البعـــد الثالـــث في اللغـــــة والأدب

الدكتور/ أحمـــــد بوخطـــة
قســـم الآداب واللغـــــة العربـــية
جامعة قاصدي مرباح ورقلـــة

يتطلب تحديد أية نقطة فوق الأرض أو في الفضاء بحثا عن إحداثياتها. وإحداثيات أية نقطة تتطلب حساب أبعادها على ثلاث محاور، هي " المحور: س، المحور: ع، المحور: ص. ومن مجموعة من النقاط تربط بينها خطوط، تتشكل السطوح. ومن مجموع السطوح، تتشكل الكيانات. وما الوجود إلا كيانات تحتل حيزا في فضاء ثلاثي الأبعاد. وإذا كان ذلك ممكنا في الهندسة، فهل بإمكاننا الاستفادة من أدوات هذا الفضاء في تحليل مدلول الرسالة الشعرية والتعرف على جمالها ؟ وهل تتحرك دلالة الرسالة الشعرية كما تتحرك أية نقطة في الجود؟ وهل يستساغ الحديث عن الهندسة وعن البعد الثالث والمصطلحات الرياضية في فضاء الأدب ؟.

إن ما أقترحه في هذه المداخلة، ليس جديدا عن الثقافة العربية. فقد قام ابن البناء وابن خلدون قديما بتوظيف التناسب الرياضي توظيفا يفسر به بلاغة الكلام. "وقد حاول ابن البناء أن يشدَّ بالبلاغة العربية ويهذبها على أساس هذه النظرية.."a في كتابه " المنزع البديع" وانتهى فيه إلى أن "جميع الاستعارات إنما هي إبدالات في التناسبية".b ومن خلال دراستي لنصوص من الشعر الجاهلي وجدت أن قراءة النص الشعري الجاهلي قراءة هندسيةc، يضفي على المقاربة أبعادا جمالية ذات آفاق واعدة. وقد تحدث النقاد قبلنا عن البعد الأول والثاني في اللغة، وقد حدد "جاكبسون" محوري الرسالة الشعرية، وهما "محور الاختيار على محور التركيب". وبالإضافة إلى هذين البعدين فقد تفطن بعض النقاد الغربيين إلى البعد الثالث دون تحديده تحديدا دقيقا، بالمعنى الذي أريد أن أشير إليه. فبحديثه عن العمق يقترب الناقد "ميشال ريفاتير" مما أريد قوله في البعد الثالث. فبالنسبة له، هناك

تحولات دلالية في النص الشعري، تتمحور حول كلمةٍ نواة لا تظهر مباشرة للقارئ، إلا بعد قراءات متعددة. هذه الكلمة هي المولّد لبقية الدلالات، ولا نصل إليها إلا بالمرور عبر كل كلمة فيها انزياح إلى معنى عميق. وهكذا تشِفُّ مجموعة من الكلمات، وبالتالي النص عن دلالات تتحرك في خط ثان غير الخط الأول الذي يظهر في القراءات الأولى. ومن تجميع كلمات الخط الثاني نتوصل إلى الدلالة الحقيقية للنص، والتي تدور حول الكلمة المحور، أوما يسميه "ريفاتير"d.la matrix

وبالإضافة إلى "ريفاتير" يمكننا الاستفادة من حديث "إيكو" عن تداخل الكل والجزء في المحاكاة، وسنطلق منه إلى عالم " الهيلوغرام " والذي سيساعدنا على فهم أعمق وعلمي للبعد الثالث. ينطلق " إيكو" في حديثه عن نظرية الكلية من نظرية المحاكاة عند "كروتشه "، ومن حديث " ديوي "عن" معنى الكل المندمج ضمنا". فحسب "كروتشه"، ينعكس الكون في تلك المحاكاة التي يقوم بها الفن والتي تربط الكل. " فكل شيء ينبض بحياة الكل والكل موجود في حياة أي شيء"e. فهناك ازدواجية ثنائية في أي محاكاة فنية، فهي من جهة كيان ذاتي مستقل، ومن جهة أخرى هي العالم كله. ويلتمس " إيكو" من الواقع النظري للمعرفة العلمية ما يبرهن به عن كلية التجربة، التي تتجاوز القوانين العلمية المرتبطة بظاهرة محدودة، كطرح القانون الثابت الذي يقول: "إن مربع الضلع المقابل للزاوية القائمة في مثلث يساوي مجموع مربعي الضلعين المقابلين للزاويتين الآخرين". بالنسبة "لإيكو" إننا بهذا "نطرح قانونا ثابتا، ولكنه يخص وضعية محددة من الواقع. وعلى العكس من ذلك حين ننشد بيتا أو قصيدة، فإن الكلمات المنطوق بها ليست مترجمة فوريا في مجال واقعي يستنفذ إمكاناتها في الدلالة. إنها تستدعي سلسلة من الدلالات التي ما تنفك تتعمق، إلى الحد الذي تصل فيه إلى تشكيل صورة مصغرة عن العالم كله ".f

ويمكنني أن أنبه هنا إلى أن هذا ليس أمرا خاصا بالشعر والفن. فقد أثبتت التجارب العلمية الفيزيائية في مجال التصوير بالليزر مبدأ أُصطلح عليه "الهولوغرام Hologramme" هذا المبدأ الذي يقول، أن الجزء يحتوي الكل مثل ما هو جزء منه.g لقد قال باسكال يوما ما " الكون يحتويني وأنا أحتويه عن طريق الفكر" h فعن طريق المكان يحتويني، وأغرق فيه كنقطة، وعن طريق الفكر أفهمه " إن عظمة الإنسان تكمن في

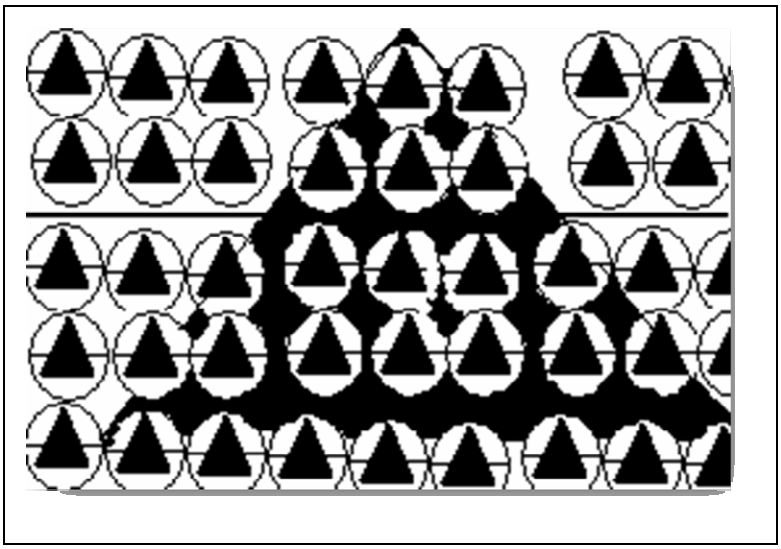
شعوره " i فما هو هذا الهيلوغرام ؟

أ مبدأ الهولوغرام Hologramme:

لنأخذ شريحة من "كليشيه négatif" لصورة قمنا بالتقاطها في إحدى المناسبات. ولتكن رحلة. ولنقم بتعريض الكليشيه لحزمة من أشعة الليزر خفيفة حتى لا تؤذي أحدا. النتيجة هي أننا سنقف في تلك اللحظة أمام مفاجأة، يبدو فيها المنظر مجسما على شكل صورة في أبعادها الثلاثة. إن كل الأشياء التي كانت في المكان الذي أخذنا فيه الصورة تظهر في المنظر الثلاثي، حتى تلك التي كانت وراءنا عندما التقطنا الصورة، والتي لا تظهر في الصورة الفوتوغرافية العادية. وكلما حركنا "الكليشيه" كلما تحرك المنظر أمامنا في منظر سحري عجيب. ولو قمنا بتمزيق "الكليشيه" إلى مجموعة قطع صغيرة وعرضنا إحداها للشعاع فإننا سنرى المنظر الثلاثي كاملا مثل المرة الأولى.

طبعا هذا ليس سحرا ولا معجزة ولكنه حصيلة الأبحاث العلمية التي قام بها المهندس "دينيس غابور Dennis Gabor" سنة 1949. لقد اكتشف هذا المهندس "الهيلوغرام" نظريا قبل خمسة عشر سنة من اكتشاف الليزر.j وقد تمكن العلماء من التأكد عن طريق تطبيقات هذا الشعاع من صحة نظرية غابور، وبهذا يثبت "الهيلوغرام" أن الكلية ليست خاصية الفن فقط، كما يرى "إيكو" ولكنها شيء يتغلغل في الوجود.

فالشعاع الضوئي الواحد يسجل معطيات كل الأشعة الأخرى التي يلتقي معها وهو يعبر الفضاء في طريقه إلى داخل آلة التصوير الفوتوغرافية. وهكذا تختزل كل خلية من خلايا الفيلم الصورة الملتَقطة كليةً، كما أنها تشكّل مع الخلايا الأخرى للفيلم الصورة التي اعتدنا أن نراها بالعين المجردة. والشكل " 1ـ مبدأ الهولوغرام " يقرب لنا القضية. ففيه نرى صورة لمثلث كبير يغطي الصورة كلها، ومع صورة المثلث الكبيرة هذه، نرى صوراً مصغَّرة لنفس المثلث تتوزع على بقية خلايا الصورة. الكل في الجزء والجزء في الكل.



الشكل ـ 1 ـ مبدأ الهولوغرام

لقد أثبت العلم أن هندسة الكون في المجرات تقوم على نفس القوانين التي تحكم الذرة. وأن صورة الكون موجودة في أصغر جزء منه وهو الذرة.k ونخلص إلى أن هناك ارتباط وثيق بين القوانين الفيزيائية والقوانين اللغوية، بل إن من الباحثين من يدعم الفكرة التي ترى، أن نظام حفظ المعطيات في "الهيلوغرام" هو نفس الميكانيزم الذي يحدُث على مستوى الذهن في عملية الإدراك والتذكر.l ويدفعنا هذا إلى القول كما يرى "إيكو" أن العمل الفني يتملص من أي إحاطة نقدية مزودة بخلفية مثالية عن العالم.m وإذا كانت الإحاطة غير ممكنة فإن التصور الجزئي ممكن، بل هو ما يجب أن نسعى إليه. وقد تغدو الخلفية النظرية القريبة من حقيقة الوجود ضرورية لاستمرار الحياة ذاتها.

ويتحدث الأستاذ "سعيد يقطين " عن معنى الفضاء الثالث في التواصل فيقول "صار بإمكاننا النظر إلى الأشياء والعلامات المختلفة بصورة عامة من خلال أبعادها الثلاثة، كما صار بإمكاننا نعت العالم كما يتقدم إلينا من خلال البحث العلمي حاليا بأنه ثلاثي الأبعاد"n وبغض النظر عن مفهوم البعد الثالث في النص المترابط عند "ميشال برنارد"، كما يوضحه الأستاذ "سعيد يقطين"، فإن ذلك يفتح الطريق أمامنا، وفيه وضع للقطار على المسار الذي سنواصل السير فيه.

ب الفرام والنص المفتوق:

من أجل التمكُّن من السيطرة على الأدوات النقدية التي يطرحها هذا البحث، لا بد لنا من البحث عن مصطلح يستوعبها. " وما من شك في أن للمصطلح دورا أساسا وفاعلا في تكوين المعرفة وأن أية ثقافة كانت لن تنهض ويستقيم صرحها، إلا إذا أفلحت في إنتاج معرفة خصبة وجديدة ".o ومصطلح " فرام" في الانجليزية يعني الفضاء، وقد يعني الحيز أو الصندوق، كما يعني أيضا "إطار النص" كما جاء في كتاب " Form whithin p"the frame أو إطارا اللوحة، ويعني المكان والزمان. ويوظف للحديث كإطار يستوعب التجربة الفنية.q وفي الهندسة يتشكل الفرام "من عنصرين هما : البنية والجسم r."

ومصطلح" فرام "، هو مصطلح متداول في لغة الإعلام الآلي يأخذ معناه من دلالته على الصورة، وعلى الحركة في آن واحد. فهو يدل على صورة واحدة ذات بعدين، تشكل مع مجموعة من الصور"les frames" في الأفلام الرقمية، والتي يمكن التحكم في عدد صورها إضافةً وحذفاً، وفي مضمونها تغييرا وتحويلا، وحركتها سرعة وبطئا. وكما يدل مصطلح " فرام " على الصورة ذات البعدين، فإنه يستعمل أيضا في كثير البرامج للدلالة على العالم الافتراضي، ثلاثي الأبعاد. و"الفرام" في العالم الافتراضي مجموعة من المعطيات، وأحيانا مجموعة من الملفات، تتشكل من :

1 ـ معطى الكاميرا ومعطى الإضاءة.

2 ـ نقاط ثلاث تحدد إحداثيات أية نقطة في الفضاء.

3 ـ خطوط تربط بين كل ثلاثة نقاط في الفضاء وتتشكل منها المثلثات. ومن هذه المثلثات يبنى الشكل الهندسي.

4 ـ سطوح ملونة تملأ هذه المثلثات.

5 ـ معطيات خاصة تتعلق بخط وهمي يحدد اتجاه السطوح "النورمال le normal ".

6 ـ معطيات خاصة بالصور التي تغطي هذه السطوح، والتي تجعل الشكل الفني المشكل منها يبدو محاكيا للواقع في صورة جميلة.

7 ـ معطيات تحفظ المعلومات الخاصة بالحركة، والتغيرات التي تتعلق ب"الفرام" وبأجزائها.

وإلى جانب هذا يُنشئ المبرمج برنامجاً، يقوم بحساب إحداثيات كل نقطة أثناء الحركة. وبعد ذلك يقوم الحاسوب بتنفيذ المطلوب والتحرك في العالم الافتراضي بناء على ما يقوم به مستعمل البرنامج، ووضع النقاط والمثلثات والسطوح في وضعيات جديدة، حسب التغييرات المطلوبة، فتكبّر الكيانات في المشهد أو تصغّر أو تحول من مكان إلى آخر أو تدوّر حول محورها أو محاور أخرى محدّدة.

ولأن كلمة "فرام" في اللغات الأجنبية تدور في أغلب استعمالاتها حول مفهوم الإطار، فإنها لا تستوعب المفهوم الذي أبحث عنه، وهو الإطار مع ما بداخله، أي الإطار واللوحة. ولهذا فإنني سألجأ إلى مفهوم "فرم" في العربية والذي يعني الامتلاء، وشغل الحيز. فقد جاء في اللّسان مادة "فرم" : أفرمت الحوض، وأفعمته، وأفأمته، إذا ملأته. والمفروم، المملوء بالماء وغيره.

وأفرم، يفرم إفراما وتفرما، ومفرم وفرم.

وفي تاج العروس : أفرم الحوض : ملأه. قال البريق الهذليّ :

وحي حُلول لهم سامــر

شهدت وشعبهم مُفــرمs

فمصطلح " الفرام " إذا، سيدل معنا على هذا الامتلاء الذي يمتد مشكّلا من الصورة الشعرية في الأبعاد الثلاثة. هذا الحيز الذهني المفعم بكل كلمة أو وحدة، وبكل جملة أو تركيب، يتجاوز الحركة في البعدين العمودي والأفقي، إلى التموضع في البعد العميق أي البعد الثالث، من خلال كل ما يسميه النقاد "انزياحا". فـ"الفرام" في اللغة الأدبية ليس انزياحا وإنما وجود ثابت في الفضاء التخيلي له إحداثياته المعلومة. وهويقف خلف المعنى الحرفي الأولي، ذي البعدين. نلحظه من ورائه يستمر معه في الوجود وفي الحركة ويملأ فضاءه الخلفي. و"الفرام " بهذا المعنى ، سينقل النقد الأدبي نقلة نوعية إذا وجد من يدعمه ويقف معه. للأسف لا تكفي هذه المداخلة لتوضيحه بما فيه الكفاية، ولكن يمكن لمن أراد التوسع أن يعود للرسالة.t

وقد يقول قائل أن هذا الحديث مجاله الفروع التقنية والرياضية... وقد يكون في اعتراضٍ من هذا النوع بعض الصّواب، لكن بالمقابل هناك واقع عشته من خلال تجربتي في التعليم الثانوي والتكنولوجي، لأَزْيَد من عقد من الزمن، جعلني أبني عليه آمالا كبيرة. يتمثل هذا الواقع في إقبال طلبة الفروع الرياضية، ويليهم أقرانهم في الشعب العلمية الطبيعية على تذوق الأدب والتفاعل مع حصته أكثر من إقبال طلبة الفروع الأدبية. فقد كانت حصة الأدب خاصة تحليل النصوص تمر مع الفروع العلمية وخاصة الرياضية أكثر متعة وروعة.

هذا الواقع والذي لا أدري ما مدى انسحابه على تجربة أقراني من الأساتذة، دفعني إلى الاهتمام بالرياضيات ثم في مرحلة لاحقة بالبرمجيات. حدث ذلك رغم أني كنت بعيدا عن هذا العالم حينما كنت طالبا في الثانوي أوفي الجامعة. وأملي الآن أن يزود طلبة الأدب بمعرفة رياضية وهندسية تسمح لهم بتكوين تصور شامل عن الكون والحياة. وإذا ما ضُم ذلك إلى معارفهم الإنسانية فإن ذلك سيفتح أمامهم آفاقا واسعة للبحث والاكتشاف. ويعطي لهذا الفرع من المعرفة وجودا ثابتا وصلبا.

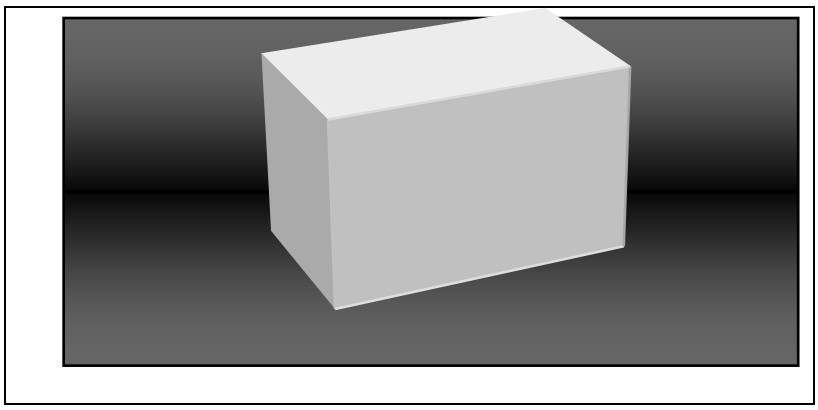
تتشكل الصور في أذهاننا من الأحداث والتجارب اليومية التي نمر بها. فهي تنتقل إلى الذهن عن طريق الضوء والصوت. وهما أهم رافدين من روافد الإحساس. ينتقل الحدث مباشرة إلى الذهن عن طريق ملايين الفتونات التي تخترق العين ثم تمر إلى الدماغ عن طريق العصب البصري في شكل شفرات كهروكيماوية. ويقوم الدماغ بتحليل تلك النبضات العصبية ويعيد تركيب الصورة من جديد في الذهن اعتمادا على تحليل الشفرة الخاصة بالألوان والأشكال.أما إذا تحدثنا عن نقل الصورة إلى الغير عن طريق الكلام والاستماع فإن الأمر يتم عبر نقل التجربة عن طريق الصوت وذهن المستمع يقوم بتحليل النبضات الصوتية وفك شفرتها وإعادة إنتاج الصورة بناء على المخزون الشخصي من الألوان والأشكال والذكريات المشابهة.

إن الألوان مع الأصوات أهم روافد الصور المرتبطة بالأحداث. فالأحداث بالتالي ليست سوى تتابع للأشعة المنعكسة على الكائنات المتغيرة في وضعياتها. واللغة هي ذبذبات صوتية تعبر عن هذه الأحداث، وهذه الألوان والأشكال والتي تعود في أصلها إلى الطاقة

المنبعثة من الشمس، والتي تتحول إلى نور أو أشعة وضياء ينير الوجود حولنا، والذي لولاها لما أبصرنا شيئا. ولما كان للحياة هذا المعنى الجميل الذي نعيشه.

بين تلمس مكعب مصنوع من ورق، وتحسسه من جهاته الستة، ورؤيته ماثلا أمام العين فرق واختلاف نحسه ونلمسه، ويمكننا مقارنته بما يحدث في اللغة لاحقا.

فلو طلب منا رسم هذا المكعب على ورقة مع إعطاء المشاهد إحساسا بالحجم والعمق فسيكون كما في الشكل ـ 1 ـ الفرام والنص المفتوق.



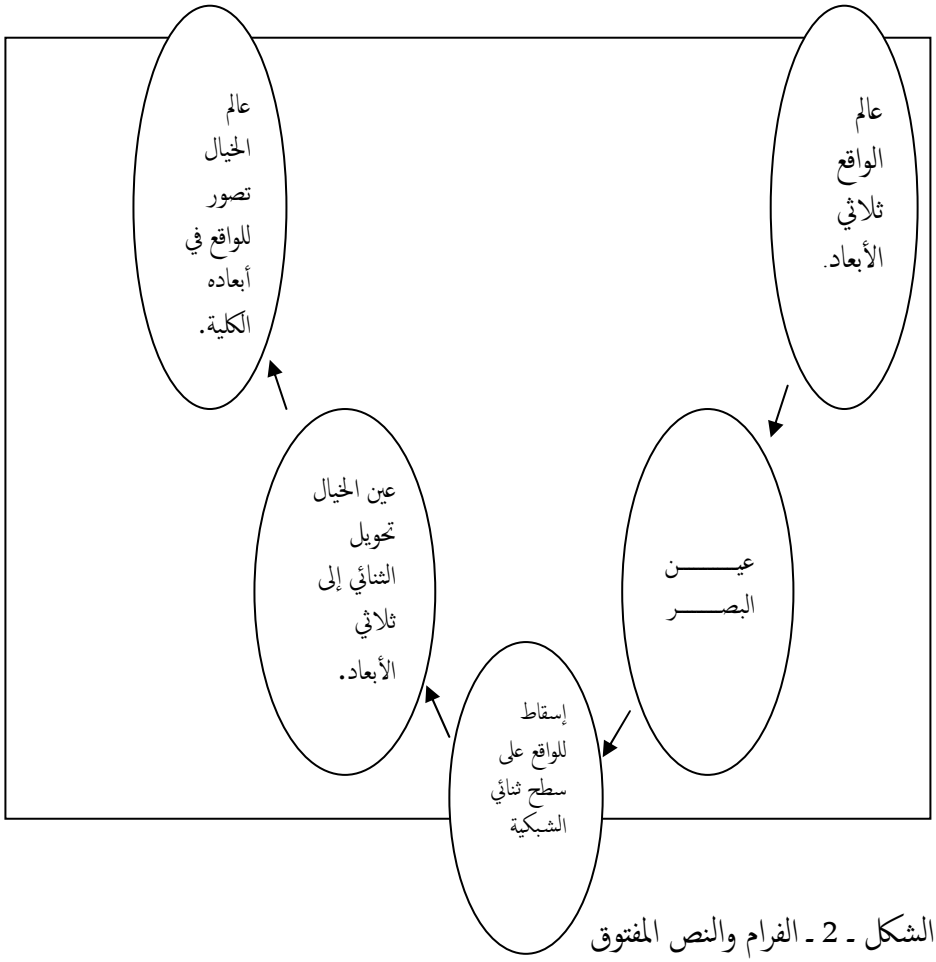
الشكل ـ 1 ـ الفرام والنص المفتوق

وفي هذا الشكل لا يمكننا أن نرسم إلا ما يمكن مشاهدته من المكعب. وما يمكن مشاهدته هو ثلاثة أسطح لا غير. وبالتالي فإنني مهما حاولت فلن أستطيع أن أبرز الأسطح المخفية من المشهد. إن عملية الرؤية هي إسقاط للواقع بما فيه من كائنات عن طريق عدسة العين على الشبكية. وهذا الإسقاط إسقاط ثلاثي الأبعاد على سطح ثنائي الأبعاد هو الشبكية. والشبكية رغم شكلها نصف الكروي والذي خُلق من أجل مساعدتنا على الإحساس بالحجم تبقى سطحا ثنائي الأبعاد.

ويقوم الخيال بإنشاء الصورة في الذهن إنشاءً يعطينا الإحساس بكل أبعادها. إننا ننظر إلى الواقع حولنا عبر بعدين، ونتصوره في الذهن في أبعاده الثلاثة. لننتبه إلى هذا

الأمر فإن له أهمية خاصة فيما سيعترضنا من إشكاليات في الفرام. وبإمكان عين الخيال أن تذهب إلى أبعد من ذلك. إنها تستطيع أن تتصور حتى الأوجه الخلفية من المكعب. لقد حاول الرسام الإسباني الشهير "بيكاسو" أن يحاكي الخيال في هذا، محاولا إبراز الأوجه الخفية من المكعب عبر"الفن التكعيبي Cubisme" ولكن هذه الحركة فشلت، وتخلى عنها " بيكاسو" في النهاية.

إن عين البصر تقوم برسم الواقع الثلاثي الأبعاد في بعدين على الشبكية. وعين البصيرة أو الخيال يقوم بتحويل الصورة الساقطة على الشبكية، إلى تصور يأخذ بعين الاعتبار الأبعاد الثلاثة للواقع بما فيه الوجوه الخفية، أي تصورنا للأشياء كما نعرفها لا كما رأيناها في الواقع الشكل ـ 2 ـ الفرام والنص المفتوق. إننا نستعمل جملة "ماذا ترى" وتعني في النهاية طريقتين الطريقة التي تبدو لنا عليها الأشياء والطريقة التي نراها نحن بها u.



الشكل ـ 2 ـ الفرام والنص المفتوق

وعلى الورقة نرسم المكعب بنفس الطريقة التي يتشكل بها على الشبكية، فنرسم ثلاثة أبعاد على بعدين.

كيف نرى أضلاع المكعب في الورقة تتجه نحو العمق، رغم أن الورقة مسطحة؟.. إن الذي يحدد ذلك، هو ما يسمى بالإسقاط في الهندسة الفضائية. والإسقاط: هو حساب المركبات الثلاثة لكل نقطة، وتحويلها إلى نقطة من مركبتين أي إحداثيتين. وفي كتب الهندسة الفضائية شرح لكيفية القيام بذلك. والمقام لا يتسع هنا لبسط ذلك، فمن أراد التوسع فليرجع لها. وفي النهاية سيظهر لنا المكعب كما في الشكل الشكل ـ 3 ـ الفرام والنص المفتوق.

الشكل ـ 3 ـ الفرام والنص المفتوق

ما يحدث في اللغة الشعرية شبيه بهذا. فالشاعر يصوغ صورا ولغة تتجاوز لغة الحديث اليومي. تتجاوز اللغة الحرفية. إنه يصوغ صورا ذات ثلاثة أبعاد، ويرسمها في لغة ذات بعدين. وهذا بالضبط ما حدث في رسمنا للمكعب. فالمكعب صورة ذات ثلاث أبعاد، تم إسقاطها في بعدين كشكل ثابت غير متحرك. هذا الشكل الثابت غير المتحرك يمكن أن تدب فيه الحركة والحياة، وذلك يتطلب معرفة بقوانين الحركة التي تبدوا للعيان بواسطتها الأشياء متحركة. فكيف ذلك ؟

ج الحركة الفضاء

إن رسم المكعب متحركا ليس كرسمه ساكنا، رغم أن مبدأ العمل في كليهما واحد. فلكي أرسمه متحركا يتطلب أن أرسم عدة مكعبات في وضعيات مختلفة على مجموعة من الأوراق، ثم أقوم باستعراض هذه الأوراق الواحدة تلو الأخرى بسرعة فائقة. فإذا قمنا بذلك سيبدو المكعب يتحرك في اتجاهات مختلفة حسب إرادتنا، يمينا أو يسارا أو نحو الأعلى، دورانا، أو تصغيرا أو تكبيرا... كل ذلك حسب وضعيات الرسم أو بتعبير آخر حسب إحداثيات كل نقطة من المكعب. وما الشريط السينمائي أو التلفزيوني سوى مجموعة من الصور التي يتم استعراضها بسرعة فائقة لا تلحظها عين المشاهد.

والحركة هي قانون من القوانين المرتبطة بالموجودات، وهي التي تشكل مفهوم الزمن في أذهاننا وتيسر إدراك المتغيرات. وهكذا فإننا لو حلّلنا الحركة إلى عناصرها الأساسية، فإننا سنكتشف أنها ليست سوى كيانات في وضعيات مختلفة تمر أمام أعيننا. ولعل أفضل مثال على ذلك انطلاق السهم في الفضاء. إن حركة السهم تنطوي على مفارقة "ذلك أن السهم موجود في نقطة مستقلة عند كل لحظة، إنه دائما في نقطة مستقلة وليس في حالة حركة، غير أننا نرغب في الإصرار على كون السهم في حالة حركة عند كل لحظة من بداية انطلاقه إلى نهايته. ولنا بالطبع مبررنا في ذلك، على الرغم من أن حركته ليست حاضرة عند أية لحظة".v

وللحركة في الفضاء، قوانين يعرفها الرياضيون والمهندسون، كانسحاب الكيانات،

ودورانها وتصغيرها وتكبيرها، كما يجب ملاحظة التناسب العكسي بين حركة العين أو الكاميرا وحركة الكيانات. فكلما تحركت العين أو الكاميرا لالتقاط مشهد ما بدرجة يمينا، صاحَبَ ذلك حركة الكيانات درجة نحو اليسار.

والفضاء فضاءات، فضاء مادي هو عالم الوجود الواقعي، والفضاء التخيلي وهو كل ما تعلق بالتصور والإدراك، والفضاء العاطفي وهو الفضاء الذي ترتسم فيه المشاعر...وقوانين التفاعل لا تقتصر على الفضاء المادي، بل تتعداه إلى تلك الفضاءات الأخرى. فكيف تتم في الفضاء الإبداعي ؟

1 ــ الحركة في الفضاء الإبداعي

ترتبط الحركة في الفضاء الإبداعي والتخيلي بما يلي :

أ ــ القراءة :

والقراءة قراءتان : قراءة في الواقع، وقراءة في العمل الفني. تتجه القراءة في الواقع نحو الوجود الخارجي المحيط بالإنسان سياحة وتأملا. وهذه القراءة محدودة إذا ما قورنت بقراءة الإنسان المبدِع للوجود، والتي تتميز عن قراءة الإنسان العادي بتفاعلها الإيجابي مع المحيط، وذلك لأن هذه القراءة غالبا ما يتمخض عنها عمل إبداعي. والقراءة للعمل الفني تكون في شكل تذوق في مستواها العادي. وهذه قراءة محدودة. ويقابل قراءة المتذوق للعمل الفني قراءة الناقد، والتي يتمخض عنها منتج فني هو هذا العمل النقدي.

ب ــ زاوية النظر وحجم المقروء في الذهن

ترتبط القراءة للعمل بموقع القارئ، وبزاوية نظره، وحجم المقروء في ذهنه. وثقافة الإنسان المتنوعة تعمل عملها في تحديد هذا الحجم. كما ترتبط بعين الخيال والتي تشترك مع عين البصر في خاصية التناسب العكسي لحركتها مع حركة المقروء.

2 ــ الحركة في الفضاء العاطفي :

وترتبط بما يلي:

أ ــ المشاعر.

ويحددها القارئ من خلال موقعه، وزاوية انجذابه نحو الكيان، أو العمل.
ب ــ حجم المحبوب في وجدانه.
وهذا الأخير يتحدد من خلال عين الوجدان أو القلب بالتعبير الشائع.

قراءة النص الشعري

هناك فرق بين قراءة النص الشعري وقراءة النص غير الشعري، ففي قراءة النص العادي يتم الإدراك كما يلي :

أ ــ أثناء القراءة يتم انتقال الذهن عبر الوحدات اللغوية، من وحدة إلى أخرى، متتبعا تسلسلها المكاني، ومتحركا في إدراكها، عبر زمن قد يقاس حسب سرعة القراءة، أو بطئها. وهكذا ينتقل الذهن مع البصر من "دال ومدلول" إلى آخر.

ب ــ بعد إدراك الدوال، يبقى العقل في تصوره للمدلولات محافظا على تتابعها وتواليها وراء بعضها البعض. فلو قرأت مثلا " صافح أحمد موسى " فسوف يدرك الخيال صورة أحمد، وهو يتحرك نحو موسى، فيمد له يده، ثم يرد موسى، فيرفع يده هو الآخر ليستجيب، فيتصافح الاثنان.

وتتم قراءة النص الشعري كما يلي :

أ ــ يتم انتقال الذهن في المرحلة الأولى عبر الوحدات اللغوية، من وحدة إلى أخرى، متتبعا تسلسلها المكاني، ومتحركا في إدراكها من "دال ومدلول" إلى آخر، بنفس الكيفية التي يتحرك بها في النص غير الشعري.

ب ــ بعد إدراك "الدوال والمدلولات " يتخلص العقل عبر أدوات الخيال من التتابع وتوالي المدلولات. ويعيد ترتيب الانزياحات بموازاة بعضها البعض في العمق، أوفي البعد الثالث. فلو قرأنا قول "النابغة" يمدح "النعمان".

فَإِنَّكَ شَمسٌ وَالْمُلوكُ كَواكِبٌ
إِذا طَلَعَت لَم يَبدُ مِنهُنَّ كَوكَبُ

إن الخيال يدرك رسالة المادح، والتي تقتضي أن يبادل المرسل إليه بين الشمس والممدوح في التصور. فالمطلوب وضع الشمس بدل الممدوح وليس بعده، والكواكب بدل

الملوك وليس بعدهم. تبعا لذلك لا يبقى الذهن محافظا على تتابع المدلولات في التصور، كما كان تتابعها في الإدراك. فلا يمكن أن يتصور العقل بعد قراءة البيت الفارط، أن الممدوح يتصف بصفة، ثم يتحرك في تصور الشمس وهي تتصف بنفس الصفة؟ قد يحدث هذا في اللحظات الأولى للإدراك. ولكن سرعان ما يقوم الخيال بوضع الممدوح والشمس في تركيب آخر غير التركيب الأفقي للجملة. تركيب يتحرك إلى العمق، وفيه يتخلص الخيال من التتابع. ويبدأ معه تركيب آخر يقع في الذهن. وهو إعادة تحويل الثنائي إلى ثلاثي، كما في الرؤية البصرية. إنه تركيب للغة الشعرية في البعد الثالث.

مما تقدم يمكننا أن نتعرف على حركة العقل من خلال الإدراك والتصور. فعمل العقل في إدراك المدلولات واحد، في الجمل التي تحتوي على معان ترتبط في مدلولاتها بالواقع والحاجات اليومية، وكذلك في الجمل التي تحتوي في طياتها صيغة شعرية وتحيل إلى ذاتها. والاختلاف لا يظهر إلا في التصور. ففي الجمل المرتبطة بالحاجات اليومية يبقى العقل محافظا على التتابع كما أدركه للوهلة الأولى، بينما يختلف التصور في اللغة الشعرية.

إن النسيج في الحياكة يشبه إلى حد بعيد ما يقوم به التصور في اللغة الشعرية. فعن طريق الذهاب والإياب، يتم نسج قطعة القماش وما عليها من صور. ولن يتم ذلك سوى عبر خيوط عليها ألوان متفرقة هنا وهناك. وباصطفاف هذه الخيوط بموازاة بعضها يتم رسم الصورة على القطعة المنسوجة. وإذا ما قمنا بتحليل القماش إلى أصله فلن نرى إلا الخيوط مع اختفاء الصورة. هذا التوازي الذي يقوم به الذهن للمعاني في العمق هو ما يمكن تسميته بالبعد الثالث. وعلى أساسه يقوم الذهن بإنشاء الصور في البعد الثالث مستخلَصَةً من اللغة الشعرية. والواحدة من هذه الصور يمكننا منذ الآن أن نطلق عليها مصطلح" الفرمة".

والفرمة كيان يقوم بملء حيز في الفضاء الثلاثي، حيز مفعم بعناصر الصورة الشعرية، والتي توصَّل الشاعر لبنائها، عبر اختياره للوحدات اللغوية في البعد العمودي، "أي محور الاختيار"، ثم القيام بتركيبها في البعد الأفقي "أي المحور التركيبي"، وفي النهاية القيام بإنشاء البعد الثالث، الذي تجاوز به الشاعر البعد الثاني إلى البعد الثالث. هذا البعد الثالث في اللغة يشبه "العالم الافتراضي"، (le monde virtuel.) في الإعلام الآلي.

في الإعلام الآلي نصادف نوعين من الصور، صورا ذات بعد ثنائي تحيل إلى الواقع

مباشرة، وصورا أخرى افتراضية ينشئها فنان الغرافيك إنشاءً عن طريق النقاط والمستقيمات والسطوح الهندسية. ويتميز العالم الافتراضي في فن الغرافيك، باعتماده على الهندسة الفضائية وإنشاء عالم ثلاثي الأبعاد. ونستطيع القول أن اللغة الشعرية هي العالم الافتراضي في عالم الكلمة.

واستحضارنا للعالم الافتراضي في الحاسوب ومقارنته بعالم الشعر الافتراضي يفرضه وجه الشبه الحاصل بين الاثنين، ابتداءً من تكون القصيدة في رحم خيال ومشاعر الشاعر وعقله، إلى خروجها عبر الوسيط الفني إلى قراءتها. وعند المقارنة نخرج بتصور يربط بين العالمين، رباطاً ينطلق من الصفات التي تميز كلا منهما في المخطط اللاحق. والهدف طبعا هو تقريب المقاربة التي أريد أن أتناول بها الإبداع في النصوص الشعرية لا غير.

عالم الحاسوب	عالم القصيدة
المبرمـــج	الشاعـــر
الفكرة والدافع.	الفكرة والدافع.
بناء الكائن.	بناء النص الشعري.
العالم الافتراضي"3D" يتكون من مجموعة من الكيانات. تتشكل من : 1_ نقاط الكائن وإحداثياتها	العالم الافتراضي"النص الشعري" يتكون من مجموعة من الكيانات " الصور". تتشكل من : 1_ الأصوات المشكلة للكلمة.

"الإحداثيات المحلية ". 2_. خطوط تربط النقاط ـ" ثلاث نقاط على الأقل"ـ وتشكل وحدات صغيرة، أومثلثات. 3_ سطوح تغطي المثلثات وتشكل الكائن، وتتمحور حول نقطة ما وسط الكائن.	2_ علاقة تربط الأصوات ببعضها ـ" ثلاثة أصوات على الأقل"ـ تتشكل منها الكلمة. 3_ جملة ترتبط فيها الكلمات، وتشكل كيانا، وتتمحور حول دلالة ما.
إحداثيات المشهد. كل كائن يعرف عن طريق المصفوفة، ضمن الإحداثيات العالمية أو" إحداثيات المشهد ".	ارتباط الجمل، وجميع المتغيرات بالفكرة، وبرؤية الشاعر والتيمة.
الإسقاط. أوتحويل المعطيات إلى صورة تظهر لعين الناظر في شكلها الجميل.	تحويل التجربة إلى نص شعري جميل وممتع.
الكاميرا، أوالعين : هي وسيلة مستعمل البرنامج للحركة داخل الفضاء الثلاثي.	الزاوية التي يطل منها القارئ / المستمع، على النص، ويتحرك في فضائها ـ"قراءة واحدة، تعدد قراءات، تصور خيال "ـ

مرحلة الاستعمال	مرحلة القراءة
يتحرك المستعمل في كل الاتجاهات،	تفكيك القارئ للنص الشعري "الحركة

التي افترضها المبرمج.." ولا يشترط أن يكون المبرمج قد تصور كل الاحتمالات".. فقد يتمكن المستعمل من استخدام البرنامج استخداما لم يخطر في ذهن المبرمج.	داخل النص، ولا يشترط أن تخضع لتصور المبدع وإن كانت تنطلق منه". ملاحظة: تتميز القراءة باتساع امكانياتها الحركية عن الاستعمال البرنامجي

إن هذه المقارنة لا تهدف إلى مطابقة العالم الشعري بالعالم الافتراضي للحاسوب، ولا يمكن أن أعتقد ذلك أو أن أدعو إليه.، وإنما أريد أن أصل من خلال عالم الكمبيوتر إلى تقريب هذا التصور، وهذه المقاربة التي بدون هذا العبور تبقى غامضة، ويبقى تصورها صعبا ومعقدا. لقد صاغ "جارون لانير" وهو"علم الكمبيوتر والفنان التشكيلي والمؤلف الموسيقي "w مصطلح " العالم الافتراضي" لوصف اندماج الإنسان مع العاب الفيديو وعوالم الحاسوب، والتحرك في فضاء الصورة ومحيطها. وقد قدَّمت الفنون الافتراضية " نموذجا جديدا للتفكير... كما أنها أتاحت لمجالات جديدة ينطلق فيها الخيال في عصر التكنولوجيا "،x ولذلك فلا ضير إذا استعارت العملية النقدية قوانين العالم "الافتراضي" من أجل التحرك بالنقد الأدبي، عبر عوالم تثري عملية التذوق والتمتع بالأعمال الفنية ، وتفتح أمامنا آفاقا جديدة.

الهوامش و المراجـــع

a محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 265.

b المرجع نفسه، ص 264

c أحمد بوخطه، مطلع القصيدة في العصر الجاهلي بين الإطار الموروث وعبقرية الإبداع، رسالة دكتوراه، جامعة ورقلة، ص 90.

d Martin Coyle, ET autre , Encyclopedia of literature and criticism p 738.

e ت تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي، ت أحمد المديني، عيون، الدار البيضاء، ط 2، 1989 ص81.

f المرجع نفسه، ص 80.

g Christian Godin, La totalité 1. De l imaginaire au symbolique, champ vallon, 1998 p 572.

h Pascal, Pensées sur la religion, **éditions eBooksFrance** www.ebooksfrance.com, P24.

i Christian Godin, La totalité 1, P 572.

j Physics in perspective, Volume 2, Part A, By National Research council (US),physic Committee, National Academy of Sciences, Washington D.C 1972 P 566 Survey

k Marie Josée Couchaère , le développement de la mémoire, ESF éditeur, 2001, p 69.

l المرجع نفسه، ص 69.

m David Toop, Océon of Sound, édition Kargo, 2008, p 146.

n سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2005، ص 170.

o مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005 ص 29.

p Bertram Dashe, literary criticism and cultural theory, edited by william e cain, . 2002,p 2

q David Marshal, the frame of art ,fiction of aesthetic experience, jhu press, 2005, p 8.

r Bernard Leupen, frame and generic space, 010 publishers, 2006, p 79.

s مفرم: أي مملوء بالناس.

[t] أحمد بوخطه، مطلع القصيدة في العصر الجاهلي بين الإطار الموروث وعبقرية الإبداع، رسالة دكتوراه، جامعة ورقلة.

[u] Donald, D, Hoffman, How we create what we see, Visual intelligence, isbn,p, 6.

[v] مجموعة من الكتاب، البنيوية والتفكيك، ت حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 156.

[w] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، عدد 360، فبراير 2009، ص 30.

[x] المرجع نفسه، ص30.