الفضاء (الكتابيّ- البصريّ) للقصيدة الحديثة

د. كريم شغيدل مطرود

الجامعة المستنصرية/ مركز المستنصرية للدراسات العربية والدولية

الملخص:

يتناول البحث جانباً حيوياً من جوانب الأدب، وهو الفضاء الكتابي/ البصري، ونعني به: الشكل الخارجي المرئي للقصيدة، طريقة توزيع الأسطر، توزيع كتل الكتابة، علامات الترقيم من نقاط وفوارز وعلامات استفهام وتعجب وأقواس وما إلى ذلك، وهو جانب كان مهملاً نوعاً ما من لدن الشعراء والنقاد على حد سواء، إلا أن التقنيات الحديثة قد وفرت فرصة للتوظيف الجمالي والدلالي من خلال فنون الطباعة المختلفة، ولم تعد علامات الترقيم مجرد علامات تبين الوقفات أو السياقات الصوتية، إنما أصبحت ذات دلالات تأويلية في بنية النص، كذلك توزيع الكتابة بين البياض والسواد، فالنقاط أصبحت تضمر دلالات مختلفة، كأن تكون دورات زمنية أو مقولات خفية أو تتمات غير معلنة، وقد ذهب بعض الشعراء إلى أبعد من ذلك باتخاذهم الأشكال الكتابية أساليب تعبيرية لخلق قصيدة بصرية، ترى بالعين، مبتعدين بالشعر عن وظيفته السمعية/ الزمانية، باتجاه نص بصري/ مكاني، وهذا موضوع آخر، إذ انصب بحثنا هذا على الفضاء البصري في محوره السمعي، أي الطاقة البصرية المضمرة في النص من دون قصد بصري، لذلك تعمدنا اختيار أنموذج محايد لإثبات مقاربتنا النظرية التي تؤكد أهمية الشكل البصري ودلالاته وإيحاءاته.

المقدمة:

بقي المجال البصري للقصيدة مهملاً من لدن النقاد والدارسين، ولم يمثل دلالة تذكر حتى ظهرت محاولات بعض الشعراء المحدثين في اجتراح أشكال جديدة للشعر، أهمها القصيدة البصرية، أي تلك التي تعتمد على عين المتلقي في تلقيها لا على أذنه، مثلما عهدنا الشعر بوصفه فناً سمعياً، وبما أننا لا ننكر شيئاً من العلاقة الجذرية بين الفنون عموماً، لا سيما بين فني الشعر والرسم، فإننا في الوقت نفسه نؤكد توفر السياقات الثقافية المنتجة لأشكال خارج المألوف الأدبي، فالشعر المنبري لم يعد مغرياً لبعض الشعراء، بعدما أصبح أنموذجاً مستهلكاً يكرر نفسه، ولم يكن هذا البحث منصباً على ما هو خارج المألوف، بل على العكس، إذ اخترنا للتطبيق أنموذجاً نعده محايداً، ذلك هو الشاعر العراقي المغترب(فوزي كريم) الذي يعول في شعره على ما هو سمعي أو شفاهي من مستلزمات القصيدة، الوزن والقافية والصورة الشعرية وما إلى ذلك، ولم يعتد بما هو بصري، إنما يوظف علامات الترقيم لتؤدي وظيفتها الكتابية المتداولة بما هو متعارف عليه، بوصفها مجرد علامات فاصلة تؤدي وظيفة التوقفات الصوتية والعروضية، ومع ذلك وجدنا ما يمكن تأويله في توظيف بعض العلامات، لا سيما أسطر النقاط التي أفضت إلى دلالات مختلفة.

اتخذ البحث من الظاهراتية مدخلاً للإحاطة بالشكل، كما هو، وبما ينطوي عليه من طاقة تأويلية إلى جانب وظيفته التداولية والتعبيرية، ولم نقف عند حدود الظاهراتية التي أفضت بنا إلى المنهج السيميائي في تحليل الشكل بوصفه خطاباً، وقد احتجنا لتأكيد بعض الدلالات اعتماداً على إحصاء العلامات وما تشكله من هيمنة، في محاولة لتوظيف الآليات المنهجية للبنيوية.

قسمنا البحث على محورين هما:

١- فرضية الأبعاد الدلالية للفضاء البصري: تناولنا فيه البعد النظري لفرضيتنا التي بنيت على أن الشكل الكتابي بما هو عليه ينطوي على أبعاد جمالية ودلالية، ففي النص الشعري ثمة إلزام قرائي . بقصد أو من دون قصد . وفي الحالتين لا يخلو الموضوع من تعمد أدائي ويتحدد ذلك الإلزام على ضوء:

١. الهيئة الطباعية للخط.

٢. حركة الخط العمودية أو الأفقية.

٣. الدلالة الأيقونية.

٤. التأويل.

ولهذه الملزمات تفريعات مختلفة تثيرها جملة من المنبهات البصرية التي تدخل في مقصديات النص وهي:

١. مساحات البياض و السواد.

٢. الفواصل.

٣. علامات الترقيم.

٤. شكل الكتابة.

٥. الخطوط الخارجية لهيئة النص.

٢- الدلالات البصرية لأنموذج محايد: وقد جاء هذا المبحث إجرائياً، إذ كانت مجموعة (لا نرث الأرض) للشاعر فوزي كريم أنموذجنا في التطبيق، وقد توخينا الموضوعية في إثبات فرضيتنا بناءً على المعطيات النصية، على نية أن هذه النصوص لم تتخذ من الفضاء البصري عامل تأثير أو مجالاً للاشتغال الشعري.

المبحث الأول/ فرضية الأبعاد الدلالية للفضاء البصري

كان المجال البصري مهملاً- إلى حد ما – من لدن الدراسات النقدية القديمة منها والحديثة، ويمكن أن نرد ذلك إلى أسباب بنيوية وتاريخية، إذ تعد الكتابة التي هي محور الخطاب البصري فعلاً لاحقاً للإنشاد الشعري السائد، فضلاً عن جاهزية الفضاء البصري للشعر العربي، و يرجح أن يكون "النسخ بهذه الكيفية تم في فترة متأخرة زمنيا على إنتاج أغلب النصوص"[١] بمعنى أن الشاعر لم يحتسب للتوزيع البصري وما سيكون عليه النص بوصفه منجزاً قرائيا- مرئيا، فمن الثابت أن الشعر ذو طابع إنشادي، وعلاقة المتلقي به علاقة سمعية، فالوقفات التي رسم في ضوئها(بيت الشعر) كتابةً هي في الأصل وقفات سمعية " وهكذا يصبح الاشتغال الفضائي المذكور من اجتهاد الناسخين والكتبة وتبعاً لذلك فهو خلو من أي قصدية أو أي بعد دلالي خاص"[٢]، وما علامات الترقيم التي وفرتها التقنيات الطباعية الحديثة إلا غشارات سمعية تبين سياقات الجمل والوقفات السمعية للقصيدة.

إذا افترضنا وجود قصدية بصرية ما فهي قصدية مشاعة، لم تنتج خصائص أسلوبية معينة، وينطبق هذا على الأشكال الشعرية الأخرى كالمسمط والقواديسي والموشح، أما الأشكال التي كانت تنطوي على قصدية بصرية كالقلب والتفصيل والتختيم، فبصرف النظر عن خواصها المنفعية (الأخوانية) لم يكتب لها الشيوع ولم يردنا منها سوى نماذج متأخرة نسبيا وقليلة في آن، وهي أشكال يمكن عدها جزءاً من التطور الشكلاني الذي يخضع للمتغيرات العامة ذلك أن "القوانين التاريخية لتطور الفن تعمل على وفق القوانين التاريخية لتطور المجتمع"[٣]، من هنا يمكن القول إنَّ العلاقة بين الشعر والرسم، عبر التاريخ، تتخذ مسارات متفرعة، يمكن إجمالها على النحو الآتي:

المسار الأول: وظيفي/ تقني (صيرورة بنيوية) يخص الإفادة من وظيفة الرسم وتقنياته في تشكيل اللوحات النصية، بناءً على ما نشأت عليه الفنون من تأثيرات متبادلة، منذ أقدم العصور، وانطلاقاً من ماهيتي الشعر والرسم وطبيعة تشكل بنياتهما "ولعل أقدم نص نعرفه في تاريخ الأدب والنقد الغربي عن هذه العلاقة الساحرة الغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية هي العبارة المنسوبة إلى سيمونديس... التي يقول فيها إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أوالتصوير شعر صامت"[٤] وإذ لا ننفي كون (الصورة الشعرية) تقنية أساسية من أصل النسيج الشعري؛ مع أنها تنتمي من حيث الأداء وطبيعة التشكل ومصدره (المخيلة) إلى كيفية الأداء التمثيلي للرسم، نؤكد على جزئية الشعر بالنسبة إلى كلية التصوير، فالشعر كما يقول الجاحظ: "ضرب من النسيج وجنس من التصوير"[٥] مع الأخذ بعين الاعتبار: أولوية الصورة على الرمز (الكتابة الصورية)

وأولوية الفعل البصري على الفعل السمعي غريزياً وتاريخياً (الرسومات البدائية في الكهوف) وأولوية الخامات التشكيلية على الشعرية (خامات الطبيعة التي تتشكل تلقائيا وبالمصادفة لتنتج أشكالاً تمثيلية) وأولوية الإشارة على اللغة، فضلاً عن أولوية اللغة الاجتماعية على اللغة الأدبية، بصرف النظر عن أولوية الشفاهي في إطار اللسانيات، نخلص من هذا أن تصويرية الشعر هي محاكاة لسانية لتقنيات المتخيل التشكيلي، وهي محاكاة ضاربة في القدم، تعود على الأرجح إلى البداية الغنائية . إن صح التعبير . بعد نفاد الغايات الموضوعية للشعر (الأناشيد، الشعائر، الأساطير) ما جعل التوازي بين فني الشعر والرسم حقيقة قائمة، عبر كم هائل من التراث الشعري في التاريخ الإنساني، وهذا المسار الذي يمكن وصفه بـ (المسار اللساني) تتفرع عنه مسارات قصدية لاحقة، من أقدمها ما يمكن أن يعد ظاهرة موضوعية، ونعني به محاكاة أو وصف أثر تشكيلي معين واتخاذه موضوعاً شعريا، فالشعر يستنزل الوحي أحياناً من الرسم أو النحت أو الموسيقى، وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر، شأنها شأن الاشخاص وموضوعات الطبيعة [٦]، ففي الشعر الحديث كما في الشعر القديم نماذج شعرية تحاكي آثاراً فنية مشهورة (رسوماً أو منحوتات) يستعرضها د.عبد الغفار مكاوي في كتابه (قصيدة وصورة)[٧]، وقد استثمر عدد من الشعراء المعاصرين فعل الرسم و دلالاته بمستويات متعددة بمثابة صيغة سردية للأداء الشعري، وحاكى عدد آخر منهم تقنيات اللون والظل والضوء بقصدية واعية لرسم لوحة شعرية بالكلمات، وذهب آخرون إلى محاكاة أساليب الاتجاهات الحديثة في الرسم، كالانطباعية والسريالية والتكعيبية وغيرها.

أما المسارا لثاني: فيمكن وصفة بـ (المسار الميتالساني) وهو من أشد الاتجاهات الشعرية إثارة للجدل، ويعنى بإنشاء قراءة بصرية و تنافذ إجناسي بين فني الشعر والرسم، وعادة ما ينطوي على مقصديات فنية وفلسفية، أو أيدلوجية . على وجه الدقة . وهذا المسار يتفرع بدوره إلى محاور عدة، فأما أن يكون صورياً خالصاً، أي أن تحل الصورة بدلاً عن الكلمة، وتتركب الأشكال عن الجمل بتنوعات أيقونية، كما في تجربة الشاعر ناصر مؤنس الذي نفذ مجموعتيه تعاويذ الأرواح الخربة، وهزائم، بطريقة الكرافيك، معولا على الطاقة الصورية للحرف العربي وإيحاءاته الصورية، وأما أن تكون مزيجاً دلالياً من الصورة واللغة، بطريقة مركبة كما في تجربة د.كمال أبو ديب أو طريقة منفصلة، أي تكون الصورة بمثابة الأجزاء (الجمل) المتممة للغة النص، كما في تجارب متعددة، وفضلاً عن هذه التداخلات، ثمة تداخل من نوع مستقل ينبني على إيجاد عناصر فضائية للنص من خلال الخط، يعول به على فكرة اشتراك عين المتلقي بحركة خط اليد وحركتها وتكريس أسلوب خطي معين بمثابة دال نفسي أو أيدلوجي أو ما إلى ذلك، كتجربة الشاعر المغربي محمد الطوبي وتعد تجربة الشعراء المغاربة، هي الأكثر شهرة واتساعاً في هذا المجال، إذ تحولت إلى

ظاهرة ذات مهيمنات أسلوبية في الشعر العربي المعاصر، ويمكن عدها تجربة مركبة تنطلق أيديولوجياً من فكرة تكريس الهوية، وذلك من خلال ما ينطوي عليه الخط المغاربي من أبعاد تاريخية (سايكولوجياً واجتماعياً . جمالياً وفكرياً) ومركبيتها تكمن في كونها عولت على اللغة (الفضاء النصي) والخط (الفضاء البصري) والصورة (الفضاء الصوري أو ما تنتجه الكتل الخطية من أيقونات ذات ملامح) باتجاه مدلول مشترك، فضلاً عن أنها تجربة متكاملة أحيطت بسقف نظري واسع [٨]، يصوغ وجودها جمالياً وأيدلوجياً، وقد يقوم الشاعر بعمليتي الإنجاز النصي و الإنجاز الخطي (الرسم) أو أن يعهد لخطاط أو رسام بتنفيذ نصه، وهنا قد يقترح المنفذ قراءة صورية للنص، مشاركاً في المدلول أو متمماً مدلول النص، وقد ينفذ حسب المقترح الفضائي للشاعر، مع ذلك تظل الدراسة الأسلوبية لهذا النوع منشطرة بين أسلوب الشاعر وأسلوب الخطاط، لا سيما أن الخط فن مستقل، وللخطاط مهيمناته الأسلوبية، كما للشاعر.

تقترح بعض التجارب فضاءات بصرية أخرى، هي أشكال مستنبطة من التراث، كاتخاذ هيئة المخطوطات العربية القديمة إطاراً بصرياً لفكرة كتاب وليست قصيدة، ككتاب أدونيس (أمس المكان الآن) بتقسيمه الصفحة على ثلاثة مستويات بصرية، (توزيعاً وطباعة) متناً وهامشاً وحاشية، وبقصدية معلنة بدلالة العنوان الفرعي للكتاب (مخطوطة منسوبة الى المتنبي)، أو اقتراح الفضاء الشكلي المفتوح للمخطوطة العربية، من محاكاة البنية الصورية للخط إلى الإشارة والطغراءات وغيرها، كما في تجربة (جوائز السنة الكبيسة) للشاعر العراقي (رعد عبد القادر) والتي تكاد تكون فريدة في الشعر العراقي المعاصر، وهي من التجارب ذات القصدية الجزئية، إذ عهد الشاعر بتنفيذها خطياً إلى الشاعر (حكمت الحاج).

يلحق بهذه المسارات المتفرعة، مظاهر فضائية أخرى، قد لا يعول الشاعر إلا على مقصدياتها السمعية، بيد أنها تؤدي فعلاً بصرياً، يمكن الإحاطة به نقدياً والتعويل على دلالاته، مثل توزيع الأسطر، توزيع مساحات السواد والبياض، علامات الترقيم، الفراغات المنقطة، وغير المنقطة، تقطيع الكلمات أو الجمل، وغيرها، مما يتضح دوره البصري سواء في قصيدة النثر أم في قصيدة التفعيلة أو في الشعر الحر عموماً، وهذا هو ما عنيته . تحديداً . بالفضاء المهمل للنص العربي الذي ظل النقد إلى أمد طويل، يتردد في جعله منبهاً بصريا دالاً، حاسباً إياه منبهاً سمعياً، أكثر منه بصرياً، يؤدي وظيفة السكتات (النقط، الفوارز) أو ينبه إلى سياق (علامات الاستفهام والتعجب) بوصف الكتابة مجرد وسيط لشفاهية الشعر أو سماعيته.

عرف الشعر بأنه فن زماني، لما يستغله من حيز زمني بحكم وظيفته السماعية، والرسم فن مكاني بحكم وظيفته البصرية، وقد التقى هذان الفنان عبر جذور ضاربة في القدم، لقرون عديدة .

كما أسلفنا . من دون أن يتبادلا وظيفياً على مستوى التمثيل الفني، على الرغم من أن التمثيل الوظيفي/ الاجتماعي/ كان حاصلاً ما بين اللغة والصورة إبَّان ما يسمى (مرحلة الكتابة الصورية) وهذا يعني أن اللغة عموماً، بوصفها نظاماً إشارياً، لها قابلية (التمثيل المكتسب)، قبل مرحلة الكتابة، أي إن اللغة اكتسبت وسيطاً بصرياً، لا لتعيين إشاريتها، بل لتعيين مدلولاتها (تجسيد المسميات لا التسميات) من دون وسيط إشاري حتى مرحلة الكتابة التي راحت تحاكي الإشارة الصوتية برموز بصرية، مع احتفاظ الكلمة المنطوقة والمرسومة والمكتوبة بقدسيتها وسحريتها وأسطوريتها، كما في نظام مستقل بدرجات متفاوتة حسب المراحل التاريخية وطبيعة النظم السائدة، وجدير بالذكر إن أية صورية لاحقة، أو أي فعل بصري لاحق تسلل بقصد أو من دون قصد عن طريق الكتابة، ما هو إلا مواجهة لنمطية الأشكال، فالكتابة بذاتها شكل، له مرونة تحول خارج النمط، ويمكن أن تكون لها غاياتها الذاتية، كما يمكن أن تكون لها بلاغتها وجماليتها وإعجازها، على الرغم من أنها وسيط لتدوين الملفوظ، مثلما للغة بلاغتها وجماليتها وإعجازها، وهي ليست أكثر من وسيط لفظي لإيصال الفكرة، وهنا يتبادر للذهن السؤال الآتي: لماذا نعتقد أن اللغة غاية من غايات الشعر وليست مجرد وسيلة للتعبير، بينما ننكر على الكتابة أن تكون غاية من غايات النص المكتوب؟ مع أننا أصبحنا نطالع أساليب مختلفة في كتابة النص الحديث على مختلف أشكاله وأنماطه، حتى من دون مقصديات بصرية واعية.

إن الكتابة بكونها شكلاً مرئياً، ما هي الا فسيفساء مشكلة من حروف أو شكل زخرفي منتظم، مركب من وحدات (أيقونات) ينطوي على نفعية الدلالة (اللغوية) وهذا الأيقون ينطوي حتما على دلالة محايدة أو مستقلة عن المنفعية الأولى، تتحدد على ضوء مقصديتها وتعالقها الدلالي مع النص، علاقة النص بالكتابة إذاً هي علاقة جسد، بمعنى آخر إن النص الذي يكتفي بالوظيفة السماعية متمما من خلال ذلك معطياته الشعرية من دون الحاجة إلى حيز مكاني يحتويه هو . بالضرورة– فرضية هلامية لجسد، طالما أنه متأسس على بناء هيكلي أو ينتج معطيات بصرية في مرحلة لاحقة، والعلاقة الخطية هي علاقة حركية وانعكاس حركة يد الكاتب، ومن ثم حركة انتقال عين القارئ، فالكتابة مع أنها لا تمت بصلة إلى النظام الداخلي للغة، إلا أنها تستعمل كثيراً لتمثيل اللغة أو التعبير عنها، فإذاً لا يمكن إهمال الكتابة، بل يجب أن نلمَّ بفوائدها وعيوبها ومخاطرها [٩] وهنا لا بدَّ من تأكيد مقولة سوسير باستقلالية اللغة عن الكتابة، فاللغة لها تقليد ثابت محدد مستقل عن الكتابة [١٠] ويمكن أن نوجز الأسباب التي أكسبت الكتابة أهمية (لا تستحقها) بحسب تعبير سوسير وباستعارة بعض مفاهيمه، مثل الوحدة الوهمية وأولوية الانطباع البصري فضلاً عن الأسباب الأخرى لديه، فضلاً عن أن الشعر لم يكتب قبل مرحلة التداول، فبعد أن كان يرتجل أو ينشد ثم يتداوله الناس ثم يدون، فقد أصبح فعل كتابة الشعر هو الإنجاز وليس القول (قول الشعر)

ولم يعد المتلقي يسمع أو يحفظ، إنما أصبح يقرأ، بمعنى آخر إنَّ جزءاً كبيراً من الذاكرة تحول إلى مطبوعات جاهزة.

في النص الشعري ثمة إلزام قرائي . بقصد أو من دون قصد . وفي الحالتين لا يخلو الموضوع من تعمد أدائي يتحدد ذلك الإلزام على ضوء:

١. الهيئة الطباعية للخط.

٢. حركة الخط العمودية أو الأفقية.

٣. الدلالة الأيقونية.

٤. التأويل.

ولهذه الملزمات تفريعات مختلفة تثيرها جملة من المنبهات البصرية التي تدخل في مقصديات النص وهي:

١. مساحات البياض و السواد.

٢. الفواصل.

٣. علامات الترقيم.

٤. شكل الكتابة.

٥. الخطوط الخارجية لهيئة النص.

هذا فضلاً عن مستويات التمثيل الصوري، ما يجعل الكتابة (المستوى الصوري للنص) على درجة من الأهمية ينبغي أن تكون جزءاً حيوياً من فرضيات النقد، مع الاعتراف بحاجة الخطاب البصري إلى التقليد لأن "الإدراك البصري عموماً يرتبط بالنماذج والقيم الثقافية، فدون تربية ودون نقل للتجارب يكون الفرد المعزول أسير نظرة نفعية.." [١١] وما توصيف سوسير بأنها (أهمية لا تستحقها) إلا لأن أغلب اللسانيين لم يعيروا الدليل البصري اهتماما، وهذا هو ما جعل النقاد المحدثين ممن يشتغلون انطلاقاً من مداخل لسانية يهملون ذلك الدليل، لا سيما أن غالبية المدارس والاتجاهات اللسانية تناولت الموضوع على وفق نظرة تاريخية، ذلك أن مجمل النظريات . جماعة كوبن هاكن الشكلية . بدرجة أقل كانت تسعى لتأكيد أولوية الشفوي "فرصدت بذلك تطور اللغة والكتابة، كحركة من المحسوس إلى المجرد" [١٢].

يقول كوليردج (colaridge): "إن أية قصيدة هي بناء عضوي يتنامى من الداخل إلى الخارج" [١٣] وهنا لا نرمي من الاستشهاد بهذا القول إلى تعريف معين لدلالة (الخارج) فالخارج لدى كوليردج لا يعني بالضرورة (الكتابة)، لكننا نرمي إلى سؤال محدد هو: لماذا لا تكون الكتابة بمدلولاتها البصرية جزءاً من الخارج (النص المنجز)؟ لا سيما أن عملية الإنجاز أصبحت عملية مزدوجة . كما أسلفنا– (القول . التدوين) . (اللغة . الكتابة)، وبذا يكون النقد ملزماً بالاشتغال على عناصر البنية البصرية أسوة ببقية العناصر البانية للنص، حتى وإن كانت لا تنطوي على مقصدية خاصة، فكيف إذا أخذنا بنظر الاعتبار مديات استثمار النص الشعري المعاصر لبعض خواص الكتابة والخط ومتعلقاتهما، وبطرق اشتغال تعتمد على خرق نظام العادة، وتسعى لمشاكسة عين المتلقي أو تصدم ذائقته البصرية منذ الانطباع الأول أحيانا لينتج النص مستوى آخر مقابل معطياته(اللسانية) أو ليتآزر معها لإقامة حياة نصية تخاطب الحواس المختلفة "ذلك أن الحواس المختلفة تستطيع أن تولد وقعاً نفسياً موحداً" [١٤] وهو ما يدعى (تراسل الحواس).

شغلت (الكتابة) ذهنية المتلقي بأبعاد مختلفة، كأن تكون أبعاداً دينية(الخط القرآني وخصوصياته الإملائية) أو صوفية(الحروف والإشارات وغيرها) وسحرية (التعاويذ والجفر والطغراءات) وثقافية (التوقيع، الاختام) فضلاً عن التدوين العام والخاص في المجالات المختلفة إلا أنها (الكتابة) قد حققت . على ما يبدو . اكتفاء توصيلياً، لذا جاءت عملية اقتراح علم لها متأخرة بالنسبة إلى علوم اللغة واللسانيات، وقلما نجد مقاربات بصرية تخرج عن مفهوم (الجشتالت) أو بتعبير أوضح (نظرية الجشتالت التي لم يظهر ما يتجاوزها في مجال الإدراك الحسي للأشكال) ناهيك عن التكافؤ الموضوعي ما بين الكتابة بوصفها موضوعاً لسانياً والكتابة بوصفها واقعة بصرية على الرغم من وقوع (الكتابة) تحت تأثير حكم قيمة يلغيه ويهمله بحيث نشأ تقليد ثابت يقوم على التمركز حول الصوت centrisne phono منذ ما قبل أفلاطون حتى سوسير [١٥] وقد انسحب هذا التقليد على النقد الحديث، بسبب تبعية بعض مفاصله للدرس اللساني متجاوزاً بذلك ما يمكن تسميته (العلاقة التجريبية) ما بين اللغة والكتابة والكتابة التي وسمت النصوص المحدثة لتكريسها بقصديات متباينة.

المبحث الثاني/ الدلالات البصرية لأنموذج محايد

ولتدعيم ما ذهبنا إليه تعمدنا اختيار أنموذج يمكن عده محايداً، أي إنه لم يعول على أية قصدية بصرية متعمدة، ولم يذهب بعيداً خارج المستلزمات السمعية للشعر بيد أنه لا يستغني عن العلامات التي يمكن عدها موجهات بصرية، تضاعف الدلالية النصية والصوتية للقصائد، سواء كان الشاعر يعدها مجرد علامات ترقيم مرافقة لعملية الكتابة أو الطباعة أم يعدها علامات فرضتها

الضرورة الصوتية، فإننا سنقرأها على ضوء مقاربتنا الآنفة، على أنها علامات تشكل لعين المتلقي فضاء بصرياً لا يمكن إهماله، لأن المتلقي هنا بإزاء نص مقروء/ مرئي ومن حقه تأويل أية علامة وضعت إلى جانب الكلمات، وهذه العلامات ما كنا نشعر بوجود معظمها في ما لو تحول النص المقروء إلى نص مسموع مع أن الشاعر سيحاول جاهداً الإيحاء بتلك العلامات من خلال الأداء الصوتي، ونرى أن العلامات لا بدَّ أن تشكل بعداً مضافاً يدخل في مقصديات النص، وإلا لماذا وضعت أصلاً؟ فإذا كان لبعض منها ضرورات صوتية فالبعض الآخر يمكن الاستغناء عنه من دون أن يؤثر ذلك على الفضاء اللغوي للنص، ومن هنا يمكن القول: إن ثمة معادلة نصية مبنية على فرضية التوافق الدلالي بين الفضائين اللغوي والبصري. وعلى ضوء هذه الفرضية سنحاول هنا القيام بقراءة إجرائية لمجموعة الشاعر العراقي فوزي كريم (لا نرث الارض) [١٦] التي صدرت أواخر الثمانينيات عن السلسلة الشعرية الأولى لدار رياض الريس للكتب والنشر.

كتبت نصوص المجموعة باقتصاد لغوي وكثافة تعبيرية، الأمر الذي جعل الاشتغال البصري مقتضباً ليلائم طبيعة النصوص التي تمحورت مدلولاتها حول الغربة، الوطن، المنفى، الزمن، الحياة، الحرب، الذكريات، وما إلى ذلك من المدلولات الإنسانية، بيد أن المعالجة الأدائية خرجت بهذه المدلولات من إطارها الغنائي المعتاد إلى أفق المعالجة الرؤيوية، ومن هنا جاءت الطبيعة الحوارية المكثفة لبعض النصوص، وحتى النصوص التي لم تحقق التعددية الصوتية أو البولفونية بشكل ظاهر، فقد جاءت على شكل (مونولوجات) أو حوارات داخلية مركبة، بشكل عام اتسمت هذه التجربة بغلبة الحس الدرامي، ما جعل الحاجة لوسائل التكثيف المجاورة للغة ضرورة نصية لا بدَّ منها، فالأصوات تحتاج إلى علامة تميزها، والحوارات تحتاج إلى ما يجعلها متناً قائماً بذاته، داخلاً في نسيج النص في الوقت نفسه، والصمت يحتاج إلى علامة، والزمن يحتاج إلى ما يوحي بمروره، ومجموع هذه العلامات وسواها إلى جانب الكتلة الكتابية والطباعية، هو ما يشكل الفضاء البصري الذي عنيناه وسنأتي على تفصيل ذلك:

١ . الهيئة الطباعية:

لم تخرج الهيئة الطباعية عن العرف الطباعي التقليدي ولم تسجل دالاً يذكر.

٢ . علامات الترقيم:

اتخذت علامات الترقيم في هذه المجموعة نمطين: الأول وظيفي مرتبط بتقطيع الجمل الشعرية. والنمط الثاني توظيفي: أي أفرغ من وظيفته المجاورة للكتابة وتم توظيفه بصرياً لأداء دلالة داعمة للدلالات اللغوية، فالفوارز والنقاط وعلامات التعجب والاستفهام والأقواس والحواصر والشطبات

جاءت على الأغلب في حدود استعمالاتها المتداولة، باستثناء النقاط التي جاءت بصورة أسطر لتحل محل جمل شعرية محتملة كما في المقاطع الآتية:

ص١٧: ترد نقاط ملحقة يستعيرها النص من الجاحظ للدلالة على وجود كلام متمم يفهم من سياق الجملة المختارة، أو يحيل المتلقي للمراجع إذا أراد تتمة الكلام. ص٢٠: يرد سطران من النقاط يفصلان مقطعي القصيدة للدلالة على دورة الزمن والانتقال من الذكرى إلى المستقبل، من الحسي إلى المجرد، علاوة على أنهما يملآن مساحة التفاصيل المتوقعة التي توحي بها جملة (ألوح لامرأة الجار: ما أطيب الأرض) التي سبقت السطرين.

ص٢٥: ترد النقاط بثلاثة أشكال كما في المقطع:

(وسوف أغويك،

وقد تؤنسك الوحدة،

أو يصيبك الذعر إلى حين فلا تيأس.....

.....

..... فوقي يرتمي الستار

يحجبني عن الوطن)

فقد جاءت النقاط داخل الحاصرتين تتمة لكلام الآخر الأنثى المحتملة، أو اللامتوقع المضمر خلف كلام الآخر، وجاءت سطراً مفرداً ليس مساحة للصمت المجرد، إنما هناك عملية إضمار لسرد المسكوت عنه توحي به دورة النص، ثم جاءت بداية السطر تمهيداً لخاتمة النص التي جاءت تقريرية مغايرة لطبيعة الانثيالات السابقة، كأن النقاط المستعملة هنا عوضت عمَّا يمكن أن يختزله النص من لغة مضادة تسوغ هذه الانتقالة السريعة بإحكام دائرية النص الذي يبدأ من مكان جزئي في الوطن (ساحة الأندلس) وينتهي في المنفى حيث ستار اللاعودة الذي يحجب الوطن كليا..

ص٣٠: ترد النقاط في خاتمة المقطع الثالث من قصيدة (رباعية لوفيلد رود) للدلالة على بقية التفاصيل المحتملة في رؤية الشاعر، إذ يمكن للمتلقي أن يملأها بما يراه من خلال تماهيه مع رؤية الشاعر.

ص٣٣: يختم الشاعر المقطع الأول من قصيدة قصيرة بعنوان (صحبة) بنقاط دالة على تتمة مشهدية، ويختم القصيدة المؤلفة من مقطعين على النحو الآتي:

وتصير زرقة الأشواق

إلى رماد.....!

ولهذه النقاط دلالة مشهدية لا يمكن إهمالها على ضوء مقارباتنا، فهناك تدرج لوني مثلاً من الزرقة إلى الرماد إلى لون تغمره النقاط المختومة بعلامة تعجب ربما يكون (الأسود) أو إنها تضمر طاقة انفعالية بعد مرحلة الرماد.

ص٤٥: ترد النقاط في سطرين متتاليين، بداية السطر توحي بفعل مشهدي (..... يضطرب المكان) كأن النص أراد أن يحقق من خلال هذه النقاط مشهد الاضطراب النفسي قبل اضطراب المكان، أما السطر الثاني (بالضوء ثانية... فأرخي ساعدي والكأس) فقد جاء لتبرير الانتقال المشهدي بين التوتر الخارج واسترخاء الداخل (المكان ـ الجسد).

ص٥٨: ثلاثة أسطر من النقاط تفصل بين القصيدة ومقطع الخاتمة، وهي أكبر العلامات المعنية حجماً وأوسعها للتأويل، فالعنوان المباشر للقصيدة (الشاعر والديكتاتور) يوهم بوقوع النص في التقريرية، أو الصراع البكائي أو القيمي الأيديولوجي أو الصراع بين الجمالي والقبحي، لكنه أي النص، استطاع أن يمر على هذه المدلولات، بأشد ما تكون عليه الكثافة الشعرية لرسم صورة موحية مشذبة من التفاصيل، قد تكوّن هذا النص من ثلاث حركات، الأولى تلج ذات الديكتاتور وتلامس صراع الأنا والآخر (الجلاد والضحية) من داخل التركيبة النفسية المضطربة للديكتاتور، والحركة الثانية تظهر رؤيا الذات الشعرية المتماهية في عزلتها في المنفى مع الذات الآخر، الشاعر الذي يعيش تحت وطأة الديكتاتورية داخل الوطن، أما الحركة الثالثة فهي رؤيا الشاعر المبتلى، والمعبر عنها بالأسطر الثلاثة المكونة من نقاط، كأنها القصيدة التي يفكر في كتابتها في/ غرفته الرطبة في (الميدان)/ عن الدكتاتور، فمن استبطان جوانية الدكتاتور إلى جوانية الأنا إلى جوانية الآخر، تعبر أسطر النقاط عن الخطاب المقموع أو المضمر في ذاكرة الشعر وأنا الشاعر داخل الوطن وخارجه.

ص٦٢: وهي الصفحة الأخيرة من المجموعة، ويرد فيها سطران من نقاط يفصلان بين مقطعي قصيدة (شمس الأهوار) فالمقطع الأول كان رسماً للصورة الانفعالية للمكان، والثاني كان رسماً للصورة الانفعالية للإنسان، كأن السطرين جاءا بمثابة حركة مشهدية تحقق انسيابية الانتقال بين شضايا الصرخة، وفعل التأمل في (تتأمل آخر نجم تحت ردائك) كأنهما رسما تلاشي شظايا الصرخة للانتقال إلى التأمل، من الخارج إلى الداخل.

بقي أن نقول إن النقاط وردت منفردة (أي نقطة واحدة) بدلاً عن الفارزة وهذا استعمال وظيفي لا تعده هذه الدراسة مؤشراً بصرياً، كما وردت نقاط مكررة (ثلاث نقاط) في نهاية مقاطع في الصفحات (١٩، ٢٢، ٣١، ٣٨، ٤١، ٦١) بدلالات مكررة تجعل للصورة احتمالاً مفتوحاً، كما في عموم النصوص أو تتمة محتملة.

وبخصوص علامات الاستفهام والتعجب فقد وردت على النحو الآتي:

ـ علامة استفهام مفردة (؟): (٢٦) ست وعشرون مرة.

ـ علامة استفهام مزدوجة (؟؟): مرة واحدة.

ـ علامة استفهام مقرونة بعلامة تعجب (؟!): (٥) خمس مرات.

ـ علامة تعجب مفردة (!): (٨) ثماني مرات.

ـ علامة تعجب مزدوجة (!!): (٣) ثلاث مرات.

ويمكن أن نعد هذا المؤشر الكمي لعلامتي الاستفهام والتعجب مؤشراً بصرياً دالاً على تساؤلية النصوص وطابعها الإنكاري (التعجبي) ووردت الشارطة (ـ) الدالة على القول (٣١) إحدى وثلاثين مرة، لإظهار تعددية الأصوات والطابع الحواري، (١٩) تسع عشر مرة، منها لن يتم حصر الأقوال بحاصرتي القول (...) في حين وردت حاصرتا القول دون شارطة (١٨) ثماني عشرة مرة، لحصر أقوال وأسماء أمكنة وغير ذلك، وهذا دليل عناية دلالية منتظمة في توظيف العرف الكتابي لإظهار دقة التعبير وإيجاد منبهات بصرية تساعد على إيصال مقصديات النص الشعري، وهناك علامات ترقيم أخرى كاستعمال القوسين الكبيرين (...) واستعمال نقطتي التفصيل المتراكبتين (:) واستعمال شرطتي حصر الجمل الاعتراضية(ـ ... ـ) وهذه لم تشكل مهيمنات يمكن الاعتداد بها، لذلك إرتأت الدراسة إهمالها والإبقاء عليها في إطار استعمالاتها الوظيفية في الكتابة.

٣ ـ بنية السواد والبياض:

ونعني بالسواد الكتل الطباعية، والبياض هو المساحات المتروكة بين تلك الكتل، على أن مساحات البياض المتروكة في أواخر النصوص لا تعد مؤشراً لكونها ظاهرة عامة تمليها طبيعة حجم النصوص وآليات الطباعة، كما لا يعتد بالبياض المتروك على الجانب الأيسر الذي أمتله طبيعة توزيع الأسطر في الشعر الحر، والملاحظ في مجموعة (لا نرث الأرض) ثمة احتفاء خاص

بالبياض لوجود مساحات تسع لعدد من الأسطر بين مقاطع النصوص، وهذه المساحات الصامتة بصرياً، إنما تدل على امتلاء نفسي يحتاج إلى فسحة للتأمل المتبادل بين النص وقارئه، ومن الناحية التقنية نجد أن بعض المساحات البيضاء هي لحظات صامتة للإمساك بالإيقاع النفسي لحركية النصوص، بعكس مساحة السواد إذا ما هيمنت على النصوص فستكون دليل فراغ نفسي يجري تعويضه لغوياً، الأمر الذي عانت منه نصوص الحقبة الثمانينية التي عكست تضخمات الأنا وفراغها النفسي الذي لم يمنح لغة النصوص استرداد أنفاسها، فمرة تكون مساحة البياض مفترقاً بين حركتين من حركات النص، ومرة تكون زمناً مختلساً من زمنية النص، ومرة تكون سكوتاً بانتظار جواب مجهول أو أسئلة مضمرة في وعي المتلقي، وأخرى تكون ذهولاً ودهشة للانتقال من صورة إلى صورة أخرى، وتكون أحياناً إيحاء بمسافة ميتافيزيقية بين رؤية ورؤية، أو مسافة رمزية بين مكان وآخر، أو بين المحسوس والمجرد وبين الأنا والآخر، وهذه الدلالات قد نجد بعضها مجتمعاً في نص واحد، وقد نجدها متفرقة في نصوص المجموعة التي قلما خلت من مساحات البياض الفاصلة بين الجمل والمقاطع، بصرف النظر عن المساحات الممتلئة بأسطر النقاط التي أسلفنا الحديث عنها.

٤ ـ التضعيف البصري:

ونعني به طباعة مقاطع معينة داخل النصوص بحروف أكبر حجماً وأكثر سواداً، فإذا تأملنا النصوص بصرياً بين السواد والأكثر سواداً والبياض لحصلنا على انطباع بصري ينطوي على إيقاع لوني، ولو لم تكن ثمة أهمية بصرية ذات انعكاس دلالي لإظهار بعض المقاطع بهذه الصورة لما حصل هذا التمايز أصلاً، فوظيفياً يكون فعل التضعيف البصري لإظهار الأهمية، ودلاليا هو نوع من التوكيد البصري الذي يلحقه توكيد لدلالة المقطع، كما لو أن القصد من وراء ذلك تضخيم الصوت أو إيجاد منبه بصري للتركيز على الحوارات التي تشكل مركز النص، كما في قصائد القسم الأول من المجموعة (حانة المفترق) ص١٤ وقصيدة (كان الجاحظ) ص١٧ والمقاطع الثلاثة من قصيدة (رباعية لوفيلد رود) ص٢٠ . ٢٥ لإعلاء صوت الأنا الآخر، لكن هذه الظاهرة تلاشت في القسم الثاني على الرغم من وجود حواريات أساسية في قصيدة (الجندي المجهول) ص٥٣ وقصيدة (الراعي) *ص٥٤ . ٥٦ المعنونة عنواناً ثانوياً (حوارية) ربما لأن الأول أقرب إلى الهمس أو المونولوج الذي يفترض محاوراً رمزياً لا يحاور، وربما لأن الثانية ليس فيها جملة خارج سياق المحاورة بين راعي الغنم وراعي أرواح الذين قتلوا في الحرب.

الخاتمة:

من المعروف أن تجربة الشاعر العراقي المبدع فوزي كريم اتسمت بالهدوء في تبني فكرة الحداثة الشعرية ومشروعها، وهو يميل شعراً وتنظيراً إلى عمق التجربة وحقيقتها، لا إلى ما يجاورها من ألعاب شكلانية أو تنافذ إجناسي مفتعل، فالمغايرة الحداثوية في منجزه بدءاً من مجموعتة الشعرية الأولى (حيث تبدأ الأشياء) بغداد ١٩٦٩وانتهاءً بكتابه النظري (ثياب الإمبراطور) ليست شكلاً خارجياً إنما هي رؤيا تخترق سكونية اللغة وتحقق من خلالها نفعية الخلق والإبداع، أي نفعية المضون الجمالي والأخلاقي للشعر، بمعنى آخر إن قصيدة فوزي كريم لا يعول معها على شيء خارج المتن المحسوس لغوياً، لذلك وصفناها بالأنموذج المحايد، وذلك للحصول على نتائج موضوعية تناسب فرضيتنا الداعية للاهتمام بالفضاء البصري ودلالاته الداعمة لدلالات الفضاء النصي (اللغوي).

تجدر الإشارة إلى أن رسالة الباحث في الماجستير كانت بعنوان(تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة/ دراسة في شعر ما بعد الستينيات) وقد تناولت في فصلها الأول تداخل القصيدة مع مختلف الفنون التشكيلية، وعلى مستويات عدة، ابتداءً من توظيف فعل الرسم وانتهاءً بالقصيدة البصرية التي رسمت رسماً، لكننا لم نتناول فيها إلا نماذج اشتغلت بقصدية واعية على ما هو بصري، في حين أننا تناولنا في هذا البحث موضوعاً متمماً، إذ تعمدنا اختيار أنموذج لم يعول على ما هو بصري، ومع ذلك توصلنا إلى نتائج دالة على فاعلية الفضاء البصري/ الكتابي في التحليل النقدي.

الهوامش:

١ ـ الماكري، محمد: الشكل والخطاب . مدخل لتحليل ظاهرتي . المركز الثقافي العربي . ط٢، بيروت ١٩٩١ ص١٣٧.

٢ ـ المصدر نفسه،ص/٣٧.

٣ ـ تليمة، د.عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة بيروت، ١٩٨٣، ص٣٠.

٤ ـ روجرز، فرانكلين . الشعر والرسم . ترجمة: مي مظفر . دار المأمون للترجمة، بغداد ١٩٩٠ ص ٣٠.

٥ ـ الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر . الحيوان . تحقيق: عبد السلام محمد هارون . المجمع العلمي العربي الاسلامي . بيروت، ط٣ ، ١٩٦٩، ج٣/ ص ١٣١ . .١٣٢

٦ ـ وليك، رينيه، أوستن وارين . نظرية الأدب ترجمة: محي الدين صبحي مراجعة: حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٧ ، ص.١٣١

٧ ـ ينظر: مكاوي، عبد الغفار . قصيدة وصورة . (الشعر والتصوير عبر العصور) سلسلة عالم المعرفة ت٢، الكويت ١٩٨٧، ص٣٥ وما بعدها.

٨ ـ ينظر: الماكري، سابق . ص٢٢٦ والإشارة هنا الى (بيان الكتابة) للشاعر المغربي محمد بنيس و(حاشية على بيان الكتابة) لأحمد بلبداوي ولغيرهما من الجهود النظرية التي كرست التجربة.

٩ ـ سوسير، فريد نان دي . علم اللغة العام . ترجمة: د.يونيل يوسف عزيز . مراجعة: د.مالك يوسف المطلبي . دار آفاق عربية بغداد ١٩٨٥ ، ص٤٢.

١٠ ـ المصدر نفسه، ص٤٣.

١١ ـ الماكري . سابق ص٢٩.

١٢ ـ المصدر نفسه، ص٨٠.

١٣ ـ لويس، س، دي . تر: د.عنان غزوان، مجلة الثقافة الأجنبية . عدد٢٦ . ١٩٩٧ دار المأمون بغداد، ص٩١.

١٤ ـ الصيفي، د.إسماعيل . شخصية الأدب العربي (خطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة) دار القلم للملايين ط٢ ، بيروت، ١٩٧٧، ص٧٦.

١٥ ـ الماكري، سابق ص٩١.

١٦ ـ كريم، فوزي، لا نرث الأرض، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بلا س ط.

Space (visual Ketabi-) modern poem

Dr. kareem shaghaydul matrud

Mustansiriya University / Mustansiriya Center for Arab and International Studies

Abstract:

This paper deals with a vital aspect of literature, called visual / written space, which we mean: the exterior visual side of the poem, the way distributing lines, the distribution of writing blocks, punctuations, etc. It was somewhat a neglected aspect by both poets and critics alike, but modern techniques have provided an opportunity to the aesthetic and semantic recruitment through various printing arts. Punctuations no longer are just signs to show poses or acoustic contexts, but have became indications of interpretive semantics in the structure of the text. The same thing has turned with the distribution of the writing between whiteness and blackness. The Point became an indication of different connotations, as if they are time courses or subtle arguments or undeclared complement. More than that, some poets have gone far enough in making the written forms as expressive methods in order to create a visual poem, to be seen by the eye, moving away of their audio / temporal job, towards a visual/ place text. The last idea is another matter, as our research focuses on the visual space in its audio center, which is implicit visual power in the text with out optical advertence. So, we chose the neutral model deliberately to prove the theory of our approach that emphasizes importance of visual form and connotations and inspirations.