربة هذا التفاوت في الدقات يعبر عن مدى قدرتها على إكمال المعنى من الناحية التركيبية والدلاليّة أم لا.

يقول عمّار مرياش:

الفراغ البيتيم الفراق الحكيم الفراق الغرب الغراب
غدا طوال زرع الربيع عصافير متشوقة زهور الرياح.
الرياح نسور التوحش برسلها الأقوياء لتفتقاً عيني 8.

نجد هذا التشكيل البصري بكثرة في الدّيوان سواء بطريقة الهرم المقلوب أم الهرم العادي، هذا التوزيع البصري للأسطر هي غواؤية يمارسها الشاعر على بصر المثنئي كي بدخله في قراءة ككل ما يجده على الصفحة الشعريّة، ولا يهمل أي إشارة أو أيقونة أو تشكيل يصادفه لأن الشاعر متواطئ تماما مع الناشر في الحفاظ على هذا النمط من التشكيل.

نجد في الدّيوان كذلك أسلوب شعريّ متساوي في التراكيب والتفصيلات والإيقاع، ويعد التحول من التّفاوت في الأسطر إلى التّساوي بين الأسطر كسر إيقاعيّ الموسيقي، وكسّر أيضاً في الرؤية البصرية لسواء الصفحة الشعرية..
فالانتقال من تشكيك إلى تشكيك مخالفة له هو اشتعال حداثي، الغرض منه تنبيه الشاعر إلى ضرورة قراءة سواد وبيان الصفحة على حد السواء، وتحفيز القارئ إلى استقبال المعنى المثالي عبر الأسطر التساويّة، لأنَّ الانتقال البصري يصاحب انتقال دلالي. يقول الشاعر:

مرة نبتت لي قرون وانياب لا تنتهي ومخالب معقودة
ربما أعجبتني وسميتها غريبتي
فأنا فرح الآخرين وتقيمة نفسي
وهذا التّسع الفراضي مجتمعي مثلاً 19.

وهكذا أشكال أخرى يُّوزّع الأسّطر الشعريّة، كالنون كدخله الضمني وغيره من الأشكال التي تجلب الشاعر إليها مراوحًا بين البياض والسواد بحسب التدفق الشعري والاحتمال الدلالي للقطع الشعري.

2- علامات التّنقيط والتّرقيم: يختلف توزيع علامات الترقيم في القول الشعري عن القول الأخرى؛ ذلك أنّها في الشعري تأتي لوظيفة نصيّة مركزيّة في نص مواز مكتمل، يؤثر في سيرورة المعنى وتخصيص الدلالة، ويشير القارئ لأنّه يتحمل مسؤولية تكميلة المعنى أثناء تراجع سواد الكتابة ويُكسب النص شبه من الغموض ويتزوي من روح الشعريّة أمّا في القول الأخرى فتحافظ العلامات على دورها اللغوي العادي، لكنه في حال تساعد الكاتب يُّتبين رسالةً، فهي تقوم بتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري مثل الوقف والتّسْبِر والمفاهيم والإيقاع وغيرها، وهي لا تكتفي بذلها بل تزيد على هذه المفاصل جميعها ببعدها البصري الذي يساعد على تمكين الكلام من الحفاظ على شحنته العاطفية وطاقات التعبير الكامنة فيه 20.
لقد وظف عمّار مرياش علامات الترقيم والتّنقيط البصريّة بشيء من الوعي
فاختى بذلك تجربته على جماليات الكتابة الحداثيّة التي ترتبط بِّ الكتابة نصّها
المختلف والمتجاوِز على العلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة.

يقول الشّاعر:

فاحضنا ببعضكما استطعتم،
غدا لن نتاح لكم فرصة للنّدم،
وغدا لن نتاح لكم فرصة للغناء،
وغدا لن تتحوا النّساء،
وغدا لن تعني الطيور.

يتكشف لنا من هذا المقطع أنّ الشّاعر اعتمد على علامة غير لغويّة وهي
الفصلة (,) التي يوجد بها نهاية السّطر ليس تحليلية لغويّة، بل تؤدي وظيفة
علاميّة، وتؤدي وظيفة دلاليّة بِّ ربط مفاهيم دلالات المقطع الشعريّ؛ فالشّاعر
عندما نادي بِّ النّاس بأن يحضنوا أنفسهم فهو يعرف بأنّه قد يكون قاسياً
عليهم، لذا يخطّط استخدام علامة الفصلة بِّ سرد ما سيلاقيه النّاس من انعدام
الفرص للنّدم والحب وغناء الطيور، الفصلة هنا كشفت من دلالات
الغد المنتظر وما يحمله للناس من ضجر وحزن.

نجد بِّ المقطع الآتي استعمال علامات الفصلة وعلامة الاستفهام ونقاط
الحذف ونقاط التّوتر بِّ جملة شعريّة واحدة. يقول الشّاعر:

أتساءل هل أحد قال قائلتي أخطأت؟

سأدافع عن حقّها بِّ ارتكاب الفضائح والسهوي مهما أتت
سأدافع عن يتمها، عن أمومتها، عن توحيدها، عن بدايتها، عن نعومتها.
لا شيء... فقط حكّي تظلّ أمراً.

لقد صاحب تحوّل شكل الكتابة من النّمط القديم إلى النّمط الحداثي
تحوّل بِّ طريقة التّلقي، إذ لم تعدّ القصيدة تلتقي سماعياً، بل تدخلت الحواس
التشكيل البصري في ديوان الجبهة

جمعنا لـ تخليقتها والانتهاء بإيقاعها الموسيقي والبصري واللغوي، لذلك وجد الشعراوي حرية مطلقة في التنويع من إيقاعات النص، ودخلوا إشارات وعلامات من حقول نثرية مختلفة في تشكيل النص وضبط إيقاعه البصري تحديدًا فالشاعر هذا المقطع لم يكتف بالدلال (أتساءل) الذي هو صيغة مباشرة للمساءلة ومحاولة معرفة الجواب، بل عضد هذا المعنى بعلامة غير لغوية وهي علامة الاستفهام (؟) التي تحيينة على استغراق الشاعر واستنكاره على الذين رموا قاتلته بأنها أخطأت، ولكن أخطات ماذا؟

هذا ما بينه الشاعر في السطر الموالي (ارتكاب الفضائح والسهو معا) لذلك أسهمت علامة الاستفهام في تعميق دلالته السؤال، هنا يتدخل الشاعر للدفاع عن قاتلته ويتكئة على علامة الفاصلة (،) بعد تعداد مناقبها (أبيها، أمومتها توجّتها بها، تعودها) هذه التراتبيّة سرد صفات القاتلة بينهما فواصل يشيع ذلك النصوص النثرية أكثر من النصوص الشعرية، ولكن الشاعر ها هنا استعان بالعلامة حتى يختزل كثيرا من القول ويتحكم في حجم النص، لذلك علامة الاستفهام هنا قامت بوظيفة الرَّبِط بين الصفات، وساعدت الشاعر على الاختزال والتكيف.

ولاحظ أن نهاية السطر الشعري بعد تعدداته لصفات القاتلة نقطتي النهاية (،) الشاعر هنا يقدّم لنا ذاته القلقة والمؤترة بحيث تختزل لنا هذه العلامة غير اللغوتيّة (،) الحالة النفسية للشاعر الذي يريد أن يرفع على قاتلته التي تتميّز بصفات ذكرها متسلسلة، وقلقه يعبر عن رفضه لبعض الممارسات المجتمعية ضد المرأة والتي يحملها المجتمع ما لا تطبيقه حيث ينظرون إليها بأنها مخطئة وقاتلة ولكن الشاعر بيرى غير ذلك لذا هو هنا من اجل الدفاع عنها وتظل كـما قال (لا لشيء) فقط مكي تظل امرأة وقد استعان بنقاط الحذف (،) بعد قوله (لا لشيء) حيث ترك الضراع والمحو للمتلاقى ليساندته في كتابته الأعماق والشكريرات التي تزيد من قوة دفاعه عن المرأة حتى تظل امرأة.
2ـ 4- أنماط الخطوط: من أنماط التجربة المكاني الطباعي تجربة

الشعر الجزائري المعاصر الكتابة بخط اليد، ربما الأمر لا يعود لغياب المطبوع
والات الرقمن بل أجدها رغبة ذاتية من الشاعر في كتابة نصوصه الأول بخط يده
لأنها باكتره الأولى وقطعه منها. فكتابتهما بخط اليد تعني أن الدفقات
الشعرية المتبقية من التجربة الشعرية ينثقلها الشاعر عبر الفن بحجة
إمساكه بين أصابعها. فالكتابة ها هنا تحمل حجمية بين الشاعر ونصوصه.

ثمّة شعراء جزائريون معاصرون ابتكروا في كتابة دواوينهم على الخط
المغربي بالنظر إلى مرجعية هذا الخط ومحمولاته التاريخية والدينية. وهو بذلك
يوجّه القارئ نحو السّنّاق النّقائي الذي ينتمي إليه الشعراء، إذ طبيعة الخطوط
والأشكال والتشابهات وال предложения علامات غير لغوية تخترق البنية الفكرية
والثقافية للشاعر إذ يعلنها على إشارة أو أيقونة أو رمز من رموز تكتابته. فالقارئ
يجب عليه الأّ يغفل عن المعطيات لحالة تلقية النّص أو النّصوص، والخط المغربي
لا يعني انحصره في دولة المغرب الأقصى فحسب بل نمط كتابي يخص به
المغرب العربي والأندلس حيث كتبوا به فنّيّ ودواوينهم، لذلك يدعو
"محمد بنسيس" إلى استعادة الخط العربي مكانته في كتابة النّصوص" كثيراً ما
كتبنا عشقنا للخط العربي هذا الأُمر الآخر الذي يمنحه هويته ابتهالاً، إنّها
عودة المكبوت. حاولنا محض هذا العشق تنبويه، بحجة تكريس وحدة الخط
الأعرابية، ووحدة الحق، ووحدة الجسمية. سنا سدّجا لأن الكتب المتزايدة لم يحمل
معه التّصدّع التّصاعد لحاجتنا حيث الوقت لمنح النّص ابتهاله ونستدرك
ملكيّتنا للخط العربي".

من الشعراء الذين تمثّلوا الخط المغربي في دواوينهم، "عمّار مرياش" في ديوان
"الحبشة" حيث كتب الشّيوان كملا من عنوانه إلى آخر نقطة فيه بهذا الخط
الذي يحيل إلى الانتقاء والتّجدر في المكان.
التشكيل البصري في ديوان الجبهة لعمر مرياش

خاتمة: استطاع الشاعر الجزائري أن يستثمر تقنيات الكتابة المعاصرة في تجربته الشعرية، وبذله فتح النص على معارف وفنون أسهمت في تكوين هويته الجديدة للشعر، مستمرا قراءاته المتعددة لتجارب شعرية عالمية أفاد منها وأغنى بها تجربته الجديدة. فكانت القصيدة المبنية عن النتائج البصري نتاج هذه التجربة، وبذله يعد عممار مرياش صوتًا حداثيًا أكثر حساسية وتعتبر تقنيات الكتابة الجديدة في ديوانه "الجبهة بلبه الببي" مبتكرة، حيث تجارب شعر السبعينيات الذي طغى عليه الكتابة المؤلمة والروائية التقليدية، فكانت التجربة إبداعًا بميلاد رؤية حداثية للشعر الجزائري تشكلت أطرافاً لهذه تجربة شعر السبعينات والألفية الجديدة.
الهواش:

1. محمد نجيب التلاوي، القصيدة الشكلية في الشعر العربي، مكتبة الأسرة، مصر، 2006 ص. 38.
2. المرجع نفسه، ص. 42.
3. ينظر في المراجع السابق، ص. 292.
4. ابن منصور، لسان العرب، ج. 11، دار صادر، بيروت، 2006.
5. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية العاصرة، ج. 2، عالم الكتب، ط 1، القاهرة، 2008 ص. 315.
6. محمد نجيب التلاوي، القصيدة الشكلية في الشعر العربي، ص. 19.
8. محمد الأمكري، الشكل والخطاب ص. 242.
9. عبد الحق بلعيد، عتبات (جبران خليل جبران من الشعر إلى المناصب)، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص. 19.
10. المرجع نفسه، ص. 44.
11. عبد الزارقل بلعلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، بيروت، 2000 ص. 30.
13. مصطفى سلوي، عتبات النص، ص. 163.
14. محمد بن تيسير، الشعر العربي الحديث، ص. 85.
15. ينظر: سميرة درويش، مسار التحولات- قراءة في شعر دونيس، دار الأدب، بيروت، ط 2، 1992 ص. 207.
16. عمار مرغوض، الحبشي: يليها النبي، ص. 75.
17. الدبّوان ص. 29.
18. الدبّوان ص. 23.
19. الدبّوان ص. 25.
التشكيل البصري في ديوان الجبهة لعمر مرياش

20- بنظر: محمد الصفا، التشكيل البصري في الشعري العربي الحديث، ص: 200.
21- الدیوان، ص: 43.
22- الدیوان، ص: 26.
23- محمد بنيس، حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعري والثقافة، المركز الثقافي العربي في لبنان، المغرب، ط2، 1988، ص: 27.