

التلقي البصري وبلاغة السيمولالكر

Visual reception, rhetorics of Simulacrum
Reception visuelle de rhétorique du simulacraمعاشو قروور^{*1}

تاريخ النشر: 2024/06/01

تاريخ القبول: 2024/01/14

تاريخ الإرسال: 2023/06/20

ملخص:

حسب هذه القراءة أنها باشرت تأويل الخطاب البصري، في أيقوناته التشكيلية، جاعلة من الأثر الفني المصاحب الجمالي الأكثر تعالفا مع النص الشعري. يحدوها الطموح النقدي في التوفيق بين بلاغة الصورة الكالغرافية، وضُور قراءته، في نماذجها الشعرية الواصفة ومقاربة إشكالياتها الباحثة عن سؤال الأمية البصرية، في أنساقها المنضوية تحت سلطة الأوهام البصرية. نتيجة القول إن أنظمة القراءة التي ستتحقق للشعريات البصرية حول إمكانية تداعي الأجناس الأدبية وتعالقها مع أدوات الرسام والخطاط وجماليات التشكيل الغرافيكي (الإطار، الخط، الحافة، البياض، السواد)، الخروج عن اللازمة المعيارية، في تأويل معمارية القصيدة الجزائرية المعاصرة بإجراء سيميائي غير لساني. اصطناع خطاب عتباتي موازٍ لنظرية الجشطلت والاستنساخ. simulacra

الكلمات المفتاحية: التلقي؛ الاستنساخ؛ البلاغة البصرية؛ الأوهام؛ الغرافيكي.

Abstract :

According to this reading, it has started interpreting the visual discourse in its graphic icons, rendering artistic effect, the accompanying aesthetic that is most resonant with the poetic text. It is driven by critical ambition in reconciling the eloquence of the calligraphic image and its poetic descriptive forms, approaching its problematic nature in the search for the question of visual illiteracy within its frameworks, which fall under the authority of visual illusions. The result is that the reading systems to be realized for visual poetry revolve around the possibility of intermingling literary genres and their correlation with the tools of the painter, calligrapher, and the aesthetics of graphic design (frame, line, edge, whiteness, blackness). This involves going beyond

the standard interpretation of contemporary Algerian poem structure through a non-linguistic semiotic process. Creating a threshold discourse parallel to the theory of gestalt and reproduction.

Keyword : Reception ; Simulacrum; Visual rhetoric ; Illusions ; Graphic .

Résumé :

Selon cette lecture, on a commencé à interpréter le discours visuel dans ses icônes graphiques, en rendant un effet artistique, l'esthétique accompagnante qui résonne le plus avec le texte poétique. Cela est motivé par une ambition critique visant à concilier l'éloquence de l'image calligraphique et ses formes poétiques descriptives, abordant sa nature problématique dans la recherche de la question de l'illettrisme visuel au sein de ses cadres, relevant de l'autorité des illusions visuelles.

* المؤلف المراسل معاشو قروور، جامعة ابن خلدون - تيارت، مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات جامعة وهران 1. أحمد بن بلة. maachou_krouor@univ-tiaret.dz

¹ Maachou Krouor, Ibn Khaldoun University- Tiaret- Laboratory of Semiotics and Discourse Analysis. Oran University1.Ahmed Ben Bella: Algeria, maachou_krouor@univ-tiaret.dz

Le résultat est que les systèmes de lecture à réaliser pour la poésie visuelle tournent autour de la possibilité de mêler les genres littéraires et leur corrélation avec les outils du peintre, du calligraphe et de l'esthétique du design graphique (encadrement, ligne, bordure, blancheur, noirceur). Cela implique de dépasser l'interprétation standard de la structure poétique algérienne contemporaine par le biais d'un processus sémiotique non linguistique. Création d'un discours seuil parallèle à la théorie des gestalt et de la reproduction.

Mots clés : Réception; simulacre; Rhétorique visuelle; Illusions; Graphique.

مقدمة

تدين الدراسات الفلسفية والجماليات للفيلسوف فالتر بنيامين **Walter Benjamin** "1892-1940" من خلال مقالته الشهيرة الصادرة سنة 1927 بعنوان "العمل الفني في عصر استنساخه التقني" التي عملت على إعادة التفكير في مسلمات النسخة وأصلها، ضمن ما عرف بتقنية «إعادة إنتاج العمل الفني، وفن السينما وكيفية انعكاس هذه التجليات على الفن في صوره المتوارثة» (بنيامين، صفحة 28) ويراكم هذا التحول المفصلي عند ذروة (التقانة) التي وصلت عملية إعادة إنتاج العمل الفني بأزمة الافتقاد التي يعبر عنها بـ"الهنا" و"الآن" حيث تكمن فرادة وتميز كل عمل فني أصيل ويخلص فالتر إلى تفرد الخبرة الجمالية من خلال ما وصفه بأقول وضمور تقنية استنساخ العمل الفني ويؤشر عليه بالخطر المحدق باستمراريتها من خلال [فصل الإنتاج المستعاد، عن التراث]، «فهي عندما تستنسخ ما يعاد إنتاجه إنما تضع في مكان حدوثه المتفرد كثرة لا حد لها» (بنيامين، صفحة 29) وهو الاستنساخ الذي ستتوجه به النظريات المدرجة تحت مفهوم السيمولاكر **simulacre** إلى المتلقي بوصفه منتجا فاعلا في ثورة الاستنساخ.

منذ النظرات الأولى التي خصت ثقافة الصورة الفوتوغرافية، والفنون الغرافكية والطباعة على الحجر، والحفر على الخشب والمعدن. أفاضت المقاربات التي خرجت من معطف فالتر بنيامين كأس السيمولاكر على الجماليات البصرية ونظرياتها لدى ميشال فوكو، وجان بودريار، ورولان بارت، وجون ديوي، ورجيس دوبري، وجيل دولوز...الذين مهّدوا لفلسفة ما بعد الحداثة أن تتبلور في الكثير من تحليلاتها لثقافة الصورة والتجارب التشكيلية.

تتداعى إلى قصعة السيمولاكر جملة المراجعات التي اهتمت إلى إثراء المفهوم وإلى تقويم مسلكياته في صياغة خطاب حقيقي غير وهمي للصورة ووظيفتها في إنتاج النسخة التي تحقق الإشباع الجمالي. أو لاستمرار حضور "الأصل" مما «يسمح بخلخلة العلاقة الازدواجية بين نقيضين، إنه ما تبقى (أو نفاية) من الهوية والازدواجية» (زين، نيسان، 2001، صفحة 25) في ضوء ما يراه محمد شوقي الزين، بمثابة تصنع يسمح بتكرار نسخ غير أصلية.

وهذه المقاربة تبغي الإفلات من قبضة القراءة السائدة في تناول الصورة معياريا والتواشح مع العلاقة غير المفصلية بين الخطاط والشاعر من جهة، وبين الشاعر والتشكيلي من جهة أخرى، من خلال الوقوف على عتبات حدّدت مدوّنتها بالوقوف على دور الملصقة الشعرية في توفير بلاغة بصرية مؤطرة بتقنية إعادة الإنتاج، وفق نظرية السيمولاكر لدى الشاعر عز الدين ميهوبي ومعاودة الكرّة مع التعالق بين الشاعرين أحمد حمدي، وأزراج عمر، وبين الرسّام الغرافيكسي دونيس مارتينيز في عمله الفني "أفواه محمومة". كما تناولت المقاربة ديوان، "مرثية لقارئ بغداد" للشاعرة زينب الأعوج، بمعاينة مفهوم الأوهام البصرية كما نظر له نيكولاس ويد.

1- الملصقة الشعرية وبلاغة السيمولاكر

ما المقصود بفكرة تحيين عبارة الزمن في فضاء الكتابة؟ وهل بالإمكان القبض على المسافة الزمنية وترتيبها وفق المنظومة الخطية التي اختيرت لكتابتها من قبل الشاعر أو الخطاط؟ سوف تمتحن هذه الخبرة الجمالية كما جسدتها مضافة المكان في ديوان "ملصقات" لعز الدين ميهوبي، من خلال التساؤل عن كيفية انفلات الحروف من نقاطها حين يحدث الاختلاف بين المتعالق الفتي الذي سوف يبلوره الخطاط مع الشاعر. آخذين بالحسبان مقولة الناقد محمد الجزائري: «الخطاطون ليسوا هامشا بل متنا» (معلا، 2007، صفحة 228) ولعل خير من يمثله العمل المشترك بين الشاعر ميهوبي، والخطاط أحمد فريد الأطرش، فالثابت أن العمل الصحفي المشترك بينهما أعلّى من قيمة الأيقونة الشعرية وبلاغة التشهير بها في حيّز مكاني ثابت على جريدة الشعب وتوقيت شبه يومي. حيث تبدو الملصقة الشعرية لدى ميهوبي آخذة في التدرج بين الشعريّ الثابت في إيقاعيته، وبين الشعريّ اليومي غير المتوازن في خطيّته التيماتيكية، إذ ينحو ميهوبي إلى النسج على التهكم الكاريكاتوري فتبدو النصوص مثل التقاطة قنّاص لا يفوته السبق الصحفي للدعاية والإشهار شعريا (ليوميات المواطن) في أبعادها السوسولوجية والجمالية. تبدو الملصقة في ظاهرها تشكيلا غرافيكيا لها معلاق (دبوس) ذات هندسة مستطيلة شاقوليا يطبع خطوطها السواد.

قد نستبق في القول إن التجربة الكالغرافية في منجزة الملصقات خرجت عن عُرف الكتابة الشعرية المبجلة للسمع على حساب المكتوب، لما عمدت إلى التسويق للملصق الإشهاري، بمبدأي "اللذة والألم" من منظور سيكولوجي، مسجلة في ذلك ضرورة إدخال آلية التصميم على النص الشعري لتحقيق رهانات إبداعية تخدم شعبية كرة القدم، والتسويق لها، كما في ملصقة "غيبوبة" بوصفها لذة مائعة تحتاج إلى إشباعها من قبل السياسي، ورفضها من قبل المتألّمين بعشقها فهو في هذه الملصقة يراكم، بين الألم واللذة إلى حدّ الغيبوبة.

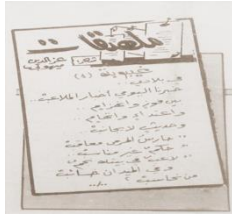
" بين فوز وانهمزام.

ولاعب في بيته نجم وفي الميدان خائب" (ميهوبي، 1997)

الشكل -1-



الشكل -2-



المصدر: عز الدين ميهوبي، ملصقات.

المصدر: عز الدين ميهوبي، ملصقات.

لكن في مقابل ذلك تبدو ملصقة أحمد فريد الأطرش، في بنية تصميمها لا تتواشج مع ملصقة الديوان في شكلها الطباعي، ففي الملصقة المرسومة تغطي (ملصقات) كأيقونة ثابتة على رأس نص " غيبوبة" المشكّل باللون الأزرق بينما سائر جزئيات الملصقة باللون الأسود، وللإيغال في السواد يعمد الخطاط إلى طمس دوائر الفاء والقاف والميم والهاء المربوطة والواو بدمغة سوداء مقارن بـ"غيبوبة" النص الطباعي فالملصقة مثبتة بأربعة دبابيس، بينما المخطوطة ممسكة بدبوسين والورقة مائلة إلى اليمين كأن ريحا تذرّوها.

إنّ هذا التوصيف يعلي من جمالية الملصقة المخطوطة ويحدّد فرضية التعالق بين الشاعر والخطاط، وبات جلياً للعيان أن التعاطي مع آلية الرقمنة، شوّش حبكة الإشباع السلوكي ولو من منظور جشططي، حين تتحقق ثنائية الجزئي والكلي في الغيوبة المخطوطة يدوياً، ويكاد يبهت حضورها في المتن الطبوغرافي. ومن هنا يتأكد لنا جلياً إعلاء الشاعر للبعد الملحمي في الملصقاته على حساب البعد الجمالي البصري» مع كل ما يميّز تجربة عز الدين ميهوبي الشعرية، في تفصلها المرحلي، من تباين في القوالب والأشكال، فإنّها ظلّت تتقاطع دلالياً في الهم السياسي الذي ما انفك عالقا بها» (ميهوبي، 1997، صفحة 12) ويرى الناقد يوسف وغليسي في تدبيجه للملصقات أنّها بمثابة «تجربة لكتابة البيان الشعري» (ميهوبي، 1997، صفحة 12). الأمر الذي يدعو إلى مقارنة الملصقة بوصفها بيانا شعريا أنتج جماليته البانية على مستوى البعد الإشهاري في جريدة الشعب، وخفتَ ملمحُه كبيان شعري على مستوى الديوان المطبوع وشتان بين ضربين من البيان لا يستويان مثلاً.

إن هذا التعالق الغرافيكي سيولجنا معامع القصيدة التفاعلية، ومدى تحقق ذلك في أدبيات الانتقال السّلس من الورقي إلى الرقمي، أثناء تمايز هندسة الكتابة الشعرية في أشكال متعدّدة مثل: الومضة، والشذرة، والهايكو، لتأثيث جماليات الشعر التفاعلي. وللتساؤل عن إيجابيات والسلبيات هذه التمارين البصرية، في إزالة تخوم تصادم الحضاري بين الكتابة والتكنولوجيا.

كما أنّ هذا التواشج الغرافيكي سيطرح بالضرورة مسألة الانصياع لثقافة السيمولاكر وتحديداتها لقواعد استبيان النص الأصلي، وتسليكه من برائن النص المستنسخ « والخطاط في العادة لم يكن مجرد ناسخ بل فنانا تشكيليا يملك المساحة الخالية، وعليه أن يوجد التوازن الضروري بين المساحة المكتوبة والفراغ » (رضوان، 1992، صفحة 16) ذلك أنّه بفضل نسقية الصورة المستنسخة سنحيل الفحص البصري إلى تمحيص جملة من الثنائيات، كالتقابل والتنافر بين الأشكال، والتدرج اللوني المتبادل بين السواد والبياض أو اللون الغامق والفاتح.

هل يلغي السيمولاكر بفلسفته المنحازة إلى فلسفة بنيامين فالتر قيمة الاستخدام الذرائعي الذي يتوخاه المصق الشعري حتى ولو كان دعائيا، وتحريزيا يخدم قضايا التحول من السكوني إلى الثوري، ويحقق جدواه في مقارعة أسباب الهزيمة، أو النوازل الطبيعية كالزلازل، والتسونامي والجائحة، من خلال استنساخ الطوابع البريدية أو الطباعة على الملابس، والقطارات ووسائل التواصل الاجتماعي وقنوات الميديا؟

إن النص غيبوبة في ملصق ميهوبي لم يكتمل شرطه الدعائي، بسبب خُلُوه من الطاقة الرمزية التي تُوطّن في المتلقي/الرائي، سحر التلقي. من خلال محمول الصورة اللوني، والهندسي، أي إن افتقاد النص الشعري لداله الرمزي سوف يفقده خاصية المصق. « إن فاعلية المصق ليست فقط كما يدعي بعض النقاد في قوة انتشاره عن طريق الطباعة واتساع مجال عرضه، ولكن بالدرجة الأولى تعود إلى طبيعته الخاصة، في كيفية تحميله الفكري، وفي طريقة إنجازه » (رضوان، 1992، صفحة 298)، وإن مثل هذه التقنية ستقلل من هيمنة إفصاح المصق، وإبانتته عن حضوره البصري كأيقونة لافتة وإشهارية. كما أنّه سيعطل عين المتلقي، ويلهيها عن الوقوف على التجاوب الجمالي مع المصقة الشعرية في بلاغة حروفيتها.

لعل الأخذ بهذه القيمة المتمثلة في شرطية الرمزي والإخراجي لا ينبغي لها أن تنسينا ما احتوته ملصقة ميهوبي المكتنزة بالأداء الدعائي للعبة كرة القدم « إن إحدى خصوصيات المصق الأساسية التوجه إلى المشاهد بشكل مباشر فهو يدعو ويقنع يشرح، يؤكد، يعيّن، ويعرّي، إنه يطلب في العادة الاستجابة السريعة إلى النداء. هذا ما يميّز أهمية صياغة النصوص ندائيا » (رضوان، 1992، صفحة 298) ومع ذلك لا يكفي أن نخرب جمالية المصق الشعري، حتى ولو لم يكن تحريزيا أو متضمنا لرموز الكرة المستديرة، فإن بلاغة عبارته المتكلمة زادت من دعاية الإقبال على قراءته والاستئناس بالاطلاع على قصائد المصقات في صدورنا اليومية، والتفاعل مع طابعها التهكمي، وقصّها من الجريدة، تماما مثلما نفعل مع رسوم الكاريكاتور نقصّها ونرتبها في ألبوم.

2-التعالق بين الإطار والحافة

تنبهنا جماعة مو - groupe mu - في بحثها من أجل بلاغة الصورة في كتابها الجماعي *traite du signe visuel* (mu, janvier 1992, pp. 377-397) إلى سيميائية الاطار، أو ما عرف بعلاقة المحيط بالحافة، في تعريف أقره ميير شابيرو (Meyer Shapiro) بتسميته: «الإغلاق المنتظم العازل لحقل تمثيل المساحة المحيطة» (مو، 2012، صفحة 511) غير أنّ جماعة مو ممثلة في أعلامها الثلاثة [فرنسيس إدلين، ماري كلينكنبرغ، فيليب مانفيه] ترى أن مفهوم الاطار الذي ابتغاه شابيرو مجرد شيء تجريبي، ينبغي استبداله بعارة المحيط والحافة لأنها على الصعيد السيميائي تخرج بالمفهوم عن كونه حدًا مهمته غلق الاطار.

وهذا ما نلفيه في القصائد البصرية الجزائرية، التي غالباً ما تؤطر فضاءها بجملة من الحواف الأيقونية في دواوين (ملصقات لعز الدين ميهوبي، أوجاع صفصافة في زمن الإعصار ليوسف وغليسي، الضمأ العاتي لشارف عامر، كيف الحال؟ وشجر الكلام لربيعه جلطي، شبهات المعنى للخضر شودار، فوّهات محمومة لدونيس مارتينيز، انشطارات الذي عاش سهوا لعيّاش يحياوي).

وإذا كانت جماعة مو - mu ترى بأن كل الاصطلاحات المتصابقة مع مفهوم الأيقونة صادرة عن مفهوم " التشاكل isotopie الذي دفع به علماء نفس الجشطلت إلى ميدان السيميائيات فهي حين تأتي إلى تعريف المحيط بأنّه خط غير مادي يقسم الفضاء إلى قسمين، أي ذلك المحيط الذي مثله لنا الفضاء الإقليدي، في خصوصيته الطوبولوجية بينما هو في ضوء سيميائيات الاطار وبلاغته « ينتمي إدراكيا إلى تشكيل مرصود، إنّّه إذا مدرك حسيّ يتدخل في تحديد وحدات ومجموعات أيقونية و/ أو تشكيلية» (مو، 2012، صفحة 512) ولعل باقي الإكسسورات من تعيينات و دوائر وحواف وأشكال معقوفة، وخطوط متوازية أو شاقوليا، وتخطيطات متشاطبة، ستبدو للمشاهد بمثابة حيل يصدع بها فضاء المحيط لتوزيع أيقوناتها عليه، ومن ذلك تشكيل الحافة.

إن مقولة: «كل ما هو متضمن في حدود الحافة يحصل بالضرورة منزلة سيميائية» (مو، 2012، صفحة 512) ستسهم في بناء تعريف محايث لدور الحافة كجزئية من كلية فضاء المحيط ومن ثم إدراج مسألة الوقوف على العلاقة الممكنة بين المحيط وحوافه، التي يمكن أن « تكون عُودًا أو مجموعة من القضبان، أو ربما رباعي الزوايا بقلم الرصاص على جدار... الخ. ومع ذلك فالحافة لا تعرّف في أية حال من خلا مظهرها المادي، بل بالأحرى من خلال وظيفتها السيميائية. الحافة علامة من عائلة الفهارس» (مو، 2012، صفحة 512) وذلك ما سنلفيه في لوحات شعرية يتضافر فيها البعد الأيقوني ببلاغته من خلال علاقة الاطار بالحافة.

لم تكن مقصدية الكتابة الشعرية في هذه النصوص هي الالتفاف حول البعد الأيقوني للتشكيل الكالغرافي، وإن عمدت في ظاهرها إلى توطين العلاقة بين الشاعر، والخطاط ومحاولة تفكيك ذلك الارتباط بممارسات سيميائية تجدد لها في

التلقي البصري لأيقونات التضاد اللوني (في منظومة السيمولاكر)، تعالقا لثنائيات البياض والسواد في ضدية متجانسة، أو تضليلا من قِبَل مغالطات الأوهام البصرية، للباحثين عن أيقونات التشاكل isotopie المنتظمة داخل فضاء المحيط والحافة.

تفضي مقارنة هذا التوجّه نحو تقلبات الفضاء الجرافيكي وإرباكها لمستويات القراءة البصرية، إلى الوقوف على حدود المحيط وحافته في الديوان الجماعي « فوهات حمومة bouches d'incendié (martines, 1983) الذي أنجز إخراج الكاليفراني بالحرف العربي الخطاط صالح سلامة والآخر اللاتيني الفنان التشكيلي دونيس مارتينيز، لنخبة من شعراء السبعينات وهم: (أحمد حمدي، أزراج عمر حميد تيبوشي، الطاهر جاووت، عبد الحميد الأغواطي، مصوّر بولنوار). تتفاعل في هذا الألبوم الشعري، جملة من الأيقونات الجرافيكية مثل: انعدام التخوم بين حرف عربي وآخر لاتيني، بين أيقونة من المعمار التركي، وزخرفات السيراميك الأندلسي، وبين هندسة من عمران المدينة وشجر الأرياف، وسوف تعلي هذه النماذج في تزويجها للإطار بحافته المجزأة والمشكّلة لكليته.

تبدأ علاقة الجزئي بالكلي أكثر جاذبية وانفتاحا على عين المتلقي في التصميم الجرافيكي لغلاف الألبوم، الموزّع على ست حافات والمتراكمة بشكل متناسق، ففي أعلى اليمين تتموضع حافة العنوان واسم المؤلف، بحجم 10سم عرضا و8سم طولا، ويكاد ينطبق هذا القياس على الحواف الستة، لتشكّل لوحة الإطار البانورامية (الكلية) بقياس 29سم طولا على 19عرضا.

إنّ فهم العلامة كموتيف بصري في العمل الفني، لا ينفي عنها قوة الحضور السيميائي في نظام العلامات فكلّ حالات وأوجه العلامة تؤدي دورا أساسيا في لغة الحوار البصري وعملية الإدراك بين العمل الفني والمتلقي» (الله، 2008، صفحة 174) وإنّ نمذجة السيميائيات كنظام يستبق في الحضور بكثافة في الإشارات غير اللسانية، ولا سيما إشارات العمل التشكيلي، وهي بهذا القدر من التجاوب تستثمر في إبلاغية التواصل مع الأطر الجمالية للون، ذلك «أن الألوان و الأشكال في فن التصوير لا تستخدم من أجل إعادة إنتاج الموضوعات أو الأشياء الموجودة، بل إنّ عليها واجبا والتزاما هو إبداع الأعمال الفنية» (الله، 2008، صفحة 236) وبحسب هذه الرؤية سنمهد لمقاربة «جاهزية اللون في سيمياء البياض و السواد أو تركيبة التدرج اللوني أو كما هي مؤشر عليها في دائرة الألوان الأساسية والثانوية.

غير أنّنا سنفصح عن بعض هذه التوليفة بين الجزئي والكلي، وبين السواد والبياض كما صدع بها العمل الجرافيكي، لدونيس مارتينيز، " فوهات محمومة" من خلال ثنائية (الين واليانغ) المتداولة في أدبيات فلسفة " التاو"

الشكل - 3 -



المصدر: Yin/yang / صفحات web

يبدو جليا التناغم الذي وقعت في سجالياته الشعريات البصرية، حين وجدنا لها ذلك التمثل لثنائيات (اليين واليانغ) ولا سيما في حوار الرؤية مع طرائق الموجودات في الكون كالليل والنهار الشمس والقمر، الذكر والأنثى الخير والشر، وتبدل هذه القيم ضمن عجلة الكون الكبرى التي تمثلها دائرة (اليين /اليانغ) بدمعتهما (البیضاء والسوداء) الأولى ترمز إلى القوة الموجبة وتأتي على يمين الدائرة في وضعية رقم ستة، المتجه إلى اليسار وتسمى اليانغ، بينما الثانية ترمز إلى القوة السالبة، وتأتي على يسار الدائرة على شكل رقم تسعة يتجه إلى اليمين وتسمى اليين، ليأخذا دورة تعاقب الليل والنهار.

لم يعد هذا الشكل في الاستعمال حكرا على طرائق التحليل النفسي، أو العلاج الطبي، أو الموازنات الهندسية والحسابية، أو العزلات الصوفية أو البوذية، بل تعداها إلى منظومة الإتيكيت، والبستنة، والسينما، والرياضيات وأخيرا جماليات الشعر البصري وطرائق كتابته. ومن ثم التساؤل عن ما جدوى اختبار قوانين اليين واليانغ داخل منظومة العلامة البصرية للشعر الكاليفرافي؟

بفضل عبقرية الإدراك البصري تأثر الإحساس بمبدأي اللذة والألم على مستوى الصورة ونقيضها، واقتضى التزاوج بينهما إحداث طفرة من التوازن والانسجام داخل هارمونيا (اليين واليانغ) قوة الحياة. والعجيب في وصف اليين بالقوة المؤنثة، واليانغ بالقوة المذكورة، وهو ما نلفى جماليته في قوة اللون الأسود فمن دون حضوره لن يتم تخصيب البياض وتحلية صفحته المدممة، وإن مسألة هذا التلاحق الإثني خليق بالقرآن الكريم الذي وطّنه في أكثر من آية، ومثاله قوله تعالى: ﴿وَمِنْ كُلِّ شَيْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَتَذَكَّرُونَ﴾ سورة الذاريات الآية (49)، وفي قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي خَلَقَ الْأَزْوَاجَ كُلَّهَا مِمَّا تَنْبَت الْأَرْضُ وَمِنْ أَنْفُسِهِمْ وَمِمَّا لَا يَعْلَمُونَ﴾ سورة يس الآية (36).

من خلال هذا الإطار المعرفي لثقافة الثنائيات وقيم التناغم المسطرة في شاشة الكون استبقنا في مستهل هذه الدراسة إلى الإشارة ولو جزئيا إلى الموتيف الكاليفرافي الذي وظّفه دونيس مارتينيز لتحديد هوية هذا التناغم الرؤيوي المزدوج الدلالات، على صفحات ألبومه الشعري "فوهات محمومة" من خلال صنّافة الثنائيات التي ابتدعها:

1.2 الإطار الحافة

جبلت رسوم مارتينيز على تشكيل ورقة غرافيكية متأكلة الحواشي على شاكلة أوراق المخطوطات التي قضمت حواشيتها الأرضية، وتتوسط أعلاها حافة البورتريه للشاعر أحمد حمدي فيما يشبه ملصقة فيلم سينمائي، أو نافذة يطلّ منها، وهي في تكوينها البصري تكاد تكون كليشيه أو النسخة السالبة للصورة الفوتوغرافية. وهذا ما سيحفز البناء لدينا علي مسألة السيمولاكر فأغلب المصوّرات في ألبوم فوهات محمومة هي مستنسخات لصور فوتوغرافية مثل صورة مسجد آيا صوفيا بإسطنبول، أو شوارع العاصمة الجزائرية، أو وجوه البيئة المحلية بألبستها التقليدية. ينضمّ إلى ذلك سحنات الوجوه البشرية المستنسخة على طريقة " الكيتش " أو الفن المشوّه.

الشكل-5-



المصدر: Martines Dennis, 1983, bouche d'incendie

يلاحظ في شكل حافة البورتريه الوجه العابس لأحمد حمدي والمشروخ نصفين لكأنّه تجسيد لوجه مستنسخ إلى جزء يميني مشع البياض، وجزء يساري داكن التقاسيم مما يوحي بانطباق ملامحه أسفًا على " قائمة المغضوب عليهم " التي حملها دونيس مارتينيز بانحناءته على تشكيل منطوقها «صورة محايدة واحدة (التقطت محض مصادفة) ولا علاقة لها بأي موقف برّاني (...)» وإثما بالإمكانات التي تقدمها اللغة البصرية في تأويل وتفسير الواقع بشكل مغاير للغة المنطوقة» (لعيبي، 2021، صفحة 138)

الشكل-6-



المصدر: Martines Dennis, 1983, bouche d'incendie

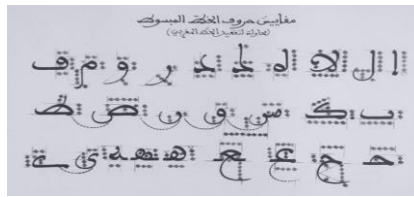
2.2 الإطار وحافة السيرة

بطبيعة الفنان التشكيلي أنه يعلي من شأن الأيقونة البصرية على حساب الأيقونة السماعية، بدليل أن نص السيرة الذاتية لم يلحف الرسام في تبئيره بالمرؤية من خلف كما فعل مع صورة البورتريه التي أقامها في مقام عال وموح بدلالة الإشراف على المشهد البانورامي لجماعة المغضوب عليهم. فنص السيرة مقتضب المعلومة، تعداد أسطره السبعة لا يتجاوز أصابع اليد، كتب بخط مغربي مبسوط، المعتمد في خطيته على الحروف المنبسطة وتقويساته المنتهية بنقطة مطموسة تماما مثل رؤوس الواو والفاء والقاف و/ أو السين والشين والنون.

ويصطبغ خط المبسوط بصبغة قدسية «لأنه يمارس دورا قدسيا من خلال تخصيصه لكتابة المصاحف، وذلك لوضوحه وجماليته التي تتخذ من الانحناءات حروفه واسترسالاتها وتدويراتها قاعدة تجعل المتلقي يدخل في صمت ومهابة» (البندوري، 2012، صفحة 12) غير أن هذا التواشج بين الخطاط صالح سلامة والرسام مارتينيز لم يمنع هذا الأخير من الانتصار لسجلات مدونته البصرية، التي أفلح إلى حد بعيد بإثرائها بفنون أخرى مثل الفن الشعبي pop-art والسينما cinéma والفيديوغرافيا vidéographie والأكثر تمثلا الشريط المرسوم la bande dessinée التي استطاع في العديد من صفحات ألبومه ترقية قصائد: قائمة المغضوب عليهم لأحمد حمدي، والجميلة تقتل الوحش لعمر أزراج، إلى مصاف تقنية الشريط المرسوم، لتغدو السيرة نقيض ما خصص لها من فضاء ضيق سيرة بشريط مرسوم يمثل لتعداد قائمة المغضوب عليهم في شريط من الصور الغرافيكية على مدى ست صفحات مرسومة.

وفق هذا المنظور تتفق الشعرية البصرية مع جماليات الفنون الأخرى في استمداد طاقتها البلاغية منها؛ بل وتقدم لها هذه الفنون خدمة جليلة في ربء الصدع الحاصل بين الشاعر والرسام من جهة وبين الشاعر والخطاط من جهة أخرى.

الشكل-7-



المصدر: صفحات web

إن سيرة الشريط المرسوم ستظل رهن صور قصيدة " قائمة المغضوب عليهم" في حملتها المشهدة المتدفقة بشكل تسلسلي، ولا يمكن للرسم تقطيع أوصالها إلا بتقنية القص السينمائي لنصوص لا يشتهي تمثيلها في أشرطته المرسومة كما فعل بقصيدة " الجميلة تقتل الوحش" لعمر أزراج فرسم منها مقاطع فقط.

الشكل -8-



المصدر: Martines Dennis, 1983, bouche d'incendie

- نخلص من تجربة الإطار وحوافه، المشتغل عليها فيما يعرف بالتعلق بين الشاعر والرسام أو الخطاط، إلى ما يلي:
- إن عامل التسلسل الكرونولوجي الذي تداخلت فيه أهم الجماعات الفنية في تاريخ الفن بإنتاج تجاربها وأسلوبياتها الخاصة، والتعاطي مع ثقافة الالتزام بوعودها المستقبلية المثبوتة في ثنايا بياناتها وكتاباتها النظرية كما هو الشأن في بيان " جماعة أو شام" التي يعدّ دونيس مارتينيز أحد مؤسسيها.
- انتقال الفنون الغرافيكية من مجرد واقعة جمالية تؤثر في أدوات الزينة والديكور والتصميم على البطاقات والطوابع البريدية، والسجلات والدفاتر المدرسية التي عادة ما تحمل رسوم أبطال مثل الأمير عبد القادر، وابن باديس، وتصاميم لمنجزات الثورات الثلاث (الزراعية والصناعية والثقافية)

الشكل -9-



المصدر: Martines Dennis, 1983, bouche d'incendie

3-الأوهام البصرية

ليس سهلاً ضبط مقولات الوهم البصري، وتحديد نصاعته على جهاز الصفحة المكتوبة، أو اللوحة المرقمنة فما بالك بتقييد أوصاله المرئية و/أو غير المرئية. ذلك أن تشكّلات النص الشعري بوصفها جملة من المرئيات لا تستوعبها مجازات اللغة وسميما المعنى، لكونها أدخلت المنظومة غير اللسانية، وما فتئت تنحت لنفسها أيقونات جديدة ببلاغة جديدة قوامها مساءلة (الأمية البصرية) داخل مفاهيم الإدراك والكل المنظم.

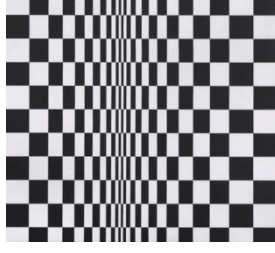
من هذا القبيل تستدرج القراءة البصرية متلقيها إلى بوابة التفكير البصري، التي يرى رودولف أرنهايم R.Arnhem (1904-2007) أنه « عندما تكون قمة أو رأس الشكل فقط مرئية في لوحة نلجأ إلى التفكير البصري فإن الشكل غالبا ما يرى على أنه غير مكتمل، أو دون رأس، أو باعتباره خاليا من الجسم بطريقة رمزية » (الله، 2008، صفحة 237) حيث ستم البرهنة على الرابطة الوجودية لهذه الأشكال من خلال التجريب المستدل عليها بالتفكير بصريا. وإذن كيف ستتحرك عين المتلقي نحو فهم ظاهرة الأوهام البصرية؟ وكيف ستتهدي إلى بلورة خطابها البصري القابع في بؤرة الأمية البصرية؟ ومن ثم كيف يمكن للمرئي أن يعمي أبصارنا عن رؤية اللامرئي؟

إن هي إلا جملة أسئلة استدعتها آلية التنظيم البصري للوقوف على حركة الوهم البصري في الشرعيات المختلفة للشعر الجزائري، ومدى تحقق جدلية المركز والهامش بصريا في المدرك الجمالي للمتلقي. و« يشير أرنهايم في كتابه " قوة المركز" - دراسة حول التكوين في الفنون البصرية 1988- إلى أن العمل الفني هو صورة يكون مركزها مشحون بالطاقة البصرية التي تنبعث متوجهة نحو المتلقي » (الله، 2008، صفحة 240) وهذا ما سنختبر أداءاته على نصوص شعرية، نزع أمّا عينة صالحة لدراسة الوهم البصري.

ولئن كان هذا التمثّل للوهم البصري ينتمي لإحدى أهم تيارات الفن التجريدي الحديث والمعاصر، ألا وهي حركة الأوب- آر pop-art المختصرة لاسم الفن البصري art-optique ويعتبر الرسام الفرنسي من أصول مجرية فيكتور فازاري v.fasarely (1908-1997) واحدا من أكثر المشتغلين على تقنية الأشكال الهندسية بأقل الألوان ضمن طرق ابتدعها، عرفت بالخداع البصري أو تضليل الرؤية بأوهام بصرية نكاد نلاحظها بالعين ولا نلتبس نتوءاتها أو دوائرها التي تغور عميقا مثل دوامات الماء.

في هذا السياق من فريدة التجربة التجريدية لهذا الفن سنعمد إلى تفرغ الحمولة الهندسية المتوزعة على فضاء الصفحة الشعرية في ديوان مرثية لقارئ بغداد للشاعرة زينب الأعوج التي سنقصد إلى تبيان معالم التوزع البصري الحائر إزاء ضمور وتحلي بعض الأيقونات ضمن محددات الإطار وحافته. يرى نيكولاس ويد NICOLAS WADE (1942) في كتابه "الأوهام البصرية فنّها وعلمها the art and science of visuale illusions « أن الأوهام تتجلى بصورة فعلية في التكوينات الهندسية، فحين يتطلع المشاهد إلى تكوين هندسي بسيط مؤلف من بضعة خطوط متجاورة فقد يرى أشكالا مضافة كالنقاط والخطوط، بل حتى الألوان تبدو له موجودة فعلا » (ويد، صفحة 11) ومن ثمّ الدخول في حيرة الوهم الذي من منظور سيمولاكر سيكون فاتحة لاختبار الأشكال الهندسية المتكررة و/ أو المستنسخة في نماذج من الخطوط اللولبية، أو المكعبات المتراسة مثل حجر الدومينو، أو الدوائر المتباعدة، خطوطها بين لبياض وسواد كرقعة شطرنج.

الشكل - 10 - من أعمال فيكتور فازاري



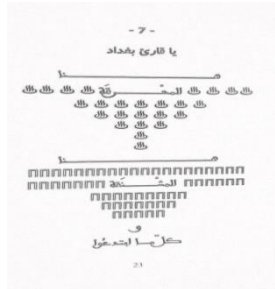
المصدر: صفحات web

في ديوانها " مرثية لقارئ بغداد" تستعيد الشاعرة زينب الأعوج قوة الحضور البصري لتكوينات بصرية تباينت أشكالها وتكرارياتها على مدار 265 صفحة، في تراكيب متواشجة بين خطوط الحاسوب المنتقاة بعناية مثل الخط المغربي وخط النسخ حيث أبدعت في التناوب على سُجج حروفهما النافرة نحو الحقول الدلالية لمعجم المراثي. ولعلّ شكل القصيدة رقم (7)، يصلح ليكون عيّنة لمقاربة ثنائية " المحرقة" و" المشنقة" في قصيدة تحمل عنوان "يا قارئ بغداد" الذي سيفقد بوصلة أحادية كعنوان الديوان بفعل إسقاط ورقة كربون الاستنساخ عليه 117 مرة، ليصبح هامشا متعددًا استنسخ من عنوانه الأصل، ولولا رقمته القصائد الحاملة لهذا العنوان من (1-117) لافتقدت "يا قارئ بغداد" هوية نعتها بالقصيد.

إنّه لمن العجيب أن تدرك الشاعرة بلاغة اليتيم البصري في عناوين قصائد الديوان من أول عتبة صَدَّرت بها مجموعتها قول الأديب التركي رسول حمزاتوف [] : «أيّها الشعر ... أنا لولاك يتيّم» (الأعوج، 2010، صفحة 9)

الشكل - 11-

مرثية لقارئ بغداد



المصدر: ديوان زينب الأعوج مرثية لقارئ بغداد

يمثل الشكل الذي نقترحه للمعالجة شكل قصيدة عنوانها رقم (7) وتحت عنوان ثانٍ ثم تبدأ القصيدة، نداءها لقارئ بغداد بكلمة (هنا)، ثم أربع أيقونات، لشعلة نار تليها كلمة (المحرقة) ويُختم السطر الثالث، هذا بأربع أيقونات نار أخرى، وعلى شكل مثلث هابط مثل رأس سهم تتوزع أيقونة الشعلة فضاءه بخمس وعشرين شعلة.

وعلى العكس من أيقونات الشق العلوي من القصيدة تعيد الشاعرة استنساخ كلمة (هنا) نفسها بنفس الخط والقياس، لكنها تجري تعديلا على المدونة البصرية فتستعين هذه المرة بحرف (Π) اللاتيني المعقوف نحو الأسفل لكأنه إطار باب، غير أن توسط كلمة " المشنقة" داخل 54 شكلا لهذه الأيقونة (Π) الذي لا يشبه إلا المقصلة.

إن سلمنا بجدوى هذا التوزيع البصري تبغي تحقيق التشاكل في حوار الرؤية، بين أيقونات المحرقة والمشنقة، وفي الإبان ذاته تطرح الصعود نحو الأسفل في شكلها السهمي، الذي يختم نص القصيدة بعبارة " وكل ما ابتدعوا" والدليل على هذا الانحدار السهمي، الصفحة الأخيرة التي تخرج لنا من غمدها الموهوم ظل سيف أو رزمة المتكون مقبضه من كلمة (إلاً) ومن عبارة " ظلال السيوف" وباقي نصلته من مستنسخ الشكل (S) لتنتهي برأس السيف في كبد حبال " مجموعة أيقونات تشبه الحبل" ومما زاد تحقيقا لصفة الانصياب السهمي محتتم قصيدة" وما تدلى من الحبال" على الرغم من التفوق الذي أحرزته زينب الأعوج في توطين جمالياتها البصرية في هذا الديوان، أو في ديوانها " رباعيات نواره الهبيلة" فإنها قدمت ممارسة مختلفة في شأن بلاغة الشعر الجزائري المختلف وقدمت لقارئها معونة في مقارنة مرثية لقارئ بغداد من وجهة نظر تحسبها تخدم الوهم الشعري البصري.

وإن التحديدات التي قامت على متابعة الدلالات المفتحة للسميائيات على بلاغة الخطاب البصري تكاد تححف قراءة الصورة بوصفها قصيدة لها نمط زمني ومكاني لا يمكن انبعائه أمام القارئ من دهاليز المعنى المجازي للكلمة، ولكن وفق قوانين الشعرية البصرية.

الشكل - 12 -

نهاية القصيدة على شكل السيف



المصدر: ديوان زينب الأعوج مرثية لقارئ بغداد

إن لذة القراءة تتماهى مع الشعر على حساب الوصف، ذلك أنّها تقنع بضربين من الوصف: الأول تخيلي والثاني تقريرى، يباشر الأثر الفني كما هو مؤثث في حدقة العين. وسجلت عبر النماذج الشعرية التي هي قيد الدرس عالما من الخامات الفنية قائمة بذاتها كالقصيدة التشكيلية وبلاغة عتباتها المتصدرة لأغلفة دواوينها وطرائق التكنيك الغرافيكي المتصرف في دلالاتها البصرية أو المنتصر لثقافة البوب- آر pop-art. أو لوحة الحامل (اللوحة التشكيلية المعروضة في

قاعات العرض)، أو الحجر المنحوت (التمثال في ساحة السلاح أو الحدائق العامة) وهي تحتكم فقط إلى مسار تبدل قيمها الفنية، كما ألحنا إلى ذلك في مستويات القراءة البصرية لأعمال دونيس مارتيناز في أفواه محموعة وكيف عولجت مسائل الأصل والنسخة الثانية في فلسفة السيمولاكر، التي بددت بعض خطابات فن الدعاية الغرافيتي graffiti الذي انتصرت له ثقافة الكيتش kitch أو ما يعرف بالابتذال في الفن الجداري.

إن الاستهلال برفع اللبس عن المتلقي الخاضع دوما لتقلبات شاشته البصرية، التي يتقصّد "الباث" تشويش نظام علاماته عليه، بوصفه الأثر الفني، أو المصاحب البصري الواصف لسيماء شفراته، ليس مؤداه فك النزاع القائم بين تبدل القيم التشكيلية المشتغل عليها، أو بين العلامة اللغوية لسجلات مقول العين المستعصية على تقنيات التصوير. ولا تزعم هذه القراءة الإحاطة بجمالية الفنون البصرية، ولا بمرتكزات الخطاب الفلسفي للفن وحسبه أنّها باشرت تأويل الخطاب البصري في أيقوناته التشكيلية، جاعلة من الأثر الفني المصاحب النصي، الأكثر جدلا في مقارنة "الأمية البصرية"، يحدوها الطموح النقدي الذي يهمل الاستواء على قاعدة التوفيق بين بلاغة الصورة الفنية وصور قراءتها في إحياءاتها الشعرية الواصفة، وبين ضرورة التجرد من الحركية التاريخية للفنون ذات النسق الأفقي المحكوم بوهم الانتصار لطبيعة السؤال النقدي الجاهز.

خاتمة

إن مقارنة المتن الشعري الذي توسّلت هذه القراءة أنموذجا لها، استدعى الوقوف على جملة من الفرضيات، من بين محصلتها النتائج الآتية:

- رفع اللبس عن السجال القائم بين الوعي الإيديولوجي والمدرك الجمالي.
- تبني طرائق تحليل غير لسانية لتأويل شعريات الخطاب البصري.
- التمثيل بجمالية الخطاب العتباتي لتلقي الأثر الفني في ضوء السيمولاكر.
- الانتصار لوجهة السؤال الفلسفي والتشبع به في تناول (نظرية الجشطلت، وسيميائيات المنطق، والشكل الظاهراتي...)

قائمة المراجع:

1. الأعوج زينب، (2010)، مرثية لقارئ بغداد (شعر)، ط1، الجزائر: الفضاء الحر
2. بندوري حمد (2012)، الخط المغربي المبسوط والمجوهر (قواعد وأشكال)، ط1، مراكش المغرب: منشورات أفروديت.

3. بنيامين فالتر: العمل الفني في عصر استنساخه التقني، تر: مجدي يوسف، مجلة فكر وفن يصدرها معهد غوته كولن، ألمانيا. العدد 76/ 002،
 4. الزين محمد شوقي (آذار - نيسان، 2001) صناعة السيمولاكر النصي (منطلق لا رويّل في قراءة دريدا)، مجلة كتابات معاصرة ، ع43.
 5. شفيق رضوان، (7 / 1992). الملصق الفلسطيني(مشاكل النشأة والتطور)، ط1، دمشق: دائرة الثقافة منظمة التحرير الفلسطينية.
 6. لعيبي شاكر(2021) بلاغة اللغة الأيقونية، ط1، الأردن عمان: خطوط وظلال.
 7. عبد الله إياد حسين (2008) فن التصميم، ج1، ط1، الشارقة: دار الثقافة والإعلام.
 8. مجموعة مو، حزيران (2012)، بحث في العلامة المرئية (من أجل بلاغة الصورة)، تر: سمر محمد سعد مراجعة خالد ميلاد. ط1، لبنان: المنظمة العربية للترجمة
 9. معلا طلال (2007)، المتعلق بين الخطاط والفنان، ط1، الشارقة: دائرة الشارقة والإعلام.
 10. ميهوبي عز الدين (1997)، ملصقات، سطيف: منشورات أصالة.
 11. ويد نيكولاس (1988) الأوهام البصرية فنّها وعلمها، تر: مي مظفر، ط1: دار المأمون.
- المراجع الأجنبية:

1. Martines Dennis, 1983, bouche d'incendie (ouvre graphique): Edition published et enap.
2. Groupe mu : janvier 1992, traite du signe visuel(pour une rhétorique de l'image). Paris :Edition seuil.