

تداخل النص والصورة

في صياغة البلاغة البصرية للنص الشعري الجزائري المعاصر،

إشكالية تجليات النص على البياض

د. عبد القادر رابحي

جامعة مولاي الطاهر . سعيدة

مقدمة: لعبت الدراسات السيميائية المعاصرة، خاصة في جوانبها المتعلقة بالقراءة و التلقي، دورا أساسيا في إدراك أهمية النص بوصفه صورة بصرية. وقد شارك في صياغة هذا الإدراك دور الدعائم الخارجية في توصيل الخطاب الشعري، و اعتبارها جزءا هاما من ضمن إشكاليات التحريب في الكتابة الشعرية المعاصرة. وقد اعتُبرت عوامل تحقيق مستويات التلقي البصري عاملا أساسيا في تسويق بلاغات النص الظاهرة و الباطنة وتسويق أحداثات جمالياته للقارئ المتعطش إلى قراءة النص الشعري قراءة تفاعلية تعتمد على الوسائط الجمالية الخارجية المحيلة إلى هذه البلاغات، و التي تلعب دور "الإطار الجمالي لمدرجات العين التي توظف منظوراتها بإحاطة العمل الفني بجملة من التقلبات ذات التوجه الانطباعي"⁽¹⁾.

شكل الديوان وبصرية القراءة:

لقد أصبح الديوان في الفهم السوسيو-ثقافي إشكالية أساسية من إشكاليات التحريب الشعري خاصة، يلجأ إليها الشاعر من أجل تحقيق مستويات الوعي بممارسة الكتابة الشعرية لا بوصفها نصا مطبوعا كما كان قديما فسحب، و لكن بوصفها تشكيلا فنيا و جماليا تصبح فيه الفكرة النصية جزءا من كل متكامل في بنية الديوان.

و لعل الاهتمام بهذه العوامل على مستوى الدراسات النقدية المعاصرة قد قدّم طرائق جديدة التشكيل النصي و آليات جديدة لتحقيقها. وأصبحت بموجب ذلك العلاقة بين الشاعر و القارئ علاقة بين باث و متلقٍ تنبي على تصور متبادل في فهم هذه العوامل دورها في توصيل البلاغات الظاهرة و الخفية في النص. و شكلت الرؤية

النصانية من وجهة نظر المتلقي حجر الزاوية في التأسيس لمنطق جمالي جديد يضطر الشاعر من خلاله إلى استدعاء العوالم الفنية و الجمالية الخارجية من أجل إشراك النص رؤيته في تحليله أمام القارئ. و تمثل عملية الإغراء في الانتباه إلى أهمية العودة بالنص إلى:

- اختيار لوحة الغلاف و اللوحات الداخلية.

- إخراج الغلاف في صفحته الأمامية و الخلفية.

- اختيار الخط الذي يتجلى به النص للتعبير عن رؤية الشاعر.

و يتم ذلك من خلال:

- إما إشراك فنان آخر غير الشاعر في إخراج الديوان لتأكيد تكامل فن القول و فن الخط و فن الرسم و التشكيل،

- إما قيام الشاعر نفسه بتشكيل رؤيته الفنية للديوان من خلال التكفل بإخراجه اختيار العناصر السابقة.

- إما قيام دار النشر بالتكفل بإخراج الديوان وفق هذه المقاييس التي لم تكن متوفرة في فترة سابقة.

و تتجلى مستويات الديوان بصريا :

- إما ببقاء النص داخل النمط الكلاسيكي المطبوع الذي يتكفل باختياره الناشر. و هنا يجب ملاحظة الإمكانات الهائلة التي يتيحها تحقيق مستويات الخط وأنواعه الكثيرة التي كانت حكرا على الخطاطين في فترة تاريخية سابقة، و ذلك عن طريق برمجتها على مستوى الإعلام الآلي.

- إما بالعودة إلى التشكيل الخطي الأصلي من طرف خطاط مختص لا يكتفي بتخطيط العنوان، و إنما يتجاوز به إلى كتابة النص الشعري كاملا. و في هذه الحالة عادة ما يلجأ العديد من الشعراء إلى كتابة نصوصهم بأيديهم بصورة تعتمد على الحفاظ على وضوحه بالنسبة للقراءة من جهة، و تقديمه في صورة شخصية ذاتية موجهة مباشرة من الشاعر إلى القارئ. و كأنها رسالة شخصية. و قد رأينا هذا في العديد من الدواوين الشعرية العربية، خاصة عند الشاعر نزار قباني الذي كان يكتب قصائده بخط يده و

ينشرها في إخراج فني وجمالي جذير بإغراء القارئ في تلقف الإفضاءات الداخلية التي يمررها من خلال بناء علاقة حميمة بينه و بين القارئ ليس أدلّ عليها من إهدائه نسخة بخط يده وكأنها مخطوط نادر.

و لعل إشكالية مفهوم المخطوط في الثقافة العربية قد أدت بالعديد من الشعراء إلى اللجوء إلى مفهوم "الحروفية" في الخط العربي و اتخاذه دعامة فنية و جمالية كفيلة بتحقيق مستويات تجريب شكلية تعكس الفكرة التي يحملها النص. ذلك أن المخطوط يشكل في مخيال القارئ صورة القيمة النادرة التي لم تكتشف بعد من قبل لأنها لم تنشر على نطاق واسع من خلال المطبعة.

و يبدو المخطوط في صورته الإغرائية هذه من خلال استعماله لجماليات الخط العربي في تحقيق مستويات مختلفة عن الخط المطبوع. و هو ينبئ عن قيمة معرفية توشي بالعودة إلى الأصول التراثية للممارسة فعل الكتابة في مرحلة ما قبل الطباعة. غير أنها توشي كذلك باستحضار الجانب المغيّب في الثقافة العربية، و المتمثل في تشخيص عملية الكتابة لا بوصفها ممارسة فكرية فقط، و لكن بوصفها ممارسة فنية و جمالية تتحلى معاملة في أنواع الخطوط ومرجعياتها، و الألوان المستخدمة، و طريقة الترقيم الصفحات التي يعتمد على تقنيات خاصة، و ما إلى ذلك من تجليات الحروفية العربية في الكتاب المخطوط. و الأكيد أن الشاعر المعاصر قد تنبه إلى هذه العوالم المغيبة ودورها في التأسيس لبنية شكلية تحمل المعنى الدال و تحيل إلى المرجعية الحضارية. و من هنا فقد أصبحت هذه العوامل تثير اهتمام الشعراء و الفنانين الجزائريين فيشتركون في تحقيقها في النص الشعري الجزائري.

و قد أخذت هذه الظاهرة في التنامي في المشرق العربي و في المغرب خاصة في مرحلة الثمانينيات ومرحلة التسعينيات، ثم سرعان ما عمت في سائر الأنحاء نظرا لشيوع الوسائل التقنية التي تمكن الشعراء و الفنانين من تحقيق هذا الجانب في الديوان الشعري.

و إذا كانت موجة الحروفية قد انحسرت في الفترة الأخيرة و أتاحت، من ثمة، الفرصة لعودة الأساليب الأقل تعقيدا مما وصلت إليه هذه من استغلال مبالغ فيه

للدعائم الخارجية التي غطت على المستويات الفنية و الجمالية للنص الشعري المحض سواء أكانت هذه التغطية تغطية لضعف بنياته اللغوية و البلاغية أو لضعفها. و قد تنبه العديد من النقاد إلى اعتبار هذه الحالة موجة عارمة على النص الشعري الخام لا يشكل إلا نسبة قليلة مما يقدمه الديوان من رؤية فنية و جمالية للتشكيل الخارجي سواء أحققها الشاعر نفسه أم شاركه في تحقيقها فنان آخر. وسنرى من خلال العناصر الآتية مدى تحقق مستويات التجريب الشكلي الخارج عن النص التي تحدثنا عنها في هذا العنصر، من خلال اتخاذ نماذج تطبيقية للدواوين الشعرية التي صدرت بعضها في التسعينيات و بعضها بعد ذلك، لنفهم مدى وعي الشعراء بمساهمة أبعادها الجمالية في تحقيق مستويات التجريب في النص الشعري الجزائري لما بعد السبعينيات.

-التشكيل الشعري من خلال الرسم :

يأخذ الرسم أهميته في المدونة الشعرية الجزائرية لما بعد الثمانينيات من خلال إعطاء إمكانية التجريب الشعري أبعادا فنية و جمالية لم تعهدها هذه المدونة قبل هذه المرحلة. و تتجلى من خلال إمكانية التشكيل الشعري من زاوية حدائية من خلال تجريب الرسم على مستويات ثلاث:

أ-المستوى الأول و يتعلق بالرسومات التي يحققها الشاعر نفسه من خلال إعادة تشكيل النص عبر الرسم ، و من ثمة إعادة تمرير المعنى عبر تشكيل نصي يعتمد على تحويل البنية اللغوية بتركيبها النحوية والصرفية و الدلالية إلى مستوى آخر من التشكيل يؤسس للقراءة العينية البصرية للرسومات الحاملة لعلامات و رموز و دلالات تختلف اختلافا جذريا عن العلامات اللغوية التي تظهر في النص الشعري .

و من البديهي القول إن هذه العملية هي تصور إبداعي ثانٍ تتجلى من خلاله إعادة كتابة النص الشعري كتابة رسومية من طرف الشاعر نفسه. و من ثمة فهي كتابة أخرى تعتمد طريقا توصيليا مختلفا من خلال بناء علاقة جديدة مع المتلقي و هو يكتشف توازي النص الشعري مع الرسم في مساحة التلقي البصري الواحدة.

و لعلنا نرى ذلك جليا في بعض الدواوين الشعرية التي حاولت أن تحقق هذا المستوى من التجريب في مدونة ما بعد السبعينيات. ومن ضمنها ديوان (اكتشاف العادي) للشاعر عمار مرياش، بحيث تشير الصفحة الثالثة من الديوان إلى أن "الغلاف و الرسوم الداخلية للشاعر"⁽²⁾، و من ثمة فهي تنبه القارئ منذ البداية إلى أن الاعتماد على آلية أخرى غير التي تعود إليها في التواصل مع النص الشعري في الديوان، و هذه الآلية هي ما يحققه البصرية من رؤية إدراكية من خلال قراءة العين المجردة للرسومات قراءة ثانية غير القراءة التقليدية التي تعودت عليها مع النص الشعري المكتوب.

و يبدو الرسم التجريدي في صفحة الغلاف⁽³⁾ و كأنه يعبر عن الحالة الشبيهة بالمنحنى الرياضي في حساب حالات الروح المتماهية مع خطورة المرحلة التاريخية و المستشرفة لمعالمها القادمة، و كأنه يقيس ذبذبات هذه المرحلة و منعرجاتها و تلويحاتها ببارومتر الذات الشاعرة و ما تستشعره من خطر قادم يتهدهدها. و لذلك فهي تحاول أن تكتشف "العادي" و كأن هذه الذات لم تتعود عليه من قبل.

و يحاول الشاعر عمار مرياش أن يعيد صياغة الدلالات اللغوية للديوان صياغة رسومية من خلال توزيعه لستة تشكيلات حرة سوداء في ثنايا الديوان شبيهة بحالة الحبر المقدوف (*Jet d'encre*) بطريقة كالتى يستعملها الفنانون الصينيون أو اليابانيون في اختلاق مسرح الظل على البياض الورقي الناصع. غير أن هذا الحبر المقدوف يتحرى في صلبه ضرورة اختلاق بياضات خطية دالة تكسر بنية السواد في اكتمالها و تجعل منها تركيبة تحيل إلى كائنات بشرية متخفية في سواد هذا الحبر، و دالة على حالة لامنتمة من خلال تمظهرها بمعالم إنسانية غير مكتملة كما هو الحال في الرسم الذي يحتل حيز من بياض قصيدة (المتاهة و مجاز التعرية)⁽⁴⁾ و الذي يجعل من عنوان القصيدة هذا، لا دالا على النص الشعري فحسب، و إنما محيلا إلى حالتها ومعبرا عن هواجس الشاعر الوجودية المرتبطة بما تتأبطه المرحلة من شرٍّ قادم قد يهلك بعادية العادي المعيش و يضطر الشاعر إلى اكتشافه من جديد .

و يأخذ الرسم الذي يعقب عنوان قصيدة (طقوس العشيرة)⁽⁵⁾ صورة معبرة عن العشيرة من خلال تصاعد رؤوس هذه الكائنات البشرية غير واضحة المعالم من موجة بحر منسجمة و هم يمارسون لفظا باديا من معالم أوجههم، و يعبر عن عنوان القصيدة بصورة واضحة.

و إذا كنا هنا لسنا بصدد التأسيس لقراءة تشكيلية تعتمد على المفاهيم النقدية التي تبناها قراءات الفن التشكيلي، لأننا نعتبر أن هذا الأمر ليس من اختصاص هذا العمل، فإن التدليل على تضافر العمل التشكيلي المتعلق بالرسم مع العمل اللغوي المتعلق بالقصيدة، يتيح إمكانية القراءة المزدوجة في توصيل الدلالة إلى القارئ عبر مستويات مزدوجة للتلقي هي كذلك. و تعبر القصيدة نفسها عن هذه الطقوس التي يحددها النص اللغوي من خلال موضوع القصيدة الذي يوضح المعالم المتخفية في اللوحة و يرفد دلالاتها من أجل الوصول إلى المعنى الذي يريد الشاعر تحقيقه. يقول الشاعر:

أقاموا له فرحا فائقا

جاء أصحابه وأقاربه بالهدايا الثمينة

واحتفلوا

بأدلوله التهاني

النساء افتخرن كثيرا

و ردّدن كلّ مزايا العروس

التي حفظتها العشيرة منذ الأزل

إلى أن يقول:

الجميع تظاهر بالفرح

إلا هو

ظلّ يحدّق في هدف غامض

و بدا غير مكترث بالفرح...

أقاموا لولده مأتما لا نقا

جاء أصحابه وأقاربه في ثياب الحداد⁽⁶⁾

و يبدو الرسم في تعالق سواده ببياضه بالطريقة التي يحيل إليهما اللونان في تناقضهما، وكأنه يخبر عما يقدمه النص نفسه من تفسير للرسم من خلال شرح حالة البطل و هو يعايش حالة الفرح الممثلة بالبياض وحالة الحزن الممثلة بالسواد، من خلال تعالق الفرح بالحزن و الغبطة بالألم و السعادة بالتعاسة و الحياة بالموت. و تصبح إمكانية التجريب عند الشاعر خاصية تمكنه من الانتقال بالدلالة النصية إلى مستويات جمالية ترتقي بالنص و تحوِّله إلى دلالة رسمية تحاور المتلقي بمستوى معرفي متأصل في فهم إشكاليات التجريب الحدائي من دون المزايدة على الدلالات في طرحه لفهم هذه الإشكاليات.

ب- أما المستوى الثاني فهو الذي يعتمد فيه الشاعر نفسه، لا على اتخاذ الرسم المجرد رافدا دلاليا للنص الشعري كما هو الحال في ديوان (اكتشاف العادي) لـعمار مرياش، و إنما على اتخاذ التشكيل الحروفي لعنوان القصيدة أو لجزء من عناونها سبيلا لتحقيق الدلالة الرسمية على مستوى البصرية المتراحة عن بصرية النص اللغوي. و يمثل هذه الحالة الشاعر بخفي الأخضر من خلال ديوانه (للاأكيد.. للريح التي تغري المطاف)⁽⁷⁾ بحيث يعتمد الشاعر في جزء من الرسومات السبعة التي تتوزع على قصائد الديوان، على تقنية التشكيل الخطي لعنوان القصيدة، ولكنه ليس تشكيلا معياريا للحرف العربي بقدر ما هو امتداد تشكيلي في الممكن النصي يبحث فيه عن شكل يقارب دلالة النص اللغوي ويستمد منه جماليته التي لا تحمل نشوزا في تجليها العام كما هو الحال في قصيدة (جيم المحنة)⁽⁸⁾ حيث تتشكل الأحرف في هيئة طائر غير طائر متأمل مصغ إلى الأرض وكأنه يؤسس لإحداثيات المحنة التي يصفها الشاعر في عتبة القصيدة بالـ "غيمة التي تظلل كل متسع"⁽⁹⁾.

و تتشاكل الأحرف المكوّنة للعنوان في صياغة الصورة المرئية التي تدعو إلى النص و تُرغّب فيه، وكان العنوان هو النص لا يكثر دلالاته في تجليّه اللغوي فحسب، وإنما

يفيض بهذه الدلالات لتشمل رؤية عينية بصرية للحرف وهو يأخذ هيئة الطائر في بعده الصوفي الخالص.

إن الإحالة إلى النص اللغوي بنص تشكيلي تعبر في كثير من الأحيان عن رغبة الشاعر في تخطي عقبة النمطية الإبلاغية التي تمثلها اللغة من حيث هي تكتل قاموسي ودلالي يصمد في وجه الشاعر و هو يعايش شغور النص مما يجب أن يُعبأ من مؤونة مفرداتية تتحقق له مستويات طموحه التي تتجاوز طموحات ما توفره اللغة في آنية حضورها لحظة الكتابة. و من هنا تبدو الرغبة فعلا تتجاوزها هذه العقبة من خلال تحقيق هذا الطموح و سقايته بمشارب المعنى المتخفية في التشكيل و المُستعملة للأدوات نفسها التي يتحقق بها التجريب على مستوى النص اللغوي. و هي الخبر و البياض.

و يأخذ التشكيل عن طريق الخبر و البياض المنحى نفسه في قصيدة (مكاشفات)⁽¹⁰⁾ حيث تأخذ اللوحة المواجهة للعنوان الحرفي عنوانا ثانيا يتلبس صورة الطير الواقف المتأمل المضغي هو كذلك لصدى ذاته الشعرية و هي تحاول أن تصير دليلا للمكاشفة في بعدها اللغوي الدال على الزهد في الظاهر لقلّة ربط العلاقة البانية به و الحيل مباشرة إلى (بوابة الإمساك)⁽¹¹⁾ المفتوحة على العوالم الباطنة. يقول الشاعر:

خبأ جرحه في ورقة..

خبأ الورقة في مكحلة جدته

الجدّة صورة نابتة في إطار..

خارج الإطار.. رأيته يحرق ذاكرة الروح.

بكي قليلا.. ثم أمسك عن الكلام⁽¹²⁾

و بقدر ما يعبر النص عن حاجته في تبليغ المعنى إلى القارئ بقدر ما يفتح آفاقا جمالية في معانقته بتصورات تشكيلية تصبح فيها اللغة مُرسلا لهذه الدلالات وكاشفا عن أسرارها التي ييوح بها التشكيل الرسومي في احتشام.

و الحق أن هاتين التجربتين تعبران عن مرحلة في التجريب الشعري لشعراء ما بعد السبعينيات تؤسس لسيادة الرؤية التشكيلية لا على المستوى الواقعي للنص اللغوي

الذي يبدو أكثر ارتباطا بالواقع في هذين الديوانين، و إنما على مستوى على مستوى تجسيد طموحات معركة الشعراء مع إشكاليات التجريب الشعري و تصوراتها النظرية التي ظلت محكومة لمدة طويلة بالمفاهيم الإيديولوجية الخارجة عن النص.

و نحن إذ نذكر هذين النموذجين في باب الشعراء الذين تكفلوا بأنفسهم بإعادة صياغة الديوان صياغة تشكيلية، فهذا لا يعني أنهما الوحيدان. فثمة تجارب أخرى ربما منعها الحياء التجريبي من الدخول في معترك صياغة القصيدة التشكيلية. بموهلات فنية و جمالية بإمكانها أن تنتقل بالنص الشعري إلى مستوى أكثر توطيدا للعلاقة التي تربط الرؤية البصرية ودلالاتها المعاصرة بالمتلقي.

ج- أما المستوى الثالث، فهو الذي يتعاون فيه الشاعر مع رسام آخر من أجل إيجاد علاقة تشكيلية تمكن الديوان من التحلي بصورة النص الحرفي التي يحققها الشاعر، و التحلي بصورة النص التشكيلي التي يحققها الرسام. و تبدو العلاقة بين الشاعر و الرسام في هذه الحالة من خلال القراءة التي يقوم بها الرسام للنص الذي لم يكتبه، و إنما يحاول أن يتلقاه بوصفه قارئاً منحازاً من أجل إعادة كتابته برؤيته التشكيلية الخاصة وفق مقارنة جمالية تخصه هو.

إن هذه العلاقة بالنص المكتوب تتم عبر تشكيل رسومي لموضوع النص، أي لمعناه و دلالاته، و يلعب الرسام دوراً هاماً في تجسيد الصورة المجردة لفكرة النص من خلال التخلي عن صورته اللغوية و إبدالها بصورة تجريدية لا تخرج عن أدوات التجسيد التي تستعملها الحالة الأولى من خلال تغيير الجرى اللغوي لثانية الخبر و البياض إلى مجرى تشكيلي رسومي. و يتم عملية التجسيد:

- إما من خلال القراءة الرسومية المجردة كما رأينا في حالة ديوان (اكتشاف العادي) لعمار مرياش عبر قراءة تحاول إعادة تشكيل النص الشعري وفق إطار يتجاوز الإطار اللغوي.
- و إما القراءة الحروفية كما رأينا في ديوان (للأكيد.. للريح..) لأخضر مجتحي عبر قراءة حروفية يقوم بها الرسام و تتخذ من النص الشعري و حروفه و جملة مادّة خاماً لصياغة اللوحة التشكيلية الحروفية عبر تشكيل تتداخل فيه الحروف تتداخل بصريا

يضيف بعدا تجريديا على النص لا باعتباره نصا شعريا مكتوبا من طرف الشاعر و يسعى إلى تحقيق دلالات معينة، و إنما باعتباره حرفا مشكّلا من جملة من الأحرف الأخرى (أي الكلمات) التي تتزاح بدلالاتها المعيارية الثابتة إلى دلالات أخرى أكثر التصاقا بالمعنى الفلسفي و الصوفي المرتبط بالخط العربي و جماليات الحروفية العربية، بحيث يصبح العمل التشكيلي عملية إدراك متبادل بين الشاعر في فضاءاته اللغوية البحتة، و بين الرسام في فضاءاته التشكيلية البحتة. و تحتم هذه العملية نوعا من قلب الأدوار بحيث يصبح الشاعر رساما و الرسام شاعرا حتى تتحقق الرؤية التجريبية في الديوان الشعري.

و إذا كان هذا المستوى الثالث نادرا في المدونة الشعرية الجزائرية لما بعد السبعينيات نظرا لعدم اكتمال صورة المغامرة الإبداعية المشتركة بين الشاعر و الفنان التشكيلي و عدم بناء العلاقة الحميمة التي تربط بينهما في تصور الإمكانات التي يتيحها التجريب المشترك، فإنما رغم ذلك غير منعدمة تماما. و نرى هذا جليا في ديوان (شبّهات المعنى..) للشاعر الخضر شودار، بحيث يفتح النص الشعري على مساحة تجريبية متعددة الفضاءات التعبيرية يكون فيها الفنان الحروفي محمد خطاب⁽¹³⁾ عنصرا أساسيا في تقديم النص الشعري برؤية حروفية، لا تحقق النص الشعري بطريقة متأصلة على بياض الصفحة من خلال كتابته بالخط المغربي، و إنما تعيد تشكيله من خلال لوحات حروفية يتجلى فيها النص الشعري بطريقة تشكيلية ضاربة في التأصيل الفني و الجمالي. و يأخذ هذا التأصيل الفني و الجمالي مسارين اثنين يزيحان حضورية الشاعر من واجهة البياض و يفتحان الأداة التعبيرية للفنان في إعادة تشكيل النص الشعري، وذلك من خلال:

-المسار الأول الذي يتيح للنص الخروج من معيارية الحرف المطبوع التي تغطي على مجمل المدونة الشعرية الجزائرية، -إلا ما ندر-، و الدخول في معيارية الحرف الخطوط من خلال تخطيط النص باليد مما يضيف على الديوان طابع (النسخة الأصلية). و يحيل هذا الخروج إلى خروج آخر متعلق بنوع الخط المستعمل في تحقيق النص على بياض الصفحة، بحيث يترك الفنان المعيارية المشرقية لخط الثلث الذي تُطبع به

معظم النصوص الشعرية، و في نسق تجريبي لمعارية الخط المغربي ذي الخصوصية الجزائرية البحتة، والتي تحيل إلى تأصيل الرؤية التشكيلية التي تعتمد على استحضار البعد التراثي للممارسة الخطية الحاضرة في المصحف الشريف و بعض الكتب التراثية المتداولة في الجزائر، و التي لا زالت تحافظ على الطابع الخصوصي للخط المغربي، مما يضفي على الديوان طابع (النسخة الأصلية المخطوطة التي لم تُحقّق). و من ثمة، فإن صورة الديوان تظهر عند المتلقي وكأنها كتاب لم يقرأ من قبل نظرا لتقدم صورته الشكلية من حيث كونها نسخة أصلية كتبت باليد، و من حيث كونها نسخة أصلية كتبت باليد الجزائرية. و يصبح هذا التقدم محيلا إلى مرجعية مستقبلية للقراءة تبحث لها في هاتين الخصوصيتين عن تصور نادر في التشكيل الفكري، و متميز في التشكيل الجمالي يتجلى فيما يحققه المسار الثاني.

-المسار الثاني: الذي يتيح للنص التجلي بصورة خطية تحافظ على العناصر التي تميز بها المسار الأول، وتضيف لهما بعدا تشكليا بحثا يعيد ترتيب النص وحروفه وفق معيارية تشكيلية بحتة من خلال الانتقال من المنظور اللغوي الذي يعتمد على القراءة إلى منظور عيني يعتمد على البصرية في قراءة اللوحة. و ينقلب من ثمة المخزون الدلالي للنص المخطوط إلى منظور دلالي بصري لمخطوط مشكّل تشكليا فنيا.

و يتعانق المساران تعانقا حميميا من أجل تحقيق تجربة التشكيل الخطي الحروفي من خلال تعانق النصوص الشعرية المكتوبة بالخط المغربي مع اللوحات الحروفية التسع المبثوثة في ثنايا هذه النصوص.

و يتيح هذا التعانق قراءة النص بجمالية الخط المغربي قراءة عادية في متن الديوان، و قراءة النص نفسه بجمالية تشكيلية للخط نفسه قراءة مركبة في اللوحة الحروفية كما هو الحال في قصيدة (الراعي) التي يقول فيها:

كان

كوعل الفطنة

يشحذ للأنداد

لسانه المتجنيق
كلما رف القلب
تنوّش مخلاته
بودائع الأسلاف
أخ يشد الموائيق
و وريث تحنّت له الحقوق
يشتف
على شفا الخوايي
أنثى الملكات..⁽¹⁴⁾

و يأخذ عنوان القصيدة (الراعي)⁽¹⁵⁾ في النص الصورة المثلى لتحقيق مبدأ التناظر الذي تعتمد عليه التشكيل الحروفي العربي، و لكنه مقلوب بصورة عمودية من الأسفل إلى الأعلى، و بصورة أفقية من اليمين إلى اليسار حيث يأخذ الامتداد الحروفي الذي يتجلى حرف (الياء) شكل بطينين فارغين متناظرين باتجاه متعاكس. و تأخذ الفضاءات العمودية التي تتركها (الألف و اللام والألف) مساحةً لكتابة النص الشعري السابق بصورة متخفية يأخذ فيها اللوحة رؤية تشكيلية منسجمة مع الحالة الوجودية التي تعبر عنها القصيدة في حالتها الحروفية الأصلية.

و إذا كنا نجد هذا المستوى من التشكيل في اللوحات المتعلقة بقصيدة (المزهرية)⁽¹⁶⁾ و لوحتها⁽¹⁷⁾، و قصيدة (نوستالجيا)⁽¹⁸⁾ و لوحتها⁽¹⁹⁾، بحيث يعتمد الفنان على إعادة تشكيل جزء هام من القصيدة، فإنه في قصيدة (آية الحب، آية الأنثى) يأخذ جملة شعرية واحدة بوصفها عتبة مفتاحية دالة على النص كلّ، حيث التشكيل الحروفي و يشكل منها اللوحة اعتمادا مبدأ التشكيل التكراري للجملة. و هذه الجملة هي (ما ثمّ إلا حب)⁽²⁰⁾ المكررة بمستويات حجمية مختلفة و متداخلة لتمكينها من الإحالة الظاهرة و الضمنية للجملة (لا غالب إلا الله) المشهورة عند أهل المغرب العربي في فن المنمنمات خاصة، و الذي اتخذته قبل ذلك دولة الموحدين في الأندلس شعارا لها.



و يتخذ تشكيل جملة (ما ثم إلا حب) صورة الإعادة المعاصرة للجملة (لا غالب إلا

الله) التي تثبت حضوريتها في الوجدان العربي من خلال حضورها في البناء الهندسي للقصور الأندلسية الضائعة، كما هو الحال في قصر الحمراء. إن تكرار الجملة في اللوحة الحروفية للفنان محمد خطاب، كما هو تكرارها في التزيين الهندسي للقصور الأندلسية، يحيل إلى تأصيل النص الشعري في مرجعيته العربية الإسلامية من خلال اتخاذ النموذج الأكثر حداثة في التجريب الذي تميزت بها الحضارة الأندلسية في أوج ازدهارها.

و تخرج اللوحات التشكيلية المتبقية عن هذا الإطار التشكيلي، لتحيل إلى صياغة حرفية متماهية مع طواعية الحرف العربي في اتخاذ مفازات تشكيلية متعددة تدل عليها لوحة (21) قصيدة (البحارة) (22) و لوحة (23) قصيدة (التين) (24) وغيرها.

و إذا كان الديوان يؤسس بصفة عامة لنظرة جمالية في التجريب الشعري تدل على وعي بمستوى ما يجب أن يكون عليه النص الشعري بالنظر إلى إشكاليات التلقي، فإن ما يجب ملاحظته هو المفارقة الظاهرة في التعامل مع تجربة الفنان المشارك في تحقيق هذا المستوى و التي لا تعكس طموح النص في تحمل مسؤولية ما تحقق له من جماليات، بحيث يأخذ اسم الفنان الحروفي محمد خطاب في الديوان صورة الإحالة المتخفية التي ترد بصورة محتشمة مع مجموع الإحداثيات العامة التي تميز الديوان في الصفحة الثانية و تتماهى في هذه الحالة مع الإحالة إلى صاحب لوحة غلاف الديوان و هو الفنان الروسي كاندنسكي. و من ثمة، فهو لا يرقى في حضوريته المتخفية إلى مستوى حضورية التشكيل الحروفي الطاغي في الديوان، و الذي يحققه الفنان محمد خطاب على مستوى اللغوي المتعلق بنوع الحرف المستعمل في النص، و على مستوى تشكيله في لوحات فنية تطفئ على الديوان و يحتم حضورها وعيا مشتركا في إبراز اسم الفنان مع اسم الشاعر على صفحة الغلاف.

و لعل هذه المسألة من المسائل التي تتعلق بمشاشة العلاقة التي تربط بين الشاعر و الرسام من خلال عدم اكتمال الصورة المثلى لحميمية التصور الذي يحملانه عن الشراكة الإبداعية التي لم ترق إلى هذا المستوى في النص الشعري الجزائري لما بعد السبعينيات.



وعلى الرغم من ذلك، فإن تجارب حروفية أخرى ظهرت في العديد من الدواوين الشعرية لشعراء ما بعد السبعينيات كما هو الحال بالنسبة لديوان (غوارب ..) لأبي بكر زمال، حيث تتكرر التجربة ذاتها بين الشاعر وبين الفنان الحروفي معاشو قرور في صياغة البعد التشكيلي للديوان من خلال اللوحات الداخلية كما هو الحال في لوحة (25) قصيدة (العطشات) (26)، على سبيل التمثيل لا الحصر. ويتميز الديوان في هذه الحالة بإشراك فنان تشكيلي ثالث في صياغة لوحة الغلاف (27) وهو الفنان محمد ستوسي. وذلك من دون أن يكون لحضورهما في واجهة الديوان مكانة تليق بدورهما في صياغة البعد التشكيلي للنص الشعري. ولعل استفراد الشعراء بالظهور في الواجهة الأمامية للديوان يخبر عن رؤية نرجسية ضيقة تريد أن تستحوذ على الأبعاد التجريبية المعاصرة للكتابة الشعرية بطريقة لا تنصف من شارك في صياغتها من الفنانين. كما نرى هذا البعد في ديوان (اصطلاح الوهم) للشاعر مصطفى دحية، حيث تحضر اللوحات التشكيلية الحروفية في الديوان

كما هو الحال في لوحة (28) قصيدة (خلاسية المناوي الذي تنبأ) (29) واللوحات الثلاث الأخرى، من دون الإشارة إلى صاحب اللوحات، ليبقى السؤال البصري مطروحا على المتلقي: هل هذه اللوحات للشاعر نفسه أم أنها لفنان آخر لم تفصح اللوحة نفسها عن إمضائه بشكل واضح، ولم تفصح الإحداثيات الخاصة بالديوان عن اسمه، ولم يفصح غلاف الديوان عن المكانية التي يجب أن يأخذها بجانب الشاعر على الرغم من أنه صمم الغلاف كذلك.

و إذا كان هذا النوع من التجريب -على الرغم مما يكتنفه من هفوات- يحقق مستوياته الإبلاغية من خلال العودة إلى استحضار التراث العربي المتجلى خاصة في القيمة الجمالية والفنية للمخطوطات كونها قيمة ثابتة في استعمال الحبرية والألوان والرسومات. والتشكيلات الحروفية، فإن هذه الموجة قد خفت بدرجة كبيرة في السنوات الأخيرة لأسباب عديدة منها نفاد الطاقة التجديدية التي تجلت في الدواوين الشعرية خاصة، وعدم

قدرة الشعراء والرسميين على إعطاء دفع جمالي لعملية التجريب من جهة، و دخولها في نوع من الغموض المفاهيمي من خلال صعوبة تشفير البعد النظري لما قدمته الفلسفة الغربية و هي تنظر لجوانب تلقي الصورة ومفاهيمها الكاليفرافية المستوردة.

وقد أدت هذه الرؤية النظرية الغربية إلى عدم تمكن المتلقي العربي خاصة من تشفير الرسومات الخطية المغرقة في التجريد و أبعدته عن النص، مما زاد من بعد الشعر عن طبقة المتلقين التي لا تمتلك بالضرورة الأداة المعرفية الكافية للولوج إلى عالم الشعر و هو يفرق في النخبوية التي انسحبت على الشعر العربي المعاصر بصفة عامة.

- 1- قرور، معاشو. في نظرية التصوير و ثقافة العين. مل: اليوم الأدبي. جر: اليوم. الجزائر. تا: 2004/10/24. ص: 18.
- 2- مرياش، عمار. اكتشاف العادي. الجمعية الوطنية للمبدعين. الجزائر. 1993. ص: 3.
- 3- المصدر نفسه. ص: الغلاف الأولى.
- 4- المصدر نفسه. ص: 50.
- 5- المصدر نفسه. ص: 63.
- 6- المصدر السابق. ص: 64.
- 7- بختي، الأخضر. للأكد.. للريح التي تغري المطاف. وزارة الثقافة. الجزائر. 2007. ص: 36.
- 8- المصدر نفسه. ص: 37.
- 9- المصدر نفسه. ص: 37.
- 10- بختي، الأخضر. المصدر نفسه. ص: 60.
- 11- المصدر نفسه. ص: 62.
- 12- المصدر نفسه. ص: 62.
- 13- ينظر: شودار، الأخضر. شبهات المعنى.. ص: 2.
- 14 - شبهات المعنى.. ص: 58.
- 15- خطاب، محمد. شبهات المعنى. اللوحة الخاصة بقصيدة (الراعي). ص: 59.
- 16- شبهات المعنى. ص: 87.
- 17- خطاب، محمد. ص: 86.
- 18- شبهات المعنى. ص: 10.
- 19- خطاب، محمد. ص: 17.
- 20- خطاب، محمد. شبهات المعنى. ص: 41.
- 21- خطاب، محمد. شبهات المعنى. ص: 47.
- 22- شبهات المعنى. ص: 46.

- 23- خطاب، محمد. شبهات المعنى. ص: 63.
- 24- شبهات المعنى. 62.
- 25- ينظر: قرور، معاشو. غوارب. ص: 60.
- 26- ينظر: زمال، أبوبكر. غوارب. ص: 61.
- 27- ينظر: المصدر نفسه. ص: 2.
- 28- ينظر: دحية، مصطفى. اصطلاح الوهم. ص: 31.
- 29- ينظر: المصدر نفسه. ص: 27.