الإيقاعُ البَصَريُّ - مُقاربةٌ سِيميائِيّةٌ

الباحث
إبراهيم جابر عليّ
جمهورية مصر العربية ـ جامعة دمياط / كلية الآداب

مقدّمةٌ:

تأتي هذه المقاربةُ خُطوةً ثانيةً - بعد خُطوةٍ أولى دَرَسَتْ الشّكْلَ الكتابيّ في القصيدةِ العربيّةِ الحديثةِ عند واحدٍ من رُوّادها[1] - ساعيةً نحو تعميقِ النّظْرةِ النقديّة إلى مصطلح الإيقاع،وذلك بإخراجِه من مجالِ الموسيقى والتّنسيقِ الصّوتيّ إلى مجالِ الصُّورة والتّنسيقِ البَصَريّ.

وقد اتّكأتْ - في سبيلِ تحقيق تلك الغاية - على مُنجزات الدّرس السّيميائيّ؛ بصفته درسًا يبحثُ في أنظمةِ العَلاماتِ والإشاراتِ، ويتأسّس - بحسْبِ ش.س. بُورس - على أنّ ((كلّ شيءٍ حولَنا في حالةِ بثٍّ غيرِ مُنقطعٍ للإشاراتِ، وهي عالقةٌ بكلّ الموجوداتِ حيّها وجامدها، عاقلها وغير عاقلها، وما علينا - نحن المُتلقّينَ - سوى إبداءِ النّيةِ في التّلقّي لكي يشرعَ العقلُ في عمليّةٍ مُعقّدةٍ مفادُها تفكيكُ الشّبكاتِ الإشاريّةِ للمعاني المُحيطةِ بنا))[2].

ولمّا كان الدرسُ السيميائيُّ يتفرّع إلى ثلاثة أقسام: سيميائيّةُ التواصُلِ، وسيميائيّةُ الدّلالة، وسيميائيّةُ الثقافة[3]، اتكأت المقاربةُ على قسْمِ سيميائيّةِ التواصُلِ؛ ذلك لأنه يهتمُّ بدراسة ((أساليب التواصُل، والأدواتِ المُستخدَمة للتّأثيرِ في المُتلقّي؛ قَصْدَ إقناعه أو حثّه أو إبعاده، وبخاصّةِ التواصُلِ اللّسانيِّ))[4]. ممّا يجعلُها أقربَ إلى مجالِ النّقدِ الأدبيّ/الفَنّيّ السّاعي نحو الكشفِ عن منظومة وسائلِ تأثير الصُّورة الخطيّة في المُتلقّي.

أمّا عن المجالِ التّطبيقيّ للمُقاربةِ فهو مجالٌ مُبْتَكَرٌ - في رأْيِ الباحث - مُتجَسّدٌ في صُوَرِ الخطِّ العربيّ؛ إذ قد رأى أنّ هذا المجالَ ظلّ بعيداً عن أعيُنِ الدّراسات النقديّة الأدبيّة الحديثةِ على الرّغْمِ من أنّ الخطَّ من آصلِ فنون العربيّة، وأحدَ أهمّ المناطق التي يتجلّى فيها الإبداعُ اللغويّ الأصيلُ، مَثَلُه في ذلك كمَثَلِ الشّعر؛ من حيثُ موازينُه وتشكيلُ صُوَرِه. في حين اتّسع المجالُ النقديُّ لدراسةِ الخِطاب الإشهاريّ/الإعلان التّجاريّ،والخِطاب البصريّ

السّاخِر/الكاريكاتير.

انطلقتْ هذه المقاربةُ من فَرْضيّةٍ بحثيّةٍ رأت أنّ بنيةَ الإيقاعِ البَصَريّ تقوم على ما تقوم عليه بنيةُ الإيقاع الموسيقيِّ/الصّوتيِّ.فإذا كان الثاني يتحقّق بالتّكرار على الزّمَن، فإنَّ الأوّلَ يتحقّقُ بالتّكرار على المكانِ. على النحو الذي تُبرزُه المعادلتانِ التّاليتان:

$$\frac{\text{التكرار}}{\text{الزمن}} = \text{الإيقاع الصوتيّ} \quad (١)$$

$$\frac{\text{التكرار}}{\text{المكان}} = \text{الإيقاع البصريّ} \quad (٢)$$

فبتَكرارِ ظاهرةٍ صوتيّةٍ ما على أبعاد زمنيةٍ مُحدّدةٍ ينتُجُ الإيقاعُ الصوتيُّ بنوعَيْه: المُتّصِل أو المُنْفَصِل[٥]، وبتكرار ظاهرةٍ مرئيّةٍ/خطّيّةٍ ما على أبعادٍ مكانيّةٍ مُحدّدةٍ ينتُجُ الإيقاعُ البصريُّ.

وكما يتأتّى الإيقاعُ الصوتيُّ من التّنْسيقِ بين الوَحْداتِ الصّوتيّة في إطار الزّمن، يتحقّقُ الإيقاعُ البصريُّ من التّنسيقِ بين الكُتَلِ الكتابيّة من طرف، وبين الألوان المُسْتَخْدَمة من طرفٍ آخرَ وكلاهما يتمَّ في إطارِ المكان أيضاً.

وعلى ذلك رأت الفرضيّةُ البحثيّةُ أنّ بنيةَ الإيقاع البَصَريّ تقوم على مُرْتَكَزَيْنِ مَرْئِيّيْنِ:

الأوّل: التّكْرارُ، وبما أنه مرتبطٌ بالمكانِ، فإنه ينقسمُ قسمَيْنِ، هما:

١ ـ التّكرارُ بشكل رَأسيٍّ.

٢ ـ التّكرارُ بشكلٍ أُفقيٍّ.

الثاني: التنسيقُ، وبما أنه مرتبطُ أيضًا بالمكانِ، فإنّه ينقسم قِسْمَيْنِ كذلك، هما:

١- التنسيقُ المكانيُّ، وهو نوعانِ من حيث المعنى:

أ - التنسيقُ المكانيُّ المُتوازي.

ب ـ التنسيقُ المكانيُّ المُتضادُّ.

٢ ـ التنسيقُ اللَّونيُّ، وهو نوعان من حيث المعنى:

أ - التنسيق اللونيُّ المتوازي.

ب - التنسيق اللونيُّ المتضادُّ.

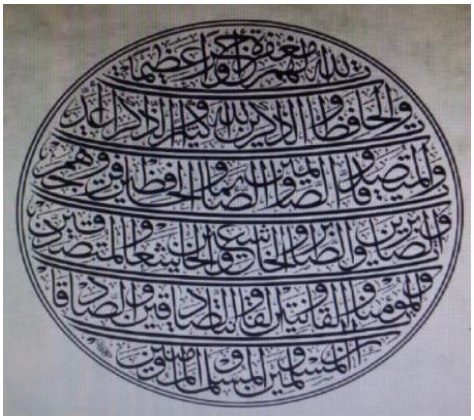
وبذا تكتمل بنيةُ الإيقاع البَصَريّ - في رأي الباحث - على النّحْو الذي سيظهر في النماذج التطبيقية التاليّة.

(١)

التّكرار:

(١/١) التّكرارُ بشكل رأسيٍّ:

وفيه يعملُ الخطاطُ على هندسَة النّصّ اللّسانيّ المكتوب، بحيثُ يظهرُ بنايةً قائمةً مُتعدّدة الطّوابق، متناسقةَ المستويات، مُسْتويةَ المساحات، مُتّحدة الفَراغات؛ ففي الصورة رقم(١) للخطّاط العراقيّ(رَوْضَانَ بهيّة)[٦] يُجسّد التكرارُ الرأسيُّ الإيقاعَ الصّوتيّ في الآيةِ الكريمةِ التي حملتْ عِشرينَ اسمًا:



(١)

حيثُ مثّلت (التاءُ) المُطْنَبةُ[٧] الإنابةَ الصوتيّةَ للإيقاعِ التّكراريّ في الآيةِ الكريمة. ومن جهةٍ أُخرى يقفُ التّكرارُ الرّأسيُّ مؤشّرًا سيميائيًّا يكشفُ عن دلالةِ المغفرةِ والعفوِ من الله؛

وذلك عن طريقِ وضعِ اللفظِ الجليلِ في قمّةِ الصُّورةِ؛ تعظيمًا وإجلالًا، ثمّ الصُّعودُ إليه بفَيْضٍ من الأسماءِ؛ لتَتلقّى البِشَارةَ بالمغفرةِ والأجرِ العظيمِ. كما عَملَ إطنابُ حرف (التاء) على تجسيدِ دلالةِ الشُّمولِ والاتّساعِ لرحمةِ الله؛ إذ إنّها لن تُفرّقَ بين ذَكَرٍ وأنثى، فللْمُسْلِمات والمُؤمنات والقانتات والصادقات الثوابُ والمغفرةُ والأجرُ العظيمُ كما للمؤمنين القانتين الصّادقين...، فلن يُنْقصَهُنَّ اللهُ شيئًا لكونهنَّ نساءَ. فالرّحمةُ شاملةٌ (مُطْنَبَةٌ) على جميعِ عباده الصّالحين والصّالحات.

وفي الصُّورة رقم (٢) للخطّاط المصْريِّ (محمَّد الحدّاد)[٨] يقوم التّكرارُ الرأسيُّ بتخليق إيقاعٍ بَصَرِيٍّ بديعٍ، يُفْرِزُ دلالتَيْنِ متلازمتَيْنِ:

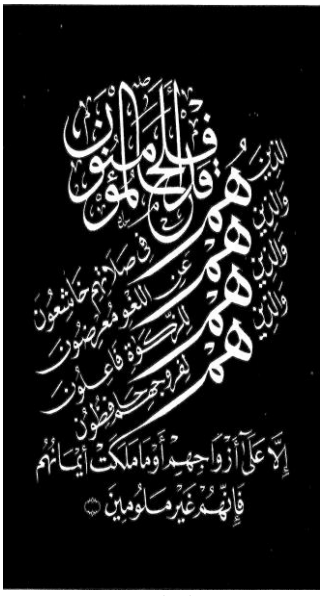
(٢)

الأولى: وضعُ كَلِمَتَيْ: (السّائل) و(المَحْروم) في أرضيةِ الصُّورةِ تأكيدٌ على وضعهما البائسِ في قاعدةِ الهرمِ الاقتصاديِّ في المُجتمعِ. وعلى الضّدِّ من ذلكَ يُمَثّلُ وضعُ كلمةِ (فِي أَمْوَالِهِمْ) - التي تمثّلُ الأغنياءَ وأداةَ غناهم (أموالهم) - في قمّةِ الصورةِ؛ تأكيدًا على وضعهم في قمّةِ الهرمِ الاقتصاديِّ بما يملكونَ من أموالٍ،وما يتمتّعونَ به من رفاهيةِ العيشِ في مستوًى عالٍ (قمّة الصورة تجسّدُ هذا المستوى).

الثانية: التأكيدُ على حقّ السائل والمحروم في أموالِ الأغنياءِ ومن ثمّ يتأتّى ضمانُ الحياةِ الكريمةِ لهما. وذلك عن طريقِ حرف (اللام) الصّاعدِ في كلمة (مَعْلُومٌ) والتي تقطعُ رأسيًّا جزءًا من كلمة (أَمْوَالِهِمْ) وتحديدًا في الضمير العائد على الأغنياء (ـهِمْ)، في إشارةٍ

سيميائيّة بليغة جداً إلى اقتطاعِ الغَنيّ جُزْءاً من أمواله صدقةً وزكاةً على البائسيْنِ (السّائلِ وَالْمَحْرُومِ). إنّ هذا الاقتطاعَ سيُمكّنُ هذه الطّبقةَ البائسةَ (السّائل والمحروم) من (الصُّعود) - كما صعدت (اللامُ) - إلى قمّة الهرم الاقتصاديّ، وبذا يتحقّق التكافُل الاجتماعيُّ، وتذوبُ الفوارقُ في المُجتَمع،وتتعمّقُ أواصرُ الصِّلةِ بين الطبقات وتسودُ المحبّةُ الناسَ،ويعمُّ التراحُمُ بينهم.

وفي الصورة رقم(٣) للخطّاط نفسه[٩] يجسّدُ التّكرارُ الرأسيُّ إيقاعًا بصريًّا يُفْرِزُ من الإشاراتِ المعنويّة ما يؤازرُ ويقوّي المعنى المُنتجَ من التّركيبِ اللُّغويّ في الآية الكريمة.



(٣)

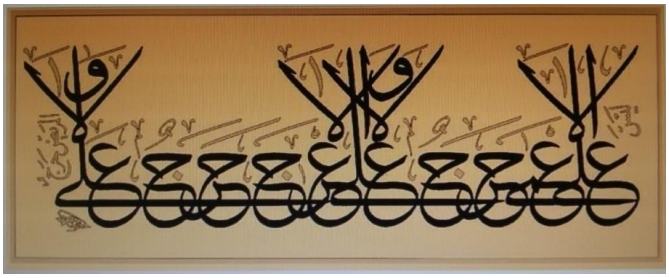
حيث عَمَدَ الخطّاطُ إلى تكرار الضّمير (هم) العائد على كلمة (المؤمنين) والتي ارتفعت في قمّة الصُّورة تشريفًا وتقديراً لمكانتهم عند الله. ومن ثمّ يُعَدُّ تَكرار الضّمير بالشّكل السّابق مُؤشّرًا سيميائيًّا يجسّدُ دلالةَ التّشريف والتقدير للمُؤمنينَ الّذين ذُكرت صفاتُهم في الآية، وذلك عن طريقِ وضع ضميرهم (هُمْ) في مكانةٍ بصريّةٍ توازي مكانةَ الاسم الظّاهرِ في قمّة الصُّورة.

(٢/١) التّكرارُ بشكل أفقيّ:

وفيه يكون التّكرار مُهَنْدَسًا بِعَرْضِ الصُّورة،الأمرُ الذي يجعلُ زاويةَ الرُّؤيةِ أمام المُتلقّي

مُتّسعَةً فهل لهذا الاتّساعِ على مستوى المساحةِ عَلاقةٌ بما كُتِبَ عليها من خطابٍ لُغويٍّ؟

تجيبُ الصُّورةُ رقم (٤) للخطّاط العراقيّ(حُسَيْن عليٍّ جرمط) [١٠] عن هذا السؤال؛ حيثُ يمثّلُ التّكرارُ الأفقيُّ مؤشّرًا سيميائيًّا يجسّدُ دلالةَ الاتّساع،أو دلالةَ الخُروجِ من الضّيقِ النّفْسيِّ الذي يُسبّبُه الحَرَجُ عندَ المَرْضَى والزّمْنَى وذَوِي الاحتياجاتِ الخاصّة:



(٤)

يسيرُ التّكرارُ في إيقاعٍ بصريٍّ بديعٍ بتنسيقِ ثلاثةِ حروفٍ مكتوبةٍ بطريقةٍ مجموعة[١١] (مُتّصلة) و(ممتدّة) بعرضِ الصُّورةِ وهي(ع)، و(ح)، و(ج). ومن ثمّ تتّسعُ الرّسالةُ الخطّيّةُ الإشاريّةُ أكبرَ مساحةٍ عرضيةٍ مُمكنة. كذا تقفُ (لا) النافيةُ على مسافاتٍ مُتساويةٍ من المساحةِ الخطيّةِ مُمَثّلَةً محطّاتِ إرسالٍ تبُثُّ للمُتلقّي رسالةً مفادُها: إنّ المَرْضَى والزّمْنَى قد رُفِعَ عنهم الحَرَجُ؛ تخفيفًا من آلامهم النفسيّةِ (المُتّصلة) ومعاناتهم الجسديّة (الممتدّة)؛ وتوسيعًا عليهم في التّعاملات اليوميّة (الواسعة)، وقضاء شؤون الحياة.

وفي الصُّورة رقم (٥) للخطّاطُ المصريُّ (محمّد حمام)[١٢] يُنتِجُ التّكرارُ الأفقيُّ لحرفَيِ (الحاء) توازيًا بين كُتْلَتَيِ الكتابةِ في الصُّورة.

(٥)

ففي الكُتْلَة الأولى: (محمّدٌ نبيٌّ) قام إطنابُ حرفِ الياء المَقْلُوبة[١٣] في كلمة (نبيّ) بوظيفة الاتصالِ البَصَريِّ بين المسند (نَبِيٌّ) والمسندِ إليه (مُحمَّد)، وهذا من شأنه أنْ يُجسّد

العَلاقةَ النحويةَ التلازُميّةَ الوطيدةَ بينهما. وفي الكُتلة الثانية: كلمة (الرحمة)بحائها المجموعة التي تقوم بوظيفتَيْنِ سِيميائِيّتَيْنِ:

الأُولى: التّوازي الشّكليّ مع حاء (محمّد) في الكُتْلة الأولى. ممّا جعل الصُّورةَ وكأنها كِفّتَي ميزانٍ مُتساويتَيْنِ.

والثانية: تُجسّدُ الحاء (المجموعة) اجتماعَ معاني الرحمةِ والرأفةِ والشّفقةِ في المُسندِ إليه (محمَّد) ﷺ، والتي شملت عالَمَيِ الإنسان والحيوان.

(٢)
التّنسيقُ المكانيُّ

(١/٢) التّنْسِيقُ المكانيُّ المُتوازِي:

المقصودُ من هذه البنية الإيقاعيّة أن يكون التنسيقُ الكتابيُّ موازيًا أو مُحَاكيًا صورةً كتابيّةً أو صورة فوتوغرافية.

ففي الصُّورةِ رقم (٦) للخطّاط السُّوريِّ ((عُبَيْدةُ البنكيُّ))[١٤] يتمُّ التنسيقُ المكانيُّ لحرف العين بالاعتماد على أسلوبِ القَلْبِ (المُتعاكس)؛ ومن ثمّ يتوازى المسطورُ خَطًّا - على المستوى البصريّ - مع دلالة كلمة (عَيْنَيْنِ) في الآية الكريمة.

(٦)

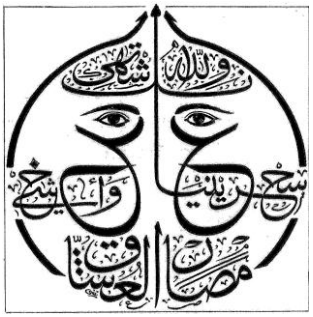
جسّد هذا التنسيقُ المكانيُّ العينَ الثانيةَ لوجهِ الإنسانِ؛ متوازيًا بصريًّا ومعنويًّا مع معنى الآية. إنّ العينينِ الكبيرتَيْنِ وَضَعَتْنَا إزاءَ وجهِ إنسانٍ يمتلكُ عَيْنَيْنِ صحيحتَيْنِ (وهي العينُ

المجموعة في اصطلاح الخطّاطين). وعليه أن يختارَ الطريقَ الذي يمشي فيه (وهديناه النجدين)، وأن يتبصّرَ بِتَيْنِ العينَيْنِ (الصّحيحتَيْنِ) عواقبَ أمورِه.

وفي الصورة رقم (٧) للخطّاط العراقيّ (مُرْتَضَى)[١٥] يقوم التّنْسيقُ المكانيُّ بتجسيد وجهٍ إنسانيٍّ يتوازى مع وجهِ المحبوبةِ في بيتٍ للشّاعرِ العبّاسيّ بشّار بْنِ بُرْدٍ، نَصُّهُ:

(البيت من بحر الخفيف)

أَنَا وَاللّـهِ أَشْتَهِي سِحْرَ عَيْنَيْـ ... ـكِ، وَأَخْشَى مَصَارِعَ الْعُشّاقِ



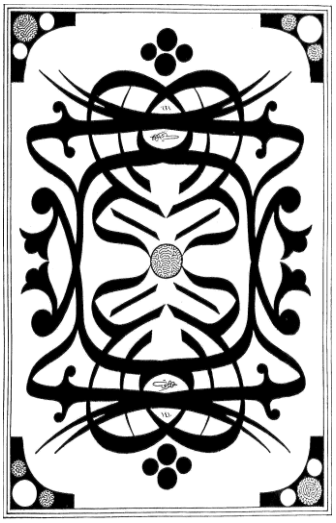
(٧)

لقد نَسّقَ الخطّاطُ الوحداتِ البصريّةَ في الصُّورةِ في نطاق المكان الدائريِّ؛ موازيًا بذلك بينها وبين وجه المحبوبة؛ بَدْءًا منْ الجَبْهَة النّاصعة والتي اكتسبتْ جَلَالَها وجمالها من وضع لفظ الجلالة (والله) عليها، وعينيْنِ واسعتَيْنِ (مجموعتَيْنِ)، زادهما التصاقًا بالجمال رسمُ عينَيْنِ إنْسيّتَيْنِ، ووجنتَيْنِ ساحرتَيْنِ مُتَناسقتَيْنِ عن طريقِ التناسُق الخَطيّ للحرفيْنِ المجموعَيْنِ الحاء في (سحر)، والخاء في (أخشى)، انتهاءً بصورة الفَمِ الذي جسّدَهُ تشكيلُ: (مصارعَ العُشّاق)، في إشارةٍ سيميائيّةٍ واضحةٍ أنّ الرجل قد سُحِرَ بهذا الوجهِ كاملًا.

ومن ناحيةٍ أخرى يُعدُّ ارتكازُ الخطّاطِ على الحُروف المجموعة (ع ـ ح ـ خ) مؤشّرًا دلاليًّا على اجتماعِ الحُسْنِ في وَجْهِ المحبوبة، الأمر الذي أعطى الصُّورةَ جمالًا تشبيهيًّا امتزجَ فيه العشقُ والشّعْرُ بالخطِّ في فَوْرةِ الإبداعِ البصريِّ.

وقد يقومُ التنسيقُ المكانيُّ بموازاةِ صورةٍ فوتوغرافيّة؛ ففي الصُّورة رقم (٨) للخطّاط

العراقيّ (جواد سبتي النّجَفيّ)[١٦]، يتمُّ التنسيقُ المكانيُّ بتشابُك الخُطوطِ بشكلٍ مُتناظِرٍ مُتراكِبٍ مُتعاكِسٍ؛ ليجسّدَ صورةً موازيةً لوجهِ أمير المُؤْمِنينَ عليّ بْنِ أبي طالب عليه السلام.



(٨)

في هذه الصُّورةِ يتمُّ تنسيقُ كلمةِ (عليٍّ) أربعَ مراتٍ في جميعِ أماكن الصُّورةِ، بحيث يظهرُ موازيًا لرأسٍ تعلُوها العِمَامةُ، ووجهٍ ذي شكلٍ مائل للتربيع، مُجسدةٍ فيه العينانِ، والشّاربُ المُتهدّل، واللحيّةُ الكثيفةُ.

أتاح هذا التّنْسيقُ أيضًا تجسيدًا موازيًا للسّيفِ ذي الحَدّيْنِ وهو من الأيقوناتِ الخَاصّ بأميرِ المُؤْمنين عليّ عليه السلام.

يُمثّلُ التنسيقُ المكانيُّ ــ إذن ــ توازيًا ضِمْنيًّا عميقًا لوجه عليّ - عليه السلام - بطلُه الأوّلُ هو حرف العين بِشَكْلِ(حَنَكِ السّبُع) - في اصطلاح الخطّاطين[١٧] - تأكيدًا على معاني الشّجاعةِ والإقدامِ في شخصيةِ أمير المؤمنين عليّ عليه السلام.

تتمثّلُ روعةُ الصُّورةِ وبراعةُ الخَطّاط في التنسيقِ المكانيّ، عندما يعلم المتلقي/المشاهد لهذه الصورة، أنها تكاد تتشابه مع الصُّورة الموجودة في المُتحف الإيطاليّ بروما[١٨]، والتي كُتِبَ عليها أنّها صورة لأمير المؤمنين عليّ عليه السلام. ولعلّهُ من المفيد أنَّ نضعَها هنا؛ حتى تتجلّى

براعةُ الخطّاط في التنسيق الخطّيّ للصُّورة.

(٢/٢) التنسيقُ المكانيُّ المتضادّ:

وفيه يتحرّك التّنسيقُ حركةً بَنْدُولِيّةً مَعْنَويّةً بَيْن طرفَيْنِ مختلفَيْنِ؛ إذ تُوضَعُ الكلمةُ في مكان ضدّ معناها، ومن هذه الحركة ينشطُ ذهنُ المُتلقّي ويتقبّلُ الرّسالةَ المُقدمّةَ إليه، فعناصرُ التنسيق المتضادّةُ مع نفسها تمثّلُ فيما بينها عاملًا حفّازًا في إنتاجِ دلالة الصُّورة.

ففي الصُّورة رقم (٩) للخطّاط التُّركيّ (عزّت)[١٩] يجسّدُ التّنسيقُ المكانيُّ دلالةَ القول المأثورِ في الثقافة العربية: (سيّدُ الْقَوْمِ خَادِمُهُمْ) خيرَ تجسيدٍ على النحو التالي:

(٩)

حيثُ جاءت كلمةُ (سَيّدُ) - التي تحملُ معنى السّيادةِ والعظمةِ وارتفاعِ الشّأنِ - في قاعدةِ الصورةِ (تحت)، أمّا كلمةُ (خَادمُهُم) فقد اعتلتْ قمّة الصورة (فوق). وقد عَمَدَ الخطّاطُ إلى إعطاءِ (الخاءِ) صورةً خطيّةً بارزةً بألف صاعدة؛ تأكيدًا على معنى التّضادّ المكانيّ الذي يقوم بعملٍ إشاريّ له دلالتُه الواضحةُ، وهي أنّ السّيادةَ تتحقّقُ بمُراعاةِ شُؤونِ الجماعةِ (القوم) لا بالتّباهي عليهم بالأموالِ والأولاد. إنّ السّيادةَ تتحقّق

بالعطاءِ الإنسانيِّ من أجلِ سعادةِ الفردِ والمُجتمعِ، على الرغم من أنّ هذا العطاءَ قد يبدو خِدمةً مُهينَةً.

وفي الصُّورة رقم (١٠) للخطّاط المصريّ (محمّد الحداد)[٢٠] يقوم التضادُّ المكانيُّ - بصفته الإشاريّةِ - بتجسيد المرادِ من الآية الكريمة، على النحو التالي:

(١٠)

حيث جاءت كلمةُ (فوقَ) أسفلَ الصُّورةِ؛ ليرتفع فوقَها سائرُ عناصرِ السِّياقِ (كلُّ ذي علمٍ عليمٌ)، وبذا يتحقّق معنى الارتفاع لـ(عليمٌ) بكونه مُرتفعًا بصريًّا عن (فوق). فالتنسيقُ المكانيُّ المتضادُّ هنا مؤشّرٌ واضحٌ عن دلالة الارتفاعِ بالعِلْم، ورفعةِ مكانةِ أصحابه (فوق) سائرهم.

(١١)

وفي الصُّورة رقم (١١) للخطّاط (محمّد نظيف بك)[٢١] تأتي كلمة (تحت) في قمّة التنسيق الخطيِّ؛ لتُجسّدَ دلالةَ الظِّلالِ - ظلالِ السُّيوفِ - وقد عمد الخطّاطُ إلى إطنابِ تائها حتى تبدوَ

سيفًا يصطدمُ مع الحروف الصّاعدة(التي تمثّلُ سيوفًا أيضًا)؛ تجسيدًا لدلالة الاشتباك في الحروب، وتأكيدًا على موسيقى مشهد الصّدام، حيث قعقعةُ السُّيوف، ومن ثمّ يبدأُ أوّلُ الطّريقِ إلى الجنّة بنيلِ الشّهادة، بينما جاءت كلمة(الجنّة) أسفل كلمة (تحت) تجسيدًا بصريًّا للتّركيب اللغويّ في الحديث الشّريف. ومن جانبٍ آخرَ رصد تعاقبُ اللّونَيْنِ الأبيضِ والأسودِ بريقَ السُّيوف المُتَصادِمَة المقعقعة في نقع غُبار المعركة المجسّدة بصريًّا في الخلفية السّوْداء.

(٣)
التنسيقُ اللَوْنِيُ

(١/٣) التنسيقُ اللونيُّ المُتوازي:

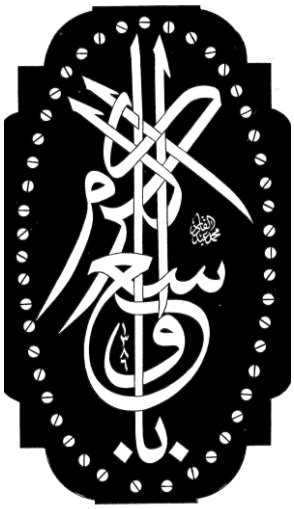
وفيه يقُوم التنسيقُ بين اللونَيْنِ الأبيض والأسود بدورٍ موازٍ بصريًّا لما في النصِّ اللسانيّ من معانٍ؛ ففي الصورة رقم (١٢) الخطّاطُ المصريُّ (خالد أبو حرشة)[٢٢] يقوم التنسيقُ بإبراز دلالةِ النُّور والظّلام.

(١٢)

حيثُ نُسّقَ التّشكيلُ الخَطيُّ في الصُّورة ليأخذ شكلَ الثُّرَيّا (/النّجفَة)؛ تجسيدًا لمعاني النورِ ماديًا ومعنويًا؛ فالثُّرَيّا أحدُ أهمّ آليات الإنارة، وغالبًا ما تتوسّطُ صحنَ المسجد الدّاخليّ/تحتَ القُبّة، فمكانُها لا تخطئُه عينُ ناظرٍ. أمّا التجسيدُ المعنويُّ، فهي نورُ الإيمانِ القويّ المُتأتّي من توحيدِ الله وعدمِ الإشراك به (فَلَا تَدْعُ مَعَ اللهِ أَحَدًا). فإذا كانت (النّجفَةُ) أحدَ أهمّ آليات عمارةِ المساجدِ إضاءةً فإنّ الإيمانَ بالله (النُّور/الخطّ الأبيض) هُو آلةُ إنارةِ

القلوب وعِمارتها وبهائها، فالقلوبُ تعمُر بذكر الله وتوحيدُه وإخلاص العبادة له.

وفي الصُّورة رقم (١٣) للخطّاط (مُحمّد عبد القادر)[٢٣] يمثّل اللّوْن الأسود الواقع المُظْلم الذي يحياه الإنسان، وكلَّما زاد سوءًا وظلامًا/سوادًا، يلجأ المرءُ إلى الله، مبتهلًا إليه مُتضرّعًا، رافعاً صوته بالدعاءِ في جوف (الليل/الظلام)؛ مادًّا صوته (يا واسعَ الكرم).وقد مثّل حرفُ النداء المُمتدُّ كتابيًّا باللون الأبيض هذا التضرُّع إلى الله، وبذا يصير حرفُ النداء (يا) المُمتدُّ اتّصالًا مع الحروف الصاعدة دعاءً يشقُّ الظروف الصعبة (السّواد)، ويصير كذلك مؤشّرًا سيميائيًّا مُجسّدًا صوتَ المنادي المتضرّع الصّاعدِ إلى الله واسعِ الكَرَم.



(١٣)

(٢/٣) التّنْسيقُ اللّوْنيُّ المُتضادُّ:

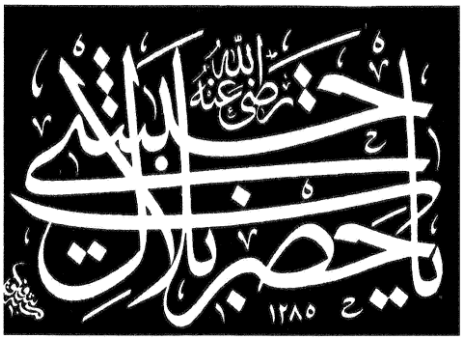
وفيه تأخذ خلفيةُ الصورةِ لونًا مختلفًا للكلمة التي كُتِبَتْ أمامها، فبوضعِ لونَيْنِ مُختلِفَيْنِ تحدُثُ الإثارةُ لذهنِ المُتلقّي، ويتقبّل بسهولةٍ رسالةَ النصِّ اللّسانيِّ المكتوبِ في الصُّورة.

ففي الصورة رقم (١٤) للخطّاط (محمّد الحداد)[٢٤] يتدخّلُ اللّوْنانِ الأبيضُ والأسودُ لبيان عدم الاستواءِ بين فريقَيْنِ مُختلفَيْنِ كلّ الاختلاف، على النحو التالي.

(١٤)

فالاستواءُ بين فريقَي المؤمنين والفاسقين لا يكونُ بأيِّ حالٍ من الأحوال، كما أنّه لا يستوي اللونُ الأبيضُ باللونِ الأسودِ في عينِ ناظرٍ، ومن ثمّ مَثّل التّنْسيقُ اللّوْنيُّ في كلمة (لا يَسْتَوُون) - ذات الخلفيّة السّوداء - دلالةَ النفي في السُّؤالِ الاستنكاريّ (أَفَمَنْ كَانَ مُؤْمِنًا كَمَنْ كَانَ فَاسِقًا؟) تمثيلًا إشاريًّا بليغًا يدعو المُتلقّي إلى فَهْم معنى الرّسالة المَنْسُوقة على الصُّورة دونَ عناءٍ، فثمّةَ طريقانِ: إيمانٌ (أبيض) وفسوقٌ (أسود) وليسا سواءً.

وفي الصُّورة رقم (١٥) للخطّاط (شفيق)[٢٥] يمثّلُ التّنْسيقُ بَيْنَ اللّوْنَيْنِ الأبيضِ والأسودِ مؤشّرًا سيميائيًّا يُجسّدُ دلالةَ سوادِ اللونِ وبياضِ الفعلِ، على النحو التالي:



(١٥)

حيثُ يمثّل الفضاءُ الخلفيُّ الأسودُ لونَ بشرةِ الصّحابيّ الجليل بلالِ بنِ رَبَاحٍ الحبشيّ. يتّضحُ هذا من إصرارِ الخطّاطِ على وضعِ هذه الصّفةِ دونَ سائرِ الاسمِ (الحبشيّ)، بينما يقف المسطورُ باللونِ الأبيض ممثّلًا بياضَ الإيمانِ ونورَه في القلوب والوجوه، فلونُ البشرةِ

السوداء لا يُعطّلُ منْ بياضِ فعْلِ الإيمانِ والإسلامِ؛ بل إنه يؤكّده، ويؤكّد على القيم الإنسانيّة الكبرى أنّ أكرمَ النّاسِ عند الله أتقاهم بغضِ النّظرِ عن ألوان بشرتهم.

الخاتمة:

سَعتْ هذه المقاربةُ نحو تعميقِ مصطلحِ الإيقاعِ، وإدخاله مجالًا فنيًّا جديدًا، كخُطْوةٍ ثانية، بعد خُطوةٍ أولى درستْ بنيةَ الإيقاعِ المرئيّ في القصيدة العربيّة الحديثة.وقد اتّخذتِ الخطّ العربيَّ مجالًا خصبًا لاختبارِ فرضيّة الإيقاعِ البَصَريِّ والتي تقوم على مُرْتَكَزَيْنِ مَرْئِيَيْنِ: التّكرار على المكان، والتنسيق على المكان.وكان اختيارُ الخطِّ العربيّ مُتَعَمّدًا من قِبَلِ الباحث؛ حيثُ ظلّ هذا الفنُّ العربيُّ الأصيلُ بعيدًا عن مجالِ النقدِ الأدبيِّ، في الوقتِ الذي أصبح فيه هذا النّقدُ يضمُّ لحظيرته دراساتٍ في فنونٍ عدّةٍ كالكاريكاتير والصُّورةِ الإشهاريّةِ (الإعلان).

وقد اتّكأت في سبيل اختبارِ هذه الفرضيّة البحثيّة على مُنجزاتِ الدّرْس السّيميائيّ التواصُليّ في التحليلِ النّقديّ لعددٍ من الصُّورة الخطّيّة دون الخَوْض في لُجّةٍ من التّعريفات أو التقسيمات الثلاثيةِ المعروفةِ عند (ش.س.بورس). إذ رأت أنّ مِثْلَ هذه الأساساتِ الإبستمولوجيّة مكانُها الطبيعيُّ هو مِتَانُ التّنظيرِ، وليس المُقاربات التطبيقيّة.

ارتكزتِ المُقاربةُ على نوعٍ واحد من أنواع الخط العربيّ، وهو (خطُّ الثُّلث) أبو الخُطوط العربيّة على حدّ تعبير الخطّاطين؛ إذ إنّه أصعبُها كتابةً، كما أنّه أصلُ الخطوطِ العربيّة، والميزانُ الذي يُوزَنُ به إبداعُ الخطّاط، ولا يُعْتَبَرُ الخطّاطُ فنّانًا ما لم يُتْقِنِ الثُّلُثَ، فمن أتقنَه أتقنَ غيرَهُ بسهولةٍ ويُسْرٍ، ومن لم يُتْقِنْهُ لا يُعَدُّ بغيرِه خطّاطًا مَهْمَا أَجَادَ. وقد يتساهلُ الخطّاطون والنُّقادُ في قواعدِ كتابةِ أيّ نوعٍ من الخُطوط؛ إلا أنّهم أكثرُ محاسبةً وأشدُّ تركيزًا على الالتزامِ في القاعدة بهذا الخطّ؛ لأنّه الأكثرُ صعوبةً من حيثُ القاعدةِ والضّبط[٢٦]. كُلُّ ذلك جَعَلَ الفرضيّةَ مُطْمئنّةً من صِدْق نماذجها التطبيقيّة وقدرتها على ضَبْط مُرتكزاتِ الإيقاعِ البصريِّ.

وإذا كانت طبيعةُ الخاتمةِ في مِثْلِ هذه الأبحاث تقتضي ذِكْرَ نتائجها؛ فإنّ ذِكْرَ النتائجِ هنا لا يكثرُ عن نتيجةٍ واحدةٍ هي أنّه من المُمكن تعميقِ مصطلح (الإيقاع) منهجيًّا، وإدخاله إلى

مجالات جديدة من فُنون ثقافتنا العربيّة الأصيلة. ويبقى نجاحُ هذا التعميق - منهجيًّا - مرهونًا بطول التأمُّل النقديّ في النّماذج، وبحُسْنِ التوجيه الدلاليّ للصُّورة، واستنطاقِ جميع عناصرِها صغُرَت أم كَبُرت، مع إقامةِ معيارٍ للسِّياق الواردةِ فيه، وعدمُ ليّ عُنُقِ الصُّورةِ لتوليدِ دلالاتٍ لا تحتملُها أصلًا.

Abstract

This study seeks monetary outlook towards deepening perception of rhythm, and it entered a new art room, is the field of linear image. This study comes as a second step after the first step studied the written form of the modern Arab poem.

The visual rhythm theory in this study on two key point:

The first iteration of the place.

The second place on the coordination.

This hypothesis was applied to the plates calligraphy, because it is the most important Arab language, which did not enter the field of literary criticism Arts, at the time, which has expanded the field of literary criticism to other artists such as Rictr and advertisements.

هوامش البحث

(١) انظر، إبراهيم جابر عليّ: بنية الإيقاع الْمَرْئيّ في القصيدة العربيّة الحديثة. ((بُلَنْد الحَيْدَريّ)) نموذجًا، مجلّة مركز الخدمات الاستشاريّة والبحثيّة، كليّة الآداب، جامعة المنوفيّة، مصر، ع أغسطس ٢٠١٤.

(٢) انظر، فيصل الأحمر: معجم السيميائيّات، ط. الدار العربية للعلوم ناشرون، ط.١،٢٠١٠، ص٨ .

(٣) انظر: عبد الله إبراهيم وسعيد الغانميّ وعوّاد عليّ: معرفة الآخر. مدخلٌ إلى المناهج النقديّة الحديثة (البنيويّة - السيميائيّة - التفكيك)، ط. المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب، ط.٢، ١٩٩٦، ص٨٤ وما بعدها.

(٤) د. أحمد جاب الله: الصورة في سيمولوجيا التواصُل، محاضرات المُلتقى الدوليّ الرابع للسيمياء: (السيمياء والنصُّ الأدبيّ)، جامعة محمّد خيضر، بِسْكِرة، الجزائر، ٢٠٠٦، مج٤، ص١٧٤ .

(٥) يتّضحُ نوعا الإيقاع الصوتيّ،المتصل والمنفصل من الشكل التالي:

(س) ------ (أ) -- (ب) -- (ج) -- (د) ----- (ي)

إذِ المسافة بين (أ،ب،ج،د) هي الإيقاع المتصل، بينما المسافةُ بين (س) و(أ) هي الإيقاعُ المنفصل.

انظر: خليل أدّه اليسوعيّ: الإيقاعُ في الشعر العربيِّ، مجلّة فصول، مج ٦، ع٣، ١٩٨٦، ص١١٥ .

(٦) رَوْضَان بهية: صورة ﴿إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ...﴾: مجلّة المختار للخطّ العربيِّ، بغداد، ع١٥، ٢٠١٢، ص٢٤.

(٧) التاءُ المُطْنَبَة: أي التي أصابها الإطنابُ، فخرجت عن الميزان الأساسيِّ في كتابتها؛ فميزانُ التاء في خَطّ الثُّلث ستُّ نقاط فقط، كما يظهرُها الشَّكلُ التّالي؛ لكنَّ هذا الخروجَ يزيدُ من جمالِ التشكيل البصريِّ، فبدونه تفقدُ الصورةُ جزءاً كبيراً من جمالها. ولعلَّ هذا الخروجَ عن القاعدة/الميزان يذكّرُنا بالضّرائرِ الشعريّة على نحوٍ ما.

(٨) محمّد الحدّاد: صورة ﴿وَفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ مَعْلُومٌ لِلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ﴾، في كتاب: مجموعة تسجيليّة لخطوط عربيّة ، ط. مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص١٦.

(٩) صورة ﴿قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ﴾ للخطّاط محمّد الحداد، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطِّ العربيِّ. خطُّ الثُّلُث. ط.دار ومكتبة الهلال، بمصر، (د.ت)، ص ١٦١.

(١٠) حسين عليّ جرمط: صورة ﴿لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرَجٌ﴾: مجلّة المختار للخطّ العربيِّ، بغداد، ع٢٠١٤،١٧، ص٦.

(١١) الحروف المجموعة (ع،غ،ج،ح،خ) أي المُغلقة من تحت،كما في الشكل التالي:

(١٢) محمّد حمام: صورة (مُحَمّدٌ نَبِيُّ الرَّحْمَةِ)، مجلّة المختار للخطِّ العربيِّ، بغداد، ع١٧، ٢٠١٤ ،ص١١.

(١٣) وتسمّى أيضًا الياءَ الراجعة.

(١٤) عبيدة البنكيّ: صورة ﴿أَلَمْ نَجْعَل لَّهُ عَيْنَيْنِ﴾، مجلّة المختار للخطّ العربيّ، بغداد، ع ٤، ٢٠١١، ص٧.

(١٥) مُرتضى الخطّاط: صورة (أَنَا وَاللهِ أَشْتَهِي سِحْرَ عَيْنَيْكِ)،من كتاب:كامل سلمان الجبوري:موسوعة الخطِّ العربيِّ. خطُّ الثُّلُث،ص ١٣١.

(١٦) جَواد سبتي النّجفيّ: صورة (عَلِيٌّ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطِّ العربيِّ. خطُّ الثُّلُث، ص٢٥٧.

(١٧) وتُسمّى أيضا (العَيْن الألفيَّة الصاعدة)؛ ذلك لأنّها تأتي – دائمًا – بعد حرف صاعد، على النحو الذي يبرزه الشكلُ التوضيحيُّ التالي، لكنّ الخطّاطَ لم يلتزم بهذه القاعدة، وابتدأ بها كلمة (عليّ)، ولعل ذلك من قبيل الضّرائر على نحو الضّرائر الشّعريّة.

(١٨) صورة (عليّ) على الرابط التالي:
http://www.alzakera.eu/music/Turas/Turas-0083.htm .

(١٩) عزّت الخطّاط: صورة (سَيِّدُ الْقَوْمِ خَادِمُهُمْ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوريّ: موسوعة الخطّ العربيّ، خط الثلث، ص٩٥.

(٢٠)محمّد الحدّاد: صورة (وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ)، في مجموعة تسجيليّة لخطوط عربيّة، ط. مكتبة مصر، القاهرة ، (د.ت)، ص٥٤.

(٢١)محمّد نظيف بك: صورة (الْجَنَّةُ تَحْتَ ظِلَالِ السُّيُوفِ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطّ العربيّ، خط الثلث، ص٢٢٩.

(٢٢) خالد أبو حرشة: صورة (وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لله...)، صحيفة الأهرام القاهرية، عدد يوم ٢٠١٤/٤/١٨.

(٢٣) محمّد عبد القادر: صورة (يَا وَاسِعَ الْكَرَمِ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطّ العربيّ، خط الثلث، ص٢٣٧.

(٢٤) محمّد الحدّاد: صورة ﴿أَفَمَن كَانَ مُؤْمِنًا كَمَن كَانَ فَاسِقًا لَّا يَسْتَوُونَ﴾، في مجموعة الحروف المستديرة، ترديدات روحانيّة وأنغام كونيّة، ط. مكتبة مصر، القاهرة، ص ١٤.

(٢٥) شفيق الخطّاط: صورة (يَا حَضْرَةَ سَيِّدَنَا بِلَالَ الْحَبَشِيِّ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطّ العربيّ، خط الثلث، ص١٠١.

(٢٦) انظر، أحمد شوحان: رحلة الخطّ العربيّ من المسند إلى الحديث (دراسة)، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، دِمَشْق، ٢٠٠١، ص٥٤.

قائمة المصادرُ والمراجعُ

المصادر:

- جواد سبتي النجفيّ:

١- صورة (عليٌّ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطّ العربيّ. خطُّ الثُّلُث. ط. دار ومكتبة الهلال، بمصر، (د.ت).

- حسين عليّ جرمط:

٢- صورة (لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرَجٌ): مجلّة المختار للخطّ العربيّ، بغداد، ع١٧، ٢٠١٤.

- خالد أبو حرشة:

٣- صورة (وَأَنّ الْمَسَاجِدَ للهِ...)، صحيفة الأهرام القاهرية، عدد يوم ٢٠١٤/٤/١٨.

- رَوْضَان بهية:

٤- صورة (إِنّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ...): مجلّة المختار للخطّ العربيّ، بغداد، ع١٥، ٢٠١٢.

- شفيق الخطّاط:

٥- صورة (يَا حَضْرَةَ سَيِّدِنَا بِلَالٍ الْحَبَشِيِّ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطّ العربيّ، خط الثلث.

- عبيدة البنكيّ:

٦- صورة (أَلَمْ نَجْعَلْ لَهُ عَيْنَيْنِ)، مجلّة المختار للخطّ العربيّ، بغداد، ع ٢٠١١،٤.

- عزّت الخطّاط:

٧- صورة (سَيِّدُ الْقَوْمِ خَادِمُهُمْ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطّ العربيّ. خطُّ الثُّلُث.

- محمّد الحدّاد:

٨- صورة ﴿أَفَمَن كَانَ مُؤْمِنًا كَمَن كَانَ فَاسِقًا لَّا يَسْتَوُونَ﴾، في مجموعة الحروف المستديرة، ترديدات روحانية وأنغام كونية، ط. مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

٩- صورة ﴿قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ﴾، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطّ العربيّ. خطُّ الثُّلُث.

١٠- صورة ﴿وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾، في مجموعة تسجيلية لخطوط عربية، ط. مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

١١- صورة ﴿وَفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ مَّعْلُومٌ لِّلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ﴾، في مجموعة تسجيليّة لخطوط عربيّة، ط□مكتبة مصر، القاهرة،(د.ت).

- محمّد حمام:

١٢- صورة (مُحَمَّدٌ نَبِيُّ الرَّحْمَةِ)، مجلّة المختار للخطّ العربيّ، بغداد، ع ٢٠١٤،١٧.

- محمّد عبد القادر:

١٣- صورة (يَا وَاسِعَ الْكَرَمِ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطّ العربيّ، خط الثلث.

- محمّد نظيف بك:

١٤ـ صورة (الْجَنَّةُ تَحْتَ ظِلَالِ السُّيُوفِ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطّ العربيّ، خط الثلث.

- مرتضى الخطّاط:

١٥- صورة (أَنَا وَاللهِ أَشْتَهِي سِحْرَ عَيْنَيْكِ)، من كتاب: كامل سلمان الجبوري: موسوعة الخطِّ العربيِّ. خطُّ الثُّلُث.

المراجع:

- أحمد شوحان:

١٦- رحلة الخطِّ العربيِّ من المسند إلى الحديث (دراسة)، منشورات اتِّحاد الكُتّاب العرب، دِمَشق، ٢٠٠١.

- عبد الله إبراهيم وسعيد الغانميّ وعوّاد عليّ:

١٧- معرفة الآخر. مدخلٌ إلى المناهج النقديّة الحديثة (البنيوية - السيميائيّة - التفكيك)، ط. المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب، ط.٢، ١٩٩٦.

- فيصل الأحمر:

١٨- معجم السيميائيّات، ط. الدار العربية للعلوم ناشرون، ط.١، ٢٠١٠.

الدوريات:

- إبراهيم جابر عليّ:

١٩- بنيةُ الإيقاع المرئيّ في القصيدة العربيّة الحديثة. ((بُلَنْد الحَيْدَريّ)) نموذجًا، مجلّة مركز الخدمات الاستشاريّة والبحثيّة، كليّة الآداب، جامعة المنوفيّة، عدد أغسطس ٢٠١٤.

- د. أحمد جاب الله:

٢٠- الصورة في سيمولوجيا التواصُل، محاضرات المُلتقى الدوليِّ الرابع للسيمياء: (السيمياء والنصُّ الأدبيّ)، جامعة محمّد خَيْضَر، بِسْكِرة، الجزائر، مج٤، ٢٠٠٦.

- خليل أدّه اليسوعيّ:

٢١- الإيقاع في الشعر العربيِّ، مجلّة فصول، مج٦، ع٣، ١٩٨٦.

مواقع على شبكة المعلومات الدوليّة:

- صورة (عليٍّ) على الرابط:

http://www.alzakera.eu/music/Turas/Turas-0083.htm