الانزياحُ الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)

الدكتور علي أكبر محسني*
رضاكياني**

الملخص:

حاول الشعراء المعاصرون استثمار كلّ الأدوات الفنية حتّى يحققوا لنصوصهم قدراً من الإبداع، مِنْ هذا المنطلق، فإنَّ ظاهرة الانزياح الكتابي عبارة عن كسر نظام كتابة المألوف بهدف زيادة عدة الدلالات الممكنة، وهذه الظاهرة تُعدُّ مِن الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النصّ الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف والعادي. فالانزياح الكتابي في الشعر الحديث يحاول أنْ يستعيضَ مِنْ خلال التعبير بالصورة البصرية وقد تجلت مظاهرها بأشكاله المختلفة، منها: ١ـ تمزيق أوصال الكلمة الواحدة من خلال فك ارتباطها الطباعي أو تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة ٢ـ تقنية الفراغ و النقاط في جسد النصّ الشعري ٣ـ تضمين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى ٤ـ توظيف الأشكال المختلفة والاهتمام بالفنون التشكيلية في نسيج النص الشعري.

من النتائج المتوخاة من هذه الدراسة نرى أنَّ الشعراء المحدثين في كثيراً من الأحيان يجمعون بين الكتابة اللغوية والظواهر البصيرية في النسيج الشعري، ويريدون بهذا الطريق أن يزيدوا من دلالات النصّ بصرياً؛ ولكن ما يلفت انتباهنا في هذا الشأن، هو أنَّ توظيف الظواهر البصرية في كثير من الأحيان لا يضفي أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة، بل على النقيض من ذلك، قد يقود الشعرَ للابتذال والسّطحية.

كلمات مفتاحية: الانزياح، الانحراف الكتابي، القصيدة البصرية، الشعر المعاصر.

المقدمة

الكتابة الشعرية في الشعر الحديث قد تتخذ أشكالاً متنوعةً توحي كلّ منها بالأفكار التي قد شَغَلَتْ بالَ الشاعر في بُحْبُوحَةِ حياته اليومية. فالكتابة الشعرية للنصّ الشعري في الشعر المعاصر قد يخرج على المعايير المألوفة، وتسهم في صنع الجانب الشعري من البعد البصري للنصّ، فضلاً عن زيادة قدراته التأثيرية في المتلقي. فبناء المعنى في القصيدة التي ترتكز على البعد البصري يستند على الانتقال من اللفظ

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، إيران. Mohseni0310@yahoo.com
** طالب الدكتوراة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، إيران. Rkiany@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠١/١٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠٤/٠٣م تاريخ القبول: ١٣٩١/١٢/١٠ هـ.ش = ٢٠١٣/٠٢/٢٨م

إلى الشكل، مما يقوّي الطاقة الدلالية، وهذا ما جعل الشعر الحداثي في تشكيله التعبيري الخطي الجديد خرقاً للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة سواء في الشعر العربي القديم أو الإحيائي وحتى الشعر الحديث الكلاسيكي.

غنيٌّ عن البيان أنَّ توظيف الظواهر البصرية في نسيج النص الشعري قد يضفي أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة، ولكن هذا التوظيف في كثير من الأحيان على النقيض من ذلك، قد يقود الشعرَ للابتذال والسّطحية. لذلك، يتناول هذا المقال بالدّراسة والتحليل ظاهرة «الانزياح الكتابي» ونقد جوانبه الايجابية والسلبية في نماذج من الشعر المعاصر. وقد استعان البحث بالمنهج «الوصفي- التحليلي» الذي يقوم على تحديد ظاهرة الإنزياح الكتابي، ويتابع أشكالها المختلفة، ويسعى لتحليلها باستنتاجات وأحكام تعلل طبيعة الظاهرة وحضورها في الشعر الحديث.

فالأسئلة التي تُطرح في هذا المقال ونحن نحاول أن نجيب عنها، تلخص فيما يلي:

١- هل بعثرة الكلمات تدل على بعثرة الرؤية الشعرية؟ ٢- هل تؤدي الكلمات الأجنبية في نسيج الشعر العربي الحديث وظيفة التحفيز التماثلي كما تؤديها اللغة العربية؟ ٣- إلى أيّ حدّ تصل حدود إذابة اللغة في هذه الأنماط من الانزياح؟ وما الفائدة المتوقعة منها على صعيد التجربة الشعرية؟

فالإجابة عن هذه الأسئلة تدفعنا إلى قراءة المتن الشعري الحداثي، وتتبّع منجزه النصي في تمظهراته المتنوعة، والولوج إلى بنائه الداخلي والخارجي، والإحاطة بالنصوص المختلفة للشعراء الذين صنفهم النقد الحديث في دائرة شعراء الحداثة.

قد كُتِبتْ دراسات حول أساليب الانزياح في الشعر العربي المعاصر خلال السنوات الأخيرة، منها: مقالة تحت عنوان «تشكيل فضاء النصّ الشعري بصرياً» للدكتور علوي الهاشمي التي طُبِعتْ في مجلة الوحدة، ومقالة «التجريب في القصيدة المعاصرة» لوليد منير التي طُبِعتْ في مجلة الفصول، وكتاب «الشعر والتلقي ـ دراسات نقدية- » للدكتور علي جعفر العلاق.

قدحفلتْ هذه الأبحاث بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات النقدية الصحيحة، ولكن مما لاريب فيه أنَّ دراسة الانزياح الكتابي بِكاملهِ ومن حيث المبدأ في البناء الشعري ضمن تجربة الشعراء المعاصرين، تكشف عن عمق التعبير بالصورة البصرية، وتضعنا على مقربة من الظاهرة المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النصّ الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف والعادي، لذلك، يمتاز هذا البحث بخصوصية فريدة لم يزاوله أحدٌ من الباحثين، ويكون مغايراً إلى حدّ ما لما ألف من دراسات أخرى.

بصريّة النصّ الشعري وقدراته التأثيرية في المتلقي

يستمثر الشعراء المعاصرون الأساليب المتعددة في كتابة نصوصهم الشعرية، من هذا المنطلق، «يحظى الإبداع في حركية التعبير الشعري ـ في مجال بصرية النصّ ـ بأهمية قصوى في القراءة النقدية الحديثة ولاسيّما في بعديها «الجمالي» و«السيميائي»، إذ إنَّ التعبير في قدرته على استنطاق التجربة وتفوقه في تمثيلها ينفتح على أوسع المديات وأعمقها حين يتصل بـــ«الشعري» ويشتغل لسانياً في حلقه، على النحو الذي تتوافر له في هذا المضمار طاقة حركية هائلة تخلق منظوماتها واستراتيجيات فعلها على وفق نظام متكامل من الحرية التي تتكشف عن شبكة بنى متآلقة ومتناظرة ومتضادة تعمل باتجاهات ورؤى مختلفة ومتنوعة في سبيل إغناء الفضاء الشعري، وضخّ حيواته المتحركة في الاتجاهات كلّها بطاقات قابلة لمضاعفة قوة الإيقاع وتنشيط نويّات الدلالة، وشحن التشكيل بإرادة مفاجئة تؤسطر العمل الشعري وتدفعه إلى ذروة الانشغال الكلي بمصير الإنسان على النحو الذي يمتحن خطورة حضوره الجمالي في الوجود».[١]

فالشاعر المبدع الذي يحاول أنْ يستعيضَ مِنْ خلال التعبير بالصورة البصرية في شعره، يجب عليه أن «يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسية وطريقته المتميزة في تناول الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنها ترى لأول مرة».[٢] فالشعر ظاهرة لغوية في وجودها؛ أي «أنَّ الشّعر فاعلية لغوية في المقام الأوّل، فهي فن أدائه الكلمة، لذا فجوهر الشّعرية وسرّها في اللغة ابتداء بالصوت ومروراً بالمفردة وانتهاء بالتركيب، وإذا كان الشّعر تجربة، فالكلام تجل لتلك التجربة ولعواطف الشّاعر وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشّاعر يعي العالم جمالياً ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشّعر بنية لغوية معرفية جمالية وتحليل بنية اللغة الشّعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشّاعر الجمالية للعالم أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا. وإذا كانت اللغة في النثر العادي، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة ترغب في إيصالها أو توضيحها، فإنَّ اللغة في الشّعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى وتخلق فناً»،[٣] بناء على ذلك، يحرص الخطاب النثري العادي غاية الحرص على التقيد بما تواضع عليه أهل اللغة، في حين يقوم الخطاب الادبي عامة والشّعري خاصّة على التخلي بعض الشيء عن هذه

---

[١]- محمد صابر عبيد، **حركية التعبير الشعري: رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عزالدين المناصرة**، صص٦-٥.

[٢]- كمال أحمد غنيم، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ص١٢.

[٣]- خليل الموسى، **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، ص٩٧.

المواضعات متحولات بلغته إلى خلق جديد مغاير لما عليه أصول اللغة في النثر العادي، وهذا ما يعرف لدى نقاد الحداثة وشعرائها بـــ«العدول» أو «الانحراف» أو «الانزياح» الذي يعدُّ الشرط الضروري لكلّ شعر كما يقول جان كوهين[١]:«إنَّ الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكلّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها»؛[٢] هذا يعني أنَّه يرى أنَّ الانزياح هو الشرط الأساسي والضروري لكلّ الشعر، فالانزياح عنده قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية. فـــ"الشعر اليوم، شأنه شأن اللغة، يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة كأشكال سماعية أو بصرية، ومن ثم كانت النزعة الفضائية ترجمة إجرائية لهذا النزوع، فكان الشعر المجسم والميكانيكي والمشهد الصوتي».[٣] ويظهر هذا الاهتمام بفضاء النص الشعري أو شكله الكتابي عند الشعراء الغربيين من خلال تعليق جوليا كريستيفا على الكتابة عند مالارميه بقولها: «فنحن نعرف بأي قدر من العناية والحرص كان مالارميه يصفف الأوراق والجمل الشعرية، حريصاً على التنظيم المضبوط لكل بيت، وللبياض الذي يحيطه»[٤]

وفي سبيل هذا، «يمكن اعتبار الكتابة موضوعاً «سيميوطيقياً»، لأنَّها نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه، وتمثيل علاقاته، وباعتبارها نسقاً، فهي دلالة، ومتضمنة في نفس الآن للكتابة والحركة، أي للأشكال الخطية وطريقة بناء تلك الأشكال، لهذه الاعتبارات، أمكن اقتراح مبادئ تناول سيموطيقي للكتابة تحت اسم الغرافيستيك».[٥]

ثمة اهتمام بالتشكيل البصري في الشعر المعاصر يعود إلى محاولة سدّ الفراغ الذي أحدثه ضعف الصلة بين الشاعر والمتلقي باندثار الوظيفة الإنشادية التي تبرز القيم الجمالية والملامح التعبيرية، و«قد يكون هذا الاهتمام من تأثيرات الدادائية والسريالية وغيرها من التيارات الشعرية والفنون التشكيلية التي وجدت طريقاً إلى الشعر العربي الحديث بهدف التمرد على المألوف و الرتيب».[٦] فالقصيدة البصرية «تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد

---

[١]- يعتبر الناقد الغربي جان كوهين من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الانزياح في الشعر.

[٢]- جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ص٣١.

[٣]- محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص٧.

[٤]- يوري لوتمان، **تحليل النصّ الشعري: (بنية القصيدة)** ترجمة محمد فتوح أحمد، ص١٠٦.

[٥]- محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص٨٧.

[٦]- طراد الكبيسي، **الشعر والكتابة: (القصيدة البصرية)**، ص٦.

المعروض نصاً بل هو إلى جانب النصّ فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة تحكمها مقصدية منتج الخطاب».[١] في إطار هذه الإشارة، فالتحوّل الذي وقع في التلقي للقصيدة البصرية هو «اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري».[٢] وفي هذا الشأن، يمكن لنا أن نشير إلى «فاعلية عنصر التكنولوجيا من خلال اختراع الطباعة، التي شكلت ما يمكن أن نسمِّيه القرأة الصامتة، فهذه القراءة الصامتة أوجدت مجالاً لتوليد هوية بصرية للنصوص، فالشعراء المعاصرون ـ في إطار ذلك الوضع ـ أصبحوا يهملون العناصر السماعية، ويركزون جهدهم لتوليد شعرية بصرية».[٣] فيعتبر تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهم تجليات النص الشعري، لأنَّ «تنظيم الكتابة الشعرية يسمح برصد جملة من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية واللغة العامة، فالشكل الخطي لا يمثل أسلوباً ولا نظاماً تعبيرياً في أي لغة طبيعية، أما الحال في النص الشعري، فإنَّه على العكس من ذلك، إذ إنَّ الترتيب الكتابي للنص يأخذ أهميته الخاصّة».[٤]

الانزياح لغةً واصطلاحاً

الانزياح من المصطلحات المتداولة التي تطلق للدلالة على العدول عن النمط العادي، فجاء في تعريف هذا المصطلح في لسان العرب: «**نزح**: نزح الشيء يترح نزحاً ونزوحاً: بَعُدَ، ونزحت الدَّار فهي تترح نزوحاً، إذا بعدت، إنّما جَمْعُ مترَاح وهي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبعد نازح، ووصل نازح: بعيد»[٥] ؛ فيبدو أنَّ ابن منظور قد ذهب في تعريفه وإيضاحه لكلمة الانزياح إلى أنها تعني بعد أو بعيد، والانزياح هو الابتعاد عن المعنى الأصلي والمعجمي.

وأما في تعريف الانزياح اصطلاحاً، اختلفت الآراء حول تحديد مفهومه باختلاف المذاهب والتيارات، بل واختلفت باختلاف تصوّراتهم، وهذا ما جعلنا نجد صعوبة في الاختيار والتحديد، ومهما يكن، فـــ«إنَّ الانزياح ظاهرة أسلوبية يعمد إليها الكاتب أو الشاعر باعتبارها وسيلة لأداء غرض

---

[١]- محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص٢١٣.

[٢]- خرفي محمد الصالح، **التلقي البصري للشعر: نماذج شعرية جزائرية معاصرة**، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنصّ الأدبي، ص٥٤١.

[٣]- عادل ضرغام، **في تحليل النصّ الشعري**، ص١٣.

[٤]- يوري لوتمان، **تحليل النصّ الشعري: (بنية القصيدة)** ترجمة محمد فتوح أحمد، ص١٠٦.

[٥]- ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد١٠، ص٦١٤.

معين؛ إذ نجد هذه الظاهرة قد انتشرت بصورة كبيرة في العصر الحديث، وهذا لا ينفي وجود إشارات نقدية لها عند نقادنا القدماء من خلال عدّة صور»[١]

من هذا المنطلق، فإنَّ ما نسميه «الانزياح الكتابي» هو في الحقيقة نوع من علاقة غريبة في جسد القصيدة من خلال العملية الإبداعية في تمزيق أوصال الكلمة الواحدة، أو تفتيت الكلمة، أو تقنية الفراغ و النقاط في جسد النصّ الشعري، أو تضمين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى، أو توظيف الأشكال المختلفة والاهتمام بالفنون التشكيلية في نسيج القصيدة.

وبهذا النوع من الانزياح، تخرج القصيدة الحديثة من شكله المألوف والمتعارف الذي العين متعودة على رؤيته إلى التعبير بالظواهر الجديدة التي لها صلة باللغات والنقاط والأشكال و...، فهذا الأمر، يضفي في كثير من الأحيان أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة، ولكن الإفراط في هذا الحقل على حساب الرّوح الشعرية، قد يوقع الشاعر بالزخرفة البصرية و يقود الشعرَ للابتذال والسّطحية، لأنَّ «الانزياح المفرط غير مقبول مستعص على التّأويل ولا يكون شعرياً إلاَّ لأنّه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية التّصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التّواصلية»[٢]

أساليب الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر

قد نُظِرَ إلى الانزياح الكتابي في العصر الحديث نظرة متقدمة، تخدم التصور النقدي القائم على أساس اعتبار الكتابة الشعرية كتابة خرق وانتهاك للسائد والمألوف، فإنَّ لغة الشعر أو لغة النثر على حد سواء تزخر بالألفاظ والكلمات في شكلها الكتابي العادي، ولكن عندما تخرج هذه الألفاظ والكلمات عن نمطها الاعتيادي، فإنّه يدخل عليها ما يُعرف بالانزياح أو الانحراف الكتابي. فإنَّ ظاهرة الانزياح الكتابي عبارة عن كسر نظام كتابة المألوف بهدف زيادة عدة الدلالات الممكنة و هذه الظاهرة تُعدُّ من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النصّ الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف والعادي. فالانزياح الكتابي في الشعر الحديث يحاول أن يستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية وقد تجلت مظاهرها بأشكاله المختلفة، منها:

التفتيت (= التقطيع الكتابي)

نعني بالتفتيت أو التقطيع الكتابي «تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد

---

[١] - لحلولي صالح، **الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني**، ص٤.

[٢] - محمد أحمد ويس، **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية**، ص١٠٣.

النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة»[١]، فكلّ ما يخرق المألوف، يثير الدهشة ويكشف عن عملية إبداعية تجسّدُ قدراتها التأثيرية في المتلقي، لذلك، تعد ظاهرة «التفتيت أو التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميز القصيدة الجديدة، وشكلاً من أشكال التجديد الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي، وجزءاً من الثورة اللغوية»[٢]كما تعد هذه الظاهرة مظهراً تعبيرياً «يكشف عن فعل داخلي حيّ يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتشكل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب».[٣]

فالسؤال المطروح في هذا السياق هو: هل بعثرة الكلمات تدل على بعثرة الرؤية الشعرية؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال استعراض القيم البصرية البارزة لظاهرة تفتيت الكلمات في نماذج مختلفة عن بعض الشعراء.

في سبيل هذا، يعمد الشاعر التونسي «منصف المزعني» إلى استخدام أسلوب التفتيت أو التقطيع في عدة مواضع، منها ما جاء يفيد السّخرية في قصيدة «ثغاء» حينما يلمح الشاعر بروحه السّاخرة إلى انحطاط الرأي السياسي للبرلمان من خلال المساواة بين الصوت الحيواني وصدى البرلمان البشري الذي حاكى ذلك الصوت من خلال تقطيع كلمة «إجماع»:

خروفٌ
دَخَلَ الْبرلمانْ
قَالَ:
«ما عْ»
فَجاءَ الصَّدى:
«إجْ..ما عْ»[٤]

كما نلاحظ في هذا النموذج، فقد قام الشاعر بأسلوبه السَّاخر بنقد البرلمان وانعدام التنسيق فيه، فالتقطيع جعل كلمة «إجماع» تحمل دلالة جديدة ساخرة «تشير إلى التبعية العمياء البهيمة للصوت أو الرأي السياسي الخاص بالبرلمان نتيجة غياب الاختلاف الفكري السياسي الصحي الذي يولده العقل

[١]- أحمد جارالله ياسين، **شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني**، ص١٧٣.
[٢]- وليد منير، **التجريب في القصيدة المعاصرة**، ص١٧٩.
[٣]- علوي الهاشمي، **تشكيل فضاء النصّ الشعري بصرياً**، ص٩٠.
[٤]- منصف المزعني، **حبات**، ص٤٩.

الإنساني المستنير»[١]، فالشاعر كتب هنا كلمة «إجماع» بشكل «إج..ماع» كي يعبر من خلالها عن المساواة بين الصوت الحيواني والصدى البشري. بعبارة أخرى، استغل الشاعر في هذه المقطوعة أسلوب التقطيع في شكلها وبنائها لتعطي للقارئ صورة شعرية في مظهرها وملامحها وفي مضمونها ودلالتها؛ فالسُّخرية هنا من خلال بعثرة حروف الكلمة تنبه الأذهان إلى الموقف المتوتّر الذي سادَ البرلمانَ.

في هذا المجال، قد يعدل الشاعر «أحمد مطر» عدولاً بصرياً في طريقة الرسم الكتابي العادي ويعمد إلى هذا العدول عندما يرغب في إعطاء صورة حقيقية للوقائع اليومية، وفي سبيل هذا، يصور الشاعر لوحة واقعية للحاكم المُترف والخائض في الملذّات، حيث «يراود جاريته عن قبلة، فتتدلل عليه، وتتقطع كلماتها في أثناء مراودته، والشاعر يسجلها كما هي في إيحاء بارع بطبيعة الموقف، بل إن كلمات الشاعر نفسه التي تصف الحدث تتأثر بهذه اللحظة المفعمة بفساد السلطان»[٢]، والشاعر يتقطع كلمة (يرا... ودها) تعبيراً عن البعد النفسي لدلالتها، وهذه الكلمة المقطعة منسجمة مع اللحظة مسهمة في توهج الصورة:

يراودُ جاريةً عَنْ قبلة
وَيراودُها...
(لَيْسَ الآن)
وَيراودُها ... (لَيْسَ الـــ...آن)
وَيرا...ودُها
فإذا انتصفَ الليلُ، تراختْ
وَطواها بينَ الأحضانْ!
وَالحرّاس الْمُنتشرونَ بِكلِّ مكانْ
سدّوا ثغراتِ الحيطانْ
وَأحاطوا جداً بالحفلةْ
كي لا يخدش إرهابي
أمن الدولة![٣]

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص١٧٤.

[٢] - كمال أحمد غنيم، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ص١٩١.

[٣] - أحمد مطر، **لافتات٥**، ص٧٦.

يلاحظ أنَّ الشاعر بتقطيع كلمتي «الـــ...آن» و«يرا...ودها» يستثمر لوحة تعبيرية جسدية تخرج على معايير شكل الكتابة الاعتيادية في صياغة الفضاء البصري للقصيدة؛ فهذه التقنية تسهم في صنع الجانب الشعري من البعد البصري للنصّ، فضلاً عن فاعليتها التأثيرية في المتلقي. فالبؤرة التي تنطلق منها اشعاعات هذه المقطوعة تقوم على الجدلية بين شكلي الكتابة المألوفة وغير المألوفة في الفضاء البصري، ويوظف الشاعر أسلوب التقطيع ليترسخ بهذه التقنية اللوحة البصرية لم تكن مستمدة من قبل لكلمتي «الآن» و«يراودها»، فأسلوب التقطيع الموظف في هذه المقطوعة قد حقق نوعاً من التناسبية بين النصّ الشعري، وتكاملية في الصّور.

كذلك، لقد أفرط الشاعر «سعدي يوسف» في نثر المفردات المتكررة وتوزيعها على بياض الصفحة بطريقة توحي بالتعبير الملحوظ عن الحركة والقيام بدور الفعل الذي يجسد الصورة الشعرية أو الفضاء الداخلي تجسيداً خارجياً حيّاً، 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 كلّ جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي، فيفتح بذلك تشكيلاً بصرياً موازياً لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي»[١]، كما في قصيدة «الأعداء»:

نعرفُ أنَّ ع. ر. ا. ق حروفٌ نتهجّاها
أينَ نراهُ؟
وَكُنَّا نَحْملُ آنيةَ السّلوى
الكلمات التي لا نفقهُها
وَ ع. ر. ا. ق ابنِ مبارك
كانتْ أجسادُ السَّمكِ البالغِ ناعمةً فوقَ حراشِفِنا
ك. و. س. ج
ك. و. س. ج
كوسجُ
كوسجُ وكانَ الكوسجُ مندفعاً نحو الماءِ الأبيضِ
طائرةٌ تمرقُ عبرَ ع. ر. ا. ق نجهلهُ[٢]

[١]- امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية**، ص٤٥.

[٢]- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد ٢، ص١٣١.

كما نلاحظ، تجلى التفتيت في هذا المقطع السردي القصصي بحيث شكلت الشذرات في النصّ علامة، ألا وهي أيقونة التجزؤ والتعبيض فحمّلت حروف كلمة «عراق» دلالة البعثرة والتمزيق لأوصال الوطن منذ بداية النص الذي انفتح مشهده على تهجئة الحروف، ويستمر هذا التشكيل المتقطع حتّى نهاية النصّ الذي يغلق على حروفها يجعلها مبعثراً، في حين ظهرت كوسج مبعثرة في بداية المشهد لما يحمله تفتيتها من دلالة صوتية للتعبير عن تقطع الأنفاس خوفاً من الكوسج[١]، ثم تحولت إلى بنية لغوية موحدة ذات دلالة وحشية.

زِدْ على ذلك، يستخدم «سعدي يوسف» شكلاً آخر من أشكال التقطيع الكتابي «يمتاز بكونه يتساقط عمودياً على الصفحة»[٢]، فالشاعر يستخدم أسلوب التفتيت في تقطيع كلمة «مشنوقين» من أجل تصوير مشهد واقعي وصورة حيّة لواقع معين، وبهذا الطريق يسهم في تَبَلْورِ الجانب الشعري من البعد البصري:

لكنّ القرن الأوّل لم يعدِ الأوّل
ها نحنُ أولاءِ نغادرُها
م
ش
ن
و
ق
ي
ن[٣]

كما يلاحظ في هذه المقطوعة، فقد تَبَلْوَرَتْ ظاهرةُ التقطيع في كلمة «المشنوقين» بطريقة عمودية مُثيرة للدهشة لا يُمْكِنُ تجاهلها، فكانت كلمة «المشنوقين» المشذرة محط اهتمام مفاجئ لما تمثله من تمييز شكلي داخل السياق، إذ تتدلى كلمة «المشنوقين» رأسياً كحبل المشنقة تماماً؛ فيوحي تناثر الكلمة وتشظيها بتساقط المشنوقين.

---

[١]- الكوسج: من الحيوانات البحرية المفترسة.

[٢]- امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية**، ص٤٦.

[٣]- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد ٢، ص٤٣٧.

وتَتَبَلْوَرُ ظاهرة التفيت الكتابي عند «جودت القزويني»، إذ يعمد الشاعر في قصيدة «الصّدى والكلمات» إلى هذه التقنية من خلال تقطيع كلمتي «نجمة» و«الأمس» و«أصفّقُ» للإيحاء بدلالات تثير الدهشة؛ فتتمثل صورة التشكيل البصري في بعثرة المفردات على بياض الصفحة بطريقة توحي بالتجسيد والتعبير الملحوظ عن الكلمات المشذرة كي تتناغم مع طبيعة التوتر الدرامي، فهذه الحالة في الكتابة الشعرية عند الشاعر هي حالة خلق لغوية وشعورية تمثل انحرافاً وتجاوزاً بالنصّ الشعري الى خارج نطاق المألوف والمعتاد:

أمشي ...

تبحر ساقي ..

يضحك مني الظل

تتنـــزى فوق جبيني أفكار العتمة

وأصرخ .. يآ .. نجمَ .. ة .. الأمســـ سِ

إني أصفِّقُ .. أُصَ .. فْ .. فِ .. ق .. و ..

تعالي فَقَدْ ضاعَ صوتي[١]

وتظهر ظاهرة التقطيع الكتابي مرة أخرى لدى «جودت القزويني» من خلال تفتيت البنية اللغوية باستحضار حالة نفسية ممزقة متشظية للشاعر، ويرتفع هذا الأمر إلى أقصى حالاته في صورة تَتَنَسّقُ فيها تشظية الكلمة مع تشظي الصّدى:

وَعادَ الصّدى

الصّدى.. صدا.. صدا.. دآ.. دآ،، دآ.. آ

لَقَدْ ذبلَ العمر

وَاحترقتْ نجمتي في السّماء![٢]

واللافت أنَّ مظهر التشكيل التعبيري في هذه المقطوعة يتجلى من خلال تقطيع أوصال الكلمة، فتشظية «الصدى» ـ هنا ـ تعبير يتوافق فيه التشكيل الإيقاعي والمكاني للكلمات، حتّى تتلاشى صوتياً وكتابياً كما يتلاشى عمر الشاعر في الذبول والضمور، وتحترق نجمته في السماء. والجدير بالذكر أنَّ

[١] - جودت القزويني، **المجموعة الشعرية الأولى**، ص٢٠٠.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص٢٠١.

الشاعر هنا لقد تمادى في استعمال التنقيط وبالغ فيه، حتى تحوّلت القصيدة إلى نصّ مقطّع الأوصال، تَشَذَّبَتْ فيها كلمة «الصّدى» بطريقة غير مألوفة تركّزت على الشكل جنباً إلى جنب المضمون.

قصارى القول: قد تجلت مظاهر التفتيت أو التقطيع في الشعر المعاصر بمظهرين: الأول تمزيق أوصال الكلمة الواحدة إلى حروف من خلال فك ارتباطها الطباعي، والثاني تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة. فيبدو أنَّ الشعراء المعاصرين قد أفرطوا في العناية بهذا النمط حتى وصل إلى تفتيت البنية اللغوية نفسها فيجزّئ الزمن لإعطاء المسافة النفسية لحالة النقل التي تمتاز بالرتابة.

التلميع:

إنَّ كلَّ لغة تخلق فضاءها المكاني بطريقة تتناغم مع طبيعتها، ويتجلى ذلك من تفاوت اللغات بحسب طبيعة كتابتها ونوع حروفها، فالكتابة العربية تبدأ من اليمين إلى اليسار بخـــلاف الكتابة الإنجلـــيزية ـ مثلاً ـ التي تبدأ من اليسار إلى اليمين، فضلاً عن الاختلاف في حروف اللغتين.

من أهمّ الأسباب التي دفعت الشعراء العرب المعاصرين إلى دمج المفردات الأجنبية في التركيب الشعري تعلقهم المستمر بالتجريب الناتج عن تنوع المنابع واهتمامهم بعلوم اللغة والترجمة وغيرها. فسؤال الذي يطرح هنا: هل تؤدي الكلمات الأجنبية وظيفة التحفيز التماثلي كما تؤديها اللغة العربية؟ وهل يهدف إلى إثارة الدهشة في المتلقي لدى سماع قطعة بلغة أجنبية ضمن السياق النصي أم هي حالة من فرض ميزة التغريب الحضاري؟

في هذا المجال، يقول جيرار جينيت: «نادراً ما يرى المرء كلمة بشكل أكيد كما يراها من الخارج أي من المكان الذي نكون فيه ـ وبكلمات أخرى ـ من أرض أجنبية».[١] لذلك، لقد تميزت لغة أكثر شعراء العرب المعاصرين بالقدرة على دمج المفردات الأجنبية سواء أ كان هذا الدمج على شكل ألفاظ دخيلة و مستوردة بحروف عربية أم بحروفها الأصلية، وما يهمنا في هذا المقام، التركيز على دمج المفردة بحروفها الأصلية.

قد استخدم الشعراء المعاصرون بعض الألفاظ الأجنبية في أشعارهم، ومنها ما جاء مكتوباً بأحرف اللغة الإنجليزية منسجماً مع القصيدة من ناحية الوزن والقافية، وقد برزت هذه الظاهرة عند «أحمد مطر» في قصيدة «وسائل النجاة»:

عربي أنتَ

No, don’t be silly, thay

[١]- جيرار جينيت، **حالة مزدوجة للكلمات**، ترجمة مالك سلمان، ص٣٤.

ترجموني!
لَمْ يزلْ فيك دمُ الأجداد!!
ما ذنبي أنا؟ هَلْ باختياري خلفوني؟[١]

واللافت في هذه المقطوعة أنَّ عبارة الشاعر باللغة الإنجليزية تؤدي وظيفة التحفيز التماثلي كما تؤديها اللغة العربية، كما أنَّها تهدف إلى إثارة الدهشة في المتلقي، فالقارئ ينظر بذهول إلى العبارة الإنجليزية التي قد تَبَلْوَرَ العبارات العربية و«الشاعر يبرز من خلال هذه العبارة بالإضافة إلى مضمون السياق حجم التعصب الغربي، والحقد على كلّ ما هو عربي، فالحرب قائمة على كل إنسان كان ينتمي أجداده إلى العروبة، فلا فائدة من مبالغة العربي في «الاستغراب» لأنَّه سيظل يحمل في نظر الغرب بصمة مقيتة؛ لا يطهرها سوى سفك دم صاحبها»[٢]، فالعبارة الإنجليزية قد ساهمت في إبراز تفاقم المشكلة ومدى استفحالها، فالعربي يتخلى عن دينه من أجل أن ينجو، ويتخلى عن لغته إلاَّ أنَّه يفشل في إخماد هذه الأحقاد.

زِدْ على ذلك، أنَّ الشاعر أحمد مطر باستخدام اللغة الإنجليزية «يحاول أن يصور الواقع بصدق لا متناه، يضع من خلاله المتلقي في بؤرة الحدث بالإضافة إلى أنَّه ينجح من خلالها في إبراز طبيعة المفارقة بين المبادئ والمثل والواقع المرير الذي نعيشه، وفي سبيل هذا، فالقاضي الذي يتخيله المتلقي متباهياً بلغة عربية فصيحة منسجمة مع طبيعة الشريعة التي يحكم من خلالها، لم يعد يحمل هذه الصورة النقية الصافية، و لم يعد نقياً طاهراً وبالتالي فهو لم يعد عربياً لأنه ليس إلاَّ أداة من أدوات الغرب»[٣]، ولا يجد الشاعر أفضل طريقة من التعبير عن هذا التبدل الخطير إلاَّ بصدم المتلقي الذي يُفاجأ بالقاضي العربي المسلم يتكلم الإنجليزية بصلافة، فيقول:

فَقُلْتُ: يا مَولاي
هذا مذهبُ اللامذهب
وَمذهبٌ يذهبُ بالذَّهبِ
مِنْ أجلِ اهتبالِ الذَّهبِ
لا... لَنْ يكون مذهبي

[١] - أحمد مطر، **لافتات٢**، ص١٠٧.
[٢] - كمال أحمد غنيم، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ص١٣٧.
[٣] - **المصدر السابق**، ص١٣٨.

فهيأ الفتوى لقتلى عامداً،

وَقالَ لي بالعربي:

You want to be really happy

صَلْ، إذنْ، عَلَى النّبي**!**[١]

وفي هذا المجال، قد يعمد بعض الشعراء إلى تضمين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى يشوه جسد القصيدة ولا يؤدي أية وظيفة معرفية أو جمالية ولا يضفي على القصيدة سمات وخصائص ما كان لها أن تتوافر بدونها، بل قد تتحول التجربة إلى فشل في العمل الأدبي نفسه، ومن ذلك قول الشاعر «صلاح عبدالصبور»:

أنتَ لّما عشقتَ الرحيل

لَمْ تَجدْ موطناً

يا حبيبَ الفضاءِ الذي لَمْ تجسْه قدمْ

يا عشيقَ البحارِ وخدن القممْ

يا أسيرَ الفؤادِ الملولْ

وَغريبَ المنى

يا صديقي أنا

Hypoerite lecteur

Mon Semblable , mon frere

شاعرٌ أنت وَالكونُ نثرْ[٢]

يُلاحظ إنَّ هذا التضمين من اللغة الأجنبية لا يضفي أبعاداً جمالية ومعرفية في جسد القصيدة، فالتضمين في هذه المقطوعة ليس بالضرورة عملاً جمالياً بل يشوه جسد القصيدة، لأنَّ العبارة الأجنبية ما ساهمت في إثراء النصّ العربي، وتضعنا أمامَ الغرابة التي تتراح بالنصّ الشعري عن مستواه المعياري الطبيعي إلى دلالات مفاجئة توقع المتلقي.

على النقيض مِن النموذج السابق، نرى مقطوعة للشاعرة «فدوى طوقان» تضفي أبعاداً دلالية في نقل الكلام من خلال تضمينها من اللغات الأجنبية، فيسهم التضمين بطريقة غير مألوفة من خلال

---

[١] - أحمد مطر، **لافتات٢**، ص٥.

[٢] - صلاح عبدالصبور، **ديوان صلاح عبدالصبور**، ص٣٥.

توظيف اللغات الإنجليزية والفرنسية والعبرية في إثراء نصّها العربي القيِّم، حينما تقول الشاعر عن تعدد ثقافات وأصول الجنود الإسرائيليين المحتل:

يا عبلةُ! يا سيدةَ الحزنِ! خذي زهرةَ قلبي
الحمراءْ
صونيها أيّتها العذراء
الْجُندُ عَلَى بابي ويلاه!
حتّى الله تخلّى عني حتّى الله!
خبيء رأسك!
خبيء صوتك!
وَبَنو عبس طعنوا ظهري
في ليلةٍ غدرٍ ظلماءْ
Open the Door!
Ouvre ia porte!
افتحْ إتْ هاديليت!
افتحْ بابْ!
وَبِكُلِّ لغاتِ الأرضِ عَلَى بابي يتلاطم
صوتُ الْجندْ
ياويلي![1]

واللافت في هذه المقطوعة أنَّ فدوى طوقان تقول عن جنود العدو وهم يقرعون بابها، ويتكلمون بكلّ لغات العالم؛ فالشاعرة هنا تستخدم اربعة لغات: الانجليزية، الفرنسية، العبرية والعربية لتعبر عن تعدد أصول الجنود الإسرائيليين المحتل وأعراقهم المتباينة؛ فهذا التضين يضفي أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة، والعبارات الشعرية المضمنة بلغات أجنبية مختلفة تمثل شكلاً غريباً في نسيج القصيدة تتوسل بها الشاعرة ليشق النصّ الشعري مساره المألوف مِنْ أجل هزّ يقظة المتلقي.

وفي هذا المجال، يتجاوز الشاعر «سعدي يوسف» في توظيف المفردات الأجنبية في نصوصه الشعرية مستفيداً من المصطلحات الفرنسية في التعامل السّطحي مع العبارات العربية، حيث يضعنا الشاعر أمامَ

[1] - فدوى طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٥٤.

الغرابة التي تتزاح بالنصّ الشعري عن مستواه المعياري الطبيعي إلى دلالات مفاجئة في قصيدة «رسائل جزائرية»:

حينَ يأتي المطرْ
تستفزُّ الصبيّاتُ عشاقهنَّ، وَتبقى الموائدْ
وحدها تشربُ الشّايَ تحتَ الْمَطرْ
حيثُ تهتزُّ فوقَ الرؤوسِ الْجرائدْ:
La Re Publique
Le Peuple
Le monde
Sous le drapeau
Alger[١]

يمكننا القول، إنَّ العبارات الفرنسية التي استخدم «يوسف» في هذه المقطوعة تتركّز على الشكل أكثر من المضمون؛ فيُلاحظ أنَّ الشاعر باستخدام اللغة الفرنسية[٢] يحاول أن يحيد عن الأساليب الاعتيادية في جسد قصيدته على حساب الرّوح الشعرية، لذلك يمكننا القول إنَّ فكرة التضمين في هذا النصّ الشعري تقوم على حشد مجموعة من المصطلحات الأجنبية المتتابعة التي لا تضفي أبعاداً دلالية عميقة في جسد القصيدة، بل على النقيض من ذلك، تقود الشعرَ للزخرفة البصرية؛ غيرَ أنَّ «ارتباط السياق النصي بعضه ببعض يبدو وثيقاً بمدلولاته حيث تهتز الجرائد الجزائرية التي يحتمي بها أصحابها من المطر المتساقط؛ فهذا النصّ يأتي تعبيراً عن بنية سعدي الثقافية مع الإحالة إلى واقع ثقافة الشعب الجزائري المتوزعة بين العربية والفرنسية، كما يظهر ذلك في الكلام اليومي للمجتمع الجزائري الذي يخط له هذه الرسالة ضمن مجموعة الرسائل كما لاحظنا من عنوان القصيدة. ومعناها على التوالي: الجمهورية، الشعب، العالم، تحت العلم الأحمر، الجزائر العاصمة.»[٣]

الفراغ والمساحة المفتوحة (=التنقيط)

التنقيط يعني «وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة أو أخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري، والتنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة

[١] - سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد ١، ص٣٤٠.

[٢] - اللغة الفرنسية كانت قد غزت ثقافة الشعب الجزائري لكونها اللغة الرسمية للجزائر إبّان الاحتلال المتمادي لها حتى اكتسحت اللغة العربية شعبياً.

[٣] - امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية**، ص٢٣٣.

أو جملة) مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنباً للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنياً في القصيدة التي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت».[١] بناء على ذلك، يعدّ تشكيل الفراغ المكاني جزءاً لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني إذ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية، ويتسم بالصراع بين ما تمثله الكتابة «المساحة السوداء المحبرة» وما يمثله الفراغ «مساحة البياض»، وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلاّ انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر، فيقيم حواراً بين الكتابة والبياض، مستنطقاً الفراغ ومساحته الصامتة بحيث تعبر عن نفسية الشاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري، ويترك «المكان النصي ببياضه الصمت متكلماً ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى».[٢] لذلك يمثل الامتلاء والفراغ ملمحاً أساسياً يَبده المتلقي أولاً، إذ بمقدار ما تمتد الأسطر الشعرية يتقلص الفراغ، وكأنَّ الامتلاء يلتهم بياض الصفحة، وكأنَّ الفراغ يحاصر سوادها، ولا يخلو هذا من دلالات تنبيء النصوص الشعرية عنها، وهذا يعني «أنَّ البياض ليس فعلاً بريئاً أو عملاً محايداً، أو فضاء مفروضاً على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته. إنَّ البياض لا يجد معناه وخيانة وامتداده الطبيعي الا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسداً مرئياً عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعاً بصرياً».[٣]

ولابدّ من الإشارة في هذا السياق إلى أنَّ الشعر الحديث قد أفاد من تقنية الفراغ و النقاط في جسد النصّ الشعري لإنتاج دلالات و إيحاءات قد تشاكس القارئ في كثير من الحالات مما يجعل النصّ الشعري أكثر تشويقاً و إمتاعاً، و يبدو أنَّ ذلك كلّه كان غائباً عن ذهن الملائكة وهي تعيد إنتاج النصّ بهذه الصورة المشوهة، متناسية أنَّ النصّ الشعري الحديث ليس مجموعة من الكلمات و الجمل التي تسطَّر على الورق، بل هو فضلا عن ذلك «فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة»[٤]، و ليس للمتلقي في كل الحالات إلا أنْ يتعامل مع النص بالصورة التي أبدعها الأديب، وله بعد ذلك أنْ يسهم في إنتاجه عبر تأويله الخاصّ.

---

[١] - أحمد جارالله ياسين، **شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني**، ص١٧٢.

[٢] - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، ص١٥١.

[٣] - رضا ابن حميد، **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري**، ص١٠٠.

[٤] - محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص٦.

إنّ الفراغ لا يستقل عن مجمل البناء الكلي للقصيدة، ذلك أنه لا يمثل وحدة مضافة للنص، أو زينة خارجية مستقلة عنه، وإنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلي، ومن ثم تتفاوت دلالته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة لم يتمكن التشكيل اللغوي وحده من إيصالها، وبهذا يسهم الزماني والمكاني في إيصال الدلالة.

في سبيل هذا، قد يعمد «أحمد مطر» إلى أسلوب الفراغ أو التنقيط «من أجل التعبير عن عجز المواطن العربي عن مواجهة أدوات القمع السلطوية التي تتفنن في تزوير الحقائق وتلفيق التهم للأبريا»[١]، من ذلك قصيدة «المتكتم» التي يجري فيها محادثة غريبة بين رجل التَّحَرّي والمتهم الأبكم، فيعدد فيه المحقق عدة تهم تعتمد على قدرة المتهم على الكلام والتحريض، ليبرز من خلال التنقيط والفراغ استحالة قدرة الأبكم عن الدفاع بلسانه العاجز والمتهم في نفس الوقت:

إن ملفك هذا متخم
هَلْ عندك أقوالٌ أخرى؟
-.....!
* لا تتكتمْ
دَافِعْ عَنْ نَفْسِك أوْ تُعدمْ!
-.....!
* افعلْ ما تهوى لِجهنّمْ
شنق الأبكمّ[٢]

وفي قصيدة «القصيدة المقبولة» يستغل الشاعر أسلوب الفراغ من أجل الإيحاء بمدى القمع الفكري في العالم العربي، فالمطلب الحقيقي من المبدعين هو عدم كتابة شيء:

أكتبْ لنا قصيدةً
لا تزعج القيادة
(... ... ...)
تسع نقاط؟!
ما الذّي يدعوك لِلزيادةْ؟!
... ...

[١] - كمال أحمد غنيم، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ص١٨٨.

[٢] - أحمد مطر، **لافتات٥**، ص٧٦.

(.)
واحدة؟!
عليك أن تحذفَ مِنْها نقطةْ
احذفْ
فلا جدوى مِنْ الإسهابِ وَالإعادةْ
( )
أحسنتَ؛
هذا منتهى الإيجازِ والإفادةْ![1]

يُلاحظ أنَّ النقاط المتتابعة في هذه المقطوعة والمقطوعة السابقة تلعب دوراً أساسياً في البناء الكلّي للقصيدة، ذلك أنَّها تمثل الفاصلة بين العادي والمدهش، وهي ـ في الوقت ذاته ـ تحل رؤية الشاعر المنحرفة عن الأفق المعروف. فالشاعر يستغل أسلوب التنقيط من أجل التعبير عن عجز النَّاس عن مواجهة أدوات القمع السلطوية وكذلك من أجل الإيحاء بمدى القمع الفكري في العالم العربي.

إنَّ التشكيل المكاني أو التنقيط ـ في كثير من الأحيان ـ أضحى دالاً يحيل إلى النفس وانفعالاتها، ويعبر عن حالات التوتر الإبداعي، ولذلك يتكئ الشاعر «جودت القزويني» على الفراغ المنقط في مواطن عديدة من قصائده الشعرية للتعبير عن حالات التوتر، وليضفي دلالات مصاحبة للنصّ الشعري، يقول:

يا أبناءَ الدُّنيا!
فارَ (التَّنورُ) ... وجاءَ (الطوفانُ)
نوح وَسفينته ...
موجٌ ملتطمٌ بالصّخرِ
ما كانَ لنوح طوفان يشبهُ (طوفاني)
فإنا تغرقني (ذاتي)[2]

يلاحظ أنَّ الفراغ المنقط يعبر عن حالة توتر الشاعر إزاء فعلي الفوران والمجيء، إذ بينهما فسحة من الوقت تنبيء عن صمت بين مرحلتي البدء والانتهاء، هذا إذا عرفنا أن الشاعر لا يعبر في الحقيقة إلا عن طوفان ذاته.

[1] - **المصدر السابق**، ص٧٧.
[2] - جودت القزويني، **المجموعة الشعرية الأولى**، ص٢٠٠.

وقد يعبر الفراغ المنقط عن المسكوت عنه الذي يعمد المتلقي إلى استكماله بمخيلته، فيقول «جودت القزويني»:

وأرى نوحاً مُبْتسماً
يبحرُ بمَركبِهِ ...
....
... ...
يتوقفُ ذاك الطّوفانْ
أقولُ لَهُ : أبت ..
أتوسلُ أنْ تتركني وحدي ...، ...، ...،
أبحثُ عَنْ نفسي ...
عَنْ سِرّ اللهْ
....
... ...
ويلوح نوح بيديه ...[١]

واللافت في هذه المقطوعة أنَّ الفراغات المنقطة تصبح موحيات تؤثر في المتلقي، وتأخذ الدلالات في التوالد والتناسل، فالمتلقي يستكمل الحديث، ويسهم في خلق النصّ في ضرورة البقاء منفرداً ومتوحداً، ويشارك الشاعرَ في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل، كما يشارك في التجربة الشعورية من ناحية، ويشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقطة المقصودة بوعي من الشاعر من ناحية ثانية.

وقد تميز الشاعر «سعدي يوسف» بتطوير لغة الحوار مع الفراغ واستنطاق مساحاته الصامتة وتشكيل بياض الورقة بصرياً كما جاء في المقطوعة التالية:

أكوّرُ بينَ يديكَ حَمامتينِ، وَأطلقُ الدُّنيا
وراءَهما ....
تعالَ
تعالَ ...
يا زمنَ الخنادقْ
نَحْنُ نرجفُ في العراءِ .....
تعالَ .....
يا زمنَ البنادقِ

[١] - **المصدر السابق**، ص٢٠٢.

نحن نبكي طلقةً حتّى وَلو صَدِئَتْ[١]

في هذا المقطع حالة من التوتر الدرامي يجسدها على الصعيد البصري تراجع اللون الأسود أمام بياض الفراغ تراجعاً تدريجياً، ثم ارتداده دفعة واحدة من خلال الضمير «نحن» مما يوحي بارتداد حركة الذات الداخلية المتوترة التي تشعر بروح الجماعة، فتعود إلى بداية السطر مشحونة بالقوة. كما وتشكل حركة التراجع والارتداد تلك صورة بصرية أخرى من خلال فعل الأمر «تعالَ» الذي أخذ يومي بحركة تموجية مستمرة.

أبانت النماذج التي نظرنا فيها وجوهاً من الكلام الصامت فكانت بلاغة الصمت فيها أقوى أحياناً من بلاغة الكلام. لقد كانت لعبة السّواد والبياض والتناوب بين الامتلاء والخواء، وبين منطوق الكلام وما كان كلاماً مخفيّاً في الصدور تقنيةً جديدةً في كتابة القصيدة وفي إخراج نصّها متشكّلاً في هيئة لم يألفها قرّاء الشعر. ولئن بدا هذا النزوع إلى التشكيل الجديد مردوداً إلى تأثّر بعض الشعراء العرب حديثاً بتجارب الكتابة الغربيّة في الشعر وإلى إفادتهم من فن الرّسم الذي يستغلّ المساحات والخطوط، فإنّه مثّل نزوعاً إلى تطوير الكتابة والذائقة وإلى إعادة بناء التّعامل مع القصيدة.

توظيف الشكول البصرية

دأب الشعراء المعاصرون على توظيف المعطى التشكيلي والبصري في قصائدهم والصعود بها إلى أرقى مستويات التعبير. ومن الفنون التي اقترب الشعراء منها كثيراً وأحدث بينهم وبينها تفاعلاً كبيراً هي توظيف الشكول في السّياق الشعري. فنقصد بالشكول «مجموع الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص دون أن يكون لها طابع أيقوني، ولا أن توظف اللغة في بعدها البصري من أجل بنائها»[٢]، فهذه الأشكال مختلفة و تتوزع إلى: الدوائر، المثلثات، المربعات، اللوحات المختلفة و...

في هذا المجال، قد لجأ الشاعر الفلسطيني الملتزم «سميح القاسم» في كثير من الأحيان إلى الفضاء التصويري للتأثير العميق على القارئ بصرياً مِنْ خلال توظيف الأشكال البصرية بين نصوصه الشعرية، ومنها توظيف لوحة إجراءات المرور التي توجّهُ إنذاراً للمواطنين حيالَ دسائس قُوّات الاحتلال الاسرائيلي، باللغتين العربية والإنجليزية من خلال كلمتي «**توقّفْ**» و«stop»؛ فقد جمع الشاعر بين الرسم والكتابة، ويقول:

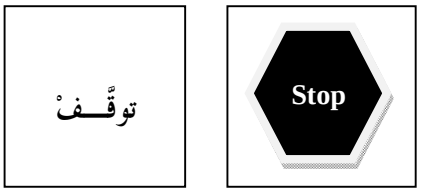
سَأغتسلُ الآن! لابدَّ مِنْ مَـــطَرٍ. سَيَـــقومُ الْكسيحُ وَيشـــفي

---

[١] - سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد ١، ص٣٤٧.

[٢] - محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص٢٤٦.

المريضُ
ويُعشبُ قبرى الــطّويلُ الــعريضُ



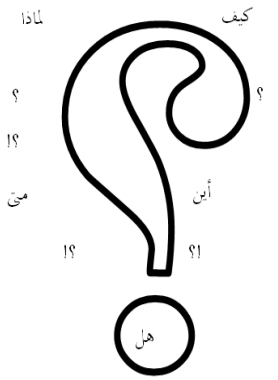
سترجعُ مِنْ حيثُ جِئْتَ ينــمُّ عليــكَ الحنيــنُ وَتُبرقُ عينــاك[١]

إنَّ الأسلوب الذي اعتمده الشاعر في هذا النصّ هو نوع من التشكيل البصري، حيث تَبَلْوَرَتْ فيه الصورةُ لتعطينا الموضوعيّة في التعبير الشعري، فهذا الشكل لا يقف أمامه المتلقي قارئاً فقط، بل متأملاً له كشكلٍ يستدعي التقاطه كتشكيل في معزل عن حمولته اللغوية، لذلك فهو دال على مستويين:

١ـ مستوى الفضاء النصي، لأنّه يقدم مقطعاً لغوياً للقرأة.

٢ـ مستوى الفضاء الصّوري، لأنّه يكوّن شكلاً بصرياً يقدم لوحةً تعبيرية للمشاهدة.

من هذا المنطلق، نجد التزاوج بين التخطيط الكتابي والرسم في شعر الشاعر الجزائري «عامر شارف»، فقد وظفَ الفضاء البصري في النص الشعري للتأثير على القارئ مِنْ خلال رسم علامة السؤال. يقول:



ما للحــماية تنتــهــــى عنــد الــقــيادة في إرم؟!
ما للأمانة لم تــصــمن؟! ما للخيانة في الــــهرم؟!

[١] - سميح القاسم، **ديوان سميح القاسم**، المجلد٣، ص ٢٣٩.

ما للبطـــــولة وجهـــت نحو الشعوب إلى الرّحم؟!
ما للإصـــالـــة لم تســـدْ مثل الحداثة في الأمـــم؟!
ما للســـياســـة دمـــرت بيد الجهـــالة والنـــظم؟![١]

يبدو أنَّ تشكيل الفضاء الخارجي للنص معبراً عنه بعلامة السؤال، جاء منسجماً ومتسقاً مع الفضاء الداخلي. فقد تمثل الخطاط النصّ الشعري محولاً إيّاه إلى رسم تشكيلي أو صورة فنية، وقد كان الرسم في وسط النصّ، وكان عبارة عن علامة استفهام كبيرة الحجم، وعلامات استفهام صغيرة، وعلامات تعجب مع حروف الاستفهام اللغوية: «كيف، لماذا، أينَ، متى، هل؟» فقد بدأ الشاعر النصّ بالتسأول، وختمه بالتسأول، ومجـــيء الرسم التشكيلي في وسط النص طبيعي، ليهيء القارئ لمزيد من الأسئلة التي لا إجابات لها، فالنص سؤال مستمر ومضاعف؛ لغة ورسماً، وهو ما يجعل القارئ يتفاعل مع النصّ، ويسعى للإجابة عن بعض الأسئلة التي وردت في النصّ، فالشاعر قد نجح في إشراك القارئ وإحداث التفاعل عن طريق استثمار الصورة في تقديم النصّ.

وفي هذا المجال، ارتكز «سعدي يوسف» على شكل بصري يشبه ما يرسم الرّسام في لوحته، وهو الخط الوهمي الناتج عن الإدراك الحسيّ الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائياً داخل مثلث البصري، وهو الرابط بين النقاط الثلاث لأيّ مثلث على نحو تلقائي، ومع أنّه لا يرى إلاّ أن له حضوراً حقيقياً في ممارستنا البصرية، ففي حالة وجود فجوات في التكوين، فإنَّ الخط الوهمي سيجبر العين على إكمال حدود محيط التشكيل[٢]:

معلنةً أنَّ باباً فتحناهُ بينَ الأغاني
تناءى ومرَّ مرورَ الأغاني
تناءى ومرَّ مروراً
تناءى ومرَّ
تناءى ...

نشعر في هذه المقطوعة بالسرّ الموجود في التزاوج بين التخطيط الكتابي والرسم، ويلاحظ أنَّ الشاعر يلجأ في هذه الهندسة الشكلية إلى «إبراز الأبعاد الصوتية للنصّ من خلال البنية الاختزالية التي

[١]- عامر شارف، **ديوان الظمأ العاتي**، ص٥٤.
[٢]- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد ١، ص٣٤٧.

أوردها منطلقاً من البنية الكبرى في سطر واحد، ثمَّ عمد إلى اختزالها شيئاً حتّى وصل إلى أصغر بنية فيها تعبر عن الحالة النفسية للشاعر، مشكلاً بذلك مثلثاً قائم الزاوية من الأعلى. ومن خلال هذا الأسلوب يستطيع المتلقي فهم التجربة التي يحاول الشاعر إيصالها إليه، والإحساس بها على نحو أكثر جمالية وفنية».[١]

زبدة القول: قد نجح الشعراء في كثير من الأحيان في نقل النصوص الشعرية من التلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر، وقد تعدد أساليب توظيف الأشكال البصرية بين نصوصه الشعرية بحسب رؤية كلّ شاعر للتزاوج بين التخطيط الكتابي والرسم، فتأخذ الأشكال المرافقة للنصوص الشعرية دلالات عميقة تساعد لفهم أعمق لهذه النصوص.

نتائج البحث:

من خلال ما قام به البحث في أساليب الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر، يمكن استنتاج ما يأتي:

ـ الانزياح ظاهرة شعرية يكاد لا يخلو منها أي نص شعري، وهو يتأتى من المغايرة، التي تعني بدورها تخطي المألوف، فكان الانزياح بمثابة نقطة تحول في الشعر الحديث. لذلك هذه الظاهرة تُعدُّ مِن الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النصّ الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف والعادي.

ـ التلقي المعاصر للشعر العربي أصبح يعتمد على العين المجردة لا على السمع، لأنَّ الخطاب الشعري لم يعد كلمات وأفكار فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلاَّ بالبصر، لفهم النصّ، وفهم التشكيل الخطي المرافق الذي أصبح ذا دلالات عميقة، لأنَّ طريقة كتابة النص بفضل الرسوم المختلفة، أصبحت تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره.

ـ لقد تنوع الفضاء النصي في النص الشعري المعاصر بحسب رؤية كلّ الشاعر للشعر وللعالم النصي. فقد نجح الكثير من الشعراء في نقل النص من التلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر ليزيدوا دور الفضاء النصي في بناء الشعر المعاصر.

ـ قد يجمع الشعراء المعاصرون بين الرسم والكتابة اللغوية ويريدون بهذا الطريق أن يزيدوا من دلالات النص بصرياً. فلجوء الشعراء إلى الأسلوب التي يَتَبَلْوَرُ في صلة الرسم والكتابة اللغوية، وسيلة لجذب القارئ الذي له موقف من الشعر المعاصر.

ـ الانزياح الكتابي في الشعر الحديث يحاول أنْ تستعيضَ مِنْ خلال التعبير بالصورة البصرية وقد تجلت مظاهرها بأشكاله المختلفة، كتمزيق أوصال الكلمة الواحدة من خلال فك ارتباطها الطباعي أو

[١] - انظر: امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية**، ص٥٠.

تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة، وتقنية الفراغ و النقاط في جسد النصّ الشعري، وتضمين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى، وتوظيف الأشكال المختلفة والاهتمام بالفنون التشكيلية في نسيج النص الشعري.

قائمة المصادر والمراجع

١ـ ابن حميد، رضا، **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري**، مجلة الفصول، العدد٢، ١٩٩٦.

٢ـ ابن منظور، **لسان العرب**، الطبعة السادسة، بيروت: دار الصادر، ١٩٩٧.

٣ـ بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث**، الطبعة الثانية، د.م، دار توبقال للنشر، ١٩٩٦.

٤ـ التلاوي، محمد، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨.

٥ـ جينيت، جيرار، **حالة مزدوجة للكلمات**، ترجمة: مالك سلمان، مجلة الكتابات المعاصرة، المجلد٥، العدد١٨، ١٩٩٧.

٦ـ شارف، عامر، **ديوان الظمأ العاتي**، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات إبداع، ١٩٩١.

٧ـ الصالح، خرفي محمد، **التلقي البصري للشعر: نماذج شعرية جزائرية معاصرة**، المتلقى الدولي الخامس، السيمياء والنصّ الأدبي، د.ت.

٨ـ صالح، لحلولي، **الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني**، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن،٢٠١١.

٩ـ ضرغام، عادل، **في تحليل النصّ الشعري**، الطبعة الأولى، الدارالعربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩.

١٠ـ طوقان، فدوى، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

١١ـ عبدالصبور، صلاح، **ديوان صلاح عبدالصبور**، بيروت: دارالعودة، ١٩٨٦.

١٢ـ عبيد، محمد صابر، **حركية التعبير الشعري:رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عزالدين المناصرة**، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

١٣ـ العلاق، علي جعفر، **الشعر والتلقي: دراسات نقدية**، الطبعة الأولى، عمان: دارالشروق، ٢٠٠٢.

١٤ـ غنيم، كمال أحمد، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر** الطبعة الأولى، د.م: مكتبة مدبولي، ١٩٩٨.

١٥ـ القاسم، سميح، **ديوان سميح القاسم**، المجلد٣، بيروت: دار العودة، ١٩٧٠.

١٦ـ القزويني، جودت، **المجموعة الشعرية الأولى**،بيروت: دارالهلال، ١٩٩٨.

١٧ـ الكبيسي، طراد، **الشعر والكتابة: القصيدة البصرية**، مجلة الأقلام، العدد١، السنة٢٢، ١٩٨٧.

١٨ـ كوهين، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

١٩ـ لوتمان، يوري، **تحليل النصّ الشعري: بنية القصيدة**، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥.

٢٠ـ الماكري، محمد، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.

٢١ـ مطر، أحمد، **لافتات٢**، الطبعة الثانية، الكويت، ١٩٨٧.

٢٢ـ ------ ، **لافتات٥**، الطبعة الأولى، لندن، ١٩٩٤.

٢٣ـ الموسى، خليل، **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، دمشق: مطبعة الجمهورية، ١٩٩١.

٢٤ـ منير، وليد، **«التجريب في القصيدة المعاصرة»**، مجلة الفصول، المجلد١٦، العدد١، ١٩٩٧.

٢٥- ويس، محمد أحمد، **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية**، الطبعة الأولى، بيروت: مجد، ٢٠٠٥م.

٢٦ـ الهاشمي، علوي، **تشكيل فضاء النصّ الشعري بصرياً**، مجلة الوحدة، العدد٨٣ـ٨٢، ١٩٩١.

٢٧ـ ياسين، أحمد جارالله، **شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد٢، العدد٤، ٢٠٠٥.

٢٨ـ يوسف، سعدي، **الأعمال الشعرية**، المجلد ١,٢، بيروت: دار المدى، ١٩٩٥.

هنجار گریزی نوشتاری در شعر معاصر عرب (بررسی ونقد)

دکتر علی اکبر محسنی*

رضا کیانی **

چکیده

شاعران معاصر کوشیده اند از تمام ابزار های فنی استفاده نمایند تا برای متون شعریشان قدری خلاقیت ایجاد نمایند. در این راستا، پدیده هنجار گریزی نوشتاری عبارتست از در هم شکستن سیستم نوشتاری متعارف، با هدف افزودن دلالت های ممکن. این پدیده از مهمترین پدیده ها در بررسی های اسلوبی معاصر است که متن شعری را به عنوان شیوه ای که مخالف ومغایر با شیوه متعارف وعادی است، بررسی می کند. هنجار گریزی نوشتاری در شعر معاصر می کوشد شیوه کتابت نوشتاری را از راه تعبیر با جلوه های دیداری تغییر دهد آثار هنجار گریزی نوشتاری در اشکال مختلفی تجلی یافته است از جمله:

1- از هم گسیختن مفاصل اصلی یک کلمه از طریق تفکیک کردن ارتباط چاپی آن ویا خرد کردن کلمه از طریق پراکنده کردن حروفش بر روی صفحه

2- تکنیک جای خالی ونقطه ها در ساختار متن شعری

3- تضمین الفاظ یا عبارت هایی از دیگر زبان ها

4- به کار گیری اشکال مختلف وتوجه به هنرهای تجسمی در ساختار متن شعری

نتایج این تحقیق نشان می دهد که شاعران نوگرا در بسیاری از موارد در ساختار شعری خود کتابت لغوی را با فرایند های دیداری جمع نموده اند وبا این شیوه در صدد آن بوده اند که به دلالت های متنی خود جلوه ای دیداری ببخشند اما نکته قابل توجه در این مورد آن است که گاهی این شیوه نه تنها به شعر زیبایی نبخشیده بلکه آن را به ابتذال کشانده است.

کلید واژه ها: هنجار گریزی، هنجار گریزی نوشتاری، قصیده دیداری، شعر معاصر.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، إیران. Mohseni0310@yahoo.com

** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، إیران. Rkiany@yahoo.com

تاریخ دریافت: ١٣٩١/٠١/١٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠٤/٠٣م تاریخ پذیرش: ١٣٩١/١٢/١٠ هـ.ش = ٢٠١٣/٠٢/٢٨م

Text – Shape Defamiliarization in contemporary Arabic Poetry (servey and Review)

Dr. Ali Akbar Mohseni,[*] Reza Kiani,[**]

Abstract

Contemporary poets have employed all their literary devices to add creativity to their work . defamilian zation in text shape is one such device to break away from familiar writing conventions and create new implication. This device is also considered in modern stylistic studies. In this technique the author tries to create new images and can achieve the goal in different ways: 1) disrupting the physical form of the words, 2) using unfamiliar arrangements and spacing of words in the poetic texts, 3) mixing the text with words and phrases from other languages, 4) employing different shapes and graphic devices in the body of the poems. This study shows that modern poets mix linguistic content with visual effects to create particular messages and implications. However, this technique sometimes does not add to the beauty of the poem but detract from its value making it banal.

Keywords: defamiliarization, textual shape, visual ode, contemporary.

[*] Assistant professor , Razi University, Iran.

[**] Ph.D. student of Arabic Literature, Razi University, Iran.