التشكيل البصري في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان

Visual Formation in the Poems of Mahmoud Darwish and Walt Whitman

م.م. دلال أحمد برهان حسين

Assistant Lecturer Dalal Ahmed Burhan Hussein

Al-Mustansiriyah University \Central Library

الجامعة المستنصرية/المكتبة المركزية

dalalahmed33@uomustansiriyah.edu

الملخص

يكشف تتبع مراحل تطور قصائد محمود درويش ووالت ويتمان، عن التدريج في مسار القصيدة من الإنشادية إلى التحرير الشعري، وتوظيف سمات التشكيل البصري في كسر قيود البنية النصية والخروج بها إلى دلالات وإيحاءات معاصرة، إذ يسعى هذا البحث إلى تعزيز عملية التواصل بين الشاعر والقارئ عبر التمازج بين الجانب اللغوي والجانب البصري، تكمن أهداف هذا البحث في وصف مفهوم القيمة البصرية في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان، وتحليل القيمة البصرية في قصائد الشاعرين محمود درويش ووالت ويتمان، ثم بيان مواطن تشابه واختلاف أشكال القيمة البصرية في قصائدهما. استناداً إلى المنهج الوصفي التحليلي والمنهج المقارن؛ لتحليل ومقارنة النماذج المختارة من *الديوان*، ومجموعة "*لا تعتذر عما فعلت*" لمحمود درويش، ومجموعة "*أوراق العشب*" لوالت ويتمان، وتوصل هذا البحث إلى نتائج قيمة أهمها أن الصورة الشعرية في قصائد محمود درويش استفادت من القيم البصرية بوصفها ظاهرة تدعم الموقف النفسي والموضوعي، أما في قصائد والت ويتمان، فقد اكتسبت من القيم البصرية في إضفاء أبعاداً جمالية ودلالية، أما أوجه التشابه والاختلاف، يكمن التشابه في تحرر النص

الشعري من الجمود والرتابة بوساطة أبعاد بصرية تجسدت في الكشف عن الإيحاءات المسكوت عنها، والاختلاف في المسارات البصرية المعاصرة التي تحاول أن تستعيض بالصور البصرية عن الصور اللفظية.

الكلمات المفتاحية: التشكيل البصري، محمود درويش، والت ويتمان، الحبر السري، علامات الترقيم.

Abstract

Tracing the stages of development of the poems of Mahmoud Darwish and Walt Whitman reveals the gradual evolution from the chant to the poetic editing, and the employment of the features of visual formation in breaking the restrictions of the textual structure and expanding its meaning to contemporary connotations and suggestions, as this research seeks to enhance the process of communication between the poet and the reader through the blending of the linguistic and visual aspects. The objectives of this research lie in describing the concept of visual value in the poems of Mahmoud Darwish and Walt Whitman, analyzing the visual value in the poems of the poets Mahmoud Darwish and Walt Whitman, and then stating the similarities and differences in the forms of visual value in their poems. Based on the descriptive analytical method and the comparative method; To analyze and compare the selected models from "*Diwan*", "*Don't Apologize for What You've Done*" by Mahmoud Darwish, and "*Leaves of Grass*" by Walt Whitman. This research reached valuable results, the most important of which is that the poetic image in Mahmoud Darwish's poems benefited from visual values as a phenomenon that supports the psychological and objective position, while in Walt Whitman's poems, it acquired visual values in adding aesthetic and semantic dimensions. As for the similarities and differences, the similarity lies in the liberation of the poetic text from rigidity and monotony through visual dimensions embodied in revealing the unspoken suggestions, and the difference in contemporary visual paths that try to replace verbal images with visual images.

Keywords: Visual formation, Mahmoud Darwish, Walt Whitman, secret ink, punctuation marks.

المقدمة

ظهرت القيمة البصرية في الشعر الحديث الأجنبي بعامة والعربي بخاصة، إذ شكلت هذه الظاهرة –مرحلة تحول– في شكله، وتأثرت القصيدة الشعرية الحديثة بثقافة القيمة البصرية التي عملت على تحويلات واضحة في الشعر

فأصبحت تترك انطباعاً بصرياً في القارئ (الديدي، ١٩٨١، صفحة ٥٣)، إذ أصبح الشاعر المعاصر "يجمع بين متطلبات العين المبصرة ومتطلبات النفس الشاعرة" (صيهود، ٢٠١٢، صفحة ٢٣٢)، وذلك ما يفسر معنى امتزاج المشهد البصري بالمشاعر والأحاسيس. وبذلك أفاد الشعر من القيم البصرية بمختلف أنواعها، فخرج عن الشكل المألوف التقليدي وتحرر من الرتابة التقليدية، وبدأت تبرز أشكال –شعرية جديدة– وبهذا تحولت القصيدة الشعرية من "مستوى الشفوية التي تعلى من شأن الملامح الغنائية إلى مستوى الرؤية البصرية التي تجعل العناصر الفضائية والطباعية ذات دور في استقبال النص" (داغر، ١٩٨٨، صفحة ٢٧)، وهذا يعني جعل (البصر) عاملاً مهماً في تلقي البنية النصية وإدراكها. فأصبحت القصيدة الشعرية تتلقى بالعين بعد مدة زمنية من تقيدها بأسلوبها الشفاهي، وأصبحت تدرك سماعاً حتى عند تدوينها (بوسريف، ٢٠١٢، صفحة ٢٥٧)، وبعد ذلك تحول الإنتاج الشعر من نظم الشطرين الأفقي الإيقاعي إلى التحرر في النظم وتشكيله بالأسلوب الذي يفضله الكاتب (التلاوي، ٢٠٠٦، صفحة ٧٧).

واهتم الشعراء المعاصرون اهتماماً واضحاً بالتشكيل البصري على الرغم من رؤاهم "ومحاولاتهم الحثيثة بالخروج على النمط الشعري السائد، وإيجاد نصاً يتفق مع تجربتهم الشعرية الجديدة لما يناسب التغيرات الشاملة التي طرأت على المجتمع برمته" (سوادي، ٢٠١٨، صفحة ٣٠٢)، إذ اتجه أغلب الشعراء إلى التحليق في فضاء الإبداع عبر اللغة المكتوبة؛ لما وفرته هذه القيم البصرية من سمات رائعة لتشكيل قصائدهم بما يظهر قيمتها الجمالية، ويسهم في إنتاج إيحاءاتها عبر تجسيد المستوى الشفوي الذي –غاب في اللغة المكتوبة– تجسيداً بصرياً (الصفراني، ٢٠١٨، صفحة ٢٠١).

إذ يدرس هذا البحث –متوناً شعرية لمحمود درويش والت ويتمان– تجسد التحول التدريجي في شكل القصيدة الشعرية منذ أواخر الثمانينيات حتى وصول القيمة البصرية (الحبر السري، وعلامات الترقيم) في الوقت الحاضر التي عملت على تحول الصورة الشعرية إلى الصورة البصرية "تلفت الأنظار عوضاً عن الأسماع" (هندي، ٢٠١٩، صفحة ٨).

إشكالية البحث

تعد التجربة الشعرية الحديثة من أبرز التجارب الإبداعية، التي ظهر من خلالها الشعراء إبداعهم الأدبي، محاولين بذلك توظيف معطيات جديدة داخل القصيدة الشعرية، التي كانت رهين النموذج التقليدي، وهذا الأمر الذي دفع معظم الشعراء إلى خرق القصيدة التقليدية وإعطائها أبنية أخرى تعبر عن الواقع الحقيقي بكل تناقضاته، سواء على مستوى المضمون أم الشكل، ولعل هذا التميز والإبداع يتجلى في التركيز على الطابع التحريري للقصيدة، الذي

كان عاملاً مهماً في التغيير من شكل القصيدة الشعرية، "ناهيك عن دور الثقافة البصرية التي جعلت من عملية التلقي، عملية بصرية، مما دفع الشعراء إلى كتابة نصوصهم لا لتقرأ وإنما لتبصر من قبل القارئ" (بلقيش، ٢٠١٨، صفحة ١). فجاء تقنية التشكيل البصري في إعطاء القصيدة الشعرية بعداً بصرياً تتعزز من خلاله عملية التواصل بين الشاعر والقارئ. وأثبتت دراسة (بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ٢٠٠١). إنّ للبعد البصري في القصيدة دوراً واضحاً في منح القيمة البصرية فعاليتها؛ والقصيدة البصرية تختلف عن القصيدة التقليدية، فالخط التقليدي والنبر والحبر السري والإيقاع تحول إلى "لعبة السواد والبياض، بما تختزنه من إيقاع جسدي يحرك النص، ينقله من جموده لحيويته من جسد ميت لجسد حي، ما يتقطر من بين صلب النص وترائبه لذة ومتعة يأتي متاها ونقصانا وانشقاقا أيضاً" (بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ٢٠٠١، صفحة ١١٤).

أسئلة البحث

تنبثق أسئلة هذا البحث من إشكاليته وتتمثل فيما يلي:

١- ما مفهوم التشكيل البصري في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان؟
٢- كيف وظف التشكيل البصري في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان؟
٣- ما مواطن تشابه واختلاف التشكيل البصري في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان؟

أهداف البحث

يسعى هذا البحث إلى تحقيق الأهداف الآتية:

١- وصف مفهوم التشكيل البصري في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان.

٢- تحليل التشكيل البصري في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان.

٣- بيان مواطن تشابه واختلاف التشكيل البصري في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان.

أهمية البحث

تكمن أهمية القيمة البصرية في تعزيز عملية التواصل بين الشاعر والقارئ جراء "اندثار الوظيفة الإنشادية التي كانت تبرز القيم الجماعية والملامح التعبيرية، وقد تكون هذه العناية من تأثيرات الدادائية والسيريالية، التي وجدت طريقاً إلى الشعر الحديث بهدف التمرد على المألوف والرتيب" (محمد، ٢٠١٤، صفحة ١٠٢).

التعريف بمصطلح التشكيل البصري لغة واصطلاحاً

التشكيل لغة

ورد في معجم "تاج العروس من جواهر القاموس" "الشكل: الشبه... والشكل صورة الشيء المحسوسة والمتوهمة ... وتَشَكَّلَ الشَّيء: تصوَّرَ، وشَكَّلهُ تَشكِلاً: صَوَّرَهُ" (الزبيدي، ٢٠١١، صفحة ٧٨١). وجاء في معجم "لسان العرب" "الشكل بالفتح الشبه، والمثل، والجمع أشكال وشكول. والشكل، والمثل نقول هذا على شكل هذا، أي مثله، وشكّل الشيء تصور، وشكّله صوره" (منظور، ٢٠١٥، صفحة ١١٩).

التشكيل اصطلاحا

يتضح من المفهوم اللغوي لمصطلح التشكيل يتضح أنه يستند إلى البعد البصري، إذ الشكل هو المظهر الثابت للشيء، حينما يشير التشكيل إلى التحول المستمر؛ لذلك يرتبط بفن الرسم، ويُعد تجسيداً له ودالاً على طبيعته المتغيرة، وجاء في (معجم المكنز الكبير) مصطلحات يكثر استعمالها في مجال الفنون أهمها (رسم، وجسّد، وشكّل، ونقش) وكلها تصب في مفاهيم الخلق، ودلالات التشكيل (غبان، ٢٠١٨، صفحة ٢٢). "إن ارتباط مصطلح التشكيل المستعار من فن الرسم وتوظيفه في فنون الكلام المتعددة الأجناس، هو أقرب إلى روح المصطلح وفعاليته وحساسيته من التشكيل البصري" (عبيد، ٢٠١١، صفحة ٢٥)، "ومن هنا فقد انفتح النص الشعري على الأساليب والفنون معاً" (حسين، ٢٠٠٨، صفحة ٢٥).

البصري لغة

ورد تعريف البصر في الصحاح بدلالتين معنوية وحسية، والأصل حسي لدلالته على الرؤية، فيقال: "أبصرت الشيء أي رأيته" (الجواهري، ١٩٨٧، صفحة ٥٩١).

البصري اصطلاحا

هو تقنية حداثية تزيح الضبابية عن العمل الفني بالانفتاح على الرؤية الفكرية (الشايب، ٢٠٢٢، صفحة ٤٩٨).

التشكيل البصري اصطلاحا

هو تشكيل النص الشعري بصرياً من ناحية توظيف علامات الترقيم، والصور، والحبر السري، فيصبح النص بهذه التقنية الحديثة معطى بصرياً (العمودي، ٢٠٢٣، صفحة ٣٣)، وإيصال ما هو مغيب من أفكار الشاعر ورؤاه إلى المتلقي عبر التشكيل البصري؛ لأن الشعر "جنس من التصوير ذا بعد إبداعي.

التعريف الإجرائي للتشكيل البصري

هو مصطلح نقدي يقصد به ما يحمل النص الشعري من إيحاءات ودلالات بصرية، ودراسة توظيفها داخل النص من حيث إنتاجه الإبداعي وتلقيه للقارئ.

الدراسات السابقة

تنوعت الدراسات السابقة التي اهتمت بالتشكيل البصري وقيمته، وأهما:

١- دراسة (زهيرة، ٢٠١٥)، هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، وفق المنهج التحليلي، وتوصلت إلى أن الشعر الجزائري المعاصر تغلب القالب التقليدي الذي سيطر على القصيدة الشعرية مدة طويلة.
٢- دراسة (ناصر، ٢٠١٧)، هدفت إلى مناقشة القصيدة التشكيلية المعتمدة على آليات التشكيل البصري (علامات الترقيم، والبياض والسواد، والنبر البصري)، وفق المنهج الوصفي، وتوصلت هذه الدراسة إلى أن التشكيل البصري تجسد في الشعر الجزائري بمختلف أبعاده.
٣- دراسة (مخناش، ٢٠١٦)، تهدف هذه الدراسة إلى تناول التشكيل البصري في التجربة الشعرية المعاصرة، وتوصلت هذه الدراسة إلى نتائج أبرزها: أن الشاعر المعاصر بوأ "حاسة البصر" إمكانات مركزية في تذوق الأشياء وتوظيفها في مساحة القصيدة، إذ تماهى سمات البصري باللغوي، والعقلي بالمحسوس، ولعل من أبرز الإنجازات طغيان "الثقافة البصرية" وما يحمله من قيم تكنولوجية ومعرفية وذهنية.

٤- دراسة (التلاوي، ٢٠٠٦)، تهدف هذه الدراسة إلى تناول القصيدة التشكيلية في الشعر العربي وتطوره في عصور الإسلام، وفق المنهج الوصفي التحليلي، وتوصلت إلى عدة نتائج أهما: أن الشعر العربي المعاصر اكتسب مظهر حداثي.

٥- دراسة (آمنه، ٢٠١٥)، تهدف هذه الدراسة إلى تناول جماليات الأساليب البصرية في التعبير الشعري، وتوصلت إلى أن الشاعر رفد نصوصه بدلالات بصرية وفقاً للأفكار التي يريد صياغتها.

٦- دراسة (محمد، ٢٠١٤)، تهدف هذه الدراسة إلى استثمار الأدوات الفنية في البنى الشعرية، وفق المنهج الوصفي، وتوصلت هذه الدراسة إلى نتائج أبرزها: أن الشكل الكتابي الحديث للقصيدة كسر نظام الكتابة التقليدي.

٧- دراسة (خرافي، ٢٠٠٨)، تهدف إلى اشتراك الحواس (البصر، والسمع، والعقل) في النص الشعري وفق منهج وصفي تحليلي، وتوصلت هذه الدراسة إلى تنوع الفضاء النصي داخل لمتن الشعري ونقل النص من التلقي عبر السمع إلى التلقي عبر البصر.

٨- دراسة (آبرون، ٢٠٢٢)، تهدف هذه الدراسة إلى تناول التشكيل البصري في شعر بلند الحيدري وفق منهج تحليلي، توصلت هذه الدراسة إلى أن توظيف هذه الظاهرة البصرية؛ يرجع إلى عجز اللغة المكتوبة عن إيصال الإحساس والأفكار.

٩- دراسة (دخن، ٢٠٢٤)، تهدف هذه الدراسة إلى دراسة دلالات التشكيل البصري في شعر يحيى السماوي وفق منهج تحليلي، توصلت هذه الدراسة إلى غلبة الرؤى البصرية وعلامات الترقيم في البنية الشعرية وفتح آفق التأويل.

أما بالنسبة للتشكيل البصري في القصيدة الأجنبية فقد حظي باهتمام واضح:

١- قد استغل (كمنجر) الأمريكي بياض وسواد الصفحة استغلالاً تشكيلياً عبر نثر الحروف من أجل خدمة المعنى، وجعلها أشد وقعاً في نفس القارئ.

٢- وكذلك بالنسبة إلى (ستيفان مالارميه) إذ علقت (جوليا كريستيفا) على شعره قائلة: نحن نعرف حرص مالارميه في صف الجمل الشعرية حيث ترتبت الأبيات الشعرية، كذلك توظيف البياض الذي يحيط بها.

٣- بالإضافة إلى ذلك فإن التشكيل البصري لدى الثنائي (غيوم أبولنيير، وستيفان مالارميه) في عملهما "Un coup de des, and Calligrammes d Apollinaire" جعل معظم النقاد يناقشون تجربتهما الشعرية عبر التلاعب بالحروف والأسطر الشعرية، والغوص في عمق أسلوبية السواد والبياض، إذ إعتبره (تودروف) مكوناً مهماً في بنية النص الشعري، كما يرى (Henri Mechonic) أن التشكيل البصري

للشاعرين لا يمكن فصله عن شاعريتهما، فنتائجه تعتبر مهمة في الحداثة الذي يعتبر ذلك التشكيل أحدى بداياتها.

كما وسّع (كمنجر، ومالارميه، وأبولنيير) التجربة التشكيلية، وبخاصة المحاولة التي جاء بها الشعر "Concrete" من ناحية الجمع بين العناصر (الأدبية، والصوتية، والبصرية)، إذ دخلت الأشكال والرموز عالم القصيدة الأجنبية على نحو واسع، وخير مثال على ذلك قصيدة الشاعر (اياز هاملتن فنلي) "Love"، بالإضافة إلى شكلها أشبه بالقلب، فيستمر بكتابة حروف الكلمة حتى يكتمل شكل القلب. إذ أسهمت تجارب (كمنجر، ومالارميه، وأبولنيير) في انفتاح الوعي على ظاهرة التشكيل البصري، وبالإضافة إلى دور المذاهب الغربية في اهتمام روادها بتجليات الدلالة غير اللغوية (وارين، ١٩٨٧).

أوجه شبه واختلاف الدراسات السابقة

تشابهت الدراسة الحالية مع الدراسات السابقة في أن القيم البصرية غيرت الشكل التقليدي المألوف للقصيدة الشعرية، وفتحت آفق التأويل ودخول الدلالات الجديدة من ناحية تطبيق القيم البصرية وبيان أهمية على البنية النصية واستمداد القيم البصرية من علامات الترقيم وبياض الصفحة. أما اختلاف هذه الدراسة مع الدراسات السابقة في أنها تركز على المنهج المقارن في المقارنة بين بيئتين – محمود درويش، والأمريكي ووالت ويتمان–، وكذلك اختيار المدرسة الأمريكية ومدى تأثيرها على القصيدة الشعرية لدى والت ويتمان.

منهجية البحث

اعتمدت الباحثة في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يجيب عن أسئلة البحث الثلاثة التي تركز على الإطار المعرفي للقيمة البصرية في قصائد درويش وويتمان، وذكر (أبو سليمان) أن المنهج الوصفي التحليلي يشتمل على "الوصف، والتفسير، والتحليل، في العلوم الإنسانية من دينية، واجتماعية وثقافية، ولما هو كائن من الأحداث لملاحظتها ووصفها، وتعليلها، وتحليلها، والتأثيرات، والتطورات المتوقعة، كما يصف الأحداث الماضية، وتأثيرها على الحاضر، ويهتم أيضا بالمقارنة بين أشياء مختلفة، أو متجانسة، ذات وظيفة واحدة، أو نظريات مسلمة" (أبو سليمان، ٢٠٠٢، صفحة ٣٣)، كما استعملت الباحثة المنهج المقارن في السؤال الثالث المتعلق بالقيمة البصرية في قصائد درويش وويتمان من منظور بصري.

المبحث الأول: مفهوم التشكيل البصري في القصيدة الشعرية

اعتلت القيمة البصرية هرم الشعر الحديث –الغربي والعربي على حد سواء–، "إذ تعد من أهم الأشكال الشعرية التجريبية التي خرجت بالممارسة الشعرية من حدود القصيدة ذات الطابع الإنشادي النمطي الثابت إلى الكتابة التي تفتحها على الفنون والآداب والثقافات، في سعيها الحثيث لتجسيد النص الشعري المختلف" (زهيرة، ٢٠١٥)، فالقصيدة الشعرية تعتمد على التشكيل البصري الذي يجاري واقع المعاصرة المستثمر من المدركات الحسية والمادية، إذ أولت الأشكال البصرية عنايتها الخاصة في اللغة الشعرية؛ لأنها نتاج (الاشتغال المادي) للنص الشعري باعتباره التجلي على (صفحة الكتابة)، إذ ستحلل الباحثة القيمة البصرية في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان من ناحيتين:

أولا: الحبر السري

هو الكتابة بالبياض كما اصطلحت عليه الدراسات النقدية (درويش أ.، ١٩٩٢، صفحة ٢٠٧)، ويعتبر من أهم صفات النص الشعري الحديث المنفتح على تطور الشكل، إذ شرع الشاعر المعاصر إلى تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها عقل القارئ، وخلخلة الأسلوب التقليدي القائم على ملء بياض الصفحات، بأن جنح الشاعر نحو وظائف الصمت، حتى أخذ بياض الصفحة يحمل دلالات جديدة سكتت قوة (اللغة المكتوبة) عن البوح بها (بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية، ١٩٨٥، الصفحات ٩٩– ١٠٠). وهذا وقد أفضى تحليل القصائد المختارة لمحمود درويش ووالت ويتمان في رصد أسلوبين لبياض الصفحة (زهيرة، ٢٠١٥)، وهي:

١– أسلوب توزيع الجمل على بياض الصفحة عبر تقطيع أطوالها، مما عطي طريقاً أوسع لاستثمار سمات بياض الصفحة في (سواد) الجمل.
٢– أسلوب نثر مفردات مقاطع الشعر على بياض الصفحة، فينتج عنه طريقة الكتابة بين الجمل (السواد) والفراغ (البياض).

ثانياً: علامات الترقيم

هي علامات شكلية معينة بين الكلمات أو الجمل، توظف لبيان مواضع الوقف وتسهل عملية الفهم على القارئ (لوكان، ٢٠٠٢، صفحة ١٠٣)، فهي ليست من قبيل الترف الكتابي في النص الشعري؛ وذلك لأنها تتضمن دلالة معنوية مهمة؛ إذ "تشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضاً على علامات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة. هذا من الناحية التركيبية. أما من الناحية الصوتية، فإن علامات

الترقيم تمثل تقليداً اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت" (داغر، ١٩٨٨، صفحة ٢٤). فتحمل علامات الترقيم ما عجزت (اللغة المكتوبة) عن نقله إلى القارئ من إشارات المتحدث ونبرة الصوت، إذ كان توظيفها من أجل تجسيد وظائف تفتقر إليها اللغة المنطوقة من ناحية ضبط نبرة الصوت (بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ٢٠٠١). وسنسعى في هذا الجانب إلى تحليل القصائد المختارة لمحمود درويش ووالت ويتمان التي تجلت في أسلوبين وهما (الصفراني، ٢٠١٨):

١- **علامات الوقف:** "توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم "النقطة، الفاصلة، النقطة – الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير نقط الحذف" (لوكان، ٢٠٠٢، صفحة ١٠٥).

٢- **علامات الحصر:** وهي العلامات التي تساعد على تنظيم اللغة المكتوبة وفهمها، إذ تتجلى في الهلالان المزدوجان أو العارضتان (لوكان، ٢٠٠٢).

(الشكل (١) طريقة تحليل التشكيل البصري في القصائد المختارة)

الفقرة الأولى: تحليل الحبر السري في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان

تتجلى القيمة البصرية في الحبر السري (بياض الصفحة)، إذ اعتمدت قصائد درويش وويتمان على هذه القيمة البصرية بين السواد والبياض لخلق التفاعلات بين الشاعر والقارئ، فيقول (إمبرتو إيكو): من "الواجب أن نتجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض واللعب الطباعي والتنظيم الخاص للنص الشعري، كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة، وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة" (إيكو، ٢٠٠١، صفحة ٢٢). "ليحول القارئ إلى ناظر مشارك في أغلب الأحيان في صنع التأويل الذي يسمح به السياق" (البصري، ٢٠١٨، صفحة ١٦٦). فالحبر السري بمثابة "محفزاً بصرياً جاذباً لانتباه المشاهد من خلال التحكم في درجات القيمة والتشبع" (الجبوري، ٢٠١٢، صفحة ٥٨٨). وهذا الأمر يؤكد التفاعلات التي يطرحها الطرف الأول (الشاعر) ليستجيب له الطرف الآخر (القارئ)، فيصبح (للعلامات الطباعية) وظائفها المهمة في خلق معانٍ قد لا يتناولها الشاعر بشكل مباشر، ولقد رصد هذا البحث توظيف هذه القيمة البصرية في أسلوبين (توزيع الجمل، توزيع الأسطر) في القصائد المختارة (تلك صورتها وهذا العاشق، ويا قبطان! يا قبطان!) من مجموعتي " الديوان" لمحمود درويش، و"أوراق العشب" لوالت ويتمان.

يوظف محمود درويش الحبر السري في قصيدة "تلك صورتها وهذا العاشق"؛ ليجعل نفسه بمنزلة العاشق ليجسد الجريمة العنيفة التي حلت بحبيبته (فلسطين) فأرغمته على الرحيل، فيأخذ درويش دور الشخصية التي تروي الأحداث الموجعة في صور بصرية يجسد عبرها كيف يشتاق إلى تقمص أشجارها ومعالمها، فيعم المساء ويغرق بالصمت يوميه، فيوظف الشاعر بياض وسواد الصفحة في نقل شدة اشتياقه إلى المتلقي إذ يمثل وداعه لحبيبته (فلسطين) مثل الانتحار:

تلك صورتها

وهذا العاشق

وأريدّ أن أتقمص الأشجار:

قد كذب المساء عليه. أشهد أنني غطيته بالصمت

قرب البحر

أشهد أنني ودعته بين الندى والانتحار (درويش م.، ديوان محمود درويش، ١٩٩٤، صفحة ١٨٧).

ثم يشبه حزنه ووجع بعده عن أرض وطنه بحركة الأمواج في الصدى، فكيف تحركت الأمواج من مكانها الدائم التي جعلته عرشاً لها حتى استقرت في مكان آخر، فيوسط سواد الصفحة (توزيع الأسطر الشعرية) وسط بياض الصفحة، فيقول: "انتحر، احتجاجا، وداعاً، سدر"؛ ليجعل المتلقي ينغمس في حزن وداعه ويشعر بالقلق والريبة ويعيش مأساة مشابهة لمأساته:

الأمواج تمشي في الصدى

وكأنه انتحر

العصافير استراحت في المدى

وكأنه انتحر

احتجاجا

أو وداعا

أو سدى

وكأنّه انتحر

الظهيرة لا تمرّ.. ولا يمرّ

كأنه انتحر

السماء قريبة من ساقه (درويش م.، ديوان محمود درويش، ١٩٩٤، صفحة ٢٠١).

ويوظف درويش الحبر السري في هذه القصيدة بشكل يتناغم فيه تفاعل البياض (الفراغ) مع السواد (الكتابة) لتجسيد دروب الفرق، ليجعل المتلقي في مرحلة يتخيل أن الشاعر يقوم باحتكام المقطع إلى جمع الصور الجزئية بين "الدروب إليك تختنق، الدروب إليك تحترق"؛ للدلالة على لحظة الاختناق –البعد– و"لحظة الاحتراق"؛ للدلالة على لحظة –الرحيل الإجبارية–، إذ يجسد درويش عبر هذا النسق الكتابي تجلي شكل القصيدة الشعرية، مما يؤكد ذلك على سرعة الإيقاع البصري، فلا يعطي إلى بصر القارئ فرصة الاسترخاء، بل يجعله في حركة متنامية

مستمرة وأنفاس متعبة وتوتر مستمر معززاً حركة العين فتتناغم مع حركة الأفعال: (تختنق، وتحترق، وتفترق)، مما يرفع من مستوى فعالية إيقاع النص الشعري وتأكيد دلالاته بتطور الحدث:

إنّ الدروب إليك تختنق..

الدروب إليك تحترق..

الدروب إليك تفترق

الدروب إليك حبل من دمي

والليل سقف اللصّ والقديس

قبّعة النبي وبزّة البوليس

أنت الآن تتّسعين

أنت الآن تتسعين

أنت الآن تتسعين (درويش م.، ديوان محمود درويش، ١٩٩٤، صفحة ٣٩٦).

ومن خلال هذه القصيدة نستشف الأفق البصري الذي ينضم فيه درويش جملته الشعرية، وهو يستعين بوضع البلاد المتأزم سياسياً وعسكرياً بارزاً براعته في استثمار التشكيل البصري عبر حركة متدرجة بتوزيع شاقولي متدرج الأسطر الشعرية وتنازلي مشكلاً بذلك حبراً سرياً، إذ التفت درويش "بجدية لما يملكه البياض من مساهمة فاعلة في تمكين النص، بنقل الفكرة والمعنى" (سوادي، ٢٠١٨، صفحة ٢٩٤). يعد الحبر السري من الأساليب البصرية التي تحقق الخطاب الشعري المعاصر، على اعتبار أن درويش يعتمد من خلاله إلى التلميح والإيحاء بدل التصريح والمباشرة، فهو آلية لتجاوز الواقع اللغوي واستحضار للغائب المحتمل بصرياً، فالأثر النفسي والأدبي المشترك عند الشاعر والمتلقي، إنما هو تجلٍ لقصدية المتجاوز للمعنى الحقيقي دون أن يلغيه إلى الدلالة الإيحائية، كما يتجاوز كل ما يمثل العاشق (درويش) والمحبوبة (فلسطين)، فهو في نصه شعري يلخص الصراع المحموم المستمر على الأرض بين العرب واليهود.

وكذلك يوظف والت ويتمان الحبر السري في قصيدة "يا قبطان! يا قبطان!" بشكل متساوٍ منتظم، إذ تكونت هذه القصيدة من ثلاثة مقاطع تبدأ بأسلوب النداء "يا قبطان"، فيجسد عبرها نهاية رحلة مروعة مخيفة صمدت في وجه كل الظروف وانتهت بالنصر بالقرب من الميناء حيث ارتفعت أصوات الاجراس وسط احتفالات الناس، ولكن قلب والت ويتمان ينزف دماً على القبطان الذي سقط بارداً ميتاً على سطح السفينة، فيقول: "ولكن يا قلب! يا قلب! يا ايتها القطرات الدم الحمراء النازفة"، ثم يعود في المقطع الثاني منادياً باكياً "يا قبطان! يا قبطان! انهض واستمع إلى الأجراس"؛ لعلّ ذلك يجدي نفعاً فيستيقظ من أجله وأجل الجماهير الذين ينادون بوجوه متلهفة نحوه، إذ يصف له حال البيئة المحيطة التي تتعالى أصوات الأبواق فيها، والعلم يرفرف، والشواطئ مزينة بباقات وأكاليل الزهور، ثم يكرر أسلوب النداء للمرّة الثالثة في المقطع الثالث "يا قبطان! يا أبي العزيز!"؛ ليجعل المتلقي يشعر بحرقة قلبه وقلوب الناس جميعاً، فيكاد وصفه يجعل المتلقي يغفل عن الأساليب اللغوية؛ بسبب قوة الأساليب البصرية عندما صور كيف مات قائده وذراعه تحت رأسه وشفتاه شاحبتان ساكنتان، وكيف لا يشعر بذراعه فقد توقف نبضه وانتهت الرحلة بسفينة منتصرة راسية، لكن ويتمان أخذ يحمل نفسه بخطوات حزينة على سطح السفينة التي يرقد قائده فيها، ساقطاً بارداً ميتاً:

O Captain! my Captain! our fearful trip is done,

The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won,

The port is near, the bells I hear, the people all exulting.

While follow eyes the steady keel, the vessel grim and daring;

But O heart! heart! heart!

O the bleeding drops of red,

Where on the deck my Captain lies,

. Fallen cold and dead

O Captain! my Captain! rise up and hear the bells;

Rise up for you the flag is flung-for you the bugle trills,

For you bouquets and ribbon'd wreaths for you the shores a-crowding.

For you they call, the swaying mass, their eager faces turning:

Here Captain! dear father!

This arm beneath your head!

It is some dream that on the deck,

… You've fallen cold and dead

My Captain does not answer, his lips are pale and still,

My father does not feel my arm, he has no pulse nor will,

The ship is anchor'd safe and sound, its voyage closed and done.

From fearful trip the victor ship comes in with object won;

Exult O shores, and ring O bells!

But I with mournful tread.

Walk the deck my Captain lies,

Fallen cold and dead (Whitman, 2007, p. 391)

يا قبطان! يا قبطان! لقد انتهت رحلتنا المروعة،

لقد صمدت السفينة في وجه كل الظروف، وفزنا بالجائزة التي

سعينا إليها، والميناء قريب، وأسمع الأجراس، وسط احتفالات الناس.

بينما تتبع العيون العارضة الثابتة، والسفينة قاتمة

وجريئة؛ ولكن يا قلب! يا قلب!

يا ايتها القطرات الدم الحمراء النازفة،

حيث يرقد قبطاني على سطح السفينة،

ساقط بارداً وميتاً.

يا قبطان! يا قبطان! انهض واستمع إلى الأجراس؛

انهض من أجلك، فالعلم مرفوع – من أجلك تتعالى أصوات

الأبواق، من أجلك تزدحم الشواطئ بباقات وأكاليل الزهور. من أجلك

ينادون، والجماهير المتمايلة، وجوههم المتلهفة نحوك: إليك

يا قبطان! يا أبي العزيز!

هذه الذراع تحت رأسك!

إنه حلم أنك على سطح السفينة،

سقطت باردًا ومُيتًا.

لا يجيبني قائدي، شفتاه شاحبتان وساكنتان، لا

يشعر والدي بذراعي، ليس لديه نبض ولا إرادة،

السفينة راسية آمنة وسليمة، رحلتها انتهت. من رحلة مخيفة تأتي

السفينة المنتصرة بهدف مكتسب؛ ابتهجي أيتها الشواطئ،

واقرعي أيتها الأجراس! لكنني

أسير بخطوات حزينة. أمشي على

سطح السفينة يرقد قائدي،

ساقطاً بارداً وميتاً.

لو تأملت كيف كان للدفقة الشعورية الحزينة سلطتها على توالد وتسلسل الأسطر الشعرية في هذه القصيدة، إذ جاء توزيع هذه الأسطر في الصفحة توزيعاً منظماً، إذ أستغل ويتمان البياض والسواد بشكل متساوٍ، لكن الحضور البصري للنص كان واضحاً؛ لأن الشاعر رغب في نقل حزنه الشديد إلى المتلقي بأدق التفاصيل ليجعله يعيش التجربة الشعرية بحذافيرها، مما يكشف أن غايته ليس وصف حالته الشعورية والوجدانية وتدفق الأساليب البصرية التي تشاهدها العين فحسب، بل أن ما يسعى إليه هو أن يلفت انتباه المتلقي إلى كل ما يمكن تسميته بالمخفي والمجهول، فيضفي علية لمسة سحرية تجعل من ينظر إلى نصه يتمنى الوجود في تلك الرحلة ويخاف من شدة وقعها في الوقت نفسه. كما حاولت أن أظهر عند تقديم السواد والبياض في قصيدة "يا قبطان! يا قبطان!" كجوانب للوجود، إذا أنكر المرء (وحدة الثنائيات)، فإن الفرد يصبح ثنائياً، ما أعتقد أن ويتمان يحاول تقديمه للقارئ من خلال قصيدة "يا قبطان! يا قبطان!" هو أن تأسيس التسلسل الهرمي هو عمل من أعمال عدم السماح بكامل الذات، وعندما يبدأ المرء في الاعتماد على الفهم، لا يزال غير قادر على الهروب من عدم اليقين، وعندما نحاول أن نطلق عليه أسماء من خلال مناهجنا العديدة للفهم، فإننا نحاول الضغط عليه بوجود غير كافٍ من خلال تعريف تجريبي، فيجب علينا بدلاً من ذلك قبول واحترام غموضه المتأصل، لأنني لا أجرؤ على تخيل ما قد يستلزمه فهمنا له. أما الآن فأنا أعلم أن التلذذ بفكرة غموضه، حتى وإن كان ينطوي على الجهل، يشعر المرء أحياناً بالنعيم، فبعض الحقائق لا يمكن سردها، بل يجب تجربتها، وهذا ما أعتقد أن ويتمان حاول القيام به. في شخصية "القبطان" أعتقد أنهم يفعلون ذلك في شكل السفينة والميناء حيث يجلبون الوعي إلى "القبطان"، وهذا الوعي ينعكس أيضًا على ذات القارئ، فينتهي الأمر بالقارئ إلى مراقبة ذاته من خلال "القبطان"، ونتيجة لذلك ينير الزوايا المظلمة في عقله.

الفقرة الثانية: تحليل علامات الترقيم في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان

تتجلى القيمة البصرية في علامات الترقيم، إذ تعتبر هذه العلامات سمة بصرية مهمة في قصائد درويش وويتمان، وبها تتضح الإيحاءات والدلالات البصرية وتضبط المعاني والكلمات فهي "ليست عناصر ثانوية زائدة على الحاجة، وإنما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي، من ثقافة الصوت والأذن، إلى ثقافة العين والكتاب" (العوني، ١٩٩٧، صفحة ٣٠٥). وحصلت هذه القيمة البصرية في قصائد درويش وويتمان على اهتمام كبير، إذ وظفوها من ناحية شكلية تنم عن رؤى بصرية وإبداعية، فتعمل "علامات الترقيم بنوع من الاستنطاق للنص أو بالإجابات عن سؤال يؤرق قارئ النص، كما تقوم بإحداث الصدمة لدى القارئ، كأن تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه، أو تحاوره، وهي في ذلك عامل يسهم أو قل: وسيط مهم بين الشاعر والقارئ" (تبرماسين، ٢٠٠٠، صفحة ١٧٩). وبذلك تسهم هذه العلامات في تسهيل عملية

التواصل بين الشاعر والقارئ عبر أسلوب بصري تتفاعل به رؤية القارئ بصرياً، إذ ترصد هذه العلامات في أسلوبين (الوقف، والحصر) في القصائد المختارة (عيونك شوكة في القلب، ووداعاً لخيالي!) من مجموعتي "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش، " أوراق العشب" لوالت ويتمان.

ويوظف الشاعر الفلسطيني محمود درويش علامات الترقيم لتجسيد معاناة وأوجاع حقيقية معنوياً ولغوياً في قصيدة بعنوان "عيونك شوكة في القلب"؛ ليجسد –القضية الفلسطينية– القضية الإنسانية الأولى التي هزت الضمير العربي بعامة والشعر العربي بخاصة، فيصف تلك الآلام والمعاناة والاستغاثة من قلب كل فلسطيني ذاق الظلم والوجع والقهر، وعاش فاقداً لروحه وغريباً في وطنه، فيوظف كلمة (الوجع) ويستعمل بعدها نقاطتين (..) في نهاية كل جملة "عيونك شوكة في القلب توجعني.. وأغمدها وراء الليل والأوجاع.."؛ ليدل على حذف جزء من التعبير أو اختصار الموقف، إذ يتطلع المتلقي برغبة وشغف في معرفة ما يعقب النقاط (..) المستعملة في السطر الشعري الأول، وتصادم دلالتي (القلب والشوكة)، ثم يفرغ درويش من ذلك منتقلاً منه إلى غاية إشباع فضول المتلقي، بمقطع تنبثق منه فاعلية الدلالة وبعبارات تحمل الطابع الغزلي يترجم من خلاله المشاعر العميقة في حبه لوطنه فلسطين المشخصة (في صورة امرأة على عادة معظم الشعراء) عبر توظيفيه الأعضاء الجسدية منوطة بهيئة الإنسان مثل (العيون، والقلب)، فيحفز الفاعلية الدلالية في عمق المتلقي، وفي موضع آخر يستغني عن العطف بين الجمل ويوضع الفاصلة فيقول: "أنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين بأنّا مرّة كنّا وراء الباب، أثنين!"، ثم ينهي العبارة بعلامة تعجب (!)؛ للتأكيد على شدة الانفعال، ويصل به التفاني الروحاني لفلسطين إلى أقصى درجات الحب:

"عيونِك شوكةٌ في القلبِ
توجعني... وأعبدُها
وأحميها من الريحِ
وأُغمدها وراء الليل والأوجاع... أُغمدها
فيشعل جُرحُها ضوءَ المصابيحِ
ويجعل حاضري غدُها
أعزَّ عليَّ من روحي
وأنسى، بعد حينٍ، في لقاء العين بالعينِ
بأنّا مرة كنّا، وراءَ الباب، اثنين!" (درويش م.، لا تعتذر عما فعلت، ٢٠٠٤، صفحة ٧٧).

ثم يوظف محمود درويش النقطتين (:) في أربع مقاطع؛ ليصنف الحالة الشعورية لفلسطين وأهلها، ففي المقطع الأول في قوله" "نسيت... يا مجهولة الصوت:"؛ ليصنف مراحل رحيله وبعده عن فلسطين، ويستعمل علامة الاستفهام وبعدها علامة التعجب (؟!) في قوله: "رحيلك أصدأ الجيتار.. أم صمتي؟!"؛ للتأثير في شعور القارئ ووجدانه، فالاستفهام هنا جاء بهيئة "سمة تناقضية، وهو كشف عما تنطوي عليه المرحلة من مفارقة لا تتضح إلا بالسؤال" (الشنطي، ١٩٨٧، صفحة ١٥٧)، إذ "لا يثار رغبة في المعرفة قدر ما يكون تشكيلاً لهذه المفارقات وبسطاً لها بين يدي القارئ في صيغة تنكرها وتدهش لها" (عبد العزيز، ٢٠١٩، صفحة ٦٧)، أما التعجب الذي يضعه "في آخر كل جملة يدل على تأثير قائلها وتهيج شعوره ووجدانه، مثل الأحوال التي يكون فيها التعجب والاستغراب" (باشا، ١٩٨٧، صفحة ٢٥)، إذ يصور وطنه بحزن شديد بلا أهل مهجور محطم، وعلى الرغم من كل ذلك يركض إليه مثل الأيتام، أما توظف ثلاثة نقاط بعد كلمة (نسيتُ...)؛ لأن الشاعر بسبب غربته عن وطنه ووجعه لا يعرف ماذا نسى هل فلسطين وأهلها أم ذكريات الطفولة وأجمل أيامه:

"ولكنّي نسيتُ... نسيتُ... يا مجهولةَ الصوتِ:
رحيلك أصدأ الجيتار... أم صمتي؟!
رأيتُك أمسِ في الميناءْ
مسافرة بلا أهل... بلا زادِ
ركضتُ إليكِ كالأيتامُ" (درويش م.، لا تعتذر عما فعلت، ٢٠٠٤، صفحة ٨٧).

وكذلك يستعمل درويش في المقطع الثاني علامة نقطتين (:)؛ ليوظف حكمة الأجداد في صبرهم على دمار فلسطين وبعدهم عنها، ورغم ذلك تبقى خضراء، فيستعمل علامة الاستفهام بعد كلمة "الخضراء؟"؛ لأن فلسطين مهما فعل فيها العدو من أفعال خبيثة المحتل تبقى شامخة مزدهرة:

"أسأل حكمة الأجداد:

لماذا تُسحبُ البيَّارة الخضراءْ

إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناءْ

وتبقى، رغم رحلتها

ورغم روائح الأملاح والأشواق،

تبقى دائماً خضراء؟" (درويش م.، لا تعتذر عما فعلت، ٢٠٠٤، صفحة ٧٨).

أما في المقطع الثالث يوظف النقطتين (:)؛ تعبيراً عن اهتمامه بأحداث المستمرة في فلسطين وكتابتها في مفكرته لتشهد على الواقع الصعب الذي يعيشه أهل الميناء والصحراء، إذ يفرغ طاقات الحب والعشق لوطنه وشحنات الكراهية للعدو:

وأكتب في مفكرتي:

أُحبُّ البرتقال. وأكرهُ الميناء (درويش م.، لا تعتذر عما فعلت، ٢٠٠٤، صفحة ٨٩).

ويقسم بعد النقطتين (:) في المقطع الرابع بالغالي والنفيس، مركزاً على عبارة "فلسطينيةً كانتِ. ولم تزلِ!"، ويضعها بين علامتي التنصيص (""")؛ ليجعل الفكرة أشد وقعاً في نفس المتلقي، ففلسطين بالرغم من دمارها وشهدائها تبقى شامخة رغماً عن العدو:

وأُقسم:

من رموش العين سوف أُخيط منديلا

وأنقش فوقه شعراً لعينيكِ

واسما حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلا...

يمدُّ عرائش الأيكِ...

سأكتب جملة أغلى من الشُهَدَاء والقُبَلِ:

"فلسطينيةً كانتِ. ولم تزلِ!" (درويش م.، لا تعتذر عما فعلت، ٢٠٠٤، صفحة ٨٠).

وفي المقطع الخامس يستعمل علامة (:) بعد لفظة (الوديان)؛ ليصف معرفته بخيول الروم ويلحقها بعلامة تعجب وثلاث نقاط (!...)؛ مما يتيح للقارئ حرية التفكير والتأويل بالنص المفقود، ليحذر أهل فلسطين من العدو:

"وباسمك، صحتُ في الوديانْ:

خيولُ الروم!... أعرفها

وإن يتبدَّل الميدان!

خُذُوا حَذَراً

من البرق الذي صكَّته أُغنيتي على الصوَّانْ (درويش م.، لا تعتذر عما فعلت، ٢٠٠٤، صفحة ٨٢).

ثم يختم القصيدة بعلامة تعجب (!) في المقطع السادس؛ ليكشف عن قدرته ومعرفته بأحوال البلاد على الرغم من العدو الذي أجبره على ترك وطنه، فهو زين الشباب واعي مثقف، وفارس الفرسان وشجاع مقاتل:

"وباسمك، صحت بالأعداءْ:

كلي لحمي إذا نمت يا ديدانْ

فبيض النمل لا يلد النسورَ

وبيضةُ الأفعى..

يخبئ قشرُها ثعبانْ!

خيول الروم ... أعرفها

وأعرف قبلها أني

أنا زينُ الشباب، وفارس الفرسان!" (درويش م.، لا تعتذر عما فعلت، ٢٠٠٤، صفحة ٨٣).

إذ يوظف درويش علامات الترقيم في هذه القصيدة التي نظمت في حب الوطن، وذكر ظروفه الموجعة، فكلامه عن فلسطين كان أغنية، ولكنها لم تخلُ من الوجع والشقاء، إذ شبهها بكل ما هو رائع وجميل إلا أنه في بعض الأحيان من شدة الالم يستعمل علامات الترقيم مثل الثلاث النقاط (...) وغيرها؛ للتعبير عن النص المفقود الناتج عن وجعه الداخلي الذي لا يستطيع البوح به مما يضفي على النص طابعاً غامضاً (كاظم، ٢٠٢٣، صفحة ١٦٨). لا مناص من الإقرار أن أي قارئ لمحمود درويش، ومهما كان محترفاً يعترف منذ البداية أن شعره يبطن أكثر مما يظهر، فالكتابة عنده قد تتجاوز طبيعتها الممكنة، إلى درجة تتحول إلى وسيلة فعالة تؤسس أسلوباً جديداً

يهدم قيم ومعايير ثابتة لتحل محلها أخر تلغيها، وذلك يجعل من متلقيه قادراً على المناجزة الرائعة والمحاورة الفاعلة، وبالتالي وجب استناد التأويل إلى أساليب (علامات الترقيم)؛ لتساعد القارئ على معرفة ما يقوّم به نصه الشعري من بناء لغوي، حقيقي أو مجازي.

وكذلك يوظف والت ويتمان علامات الترقيم في قصيدة بعنوان (وداعاً لخيالي!) بكثافة لمرحلة أنه ضمن عنوان وبداية القصيدة علامة التعجب (!)، ليصور مشاعره المتناقضة بين وداع خياله الذي رافقه في السراء والضراء مثل المصير وبين البقاء معاً، ويستعمل في المقطع الأول والثاني الفاصلة (،) "بين الجمل المعطوفة القصيرة"؛ لأنها تحمل الدلالة نفسها (باشا، ١٩٨٧: ١٧):

Good-bye my Fancy!

Farewell dear mate, dear love!

I'm going away, I know not where,

Or to what fortune, or whether I may ever see you again,

.So Good-bye my Fancy

Now for my last let me look back a moment;

The slower fainter ticking of the clock is in me,

Exit, nightfall, and soon the heart-thud stopping (Whitman, 2007, p. 44).

وداعاً لخيالي!

وداعاً يا صديقي العزيز، يا

حبيبي العزيز! سأرحل، لا أدري

إلى أين، أو إلى أي مصير، أو ما إذا كنت سأراك مرة أخرى، لذا

وداعاً لخيالي.

والآن دعوني أنظر إلى الوراء للحظة؛ دقات الساعة

الخافتة البطيئة كانت بداخلي، الخروج، حلول

الليل، وسرعان ما تتوقف دقات القلب.

ويجسد في المقطع الثالث رحيله إلى لا يدري، ثم ينظر إلى الوراء للحظة؛ لأنه وقفت امام عينه اللحظات السعيدة معاً وصعوبة الفراق، إذ يوظف الفاصلة المنقوطة (؛) بعد كلمة "معاً؛" ليبين سبب عدم رحيله وبعدها يستعمل علامة التعجب (!) في قوله: "إنه أمر رائع!"؛ لإثارة مشاعر المتلقي حتى يستدرك الزمن الحالي هو وقت وداع من خلال وضع الشارحة (–) في جملة "الآن فراق – وداعاً لخيالي":

Long have we lived, joy'd, caress'd together;

Delightful! now separation-Good-bye my Fancy (Whitman, 2007, p. 44).

لقد عشنا طويلاً، سعداء، متعانقين

معاً؛ إنه أمر رائع! الآن فراق – وداعاً لخيالي.

ويعود مرّة أخرى في المقطع الرابع ويستدرك بحرف (لكن)؛ ليتراجع عن الفراق ولا يتعجل كثيراً، فيقول: "ولكن دعني لا أتعجل"، ويستذكر أدق التفاصيل ويلحقها بفاصلة منقوطة (؛) في قوله: "لقد عشنا طويلاً بالفعل، ونمنا، ونقينا، وامتزجنا حقًا واحداً؛"؛ ليعلل سبب تراجعه في كل مرة ويستمر معه حتى الموت، ثم يحصر قوله: (نعم، سنظل واحداً) بين قوسين؛ ليعمق المعنى في نفس المتلقي ويشرح الغاية في الاستمرار معاً في المستقبل، إذ سيكون في وضع أفضل ويستمتع، ولربّما يتعلم شيئاً من الطرق التي يقوده إليها فيحصر عبارة (من يدري؟) بين قوسين مستفهماً حتى ينهي القصيدة بتناقض معنوي واضح في عبارة (وداعاً ومرحباً! يا خيالي):

Yet let me not be too hasty,

Long indeed have we lived, slept, filter'd, become really blended into one;

Then if we die, we die together, (yes, we'll remain one,)

If we go anywhere, we'll go together to meet what happens,

May-be we'll be better off and blither, and learn something.

May-be it is yourself now really ushering me to the true songs, (who knows?)

May-be it is you the mortal knob really undoing, turning-so now finally,

Good-bye-and hail! my Fancy (Whitman, 2007, p. 44).

ولكن دعني لا أتعجل

كثيراً، لقد عشنا طويلاً بالفعل، ونمنا، ونقينا، وامتزجنا حقًا واحداً؛

ثم إذا متنا سنموت معاً، (نعم، سنظل واحداً)، وإذا

ذهبنا إلى أي مكان، فسنذهب معاً لمواجهة ما سيحدث، ربما

سنكون في وضع أفضل ونستمتع، ونتعلم شيئاً ما.

ربما أنت الآن حقاً تقودني إلى الأغاني الحقيقية (من يدري؟) ربما

أنت من يحركني حقاً، ويديرني – الآن أخيراً،

وداعاً ومرحباً! يا خيالي.

وبعد تحرير قصيدة "Good _bye my fancy'، لاحظنا أن ويتمان يتبع القواعد التقليدية في توظيف علامات الترقيم، فإكمال الجمل، واستخدام الأحرف الكبيرة في الكلمات، وإضافة الفاصلة والشرطة والنقاط والفواصل والاستفهام والتعجب في المكان الذي كان من المفترض أن تكون فيه، وينظم جملاً مكتملة وأنماط إيقاع وكلمات متناغمة ولغة مجازية؛ لمساعدة القارئ على الشعور بطريقة معينة تعزز الصلة بينه وبين الشاعر أو الحصول على صورة في ذهنه تكشف عن غموض النص الشعري.

الفقرة الثالثة: مواطن تشابه واختلاف أشكال القيمة البصرية في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان

تستعرض هذه الفقرة أوجه التشابه والاختلاف بين محمود درويش ووالت ويتمان من حيث توظيف علامات الترقيم والحبر السري في قصائدهما، وهي:

أولاً: تتلخص مواطن تشابه علامات الترقيم والحبر السري في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان في النقاط الآتية:

١- تشابه أبجديات علامات الترقيم في البناء الشكلي للقصيدة العربية للشاعر (محمود درويش)، والقصيدة الأجنبية للشاعر (ووالت ويتمان)، إذ أولت هذه القيمة البصرية في النص الشعري اهتماماً استثنائياً.

٢- يستعمل محمود درويش ووالت ويتمان عمليات الترقيم لإظهار دلالة معينة، إذ تؤدي هذه القيمة البصرية دوراً بارزاً في قصائدهما، بإن توظيف هذه العلامات مكملاً للشكل والمضمون الشعري، وأن الترقيم من الدلالات الحديثة في القصيدة، إذ يتألف "من علامات لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر... وإن غياب الترقيم، غالباً ما يكون سبباً في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض" (الماكري، ١٩٩١، صفحة ١٠٩).

ثانياً: تتلخص مواطن اختلاف علامات الترقيم والحبر السري في قصائد محمود درويشووالت ويتمان في النقاط الآتية:

١- اختلاف التنظيم الطباعي النصي من ناحية –توزيع الأسطر الشعرية– في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان، إذ جاءت الأسطر الشعرية في قصائد محمود درويش غير منتظمة وفي هذا الصدد يؤكد (Tzvetan): إن "تنظيم منظم لوحدات النص، إذ العلاقات الفضائية بين العناصر هي التي تكوّن التنظيم النصي. وهو يتحقق عندما تكون العلاقة بين القضايا لا منطقية ولا زمنية، لأن هذا النمط من العلاقة يشكل نوعاً معيناً من الفضاء" (Tzvetan, 1968)، أما بالنسبة للشاعر والت ويتمان فجاءت الأسطر الشعرية منتظمة متسلسلة.

٢- اختلاف التنظيم الطباعي النصي –توزيع البياض والسود– في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان، إذ استطاع محمود درويش أن يرى بلاغة التنظيم الطباعي في الشعر بلاغة جديدة تحمل معاني مضادة تأخذ فيها الدلالات غير اللغوية –البصرية– أهميتها في تشكيل المعنى العام، فانحرافات البياض في نصوصه أكدت أن المغامرات البصرية لا يمكن فصلها عن الشعر، وجعل الجانب البصري ينصرف إلى الجانب الاجتماعي؛ لأن "فضاء الصفحة وفضاء القصيدة، والفضاء الثقافي لا يمكن أن تنفصل عن بعضها، لأننا لا نلمس اللغة دون أن نامس فضاءها ونظريتها" (الماكري، ١٩٩١، صفحة ٢١)، إذ نجد في قصائده قيمة بصرية للأساليب الشكلية التي يستعيرها من الشعراء الغرب. أما بالنسبة إلى والت ويتمان فقد وظف البياض في قصائده لأغراض جمالية بحتة.

النتائج

تتلخص نتائج هذا البحث في النقاط الآتية:

١- يوظف محمود درويش علامة النقاطتين (..) في نهاية كل عبارة مثل: "عيونك شوكة في القلب توجعني.. وأغمدها وراء الليل والأوجاع.."؛ لحذف جزء من التعبير أو اختصار الموقف، أما والت ويتمان يضع علامة النقطة (.)، في قوله: "So Good-bye my Fancy ."؛ لنهاية الموقف، ويستعمل درويش النقطتان الرأسيتان (:) في قوله: " نسيت... يا مجهولة الصوت:"؛ لتصنيف الموقف وكذلك للوقف لفترة زمنية؛ لتدبير المعنى والتفكير في الدلالة التي يريد درويش من القارئ أن يدركها. أما الفاصلة (،) فيستعملها درويش ووالت ويتمان في قولهما: "أنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين بأنّا مرّة كنّا وراء الباب، أثنين!"، " Then if we die, we die together, (yes, we'll remain one,)"؛ للعطف بين الجمل وترتيبها. أما الشاعر والت ويتمان فيستعمل الفاصلة المنقوطة (؛) "Long have we lived, joy'd, caress'd together;"؛ للكشف عن الموقف. ويوظف درويش علامتي الاستفهام والتعجب (؟!) في قوله: " رحيلك أصدأ الجيتار... أم صمتي؟!"؛ بالدلالة المتعارف عليها لغوياً وهي التأثير في شعور المتلقي، واستعمال علامات الترقيم السابقة داخل القصيدة يعتبر قيمة بصرية مهمة للقارئ. أما استعمال والت ويتمان علامة الشرطة (–) في قوله: " !Delightful now separation-Good-bye my Fancy"؛ للوقف والتفكير، والقوسين "(yes, we'll remain one)"؛ لأهمية ما بين القوسين ولفت انتباه القارئ إلى الاقتباسات التي يقتبسها ويتمان. أما دروش استعمل علامتي التنصيص ("") في قوله: "فلسطينيةً كانتِ. ولم تزلِ!"؛ بغير دلالتها المعنوية، فلم تأت بمعنى اقتبس نصاً، بل بمعنى تركيز القارئ على ما بين القوسين، لما تدلّ على دلالات يريدها درويش. ويمكننا القول إن العديد من الشعراء المعاصرين ينحرفون عن قواعد توظيف علامات الترقيم لتناسب أسلوبهم الفردي في الكتابة، ويشار إلى هذا أحياناً باسم استعمال الترخيص الشعري، وكأن الشعراء لديهم ترخيص رسمي يسمح لهم بتغيير قواعد الكتابة إلا أن ذلك لا نراه في قصائد درويش وويتمان.

٢- أعطت علاقة الحبر السري –البياض والسواد– أشكالاً متعددة لقراءة قصائد محمود درويش ووالت ويتمان؛ لأنها لا تنظم على صيغة معينة في القراءة. فيوزع درويش الأسطر الشعرية بشكل غير منتظم، أما ويتمان فيوزعها بشكل هرمي.

٣- أظهرت قصائد محمود درويش ووالت ويتمان اهتمامها بالتشكيل الطباعي في توليد دلالات نصية بصرية جديدة من خلال البياض، والتخلي عن تقاليد القراءة المباشرة، وجعل القارئ يخوض غمار التجديد والتطور عبر انفتاحه على أساليب التشكيلات الشعرية.

٤- لقد تلونت وتعددت أساليب الإنتاج الشعري لدى درويش ووالت كتابة وقراءة حتى صارت الغاية والوسيلة معاً ومثل ذلك علامات الترقيم وتوزيع الأسطر الشعرية كما هو معرفي من جهة وما هو عاطفي من أخرى، ونلاحظ تجربة درويش بخاصة فنجدها حافلة بالقيم بصرية، كما استطاع أن ينزاح بلغته الشعرية عن المألوف الداجن ويحملها توتراً بإسناده العلائقي بين أبنيته وتراكيبه بحكمة شعرية وحنكة لغوية، فيصور الوطن ويرسمه منمنمة لغوية، أفرد جزئياتها على لوحة تجربته المؤلمة، وترك مهمة تجميعها والكشف عنها للقارئ لتحدث اللذة وتكتمل الصورة الكلية.

٥- إن النص الشعري لدى درويش وويتمان أصبح متطوراً نامياً على غرار التجربة الشعرية المعاصرة، فبقدر ما هو موغل في الإبهام والغموض بقدر ما يعطي تجدد القراءة النقدية، فنصهما الشعري غير مرتهن بالقيد القاموسي بقدر ما أصبح نصهما يقول عن ذاته من دون حاجة لتعليق من صاحبه، فتخريج أبنيتهما على نحو يكسر حدود المعاجم اللغوية ما يفتق مجالهما الشعري بعد أن كان رتقاً لتصير قصائدهما مجالاً للرؤيا تحلق فيها دلالات وقيم بصرية فرعية ورئيسة جديدة.

المراجع

Tzvetan, T. (1968). *qu'est-ce que le structuralisme*. coll: points, ed-seuil.

Whitman, W. (2007). *LEAVES OF GRASS*. Pennsylvania State University Fulton: St. Brooklyn, N.Y.

ابن منظور. (٢٠١٥). *لسان العرب*. بيروت: دار الطباعة والنشر.

أحمد بن علي عسيري. مريم بنت ناصر العمودي. (٢٠٢٣). التشكيل البصري في شعر المرأة السعودية المعاصرة دراسة سيميائية للعتبات النصية. *مجلة كلية دار العلوم*(العدد ١٤٤).

أحمد زكي باشا. (١٩٨٧). *الترقيم وعلاماته في اللغة العربية*. حلب: مكتب المطبوعات الإسلامية.

أسيمة درويش. (١٩٩٢). *مسار التحولات – قراءة في شعر أدونيس*. بيروت: دار الآداب.

أشجان هندي. (٢٠١٩). التكنولوجيا الرقمية وتحول النص إلى بصري نماذج من الشعر السعودي المعاصر. *مجلة بحوث كلية الآداب جامعة العزيز*.

الجواهري. (١٩٨٧). *الصحاح*. بيروت: دار العلم للملايين.

إمبرتو إيكو. (٢٠٠١). *الأثر المفتوح*. سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.

أوفى مزيد عبد العزيز. (٢٠١٩). الملامح الأسلوبية لتراكيب الجملة الشعرية عند محمود درويش. *كلية التربية – الجامعة المستنصرية*(المجلد ١ العدد ٦).

إياد عبد الودود عثمان و إسراء إبراهيم محمد. (٢٠١٤). سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية، شعر محمود درويش أنموذجا. *مجلة ديالى*.

بشير مخناش. (٢٠١٦). التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، نزار قباني نموذجا. *مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية*(المجلد ٩ العدد ١٨).

بولفوس، زهيرة. (٢٠١٥). التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر. *مجلة كلية الآداب واللغات. جامعة قسنطينة*(المجلد ١١ العدد ٤٠).

رسول بلاوي وعلي خضري وآبكون آمنه. (٢٠١٥). جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ. *مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها. جامعة خليج*(العدد ٢١).

رعد جلوب البصري. (٢٠١٨). التكرار دالاً بصرياً عند الشعراء الرواد. *مجلة آداب المستنصرية – الجامعة المستنصرية*(العدد ٣٨).

رينيه ويليك وأوستين وارين. (١٩٨٧). *نظرية الأدب*. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سامي ناجي سوادي. (٢٠١٨). تقنية التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر في العراق. *مجلة آداب المستنصرية – الجامعة المستنصرية*(العدد ١٨).

سعيد حميد كاظم. (٢٠٢٣). تجليات التجربة الشعرية وبؤرها المحورية في تجسيد اللحظة الحرجة محمود درويش مثالاً. *مجلة آداب المستنصرية*(المجلد ٣٤ العدد ١٠٢).

سمير الخليل وإسراء حسين. (٢٠٠٨). التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر. *مجلة كلية التربية الأساسية – الجامعة المستنصرية*(العدد ٥٣).

شربل داغر. (١٩٨٨). *الشعرية العربية الحديثة*. المغرب: دار توبقال للنشر.

صلاح بوسريف. (٢٠١٢). *حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر*. دار البيضاء: أفريقيا الشرق.

طيبة سيفي ومهدي فاضلي ومهدي آبرون. (٢٠٢٢). التشكيل البصري في شعر بلند الحيدري. *مجلة بحوث في اللغة العربية*(المجلد ١٤ العدد ٢٧).

عبد الرحمن تبرماسين. (٢٠٠٠). فضاء النص الشعري القصيدة الجزائرية أنموذجا. *مجلة محاضرات الملتقى الوطني الأول. السيمياء والنص الأدبي*(العدد ٧ – ٨).

عبد الستار محمد العوني. (١٩٩٧). مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم. *مجلة عالم الفكر*(المجلد ٢٦ العدد ٢).

عبد الفتاح الديدي. (١٩٨١). *علم الجمال* (المجلد ط١). القاهرة: مكتبة الأنجلو.

عبد الوهاب إبراهيم أبو سليمان. (٢٠٠٢). *كتابة البحث العلمي –صياغة جديدة–*. السعودية: مكتبة الرشد.

علاء الدين علي ناصر. (٢٠١٧). دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث. *مجلة مقاليد*(العدد ١٣).

علي كتيب دخن. (٢٠٢٤). دلالات التشكيل البصري في شعر يحيى السماوي. *مجلة وميض الفكر للبحوث*(العدد ٢٢).

عمر لوكان. (٢٠٠٢). *دلائل الإملاء وأسرار الترقيم*. طرابلس: إفريقيا.

فوز لؤي صيهود. (٢٠١٢). الطبيعة الاندلسية وأثرها في استثمار اللون الشعري. *مجلة التربية – الجامعة المستنصرية*(المجلد ١٨ العدد ٧٣)، صفحة ٢٣٢.

كلثوم بلقيش. (٢٠١٨). *التشكيل البصري في ديوان جعفر الطيار ليوسف وغليسي. رسالة ماجستير*. الجزائر: جامعة ٨ ماي ١٩٤٥ قالمة.

لعموري يمينه و ورنيقي الشايب. (٢٠٢٢). آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر ديوان الدواوين لعقاب بلخير أنموذجا. *مجلة إشكالات في اللغة والأدب*(المجلد ١١ العدد ٢).

محمد الشنطي. (١٩٨٧). خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش. *مجلة فصول*(المجلد ٧ العدد ١ – ٢).

محمد الصالح خرافي. (٢٠٠٨). التلقي البصري للشعر "نماذج شعرية جزائرية معاصرة". *مجلة محاضرات الملتقى الوطني الرابع منشورات جامعة محمد خيضر*.

محمد الصفراني. (٢٠١٨). *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)*. المغرب: المركز الثقافي العربي.

محمد الماكري. (١٩٩١). *الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي*. دار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

محمد بنيس. (١٩٨٥). *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية*. المغرب: الدار البيضاء.

محمد بنيس. (٢٠٠١). *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*. المغرب: دار توبقال للنشر.

محمد صابر عبيد. (٢٠١١). *التشكيل اللغوي الصنعة والرؤيا*. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

محمد عبد الرحمن الجبوري. (٢٠١٢). توظيف الأنظمة اللونية في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي (عرض مسرحية علي الوردي وغريمه انموذجا). *مجلة التربية الأساسية – الجامعة المستنصرية*(المجلد ١٨ العدد ٧٣).

محمد مرتضى الزبيدي. (٢٠١١). *تاج العروس من جواهر القاموس*. الجزائر: دار الأبحاث للنشر والتوزيع، فصل (الشين المعجمة مع اللام)، مادة (ش ك ل).

محمد نجيب التلاوي. (٢٠٠٦). *القصيدة التشكيلية في الشعر العربي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

محمود درويش. (١٩٩٤). *ديوان محمود درويش*. بيروت: دار العودة.

محمود درويش. (٢٠٠٤). *لا تعتذر عما فعلت*. بيروت: رياض الريس للكتب.

مريم غبان. (٢٠١٨). *جماليات التشكيل البصري في الرواية العربية (نماذج من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠)*. جدة: النادي الأدبي.