

دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث

Implications of the Visual Graphic Variation in the Modern Poetic Text

علاء الدين علي ناصر (طالب دكتوراه)

جامعة البعث، حمص، سوريا

Abstract

It has become known that the modern poetic address is no longer limited to words and ideas only. Rather, it has come to include other elements which cannot be realized by any means other than the eyes. These elements are necessary for understanding the text in light of the graphic variation which the poet chooses for his text. In this context, a change has appeared in the reception of contemporary poetry, which leans more towards silent reading. This has created a space for generating visual identities for texts. The way the text is written is now one of the things that determine its meaning and frame its path. And visual variation in the modern poetic text has taken different forms, such as blackness and whiteness and the implicational blankness associated with them, vocalization, geometric figures and fragmentary functions.

Keywords: visual graphic variation, by which we mean using the visual phenomenon in the texture of the poetic text, which adds artistic and semantic dimensions into the body of the poem, and this has given poets more chances in practicing visual variation in the space of the poetic page and the printed form of the poem a dimension that was secondary until a recent past, but today it generates meanings and indications because it is not a neutral, silent element.

ملخص:

لقد بات معروفاً أن الخطاب الشعري الحديث لم يعد مجرد كلمات وأفكار فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لفهم النص وفق التشكيل الخطي الذي ينتقيه الشاعر لنصه، ومن هنا حدث تحول في طريقة تلقي القصيدة المعاصرة التي تؤثر القراءة الصامتة، مما أوجد مجالاً لتوليد هوية بصرية للنصوص، ومن ثم أصبحت طريقة كتابة النص تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره، وقد تجلّ التشكيل البصري للنص الشعري الحديث بأشكال مختلفة كالسواد والبياض وما يرتبط بهما من فراغ دلالي، وعلامات الترقيم والأشكال الهندسية وتفتيت الدوال.

الكلمات المفتاحية: التشكيل البصري الكتابي ونقص به توظيف الظاهرة البصرية في نسيج النص الشعري مما يضيف أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة، وهذا أتاح للشاعر فرصاً أكبر للفنن في ممارسة التشكيل البصري على فضاء الصفحة الشعرية ومن ثم امتلكت الهيئة الطباعية للقصيدة بعداً كان يعد ثانوياً حتى وقت قريب، أما اليوم فقد أصبح مولداً للمعاني والدلالات في النص لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت.

الموضوع:

إذا كان الصوت يعد من أهم المعايير التي يتكئ عليها الشعراء عبر مرحلته الإنشادية على اعتبار أنه فن الأذن، فإن الاهتمام بالشكل/الكتابة بوصفه عنصراً بانياً له قيمته الجمالية والدلالية، فقد أولاه الشاعر المعاصر اهتماماً خاصاً، خصوصاً أن الشكل الكتابي يتجلى لا باعتباره مجرد وسيلة اصطناعية لتسجيل النص، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية، يقوم الوعي البشري بمقتضاها بوضع النص المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجية⁽¹⁾، ومن هنا ظهرت تعبيرات جديدة تعبر عما طرأ على النص الشعري الكتابي المعاصر مثل السواد والبياض وما يرتبط بهما من فراغ دلالي، وأيضاً هناك علامات الترقيم والأشكال الهندسية وتفتيت الدوال... إلخ

السواد والبياض (الفراغ الطباعي): لقد أصبحت لعبة السواد والبياض والتناوب بين الامتلاء والخواء، وبين منطوق الكلام وما كان كلاماً مخفياً في الصدور تقنية جديدة في كتابة القصيدة وفي إخراج نصها متشكلاً في هيئة لم يألفها قراء

الشعر، ومن ثم أثر الخطاب الشعري المعاصر ظاهرة صياغية لافتة هي ظاهرة الفراغ الطباعي، "وقد استفاضت هذه الظاهرة في الخطاب الشعري الحدائي كأداة كتابية لا تكاد تتوافق مع الظاهرة الشفاهية التي لا تحتل هذه الفراغات بأنماطها المتباينة، وهو ما يعني أن هناك تصادماً بين النطق والصمت من ناحية، وبين البياض والسواد من ناحية ثانية، ويمكن أن نلاحظ حدة الصدام بين الصمت والنطق - على المستوى الكتابي - في مثل قول (حسن طلب):

نار نور
تنعكس الأسرار على قبو بلور
نور نار
ينبجس التنور من الأسرار
نار نور
يحتبس القنديل بجوف التنور
نور نار نور
..... (2)

إن توظيف الفراغ في هذه الدفقة يرتبط بدالين محوريين: (نار - نور)، وقد جاء الفراغ الطباعي ليفصل بينهما في السطر الأول - بصمت محسوب إيقاعياً - في هذا الامتداد الأفقي الذي يجعل لكل دال نوعاً من الفاعلية المستقلة داخلياً، برغم ما بين الدالين من تداخل صوتي ودلالي، وهذا التداخل هو الذي سمح للشعرية أن تعقد بينهما علاقة تبادل مكاني - في السطر الثالث - حيث يتقدم (النور) بعد تأخره في السطر الأول، وتتأخر (النار) بعد تقدمها، ثم في السطر الخامس تستعيد (النار) صدارتها ويحتل (النور) المؤخرة مرة أخرى، مع حفاظ الشعرية على (الصمت الطباعي المعبر عنه بنقاط صامتة) في حدود مساحته السابقة، ثم يختل هذا التشكيل الطباعي في السطر السابع ليتحول إلى تردد ثلاثي يعود فيه (النور) إلى منطقة الصدارة والمؤخرة، وتحتل (النار) منطقة الوسط منتجة بهذا الاحتلال فراغين متوازيين في السطر.

ولاشك أن هذا البناء الشكلي بكل تصادماته الطباعية وتبادلته المكانية له تأثيره البالغ في حركة المعنى في الفقرة، ونقل الثقل الإنتاجي من منطقة إلى أخرى، ومن دال إلى آخر، وهذا التأثير لا ينفصل عن الناتج الإجمالي للدفقة الشعرية، وربما كان هذا التشكيل الطباعي المقصود يعني - في الغالب - "إيغالاً في الاستبطن العرفاني الذي ينحاز إلى (الإشراقية) الصوفية وتجلياتها التي تنتجر من (النار) كأداة للتطهير الخارجي والداخلي، ثم تحلق منها إلى آفاق (النور) بوصفه منتج حقيقتها الوجودية، ثم تعدل الشعرية من هذا الخط الدلالي ليتم الاتحاد بالنور مباشرة بوصفه رمز الصعود والتسامي، ثم تنزل منه إلى (النار) بوصفها تجلياً أرضياً له"⁽³⁾، ثم يأتي السطر الخامس ليعدل الموقف الصياغي مرة أخرى لإضافة مؤشر له أهميته على التوازن القائم بين الدالين وصلاحيته كل منهما ليكون نقطة الولوج العرفاني، لكن يلاحظ أن السطر السابع يعلن الغلبة النهائية لمنطقة النور، حيث تنحصر (النار) في منطقة الوسط المحايدة، وهو ما يعني تحجيمها دلاليًا⁽⁴⁾، وهنا تكون (الفراغات) الطباعية بمثابة لحظة تأمل صامتة تتيح للخطاب أن يقول بصمته أكثر مما يقول بكلامه، وفي الوقت نفسه تسمح للمتلقي بلحظات تأمل موازية يستقبل فيها كل دال على حدة بعيداً عن إطاره التركيبي ليستوعب إشعاعاته الإضافية الخالصة لمردوده المعجمي والعرفي والصوفي أولاً، ثم في مرحلة ثانية يستوعب وظيفته في سياق الصمت.

وواضح أن تعديل الأبعاد المكانية للدالين مع الحفاظ على الفراغ الطباعي كان موجهاً لحركة المعنى، حيث يتول كل هذا التداخل بين (الصمت والكلام) إلى صمت مطلق في السطر الأخير الذي استعاض عن الدوال بمجموعة من

النقط التي تشير إلى (الصمت الناطق) وهو ناتج لا يمكن بلوغه إلا بهذا التشكيل الطباعي، فعملية التشكيل الشعري على مثل هذا النحو تستحثّ البصر من خلال اللجوء إلى نمط كتابي للصفحة الشعرية مختلف عما هو مألوف.

ويشير الدكتور عبد السلام المساوي إلى التشكيل المكاني اللافت في قصيدة أمل دنقل، حيث تشغل نهريْن من الصفحة ويفترض أن ينشدا دفعة واحدة، وهذا الأمر يستحيل على الصوت الواحد، فالنهر الأول مخصص لصوت منفرد، أما النهر المقابل له فمخصص لجوقة خلفية، وهذا يتطلب إخراجاً مسرحياً يعتمد التوازي البصري بين عمودين، يتسع فيه العمود الأول (المخصص للصوت)، ويضمّر العمود الثاني (المخصص للجوقة الخلفية)، وهذا رافقه توازن معنوي يتأسس على التفصيل في العمود الأول، وعلى التعميم في العمود الثاني، ذلك أن الصوت يقوم بدور السارد كتفاصيل الحكايات، فيما تقوم الجوقة باستخلاص جوهر هذه الحكايات لتصوغه في عبارات شديدة الإيجاز، ويحدث في نهاية القصيدة أن تتحول أصوات الجوقة إلى يمين الصفحة وينقل الصوت إلى يسارها تاركاً للجوقة سلطتها الأولى (سرد التفاصيل) مكثفياً بترديد الصدى على نسق بيغوي يوحي بتحوّل دلالي يعمّقه البعد الرمزي لهذا التبادل الحاصل بينهما:

(صوت)	(الجوقة)
ننتظر الريح	هذا العام ..
من كل ضريح	أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من
... ..	الأنسام
من كل ضريح	وبقينا في المهدي المختنق المبحوح
ننتظر الريح	لكننا من كل ضريح
(5)	ننتظر الريح!
...

وإلى جانب هذا التشكيل الرمزي يغدو الفضاء قادراً على الكشف عن بلاغة البياض⁽⁶⁾ مثال ذلك قول أمل دنقل:

أيها الشعر ... يا أيها الفرع المختلس
... ..

كلّ ما كنتُ أكتبُ في هذه الصفحة الورقية
صادرته العسس⁽⁷⁾

إنّ مثل هذا البياض يغدو ضمن هذا السياق كلاً له بلاغته، فعندما تتماس العين مع هذا البياض تصطمم به، لأنّه يمارس جرأة وشجاعة ويخفي كلاً يظلّ غير مقروء، وربّما يكون هذا البياض تجسيدا للرفض والنفي والقهر، وإنّ مثل هذا الصمت يترك للقارئ أمر ملئه بما يتطلب السياق أو بما لا يستطيع الشاعر قوله، "وكيفما كان فإننا أمام إيقاع تشكيلي يخاطب العين! باعتبار أنّه قد لا يظهر عند الإنشاد إلا في شكل صمت قد يطول أو يقصر"⁽⁸⁾ وإذا كان الفراغ الطباعي قد امتزج بالكتابة في النموذج السابق، فإن الشعرية - أحياناً - تؤثر تشكيلاً طباعياً آخر يسمح لها بالحركة الدلالية الطليقة في أكبر مساحة فراغية متاحة، ففريد أبو سعدة في (وردة الطواسين) يزرع سطرين فقط في صفحة كاملة حيث يقول:

أنا واحد

والمدى أبكم لا يبوح⁽⁹⁾

فتضخم الذات تضخماً شديداً - في السطر الأول - لا يجد له متنفساً في هذه المساحة الكتابية المحدودة، وإنما سمح لنفسه بالانتشار الدلالي في الصفحة كلها، أي إن الفراغ الواسع مؤشّر دلالي واضح على طبيعة هذا التضخم. واللافت أنّ هذا الانتشار يتوافق مع ناتج السطر الثاني الذي يمثل - هو الآخر - مساحة واسعة من الصمت يعبر عنه - أيضاً - هذا الفراغ الطباعي، معنى هذا أنّ الفراغ قد أدى مهمتين على صعيد واحد، مهمة (الكلام) المحدود صياغة (أنا)، وغير المحدود دلالة، ومهمة الصمت الأبكم الذي عبر عنه هذا الفراغ ذاته. ولاشك أنّ الفراغ الطباعي يستدعي المتلقي لإكمال الناتج الدلالي، ذلك أنّ تغييب قطاع ممتد أو محدود من الصياغة يسمح للمتلقي بالتدخل الإيجابي في إكمال الناقص، أو استحضار الغائب على النحو الذي يستلهمه من مجمل الخطاب" يقول أبو سنة في (ذاكرة الياسمين):

كان يمضي على رسّله ..

.. للفضاء الذي يتمدد

في روحه

يتجمّد في عينيه ..

.. دمعتين

... ..

.. ..

... ..

خالفته .. المسافات فانشق ..

.. بين مفارقاتها ..

.. غنوة .. غنوة⁽¹⁰⁾

حيث تتوقف الدفقة الأولى عند قوله (دمعتين)، وهما دمعتان متجمدتان، يحمل تجمدها كمّاً هائلاً من الأسى والمرارة المجسدة، وعندها تتوقف الصياغة لتقدّم ثلاثة أسطر مفرغة من الدوال، لأنّ الدوال الغائبة بقدراتها التعبيرية لا تستطيع التعبير عن مساحة هذا الأسى ومدى عمقه وانتشاره، ويتوازى الفراغ الموسع، الفراغ المحدود الذي تشغله (النقطتان) بعد (عينيه) وقبل (دمعتين)، وكأنها سكتة شعرية تسمح للمتلقي بالتحليق المؤقت حول مفعول (التجمّد)، ذلك أنّ الحزن والأسى يقتضي (جمود العين)، لكنّ الصياغة حولت التجمّد من العين إلى الدمع، لكي يكون الحزن مكثفاً، فهو جمود وتحرّج وعجز عن البكاء، ثمّ هو بكاء صامت على صعيد واحد.

توظيف الأرقام وعلامات الترقيم: إن مغامرات الشعرية مع ظواهر الطباعة دفعها إلى توظيف (الأرقام) في متن النص الشعري، حيث أصبحت الأرقام أداة إنتاجية تؤدي مهمتين هما (الفصل والوصل) على صعيد واحد، فقد أكثر الحدائثيون من ترقيم فقراتهم الشعرية لإعطائها حقّ الاستقلال الإنتاجي أولاً، ثم اتخاذ التابع الرقمي أداة ربط بين الفقرات ثانياً، ومع انتشار الظاهرة بكثافة في شعر الحدائث، فإنها تأتي على نحو بالغ الانتشار في ديوان أمجد ريان (مرآة الآلهة) يقول الشاعر:

(6)

عندما تدفق الحرف داخلياً

صعد الكائن البكر

وبكى الوجود الجميل الخالص

(7)

الصباح غير تاريخاني

(8)

تخاطب الخليفة بالوتر الذي

يستيقظ

وقلبك يلعب بالكيمياء

(9)

تقشّر أختام اليقين

وتشقّق الغيم اليابس في أسوار

السماء⁽¹¹⁾

يُلاحظ أنّ الفقرة الأولى تعلن عن الحركة الدلالية للغة متجاوزة المستوى السطحي لمهمة الحرف، وهذا التجاوز يتيح لعملية التكوين الوجودية أن تنتج مفرداتها التي تأخذ طابع التوتر الحاد بين الجمال والبكاء، وهنا تكون الدفقة قد أدت مهمتها الإنتاجية تحت الرقم (6)، ثم تأتي الفقرة التالية لتعمل على إلغاء الزمن الفعلي تاركة للصباح أن يدخل زمنية خاصة لا تعرف حدود الزمن الوجودي وهو ما يعطي الفقرة استقلاليتها تحت الرقم (7).

وتتوالى الفقرات محققة هذا البناء الاستقلالي حيث تأتي استقلالية الفقرة (8) بالاتكاء على ضمير منقطع تماماً عن السياق في (تخاطب) و (قلبك)، مع توجيهه إلى استحضار الذات لتمارس فاعليتها في ازدواجية تتسلط على عالمها داخلياً لإيقاظه، ثم إخراجها من منطقة (الغيوبية) التي تحاصره، ثم تتسلط تسلطاً آخر تدفع فيه الداخلي بكلّ غيبوبته إلى الخارجي بكلّ معرفيته (الكيمياء)، وهي معرفة ذات أبعاد عرفانية تنتج لأصحابها قدرات هائلة من التكوين الذي يصعد بالوجود من الأدنى إلى الأعلى، ثم تأتي الدفقة (9) بالإيغال اليقيني الذي يسمح للذات أن تلج إلى منطقة التعالي الفوقية لتتمكن من رؤية عالمها رؤية موثقة بهذا اليقين.

إن هذه الاستقلالية التي أحاطت بكل دفقة والتي تأكدت بالترقيم تتحول إلى نوع من التواصل التصاعدي بالترقيم أيضاً، فإذا كانت الدفقة (6) قد أنتجت لغوية للغة بكلّ طاقتها، أي إنشاء واقع جديد، فإنّ الفقرة (7) تعمل على أن يكون هذا الإنشاء ذا طبيعة خاصة، من حيث تحريره من قيود الزمنية وفاعليتها التدميرية، ثم تتواصل الفقرة (7) مع الفقرة (8) عن طريق استحضار الذات محررة من قيودها الوجودية لتتمكن في الفقرة (9) من بلوغ يقينها المستهدف من مجموع الدفقات.

وفي قصيدة أمل دنقل (رسوم في بهو عربي)⁽¹²⁾، نشاهد لوحات يعرضها الشاعر علينا واحدة تلو الأخرى، محدثاً بتجاوزها صدمة فنية، تحاول رسم صور كئيبة للواقع العربي الضائع والمسلوب، والقصيدة مكونة من أربعة مشاهد مرقمة وتعليق، حيث يقول:

(1)

اللوحه الأولى على الجدار

ليلي (الدمشقية) من شرفة الحمراء ترنو لغروب الشمس

وكرمة أندلسية وفسقية

.....

وطبقات الصمت والغبار

نقش

(مولاي لا غالب إلا الله)

(2)

اللوحة الأخرى.. بلا إطار :

للمسجد الأقصى .. (وكان قبل أن يحترق الرواق)
وقبة الصخرة - والبراق / وايه تأكلت حروفها الصغار

نقش

(مولاي لا غالب إلا... النار)

(3)

اللوحة الدامية الخطوط والواهية الخيوط:

لعاشق محترق الأجفان / كان اسمه (سرحان)
يسمك بندقية على شفا السقوط

نقش

(بيني وبين الناس تلك (الشعرة) / لكن من يقبض فوق الثورة يقبض فوق الجمرة)

(4)

اللوحة الأخيرة:

خريطة مبتورة الأجزاء / كان اسمها سيناء
ولطخة سوداء تملأ كل الصورة

نقش

(الناس سواسية - في الذل - كأسنان المشط ينكسرون كأسنان المشط / في لحية شيخ النفط)

تبدو القصيدة - هنا - عبارة عن لقطات من هنا وهناك، من أغوار الماضي إلى الوقت الحاضر، فاللقطة السينمائية الأولى، أو (اللوحة الأولى) التي تقع تحت رقم (1) نشاهد فيها ليلي الدمشقية (سليمة عبد الرحمن الداخل صقر قريش) تنظر إلى غروب الشمس، وفسقية، وبساتين الكروم ويحدث انقطاع بالفاصل الطباعي عن طريق النقط، ونجد بعده: (وطبقات الصمت والغبار)، ونلاحظ هنا أن تلك اللوحة باهتة الألوان، مغبرة الأركان، ذلك أن طبقات الشمس والغبار هي التي تغطي على ألوان المجد، ويأتي النقش في أسفل اللوحة (مولاي لا غالب إلا الله) ليبدل على أن ذلك كان شعاراً لدولة بني الأحمر آخر ملوك الأندلس، وهذا الشعار سيتم إحضاره في باقي المشاهد للتنويع عليه، وتقجير دلالاته المترجمة⁽¹³⁾

تنتقل الكاميرا من الماضي إلى الحاضر في اللوحة التي تأخذ رقم (2)، حيث تصور فداحة الحاضر، واللافت أن هذه اللوحة بلا إطار، وذلك دليل على الإهمال، يظهر فيها المسجد الأقصى وقد احترق الرواق فيه، وتظهر القبة والبراق، وآية (سبحان الذي أسرى) التي تأكلت حروفها، وتقطع الكاميرا الشعرية على المشهد لتنتزل على النقش، الذي تغيرت دلالاته من (لا غالب إلا الله) إلى (لا غالب إلا النار)، حيث تزحزح عن مكانته في القلوب، فسادت المادية على حساب الروحية.

ونلاحظ أن هذين المقطعين بالرغم من تباعدهما الظاهري، فإن الرابط بينهما هو ما آل إليه حال الأمة من ضعف ووهم، وتأتي اللوحة رقم (3)، التي تبدو بعيدة عن المشهدين السابقين، فيها مشهد دموي، لعاشق اسمه سرحان، حمل البندقية وحيداً وكان ذلك قبل الانتفاضة، قبل انتظام الشعب الفلسطيني في ثورة الحجارة التاريخية فكانت لوحة مقاومته الفردية المشتتة دامية وواهية، يتسلح ويترنح ويستعين بالسياسة التي لا تجدي فتيلاً دون القوة، والنقش الذي

كان ينبثق من ضميره أخذ يتمثل في نموذج المراوغة الشهير في شعر معاوية، لكنه نقشٌ باهت وضعيف حتى في تركيبه اللغوي، فلا معنى لهذه (الفوق) التي تعطي الثورة والجمرة⁽¹⁴⁾

وتأتي اللوحة الأخيرة رقم (4) لتكتمل مشهد المأساة العربية، وهو مشهد مظلم غائب الملامح، فالخريطة مبتورة بسيناء، والفتامة تملأ كل المشهد، وتنتقل الكاميرا الراصدة بعد ذلك لنفاجاً بالنقش المنقطع عن اللوحة، فالناس سواسية في الذل، فما علاقة ذلهم بلحية شيخ النفط؟، العلاقة تكمن في أن سبب ذل الشعوب العربية؛ هو ضياع الأموال والثروات على أيدي مشايخ النفط الذين بددوا الثروات العربية على نزواتهم وشهواتهم، فأدى ذلك إلى وجود شرائح كبيرة من الشعوب العربية فقيرة ومذلولة¹⁵.

وفي كلا الشاهدين الشعريين السابقين أدت الأرقام مهمتي الفصل الظاهري السطحي، والوصل على صعيد المعنى.

التنسيق الهندسي للدوال: يلجأ الشاعر المعاصر - أحياناً - إلى تنسيق الدوال هندسياً مستهدفاً إنتاج المعنى على نحو مواز لهذا التنسيق، وتصل الفراغات الطباعية في بعض الصفحات إلى مساحة واسعة، كما في ديوان شعبان يوسف (مقعد ثابت في الريح)، واللافت أن التنسيق الهندسي للدوال كان حضوره ممتداً في هذا الديوان، حتى إنه تردد اثنتين وعشرين مرة، مما يعني أنه أداة أصيلة في إنتاج المعنى، يقول شعبان يوسف:

أندسُ وسط الزحام

وأدلفُ عبر الشوارع/

عبر الأزقة

عبر الميادين

عبر المدينة

عبر الجراح⁽¹⁶⁾

فالتنسيق الهندسي هنا يدفع الدلالة من الضيق إلى الاتساع تصاعدياً، لكن هذا التصاعد الذي يوهم بالانفراج يؤول إلى ناتج مفاجئ بعيد عما سبقه من نواتج، وهذا الناتج هو (الجراح) التي جاءت خاتمة لمراحل العبور المتعددة. وفي قصيدة (أنا أت إلى ظل عينيك)⁽¹⁷⁾ يكتب الشاعر محمود درويش الجملة الشعرية بشكل يتناسب مع الشعور النفسي الذي تفصح عنه دلالات الجملة فيقول:

ثم قالوا: هي الحروب كُرُّ و فرُّ

ثم فروا ..

وفروا ..

وفروا ..

إن كتابة الجملة الشعرية بهذا الشكل، وتوزيع الأسطر الشعرية على هذا النحو من الميل الموحى بالانزلاق تضي على الصورة الشعرية ما يمكن تسميته بحركية المضمون، إذ يستحضر القارئ صورة تكاد تكون مرئية لمشهد الهروب والفرار مرحلة مرحلة حتى يصل إلى أبعد نقطة عن السياق الكتابي للنص.

فالشاعر المعاصر يمتلك الحرية لخلق أشكاله الشعرية الخاصة التي تناسب المضمون، ومن هنا كانت "العلاقة في هذا الشعر بين الشكل والمضمون شديدة الترابط، وذلك لأن شكل القصيدة لا يجيء نتيجة نسق سابق الوجود بل ينشأ عن المضمون نفسه"⁽¹⁸⁾، وقد يسعى الشاعر في تشكيل قصيدته لتكوين تشكيل خارجي هندسي محدد يقتضي من القارئ أن يشمل القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقياً وعمودياً في آن واحد، إذ ليست القصيدة حينئذٍ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعاً زمنياً، بل هي أشبه باللوحات ذات البعد المكاني الواحد⁽¹⁹⁾.

هنا يثير التشكيل الهندسي الخارجي أكثر من تساؤل، ويعد المثلث من أكثر الأشكال الهندسية شيوعاً في الشعر الحديث، وله دلالات متعددة إذ "يكون تعبيراً عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى أدنى، وتصلبهما يمثل الأرض والسماء أي الكون"⁽²⁰⁾، و من الشعراء الذين وظفوا المثلث بأشكاله المتعددة محمود درويش وذلك لتوليد دلالات بصرية معينة كما في قصيدة (حالات وفواصل)⁽²¹⁾:

كيف يبقى الحلم حلماً

كيف يبقى الحلم

حلماً

فجملته (كيف يبقى الحلم حلماً) رُسمت في المرة الأولى بطريقة أفقية معتادة، ثم كررها الشاعر ولكن بطريقة عمودية، وكأنه يحصر المتلقي بين أضلاع مثلث الشكل الكتابي تحنل أداة الاستفهام فيه (كيف) الزاوية القائمة للمثلث، بينما ينحصر الحلم في زاويته الحادة، مما يوحي بأنّ التساؤل ممتد، بينما يقع الحلم في أضيق الزوايا، ومن ثم يصير التساؤل مغزى يوحي عبر الشكل الكتابي باختناق الحلم والتضييق عليه.

وفي الإطار ذاته تطالعنا قصيدة (النزول من الكرمل)⁽²²⁾، حيث يقوم الشاعر بإنقاص الجملة المحورية (تركت الحبيبة لم أنسها) لتصل في النهاية إلى (تركت) تأكيداً على الاغتراب وفعل الهجر والفقد:

تركت الحبيبة لم أنسها

تركت الحبيبة

تركت

تفتتت الدوال: وتمتد الظواهر الطباعية الإفرادية إلى تحليل الدوال والوقوف بها عند وحداتها الحرفية، أي تفتتت الدوال، وهو ما يشير - تأويلاً - إلى تفتتت الواقع، ونعني بالواقع هنا، الواقع الداخلي، لأنّ الواقع الخارجي قد حافظ على قدر كبير من تماسكه الظاهري، يقول الشاعر أحمد الشهاوي في ديوانه (الأحاديث/ السفر الثاني):

أنسَ الخيانات كلها

وامسك جمرَةً

هي بعض موت

بعض ع

ش

ق (23)

فدال العشق بكل عمقه الداخلي يتفتتت خارجياً إلى مفردات حرفية لا يستقل أي منها بالمعنى، ومن هنا يكون تفتتتها تعبيراً عن التمزق الداخلي العاجز عن استيعاب الدفقة التعبيرية في صورتها التركيبية المألوفة، ومن ثم فإنّ الناتج لا يعني إلا التمزق الداخلي.

ويرى الدكتور عزّ الدين إسماعيل أنّ هذه الظاهرة بدأت على استحياء في السبعينيات واستمرت بعد ذلك، بالتركيز على إبراز صوت الكلمة المفردة موزعاً على أصوات حروفها (فونيماتها)، وذلك عن طريق المعاينة البصرية لشكل كتابة هذه الحروف⁽²⁴⁾. مثال ذلك قول الشاعر رفعت سلام:

ها إني

حجر

تخطو الفصول على جسمي

وتتحدّر

وتتحدّر

وتنّ

حـ

د

ر (25)

وأغلب الظن أنّ تقسيم كلمة (تتحدّر) صوتياً، وتوزيعها على الأسطر على النحو الذي ظهرت فيه، إنما أريد به تأكيد معنى الانحدار الذي تدلّ عليه الكلمة، بصورة بصرية للحروف تجسّد معنى الانحدار.

وتعد ظاهرة التفتيت "أو التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميّز القصيدة الجديدة، وشكلاً من أشكال التجديد الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي، وجزءاً من الثورة اللغوية"⁽²⁶⁾

لكن ماهي القيم البصرية البارزة لظاهرة تفتيت الكلمات، وهل تدلّ على بعثرة الرؤية الشعرية؟

هنا نقع على نموذج من شعر (سعدى يوسف) الذي أفرط في نثر المفردات المتكررة وتوزيعها على بياض الصفحة بطريقة توحى بالتعبير الملحوظ عن الحركة والقيام بدور الفعل الذي يجسد الصورة الشعرية، ويجسد الفضاء الداخلي تجسيداً خارجياً حياً، وهو ما يمنح مظهر التكرار المكثف وظيفة أعمق وأبعد من دلالة التأكيد، "فقد لجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى تفكيك وحدة الكلمة الواحدة بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي، فيفتح بذلك تشكيلاً بصرياً موازياً لمضمون التبعض والتناثر والتنشيط"⁽²⁷⁾، كما في قصيدة (الأعداء):

نعرف أنّ ع . ر . ا . ق حروف نتهجّها

أين نراه؟

وكنا نحمل أنية السلوى

الكلمات التي لا نفقهها

و ع . ر . ا . ق ابن مبارك

كانت أجساد السمك البالغ ناعمةً فوق حراشفنا

ك . و . س . ج

ك . و . س . ج

كوسج

كوسج وكان الكوسج مندفعاً نحو الماء الأبيض

طائرة تمرق عبر ع . ر . ا . ق نجهلة⁽²⁸⁾

لقد حملت كلمة العراق على هذا النحو من التجزؤ الكتابي دلالة البعثرة والتمزيق لأوصال هذا البلد فانفتح النص في بدايته على مشهد تهجئة الحروف، وانغلق أيضاً على نفس التشكيل الكتابي المتقطع فجعل الحروف مبعثرة.

علامات الترقيم:

تعتبر علامات الترقيم "مؤشرات بصرية لها دلالات مقصودة، ذلك أنّ النظم الشعري يختلف عن الكتابة النثرية، حيث إنّ كلّ تشكيل خطي فيه له دلالة فكل ما يخطط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحمل قيمة ما"⁽²⁹⁾، لذلك تغدو علامات الترقيم في النص الشعري مؤشرات تخدم في إنتاج الدلالة بالإضافة إلى ما تلعبه من دور على مستوى التشكيل.

وتقوم علامات الترقيم بضبط نبرة الصوت في الكتابة، وبالتالي ليعوض الصوت كلية بالعين، فهي دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري مثل الوقف والنبر والتنغيم والإيقاع والمدى وسرعة الدفق فضلاً عن الوصل والفصل⁽³⁰⁾، وقد ازدادت ضرورة استخدام علامات الترقيم مع الانتقال من النصوص الشفهية إلى النصوص المكتوبة، ومن ثم فهي تساعد على قراءة المکتوب حسب نطقه شفهيًا، وأصبح استخدامها في الشعر الحديث متمماً للمعنى والشكل الشعري، وقد كثر استخدامها بشكل واضح في شعر التفعيلة، ومن ثم أصبحت تمثل "عنصراً مهماً في النظام الطباعي للقصيدة، وخاصة القصيدة الحديثة حيث تتحول من مجرد محدد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل"⁽³¹⁾.

ومن هنا استدرج النص الشعري الحديث علامات الترقيم المختلفة لخدمة التجربة الإبداعية الخاصة بالمبدع، و تم شحنها - أحياناً - بدلالات ووظائف جديدة انحرفت عن دلالاتها ووظائفها المتعارف عليها، وليس في استطاعة هذا البحث الوقوف عند كل علامات الترقيم، بل المتاح الإشارة إلى بعضها.

في قصيدة (إن عدتَ وحدك) يستخدم درويش علامة التنصيص (") في موضع الاقتباس من قول الشاعر أبي تمام (لا أنت أنت، ولا الديار هي الديار) للتعبير عن الشعور بالاعتراب، مستحضراً الحالة ذاتها معيداً إنتاجها في سياق جديد يناسب رؤية النص الشعري:

إن عدتَ وحدك، قلّ لنفسك:

غير المنفى ملامحه ...

ألم يُفجّع أبو تمام قبلك

حين قابل نفسه:

"لا أنت أنت

ولا الديار هي الديار" ..

و يوظف الشاعر الشرطة الأفقية (-) التي توضع عادة قبل الجملة الاعتراضية وبعدها لتمثيل الشخصيات المتحاورّة، سواء أكانت بين الشاعر ونفسه، أو بين الشاعر وشخصية أخرى، ويكثر ذلك في القصائد ذات المنحى الدرامي التي تعتمد الحوار تقنية لها كما في قصيدة (أبد الصبار)⁽³²⁾:

- لماذا تركت الحصان وحيداً؟

- لكي يؤنسَ البيت، يا ولدي،

فالبيوتُ تموتُ إذا غابَ سكانها ...

فالشرطة تشير إلى وجود حوار بين صوتين، يتحدث كل منهما عن نفسه مباشرة، وقد استعاض الشاعر بها عن ذكر فعل القول الذي كان يكثر منه الشعراء قديماً.

ولاشك أن ظواهر الطباعة لا تنحصر فيما عرضنا له منها، وإنما هي مؤشر أولي يحتاج إلى متابعة استغرافية تكشف عن الظاهرة، ثم تحدد وظيفتها، فهناك (الأقواس) المفردة والمزدوجة، والأقواس التي يفتحها الإبداع ولا يغلقها، وهناك التشكيل الهندسي للدوال الذي يعطيها طابعاً تصاعدياً أو تنازلياً أو تبادلياً أو عشوائياً، وهناك الاتكاء الطباعي على دال بعينه أو حرف بعينه وإعطائه طبيعة مميزة عما سواه من الدوال أو الحروف، وهي أداة إشارية لا تغيب عن المتلقي تتضاف إلى الإشارات الدلالية ذاتها، وأعتقد أن من حق ظواهر الطباعة - كأداة حدائثة - أن تستقل بدراسة كاملة تكشف عن شعريتها.

الخاتمة:

وهكذا نجد أن توظيف الشاعر المعاصر للتقنيات الطباعية و الكتابية المختلفة لم يكن شكلياً بل أسهم في إنتاج الدلالة الشعرية ، وبذلك خرج عن الشكل الكتابي التقليدي، ووضع القارئ في مواجهة مع النص الشعري الحديث الذي أصبح في حيز الرؤية البصرية المباشرة له، وهذا يؤكد على أن هناك علاقة واضحة بين الشكل الكتابي للقصيدة والمضمون، لذلك عمل الشاعر على خلق أشكال شعرية كتابية مختلفة تتسق مع مضمون التجربة التي يتم نقلها إلى المتلقي بما يمكن تسميته بحركية المضمون، ومن ثم كان تشكيل الشاعر المعاصر لنصه الشعري وفق تشكيل خارجي محدد يقتضي من القارئ إجمال النص كله بنظرة شمولية، والربط بينه وبين المضمون، مما أسهم في أن يخرج المتلقي من سلبيته، بل أصبح شريكاً في إنتاج الدلالة وخلق تفاعل مع النص، مما دفع قارئ النص الشعري الحديث إلى الالتفات إلى جماليات الشكل وعلاقتها بصميم التجربة الشعرية، أي إن علاقته بالنص الشعري أصبحت سمعية وبصرية أيضاً، ومن ثم أصبح الشعر الحديث في تشكيله البصري الحديث خرقاً للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة.

لقد لعبت الأشكال الهندسية وعلامات الترقيم المختلفة على تطعيم النص بدلالات متعددة ووظائف جديدة وانحرفت -في الغالب- عن دلالاتها المعروفة، فأدت وظيفتين شكلية ودلالية، وفي بعض الأحيان أدت وظيفة صوتية من حيث كونها تساعد على قراءة المکتوب حسب نطقه شفهاً، ومن هنا كان اهتمام الشاعر المعاصر بتشكيل قصيدته كبيراً على مستوى المفردة التي تم تحريكها عبر فراغ الصفحة، وعلى مستوى السطر الشعري، وكذلك عبر تفتيت المفردة إلى وحدات صوتية، وانتهاء بالشكل الهندسي الخارجي للقصيدة أو للمقطع الشعري، وقد جاء ذلك متمماً للمضمون الذي عبرت عنه القصائد، كما أفاد النص الشعري الحديث من تقنية الفراغ والنقاط لإنتاج دلالات وإيحاءات تتناكس المتلقي الذي يسهم على نحو ما في إنتاج النص عبر تأويله الخاص بعد تأمل النص الشعري بفضائه الصوري الشكلي الذي أبدعه الشاعر.

وأخيراً نرى أن القصيدة المعاصرة تتقدم على خطى التعبير الفني الموصول بالبصر أولاً، وأصبح التشكيل ركناً أساسياً من أركانه، شأن الفنون البصرية كلها، وهذا يساعد على إعادة إنتاج النص الشعري وفق معطيات بصرية مغايرة لكل ما ألفناه طوال التاريخ الماضي للشعر.

الإحالات والهوامش:

- 1 - يوري لوتمان - تحليل النص الشعري- بنية القصيدة- تر: محمد فتوح أحمد- دار المعارف- مصر 1995- ص 52.
- 2 - حسن طلب - أزل النار في أبد النور- النديم للصحافة والنشر- مصر- 1988- ص 52.
- 3 - محمد عبد المطلب - مناورات الشعرية- دار الشروق- القاهرة- ط2- 1996- ص 82.
- 4 - نفسه- ص 82.
- 5 - أمل دنقل - الأعمال الكاملة- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة- رياض الريس للكتب والنشر- ط1- 2009- ص130.
- 6 - عبد السلام المساوي- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل- دمشق- منشورات اتحاد الكتاب العرب 1994- ص 273.
- 7 - أمل دنقل- مرجع سابق- ص 119.
- 8 - عبد السلام المساوي- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل- سابق- ص 42.
- 9 - محمد فريد أبو سعدة - وردة الطواسين- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1988- ص14.
- 10 - محمد إبراهيم أبو سنة - ديوان رقصات نيلية- مكتبة غريب- مصر- 1993- ص 14.
- 11 - أمجد ريان - مرآة الآلهة- دار شعر- مصر- 1991- ص 87، 88.
- 12 - أمل دنقل- الأعمال الكاملة- سابق- ص 337- 339.

- 13 - صلاح فضل - الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل - ضمن سفر أمل دنقل - جمع عبله الرويني - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1998 - ص 328.
- 14 - السابق - ص 329.
- 16 - شعبان يوسف - ديوان مقعد ثابت في الريح - ص 33. 38.
- 17 - محمود درويش - الديوان - ص 329.
- 18 - سلمى الخضراء الجبوسي - الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث - منشورات مركز دراسات الوحدة العربية - ط2 - 2007 - ص 682.
- 19 - محمد فتوح - الرمزية والرمز - دار المعارف - ط3 - 1984 - ص 125.
- 20 - محمد الصفراني - التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - ط1 - 2008 - ص 44.
- 21 - محمود درويش - الديوان - ص 55، وهنا نشير إلى أن شكل المثلث قد غلب على تشكيله لفقرات النص الشعري في قصائده المبكرة مثل (النزول من الكرمل) و (حالات وفواصل).
- 22 - الديوان - ص 472.
- 23 - أحمد الشهاوي - ديوان الأحاديث/ السفر الثاني - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 - ص 7.
- 24 - عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية - المكتبة الأكاديمية للنشر - القاهرة - ط6 - 2003 - ص 405.
- 25 - رفعت سلام - إشراقات رفعت سلام - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1991 - ص 98.
- 26 - وليد منير - التجريب في القصيدة المعاصرة - مجلة فصول - مج 16 - العدد 1 - 1997 - ص 179.
- 27 - امتنان عثمان الصمادي - شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - 2001 - ص 45.
- 28 - سعدي يوسف - الأعمال الشعرية - مج 2 - دار المدى - بيروت - 1995 - ص 131. الكوسج : حيوان بحري مفترس.
- 29 - يوري لوتمان - تحليل النص الشعري - سابق - ص 110.
- 30 - محمد الصفراني - التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث - سابق - ص 200.
- 31 - سيد البحراني - البحث عن لؤلؤة المستحيل - دراسة لقصيدة أمل دنقل مقابلة خاصة مع ابن نوح - دار الفكر الجديد - 1988 - ص 41.
- 32 - محمود درويش - الأعمال الكاملة - لماذا تركت الحصان وحيداً - ص 33-34.