

ديوان القمر الشرقي على شاطئ الغرب لفاتح المدرّس¹ وشريف خزندار² نصًا بصريًا

مصلح عبدالفتاح النجار*

ملخص

لدى النظر في البناء الفني لمجموعة "القمر الشرقي على شاطئ الغرب" الشعرية لفاتح المدرّس وشريف خزندار، الصادرة في دمشق في عام 1962، نجد فيها تجاورًا واضحًا لعناصر تنتمي إلى الفن التشكيلي، وأخرى إلى فن الكلام باللغتين العربية والفرنسية. وكان إخراج القصائد على صفحات المجموعة محكومًا بروية شاعرٍ فنانٍ تشكيلي، فاكتمب هذا الإخراج البصري أهمية أكبر مما يكتسبه في سائر المجموعات الشعرية المألوفة، سواء أكان في هذه المرحلة من مطالع سبّينيات القرن العشرين أم بعدها، وحتى أيامنا هذه.

وقد أسهمت الرسوم في إضافة أبعاد معنوية للوحدات الكلامية، فعدت النصوص نصوصًا بصريّة، لا يكتمل تلقّيها إلا بالقراءة، ولا يكفي السماع لتحقيق تلقّي وافٍ لها. وقد اختلط الكلام بالرسم، وأخذت الصفحات أبعادًا غير اعتيادية، من حيث التكبير والتصغير، ولعب رسم الحروف باليد دورًا مهمًا في صياغة الشكل النهائي للقصائد.

الكلمات الدالة: التشكيل البصري للشعر، إخراج القصيدة على الصفحة، علاقة الإخراج بالمعنى.

المقدمة

القصيدة العربية، من حيث جعله محطّ اهتمام، ولكنهم استطاعوا أن يتشاركوا مع عدد غير قليل من الشعراء المجدّدين في النصف الأول من القرن العشرين في هذا الاهتمام. ثم وجدناهم يَمضون إلى مساحات جديدة، وأكثر تطلّعًا إلى التجديد مما فعله أسلافهم من المجدّدين.

منذ بدايات الحراك النيو-كلاسيكي في الشعر العربي، مع إرهاب البارودي في تحسّس أزمة الشعر العربي آنذاك، ظهر تطلّع لدى الشعراء إلى تجاوز واقع الشعر العربي. وإذا كان البارودي قد رأى تجاوز الواقع في العودة إلى واقع سابق، وقالب يقدّم فيه شعراء العصر العباسي، وربما سابقهم، فإن فكرة تجاوز الواقع أُلقت في ثرية الشعر العربي، آنذاك، بذور التجاوز في عمومها. ولم يكن اتجاه التجاوز إجباريًا إلى الخلف، فتوافر احتمالًا منطقيًا لأن يكون التجاوز بالتطوير. لو أنّ المهاد هبّي في تلك اللحظة التاريخية، فلعلّ آفاق الجديد لم تكن واضحة، أو مكتملة عند البارودي، ولم يكن سهلاً أن ينادي بتغييرات لم تكن قد تبلّورت في الساحة الشعرية العربية حتى ذلك الحين.

ويُعدّ التشكيل البصري امتدادًا للوعي اللغوي، حيث تولد الدلالة من التفاعل بين التشكّل المائل في تخطيط الصفحة، وهبئة الكتابة أو الطباعة الحديثة، والمعنى الكامن في اللفظ. وتولّي الخصائص التشكيلية البصرية للحرف في ظلّ التطور الطباعي المعاصر اهتمامًا خاصًا، الأمر الذي يجعل لها دلالة

شهدت العقود الستة الماضية محاولاتٍ للتجديد في القصيدة العربية الحديثة، وكان (التشكيل البصري) من بين مجالات التجديد في القصيدة. وقد اهتم بهذا الجانب من الشعر العربي عددٌ من الشعراء، ومنهم أدونيس، وكمال أبو ديب، وعبد القادر الجنابي، وسليم بركات، وهشام القروي، وإلياس لحود، ومحمود درويش، ويوسف أبو لوز، ومحمد بئيس، وبلند الحيدري، وسواهم من الشعراء العرب المجدّدين عبر مراحل تطوّر القصيدة العربية الحديثة (النجار، 2005، ص96-160). وكان أحمد زكي أبو شادي من أوائل المبدعين بنشر سبع عشرة قصيدة مصوّرة في باب "شعر التصوير" في مجلة أبولو بين أيلول 1932 ونشرين الأول 1934. ثم شاركه الكتابة في هذا النوع الشاعر إسماعيل سري الدهشان، والشاعر أحمد مخيمر، والشاعر العراقي قحطان المدفعي، والشاعر التونسي المنصف المزغني، والشاعران البحرينيان علي الشرفاوي وقاسم حداد، والشاعر المصري علاء عبد الهادي.

ولم يكن هؤلاء الشعراء ظاهرة استثنائية في هذا الجانب من

(*) قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن.
تاريخ استلام البحث 2016/03/17، وتاريخ قبوله 2016/04/26.

حقيقة ملموسة تُعززها مئات الأعمال الشعرية في تاريخ الأدب الغربي بوجه خاص، وأن يكون التفاعل بين الفنون حافزاً على المزيد من الإبداع في الفن، وفي نظرية الفن على السواء (مكاوي، 1987، ص10، 11).

وربما كان أقدم نص نعرفه في تاريخ الأدب والنقد الغربي عن هذه "العلاقة الساحرة الغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية، هي العبارة المنسوبة إلى سيمونيدس الكيوسي (من جزيرة كيوس في بلاد اليونان وقد عاش حوالي سنة ٥٥٦ إلى حوالي سنة ٤٦٨ ق. م)، التي يقول فيها إن الشعر صورة ناطقة، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت الخاطر، تلك العبارة من كتاب «فن الشعر» للشاعر الروماني هوراس (٨-٦٥ ق. م)، وهي التي يشبه فيها القصيدة بالصورة (كما يكون الرسم، يكون الشعر... كما يطالب ببذل الجهد لصقل البيت الشعري وتشكيله". (مكاوي، 1987، ص15).

وفي معظم الدواوين الشعرية، عادةً ما يكون الفضاء الكتابي للديوان موظفًا إمكانات الطباعة في العصر الحديث: نظامًا، ولونًا، ورسمًا، وشكلًا، واختلافًا من طبعة إلى أخرى، ومستثمرًا التغيير في حروف الطباعة، وعدد الصفحات، ونوع الورق، ونظام الصفّ، وعلامات الترقيم، وما إلى ذلك. ومع تقدّم الطباعة والفنون التشكيلية وتطورهما، ظهرت الدواوين بأغلفة ذات رسوم وألوان، وكذلك ظهرت الرسوم والألوان في بعض الصفحات الداخلية، مع الاهتمام بالخطوط في العنوان الأصلي والفرعي، ورسوم بعض القصائد.³

وباستعراض الفكر النقدي العربي القديم، فقد تحدّث الفارابي عن العلاقة بين الشعر والرسم، وما بينهما من اتفاق في الصورة والغرض. وحدّد ابن سينا نقطة الالتقاء المهمة بين الشعر والرسم التي تتمثل في الجانب النفسي المعنوي. أمّا عبد القاهر الجرجاني فيقول: يُمثّل حُسن المعنى المنظوم بحُسن اللوحة المرسومة، وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقوش. وابن رشد فسّر البُعد السيكولوجي "البهجة المتحصلة من عملية التصوير". وكان فلاسفة المسلمين يتحدّثون عن (الواقعية) أو الكلاسيكية في الرسم ذات الإحالات والدلالات البليغة". "ففي القصيدة يلجأ الشاعر إلى رسم صورة بلغة شعرية، ليخلق عناصر تصوير شعري تتمثل كما حددها الجاحظ في الوزن، والصياغة، والوحدة العضوية، والنسيج، والشكل، فضلاً عن مهارة الشاعر كفنان" (جبار، 1978، وغزوان، 1994).

وربما يشكّل كتاب "سيرة الجمال" لهادي ياسين تجلياً نقدياً لتناول العلاقة بين الشعر والرسم؛ إذ بحث فيه العلاقة المؤجلة بين الشعر والرسم، والهوة بين الجمهور والفن الحديث، وتشكيل

معنوية وإيقاعية معاً، تشكّل نظماً غلامية، ودلالات، وإشارات بلا حدود (نوفل، 2005، ص53).

وقد كان اهتمام الرمزية بالموسيقى مشجعاً على الاهتمام بالجوانب الصوتية، والنغمية في الكتابة. أمّا المستقبلية فقد وثقت عرى العلاقة بين الرسم والموسيقى، وهذا ما أدى إلى تجسيد دور الكتابة في النصّ. ومضى النقد المعاصر مع رحلة النصّ في الكتابة منذ عصر الباروك بين القرن السادس عشر، والقرن الثامن عشر، حيث التحرّر من الأسر الموسيقي والاقتراب من فن الرسم. وفي القرن الثامن عشر دنا الشعر من وسائل التمييز الطباعي، واقترن بالرسوم التوضيحية، وعند نهايات القرن الثامن عشر، تنوّعت أساليب الكتابة، والتصرّف في الأسطر الشعرية (نوفل، 2005، ص56).

ولدى النظر في تاريخ الأدب الغربي؛ نجد أنّه عرف قصيدة الصورة منذ العصرين الإغريقي والروماني، فقد حرّكت الأعمال التشكيلية الوجدان الشعري، وحاول أن يُخلدها في صيغ لغوية فنية. "قصيدة الصورة أقدم من النقد الفني، وربما كانت في رأي بعض المنظرين أعلى منه قيمة. وأن القرن العشرين يستطيع أن يزهو على القرون السابقة بعدد هائل من هذه الكنوز اللغوية التي تحظى اليوم باهتمام النقاد وحب القراء، بيد أن الحديث عن قصيدة الصورة حديث محفوف بالمخاطر والإشكاليات، والمقارنة بالقصيدة والأصل الفني الذي حاول الشاعر أن يصفه، أو يسجل خواطره عنه، أو يعبر عن اندماجه في جوه وروحه، أو يجعله مناسبة لنقد العصر وقيمه. هذه المقارنة نفسها ليست بالأمر البسيط، فهي بقدر ما تتيح لنا الموازنة تفتح أكثر من باب تهب منه رياح الأسئلة عن طبيعة الفن ونظريته ووظيفته، وعلاقته بالحياة والواقع، وعلاقة الفنون بعضها ببعض. يقول الشاعر الأمريكي عزرا باوند: «إن العمل الفني المثمر حقاً هو ذلك الذي يحتاج تفسيره إلى مئة عمل من جنس أدبي آخر. والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الصور والرسوم هو نواة قصيدة».

هذه العبارة التي قالها شاعر كبير معروف بثقافته الواسعة، وإطلاعه المذهل على الآداب واللغات العالمية تُبين أن استيحاء الشعراء للأعمال الفنية أمر مشروع، وأن العمل الفني الحق هو الذي يوجي بأكثر من عمل فني؛ لأن الإبداع في فن من الفنون لا بد من أن يدفع المنتج في الفنون الأخرى إلى المزيد من الإبداع. كل هذه أمور تتماشى مع ما تؤكد فلسفة الفن والنقد الأدبي الحديث من أن قراءة القصيدة، أو تأمل اللوحة نوع من إعادة خلقها، وأن القصيدة أو الصورة يمكن أن توحيا كلتاهما بعدد من الدلالات بقدر ما يتاح لهما من قراءات. ومن الطبيعي بعد هذا أن تكون قصيدة الصورة

تقديمان كتبتهما أحد رواد السريالية العربية، وهو الشاعر أورخان ميسر⁴ بخط يده بالعربية وبالفرنسية أيضاً. أما الكتابة على الصفحات فبعضها كان أفقيًا، وبعضها رأسيًا، وبعضها كان مائلًا على غير نظام واضح. إلا أن تكون التجربة قد خرجت هكذا. وتتخلل الكتابات العربية والفرنسية لوحات ورسوم تخطيطية. وجدير بالملاحظة أن عناصر العمل جميعها تقريباً ظهرت في صورة المسودات، حتى إن الأخطاء كانت تُشطب ولا تُمحي، أو تصوب. ويظهر في المثال التالي خطأ وقع في السطر الأول من القصيدة وشطب، والشطب مائل في الصفحة (ص35):



وجدير بالذكر أن السطور المكتوبة باللغة الفرنسية في هذه الصفحة، هي ترجمة كاملة للأسطر الثلاثة الآتية:
ويُمسك بكتفي ويهزني / ويُحلق بي ألف مرة / بين
فكيه خنجر قديم.

التشكيل البصري للمجموعة:

كتب أحد مؤلفي هذه المجموعة، وهو شريف خزندار على القميص الداخلي لغلاف الطبعة الثانية⁵، "لا أذكر كيف جاءت

اللوحة: الإطار. من الوظيفة إلى جماليات الأفكار، وعنوان اللوحة.. هل يدل عليها أم على الفنان؟ واللون والفراغ في اللوحة؛ وحوار الأفكار في العمل الفني، ونقد الفن بين الصنعة الأدبية وبين الوهم. وهو ينطلق من أن الشعر يختلف عن الرسم، في البدء، في كون الشعر شيئاً غير ملموس، لا يمكن لمس عناصره، سواء أكانت هذه العناصر متمثلة في أدواته التي هي اللغة وإمكاناتها، أم في فضائه الذي هو الخيال. أما الرسم، فإنه ما أن تنتقل فكرته من خيال الفنان إلى سطح القماش أو الورق، أو غيرهما من السطوح، حتى يصبح شيئاً ملموساً. فالشعر نتاج سمعي أو مقروء، فيما الرسم فن بصري محض. أما النقطة الجوهرية التي تجمعهما في دائرة واحدة، هي أن كليهما يقوم بمهمة مماثلة، هي التعبير، الذي تطور جوهره، فيما بعد، إلى موقف من العالم ومن الأشياء، بعد أن تطورت أدواتها ومساراتها ابتعدا شيئاً فشيئاً عن مفهوم الموهبة ليلتقيا على مفهوم الوعي والصنعة، مع استمرار اختلاف الأدوات. (www.facebook.com/notes/hadi-yasin)

الوصف الفيزيائي (الشكلي) العام لمجموعة "القمر الشرقي على شاطئ الغرب":

صدرت المجموعة في كتيب من إحدى وخمسين صفحة من القطع المتوسط، قياس 18×13سم، وهي مكتوبة بخطي يدي الشعارين، وتحتوي نصوصاً مرسومة بأقلام رسماً تخطيطياً، من دون ألوان، باستثناء لوحة واحدة رسمها فاتح المدرس شغلت الصفحة السابعة عشرة، وظهرت باللون البني وتدرجاته فقط، وليس بألوانها الأصلية ولا بحجمها الأصلي، فظهرت كما يأتي (ص17):



وقد اعتمد اللون البني لوناً لحبر طباعة الصفحات جميعها، على ورق لونه مصفر (بيج) beige. وللكتاب غلافان، أحدهما بالعربية، والآخر بالفرنسية، وله

عند أدونيس، مثلاً (ساعي، 1978، ص 117-118، وجابر، 1990، ص 17). وتأثر بعض الشعراء بقراءة الرواية، (نور الدين، 1995، ص 129، وساعي، 1978، ص 151-155). ونتيجة لذلك كله لم يعد شكل القصيدة قاليباً، وابتعدت القصائد عن الإيقاع الوزني، من دون تعمدٍ رفضه بشكل مطلق، حتى ظهر ما سماه أدونيس (القصيدة الشبكية المركبة). (أدونيس، 1985، ص 74).

وجدير بالذكر، في معرض الحديث عن التداخل بين الفنون، أنّ الشعراء العرب منذ تأسيس مجلة شعر سنة 1957 قد نجحوا في خلق حركة ثقافية تنفتح على حقول المسرح والرسم والموسيقى، وانفتحو على معظم الاتجاهات الثقافية والفكرية. (أبو سيف، 2005) كما بدا واضحاً في القصائد التداخل مع عناصر التشكيل السينمائي، كالمونتاج الزمني والمكاني، والسيناريو، وطريقة عين الكاميرا، والقطع والمزج، وإنّ عدّ بعض النقاد هذا التداخل من باب توظيف الفنون والعلوم في خدمة النصّ، كتداخل الزمان والمكان في القصة. (نوفل، 2005، ص 107).

وفضلاً عن تأثر قصيدة النثر العربية بالمؤثرات والفنون سالفة الذكر، يشير بعض النقاد إلى تأثرها بمجمل النتائج والأشكال الشعرية الأخرى الرائجة في الأدب العربي، من حيث توفر المضمون في عدد كبير من نصوصها على خلاف تظيراتها النموذجية، التي تتأى عن المضمون الواضح، وتتوخى سمةً تسمى "المجانبة" (النجار، 2005، ص 192)، وتسمى كذلك "اللازمية" وتعني أنّ القصيدة لا تتطور نحو هدف، ولا تعرض لسلسلة أفعال أو أفكار (النجار، 1998، ص 37-38).

وجدير بنا أن ننظر في الكتابة عبر النوعية عند إدوار خراط، التي وصفت بأنها تمر عبر مسلكين من الكتابة: مسلك في الكتابة يمزج داخل الفنون القولية بين أجناس مختلفة مثل تمازج السرد بالشعري، أو تمازج الشعري بالترجذاتي أو تمازج السرد بالترجذاتي إلى غير ذلك، ومسلك آخر يمزج من جهة بين الفنون القولية والفنون غير القولية من جهة أخرى، كإدخال السينما في نص سردي وما شابه ذلك. (www.htoof.com).

وزيادة على أنّ قصيدة النثر مفتوحة من حيث تقبلها أشكال التعبير الأخرى في ثناياها، حتى ما يتناقض معها من حيث المفهوم كالشعر الموزون، فقد تقبلت، في هذه المجموعة الشعرية التي ندرسها، أشكالاً أدبية، وغير أدبية، وبخاصة التشكيل والرسم. والرسومات التي اكتتفتها لم تكن سكتشات (sketches) أو لوحات تشترك مع القصائد في موضوعها، أو رسوماً منسجمة مع إichاءات القصيدة (illustrations). ونحن

فكرة الكتاب، ولكّني كنتُ جالساً في يومٍ من الأيام في مُحترَفِ فاتح، وأمامنا ورقٌ شفاف، وجبر صيني، فمنا بقصّ الورق الشفاف، لنشكّل منه صفحاتٍ مزدوجة (وكان ذلك أصعب شيء في كلّ التجربة)، ثمّ جلسنا جنباً إلى جنب، وبدأ فاتح يكتب بعض السطور بالعربية على إحدى الأوراق، ثمّ يعطيني إيّاهَا لأترجمها إلى الفرنسية، وكذلك فعل هو بالسطور الفرنسية التي كتبها، وترجمها إلى العربية. كان فاتح يُزيّن تلك الأوراق بالرسومات. (المدرس وخزندار، الغلاف).

ومن هذه السطور نجد أنّ إسهام فاتح المدرّس كان أكبر من إسهام شريف خزندار، فقد كتب شعراً ورسم الرسومات. ثمّ إنّ المبادرة كانت للمدرّس أكثر مما كانت لخزندار. ولكنّ العمل أخيراً صدر مشتركاً بينهما.

أما الملاحظة الثانية، فمدارها أنّ النصّ الفرنسي والنصّ العربي، كلّ واحد منهما ترجمةٌ للآخر⁶. وهي ترجمة انتقائية، وكثيراً ما تكون غير وافية، إذ كان النصّ المترجم يتجاوز بعض السطور أو المفردات، ويترجم ما يختاره من النصّ الأصلي، ويظهر ذلك أحياناً من خلال علامة الحذف (...). ولا يظهره في مواضع أخرى.

والشعر المكتوب بالعربية في هذه المجموعة هو شعرٌ غير موزون، وهو، وإن لم يُنصّ على ذلك، أقرب ما يكون إلى قصيدة النثر. ولذلك لم يكن غريباً أن تستوعب القصيدة أشكالاً من التعبير غير الكلامي، رسماً وتشكيلاً، وتتراعى فيها الانعكاسات المختلفة، في خلقٍ حرٍّ خارجٍ عن كلّ تحديد، يتسم بعدم الوضوح في إichاءاته، ويرفض المقاييس أو المعايير التقليدية. (حول استيعاب قصيدة النثر أشكالاً لانتهائية من التعبير، عبد الفتاح النجار، قصيدة النثر في الأردن 1979-1992، النجار، 1998، ص 25-27؛ وموريه، 2004، ص 377-379). وجدير بالذكر أنّ قصيدة النثر كانت حاضرة بقوة في هذه المرحلة في الأدب العربي، سنة 1962، وكانت تثير جدلاً واسعاً في الصالونات الأدبية، وعلى صفحات المجلات والدوريات العربية (الملائكة، 1974، ص 203-204)، وكان هذا الحراك الثقافي قريباً من فاتح المدرّس وشريف خزندار في دمشق وحلب.

ويؤمن أصحاب هذا النوع من الكتابة الشعرية بأنّ الشعر لا نهاية لأشكاله (أدونيس، 1992، ص 219)، مع تألف لعناصر ومؤثرات من السوربالية الفرنسية، والشعر الإنجليزي والأميركي، كما ظهر عند أنسي الحاج ونيقولا قربان، وشوقي أبي شقرا مثلاً. وتجلّى في "الكتابة الآلية" التي ساعدت في انتشار ما يُسمى "تجوير اللغة". (محفوظ، 1987، ص 84-86، وموريه، 2004، ص 368-357) هذا فضلاً عن مؤثرات صوفية كما ظهر

مجموعة القمر الشرقي هي جزء من القصائد ممتّاه مع الكلمات، يقوم بخدمة التعبير جنباً إلى جنب معها، فهو جزء من مادّة التعبير في القصائد، وليس مادّة خارجة عليها أو ملحقة بها، أو رسوماً توضيحية. أي إنّها جزء من العمل الأدبي، ولا يمكن الاستغناء عنها بالكلام فقط، وإنّ حذف الرسم يُقصُ جزءاً من التجربة، ويحرّمها من إحياءات هذا الجزء، أو لنقل: إنّها إضافةً إلى محتوى النصّ.

نفّرّق بين واقع العلاقة بين الكلمات والرسوم في هذا الديوان من جهة، وبين تلك العلاقة بين الرسوم والكلمات في عمل اكتسب شهرة، هو 7 تأويلات و 7 مائيات لإدوارد الخراط وعدلي رزق الله، حيث نجد أنّ نصوصه اللغويّة ولوحاته عملان منفصلان، أحدهما كلام، والآخر تشكيل بالرسم، وُضعا في إطار واحد ونُشرا معاً، فليسا عملاً واحداً عبّر فيه بالكلمات في لحظة ما، وبالخطوط والرسوم في لحظة أخرى، فالحالتان مختلفتان. (الخشاب، 1996، ص348-361). بينما نجد أنّ الرسم في



جزءاً متماهياً مع اللغة في القصيدة، ومع سائر مكوناتها اللغويّة والرقميّة، العربيّة والفرنسيّة. ويظهر في الصفحة مجموعتان من السطور الفرنسيّة، وكلمة واحدة في الأسفل هي le chat وتعني (قط)، وأمّا مجموعتا السطور فهما ترجمة لبعض سطور القصيدة، إذ تتشكّل المجموعة الأولى ترجمة للسطين الأولين من النصّ العربيّ "والنظرات تتساقط أيضاً كأوراق الخريف/ أو كما يمحي

وتظهر في الصفحة (ص34)، مثلاً، قصيدة عنوانها "الساعة الرابعة والدقيقة العشرون"، ويوضع العنوان بين شولتين. والجانب الذي تشير إليه هنا هو رسم الهزّ الذي يظهر في أسفل الصفحة، وقد حُطّط تخطيطاً خارجياً، وفي داخل تخطيط الجسم وُضِعَ مقطعٌ من القصيدة يبدأ بكلمة (الهزّ)، وهو مكوّن من تسعة أسطر، كُتبت بشكل يتعامد مع اتجاه الكتابة العربيّة في القصيدة، وبهذا يكون الرسم مثل الكلمات

التحرّر، والتطلّع إلى الانعتاق من الاستعمار الأوروبي، ويواكب ذلك جملة من الحركات الثقافية، والسياسية، والاجتماعية، وكان الأدب، ومنه الشعر، جزءاً من تلك الحركات.

ولدى الاطلاع على مجمل قصائد النثر العربية منذ خمسينيات القرن العشرين، فإنّ المجموعة الشعرية التي بصدها في هذا البحث تشكّل خزناً، وعمل ذا خصوصية بين مجموع تلك الأعمال، وربما كان سبب ذلك أنّ أحد مؤلفيها هو شاعر ورسّام مشهور، ولعلّه اشتهر فيما بعد بوصفه فنّاناً أكثر منه شاعرًا، وهو فاطم المديس.

ويركّز أورخان ميسر في تقديمه هذه المجموعة على عنصرين مهمين هما:

1- أنّ هذه المجموعة الشعرية التي يقوم بتقديمها هي "جناحٌ يمدُّ إلى الغرب، حيث الأذهان ما برحت متقلّصة لا تستطيع استيعاب ما لدينا من خلقٍ وإبداع، إنّ في ماضينا وإنّ في حاضرنا." (ص 49).

2- أنّ "هذا التكوين الفنّي الرائع تحاول فيه هذه المجموعة أن تعانق ما في نفوسنا من رفات." (ص 49).

وفي ضوء ما سبق فإنّ المجموعة هي محاولة (لجسر هوة ثقافية بين حضارتين)، وإن كان هذا من قبيل المُبالغة، أي إنّها تعرض منتجنا الثقافيّ للقارئ الغربيّ، ولا سيّما الفرنسيّ، وهو عرض بمستوى لائق وراقٍ في نظر أورخان ميسر. ويُعرّز ذلك أنّ ميسر يعلن أنّه راضٍ عن التكوين الفنّي الذي تمثّله هذه المجموعة الشعرية، فهي "تعانق ما في نفوسنا من رفات" على حدّ تعبيره. فأورخان ميسر يشير بوضوح إلى خصوصية التكوين الفنّي للمجموعة، وهو ما يدور حوله هذا البحث.

إنّها مجموعة شعرية تعالج التراث، من خلال تناول بعض معطياته وعناصره، وفق رؤية الكاتبين، في ضوء تجربتهما الشعرية المعاصرة، فهي تعيد النظر فيه بمنظار شاعرين حدثيين في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، ضمن مقارنة تستثمر الإمكانيات الجمالية لفنّ الرسم، وتتخطّى اللحظة التراثية صوب اللحظة الأوروبية الفرنسية، بحمولتها الثقافية. وجدير بالملاحظة أيضاً أنّ مقارنة الشكل الأوروبي كانت هدفاً يتطلّع إليه المؤلفان، بدءاً من شكل الغلاف، على حدّ تعبير خزندار حين يصف الغلاف بقوله، "أحيط بورقة حمراء تشبه الشريط الذي تضعه دار نشر غاليمار حول كتبها، لتذكّر عليها الجوائز التي نالها الكتاب." (المدرس وخزندار، 2008، الغلاف). وهذا يبرز، من جهة، الرغبة في محاكاة تلك الدار ومنشوراتها، وقد يُبرز، من جهة أخرى، تطلّع المؤلفين إلى حصد جوائز من وراء كتابهما.

العطر". وأما المجموعة الثانية فهي ترجمة للأسطر الثلاثة الآتية: "لا نافذة في هذه السماء/ إنّها جدار آخر.../ جدار أصمّ".

هذا، على الرغم من أنّ العلامة اللغوية تشكّل مكوّناً أساسياً للخطاب الشعريّ الحديث. ولكنّ بعض التجارب الشعرية العربية الحديثة اعتمدت علامات غير لفظية، واستعانت بإمكانات الطباعة، واعتمدت طرائق جديدة في التعبير، وتنويعات لم تألفها العين. ومن هنا اكتسبت القراءة البصرية مكانتها ومشروعيتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة، إذ لم تُعدّ اللغة وحدها محور الاهتمام، وإنّما باتت أشكالها، وتجلياتها، وكيفية عرضها، وعلاقتها بمعمار الصفحة محطّ اهتمام الباحثين المشتغلين بالقراءة البصرية، وثمة من النقاد من يقترح في هذا السياق مصطلح "تفضئة النصّ"، أو "فراغ النصّ"، وهو على مستويين:

1- الدرجة الصفر في التفضئة: الكتابة المألوفة من اليمين إلى اليسار.

2- التنويعات التفضيئية: استثمار الصفحة من خلال التنويعات الطباعية، وتقنيات الإخراج في تشكيل الدالّ البصريّ. (بن حميد، 1996، ص 99)

إنّ تقبل تجاور معطيات فنون مختلفة في فنّ واحد ليس غريباً على عالم الأدب، وحتى ما كان منه تقليدياً. فلو نظرنا في مثال المسرحية، فإنّها عمل سرديّ، "قصّ" أدبيّ كلاميّ غالباً (مكتوباً كان أم غير مكتوب). وتتجاوز مع الكلام في عمل واحد؛ حركات وأداءات وشخوص حتى لو لم يتمّ أدائها، فإنّ خيال المتلقّي سيقوم بإنتاجها أدائياً، ضمن إمكانياته ورغبته). (أبو ديب، 1996، ص 16) ويصدق على هذا النوع من النصوص ما يعبر عنه بعض النقاد حين يقول إنّّه "يترتب على حلول العين محلّ الأنا في مثل هذه النصوص انعدام امتلاك العالم، وفقدان الرغبة بالتفسير والقدرة عليه، فيما يطلق عليه اسم "جماليات اللقطة البصرية"، حيث اللقطة البصرية تكوين جماليّ مكتفٍ بذاته،" (أبو ديب، 1996، ص 12) وتنحسر جماليات الانفعال والشعور، وتبرز الذهنية ببراعتها وحذقتها، مقترية من السمة الكليّة Cynicism، (أبو ديب، 1996، ص 15) في إطار حالة من انهيار المركز، وإلغاء الذات، فهو شعر لا يصدر عن ذاتٍ تُعاني العالم، بل يصدر عن معاناة خارجية للعالم أو عن ذاتٍ لا مركز لها، ذاتٍ متشظية تتطلّع إلى إعادة صهر التاريخ وصياغته ضمن مسرد كليّ جديد. (أبو ديب، 1996، ص 16-17). وربما نعيد قراءة اللحظة التاريخية التي أُلّف فيها العمل الذي يدرسه هذا البحث، فنكتشف زمن الستينيات، وبالتحديد في مطلعها، كان زمن

أثير حول بعض نصوص الشعر الجديد، إذ هي نصوص تُتلقى بالقراءة، أي باستعمال حاسة البصر، وليس بالسمع، من خلال الإنشاد أو الإلقاء.

النص الذي يُقرأ، فضلاً عما سقناه سابقاً، هو نصّ يشارك فيه المتلقي (القارئ) أكثر من مشاركة المتلقي في نصّ السماع. والفارق كامن في فكرة "أداء النص"، فالمؤدي في نصّ السماع هو الشاعر الذي يُنشُد شعره، وبالتالي فإنه يفرض طريقة أداء معينة، ومحددات للنصّ، فهو يقف في مواضع محددة ويصل في أخرى، ويمدّ ويُقصّر ويخفّض صوته ويرفعه، وينفعل حيث يشاء. أما في نصّ القراءة فالمتلقي هو الذي يضطلع بعملية الأداء، فتكون مساحة تأثيره في النصّ أكبر من نصّ السماع بشكل واضح في هذا الجانب. وعلى ذلك فإن نصّ القراءة مضادٌ لدكتاتورية الناص (المؤلف - الشاعر)، وهو يفسح فسحة ديمقراطية أوسع، يطلّ منها المتلقي وثقافته وشروطه ومحدداته وظروفه.

أما الميزة التي يحظى بها الناص في نصّ قراءة كالذي بين أيدينا، فهي أنه يستثمر وسائل تعبير تُضاف إلى الكلام، ليعبر أكثر عما أراد أن يجعله مدارّ نصّه، وهذا يعطيه فسحة أكبر من النصّ العادي الذي يصلح لأن يُتلقى سماعاً.

وثمة من النقاد من يقول: لا يمكن، بصورة عامّة تقريباً، أن نستوعب "الجمالي" إلا بوساطة السمع والبصر. وعلى أساس هاتين الحاستين تنشأ الفنون المنظورة (العمارة والنحت والرسم والديكور... إلخ)، والفنون المسموعة (الموسيقى مثلاً)، والفنون المنظورة - المسموعة (الرقص والغناء والفرق الأوبرالي والمسرح والسينما). (المرعي، 1991، ص34). وعلى نقيض ما نطرح هنا، فإن هناك من الشعراء العرب من يكاد يجزم بأن الشعر العربي الحديث هو حالة من الاستغراق السمعي، بحيث صار للسمع أرجحية خاصة على القراءة وتقاليدهما. (بنيس، 1990، ص112، والعلاق، 1996، ص156-157)

ونمضي إلى قصيدة أخرى عنوانها "à layla" وفيما يأتي صفحاتها الأولى (ص22):

ونلاحظ على هذه الصفحة أنّ كلامها كُتبت عمودياً وليس أفقيّاً، باستثناء عنوانها. وكذلك كان الرسمان اللذان تضمّنتهما الصفحة. وللتدليل على تماهي التشكيل بالرسم مع الكتابة، وعدم إمكان استغناء الكتابة عن التشكيل بالرسم، وتحقيق التلقي ذاته، ننظر في قوله:

وانتهت اللعبة، بلا لعب.

وطارت الأوراقُ الزرقُ على البساط (ص22).

فالنصّ لا يُخبر شيئاً عن الأوراق، ولماذا هي زرق؟ ولكنّ النظر في أحد الرسمين يظهر لنا امرأة تحمل ورقة من أوراق

واللافت في الكتاب خصوصية الشكل الذي صدر به، من حيث تجاوز العناصر على صفحاته، وشكل إخراجها، بحيث يمكن للقارئ المطلّع على النتاجات الشعرية العربية أن يحكم باختلاف هذه التجربة عما سواها من التجارب الشعرية. ولعلّ ذلك راجع إلى خصوصية ثقافة الشاعرين وإمكاناتهما الفنية واللغوية.

فالمجموعة مكونة من كلام وتشكيل، وينبغي للمتلقي أن ينظر في الكلام ويستكمل المحتوى بالنظر في التشكيل، وبذلك تستوي هذه النصوص وقد استعملت أكثر من أداة تعبير، والمعبر عنه هو مجموع ما يقوله الكلام، وما يوحي به التشكيل.

ويُعلن احتواء الشعر تشكيباً بالرسم، في طبيّاته، رغبةً من الشاعرين بالنزوع إلى كمال العمل الشعري من وجهة نظريهما، كما يُعلن إحساساً بنقص هذا العمل من دون التشكيل، ورغبةً في تجريب نوعين من أدوات التعبير. وقد لا يصدق على هذه التجربة احتمال أن تكون بدافع تقليد تجارب أخرى في الساحة الشعرية العربية، بسبب كونها مجموعة رائدة، ولسبقها التجارب الأخرى من القصائد البصرية في الشعر العربي الحديث.

وخليق بنا أن نلتفت إلى أنّ المتلقي النموذجي لمثل هذا العمل هو مُتلقّ عارفٌ بالعربية، وبالفرنسية، وقادرٌ على تلقي العمل التشكيلي أيضاً. ويُقدّر ما يُنقص المتلقي من أدوات تلقّية، فإنه سيقصّر في استيفاء حالة نموذجية من التلقي. ولكننا نلتفت إلى إيضاح شريف خزندار في الكلام الذي أشرنا إليه حين قال: "بدأ فاتح يكتب بعض السطور بالعربية على إحدى الأوراق، ثم يعطيني إياها لأترجمها للفرنسية، وكذلك فعل هو بالسطور الفرنسية التي كتبها... وترجمها إلى العربية." (القميمص الداخلي للكتاب) (محسني، وكياني، 2013).

هذه نصوص قرائية، لا سماعية، ولعلّ الفرق بين نصّ يُقرأ، ونصّ يُسمع في الشعر يختلف عن مقولات نصّ القراءة مقابل نصّ الكتابة الذي شاع عند النبويين في سبعينيات القرن العشرين في مجال الرواية والقصة القصيرة، إذ انصرف عندهم إلى فضاءات تأويل النصّ، لدى محاولتهم التفريق بين نصّ الكتابة الذي أبدعه صاحبه، من دون تحديد هويته أو الاهتمام بها، ونصّ القراءة الذي هو نصّ على النصّ بيدده القارئ الناقد. (سيم ولوون، 2005، ص84، وزيتوني، 2002، ص132). وليس الكلام على نصّ مسموع، ونصّ مقروء بجديد على الثقافة العربية، فقد تحدّث النقاد القدماء عن شفاهية الخطبة، وكتابية (مقروئية) الرسالة، ووجدنا منهم من يتحدّث عن تحويل الخطبة إلى رسالة، وتحويل الرسالة إلى خطبة. (القلقشندي، 1922، ص253-254). وشبيهة بهذا الحديث ما

وانتهت اللعبة بلا لعب
وطارت الأوراقُ الزرقُ على البساط
والعدمُ ينتظرُ ناشراً ذراعيه
وابتساماً عابسةً على وجهها لا عُمر لها
ومن قصيدة "نقوش المدينة السابعة" يقول فاتح المدرّس
(ص27):

المشطُ العاجيُّ في يدِ أميرتي
وراءها يقفُ الشتاء، وقد حنطوه لي،
وعلى مصطبةٍ من الخزفِ وقَفَ إلهُ ما،
يرمقُ شيئاً، عبر الأزمانِ، هكذا بيّله
إنَّ أحدهم ينام...
كيف؟

للعب "الشدة"، وهي ورقة "القصّ السباتي". فقد وضّح الرسم أنّ
الأوراقُ الزرقُ هي أوراق اللعب "الشدة" الزرقاء.
وهذه القصيدة مثال للنصّ الفرنسيّ الذي يكتبه خزندار، ثم
يترجمه المدرّس، وهي ترجمة لا تتوخّى الدقّة، بل لعلّها تطلّع
لصياغة نصّ شعريّ موازٍ باللغة الأخرى، ولذلك استغنت
الترجمة عن جزء من النصّ الفرنسيّ الذي لو توخّينا ترجمته
لكانت كالاتي⁷:

إلى ليلي
وكان شعري مضطجعا كالليل البهيم
الكفن الأبيض للمنهوكين
يسبح في دمه
وُلدَ ميّنا بلا رحمة



وتظهر هذه الصفحة كما يأتي:



إن أدهم ينام.. / كيف؟

وأما السطور التي في أسفل الصفحة فإن السطر المكتوب فوق كلمة (فاتح) ترجمة لقوله: "إله ما"، في حين كانت السطور الأخرى ترجمة لقوله: "المشط العاجي في يد أميرتي".

ولدى النظر في سائر المكونات الثقافية التي تكتنف النصوص، في هذه المجموعة، فإننا نجد، بالإضافة إلى ما سبق، تقاطعاً مع قصة الأميرة التي يسجنها الوحش (ص31)، وتتأصلاً مع معلقة امرئ القيس (ص32)، وتتأصلاً آخر مع قصيدة لقيس بن الملوح (ص32)، وآخر مع النص القرآني (ص38)، يظهر في المقطع:

وصحيح أن الشاعر جعل الشتاء وقد حنط، ولكنه لم يوضّح صورة الشتاء البشعة، إلا من خلال الرسم الذي ظهر في أسفل الصفحة. وعندما ننظر فيه نجد صورةً لوحشٍ يدبّ على أربع قوائم، يُشبهه في شكله سبعا، بعينين بيضاوين مفتوحتين، وفم مُشرع وراء الأميرة التي تظهر في الرسم. ويظهر في أسفل خلفية المشهد شخصان يلتصق الواحد منهما بالآخر، بما يوحي بخوفهما من هذا السبع البشع. والمهم من هذه الإشارة أن التشكيل بالرسم لم يكن فضلةً على الكلام المكتوب، وإنما كان تكملةً لمعانٍ لم تُرد من خلال هذا الكلام. أما السطور الفرنسيّة فيمثل السطران المكتوبان باتجاه رأسيّ ترجمةً للسطرين الأخيرين في القصيدة وهما:

وكصخرة تائهة في الفراغات العليا...
هويت أسحب أثري
خيطي السائب يتلوى ليحبك
لقد حولت كوني إلى جدار
ووردة أنت مرسومة كالدهان.

وفي ذلك تناصّ اقتباس مع الآية الكريمة: "فإذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان" (سورة الرحمن: الآية 37).

ونجد كذلك ذكراً كثيراً لليلي (ص 11، 22، 23، 28، 33، 40)، وذكراً لريّا (ص 40)، ولعلها ريّا التي ذكرها الصمّة القشيري، حين قال، "حَنَنْتُ إلى ريّا ونفسكُ باعدتُ / مزاركُ من ريّا وشعبا كما معاً." (الروضان، 2001، ص 169). وجدير بالإشارة هنا أنّ هذه الإحالات والتأويلات غير قطعياً، فربما لا تكون ليلي حبيبة قيس، أو ريّا الصمّة.

كما نجد ذكراً لشهريار (ص 47)، و يظهر ذلك في المقطع:
وكما يطير الحجر إلى وجه،
استدرت لثري كيف ينحطم الزجاج،
ومن قعر السمع رنّت آهات شهريار...
باردة رنّت.

وبالتالي فقد تقاطعت قصائد هذه المجموعة مع فضاءات ثقافية مختلفة، بعضها عربي، وبعضها غير عربي، ومنها ما هو أدبي، ومنها ما هو ديني. إنّها ثقافة الشاعر حين تمتدّ في أمداء مختلفة، وتتجمّع وتلتقي في نصّ إبداعيّ، يعلن حمولة ثقافية تغني النصّ الشعري، وتفتحه على آفاق ثقافية أرحب. وسأكتفي بالتمثيل بقصيدة "ANCIEN ORIENT" ونظهر صفحتها الأولى كما يأتي (ص 32):



المصطلح، وقد حدد القزويني بعض المفاهيم يمكن أن ندرجها في هذا الباب.) (فريحي، 2016، www.oudnad.net) وأما النصّ الفرنسيّ ففيما يأتي ترجمته إلى العربيّة: هَدَىٰ صَاحِبُكَ المَجْنُون، واستعدَّ لِكُبْحِ تحليقِكَ القريبِ من البيوتِ المعنِمة أنتَ تركتني أبكي، وأحلم حتى الصباح لأنّ الليلَ يُبِزِدُ قلبَ العاشق. الرمادُ الكثيفُ باردٌ حيثُ تنفتحتُ الملاجئ ريحَ الخماسين هبّت والكثبانُ من الصحراء أرسلت رملها ليغطي بيت الشعر ولكنّ السيلَ غيَضَ ماؤه، حيثُ اخضرت الواحة. ولنا أن ننظر الآن في صفحات المجموعة، وأن نتساءل فيما لو أن مُتلقياً تلقى القصائد سماعاً لا قراءة ببصره، فعمل هذه النصوص تخسر مكونات أساسية، وتتنقص على المستوى الإيحائيّ والتفاعليّ، فهي نصوص لا تكتمل دائرة التلقّي فيها من دون مساهمة أساسية لحاسة البصر؛ أي إنّها تُقرأ ولا تُسمع، فإذا كانت السمة البصرية قد أطلقت على نصوص شعرية مصنوعة من الكلام فحسب، فحريّ بنصّ كان جزءاً مهمّ منه تشكيلاً بالرسم أن يكتسب السمة البصرية، مع تساؤل صلاحية تلقّيه بالسمع أو الإنشاد، مثلما يصلح ذلك في كثير من النصوص الشعرية الأخرى. (خليل، 2014).

ويتّضح من المعالجات التي تضمّنها هذا البحث أن مجموعة "الفرس الشرقيّ على شاطئ الغرب" لفتاح المدرّس وشريف خزندار تمثّل نموذجاً فريداً ورائداً من حيث البنية البصرية، ففيها تجاور لعناصر تنتمي إلى الفنّ التشكيليّ، وأخرى إلى فنّ الكلام باللغتين العربيّة والفرنسيّة. وكان إخراج القصائد على صفحات المجموعة محكوماً برؤية شاعرٍ فنّانٍ تشكيليّ، فاكتمل هذا الإخراج البصريّ أهميّة أكبر مما يكتسبه في سائر المجموعات الشعرية المألوفة، سواء في هذه المرحلة من مطالع سنيّات القرن العشرين أم بعدها، وحتى أيامنا هذه. ولا شكّ في أنّ الرسوم أضافت أبعاداً معنوية للوحدات الكلامية، فغدت النصوص بصرية، لا يكتمل تلقّيها إلاّ بالقراءة، ولا يكفي السماعُ لتحقيق تلقّيها. وقد اختلط الكلام بالرسم، وأخذت الصفحات أبعاداً غير اعتيادية، من حيث التكبير والتصغير، ولعب رسم الحروف باليد دوراً مهمّاً في صياغة الشكل النهائيّ لقصائد هذه المجموعة الشعرية.

من الواضح أنّ الكلام يتخلّل الرسم، وثمة وحدتان كلاميتان تظهران في الرسم هما: "كرام الطير شهلّ عيونها"، و"بعر الأرام في عرصاتها". ومن العنوان يظهر أنّ الشاعر أراد أن يصف الشرق القديم، ببساطته وبدائيّته، فظهرت في الرسم عناصر منها: بيت شعرٍ وعليه راية، ونخلتان قريبتان وأخريان بعيدتان، وشخصان وحيوان أليفٍ وطائرٍ ويعرّ و نار، فضلاً عن الوجدتين الكلاميتين. وعلى يسار الرسم يظهر العنوان سالف الذكر مكتوباً من الأسفل إلى الأعلى، بشكل عموديّ.

أما الوحدة التناصية الأولى فهي "كرام الطير شهلّ عيونها" وهي تتناصّ مع بيت لقيس بن الملوّح (ت688/هـ688م) من قصيدته التي مطلعها: "يقولُ لي الواشونَ ليلي قصيرةٌ / فليت ذراعاً عرّضُ ليلي وطولها". وفي البيت التالي يقول: "وانّ بعينها لعمزك شهلة / فقلت كرام الطير شهلّ عيونها." (الطباع، 1994، ص118)، وبالتالي فإنّ في هذا التناصّ تلميحاً؛ إمّا إلى لون عينيّ تلك المحبوبة، ليلي، التي تدور حولها بعض قصائد المجموعة، وإلى أنّها لا تُعجب كثيراً من الناس، والنصّ يحاول أن يسوّغ الإعجاب بها وحبّها.

أما التناصّ الثاني فقولته: "بعر الأرام في عرصاتها"، وهو تناصّ مع معلّقة امرئ القيس، حيث يقول "ترى بعَر الأرام في عرصاتها / وقبعانها كأنه حبّ فلفل." (الروزني، 2002، ص11) وبذكر البعر، وتكبير صورته في الرسم، عبّر الشاعران عن عنصر غير مهمّ، ولكنه حاضر بوضوح، ليشكل رمزاً لعناصر غميضة الشأن من هذا القبيل، في المشهد الذي يصفه الشاعران في نصّها هذا.

تعرّض كتاب (تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع) للخطيب القزويني لظواهر منها الاقتباس والتضمين والعقد والحل والتلميح، كما ظهر عند ابن رشيق في كتاب (العمدة)، ومصطلح السرقات، وظهر عند أبي هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) مصطلح حسن الأخذ، أو وقع الحافر على الحافر، وظهر أيضاً عند عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) الذي استدل حديث في وجه الاتفاق في الغرض على العموم والاتفاق في وجه الدلالة الغرض؛ لينتقي وجود سرقة على الإطلاق إلا في حالة تكون فيها نسخاً. ويمكننا القول إن التناص لم ينشأ من العدمية لكن سبقته تحولات كانت نتيجة لقراءات سابقة، وما على الناقد العربي إلا أن يترصد الخطوات ويبحث عن الجذور التأصيلية لهذا

الهوامش

بالقصيدة البصرية، والفن الشعري المرئي، لزعم تحرير الرؤيا والمجتمع، والبحث في المدى البصري للغة، حيث توجد تقاطعات ما بين الصورة البصرية والنص اللغوي، بل منهم من نظر إلى لتقاطع بين فنّ الغرافيك والحروف والكلمات أو اللغة في حدّ ذاتها، بحثاً عن فعل الكتابة، لتكثيف الصور المتباعدة بصرياً من خلال النصّ وحركة الفنّ البصري، إذ يرون أنّ الكتابة البصرية تبدو شقافة، وأنّ اللغة تتراجع أمام الصورة، ملخّصين فكرة الشعر البصري في التحرك "من اللغة نصّاً إلى النصّ صورة، ثم إلى الصورة نصّاً". ويوظّف الشاعر البصري الصورة ليكتشف خطأ وهمياً حيث الأدبي الرمزي يمكن أن يخترق "الفوتوغراف"، تعبيراً عن الرغبات الأدبية على سطح الصورة، ثم يمتلئ "الفوتوغراف" بخياله الأدبي، ولعلّ في ذلك شكلاً جديداً من اللغة، يولد من الإعلام، وقد تطوّر ذلك إلى "الكولاج"، أو الطبع والكتابة على الجسد، فيبرز في هذا المجال فنانون وشعراء من إيطاليا، لكن ذلك، في النهاية، ليس أدباً لغوياً، وإنما هو وجه من وجوه الفنون التشكيلية لا أكثر ولا أقل، وهو يذكّرنا بما صنعه شعراء القرن السابع عشر في أوروبا، حين رسموا قصائدهم على شكل ماسات أو فراشات، وما درج عليه شعراء العصور المتتابعة في الأدب العربي من أشكال: الدوائر والمثلثات والمربعات والمستطيلات والمعينات وقصائد التشجير. (ينظر نوفل، 2005، ص 61-62؛ وممدوح حقي، 1984، ص 164-190).

4. أورخان ميسر (1914-1965): شاعر سوري، ولد في إسطنبول، وتوقّى في حلب. عاش في تركيا وسورية ولبنان وشيكاجو، وتلقّى تعليمه المدرسي في حلب، ثم التحق بالجامعة الأميركية في بيروت لدراسة الطب، ثم تحول إلى دراسة العلوم والفيزياء محرراً في ذلك درجة البكالوريوس في العلوم، فالماجستير في التخصص نفسه. اقتصر عمله، في بداية حياته، على العناية بأملأه الخاصة بعد وفاة أبيه، وفي أوائل الستينيات من القرن العشرين عيّن مديراً للعلاقات العامة في وزارة الإعلام السورية. نذر حياته لخدمة الأدب والوطن بآداء في سبيل ذلك الوقت والمال، كما كان بيته ندوة دائمة للأدباء والمشتغلين بالفنّ، ومكافحة الاستعمار، وبخاصة في الدفاع عن حق العرب في فلسطين فقد ذكر أنه كان يشتري قطع السلاح من ماله الخاص، ويمد بها المناضلين في فلسطين. صدر له ديوان عنوانه: سريال وقصائد أخرى 1947 (بالاشتراك مع علي الناصر)، و مع قوافل الفكر 1974، وشوقي وعصره، وله في الترجمة: التنمية القومية-ديفيد كوشمان كوبل، والرّقص في أمريكا، وهو من الرواد الذين أرهصوا بكتابة قصيدة النثر. ينظر معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، (موقع مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=1418 (الدخول في 2013/10/28).

5. أعيد إصدار المجموعة في العام 2008 ضمن احتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية.

6. يقول شريف خزندار في وصف تأليف هذه المجموعة الشعرية: "بدأ فاتح يكتب بعض السطور بالعربية على إحدى الأوراق ثم يعطيني إيّاها لأترجمها إلى الفرنسية، وكذلك فعل هو بالسطور

1. فاتح المدرّس: (1922-1999) شاعر وفنان وقاصّ وناقد ولد في حلب، ودرس فيها، ثم انتقل ليُدرس في عاليه، لبنان، استعداداً لدخول الجامعة الأميركية في بيروت. أقام أول معرض له في حلب عام 1950. بدأ بعدها يشارك بشكل مستمر في المعارض والحركات الفنية في سوريا والعالم. حاز على الجائزة الأولى من أكاديمية الفنون الجميلة في روما. تخرّج في أكاديمية الفنون الجميلة في روما عام 1960، ثم في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس عام 1972، وعيّن عام 1961 معيداً في كلية الفنون الجميلة بدمشق. أصدر ديواناً بعنوان الزمن الشيء مع حسين راجي، وألّف مع شريف خزندار ديواناً باللغتين العربية والفرنسية عام 1962 بعنوان القمر الشرقي على شاطئ الغرب، ونشر في العام 1957 مجموعته قصصية بعنوان عود النعنع، وله دراسة عنوانها تاريخ الفنون في اليمن قبل الميلاد، وكتاب دراسات في النقد الفني المعاصر 1954. يُنظر أديب عزّت وسمر روجي الفيصل وحسن حميد، أعضاء اتحاد الكتاب العرب في القطر العربي السوري والوطن العربي، ط 3 (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1995)، 1098؛ عبد القادر عيّا، معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين (دمشق: دار الفكر، 1985)، 471-472؛ موقع عكاظ، "حياة الكاتب فاتح المدرّس"، مؤسسة سوق الكتب العربية، <http://www.ektab.com> (الدخول في 2013/10/6).

2. شريف خزندار: شاعر ومسرحي سوري مقيم في فرنسا. حصل على ليسانس إدارة الأعمال من الجامعة الأميركية في بيروت، وماجستير في جماليات الفنون من جامعة باريس الثامنة. صدر له القمر الشرقي على شاطئ الغرب (شعر)، ووحيدون (شعر بالفرنسية). عمل بين 1963-1964 خبيراً ومديراً للمسرح في وزارة الثقافة السورية، ومن ثم مدير فرقة مسرح التلفزيون السوري، وبين 1963-1965 عضو المجلس السوري الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ثم بين 1965-1966 مدير مركز الحمايات، فمدير مسرح المركز الثقافي العالمي بتونس، وبين 1968-1971 عمل باحثاً في الراديو والتلفزيون الفرنسي، ثم بين 1980-1983 مدير دار أوبرا الراين بفرنسا، وفي سنة 1982 أسس وأدار معهد ثقافات العالم. كان المدير الفني لعدد كبير من الاحتفالات في الثقافات العالمية في فرنسا منها: عام الهند وعام المغرب بباريس، والمدير الفني لمهرجان موازين في الرباط، والمدير الفني لمهرجان الموسيقى الروحية في فاس. وهو عضو الأكاديمية الأوربية للعلوم والفنون والآداب. يُنظر أورخان ميسر، مقدّمة القمر الشرقي على شاطئ الغرب، 49؛ موقع اكتشف سورية، "شريف خزندار"، الأوس للنشر، <http://www.discover-syria.com/bank/2766> (الدخول في 2013/10/6).

3. جمع بعض الشعراء بين إبداعهم القولي وإبداع الفنان التشكيلي، فقد يبألغون في توظيف بعض الأدوات، حتى لينحو بعضهم منحى ما قصده أعضاء "مجموعة سبعين" في إيطاليا، وما انتشر في بعض بلدان أوروبا السبعينيات حول ما أسماه الشعر البصري: فوتوغرافيا، لوحة للأذن رقصة للعيون، حيث نادوا

صونيا ناصر مدرّسة فرنسيّة جزائريّة مجازة في اللغة الفرنسية من جامعة مونتريال، لدى قضائها فصلا دراسيا في الجامعات الأردنية في العام 2015.

الفرنسيّة التي كتبها وترجمها هو إلى العربيّة". (ينظر القميص الداخلي لغلاف الطبعة الثانية).

7. ساعدت الباحث في ترجمة النصوص الشعريّة الفرنسيّة إلى اللغة العربيّة لغاية مقارنتها، وفحص صدقيّة هذه الفكرة الأستاذة

المصادر والمراجع

الكتب:

القرآن الكريم.

أبو سيف، ساندي. (2005). قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة "شعر" اللبنانية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

أدونيس، (1985). سياسة الشعر، بيروت: دار الآداب.

أدونيس، (1992). الصوفية والسريالية، بيروت: دار الآداب.

آل سليمان، عيسى محمد صالح، التشكيل البصري في الشعر العربي منذ (656هـ). دراسة تأويلية، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور عبد الستار عبد الله صالح، 2004.

بنيس، محمد. (1990). الشعر المعاصر، ج3 من الشعر العربي الحديث بنياته وإبداءها، الدار البيضاء: دار تويقال.

جابر، يوسف حامد (1990). قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دمشق: دار الحداثة للنشر والتوزيع.

حقّي، ممدوح. (1984). العروض الواضح، ط6، بيروت: دار مكتبة الحياة.

الروضان، عبد عون. (2001). موسوعة شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي، عمان: دار أسامة.

الزوزني. (2002). شرح المعلقات السبع، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، بيروت: المكتبة العصرية.

زيتوني، لطيف. (2002). معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر.

ساعي، أحمد بسام. (1978). حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، عمان: دار المأمون للتراث.

سيم، ستيوارت ويورين فان لون. (2005). أدم لك النظرية النقدية، ترجمة جمال الجزيري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

الطباع، عمر فاروق. (1994). شرح ديوان مجنون ليلي، بيروت: دار الأرقم.

عزّت، أديب وسمر روجي الفيصل وحسن حميد (1995). أعضاء اتحاد الكتاب العرب في القطر العربي السوري والوطن العربي، ط3، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

عيّاش، عبد القادر (1985). معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين، دمشق: دار الفكر.

غزوان، عناد. (1994). دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد. -

فريس، إيمانويل، وبنار موراليس (2004). قضايا أدبية عامّة، ترجمة لطيف زيتوني، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

الفلقشندي، أحمد بن علي. (1922). صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، القاهرة: دار الكتب المصرية.

محفوظ، عصام. (1987). السورالية وتفاعلاتها العربية، بيروت:

المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

المدرّس، فاتح، وشريف خزندار. (2008). القمر الشرقي على شاطئ الغرب، تصوير فوتوستاتي لطبعة 1962 التي صدرت في دمشق بتقنية طباعة الأوفسيت، دمشق: الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية.

المرعي، فؤاد. (1991). الجمال والجلال: دراسة في المقولات الجمالية، دمشق: دار طلاس.

مكاوي، عبد الغفار. قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، سلسلة عالم المعرفة، ع119، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (1987).

الملائكة، نازك، (1974). قضايا الشعر المعاصر، ط4، بيروت: دار العلم للملايين.

موريه، س. (2004). أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث 1800-1970، ترجمة شفيح السيد وسعد

مصلوح، ط4، حيفا: مكتبة كل شيء.

النجار، عبد الفتاح. (1998). قصيدة النثر في الأردن 1979-1992، إريد: مركز النجار الثقافي.

النجار، مصلح. (2005). السراب والنبع: رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

نوفل، يوسف حسن. (2005). موسوعة الشعر العربي الحديث والمعاصر، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.

الدوريات:

أبو ديب، كمال، "اللحظة الراهنة للشعر: شعر اللحظة الراهنة"، فصول 15، عدد 13 (1996).

بن حميد، رضا، "الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري"، فصول 15، عدد 2 (1996).

الخشاب، وليد، "الصورة الشعرية وشعرية الصورة في تأويلات الخراط ومائيات رزق الله"، فصول 15 عدد 2 (1996).

خليل، إبراهيم "القصيدة التشكيلية في شعر حميد سعيد لحمددي مخلف الحديثي" قاب قوسين، 28/5/2014.

العلاق، علي جعفر، "الشعر وضغوط التلقّي" فصول 15، عدد 2 (1996).

محسني، علي أكبر، ورضا كياني، "الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، 2013.

نور الدين، صدوق، "داخل التجربة خارج التجربة"، كتابات معاصرة 24 (نيسان وأيار 1995).

المواقع الإلكترونية:

موقع "الناس" (www.al-nnas.com/ARTICLE/HMJabar) (الدخول في 2016/4/10). - صفحة هادي ياسين على فيس بوك (www.facebook.com/notes/hadi-yasin)، وفيها فصل من

كتابه "سيرة الجمال".

موقع "هتوف" www.htoof.com (الدخول في 2016/4/8).

موقع اكتشاف سورية، الأوس للنشر، http://www.discover-

syria.com/bank/2766 (الدخول في 2013/10/6).

موقع عكاظ، مؤسسة سوق الكتب العربية، http:// www.ektab.com

(الدخول في 2013/10/6).

موقع مجلة "عود الندّ" www.oudnad.net (الدخول في 2016/4/7).

موقع مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين،

www.almoajam.org/poet_details.php?id (الدخول في

.2013/10/28).

“The Oriental Moon over the Coast of the West” By Moudarres and Khaznadar as a Visual Text

*Muslih A. Najjar**

ABSTRACT

This paper deals with the artistic structure of Moudarres & Khaznadar's collection entitled The Oriental Lune over the Coast of the West published in Damascus in 1962. In which words and painting met in poems written both in Arabic and French. The Artistic shape of the collection was affected by the vision of a poet who is a fine artist. This effect gave the visual shape a distinction in the poetic collections of the Arab world. The paintings played a major role in enriching the content of the words and made the poems visual texts which cannot be received properly by merely listening to them. So reading is the suitable channel of reception, especially since the authors use visual effects such as enlargement, minimizing and handwriting in addition to paintings.

Keywords: Visual Text, Form of the Poem, The Relation between Form and Meaning.

* Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, The Hashmite University, Jordan. Received on 17/03/2016 and Accepted for Publication on 26/04/2016.