أثر الوسائط المعمارية في تشكيل القصيدة العربية

د. بلقاسم دكدوك
جامعة أم البواقي

ملخص:

إذا أردنا أن نموقع ظاهرة القصيدة التشكيلية، فلابد من تقدير خاص لفاعلية الوسائط المعيارية، ومدى تأثيرها على تخلق تلك الظاهرة، لأن القصيدة التشكيلية تخلقت في رحم الحياة الحضارية والحضارة العربية، وهي الابن الشرعي لعصرها، لأنها جاءت ممثلة لفترة ما بعد السقوط العباسي، وإن كانت قد استمدت الرواء من حصاد ثقافي قبلي.....

ولكي نكشف فاعلية الوسائط المعيارية، وتأثيرها على تخلق وتكون الظاهرة، لابد من تحديد ملمحين أساسيين ننطلق من خلالهما، أما الملمح الأول فيتصل بكيفية التلقي للظاهرة، والملمح الأخير هو الإمكانيات التقديرية للفترة الزمنية. وهذان الملمحان سيساعدان الباحث في التعامل مع الوسائط المعيارية، لتحديد حجم تأثيرها على تشكيل الظاهرة وبروزها لاحقا.

Résumé

Si nous voulions localiser le phénomène, la poésie fine, il faudrait une valorisation particulière à l'efficacité des normes multimédia. Ainsi que son impact sur la création de ce phénomène. Parce que la poésie conçue au sein de la civilisation arabo-universelle. C'est le produit légitime de son époque. Elle arrive en étant , une période post-abbasside, même si elle empreinte sa pureté à l'aspect culturel et ethnique .cependant pour exprimer l'efficacité des concepts de valorisation , ainsi que leur impact sur la conception du phénomène, il faudrait délimiter : deux points indispensable à partir desquels, nous pourrions faire de l'élan, pour ce qui est du premier point, cela concerne essentiellement la manière de recevoir le phénomène, tandis que le deuxième point renvoie exclusivement aux moyens d'évaluation de la période en question. En effet les deux points contribuent à la mise au point par le chercheur de prendre en considération les moyens d'évaluation ainsi que la délimitation de son impact sur la conception du phénomène

مقدمة:

إذا كانت روافد الظاهرة التشكيلية قد ذابت في القصيدة التشكيلية بشكل معروق أمده بالغذاء والرواء الذي مكن للظاهرة من التبلور والظهور، فليس من الإنصاف إذن أن نكتفي بالبحث عن الوظيفة الشعرية فقط، لأن القصيدة التشكيلية –في حقيقتها– بناء جيولوجي معقد، فهي ليست الشعر فقط، ولا هي الشعر والخط، ولا هي الشعر والرسم أو الشعر والبديع أو الشعر والرياضيات... إنها كل ذلك، لأننا لا يمكن أن نتقبلها كنبت شيطاني، ونتجاهل أبعادها المتجذرة في عمق المجتمع وثقافته وحضارته معا.

إن التلقي للقصيدة التشكيلية يبدأ من الصورة الكلية للتشكيل عبر الرؤية البصرية، وهذه الصورة ستحرك– بالتبعية– الطبقات الإدارية المحفزة لخيال المتلقي، ومن ثم ستحرك الرؤية التفكير، وهي خاصية جديرة بإعلانها كمكسب مبكر كان النقاد قد علقوه على إمكانيات قصيدة الشعر الحر في العصر الحديث، ثم إن المعاني الشعرية المجازية ستحرك بدورها التخييل والتفكير، وفي الحالتين إثارة للانفعالات بالتشكيل الشعري. ويتوقف ذلك على مهارة الشاعر ومدى نجاح تشكيله في إثارة جوهر نفس المتلقي، عندئذ سيكون أول رد فعل للقوة المفكرة هو التأمل، الذي سيبقي رصيده المعرفي حتى لو غابت المحسوسات التشكيلية – في النص– عن الحواس.

إن إعمال البصر والفكر معا لهو تحريك لأكثر حواس الإنسان البيولوجية. ولو نجحت القصيدة التشكيلية في تحقيق التوازن بين رد الفعل البيولوجي، ورد الفعل الفكري لدى المتلقي، لحققت المرجو منها، ولكن هل تحقق ذلك في الطور التشكيلي الأول؟

وإذا كنا نتلقى الظاهرة التشكيلية القديمة بمنظور عصرنا، فأعتقد أننا – في حالتي الاستحسان أو الاستهجان– نستبيح لأنفسنا استثمار الظاهرة وإخضاعها لإمكانات خارجية، وهو محور قياسي قد يصلح لدراسة نص شعري، ولكنه لا يصلح لدراسة ظاهرة. لأن الظاهرة ببنياتها هي انعكاس للبنى الوجدانية والذهنية والسلوكية في فترة زمنية بعينها. ومن ثم، فالتناسق – مثلا – لا يمكن أن يكون بمفرده معيارا للقيمة

والتقييم للقصيدة التشكيلية؛ لأن النمذجة Typologie لظاهرة ما تلغي تنوعها وواقعية تخلقها، ويعبر (جرويتيزن) عن هذا المعنى بقوله:"إن رؤية العالم تتحقق عبر اللا متوقع للظواهر التي تشع كتحقق وراثي وديناميكي يولد تماسكه كنسبة ثابتة للعقل الإنساني، لا كمجرد محتوى تجريدي ناشئ عن افتراض إيديولوجي لما يلزم أن تكون عليه مرحلة ما.[1]

وإذا كانت الأجزاء لا تفهم إلا داخل الكل في التذوق للقصيدة التشكيلية، فإن تقييم الظاهرة التشكيلية يفرض عكس المنطلق النقدي التذوقي، بمعنى أن الكل لا يفهم إلا من خلال الأجزاء التي تمثل الأبعاد المعيارية والوسائطية في الظاهرة، ومن ثم يصبح كل تفسير جزئي وكأنه يفترض معرفة كلية، وكل معرفة كلية تفترض بدورها تفسيرا جزئيا، ولذلك أصبحت الرؤية الفلسفية بوسائطها المعيارية ضرورة مهمة للاقتراب من الظاهرة التشكيلية بمنظور عصرها أولا.

وإذا كان ارتباط الفن بالحياة قد وصل حد نجاح الفن في محو الفروقات القائمة بين التعبير الفني والممارسة الحياتية، فإن دراسة هذه الظاهرة التشكيلية تحتم علينا تتبع كيفية تجذر الوسائط المعيارية في نسيج الممارسة الحياتية ومن ثم في نسيج الممارسة الفنية. وذلك لإبراز الفروق القائمة بين مواطن الجذور ولحمة الحياة، وكيفية الانعكاس المباشر وغير المباشر على القصيدة التشكيلية.

إن عرض أبرز الوسائط المعيارية المؤثرة على الظاهرة التشكيلية لن يمكننا من البدء بالمنظور المادي للنص التشكيلي، لأن هذا سيؤدي – بداية – إلى الانحراف التأولي دونما رصيد معرفي بخلفيات معيارية وحضارية مهمة للتفسير. ومن ثم فالتوقف مع أبرز الوسائط المعيارية سيمكننا من الظاهرة وأبعادها ولاسيما عندما نحدد حجم تماهي الوسيط المعياري في أبعاد التجربة التشكيلية.

[1]– مجموعة من المؤلفين والمترجمين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة وتحقيق: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، 1984 ص 97.

أما فترتنا الزمنية فهي ممتدة من نهايات عصر العباسيين وحتى القرنين السادس والسابع للهجرة. ويمكننا أن نرتضى هذه المعادلة دونما دخول في تفصيلات سبقنا إليها:

إحساس ضاغط بالكون تهرؤ سياسي وتبعاته بحث في التميز الشكلاني
بأثر الانتماء الإسلامي + الاجتماعية والاقتصادية + في غيبة الإرواء الفكري
والثقافية. والثقافي العميق

وهذه المعادلة مجرد تقييم عام لفترة تخلق وبروز الظاهرة التشكيلية، وهو تقييم يكتفي بخلفية إرشادية موجزة حتى لا نبتعد عن بؤرة المسار البحثي.

وشاعر تلك الفترة افتقر لكثير من مصادر الإرواء الفكري، ولكنه لم يفتقر إلى موهبته الشعرية، فحركها في حدود معطيات الفترة وإمكاناتها فكان الاعتراف المؤقت بحقيقة (لم يبق الأوائل للأواخر شيئا). ولم يكن أمام شاعر تلك الفترة إلا أن يبحث عن التميز عبر المعطى المكاني والشكلاني فضلا عن معجم زاخر بصعب الكلم وغريبه وزانه بتوشيه بديعية وأطر بيانية كثيفة، ثم حاول استثمار المعطيات الحضارية كالبديع والدين والرياضيات وأحسن استثمارها فكانت القصيدة التشكيلية العربية، أفضل المحاولات القديمة، وتتميز عن محاولات الصينيين بأن القصيدة التشكيلية متوفرة بأطر بديعية وهندسية، أما الصينيون فحروف لغتهم كانت نواة التشكيل، ومن ثم كانت المحاولة شكلية خالصة إلى حد بعيد.

المعيار الرياضي:

الرياضيات علم، والشعر فن فالمسار جد مختلف، ولكن وسائل التأثير قائمة ومتبادلة، لاسيما بعدما أصبح لدينا علم الشعر وشعر العلم، وقديما أدرك أرسطو إمكانية التلاقي، فأقر بأن الشعر والعلم لا يختلفان من الوجهة الفلسفية.

وقديما كان الجدل قائما بين السمات المفارقة بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي– ولكن تباعدت تلك الثنائيات– بل وتحكمت في المسار النقدي، وإن كان العلماء قد نجحوا في تجاوزها لاسيما عبد القاهر الجرجاني، قديما عندما تجاوز ثنائية

اللفظ والمعنى، وحديثا كان الناقد الإنجليزي (إيفور أرمسترونج ريتشادرز) قد تحدث عن الوظيفة المزدوجة للغة Two Uses Of Language في كتابه المهم (مبادئ النقد الأدبي).[1]

وعلى المستوى الحضاري المعاصر ذابت الحدود الفولاذية وأفاد العلم من الأدب بصفة عامة وأفاد الأدب من العلم، وأصبح كل منهما في حاجة ملحة للآخر.

وعندما نقترب من القصيدة التشكيلية سنلاحظ الحجم التأثيري للرياضيات على هندسة التركيب النصي وهو يدل – مبكرا – على حجم معياري للرياضيات في جسد القصيدة التشكيلية. ولو أعدنا القصيدة التشكيلية إلى مكوناتها الأساسية، لأمكننا أن نرصد المعيارية الرياضية في جزئيات التكوين وهي كما أتصورها على النحو الأتي: القصيدة التشكيلية / كلمات / موسيقى / خط / بديع / رسم ... وهذه المكونات جميعها صيغت في أشكال هندسية ... وبدأت بالمستطيل فالمربع مع الكتابة التقليدية .. وانتهت بالمعين والمثلث والدائرة والمثمن والأشكال المركبة في الخاتمة.

والقصيدة التشكيلية داخل الأطر الهندسية لم يظهر جمالها إلا بدقة حساب المسافات، وقياس النسب والأبعاد حسب الإطار الهندسي المؤطر للتشكيل النصي وهذا التوافق الهندسي ازداد مع الأشكال الأرابيسكية في حالات الأشكال المركبة.

لقد بدأت القصيدة العربية تحريرها باستعارة شكل المربع والمستطيل عندما اعتمدت على طريقة واحدة للكتابة جاءت محاكاة مكانية لمساحات الإلقاء الشفوي، فكان البيت بشكله الأفقي على شطرين متساويين في الطول، وبينهما مساحة هي مسافة السكوت بين إلقاء أو إنشاد الشطرين .

[1]- صدر الكتاب 1964 وقد لاقى معارضة شديدة، إلا إن الأمور مع المعارضين تطورت إيجابيا، حيث عوضت دراسة تركيب الجملة Sentence of Grammar بقواعد تركيب النص text of Grammar، مما ساعد على بداية جادة للدراسات الأسلوبية، وفسح المجال لعلم اللغة لدخول مجال النقد الأدبي، ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت 1992، ص152.

وازدادت الهندسة الرياضية تدخلا مع الأشكال المفردة في القصيدة التشكيلية التي تأطرت بالمثلث والمربع والمعين والدائرة عندما استعان النص الشعري بفكرة الحرف المركزي وكانت الأنواع البديعية مثل (محبوك الطرفين / ما لا يستحيل بالانعكاس / القوافي المشتركة / المخلعات) هي المساعد الأساسي على التنفيذ.

وفي المستوى التشكيلي المركب كان الشكل الهندسي يتسع لاستيعاب أشكال أخرى مركبة معه لاسيما مع طوال القصائد، وفي هذا الشكل يستقر حرف العين في وسط التشكيل الدائري ليحتجز مركزية تحدد بداية ونهاية قراءة البيت الشعري

وفي التذييل يتدخل أكثر من شكل هندسي كالدائرة والمربع. وهذا التشكيل الهندسي الجمالي قد استمد وجوده الحقيقي على وحدات من نوع بديعي هو (التشريع)،[1] وهو بناء شعري على الوزن الشعري على وحدات مستقلة بحيث إذا فصلت وحدة أتم باقي الوزن البيت الشعري على (مجزوئه أو مشطوره / أو منهوكه...) وهذه الأنواع البديعية هي التي ساعدت القصيدة التشكيلية بشكل مباشر، وأعطت الشعر أو النظم حرية الحركة التشكيلية.

وقد توافقت الأشكال الهندسية مع البعد التجريدي المحبذ عند المسلمين، والذي عبر عنه – من قبل– الأرابيسك الذي لم يكن " تعبيرا عن لحظة ضيق أو عن أزمة اختناق في السابح الزجاجية – كما قال (كولن ويلسن)–، بل إنها تعبير عن نزعة تاريخية في ظل حضارة تعبر عن نفسها وتعرف طريقها".[2]

---

[1]– ينظر: الحموي (تقي الدين أبو بكر علي)، **خزانة الأدب وغاية** الأرب، ج1،طبعة، بولاق، القاهرة، د.ت ج1،ص266 وما بعدها. ويسمى أيضا (التوأم) كما سماه ابن أبي الإصبع، وبهذا النوع بنى الحريري قصيدته في المقامة الثالثة والعشرين والتي أولها:

يا خاطب الدنيا الدنية إنها شرك الردى وقرارة الأكدار

والذي يمكن أن يتحول إلى: يا خاطب الدنيا الدنيـ ـة إنها شرك الردى

وكان (الرجز) هو المفضل في تنفيذ هذا النوع البدعي، راجع قصيدة (أبي عبد الله محمد بن جابر الضرير الأندلسي) التي أوردها ابن حجة في الخزانة ومطلعها:

يرنو بطرف فاتر مهما رنا فهو المنى لأ انتهى عن حبه

وكيف يمكن أن يتحول إلى (مجزوء الرجز ثم إلى مشطور فمنهوك...)

[2]–عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية مذهب وتطبيق، دار المعارف، مصر، 1986.، ج1، ص5

ونموذج (التذييل) يعلن عن الصلة الوثيقة بين القصيدة التشكيلية والأرابيسك الذي يسد كل الفراغات... لأنهما إفراز عقلية عربية واحدة، وفي زمن واحد حاول أصحابه التعبير عن الرغبة الفنية والتوقد الذهني في غيبة المد الفكري، وذلك باستثمار إمكانات العصر التي مالت الصنعة والشكلانية، وأمارة ذلك أن (التشريع) يمكن أن يعطي في تنفيذه الشكلاني أكثر من تشكيل هندسي ممكن. ولقد استخرج (الرندي) من بيتين لأبي محمد بن الشيد بالتشريع"سبعة عشر وجها، كل منها يختلف عن الآخر في تشكيل المكان".[1]

أما عن التفات النقاد والشعراء القدامى لأثر الموقع المكاني في نقد النص الشعري، فهو لم يرق إلى المستوى الإبداعي" وعدم احتفالهم بهذا المجال البصري يعبر بوضوح عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري، خاصة وأن أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعدادها جانبا هامشيا أو ترفا فكريا".[2]

وحجم الوجود الرياضي والهندسي في القصيدة التشكيلية لم يأت من فراغ وإنما من ورائه قدر من التمكن والثقافة الرياضية الحسابية عند العرب جعلتهم يستثمرونها في تنفيذ التشكيلات الشعرية. ومن العلماء والفئات العربية نذكر (إخوان الصفا) فهم يعرفون المكان بأنه "هو سطح الجسم المحوى الذي يلي الحاوى، وقيل هو سطح الجسم الحاوي الذي يلي المحوى ... وفي كل المكان جوهر... لأنه هو الفضاء الذي يكون فيه الجسم ذاهبا طولا وعرضا وعمقا، والمكان مكيال للجسم".[3]

وذكر (إخوان الصفا) أيضا أن" المركز نقطة متوهمة، وهي رأس الخط، ورأس الخط لا يكون مكان الجزء من الجسم وأن المتحرك على الاستدارة يتحرك بجميع أجزائه".

وأبعاد هذا التنظير للأساسيات الهندسية والحسابية في(رسائل إخوان الصفا) يشير إلى تعدد المصادر اليونانية والهندية وانتشارها بين العرب، ويهمنا من (إخوان

---

[1]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر في المغرب العربي، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء، المغرب، 1979. ص.96-97.
[2]– المرجع نفسه، ص 95.
[3]– رسائل إخوان الصفا، طبعة نخبة الأخبار، بومباي، الهند، 1305هـ، ج1، ص233.

الصفا) أن للمكان خلفية رياضية وفلسفية في آن واحد، مما يجعل لكلامهم مذاقه الخاص، وتأثيره البعدي. وأكثر هذه التنظيرات مثلث أساسيات البناء الهندسي للقصيدة التشكيلية بأبعادها الرياضية والحضارية. وقال (إخوان الصفا) عن الدائرة" والمتحرك على الاستدارة حركته واحدة مهما دار دورات فسيقف"،[1] وهي حقيقة هندسية وتشكيلية طبقت في القصيدة التشكيلية، وكان اهتمامهم بالمركز كأساس لإنجاح التطبيق النظري لمفهوم الدائرة والحركة على الاستدارة المتصلة بالمركز داخل محيط تكويني واحد.

وإذا كان المكان في الشعر الجاهلي هو في أبرز جوانبه الأطلال الحسية، ففي العصر العباسي تحولت الأطلال إلى بعد زمني، وبكاء على الفائت وبعد السقوط العباسي عاد المكان ليتجسد حسيا وتجريديا معا في القصيدة التشكيلية، فالصور حسية والتشكيل الهندسي يكسب التشكيل أبعادا تجريدية.

ويمتد التأثير الرياضي من الإطار الخارجي – كما وضحنا – إلى عمق النص وأساسه ونعني بذلك أن التأثير الرياضي امتد إلى الكلمة – وهي المادة الشعرية الأولى – والكلمة عند العربي ليست مادة شعرية فقط، وإنما حظيت بأبعاد حسابية وسحرية أيضا "وقد اتبع العرب – قبل الإسلام – نظاما للترقيم يقوم على أساس الرمز إلى العدد باستخدام حروف الهجاء: أبجدهوز ... شأنهم شأن غيرهم من الأمم السابقة كالإغريق".[2]

ومعرفة العرب بنظام الترقيم المعتمد على الحروف الهجائية قد مكنهم من إجادة المربعات السحرية،[3] وهذا مكنهم– بدوره – من إجادة علم [1]لآفاق، والسبق فيه، وقد استثمره العرب للاعتقاد في خواصه الروحانية، فأجاده العرب، بل وأضافوا إليه بعض الطرق المستحدثة مثل: طرق مشي الفرس/ مشي الفيل/ التكسير/ النقط/ طريقة لام

[1]– المرجع نفسه/ ج2، ص 14–15.
[2]– هو مربع يتكون من مجموعة خانات، وبكل خانة عدد أو كلمة أو حرف... وجمع أي خط أفقي أو رأسي أو مائل يعطي رقما واحدا...
[3]–علم الأوفاق: مفردها الوفق: وهي جداول مربعة لها بيوت مربعة، توضع في تلك البيوت الأرقام العددية أو الحروف المقابلة لها بشرط عدم التكرار.

ألف/ طريقة الشرفات...، ولذلك نجد إضافات مهمة لإخوان الصفا ولأبي حامد الغزالي.. وغيرهما.[1]

وما يعنينا هنا أن (المخلعات)[2] استمدت فكرتها من تلك المربعات التي تعطي جمعا واحدا للمربعات الأفقية أو الرأسية أو المائلة داخل المربعات السحرية، وكذلك المخلعات الشعرية التي تجعل للنص الواحد أكثر من طريقة للقراءة (رأسية / أفقية /مائلة/ عكسية...) ويقال إن أول مخلعة في الشعر ظهرت في الأندلس على يد الوزير، لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني الأندلسي672-741 هـ ويقال: إن منظومته يمكن أن تقرأ على أربعمائة وستين 460 وجها طردا وعكسا. ولاشك أن هذا التفكيك في أجزاء القصيدة هو علة تركيب القصائد الكثيرة من قصيدة واحدة.[3] ولعل نماذج المخلعات الشعرية يمكن أن ترفع دهشة الأستاذ جلال شوقي عندما اكتشف من المخطوطات، سبق العرب في علم الآفاق. إذ إن الاهتمام الذي أولاه علماء المسلمون وأئمتهم لتعمير المربعات السحرية والآفاق.. وابتكارهم لطرائقه، وسبقهم العالم أجمع في هذا المضمار،[4] يدفعنا إلى التسليم باعتبار هذا العلم عربيا خالصا سبقت به الحضارة الإسلامية حضارة الغرب بأكثر من خمسة قرون[5].

وإذا كان العرب قد عرفوا المربع السحري والأوفاق من القرن الثاني الهجري وزاد الاهتمام به وتطويره في العصر العباسي وحتى القرن العاشر، أمكننا أن ندرك التأثير

---

[1]- مثل الأوفاق: أحمد الدمنهوري 12هـ/ نور الدين الشبراملسي1087م، أبو الفضل البسطامي 9هـ/ الإمام البوني 7هـ.

[2]- المخلعات بشكلها المركب والمعقد... بدأت تظهر مع الأشكال الشعرية الحداثية في أوروبا، وبخاصة مع الدادائيين وعدها بعض – على الرغم من بساطتها – من مظاهر الحداثة الشعرية كما في النموذج المركب من كلمة واحدة. فنلحظ الفرق والتفوق والسبق للنماذج العربية من المخلعات.

[3]- بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، لبنان، 1998، ص 198-199.

[4]- أول ظهور للأوقاف في المشرق العربي كان في القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي.(ينظر المرجع نفسه، ص201).

[5]- جلال شوقي، المربعات السحرية في المخطوطات العربية، (مرجع سابق)، ص173 ويذكر أن أقدم مربع سحري عرفه العالم كان من الصين وهو مربع LAUSH وتذكر الأساطير: إن هذا المربع قد رآه إمبراطور الصين على ظهر سلحفاة مقدسة عندما ركب النهر الأصفر سنة 2200 ق م.

القائم بين هذا العلم وبين أنواع البديع، وأمكننا أن نحدد دورهما في تخليق القصيدة التشكيلية. لاسيما مع المربعات وفكرة المتواليات العددية التي تطبق – على نحو ما– في أشعار (التبادل والمتواليات) وهي تعتمد على الإمكانات العددية الممكنة للبيت الشعري الواحد، لاسيما عندما تستقل اللفظة بوحدة تفعيلية نحو:

لقلبي حبيب مليح ظريف بديع جميل رشيق لطيف[1]

وإذا جئنا إلى وحدة الموسيقى كجزء أساسي من بناء القصيدة التشكيلية، سنلاحظ أن الوزن الموسيقي قائم على بعد رياضي "فالوزن الشعري من باب الرياضيات، والرياضيات قواعد لا تخل بغيرها ولا بنفسها، والأوزان الشعرية مرتبطة بحساب التفعيلة، وهي بدورها مرتبطة بحساب الحركة و السكون" والإنسان الذي لم يثقف عقله بالعلوم الرياضية لا يستطيع إدراك الجمال– جمال الحقيقة–... وإن الذي لم يبلغ بعلمه إلى فهم بناء لغة من اللغات، لا يستطيع أن يدرك الجمال– جمال الخيال– في قصيدة من قصائدها. ويضرب الدكتور عمر فروخ مثلا يحدد به العلاقة بين الوزن الشعري والرياضيات فيقول: "إذا نحن جمعنا 25+17 فكان المجموع 42، فإن السلسلة الرياضية تختل في المنطق و العقل، ولكن العددين 25 و17 يبقيان موزونين بالنظر إلى نفسيهما، وكذلك الشعر"،[2] وذلك لأن الوزن – كأصوات – محسوب بالحركة والسكون ... أما اللحن فهو اتساق الكلمات الموزونة على ترتيب معين، فإن اختل الترتيب اختل اللحن، ولكن لا يختل الوزن.

وإمكانات الوزن الشعري وحساباته الرياضية ساعدت على ترسيم القصيدة التشكيلية، واتسعت لاستيعاب الكد الذهني لتشكيل النص الشعري.

[1]– قيل: إن هذا البيت – مع غيره في القصيدة– يمكن أن يقرأ بأربعين ألف طريقة، ينظر: بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص 204. (مرجع سابق).
[2]– المرجع نفسه. ص73.

وإذا كان الجاهلي لم يلتفت لتقنين الموسيقى، فإن الخليل قد جاء ليقعد العروض... وجاء البديعيون ليمثلوا بمنظوماتهم لأنواع البديع بعد فهم للبعد الرياضي في علم العروض الذي ساعدهم على تنفيذ منظوماتهم البديعية.

وأخيرا فإن الخط العربي المستخدم في تحرير القصائد التشكيلية قد خضع لنسب ومقاييس، واستعار جماليات الهندسة بخطوطها، حتى إن إعداد القلم نفسه،[1] ودرجة ميله التي تختلف من نوع خطي لآخر أصبحت تقاس بالشعرة، وقياس النسب الجمالية للخطوط من خلال النقطة، وقد اتفق الخطاطون على النسب المقدرة لكل نوع خطي،[2] وقد مالت الخطوط إلى الرشاقة مع الثلث، والديواني الذي كان يعد سرا من أسرار الدولة، وكأنه الصك الرسمي للرسائل، وبالغ الخطاطون في التشكيلات الخطية التي وصلت حد الرسم بالآيات القرآنية ثم الرسم بالأبيات الشعرية.

لقد كان للمعيار الرياضي دوره المهيأ والمساعد على تنفيذ القصيدة التشكيلية وذلك للعلاقة التأثيرية الكبيرة بين المعيار الرياضي والإطار التشكيلي من ناحية، ثم بينه وبين الكلمة الشعرية من ناحية ثانية، ثم بينه وبين الموسيقى الشعرية من ناحية ثالثة، وهذه الأشياء (الإطار التشكيلي / الكلمة / الموسيقي الشعرية) هي عناصر البناء والعضوي للقصيدة التشكيلية .

المعيار البديعي:

القدح الذهني للعقلية العربية هو الذي طور الموافقات والمتواليات العددية للمربع السحري، وهو نفسه المنظر والمطبق لأسرة الطرد والعكس البديعية (مخلعات/ مالا يستحيل بالانعكاس/ الطرد الأفقي/ الشاقولي/ القلب/ أشعار التبديل والمتواليات)[3] ومن

---

[1]– سمي القلم بهذا الاسم قديما لاستقامته، وذكر القلقشندي: إنه مأخوذ من القلام، وهو شجر رخو وسمي قلما لقلم رأسه، وقيل: إنه لا يسمى قلما حتى يبرى، أما قبل ذلك فهو قصبة. (ينظر: بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص69).

[2]– النسب هي: 1–7 للثلث والكوفي و 1–6 للديواني و 1–4 للنسخ و 1–3 للرقعة وهي نسب مقدرة على حسب سمك القلم، وتقاس النسبة بالنقاط.

[3]– لمراجعة تفصيلية يمكن العودة إلى (خزانة الأدب للحموي/ تاريخ أداب العرب للرافعي/ مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني لبكري شيخ أمين...).

ثم فإنني أعتقد أن رياضة الموافقات والمتواليات مع فن البديع ينتميان معا إلى واحد من أبرز أساسيات علم الجمال وهو (الانسجام والتخالف).

وعلى الرغم من أن البديعيات قد مثلت محاولة تقعيدية وتطبيقية في آن واحد، إلا أنها تعكس النظرة الجزئية للبناء الأسلوبي. وتلك النظرة الجزئية قد ارتبطت بالمرحلة التعليمية لأنواع البديع، مما حجم الإمكانات الشعرية وقيدها داخل منظومات مثلت لأنواع البديع، وقد عبر عن هذا المعنى الدكتور عبد الحميد إبراهيم، عندما ذكر أن البلاغيين العرب اعتنوا في تعريف الشعر بأنه (ما يهز ويطرب)، ولكنهم لم يبحثوا في فنية الإبداع الشعري (ماهية التأثير – ماهية اللذة)، وكان الخيال الجزئي هو غاية البلاغيين (وجه الشبه / العلاقة في المجاز ...)، ومن ثم حرمت البلاغة العربية من النظرة الكلية والشاملة.[1]

لكن استثمار القصيدة التشكيلية لبعض أنواع البديع يمثل نظرة كلية تطبيقية – فيما اعتقد – على الرغم من شكلانيتها، والأشكال الشعرية المركبة لا يتم تشكيلها إلا بواسطة بديعية متمثلة في نوع من أنواع البديع كمحبوك الطرفين أو المقلوب...،[2] وهذا يبرز دور الوساطة المعيارية لفن البديع، ومدى تأثيره على القصيدة التشكيلية.

ومحاولات التنظير والتطبيق البديعي، التي أثرت بشكل مباشر في القصيدة التشكيلية محاولات جيدة، وانتمت إلى فترة موسوعية للعديد من التخصصات المختلفة كالتفسير وعلم الاجتماع والمعاجم اللغوية...، وهذا أمر لا يدفعنا إلى تقييم المحاولة التشكيلية من خلال منظور النقد الفني للشعر فقط، لأن جانب العلم قد تغلب على جانب الفن، وهو أمر بديهي لمرحلة تعليمية وتنظيرية.

إلا أن وجود تشابه كبير بين أنواع البديع العربي والبديع الفارسي، يعيدنا بدوره إلى الاجتهادات غير الموثقة – التي أشرت إليها – والتي ترى سبق الفرس إلى

---

[1]– عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية، مذهب وتطبيق، ص88.(مرجع سابق).

[2]– هو نفسه ما يسمى (مالا يستحيل الانعكاس) وهكذا سماه الحريري، ودعاه السكاكي بـ (مقلوب الكل)– ينظر: الحموي، خزانة الأدب، ص237.(مرجع سابق).

التشكيل الشعري، والخطورة تتجدد هنا، لأن التشكيل الشعري قائم على أنواع بديعية بعينها، وهي أنواع لها مقابل عند الفرس مثل: رد العجز على الصدر، ورد المحببة في الفارسية وتكون بأن يذكر الشاعر كلمة في أول البيت ثم يكررها في آخر البيت كقول الوطواط:

كنار من ازدوست باشدتهي مراد يرشد ازخون ديده كنار

ومثاله في العربية :

تمنت سليمي أن أموت صبابة وأهون شيء عندنا ما تمنت

أما رد الصدر على العجز فيكون عندهم بأن يذكر الشاعر الكلمة التي في آخر البيت في أول البيت الذي يليه – وهو يوازي محبوك الطرفين عندنا – مثل:

قوام دولت ودين روزكار فضل وهنر

ز فضئل وافر تويافنت زيب وفر نظام

نظام ملت وملكي عجيب بنا شداكر

برونق است درين روزكان كلك وحسام..[1]

ومن ناحية أخرى، يتشابه (المربع الفارسي) مع المخلعات العربية، لأنه في الفارسية يقول الشاعر أربعة مصاريع إذا قرئت طولا وعرضا كانت واحدة، وهي نفسها فكرة المربعات السحرية التي تفوق فيها العرب، وهي نفسها فكرة المخلعات الشعرية التي استثمرت تشكيليا،[2] وأورد "الوطواط" الفارسي هذا المثل المشابه بالعربية :

فؤادي	سباه	غزال	ربيب
سباه	بقد	كغض	رطيب
غزال	كغض	جناه	عجيب
ربيب	رطيب	عجيب	حبيب

[1]– إسعاد عبد الهادي قنديل، **فنون الشعر الفارسي**، دار الأندلس، ط2، بيروت، لبنان، دت. ص.364.

[2]– وهذه الفكرة ترددت عند الحداثيين كمظهر تشكيلي حداثي، إلا أن المخلعات العربية كانت أكثر تشكيلا وتركيبا وتعقيدا لدرجة الإبهار بإمكانات القراءات المتعددة للنص الواحد أو للمخلعة الواحدة.

وإذا كانت صدفة التشابه غير واردة هنا فهذا يحتاج إلى دراسة مقارنة تحدد، الأسبقية ومن ثم حدود التأثير والتأثر، ويهمنا هذا الأمر، لأن هذه الأنواع البديعية المتشابهة هي التي تنفذ القصيدة التشكيلية، ومن ثم فتحديد الأسبقية، هو تحديد لأسبقية القصيدة التشكيلية نفسها، ولأن هذا التشابه يعيد اجتهاد بعض الباحثين الذين رأوا وجود جذور فارسية للقصيدة التشكيلية...لكنه حتى الآن مجرد افتراض قد تثبته أو تنفيه دراسة مقارنة لاحقة...

والمحور القياسي للمعيار البديعي ودوره في القصيدة التشكيلية يتمثل في امتلاك ذهنية رياضية ولغوية متميزة تقدر المسافات، وتناسق الكلم وأبعاده، لإحداث الأثر التشكيلي المطلوب وفق قواعد عامة تستند إلى طريقة التداخل والانسجام من ناحية، أو العلاقة الاستبدالية من ناحية أخرى، فكل وحدة بديعية قادرة على التداخل مع الوحدات الأخرى في السياق الأفقي ذاته، وهذا يعني أن كل وحدة تخالف الوحدات الأخرى بإمكانها التبادل معها في المكان وفي السياق نفسه (قاس ساق).

إن الصيغة التوالدية [1] التي تقرن الصوت بالمعنى لتأكيد بعد دلالي، يمكن أن تتسع لإقرار المعنى بالشكل الحادث تشكيليا للمنظومة أو القصيدة، وإذا ما تم ذلك فهو إقرار آخر بأهمية البديع كوسيلة معيارية للقيمة ووسيلة بنائية للقصيدة التشكيلية.

المعيار الديني:

ألقت العقيدة الدينية بظلالها التأثيرية على النشاط الأدبي في صدر الإسلام بعمق أخلاقي، وبدأت تلك الظلال في الزيادة التأثيرية أو النقصان تبعا لمتغيرات أمور الدولة الإسلامية الوليدة...ولكن في الحالات كلها تمددت العقيدة، ولما تختفي. لأنها لم تنفصل عن الواقع، ومن ثم فالفرضية المنطقية قبل الحقيقة العلمية تؤكد حجم المعيار الديني لاسيما في فترة نشأة وانتشار القصيدة التشكيلية بعد السقوط العباسي.

[1]– مثل هذه المحاولات القائمة على فكرة الصيغة التوالدية، عدها الدادائيون واحدة من وسائل التحديث الشعري مثل قصيدة التباديل Permutation وقصيدة العلامات Semiotic. ينظر: علي الشوك، الدادائية بين الأمس واليوم، المؤسسة التجارية ببيروت، ط1، لبنان، دت. ص35.

ومن الثابت تاريخيا أن كثيرا من تراثنا العلمي والفني قد دمر على أيدي التتار في هجمتهم الرهيبة، فحرقوا ما في العواصم العربية التي مروا بها لاسيما حلب ودمشق وبغداد " ولا غرابة إذن في أن يكون النتاج التأليفي بعد الكارثة –التتارية– مصبوغا بصيغة دينية وأدبية بغية تحصين الشريعة من جهة، ولأن الكتابة في هذا المجال قد لا تحتاج إلى أصول ومراجع في بعض الأحيان".

وقد يعود الأمر إلى الصبغة الدينية والحماس الديني عندما تصدى العرب للفرنجة والصليبيين باسم الدين.

فندرة المراجع، وقلة الترجمة، وابتعاد الشعراء عن بلاد الحكام لم يجعل أمام الشعراء إلا ثلاثة خيارات:

1– تعديل المعنى المألوف.... وهو إعلان لتبعية قد تقود إلى السرقات الأدبية.

2– إبداع المعاني والشكول جديدة .. وهي عملية غاية في الصعوبة بعد أن جفت منابع الإرواء الثقافي، واختفى الشاعر المتفرغ لشعره.

3– اللعب بالألفاظ والأشكال ... ويبدو أنه كان المنفذ الوحيد لراغبي التجديد أو التميز المقيد بإمكانات العصر، وذوقيات العصر، وهي ذوقيات معبرة عن عامة الشعب لا عن خاصتهم ولا عن ذوقيات أمرائهم وحكامهم.

ومن ثم كانت القصيدة التشكيلية بنت عصرها وبنت ذوق عصرها وإذا كان لها من فضل مبكر فهو قدرتها على الإفادة من فنون ووسائط معيارية ارتبطت جميعها بأرضية ثقافية مشتركة تبلورت في بناء فني واحد تمتد جذوره في أحضان الفنون (بديع/ رسم/ خط..) ويتغذى من وسائط معيارية (دينية/ بدعية/ رياضية).

ونحن هنا بصدد المعيار الديني والبحث عن أثره وتأثيره في القصيدة التشكيلية وعلينا أن نستند على محور قياس لنتمكن من تحديد حجم التغلغل ولقياس درجة الانسجام للبعد التأثيري وللوقوف على قدرة هذا القياس لا بد من تقدير خصوصية القصيدة التشكيلية لأننا لسنا أمام نص شعري فقط، وإنما أمام عمل فني يحمل بين طياته عنصري الثبات والحركة في لوحة واحدة، ومن هنا تمتاح الأبعاد الدلالية مادتها،

فالنص الشعري يتقلد حركية على مستوى مضمونه الذي قد يمتدد بفعل التأثير الديني فيعكس بعدا نفسيا وكونيا بمنظور عقائدي وفي المقابل يرتبط النص نفسه في تشكيله الخارجي بثبات التشكيل الكتابي، الذي قد يمتدد حتى حدود الخطوط الأرابيسكية أو إلى رسم تشجيري وكلاهما بفعل المد الديني الذي يعلى شأن التجريد في الإسلام إعلاء ينفي معه أي محاولة للتجسيم.

ولذلك فالثبات والحركة على هذا النحو يولدان محور التركيب ومحور القياس أما محور التركيب فيشير إلى أن ظاهرة القصيدة التشكيلية لها عناصر متتالية تتداخل معا في صيغ وأوزان وأشكال في حين أن المحور القياس يشير إلى مسوغات التداخل والتماذج ويكشف عن حجمه في العملية الإبداعية للقصيدة التشكيلية.

والبحث في الثبات والحركة قد يقربنا من قراءة شكلية ربما قادتنا بدورها إلى جمود شكلي ووهم حركي كخطوط الأرابيسك نفسها، إلا أن الوقوف مع فلسفة الإبداع وروافده سيعيدنا على حركية نقدية تحتفل بالتقاء الفنون في القصيدة التشكيلية من ناحية ولإبراز دور الوسائط المعيارية من ناحية أخرى ويهمنا هنا الكشف عن البعد الديني كوسيط معياري مهم.

وإذا كان إرضاء الذوق العربي يبدأ من الحواس، ويجتهد في إمتاعها وفي الوقت نفسه يتطلع إلى المطلق ويحتفظ بمسافة بينهما تدفعه إلى موقف الخشية.[1]

فالقصيدة التشكيلية تعمل الحواس معا في التلقي الذي غالبا ما يصعد نحو تشكيل هندسي أو تشجيري أو أربيسكي وهي تشكيلات تتوافق مع البعد التجريدي فضلا عما توافر من مضمون ديني لكثير من القصائد التشكيلية.

ومما يجدر ذكره قبل استعراض حجم البعد الديني في القصيدة التشكيلية أن الإسلام قد كره الرسم التجسيدي ورغب في الاتجاه السامي حيث كره الساميون الأجداد تصوير الأجداد.[2] وروي عن ابن عباس، قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم

[1]– ينظر: محمد كامل حسين، في أدب مصر الفاطمية، المكتبة الثقافية، ط2، القاهرة، 1963. ص.56.
[2]– عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية مذهب وتطبيق، ص 6.(مرجع سابق).

يقول:" كل مصور في النار يجعل له بكل صورة صورها نفس فيعذبه في جهنم: قال ابن عباس: فإن كنت لا بد فاعلا فاصنع الشجر وما لا روح فيه.[1]

وجاءت القصيدة التشكيلية تحمل هذا التطبيق التشكيلي الحذر حيث لم تخرج التشكيلات الشعرية عن الأنواع الهندسية والخطوط الأرابيسكية والتشجير الذي جاء بتأثير ديني.

وبالإضافة إلى تحريم الرسم، نسجل التعدد المذهبي وتعدد الفرق الإسلامية (الشيعة/ الخوارج/ المعتزلة) وهذا معناه وجود قدر كبير من الحرية ... علما بأن هذه الفرق والفروع لا تشكل تيارا رئيسا في الإسلام، لأنها فروع تتفرع منه بضعف وتنتمي إليه بقوة الكتاب الواحد والسنة المشتركة.

ومن ناحية أخرى، فوجود السنة والمعتزلة والشيعة بفروعها والتصوف... كل هذا يمثل حجم الانشغال بالعقيدة مهما تباينت الرؤى...، وقد انعكس هذا بدوره على الفنون وأهمها فن الشعر.

والملاحظ أن الإسلام أثر في الشعر بكثرة في فترتين، إحداهما في صدر الإسلام، وكان تأثيرا أخلاقيا... ولم يدم ذلك طويلا، والاكتفاء بالإفادة الأخلاقية لم تفد فنية البناء الشعري، ولم يستطع المسلمون في صدر الإسلام استثمار الإمكانات الكبيرة والمتميزة في القرآن الكريم لصالح التجديد الشعري، ويبدو أنهم تركوا ذلك للاحقين والحداثيين في عصرنا الحديث، ولذلك كان من الطبيعي أن يقول القدماء (ابن قتيبة/ الاصمغي/ المرزباني)[2] بضعف شعر حسان بن ثابت في الإسلام.

---

[1]– ينظر: النووي (محي الدين أبو زكرياء يحيى بن شرف)، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، المكتبة العصرية، بيروت، 2000، ص 340 وما بعدها.

[2]– الجمحي(ابن سلام)، طبقات فحول الشعراء، ص27 ، ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، ص180 والمرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى)، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. ص56.

وشعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر فقطع متنه في الإسلام.[1] وقد انتبه مثلث الحجاز (عمر ابن ابي ربيعة وعتيق والسيدة سكينة) إلى ذلك ففضلوا بين الشعر والأخلاق.[2]

أما الفترة الأخرى فكانت بعد السقوط العباسي وتحت وطأة الفرق الإسلامية والانقسامات والغزو الصليبي والتتاري. فقد عادت النزعة الدينية للظهور وألقت بظلالها التأثيرية على الشعراء وهم الأقرب للشعب آنذاك وكانت الشعوب منقسمة إلى فرق صوفية كان لها دورها التأثيري في القصيدة التشكيلية، وفترة انتشارها شهدت نشاطا ملحوظا للفاطميين ثم للفرق الصوفية...

ويمكن لنا أن نلتمس الحجم التأثيري للمعيار الديني على القصيدة التشكيلية من خلال محور أساس، ألا وهو القرآن الكريم كمصدر بياني وعقائدي، كان له أثره على القصيدة التشكيلية.

فلقد كان السعي لفهم إعجاز القرآن الكريم أحد أبرز الأسباب للبحث والتنظير البلاغيين، ولم يكن غريبا أن تكون المدائح النبوية مادة أساسية لتطبيقات الأنواع البديعية، وإذا كانت القصيدة التشكيلية قد قامت على الأنواع البديعية، فمن هنا يمكن أن نلتمس بدايات التأثير القرآني على ظاهرة التشكيل الشعري، وسنركز على مفهوم التكرار الجمالي، وكيف أفادت الظاهرة من القرآن الكريم في هذه الجزئية.

عد كثير من النقاد التكرار وسيلة ضعف، لكن النظرة تغيرت قديما وحديثا، لاسيما وأن قصيدة الشعر الحر أعلنت التكرار وسيلة جمالية وفنية، والتكرار في القصيدة التشكيلية يدل على استحواذ فكرة بعينها على الفعل الإبداعي والفاعل المبدع.

أما جمالية التكرار على مستوى خصوصية القصيدة التشكيلية فهي دعوة للتركيز على ما وراء التكرار من قصدية فكرية، وأهم ما يميز هذه السمة في القصيدة التشكيلية

---

[1]– المرجع نفسه، ص77.

[2]– ينظر: الأصفهاني(أبو الفرج علي بن الحسين)، الأغاني، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 2002. ص 184.

أننا لا نشعر معها بالملل، مما يدل على احتفاظها بالقيمة الفنية، ويدل على نجاحها في مهمتها التوصيلية على مستوى الشكل والمضمون.

والتكرار في القصيدة التشكيلية تلاحظه على مستويين: الصياغة اللفظية والتشكيل الخطي الرسم، أما مستوى الصياغة اللفظية فالتكرار يساعد على استمرارية ووصل القراءة للتشكيلات المركبة الصعبة ويساعد بدوره على تحديد مركزية القصيدة والتشكيل والمركزية رمز لتمكن القدرة الإلهية في محيط الأحداث الدنيوية، وهي إشارة كما سنرى إلى توثيق انتماء المخلوقات إلى الذات الإلهية.

وتأتي جمالية التكرار اللفظي لتزيد من ارتفاع صوت الموسيقى، ولتعلن الانسجام المركز، لأنها تمثل صدى ترجيعيا لمفهوم التكرار، والذي سيولد بدوره الانسجام النفسي للمتلقي مما يزيد من التأثير البعدي في أعماق المتلقي.

أما التكرار على مستوى التشكيل فيمثل العامل المشترك لأجزاء التشكيل وقد يكون التكرار للشكل الهندسي المستخدم كالدائرة أو المثلث... فيحول التكرار الشكل البسيط إلى تشكيل مركب.

وقد زاد التكرار للخطوط المنحنية حتى وصل حدود الأرابيسك، وكأن التكرار للوحدات الزخرفية أو النباتية يوازي تكرار التفعيلة الموسيقية فيخلقان معا انسجاما للحواس (الأذن/البصر) مع عقل المتلقي المدرك لمضمون الصياغة الشعرية.

وإذا كان الأرابيسك قائما على التكرار، والأرابيسك هو الممثل للبعد التجريدي للفن الإسلامي، فمعنى ذلك أن التكرار للتشكيل الشعري بأشكاله الهندسية والنباتية، يمكن أن يمثل معنى التجريد، وكأن التداخل الخطي والدوائر المتداخلة هي بحث عن المطلق، والتكرار هنا" قلق صحي" يعرف طريقه ولا يضل من متاهات العبث والشعوذة[1] فيرتفع التشكيل الكتابي بخطوطه ليتجاوز حيزه المكاني الضيق ويقترب مما

[1]– عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية مذهب وتطبيق، ص 40–41، (مرجع سابق).

يسمى بـ (وهم مولرلير)،[1] حيث إن الخطوط تعبر عن أشياء أكثر مما هي في الواقع المكاني، فتفسح التشكيلات المتكررة المجال للتجريد وللرمز.

وجمالية التكرار هنا مستمدة من نموذجها الجمالي الأعلى من القرآن الكريم[2] ولاسيما في قصار السور المكية في مثل قوله تعالى:" قل أعوذ برب الفلق، من شر ما خلق، ومن شر غاسق إذا وقب، ومن شر النفاثات في العقد، ومن شر حاسد إذا حسد". فقوله سبحانه: " من شر ..." هي العامل المشترك الذي يرسي بتكرارها التناغم الإيقاعي المنضبط المولد للانسجام.

وتتصل ظاهرة الفواصل[3] القرآنية بالتكرار، وهي ظاهرة موازية للقافية الشعرية أو السجع النثري وهي ناتجة عن تكرار لفظي ووزني.

وكما استثمر الشعراء قيمة التكرار، وأقاموا قصائدهم التشكيلية ،استثمرها كذلك الخطاطون وبدأوا مع الآيات القرآنية المعتمدة على التكرار لحرف أو لكلمة لترى كيف استثمر الخطاط حرفي الواو والهاء في قوله تعالى: " والشمس وضحاها..." ليقيم تشكيلا استوطن الدائرة واعتمد على المركزية.

ثم انتقل نشاط الخطاطين من القرآن إلى الشعر، وكانت بعض الأنواع البديعية وتوافرها في بعض القصائد والمنظومات قد سهلت عليهم المهمة مثل (محبوك الطرفين/ ما لا يستحيل بالانعكاس...) وهي نماذج وجدت في القرآن من قبل، نحو قوله تعالى: (وربك فكبر)، فالعكس يكرر المعنى نفسه وبلفظه.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 109، ويقصد بوهم (مولرلير) حيث إن الأسهم التي تشير إلى الخارج، تجعل الخط يبدو أمام النظر أطول من طوله الحقيقي فيثير في النفس الاتساع.

[2]– نتحدث هنا بإيجاز وعلى سبيل المثال لا الحصر، لأن هذه النقطة البحثية وردت قديما عند الآمدى في الموازنة، عندما عقد موازنة بين القرآن والشعر راجع الموازنة 239. وحديثا لم يجد إبراهيم أنيس حرجا لإثبات إعجاز القرآن بهذا المسلك في كتابه (موسيقى الشعر). ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط6، القاهرة، 1988، ص49.

[3]– ظاهرة التدوير تستحق بحثا خاصا، ليكون الحديث عنها بالتفصيل، وخاصة عند الحديث عن الشعر المعاصر، وهو ما لا تتسع له هذه الدراسة المحدودة.

إن التشكيل المكاني قد فرض رؤية بصرية لمحسوسات وماديات، بينما كانت حاسة السمع الأقرب لإدراك المعاني المجردة، لأن النفس من خلال السماع تدرك من وما هو غائب بالزمان والمكان اعتمادا على قوة المخيلة، وكان من المفترض أن التشكيل يعزز البعد التجريدي ليتوافق مع المعيار الديني للقرآن الكريم على نحو خاص.

قائمة المراجع:

1- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، قدم له: حسن تميم،وراجعه وأعد فهارسه: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، ط2، بيروت، 1986.
2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط6، القاهرة،1988.
3- إسعاد عبد الهادي قنديل، فنون الشعر الفارسي، دار الأندلس، ط2، بيروت، لبنان، دت.
4- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين)، الأغاني، تح: إحسان عباس، دار صادر، ط1 بيروت،2002.
5- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح:أحمد صقر، وعبد الله المحارب، دار المعارف، ومكتبة الخانجي، مصر،1991.
6- الجمحي(ابن سلام)، طبقات فحول الشعراء، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دط ،1368هـ.
7- الحموي (تقي الدين أبو بكر علي)، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج1، طبعة، بولاق، القاهرة، د.ت.
8- المرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى)، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، 1995.
9- النووي (محي الدين أبو زكرياء يحيى بن شرف)، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، المكتبة العصرية، بيروت،2000.
10- بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، لبنان، 1998.
11- جلال شوقي، المربعات السحرية في المخطوطات العربية، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية بجامعة قطر، ع3، 1991.
12- عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية مذهب وتطبيق، دار المعارف، مصر، .1986
13- عمر فروخ، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، دت.
14- علي الشوك، الدادائية بين الأمس واليوم، المؤسسة التجارية ببيروت، ط1، لبنان، دت.
15- مجموعة من المؤلفين والمترجمين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة وتحقيق: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، .1984
16- محمد بنيس، ظاهرة الشعر في المغرب العربي، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء، المغرب، 1979.
17- محمد كامل حسين، في أدب مصر الفاطمية، المكتبة الثقافية، ط2، القاهرة، .1963
18- رسائل إخوان الصفا، ج1، طبعة نخبة الأخبار، بومباي، الهند، 1305هـ.
19 - سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1992