قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي

"الأهمية والجدوى"

الدكتور/ يحيى الشيخ صالح

أستاذ محاضر، بقسم اللغة العربية وآدابها،

جامعة منتوري ـ قسنطينة ـ الجزائر

القصيدة العربية القديمة نص سمعي، بالدرجة الأولى، فالشاعر يتصل بمتلقيه بوساطة الإلقاء، بشكل مباشر ،كما كان الأمر في الأسواق الشعرية، كعكاظ ... أو عن طريق الراوي، وهو ما شكل أهم قناة للاتصال بالشعر، مع ما نتج عنه في الكثير من الأحيان من تغييرات على النصوص ،أدت إلى تغييرات على مستوى الدلالات أو المعاني ... وفي كلتا الحالتين، حاسة السمع هي الوسيلة الوحيدة للتلقي والإدراك والتذوق .... وبناء على ذلك جاءت القصيدة القديمة حافلة بعناصر جمالية موسيقية كثيرة، تمس الإيقاع (الوزن والقافية) وموسيقية اللفظة (فصاحة اللفظة بلاغيا وسلامتها من تنافر الحروف) وموسيقية الجملة (سلامتها من تنافر الكلمات) ...

وعندما دخلت الحضارة العربية الإسلامية عصر التدوين، خضعت القصيدة للكتابة، لكنها ظلت محتفظة بخصائصها السمعية دون أن تتحول إلى فن بصري، إلا قليلا.

في الأندلس، كان ظهور الموشحات بداية اهتمام بالفضاء المكاني يتناسب مع تطور الحضارة هناك، غير أنه، مع ذلك لم يكن مقصودا بالدرجة الأولى، إذ كان لا يزال الإنشاد، وربما السماع في حلقات المجالس، والغناء أيضا في مجالس الأنس واللهو... وسيلة اتصال مفضلة بين الشاعر ومتلقي شعره. وقبل ذلك ظهرت أشكال للقصيدة كالمخمس والمسمط وغيرها...تختلف في التسميات، وتتفق في التأشير إلى الاهتمام بالفضاء الكتابي، وإلى المستوى الحضاري المتقدم الذي أفرزها،وهو ما انتبه إليه القدماء، يقول ابن رشيق :

"وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات، ويكثرون منها، ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها... وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع والأمير تميم بن المعز ومن ناسب طبعهما من أهل الفراغ وأصحاب الرخص"[1].

وإذا كانت كتابة النص الشعري الخليلي تتم على مستوى شطرين بينهما فراغ بشكل منتظم لا اختلال فيه، مما يؤشر إلى أساسه الذي هو رتابة الموسيقى وثباتها من

أول بيت إلى آخر بيت، فإن الموشح الذي أدخلت فيه تغييرات على مستوى التشكيل الموسيقي أو الوزن والقافية بعبارة أوضح، أصبح يكتب بتحديدات مغايرة تتناسب مع الإيقاع الجديد، فالبياض والسواد تغيرت مواقعهما، تبعا لتغير الإيقاع، فالشطران أصبحا ثلاثة مثلا في نص ابن خليف (ت نحو 670 هـ) :

هل من طبيب لما ألاق من الأسى
أو من نحيب واشتياق صباح مسا [2]

لكن الجديد المثير للانتباه، هو بداية النقاد التنظير للفضاء الكتابي والربط بينه وبين المعنى ولو بشكل عابر وبسيط ... يقول الرندي بصدد التفصيل الذي هو وضع الأبيات على شكل يتم فيه إقامة فواصل داخلية فيها، تحقق الإيقاع، لكنها لا تخل بالمعنى :

"والتفصيل أن يقسم الشعر بقسمين أو أكثر في مواضع متوازية من أبياته، فإذا فصل منه قسم من كل بيت عما قبله كان الباقي تام الوزن والمعنى، وينفك بذلك من القطع بحسب ما تقتضيه صنعة ذلك"[3].

ويورد أمثلة مختلفة لذلك، منها ما ينفك إلى ست قطع كقول الحريري :

جودي على المستهتر الصب الجوى وتعطفي بوصاله لا تظلمي
ذا المبتلى المتفكر القلب الـدوي واستكشفي عن حاله وترحمي
وصلي ولا تستكثري ذنبي الدنـي وترأفي بالوالـه المتتيـم[4]

لكن ما تجدر الملاحظة إليه، هو أن شكل الموشحات وما شابهه من أشكال التجديد لم يكتب له الاستمرار في التطور، على المستوى الكتابي ولا حتى المستوى الصوتي الموسيقي، نتيجة سيطرة التقهقر والجمود في ما تلا فترته من عصور.

في العصر الحديث، ومع تطور وسائل الطباعة والنشر كما ونوعا، دخل النص الشعري مرحلة التسويق، وأصبحت الكتابة (الديوان، المجموعة الشعرية، الصحيفة) الوسيلة الأساس لاتصال المتلقي (القارئ) به، وأصبح بذلك فنا بصريا بالدرجة الأولى،

يُقرأ، أكثر مما يسمع. وأصبحت عملية تفسير النص وتأويله وقراءة دلالاته خاضعة في جزء كبير منها للإدراك البصري.

هذه الميزة الجديدة للنص الشعري دفعت النقاد إلى محاولة استغلال الفضاء الطباعي، أي ما يقع تحت بصر القارئ على الصفحة المكتوبة، لمؤازرة ما يحمله ـ النص ـ على مستوى اللغة من دلالات ومعان (غالبا)... يعمقها ويثري ما يجنح إليه القارئ من تأويل و قراءات.

الواقع أن النقاد والشعراء الغربيين هم أسبق إلى اكتشاف هذا المجال واستغلاله، إذ بدأوا بمحاولات بسيطة أول الأمر، على يد "مالارميه"(Mallarmé) و"رامبو" (Rimbaud) وغيرهما.

وقد تنبأ العالم السويسري فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) بعلم شامل سماه "علم الدلالة" أو علم العلامات العام، ليس علم الألسنية أو الدلالة اللغوية إلا جزءا منه، لكنه لم يسع إلى إرساء دعائمه.

رولان بارث (Roland Barthes) بعده حاول القيام بتلك المهمة، وبخاصة في كتابه "عناصر في علم الدلالات" لكنه وإن تناوله باستفاضة إلا أنه لم يوفق إلى وضع أسسه وقواعده.

رومان ياكوبسون (Roman Jakobson) هو الآخر أشار إلى ضرورة الاهتمام بهذا العلم حين صرح بوجود "العلامات التي تخص الشعرية ولكنها لا تنتمي إلى علم اللغة فحسب، بل إلى نظرية الدلالات، وبتعبير آخر إلى علم الدلالات العـــام"[5] .

أما عند غريماس فقد اكتسب هذا العلم بكتاباته كثيرا من التحديد وضبط القواعد، إذ لاحظ وجود علامات غير لغوية في النص الشعري، ونوه بدراسته على أساسها، فـــ"يمكن أن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي : توزع النص

... المساحات البيضاء ... علامات الترقيم أو غيابها، استعمال التنويعات ..."[6].

من المحاولات الأقرب إلى التكامل في سبيل منهج لدراسة العلامات غير اللغوية، أو الفضاء الطباعي للنص الشعري ما قام به كل من دانييل ديلا (Daniel Delas) وجاك فيليوليه (jaques Filliolet) في كتابهما "الألسنية والشعرية" (Linguistique et poétique) الذي نشراه سنة 1973، حيث ذهبا إلى أنه "إذا ما وضعنا الإبلاغ الشعري في وضعية التواصل التي تخصه، فإن فكرتنا حول هذا الموضوع تؤكد على أن هذا الإبلاغ معروض على المتلقي، كشكل وكنظام، تحت هيئة معينة، لا تخفي، بل تظهر، إشاراتها الشعرية الخارجية، المترابطة مع الإشارات الداخلية وهي هيئة موزونة فيما يتعدى الصدف أو الموضات الرائجة"[7].

كل هذه الدراسات الساعية إلى تأسيس علم العلامات غير اللغوية في النص الشعري لم تستطع إلا تقديم المهاد النظري دون منهج أو مناهج محددة لدراسة النص على أساسها، وأصبحت بمثابة معالم يهتدي بها الدارس، لكن بالاعتماد على حصافته وبراعته، وعلى كثير من التجريب والذاتية ...

وكما حدث في كل فروع المعرفة في العالم العربي، فإن حركة الحداثة الشعرية العربية أخذت ـ من جملة ما أخذت عن الغرب ـ الاهتمام بالفضاء، وبخاصة الطباعي، في النص الشعري، فظهرت بحوث ودراسات ودعوات إلى إشراك صراع البياض والسواد على الصفحة في النسيج الدلالي، والى تجاوز اعتبار الكتابة وسيلة للقراءة الهجائية فحسب، ووجدت هذه الدعوات مجالا لها، خاصة في النص الشعري الحديث (الحر) الذي وفر له تحرره من سيطرة هندسة البيت الصارمة، مجالا رحبا لاستغلال عناصر الفضاء الطباعي بمختلف أنواعها وأشكالها : من أحجام الخطوط وأنواعها، ومن علامات الفصل والوقف والتعليق، ومن صراع البياض والسواد على رقعة الصفحة، واحتلال كل منهما مواقع على حساب الآخر، ومن الرسوم والأشكال والصور، ومما

يتصل بالنص من إحالات وهوامش، ومقدمات وعناوين وتعليقات وإهداءات ... ومن الأشكال الهندسية التي تحيط به أو بأجزاء منه على نحو ما : كالدوائر والجداول والمستطيلات ...ثم جاءت تقنيات الإعلام الآلي وفنياته المتطورة، لتضيف إلى كل ذلك عناصر إبداعية أخرى، كمئات (بل آلاف) الخطوط الموظفة بأحجامها المختلفة كبرا، وسمكا ... وتدرج الألوان والبياض والسواد ...لكن ذلك كله يحكمه ضابط محدد هو قصدية الشاعر التي تنبني عليها أية قراءة للعناصر غير اللغوية، "فحيثما نرى أن الكاتب يسعى بقصد إلى الاستفادة من الامكانات الكتابية المتاحة، فإنه من المناسب ـ فيما يبدو ـ أن نعتبر ذلك التوظيف جزءا لا يتجزأ من النص"[8].

لقد عرفت الساحة العربية ،في إطار تفتحها على الحداثة العربية، جملة من الدراسات الرائدة لعدد من الباحثين والدارسين العرب في هذا المجال الجديد، كمحمد بنيس ومحمد الماكري وشربل داغر، وغيرهم ... أنتجت مهادا معرفيا نظريا يستحق التنويه، لكنه بحاجة إلى تراكمات تعمقه وتثريه، وبخاصة في الجانب التطبيقي على النص الشعري، الذي يفتقد المنهج أوالمناهج المحددة التي يمكن توظيفها مفاتيح من قبل القراء والنقاد... وبصورة عامة فتلك الدراسات بالرغم من ريادتها لم تصل درجة التقنين والتحديد الدقيق، بل سجلت مجرد معالم ترشد القارئ، والناقد الذي تعود إليهما بالدرجة الأولى مهمة الإبحار في عالم جديد، مثير وطريف، ولعل الأمر، في نظرنا، لا يخلو من عوامل يمكن تحديدها في ما يأتي :

- حداثة الموضوع في أساسه، وانتماؤه بصورة شبه كاملة إلى النقد الغربي، وعدم وجود جذور له في تربة النقد العربي إلا قليلا، كما رأينا بالنسبة للموشحات وما شابهها .
- عدم وجود تراكم شعري إبداعي يسمح بإجراء الدراسات والتطبيقات عليه، فكل ما يدخل في إطار هذه الدراسات إنما هو القصيدة الحديثة عند بعض شعرائها، ممن يمارسون التجريب، ولهم اطلاع على النقد يسمح لهم بإيجاد علامات غير لغوية في

نصوصهم، لا يضعونها بصورة اعتباطية، أو حلية للنص، بل بدراية تجعلهم يوظفونها للإيحاء بدلالات تدعم الدلالات اللغوية، وتسير في اتجاهها، ولا تناقضها أو تختلف عنها. وهذا لا يتسنى في الواقع، بشكل عام، إلا لفئة من الشعراء يطلق عليهم "الشعراء المنظرون" وهم الذين يعللون لتقنيات فنهم، ويمارسون تطوير أدواتهم، وكتاباتهم تأتي غالبا لإثبات مقولات أو تقنيات، أو نظريات نقدية، وهم لذلك قلة في الشعر العربي.

إذا كانت أية دراسة للفضاء الطباعي في أي نص قضية نقدية، لها دور أساس في تلمس جماليات النص، وتتدخل في الحكم عليه أخيرا ... فإنها، من ناحية أخرى قضية المبدع، لأن توظيف عناصر الفضاء الطباعي لا تتحقق عفويا أو اعتباطا، أو نتيجة الملكة الشعرية، بل لا بد لها من قصدية، يقف خلفها جهد الشاعر ومتابعاته لحركة الحداثة ومستجداتها... وسعيه الدءوب إلى تطوير أدواته الفنية، مما يطرح إشكالية الثقافة والإطلاع بالنسبة للمبدع، الذي ترفض الحداثة أن تتركه قابعا وراء إبداعه، قانعا بشاعريته وموهبته، وتأبى إلا أن تجعله لاهثا وراء الإطلاع والتثقف، متجاوزا نفسه على الدوام... إذ لم يعد الاحتذاء واقتفاء المعروف إبداعا، بل اختراع الجديد هو الإبداع، و"التناغم ليس هو التجاوبات المثالية لأشكال نهائية في السابق، بل هو ابتداع تجاوبات جديدة"[9].

إن عناصر الفضاء الطباعي في النص الشعري الحديث كثيرة، لكن البعض منها لم يستطع في الدراسات المنجزة لحد الآن أن يثبت وجوده، ودوره في الدلالة إلى جانب اللغة، فكانت تلك النصوص إلى التلاعبات اللفظية أقرب، وكانت الدراسات النقدية حولها إلى الدراسات الإحصائية والرياضيات أقرب منها إلى دراسة النص الشعري، وفي هذا البحث لن نتعرض لهذا النوع من النصوص، بل، فحسب، للتي تحقق تجلياتها الشكلية علاقات ما بالدلالات اللغوية ؛وفقا للعناصر الآتية :

1 ـ الحواشي :

تجدر الملاحظة أولا إلى أن الحواشي في حقيقتها لا تخرج عن الدلالات اللغوية، لكن اعتبارها من الفضاء الطباعي ناتج من استقلاليتها عن متن النص الشعري، ومادامت دلالاتها لغوية فمن المفروض أن تجد، بصيغة أو بأخرى، مكانا لها في المتن، غير أن الشاعر بإزاحته إياها إلى خارجه إنما يهدف إلى إضفاء دلالات أخرى عليها (مكانية) تضاف إلى دلالاتها اللغوية، مما يجعل اعتبارها جزءا من الفضاء الطباعي الدال، ودراستها على أساسه عملا منهجيا تفرضه طبيعتها المزدوجة .

تختلف الحواشي في طبيعتها ،فهي إما إهداءات، أو إحالات إلى نصوص ما، وإما شواهد مقتبسة من نصوص أخرى، أو إشارات إلى مناسبة القصيدة ... ومن الممكن دراستها أدبيا على أساس التناص الذي تحتل في بحوثه مكانة مميزة عند الغربيين والعرب على السواء، وتتخذ شكل المناصات الخارجية، تمييزا لها عن النصوص الغائبة التي تتعالق مع النص الحاضر بالاندماج فيه، وتشكيلها جزءا لا يتجزأ من المتن دون أية إشارة إلى مصادرها.

ظاهريا، وبصرف النظر عن المستوى الطباعي تلعب الحواشي دورا هاما في التخفيف من درجة الغموض ـ التي يعتبرها الكثيرون من عوائق قراءة النص الحداثي ـ بطريقة "ذكية" لا تلغي الغموض على مستوى النص لاعتباره من جمالياته... فهي تجعل الشاعر "يخفف من درجة الغموض التي بات يشتكـــي منها البعض مع القصيدة الحديثـــة "[10].

وإذا كان شربل داغر يستبعد هذه الفرضية بدليل أن الحواشي لا تتوفر غالبا في القصائد التي يشيع فيها الغموض، فإن الأمر، في نظري، عائد إلى مدونة هذا الباحث التي تعود إلى فترة مبكرة[11] نوعا ما في مسار الحداثة، حيث لم يتمثل بعد الشعراء مقولات النقد في مجال الفضاء الطباعي بشكل عميق، دليلنا في ذلك هو ما نشهده مؤخرا من لجوء كثير من الشعراء إلى تقنية الحواشي تخفيفا للغموض، وتقصيرا لمسافة

البحث والتيه عند القارئ، لأن أكثر ما تعتمد فيه هذه التقنية هو الإحالات إلى مصادر النصوص الغائبة في إطار التناص الذي يستدعي نصوصا توظف في المتن بشكل يعتمد الاختزال والإشارة، وأغلبها يعود إلى مصادر تراثية صوفية وتاريخية يصعب العودة إليها في مظانها.

في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي[12]، مثلا، تتجلى هذه الظاهرة بشكل يسترعي الانتباه، فالهوامش كثيرة وثقيلة، حتى لتكاد تتساوى أحيانا مع عدد الأسطر في المتن، وكلها إحالات إلى مصادر النصوص الغائبة التي يستدعي المتن دلالاتها بطرق مختلفة (معاضدة/مناقضة) عن طريق توظيف الشاعر تقنيات التناصّ وتجلياته، وبالرجوع إلى التراث الديني (القرآن الكريم) والموروث الصوفي (الشعر الصوفي) والتاريخ العربي الإسلامي لاستنطاق بعض أحداثه ووقائعه بشكل ما، وفي اتجاه ما.

الشاعر عز الدين المناصرة من أسبق الشعراء العرب إلى توظيف تقنيات الإحالة في النص الشعري، لاستدعاء دلالات قد لا يتسع متن النص جماليا أو ظرفيا...

في قصيدته "أضاعوني"[13] المذيلة بأربعة هوامش، يستدعي الشاعر من خلالها النص القرآني، وشعرا لثلاثة من الشعراء العرب القدامى، تصب كلها في إطار قضيته الأساس (فلسطين)، وعلى المستوى الشكلي الطباعي يتحقق نوع من التوحد في الرؤية بين الشاعر ومصادره، لكن مع احتفاظ كل باستقلاليته، واحتفاظ النص بإيحائيته وشيء من غموضه. يقول المناصرة :

قال الشاعر المنفي حين بكى
أضاعوني
وأي فتى أضاعوا"[14]
والآخرون تنكروا : "اذهب وربك قاتلا"[15]
وكأنهم ما مرغوا

تلك الذقون
على فتات موائدي
"والله لا يذهب ملكي باطلا"[16]
وسمعت والينا يقول وعينه
فيها القذى
"لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى تقال على مسامعه الخطب[17]

حيث ترد النصوص المستشهد بها بين مزدوجتين، مع إحالات إلى أصحابها في الهامش في نهاية النص، وردت متسلسلة كما أثبتناها أسفل الصفحة . وهذه التقنية تختلف ـ طباعيا ـ عن الاقتباس أو إدماج النص الغائب في الحاضر بالإحالات المرفقة، ولهذا الاختلاف غير اللغوي أثره على الجانب اللغوي للنص أيضا ... فالمناصرة إنما يتبنى مواقف معينة في النص، يتشبث بأصالته فيها، ويتحمل مسؤوليته فيها، لكن يدعمها بمواقف أخرى من التراث العربي ومن القرآن الكريم، لا يريد لمواقفه أن تذوب فيها أو يصبح مجرد مردد لها، وهذه الاستقلالية مع تلمس الدعم في الوقت نفسه تحققت عن طريق الفضاء الطباعي بالإشارة الى المصادر كما يتم عادة في البحوث والدراسات.

2 ـ العناوين

تتخذ العناوين بعدها المكاني الطباعي بما يلحقها من تمييز في حجم سمك الخط دائما، وفي اختلاف نوع خطها عن نوع خط النص في كثير من الأحيان، وفي ما يلحقها من علامات الترقيم أحيانا أخرى ...

بصرف النظر عن الدلالات اللغوية للعناوين، نراها تلعب دورا هاما في توجيه القارئ والتأثير عليه بتقنيات كتابتها وتميزها ... لكنها أيضا توظف من قبل الشاعر الحداثي لتقول أشياء لا يقولها النص ولا هي نفسها لغويا، وذلك باستحداث تجليات تتأبى على التقعيد والنمطية، وتستغل الجانب الشكلي الطباعي.

في قصيدة "فضة تتعلم الرسم" لعبد الله الصيخان، نرى الشاعر يكتب للنص عنوانا هو المذكور، لكن مباشرة تحته وفي بداية السطر يكتب عنوانا فرعيا هو "استحضار"، والقارئ الذي يطّلع على النص سيتولد لديه توقع قوي بأن العنوان الفرعي المتقدم ستتبعه عناوين فرعية أخرى (عنوان واحد آخر على الأقل)، لكن وبعد قراءة النص الطويل (سبع صفحات) يفاجأ القارئ بأن ذلك العنوان الفرعي وحيد لا ثاني له.

الأمر لا يخلو من قصدية من الشاعر في نظري، لأنه يتم على أساس لا منطقي واضح في الظاهر، فالعنوان الفرعي الأول يتطلب ثانيا أو أكثر، لكن ذلك لا يتم ،مما يجعل القارئ يتساءل: ما قيمة ذلك العنوان الفرعي مادام مكتوبا في أعلى النص، ويشمل النص كله مثل العنوان الرئيس تماما لكتابته تحته مباشرة وقبل أية لفظة في المتن؟ إن وظيفة العناوين الفرعية هي أن يؤشر كل واحد منها إلى دلالة أو دلالات معينة يحملها الجزء الذي يحدده من النص ،مع ارتباطها بشكل عام بدلالة العنوان الرئيس، لكن أن يوجد عنوان فرعي وحيد مكتوب في أعلى النص تحت العنوان الرئيس فمعنى ذلك أن دلالة الفرعي تنسحب على النص كاملا، وفي الحالة هذه، كان من المفروض أن يدمجه الشاعر مع العنوان الرئيس مادام الاثنان يقومان معا بمهمة واحدة.

تفسير ذلك في نظري (وليس ضروريا أن يتوافق مع أي تفسير آخر في ظل نظرية تعدد القراءات) يمكن توضيحه بما يأتي :

لقد أومأنا سابقا إلى أن الفضاء الطباعي يجد قراءات له في ظل القراءة العامة اللغوية للنص، إذ يفترض فيه أن يكون مؤشرا إلى دلالة تدعم دلالة النص اللغوية وتعمقها... وبدون ذلك يصبح عبثا وإجراءا شكليا لا قيمة له البتة، يشبه التلاعبات اللفظية والكتابية في عصور الانحطاط؛ وبتأملنا النص المتن نجده يصور حالة التردي العربي باستحضار قطع من الحياة المعاصرة يكتنفها التقهقر والسلبية ... بعد إشراق :

فضة الآن ترسم جمجمة وحقولا
وتسألني عن أبي
ـ كان نهرا من الضوء والأسئلة
كان يعشق طين الجزيرة حتى البكاء
ويروي عن الموجة المقبلة
آل إلى الأفول :
جمعتنا المواجع يا فضة العربية وانتعلت فمنا لغة القاعدين ...
ضائعة في الصباح ملامح منزلنا العربي
وضائعة في المساء إذا جعلته النساء حمارا من الضوء " [18]...

وفي إطار هذه الدلالة للنص، يجد العنوان الفرعي اليتيم قراءة له، فهو "استحضار" يعني لغويا : طلب الحضور أو القيام بالإحضار، ومادام عنوانا وحيدا فالشاعر يومىء إلى أن الوطن العربي لا يزال في أول خطوة له، وأن عليه أن يقطع مراحل ... لكنه لا يزال في الأولى، وأن الأخريات لا وجود لها، ولا شيء يؤشر إلى قربها، بل إن نتيجة المرحلة الأولى لم تتم، فهي طلب شيء لا غير، وطلب الشيء لا يعني الحصول عليه أبدا، مما يؤشر إلى مأساوية الطرح، وكأني بالشاعر ينهي إلينا أنه قرر كتابة عدة عناوين فرعية تبعا للقضية المطروحة في النص، لكنه لم يعثر إلا على مرحلة واحدة.

3 ـ علامات الترقيم :

تعني علامات الترقيم كل ما يوظف في الكتابة دون أن يكون من حروفها، كالنقطة والفاصلة والقاطعة والأقواس والوصلة والمزدوجتان، وعلامة الاستفهام والتعجب ونقاط التعليق أو الاكتفاء ...

وعلامات الترقيم "لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر"[19]؛ وهي عموما ليست علامات لغوية، لكنها قد تؤدي معنى العلامة اللغوية : فقولنا مثلا : ذهبتَ إلى السوق؟ له دلالة قولنا: هل ذهبتَ إلى السوق ... حيث عوضت علامة الاستفهام "؟" أداة الاستفهام اللغوية "هل"، ويبقى الفرق بينهما أساسيا؛ فبينما تدرك الثانية سمعيا، لا تدرك الثانية إلا بصريا.

إن علامات الترقيم أصبحت من العناصر الشكلية التي يتفنن الشاعر الحداثي في توظيفها بطرق لا تخلو من دلالات...

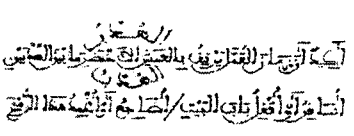
فالشاعر إبراهيم أحمد أبوسنة، مثلا، في قصيدته "إلى زهرة الأقحوان"[20] يوظف علامة الحذف (ثلاث نقاط) بشكل مثير للانتباه، وقد أحصينا في نصه الذي يحوي خمسين سطرا شعريا تسعة وأربعين علامة حذف، مما يجعلنا أمام ظاهرة شكلية طباعية لا بد من التوقف عندها.

وبالعودة إلى دلالات النص في جانبها الأدبي اللغوي نجد أنها تقديم صورة عن "اعتقال المكان" للإنسان، وممارسته الحصار الذي يفرض عليه الانحناء للعواصف، ثم التفكير في الهجرة والرحيل ... ليكتشف أن ذلك أيضا مستحيل، وأن عليه أن "ينحني" للمكان الذي يمارس عليه السلطة المطلقة... الشيء الذي يضفي على النص طابعا من الرمزية (زهرة الأقحوان المتسمة بالبياض والصفاء) لخطورة الموضوع وحساسيته، وبالتالي يجعل الشاعر لا يستطيع أن يقول كل شيء بصدده، ومن هنا تأتي قراءة تلك العلامات الدالة على الحذف، فهي ـ في نظرنا ـ بانتشارها في النص بتلك الكثافة تؤشر إلى أن الشاعر لم يقل كل ما يودّ قوله، وأن ما حذفـــه أكثر مما أثبته، وبالتالي فهو بذلك يوجه القارئ إلى قراءتها على هذا الأساس تعويضا عن الكلام المحذوف رغما عنه.

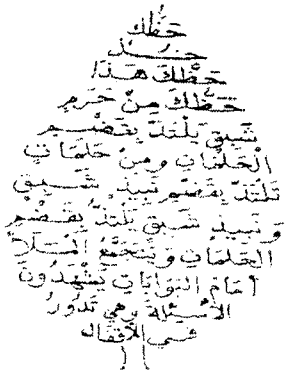
4 ـ الأشكال

يلجأ الشعراء أحيانا إلى أشكال هندسية مختلفة، كالدوائر والمربعات والخطوط المنحنية أو المستقيمة أو المنكسرة... يرفقون بها نصوصهم بتجليات مختلفة أيضا ،كأن تجانب النص أو تحيط به، أو بجزء منه، أو تفصل بين فقراته ...

الكثير من تلك الأشكال يوغل في الغموض والتجريد، ويتأبى على القراءة التي تنطلق من النص لتنتهي إليه، ذلك ما نجده مثلا في نصوص لعدد من الشعراء المعاربة (محمد بنّيس وبلبداوي) كهذه النصوص :[21]



أيقون عين تعين الأسطر حافاتها
(ع. راجع)



أيقون شعرة جسمها الأسطر
(بلبداوي)

أيقون علامة مرور
تعين الأسطر حافاتها
(بنيس)

الذي يهمنا من نصوص الأشكال هو ما تتأكد العلاقة الدلالية بين مستواه اللغوي ومستواه الفضائي الطباعي، وهو ما نجده ماثلا في عدد من نصوص الشاعر سعدي يوسف مثلا[22].

سعدي يوسف مغرم بتقنية الأشكال التي تستغل الفضاء النصي بطريقة تضفي على الدلالات أبعادا تعمقها وتثريها، ويركز على تقنية الفتح والإغلاق.

في نص "البستاني"[23] نجد ثلاثة مستطيلات تقابل ثلاثة مقاطع شعرية أيضا، أي ستة مقاطع ثلاثة منها مؤطرة، وثلاثة حرة، والنوعان يتقابلان على الصفحة كأنهما شطرا البيت في القصيدة الخليلية :

منذ أن كان طفلا تعلم سر المطر
وعلاماته :
الغيم يهبط في راحة الكف
والأرض تقنط
والنمل كيف يخطط أرض الحديقة...
والجذر يهتز في سره ...
والشجر

لا يتحدث مع فلسطين إلا نائما
وأحيانا يسير إليها بلا نجم
الأصدقاء الذين أحبهم يفتحون الأبواب
من القنيطرة إلى القنطرة
إنه لا يحب البرتقال
لكنه يحب استئجاره

منذ أن كان طفلا تعلم أن المطر
حين يأتي رذاذا
فلا برق في آخر الأفق
لا رعد في القلب ... لا موجة في نهر
.....

في سيدي بلعباس مقبرة بيضاء
وفي الأعياد ترتدي الأبيض والأخضر
عباءات النساء
والصنوبر
كثيرا ما فكر أنه سيدفن فيها

غير أنك تعلم أن الحياة التي اتسعت

كالعباءة في الريح

سوف تسوق المطر

ليلة، هائجا كالجواميس ...

سوف يجيء المطر

ولا برق في آخر الأفق

لا رعد في القلب ... لا موجة في نهر

هكذا نتعلم

أو نتكلم

أو ننتمي للشجر

أي قصيدة يكتب

الهواء مختوم في زجاجة

واللسان خشبة جففها الكحول

إن القارئ ليحتار في أية طريقة يسلكها في قراءة النص، أقراءة المقطع المفتوح ثم المغلق، أي قراء ة عمودية لكل "شطر" على حدة، أم قراءتهما معاعلى مستوى أفقي؟، ويبدو أن القراءتين مطلوبتان، فنحن أمام نصين لكل منهما حقله الدلالي، الأول المفتوح يتحدث عن البستاني وما علمته الحياة من تجارب، أو الطفل في مرحلة التعلم، والثاني المغلق يتحدث بضمير الغائب عن الشاعر نفسه، وعن معاناته وتشرده .

أول ملحوظة ندخل بها عالم هذا النص هي الإشارة إلى مدى التناقض بين "العمودين، على المستوى الدلالي اللغوي، فالأول (على اليمين) يتحدث عن طفولة الشاعر، وماضي حياته بكل ما فيهما من تفتح وانطلاق وتفاؤل ... أما الثاني فيتحدث عن كهولته، عن حاضره الصعب الذي لا يخلو من قيود، لذلك جاء الأول مفتوحا طباعيا، والثاني مغلقا (النص داخل إطار كامل من جميع الجهات).

القراءة التي نراها أقرب إلى النص في سياقه اللغوي تتلخص في ما يأتي :

بالنسبة للمقاطع المفتوحة من النص، نرى أنها تقوم على اعتبار ضمير الغائب فيها عائدا إلى الشاعر نفسه، حيث لا يتحدث عن بستاني بالمعنى المعجمي وإنما عن نفسه، في طفولته (مرحلة التعلم، مرحلة الاعتناء بالأشجار لجني ثمراتها مستقبلا) وبالتحديد يرسم لوحة لواحدة من شيطنات الصبا أو المراهقة ... وتأمل المقاطع في صورها يوحي بذلك : (الغيم يهبط. في راحة الكف. الجذر يهتز. رعد في القلب. العباءة في الريح. تسوق المطر. هائجا كالجواميس ...).

أما بالنسبة للمقاطع المغلقة (على اليسار) فإنها ترسم لغويا صورة لحياة الشاعر الحاضرة (فترة نظم القصيدة)، فترة الكهولة، وتتسم بالتجهم والمعاناة وثقل المسؤوليات التي تعكر صفاءها، والتعلق بالقضايا التي يؤمن بها الشاعر فيها وتؤرقه (قضية فلسطين) ... والشعور الممضّ بالغربة في المنافي : في المغرب الأقصى (القنيطرة)، وفي الجزائر (القنطرة وسيدي بلعباس)[24]، حيث يبلغ في هذه الأخيرة شعوره بالضياع واليأس من العودة أوجه، إذ يفكر في أنه سيدفن في مقبرتها.

في المقطع المغلق الأخير يبلغ الشاعر درجة الاختناق، فيتساءل عن جدوى كتابة الشعر، أية قصيدة يكتب وهو يعدم هواء للتنفس ؟ وعلى المستوى الطباعي يحقق هذا المقطع ـ بشكل جدير بالتأمل ـ تلاحما مع المستوى اللغوي في دلالاته، حيث ينحسر ويختنق هو الآخر كالشاعر ولا يتجاوز ثلاثة أشطر (مقابل المقطع الموازي المفتوح الذي يمتد إلى سبعة أسطر، بل ثمانية لأن السطر الأخير فيه يحوي سطرين) وما يعمق دلالة هذا الاختناق وجود فراغ (بياض) بين السطر الثاني والأخير يؤشر إلى انقطاع الكلام.

في المقطع الأخير تتشكل النهاية على المستوى اللغوي والطباعي معا، إذ يجمع بين خصائص نوعي المقاطع في آن واحد، فهو مفتوح، لكنه على اليسار أي في مكان الانغلاق، وهو مقتضب جدا، مما يعني أن الجزء المنفتح من حياة الشاعر مآله إلى

الانغلاق وإن بدا ظاهريا أنه منفتح (زوال الإطار)، لأنه، ببساطة، يوجد في مكان الانغلاق (يسار الصفحة).

وهكذا تتسم العلاقات بين مرحلتين في حياة الشاعر بالتناقض (انفتاح/ انغلاق، انطلاق/اختناق) وجاءت تقنية الإغلاق لتؤشر إلى أن طفولة الشاعر انتهت ولا علاقة لها بحياته الحالية، حيث تناقضها وكأنهما حياتان لشخصين اثنين، ثم إن فتح نص الطفولة يتناسب مع تفتحها وانطلاقتها واندفاعها ... كما يتناسب إغلاق نص الرجولة مع تعقدها وصعوبتها وتحدياتها، وكل هذه التناقضات يكرسها الشكل الطباعي على النحو الآتي :

المقطع الأول :	المقطع الثاني :
● ـ على اليمين	ـ على اليسار
● ـ مفتوح	ـ مغلق
● ـ طول الأسطر وكثرتها	ـ انحسار الأسطر وقلتها
● ـ الحديث عن الطفولة والتعلم	ـ الحديث عن الكهولة والمسؤوليات
● ـ عناصرالحياة : الغيم، المطر، الرذاذ...	ـ عناصر الفناء: المقبرة ـ الدفن ...

5 ـ الرسوم :

يعمد كثير من الشعراء إلى تطعيم نصوصهم برسومات تقابلها في صفحات مستقلة، أو تمتزج بها في الصفحات نفسها، أو تشكل خلفية لها... ويبدو أن تلك الرسوم تدخل في محاولات بعض الشعراء استغلال الفضاء الطباعي لتحقيق مزيد من الدلالات، مثلما هو الأمر بالنسبة للعناصر الفضائية الأخرى ... وإن كان بعض

الباحثين في هذا المجال يعيدون سبب توظيفها من قبل بعض الشعراء إلى ما أسموه "التجاور" أو "التساكن" مع الجريدة اليومية أو المجلة الأسبوعية، فباتت مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم للقصيدة مسألة مطلوبة، مثل مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم (الكاريكاتوري أو الشرحي) للخبر الصحفي أو التحقيق ..."[25].

وبالرغم من وجاهة الرأي وصدقه على شريحة واسعة من الشعراء إلا أنه لا يخلو من تعميم، ولا يصدق على الشعراء الحداثيين الذين يتجاوزون مسألة "التجاور" إلى هاجس الإبداع والتجريب وقصد استغلال الفضاء الطباعي لتعميق دلالات النص اللغوية بأخرى غير لغوية ...

الواقع أنه يجب التفريق بين نوعين من الرسوم، أو ثلاثة بالتحديد :

- رسوم وضعها الشاعر بنفسه، أي بريشته، وتطلبت مهارة ما في التصوير لديه، فهو صاحبها الأول والأخير.
- رسوم وضعها فنان معين بطلب من الشاعر، الذي يعود إليه اقتراح تشكيلة الرسم وخصوصياته.
- رسوم لا علاقة للشاعر بها، وضعتها الهيئة الطابعة أو الناشرة، مثل المجلة أو الجريدة التي ينشر فيها النص الشعري المصاحب للرسوم.

ولعل من الواضح أن النوع الأول، وإلى حدّ كبير النوع الثاني، هما اللذان يدخلان في مجال استغلال الفضاء الطباعي للإيحاء بدلالات إضافية للدلالات اللغوية، وهما اللذان يتطلبان اهتماما وتحليلا من قبل القارئ.

أما الثالث فلا يعدو أن يكون قراءة ما للنص في أحسن الأحوال من قبل الراسم أو الموظب أو الطابع ... لانتفاء العلاقة بينه وبين المبدع الشاعر، وفي أحيان كثيرة لا يتعدى تلك الإضافات "وسائل الإيضاح".

ولعل النوع الأول نادر وجوده، لأنه يتطلب شاعرا راسما، غير أن الثاني أكثر انتشارا، وهو يقترب كثيرا من الأول عندما يتم الاشتراك الفعلي بين الشاعر والرسام،

منذ البداية في كتابة النص/الرسم، أي الاشتراك في الإبداع بصورة تامة، ونقدم مثلا لذلك بنصين لعبد القادر أرناؤوط ونذير نبعه، نسجلهما هنا عن طريق النسخ التصويري كما نشرا أول مرة[26].

عبد القادر ارناؤوط ، نذير نبعه

٩٤ عبد القادر أوناووط ، تدبير منعه

وبلت المرآة
عندما انحسر عنها الوجه الجميل
ولم تعد تعكس شيئا

وتمتمت:
« لا أريد أن أعكس أي شيء بعد الآن »

ولكنها لم تستطع
وعكست كل شيء يمر بها

كما يحدث دائما

نجازف بمقاربة النص الأول، ومحاولة "الإمساك" بأية دلالات يشي بها الفضاء الطباعي فيه، مع الإقرار، مسبقا، بأن ما نقدمه مجرد قراءة للنص تحاول استنطاق "عناصره" غير اللغوية (الرسم)[27] بأقصى ما يمكن من الالتصاق بالفضاء، بعيدا عن الافتعال ولي أعناق الظواهر والتجليات، بغية تقديم نموذج عملي لما أشرنا إليه من مهاد نظري.

النص الأول "الموت طفل أعمى" يطرح، في نظرنا، إشكالية الموت في جانبها الميتافيزيقي الموغل في القدرية، والمفاهيم التي يشكلها الناس حوله بصورة خاطئة، وربما "متجنية" على الموت، فهو مجرد منفذ للإرادة الإلهية، لا يملك إلا أن يفعل ما خلق له، ولا يستحق كل تلك "الكراهية" التي يجابه بها...

تأتي أجزاء الرسم كلها لتعمق هذه الدلالات ... فالصورة الكبيرة في أسفل الرسم ربما تجسد الموت، باعتباره طفلا ولكنه ضخم ولا ترى صورته إلا من الخلف ،فهو بدون ملامح، لأن الوجه (الغائب هنا) هو الذي يحددها دائما، يده اليمنى مقطوعة وحاملة لوردة تلوح بها للأطفال الذين بدوا في هيئة هرب وتردد، وبأشكال رمزية لا تعني إلا الكائن البشري بدون تحديد لأي من صفاته (الكبر/الصغر، الذكورة/الأنوثة، في غياب كل الأوصاف الجسدية التي لها مدلولات اجتماعية : البدانة/النحافة، نوعية اللباس، لون البشرة ...) مما يؤشر إلى تساوي الناس أمام الموت، وعدم وجود أية فروق بينهم في نظره، إلا أنهم بشر وليسوا مخلوقات أخرى، حيوانات مثلا.

اليد المقطوعة الممتدة بعيدا عن الجسد الأصل، وقريبا من الأطفال/الناس تؤشر إلى صورة الموت عند الكائن البشري، فهو لا يرى إلا آثاره (موت الناس كأثر لفعل اليد) لكن بشكل مبتور عن أي تصور لماهيته (الجسد البعيد).

لكن إذا كان الأطفال/الناس يكرهون الموت ويهربون منه لتصوراتهم حوله، فإنه يحمل إليهم وردة، ربما تجد هذه الوردة تفسيرات لها بالنسبة للموت في حد ذاته

(يتصور أنه لا يؤذي أحدا إلا بمقدار ما تفرض عليه عاهة العمى، إذ لا يؤاخذ الأعمى على ما تسببه عاهته من أذى للآخرين) وفي المجال تناص مع الآية الكريمة "ليس على الأعمى حرج"[28]. وربما تجد الوردة تفسيرات أخرى في مفهوم أوسع يتجاوز المنطق البشري، باعتبار الموت نجاة (ربما من شرور الآخرين، من أذى الحياة...) أو طريقا لحياة أفضل (الدار الآخرة بالمفهوم الإسلامي، الفناء بالمفهوم المادي ...).

العناصر التي يتناولها النص (الموت، الأطفال، الحي)كلها موجودة في الرسم إلا عنصر "الأمهات" فهو غائب تماما، أناتج ذلك عن سهو الرسام؟ يبدو ذلك مستبعدا، فهذا الغياب قد يكون مقصودا لقراءة ما، فالبيوت منتشرة بالرسم، إذن فالأمهات داخلها؟ لماذا هن داخل البيوت؟ ربما لتكريس المأساة بصورة ما (عن طريق الإنجاب الذي هو نتيجة لدلالات البيت : الزواج، الاستقرار، الجنس ...) وهنا يتناص مع فلسفة أبي العلاء المعري حيث يتم الربط بين الموت والميلاد لعلاقة السبب بالمسبب، وحيث يتهم تحميل الناس مسؤولية مأساوية الموت لقيامهم بفعل الإنجاب، أو حدوث حزن الموت بفعل حدوث سرور الميلاد :

إن حزنا في ساعة الموت أضعا ف سرور في ساعة الميلاد [29]

المفارقة تكمن في أن من يمارس أقوى فعل ضد الموت في النص (الطرد من قبل الأمهات/مقابل الكره من قبل الأطفال) هو نفسه من يمارس أقوى فعل يمكّن للموت ويمنحه الاستمرارية (الإنجاب).

ومن هنا نجد أنفسنا أمام حقيقة الموت في الحياة البشرية : كرهه ورفضه والهروب منه، لكن مع التمكين له في الوقت نفسه بممارسة الحياة، فالإنسان بممارسته فعل الحياة في أعمق صورها (الإنجاب) إنما يمارس فعل الموت في أعمق صوره أيضا، لأن هذا نتيجة حتمية لذاك، مما يجعلنا أمام حقيقة الموت الميتافيزيقية المتأبية عن الإدراك، العصية عن كل تفسير عقلي بشري.

قد تكون في هذه القراءات إسقاطات ما لقراءة ما، هذا أمر وارد منهجيا، لكنه يكتسب مشروعيته من نظرية تعدد القراءات التي أصبحت تشكل واحدا من أهم تجليات الحداثة، غير انه ينبغي الانطلاق من النص فقط، بمراودته بحب وحميمية للبوح بكوامنه وأسراره، ثم باستنطاقه بشتى السبل للاعتراف بحقائقه ... وهو ما أعتقد ـ بكل تواضع ـ أنه كان ركيزة هذا البحث.

الهوامش

(1) حسن ابن رشيق القيرواني ـ العمدة في محاسن الشعر ونقده ـ ص 182 .

(2) د/محمد زكريا عناني ـ ديوان الموشحات الأندلسية ـ دار المعرفة الجامعية ـ ط2 1986، الإسكندرية ـ ص 175 .

(3) أبو الطيب صالح بن شريف الرندي ـ الوافي في نظم القوافي ـ تحقيق وتقديم : محمد الخمار الكنوني ـ عن : محمد الماكري ـ الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ـ المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء ـ ط1 ـ 1991، ط1، ص :158 .

(4) م ن، ص ن .

(5) Jakobson Roman ; Essais de linguistique générale . P 210 .

(6) ينظر : شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط 1 ـ 1988 ص 14 .

(7) م ن، ص ن .

(8) ج . ب .براون ، و ج . يول ـ تحليل الخطاب ـ ترجمة :د/ محمد لطفي الزليطي ود/ منير التريكي ـ نشر جامعة الملك سعود ـ الرياض ـ 1997 .

(9) ينظر : محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ـ ط 1 ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ 1990 .

(10) شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة ـ ص22 .

(11) النصوص التي درسها داغر واستنتج مقولته نشرت في أعداد من مجلة "الآداب" و"مواقف" و"شعر" الصادرة بين سنة 1953 و 1970 من القرن الماضي .

(12) ينظر :ديوان "البرزخ والسكين " للشاعر الدكتور : عبد الله حمادي، وهو الديوان الذي فاز بجائزة "البابطين" لسنة 2001 .

(13) عز الدين المناصرة ـ الأعمال الشعرية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـط1 ـ 1994 ـ بيروت ـ ص ص : 146-149 .

(14) الشاعر العرجي

(15) القرآن الكريم : اذهب أنت وربك فقاتلا .

(16) امرؤ القيس .

(17) المتنبي .

(18) عبد الله الصيخان ـ هواجس في طقس الوطن ـ ط 1 ـ دار الآداب ـ بيروت ـ 1988 ـ ص 11-18 .

(19) محمد الماكري ـالشكل والخطاب ـ ص 109 .

(20) أحمد إبراهيم أبوسنة ـ رقصات نيلية ـ مكتبة غريب ـ القاهرة ـ ص 11.

(21) نقلا عن : محمد الماكري ـ الشكل والخطاب ـ ص ص : 244 .

(22) ينظر: فتيحة كحلوش ـ المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعز الدين المناصرة ـ رسالة ماجستير قدمت بمعهد الآداب واللغة العربية. جامعة قسنطينة (الجزائر) ـ ص . ونشير إلى أهمية البحث وريادته في إطار دراسات المكان الحداثية، لكن مع ذلك فقراءتنا لهذا النص لسعدي يوسف تختلف إلى حد بعيد عن قراءة الباحثة له.

(23) سعدي يوسف ـ الأعمال الشعرية ـ ص ص : 51-52 .

(24) القنيطرة : مدينة بالمغرب، والقنطرة، سيدي بلعباس : مدينتان بالجزائر، وفي المدن الثلاث عاش الشاعر فترات من الزمن .

(25) شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة ـ ص 17 .

(26) نقلا عن : شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة ـ ص ص 35 -36 .

(27) الخط يدخل أيضا ضمن الجانب الشكلي في هذا النص، لأنه خط يدوي من إنجاز الشاعر أو الرسام .

(28) القرآن الكريم ـ سورة النور، الآية 16 . وأيضا : سورة الفتح، الآية :17 .

(29) ينظر : طه حسين وآخرون ـ آثار أبي العلاء المعري، السفر الأول، تعريف القدماء بأبي العلاء ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـالقاهرة ـ 1965 ـص235 .