تداخل الفنون في الشعر العراقي (٢٠٠٠-٢٠٢٠م)، الفن التشكيلي اختيارا

أ.د. بشرى موسى صالح، م.م. عبّاس نجم عبيد
الجامعة المستنصـــرية/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية
abbasnagm1@uomustansiriyah.edu.iq

الملخّص:

هذا بحث مستلّ من أطروحة دكتوراه تابعتُ فيها (التحولات الأسلوبية في الشعر العراقي من ٢٠٠٠م-٢٠٢٠م)، وفي أحد مباحثها رصدتُ تداخل الشعر مع الفنّ التشكيلي، ووقفتُ عند أبرز نمطين من أنماط التداخل، هما: الكولاج الشعري (البصري واللساني)، واللوحة الشعرية، أما الكولاج الشعري فهو استعارة للمصطلح وتجريب لتقنيته في المتن الشعري، عن طريق عملية القطع واللصق بين خامتين مختلفتين في بنية القصيدة، والكولاج البصري هو ما يتحقق بصريا عبر تقنية الكولاج، ومنه إلصاق الصور والرسوم والمنحوتات في فضاء النص الشعري، بينما الكولاج اللساني يتحقق بإعارة الشاعر لغةً أجنبيّةً ولصقها في النص الشعري المخطوط بلسان عربي. كما نظرتُ إلى اللوحة الشعرية، وهي عملية إنتاج لوحة متكاملة عن طريق الوصف أو المعالجة الفنية المتحققة في القصيدة اللوحة.

الكلمات المفتاحية: (الشعر العراقي، الكولاج، الكولاج البصري، الكولاج اللساني، اللوحة الشعرية)

Summary : This is a research drawn from a doctoral thesis in which I followed (stylistic transformations in Iraqi poetry from 2000 AD-2020 AD), and in one of its investigations I monitored the overlap of poetry with plastic art, and I stopped at the two most prominent patterns of overlap, namely: visual and linguistic poetic collage, and poetic painting, while collage Poetic is a metaphor for the term and experimentation with its technique in the poetic body, through the process of cutting and pasting between two different materials in the structure of the Arabic poem, and visual collage is what is achieved visually through the collage technique, including affixing images, drawings and carvings of the poetic text, while linguistic collage is achieved by lending the poet a foreign language and pasting it In the poetic text manuscript in Arabic tongue. I also looked at the poetic painting, which is the process of producing an integrated painting through description or artistic treatment achieved in the painting poem.

Keywords: (Iraqi poetry, collage, visual collage, linguistic collage, poetic painting).

تقديم:

الكولاج (collage) أو التلصيق: مصطلح وافد إلى الأدب من حقل فنّيّ آخر، هو الفن التشكيلي، ويعني في ميدانه الأصيل إجراءً "يقوم على لصق أجزاء من مواد غير متجانسة وتجميعها على سطح اللوحة، ولاسيما لصق ورق مقصوص على لوحة مرسومة بالفحم والألوان. الكولاج (من الفرنسية coller، والتي تعني لصق) فن بصري يعتمد على قص ولصق العديد من المواد معا، وبالتالي تكوين شكل جديد [...] استخدم اليابانيون الكولاج في القرن العاشر الميلادي، ولكن استخدام الكولاج وسيلة أساسية يعود إلى القرن العشرين، أي العصر الذي شهد التحولات التقانية والفنية الكبرى [...] وقد ارتبط هذا الأسلوب بالفنانين براك G.Braque وبيكاسو P.Picasso [...] يأتي التكعيبيون والدادائيون والمستقبليون في طليعة الفنانين التشكيليين الذين اهتمّوا بفن الكولاج [...] وقد تجاوز استخدامه مجال الفن التشكيلي، ليغزو الأدب والصحافة والإعلام معا"[(i)]؛ لما شهدته الفنون من تنافذ وتلاقح فيما بينها، ويمثّل ذلك جزءا مما أفرزتْه حركةُ ما بعد الحداثة في هجرة نقاء النوع.

وفي السينما يعدّ (collage film) نوعا من "أنواع الأفلام الطليعية أو الأفلام التجريدية، كالتي أخرجها صانع الأفلام السريالي (جوزيف كورنيل). يجمع هذا النمط من الأفلام الصور [...] المتباينة مع بعضها"[(ii)]، وتكون الطريقة المتّبعة في صناعة هذه الأفلام أشبهَ بالكولاج في الفنّ التشكيليّ، من جانبه التجريدي القائم على عملية القصّ واللصق بين الخامات المتباينة داخل لوحة الكولاج المدمجة، فتكون الانتقائية "من أهم السمات الخاصة بأسلوب الكولاج من خلال انتقاء الخامات على سطح العمل الفني"[(iii)]، وتجميعها بطريقة تراكمية تلخّص قدرة الكولاج "على التلقيح والتطعيم الفني عندما يكون حلقة وصل ناجحة بين محورين مختلفين، فهو امتداد لمجسدات خارجة عن الأطر التكوينية للعمل الأول يستحضرها ويلصقها بطابع فني أسلوبي فريد مفضٍ إلى سياق كلّي دلالي عام، يعد أكثر نضجا وأكثر انفتاحا وتنوعا قبل توظيفه لتعزيز العمل به، وقد أسست هذه الفكرة الشمولية والاتحادية للكولاج إمكانية تعديه للحدود الأجناسية وتحقيقه فائدةً أسلوبية تعبيرية عامة"[(iv)] لها حضورها في الفنون البصرية والتعبيرية بشكل عام.

ولعل الرواية أكثر الفنون الأدبية استجابة لتقنية الكولاج؛ تبعا لبنيتها اللغوية المرنة والمطواعة، فلم تلبث "أن وظّفت تقنية الكولاج واعتمدتها أداة من أدواتها السردية. ففي سنة ١٩٣٠ أصدر "ماكس أرنست" (Max ERNST) رواية بعنوان "حلم فتاة صغيرة تريد الدخول إلى "كرمن" فأطلق عليها مصطلح "رواية-كولاج". ولما كان عسيرا إرفاق النص السردي بمواد صلبة كالخشب والحديد والحجر فيصير من المستحيل إصدار النص وتوزيعه في شكل كتاب، ارتكز الكولاج في النصوص السردية على إقحام مقتطعات من نصوص أخرى متنوعة كالرسائل والمقالات الصحافية والنصوص العلمية والتاريخية واليوميات والإعلانات وعناوين الأخبار، إضافة إلى الصور والرسوم البيانية والخرائط والجداول والنوتات الموسيقية والوصفات الطبية... ويمكن للنص السردي كذلك أن يقحم مختارات من نصوص سردية أخرى للمؤلف نفسه أو لمؤلفين آخرين، لذلك يعد الكولاج مظهرا من مظاهر

التناص في النص السردي"[v] والشعري على حدٍّ سواء، فما تعذّر على الرواية حمله وتوظيفه داخل متنها السرديّ يتعذّر على الشعر أيضا، من جانب وحدة (الخامة اللسانية) في الآداب عموما.

إن الكولاج في النص الشعري "يعمل على خلق انسجام نصي يقود إلى ترابط الخطاب؛ وذلك من خلال إدخال بنية إضافية –الكولاج- إلى النص تسهم في بيان رؤى النص كاملة وجزئية من خلال بنية النص الملصق (الكولاج) عند التكوين الذهني للنص في مجموع صوره، وبذلك يكون الكولاج في النص الشعري صورة بصرية معينة تقع في جزء الصورة الأساس في فضاء الذهن"[vi]، كما أنه يمكن "أن يضطلع بدور هام في إنشاء دلالات النص وتوجيه القراءة التأويلية. فقد تقوم النصوص الملصقة مقام التفسير للنص التخييلي والتعليق عليه. وقد تجمعها به علاقة المفارقة والمنافرة"[vii] والسخرية أو التهكم.

وبعض الدارسين ذهب إلى أبعد من كون الكولاج مظهرا من مظاهر التناص، وتتبّع تمظهراته في النقد الأدبي، عن طريق المقاربة بينه وبين بعض الفنون البلاغية، مثل الاستطراد، والتخلّص، والتفريع، والخروج، والإقحام، والتضمين[viii]، ولا شكّ في أن هناك صلةً بيّنةً بين الكولاج وهذه الفنون، لكنّ خصوصيّة الكولاج الشعري تكمن في اختلاف خامة النص المكولج عن خامة النص الرئيس، على الرغم من صعوبة المغايرة في العمل النصّي اللساني الموحّد، والقائم على وحدات كلماتية لا سبيل إلى التضايف فيها بين خامات مختلفة.

ولكنّ اللغة الشعرية بمقدورها أن تؤثر فينا عن طريق بنيتها الشكلية البصرية، وذلك حين يعمل الشاعر بقصدية على استنطاق ما وراء اللغة، فتصبح "مساحات الورقة البيضاء جزءا لا يتجزأ من التركيب البنائي للقصيدة، وعند ذلك تتخذ الكلمات أدوارا أخرى غير وظيفتها الدلالية، ليكون لها أبعاد مكانية أو زمانية"[ix] تمثّلتْ في دراسة الدكتور ثائر العذاري بأشكال متعددة، منها النقاط الشاغلة للأسطر في الورقة، وتجميع الصور التي تشكل مجموعة قصاصات ملتصقة مع بعضها لتكوين صورة واحدة من غير أن يكون للبنية السببية الدلالية دور في تجميعها[x]، وغير ذلك مما يمكن أن تنتجه الجمل الاعتراضية، والجمل الموضوعة بين أقواس، وسائر أشكال الفضاء النصّي وتقاناته الكتابية البصرية.

وإذا كانت عناصر التكوين الكولاجي تمارس في الرسم نوعا من "الاستفزاز لذاكرة المتلقي، للوصول إلى (الصورة الفكرة، أو الصورة الذكرى)، التي تمثل حقيقة شيء ما، من خلال استعارة أجزاء أو عناصر استمدّت من الشيء الأصل"[xi] فإن فاعلية هذه التقنية في هذه المرحلة من عمر الشعر العراقي لا تتوقف على ما تقدّمه الخامة المكولجة أو المقتطعة من ميدانها إلى النص الأصل، ولا يُنظر إلى أحدهما بمعزل عن الآخر، وإنما يتم التعويل في قراءة الكولاج الشعري على ما يبثّه النصّ بعد أن أفاد من جملة العناصر الداخلة في عملية بنائه الأسلوبي، ومقدار تفاعل النص الشعري مع هذه العناصر.

وعلى أساس ما تقدّم وما وقع بين أيدينا من كتب الشعر التي قدّمتها الشعرية العراقية في هذه المرحلة يمكن القول بوجود مستويين من الكولاج، الأوّل حدث بفعل رغبة الشعراء العارمة في ابتكار تشكيلات جديدة للنصّ الشعري والقضاء على آخر نبضٍ لبراءته ونمطيّته المعتادة، وذلك بمشاكسة النظام الكتابي وما يبدو عليه الفضاء النصي بصريّا، حتى عملوا على إرفاق صور ولوحات فنية داخل هذا الفضاء، ولم يكتفوا بهذا القدر من التنوّع في صناعة الكولاج، بل نجد عددا كبيرا من الشعراء قد خاض في لعبة التقابل بين السواد الكتابي والبياض الفضائي للنص الشعري أفقيا وعموديًّا[xii]، ومنهم من صدّر مجموعته بعنوان مقلوب خطّيًّا[xiii]، ومنهم من قام بتخطيط مقاطع من القصيدة ووضعها في حقول متشعبة ومترابطة[xiv]، وكأنّ القارئ أمام رحلةٍ تنقيبيّة في حفريّات النصّ الشعري، وهذا المستوى يضمّه (الكولاج البصري)، ولوفرة أنواعه وغزارتها سنقتصر فيه على أبرز أنماطه، وهو كولاج الصورة أو اللوحة. أما المستوى الثاني فهو (الكولاج اللساني)، ويشمل توظيف بنيات لسانية أعجميّة مكتوبة بلغة أخرى، أو عامّيّة مغايرة لما عليه النصّ الشعري.

١- الكولاج البصري:

لعلّ أوضح الأساليب التي لجأ إليها الشعراء في الإفادة من تقنية الكولاج هي عمليّة إلصاق الصور والرسوم في نصوصهم الشعريّة، وأبرز ما يلاحظه المطّلع على شعر هذه المرحلة هو تجريب الشاعر علي الإمارة في معرضه الشعري الأوّل الذي أقامه في أكثر من مكان عام ٢٠١٥م، ثم طبعه بعنوان (رسائل إلى الميدان) عام ٢٠١٦م، وهو معرض يقوم على المزاوجة بين القصيدة والصورة، وقد أطلق على هذا النوع من التجريب مصطلحا منحوتا من (القصيدة) و(الصورة)، هو: (القصورة)، ثمّ قدّم ما يشبه البيان الشعري لهذه التجربة، وضع فيه جملة من المحددات والاشتراطات التي ينبغي أن تتوافر في (القصورة)، منها حسن اختيار الصورة وأسبقيّتها على القصيدة، وإمكانية التزاوج بينهما؛ فتكون القصيدة مستجيبة لما في الصورة السابقة عليها من إشارات يمكن توسيع أفقها الدلالي وفك طلاسمها، وتتم قراءة القصيدة بعد قراءة اللوحة بصريًّا، والكتاب الذي يضم مجموعة من (القصورات) يسميه معرضا شعريا، وليس ديوانا أو مجموعة، كما أن القصيدة من (القصورة) غير محددة بشكل من الأشكال الشعرية (العمودي، التفعيلة، النثر)، وينبغي أن تكون قصيرةً لمّاحةً يسهل عرضها مع الصورة وتعليقها في معرض فنّيّ[xv]، على غرار المعارض الفنّيّة التي تقام للفنون التشكيلية.

ولعلّ هذه العلاقة بين النص والصورة واحدة من إفرازات الميديا وبرمجة التطبيقات المخصصة للتواصل الاجتماعي التي تقترح على المستخدمين نشر النصوص مع إرفاقها بالصور، فتطبيق (الإنستغرام) مثلا يشترط على مستخدمه أن يرفق نصه بصورة، ولا يمكن نشر النص بمفرده من دون هذا الإجراء. ولو عملنا على طباعة محتوى عام في واحد من هذه التطبيقات لوجدنا شبها كبيرا بينه وبين ما فعله الشاعر في قصورته من الجانب البصري.

ولننظر إلى واحدة من (قصورات) الشاعر علي الإمارة في معرضه الذي ضمَّ واحدةً وستّين (قصورةً):

تتشكّل خريطة العراق في هذه الصورة بأسهم تشير إلى اليمين، وأخرى إلى اليسار، يقف أمامها شخص يشبك يديه خلف ظهره إشارةً إلى مكيدته في تضليل الطريق على سالكه، فالطرق إلى العراق –كما تشير الأسهم- متعاكسة. وعلى يسار الناظر سبعة أبيات، تقدّم دليلا قاطعا لأسلم الطرق التي ينبغي أن يسلكها.

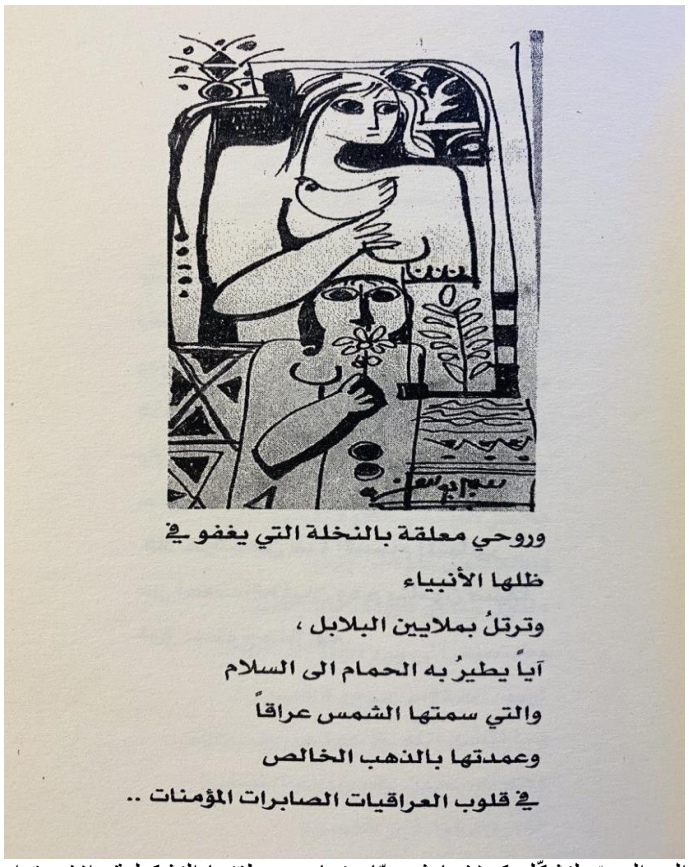
وأعلى الصورة والنص عنوان بخط عريض يضمّ (القصورة) بخامتيها التشكيلية والشعرية، ويعمل دلاليا على رفض الجانب الأيمن والأخذ بالجانب الأيسر، إذ صورة الخريطة تفصح عن الصراعات والخلافات التي شهدها ويشهدها الوطن، وما كان على العراقيين سوى رسم طرقهم بأنفسهم، ورفض ما يُرسَم لهم من طرق تؤدي إلى الضياع لا الوصول.

إنّ هذا التفاعل الذي يريده الشاعر أن يحدث بين الصورة والنص يؤدي بالنهاية إلى فهم عامّ للمتن الـ(قصوري)، وذلك عن طريق ما يقدّمه الوافد إلى الموفَد، ومقدار استجابة النص للصورة يأتي عن طريق قراءة الصورة وتأويلها على وفق رؤية الشاعر، فـ"تأخذ الرسوم المرافقة للنصوص الشعرية دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، ويساهم في تشكيل قراءة جديدة، وفي توليد معان أخرى، بإشراك حاسة البصر في التلقي"[xvi]، وكأنّ الخامتين المتضايفتين شيء واحد.

والذي يجعل الصورة المضافة كولاجا وليس شيئا آخر هو إمكانية قراءة النص وحده، ويظل المعنى قائما بذاته من غير الحاجة إلى مادة الكولاج المضافة، وهذا لا يعني أن إضافة المادة المكولجة لا تقدّم شيئا للنص، وإنما هو أسلوب شعري يحاول أن يمد جسوره باتجاه الفنون المجاورة وينتفع من تقاناتها، وهو ما يفعله الكولاج الشعري حقا حين يستعير الكولاج بوصفه واحدا من التقانات التي تنتمي إلى حقل الفن التشكيلي، ويعمل بها في متنه الشعري.

ويلاحظ أن الشاعر علي الإمارة قد عمل في تجريبه هذا على أنواع متعددة من خامة الصورة المرفقة أو المكولجة، فهي مرةً تكون صورة فوتوغرافية لأبطال حقيقيين، مثل صورة لشهداء مجزرة (سبايكر)، وصورة لشهيد جسر الأئمة (عثمان بن علي)، وصورة للشهيد مصطفى العذاري[xvii]، وغيرهم، أو صورة تعبيرية فيها دلالة يتم استنطاقها وتوجيهها في النص، ومرةً تكون صورةً للوحةٍ فنيّةٍ أو عملٍ منحوتٍ، ولكن الخيط الدلالي الذي يربط (القصورات) كلها هو محاكاتها للواقع الذي عاشه العراقيون في ظل شريط مأساويّ طويل لمّا ينتهِ، مما جعل هذا العمل يقترب من عمل المؤرّخ في تجميع الوثائق التاريخية بأحداثها المصورة، والتعليق عليها، أو هي في العموم نصوص (وقائعيّة) دوّنها الشاعر ولجأ فيها إلى الكولاج؛ لأنّ فداحة الواقع يحتاج إلى الاستعانة بشيء آخر غير الكلمات لأجل تصويره، وبهذه الخواصّ ينفرد الشاعر عن الشعراء الآخرين في الوظيفة التي حاول أن يظهرها بكولاج الصور المرفقة.

ولو نظرنا إلى صور اللوحات التي وظّفها الشاعر موفّق محمد في مجموعتَيْهِ ليصنع منها كولاجا شعريّا لوجدناها لوحات تكعيبية تتداخل مع النص في مجموعة (سعدي الحلّي في جنائنه)[xviii] كما نرى:



فاللوحة هنا أضيفت إلى النصّ لتشكّل كولاجا شعريّا وتغادر منطقتها التشكيلية، إلا بمقدار ما يمكن أن تمنحه للنص بعد تواجدها فيه، ولم يُرِدِ الشاعرُ منها غيرَ هذه الحميميّة التي تبدو عليها الأمُّ، وهي بين حمامتها وابنتها الصغيرة، بلقطة استطاعت أن تهب النصّ بُعدا جماليا آخر يضاف إلى ما هو عليه، إذ الشاعر وهو يتكئ على رمزه الشعريّ (سعدي الحلّيّ) في هذه المجموعة الشعريّة عموما يحاول أن يذهب به إلى أبعد من ذلك، فيؤسطره ويروي عنه حكايات غائرة بشقائها وشعبيّتها وامتداد جذورها في أرض تخصّبت بالوجع العراقيّ وعناء فلّاحيها الذين يلوذون بصوت مطربهم وبطلهم الأسطوريّ ليطحن همومهم، فتأتي اللوحات بوصفها بدائل لوصْلات متفرّقة من أغاني سعدي.

وفي مجموعة (عبديئيل)[xix] للشاعر نفسه يختلف تفاعل اللوحة مع النص عما رأيناه في مجموعته السابقة، إذ تضاف اللوحات قبل النصوص وعتباتها العنوانية، فلا تقدّم النصوص -حينئذٍ- إلّا قراءةً عامّةً للّوحة، أي أن النص لا يتفاعل ببنياته اللسانية مع المادة المضافة بطريقة مباشرة، وإنما يأخذ منها جوّها الضبابيّ ويخطّ على إثره أبعاده الشعريّة والجمالية، وهو ما فعله الشاعر عارف الساعدي في أُولى مدوّناته، (مدوّنة الرمل)[xx]، وغيره من الشعراء[xxi] الذينّ عوّلوا في كولاجهم الشعريّ على استيراد لوحات فنّيّة تشكّل نصّا بصريّا موازيا للنص الذي يحملها.

٢- الكولاج اللساني:

يتحقق الكولاج اللساني باستعمال اللفظ الأعجمي ووضعه ضمن النص العربي الفصيح، فما أُعجمَ من الألفاظ بمخالفته للّغة العربية يشكّل مادّةً أو خامةً أخرى، غير تلك التي التزمها النصُّ في عموم لغته، هذا من جانب، ومن جانب آخر أنّ المادّة اللسانية المعجمة الوافدة إلى النصّ يمكن الاستغناء عنها لو أراد الشاعر ذلك، بوضع ما يقابلها من لفظ في المعجم اللغوي للنص، بترجمته أو تعريبه.

أمّا استعمال اللفظ العامّي وتوظيفه في النصّ المكتوب بلسان عربيّ فإنّه يخلق كولاجا شعريًّا، ما دام شرطا الكولاج متحقّقَين فيه، وهما: اختلاف خامته عن خامة النصّ وإن كان معناه واضحا ومعروفا عند المتلقّي المحلّي ولا حاجةَ به لعمليّة إفصاح، إذ بهذه المغايرة بين الخامتين لا يكون لنظام اللغة العربية أثرٌ في توجيهه نحويّا أو صرفيّا، أما الشرط الثاني فهو إمكانيّة الاستغناء عن هذا اللفظ العامّيّ وتوحيده مع النصّ عن طريق اعتماد ما هو بمعناه من الألفاظ في المعجم اللغوي.

٢-١- كولاج اللفظ الأجنبي:

ومن نماذج الكولاج اللسانيّ القائم على المزاوجة بين اللغة العربيّة ولغة أخرى عن طريق إلصاق ألفاظ أجنبية في النصّ الشعري ما نجده عند عدد من شعراء المرحلة، وقد تنوّعت الألفاظ في لغاتها ودلالاتها، إذ حضرت ألفاظ من الإنجليزية والألمانية والفارسية والكردية، ومنها أسماء مدن وماركات تجارية ومشروبات وأماكن ووسائل نقل، ويبدو أن الشاعر مفيد البلداوي من أكثر الشعراء استعمالا لهذا الكولاج، إذ ورد في أكثر مجموعاته الشعريّة[xxii]، ومنه قوله:

"كلّما شممتَ رائحة العنبر
تذكر عطور الـ XS
والـ One man show

وقارن بين اختناقي
وارتياح قصباتك الهوائية"[xxiii].

ويلاحظ أنّ الشاعر يوازي بين أسماء العطور الغربيّة والعنبر العراقيّ أكثر العطور شهرةً وارتباطا بالأرض، فلا تكون الألفاظ الأجنبية علامةً على مجرّد معرفة الشاعر بالماركات العالمية للعطور، أو إقامته في ألمانيا أو إتقانه لغةً أخرى، فهذه –وإن اجتمعتْ- لا تصنع كولاجا شعريا، بل لا تصنع شعرا، وإنما أراد الشاعر أن يعمّق فكرة النأي عن الأوطان واستحالة الهروب أو الإفلات من قبضة الحنين التي تطبق على أعناق أشيائه، حتى التفاصيل اليومية والعطور، إذ المخاطَب هنا هو صديق الشاعر، الذي عاد إلى وطنه. فكان اللفظ الأجنبي المكولج مفارقا للنص وعنبره، كما يلاحظ أنّ الشاعر يلجأ كثيرا إلى كولاج اللفظ العامّيّ بالأغاني الشعبيّة وأسماء الأماكن وأصوات الباعة الجوّالين ليكون هذا رادعا لرطانة اللغات الأخرى في مهجره ومعادلا موضوعيا لما سُلبَ منه.

وعند الشاعر حسام السراي في نصه الطويل الذي ضمته مجموعة شعرية بعنوان (حيّ السماوات السبع) نجد أن كولاج اللفظ الإنجليزي يحفّز في النصّ دقّة الوصف الذي رافق سرد التجربة الواقعية التي عاشها الشاعر منتقلا من بغداد إلى ولاية (نيويورك)، فالكولاج اللساني يحضر في القصيدة ليكون جسرا رابطا بين مرجعيات الشاعر الثقافية واللغوية، والراهن الحضاري الذي يواجهه بشيء من الصدمة البادية على النص منذ أولى عتباته العنوانية، إذ حيّ السماوات السبع إشارة إلى سكن الشاعر في الطابق الثامن والثلاثين من فندق في (نيو يورك) من سلسلة فنادق (double tree)[xxiv] العالمية.

وفي كلّ مرّة يلجأ فيها الشاعر حسام السراي إلى الكولاج اللفظي يلاحَظ أنّه لا يتوقّف على معنى اللفظ الملصق، وأحيانا يكون الكولاج الأجنبي جملة طويلة ربّما تحتاج إلى ترجمة من القارئ، ولكن الشاعر يتركه على حاله، من غير ترجمةٍ، أو توضيح في الهامش كما يفعل أغلب الشعراء، كأنّه يضعنا معه هناك لنواجه ما يحدث له ونتعايش معه. فالشاعر أراد أن يُبقي على الأثر السايكولوجي للألفاظ الأجنبية وما تحشّده في نفسه من شعور بالغربة وصعوبة في التأقلم أوّل الأمر، رغم إصراره على المواجهة. يقول:

"تقولُ الدليلةُ الأربعينية:
"There, in this building, is Robert De Niros house"،
وَسيّارةُ الـ Ford تَنتزعُ عينيكَ مِن لَمْسِ نَوافِذِ المَسكَن."[xxv]

ومثل أيّ كولاج لفظي آخر في القصيدة، يغادره الشاعر مكتفيا بعلامته اللفظية التي تعمل على تأثيث الوصف بالمنازل وساكنيها هنا، واسم المطار أو نوع السيارة الفاخرة في مواضع أخرى من النص[xxvi]، فهو يحرص على ذاتية السرد بمونولوج واحد، ويربط بين المدينة المضيئة هنا والظلام هناك، باسترجاعات لأحداث مريرة عن شؤون بلده وشجونه.

وأحيانا يلجأ الشعراء إلى كولاج اللفظ الاجنبيّ في العتبات العنوانية لنصوصهم[xxvii]. وفي كلّ مرة يحدث مثل هذا النمط من الكولاج اللفظي فإنه لا يخلو من أن يكون انفتاحا على الآخر عن طريق لغته والإفادة من ألفاظها بعد غرسها في غير تربتها، فوظيفة اللغة الشعرية هي "خلق هذه الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة الجماعية وبين لغة الإبداع الفردي، بين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد"[xxviii] يكون حاملا لتجربة شخصية ربّما عاشها الشاعر في الموطن الذي ينتمي كولاجه اللفظي إلى لغة أهله كما لاحظنا ذلك.

٢-٢- كولاج اللفظ العامّيّ:

أما كولاج اللفظ العامّيّ فهو استعمال لألفاظ من المحكيّ الدارج في نصّ شعريّ، وحين يلجأ الشعراء إلى مثل هذا النمط من التوظيف فإنّ مردَّ ذلك ليس ضيق المعجم اللغوي عندهم، أو عدم قدرة اللغة العربية على توفير ألفاظ تحمل المعاني التي يقصدونها، وإنّما يمثّل الكولاج اللسانيّ باللفظّ العامّيّ درجةً من انحراف اللغة عن معياريّتها ومحاولةً في الخروج أو التمرّد –قليلا- على نظامها الصارم، وذلك من أجل استثمار الطاقات الحيوية التي تحملها الألفاظ العامية في سياقاتها اليومية واستيعاب آيديولوجياتها، فعند (ميخائيل باختين) نجد أنَّ التعدد اللغوي في الرواية يرتبط بتعدد الشخصيات وتصادم منظوراتها التي تحملها الألفاظ، فهو يرى أنّ الرواية "هي التنوّع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات الأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا. وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفّظٍ متصنع عند جماعة ما، ورطانة مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة"[xxix]، فيكون كولاج اللفظ العامّيّ على وفق ذلك استدعاءً للبيئة اللهجية التي ينتمي إليها اللفظ، وتثويرا لما يكتنزه من طاقة شعريّة.

وقد تعددت أنماط هذا النوع من الكولاج عند شعراء مرحلتنا، فمنهم من وظّف ألفاظ الأغاني الشعبية، ومنهم من ردد أناشيد الطفولة، ومنهم من هتف بالألفاظ الحماسيّة التي قالها الجنود في الحروب أو الشعارات الاحتجاجية في ساحات التظاهر أو الألفاظ التي يرددها الباعة الجوّالون، ومنهم من استورد الأمثال والحكايات والخرافات العامية، ومن ذلك مثلا: (خرخاشة، غريبة من بعد عينج، هلي سود العكل، عامود، الجودلية، اللي عنده عتيكَ للبيع، باسم الدين باكونا الحرامية، الفكر، دشداشة، سلملي عليه، يا خوخ يا زردالي، ولفي واريد وياه، زنجار، القفاصة، بخاشيش، ماكو، لمّ القواطي، المراجيح، كش وطن، استكان، همبلوت، عبد الشط، السعلوة) وغيرها كثير.

ولعلّ أبرز الذاهبين مع هذا المدّ الشعري إلى أقصاه هو الشاعر موفّق محمد، إذ عمل في أغلب نصوصه الشعرية على توليفات متعددة بين العامية والفصيحة حتى استوعب نتاجُه أكثر أنواع الكولاج اللساني، من جانب الألفاظ العامّيّة، ووصل به الإغراء إلى كتابة نصوص كثيرة من الشعر العامّيّ (الشعبي) الخالص، أو التلميع الشعري بين العامي والفصيح إلى الحد الذي تصعب معه معرفةُ الأصل من الفرع المضاف، فضلا عن حضور العامّيّ بأشكاله الوزنية المعروفة (نص مفتوح، ودارمي، وأبوذيه)، فصار شعره "توليفة كولاجية معقدة من أساليب شعرية ونثرية وفنون أدبية وتعبيرية"[xxx]، وقد يحدث هذا كلّه في نص

واحد، من غير الحاجة إلى نظرة بانورامية لشعره كله، كما حضرت أنماط من الكولاج اللساني عن طريق توظيف لفظ عامّيّ أو فنّ شعريّ شعبي في قصيدة (لا تكسروا الأنهار)، ومنها ما يقوله في مطلعها:

"بغدادُ يا أمّاه
لا تخجلي منّا
فمن جحيم الآخ
كنّا وما كنّا
يا ليت ما كنّا
ألم تري أنّا
نصلخ صلخ الشاة
وندعي الأمنا"[xxxi]

تتواشج في هذا المقطع روافد جمالية كثيرة، يصعب أن يكون التقاؤها بهذا الشكل المكثّف محضَ مصادفةٍ أو عفوَ خاطر، فالشاعر يقصد ما يقوله وهو في حضرة مكانه الأليف (بغداد)، ولم يكتفِ بندائها أو ندبها أو جعلها أمًّا له: (بغدادُ يا أمّاه)، بل استدعى لها عصرَها الذهبيَّ عن طريق فنّها الشعريّ المستحدث الذي عرفَه أهلُها واخترعوه قبل غيرهم، وهو فنُّ (القوما) المشتقُّ مما يقوله المغنّون وقتَ السحر في ليالي شهر رمضان: قُومَا للسحور[xxxii]، وللمسحِّرين سحرُهم الطقوسيّ الرّابط بين الفلكلور الشعبيّ لبغداد وتألّقها الحضاريّ، فتأتي القوافي بحمولات من الحسرة والأنين: (مِنّا، كنّا، ما كنّا، أمنا)، حتى تكون بغداد من المتفجَّع عليهِ والمتفجَّع منه في آن واحد، ويتحول الـ(كان وكان)، الذي هو الآخر فنّ شعريّ بغدادي[xxxiii]، إلى: (كنّا وما كنّا).

وهذه (الآخ)[xxxiv] ليست من الكلام الفصيح، كذلك (نصلخ)، فهي ألفاظ كولاج بالعامّيّ، قد تكون لها بدائلها لو أراد الشاعر وقال: (الآه ونسلخ)، لكنّ القصد في توظيف الكولاج جاء من (الأمانة الشعريّة) للشاعر في الإبقاء على الألم كما هو، وما عساه يقول وهو يقفُ أمامَ خجلِ بغدادَ نيابةً عمّن تسبّب فيه، وحاملا وزرَ ألف سنة من الخراب؟!

وأحيانا يلجأ الشاعر موفق محمد إلى إيضاح بعض ألفاظ الكولاج العامّي في الهامش، و"الهامش الشعري هو واحد من التقنيات التشكيلية التي يرجع تأثيرها في نهاية الأمر إلى المتلقي –بوصفه نتيجة حتمية- الذي يحاول الكشف عن دلالة النص الحقيقية في هذه السلسلة الكلامية من خلال ربطه بين فحوى هذه النصوص"[xxxv]، وهذا ما يفعله الشاعر عادةً مع أسماء الأماكن والأزقة الشعبية في مدينة الحلة[xxxvi]، كما يفعله غيره[xxxvii] من شعراء هذه المرحلة. وقد يكون كولاج اللفظ العامّي مجترًّا من نصوص الأغاني الشعبيّة، كما فعل عدد من الشعراء، وهذا يندرج في تداخل الشعر مع الموسيقى، لكنّ دراسته هنا تأتي بوصفه لفظا عامّيّا يصنع كولاجا في النص الشعري؛ لأنّ ألفاظ الأغاني التي تحضر لا يعوّل فيها إلّا على شكلها العامّيّ وارتباطها المرجعي والسوسيولوجي في ذاكرة الشعراء والمتلقّين، فيكون توظيفها استثمارا لعمقها الدلالي في وضعها العامّيّ، وليس تداخلا بين فن وآخر.

وإذا كان كولاج اللفظ العامي في الأجيال السابقة مقتصرا على قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر بوصفهما شكلين حديثين مستجيبين لدعوات الحداثة وطروحات (ت. س. إليوت) الشعريّة والنقدية فيما يخص استعمال اللغة المحكية أو الدارجة[xxxviii]، فإنه في شعر هذه المرحلة قد تسلل إلى الأشكال كلها، وإلى الشكل العمودي بدرجة ملحوظة، وهو ما نجده عند شعراء العمود الجديد، ومنهم الشاعر عارف الساعدي، والشاعر حسين القاصد، والشاعر حازم رشك التميمي وغيرهم.

٣- اللوحة الشعريّة:

يبدو أن شعر هذه المرحلة قد حاول أن يستوعب أنماطا أخرى من الفن التشكيلي، عن طريق تجريب تقانات معينة، فاللوحة الشعرية تقابل اللوحة الفنية، ولكنها مرسومة بالكلمات، و"حميمية الصلة بين الرسم والشعر تظهر على نحو مباشر جداً في المفردات المشتركة بين الفنين"[xxxix]، وهذا ما فعله عدد من الشعراء حين كتبوا لوحات شعرية، وأكثر من ذلك حين تعمّدوا أن يصدّروها بعتبة عنوانيّة تحمل اللفظ ذاته، إذ نجد أكثر من ثلاثة قصائد بعنوان واحد هو (اللوحة)، فضلا عن المجاميع الشعريّة التي وظّفت الألوان[xl]، وحرّكت دلالاتها في النصوص بشكل مكثّف، "وهذه الألوان لا تستمد من الطبيعة بل نابعة من إحساس الفنان الخيالي والعاطفي فتكون مستقلة تمثل شخصيته وأسلوبه"[xli]، أما الشعراء فإنهم يتعاملون في نصوصهم مع الألوان بوصفها طاقات إيحائية يمكنها أن ترفد كناياتهم وتستفزّ حواسَّهم ومشاعرهم، كما أنّ التصريح بغياب اللون يكون مصدر قلق واضطراب، ومن ذلك عنوان مجموعة الشاعر عارف الساعدي (رحلة بلا لون)، أو قول الشاعر محمد البغدادي:

"لا لَونَ للماءِ...
لا للعشقِ...
إنّهما
لا يوصفانِ
بلا نهرٍ ولا قَمَرِ
أحتاجُ
كي أدّعي
أنّي رأيتُهُما
سوادَ عَيْنَيكِ....
لا أحتاجُ للسَّهَرِ "[xlii]

ومعروف أن الماء بلا لون، لكنّ غياب اللون هنا يعني غياب البصر، فلا يمكن أن تعود الألوان للماء والعشق أو يدّعي الشاعر أنّه رآهما إلا بعد سواد عينيها لكي يبصر به، واللون الأسود هنا يتحرّك شعوريّا بطريقة مغايرة لما ألفناه عنه.

أما اللوحات الشعريّة فهي تكوين أسلوبيّ يرتقي بالنصّ إلى لوحة فنية، عن طريق الوصف الشعري لعناصرها وألوانها وشخوصها، ومن ثم طرح رؤية الشاعر عبر لوحته، كما عمل الشاعر فراس أموري في لوحته الشعرية، إذ يقول:

"في الجانب المقابل من النّهرِ
مقبرةٌ جماعيةٌ للقصبِ
كان يقابلها في الجهة الأخرى
رسّامٌ يدفن تلكَ النايات بلوحة
كان يضعُ أنينَ القصبِ حسب أبجديات الوجعِ"[xliii]

بهذه الأسطر الخمسة ينهي الشاعر تخطيطه الأوّلي للوحة مركّبة، لوحة تضم داخلها مرسمًا شعريًّا يتواجد فيه رسّام سيحرر للقارئ لوحةً أخرى غير اللوحة المنشغل بها الشاعر، ولكنها قائمة على أساس واحد من اللوحة الرئيسة، ومختلفة معها في حيثيات شعرية، والرسام الذي هو جزء من اللوحة سيكون مأخوذا بما يملي عليه القصب الحيّ بحسب أبجديات الوجع، فالنايات المدفونة تعود إلى القصب:

"مثلا..
نهر يحمل جثته أنى ذهبَ
ليجدَ الدليلَ على أنه يجري
هواء فارق خروجَهُ
من أنفاسِ أمٍ
أوجعته بتقطيعه آهة آهة
مثلا فلاحٌ يمد يده في حقلهِ
ويُخرج منه قلباً حزيناً
لفزاعةٍ وقفتْ طويلاً
لعصافير أقعدتها أشجار الصبّار
أو يضع جداراً على الليل
ليمتنع من النوم
كل هذا كان بقلمِ رصاصٍ
وبياضٍ يحتوي نواياهُ
من رغبة السقوط
بألوان الحياة
الكريهة"[xliv]

وفي هذا المقطع تصل اللوحة الشعرية إلى شكلها النهائي، ليتم فيها ما أراد الشاعر أن يبثّه من رؤى شعريّة عبر العناصر التي تفرعت عن التخطيط الهيكلي أو الرئيس للوحة الفنية الخام، واستطاعت أن تصعد باللوحة إلى مرتبة الشعر لا الرسم، إذ الرسم شعرًا في هذه اللوحة يقدّم للقارئ النهائي جهودَ ثلاثة أشخاص، رسّام أوّل معنيّ بالجانب المادي من اللوحة وتشكيلاتها وألوانها وعناصرها اللونية والفنية، وشخص ثانٍ يقرأ بصريًّا ما أنجزه الرسام قراءةً فكريّةً عميقة، ثمّ يقدّم قراءته إلى الشخص الثالث، وهو الشاعر.

معنى ذلك أن الشاعر في اللوحة يقوم بثلاثة أدوار، أولها الرسم وثانيها تلقّي الرسم وثالثها تحويل اللوحة المرسومة وتلقّيها البصري إلى مادة لسانيّة رؤيوية يضع فيها الشاعر حمولته الشعرية لتكون لوحةً شعريّة لا فنيّة فحسب.

أما لوحة الشاعرة إبتهال بليبل فهي لوحةُ مرآةٍ، تبحث فيها عن ذاتها، ولا تدري من منهما يبحث عن الآخر، تقول:

"فتّشتُ عن نظراتي في اللوحة، بأظافري
عن نسيجها الممزّق، بتحرّكاتي عن غياب
يُظهر عاصفة ما- لو كنت
تعلّمتُ كيف تتثبّت
أقدامي عند الوقوف –مثلا- على الكرسي، بشغف ربة
بيت، لما صفّرت لي المسافات المجهولة."[xlv]

هذا المقطع الأوّل من القصيدة يكشف موقع الشاعرة من اللوحة، فهي لم تتداخل معها إلا بمقدار ما تعثر عليه من ذاتها موشوما على اللوحة المعلّقة، إذ أوّل ما قالته هو: (فتّشتُ عن نظراتي في اللوحة)، وهو انحراف عن التلقّي الطبيعيّ للوحة، ولكن نسيج اللوحة الممزّق هو الذي حوّل اللوحة إلى مرآة للشاعرة، ومثلما تفتّش الشاعرة عن نظراتها تفتش اللوحة عن نسيجها الممزّق، فصار بينهما تقابل دلالي واشتراك في فعل واحد هو البحث عما يُنقص كلًّا منهما. هذا يعني أنّ اللوحة في نص الشاعرة جاهزة، وقد تكون معلّقةً أيضا، والذي يجري في اللوحة الشعريّة هو اتخاذ اللوحة الفنية الممزقة النسيجِ عزاءً لما صفّرت به المسافات المجهولة.

أمّا لوحة الشاعر عارف الساعدي فإنها عودةٌ إلى (ما لم يقلْه الرسّام) في قصيدة مشهورة للشاعر نفسه، ومحاولة في إتمام ما ظلّ ناقصا فيها، يقول:

"سأحاول رسمَكَ ثانيةً يا وطني
من أقفاص الدمع

ومن أحلام مفخخةٍ
وأغانٍ مهترئة
سأحاول رسمك
واعذرني يا وطني
إنَّ اللوحة منطفئة"[xlvi]

وإذا كان الشاعر في القصيدة السابقة متخذا من الرسام قناعا موجّها للّوحة ومحتواها وألوانها، كما يقول فيها:

"حزني إذا أكمل الرسام لوحته
أعاف بيتا له أم ظلَّ منكسرا
ينسى ويرسم والدنيا تدور به
وظلَّ يرسمُ عمْرا يأكل العُمُرا"[xlvii]

فإنّه في قصيدة (اللوحة) يدخل بمفرده إلى عوالم اللوحة الفنية أو التشكيلية، بأدوات مختلفة وحزينة ستؤدي باللوحة إلى الانطفاء، لأنه ليس لديه -لكي يرسم وطنه- غير ما قدمه الوطن نفسه للشاعر (من أقفاص الدمع ومن أحلام مفخخةٍ وأغانٍ مهترئة)، ولكنّه سيحاول:

"أمسكتُ الفرشاة وبعثرتُ الألوان
على كلّ ترابك
وتعبتُ تعبتُ ولكنّي
لم أبصر لونا يشبه لون عيونك"[xlviii]

ويلاحظ في هذه اللوحة أن الشاعر يلتزم بالصوت الواحد، وبلغة أكثر بساطة ووضوحا من لغة القصيدة السابقة، لغة يتماهى فيها اليومي بحمولاته الثقافية والمعرفية الطافية والمتاحة للجميع، ففي قوله: (لم أبصر لونا يشبه لون عيونك) تحضر الأغنية الشعبيّة ويتعمّق البعد الحداثي الرافض لجلجلة البلاغة والزخارف اللفظية، وربما هذه سمة عامة في قصائد الشاعر عارف الساعدي وكثير من أقرانه أصحاب مشروع (قصيدة شعر)، إذ دأبوا على "البحث عن هوية مغايرة فيها عودة إلى الذات وإلى الهموم الإنسانية التي سحقتها قصيدة الحرب التعبوية آنذاك"[xlix]. ثم يكمل لوحته الشعرية:

"إنّ ملامحك الآن تقود الفرشاة
وترسم فوق خدودك
كل تجاعيد الزمن
أدركني... اللون سينفد
واللوحة لم ترسم طفلًا
يضحك يا وطني
وتكاد اللوحة تكتمل"[l]

وإذا كان الشاعر في قصيدة (ما لم يقله الرسام) رهين ما يخطه الرسام نفسه فإنه هنا رهين ملامح الوطن المراد رسمه، ويطلب العون من الوطن قبل اكتمال اللوحة، لأنّ كلّ ما توافر لرسم اللوحة من (دموع وأحلام مفخخة وأغانٍ مهترئة وتجاعيد) لا يؤدي بالنهاية إلى رسم لوحة تليق بوطن يراد له أن يكون ملاذا وأمانا لأهله، ومثلما انتهت لوحة الوطن على يد الرسام أو قناع الشاعر في القصيدة السابقة بقوله:

"الكلّ يدخل من أبواب لوحته
إلّاه ظلَّ على الأبواب منتظرا"[li]

نلاحظ أن قصيدة (اللوحة) تنتهي بقوله:

"اللوحة فيها أشياء كثيرة
لكنَّ اللوحةَ ينقصها وطنٌ
وضريحُ علي
ومقبرةٌ تسع الفقراء الباقين"[lii]

إذ يعلن الشاعر أيضا عن خيبته في الوصول إلى (اللوحة: الوطن)، فقد ظلّ منتظرا على أبواب لوحته على الرغم من أن الرسام تركها مفتّحةً ليدخل فيها من يشاء، وهنا وعلى الرغم من الأشياء الكثيرة التي ضمّتها لوحة الوطن نلاحظ أنها ينقصها كلّ شيء، ما دام الذي ينقصها هو الوطن نفسه، بضريح عليّه ومقبرة فقرائه الباقين.

ولا تبتعد (اللوحة) الأخيرة التي قدّمها الشاعر عمر السراي عن هذه الحيرة والقلق الشعريّ في مواجهة لوحة تشكيلية يراد لها أن تكون وطنا، ولكنّه يغيّر زاوية النظر ويلتفت إلى شيء مغاير تماما للقصائد أو اللوحات السابقة، إذ يقول:

"على أية صفيحة دمٍ..
وفوقَ أي جسدٍ يمسمرهُ المرض..
في أسرَّةٍ من زجاج..
وقربَ أية مدخنةٍ لجثث تحترق..
ونحو أية نجمةٍ تشنقها الخرافات..
وجنبَ أية وعودٍ خرقاء..
وأسفل أية أحلام مرعبةٍ واقعها كوابيس..

؟.....؟.....؟.....؟
سيوقّع من يدَّعي أنه وحده..
رسم لوحة الحياة.."[liii]

إن عناصر اللوحة في هذه القصيدة تتكون من صفائح دمٍ، وأجسادٍ مسمّرةٍ في أسرّةٍ من زجاج، ومداخنَ لجثثٍ تحترق، ونجومٍ مشنوقة بالخرافات، ووعودٍ خرقاءَ وأحلامٍ مرعبة، ولكنّها لوحةُ حياةٍ، كما يدّعي الذي رسمها، وبأسلوب الاستفهام الإنكاري يقف الشاعر ذاهلا أمام هذا الخراب الذي يسمّى لوحة حياة، وهي في الأصل لوحة موت تثير أسئلة واعتراضاتٍ لا نهاية لها: (؟.....؟.....؟.....؟)، ثمّ يضاعف ذهوله في أنّ من يدّعي رسمها يُريد إمضاءها بتوقيع كما يفعل الرسامون، وهذه هي زاوية النظر التي دخل الشاعر عن طريقها إلى لوحته الشعرية، هي البحث عن مكان في اللوحة الفنية لأجل التوقيع، ولكنّ ظروف المكان كلها منشغلة بالموت.

وقد يقدّم النصّ الشعريّ لوحةً شعريّةً وإن لم يصرّح الشاعر بذلك في العتبة العنوانيّة للنص، كما رأينا في قصيدة (ما لم يقلْه الرسّام)، ومثلها قصائد كثيرة تندرج ضمن قصيدة اللوحة أو اللوحة الشعريّة، أما التداخلات الأخرى التي قد يجدها القارئ في شعر هذه المرحلة مع الفنون المجاورة، ومنها فنّ الموسيقى وفنّ العمارة، فهي ليست بجديدة في تاريخ الفنون؛ لأنّ الشعر مرتبط بالموسيقى منذ طفولته، وهما "أول زوجين في تاريخ الحضارات، ومن الشعر والموسيقى انبثقت سلالة الفن"[liv]، كما "أوحت مشكلة التناظر بين الفنون بأن يطبق على الأدب مفاهيم الأسلوب التي تم التوصل إليها في تاريخ الفنون. ففي القرن الثامن عشر عقدت مقارنات لا حصر لها بين تركيب قصيدة سبنسر spenser المسماة "الملكة الجنية faerio Queene" وبين العمارة الفوضوية للكاتدرائية القوطية"[lv]، ويمكن عدّ النصوص التي ارتبطت بنيتها اللسانية بما في بنية الأغاني، أو النصوص التي وظّفت مصطلحات موسيقية، يمكن عدّها نصوصا متداخلةً مع فن الموسيقى.

وقد شكّلت هجرةُ الكتابة التقليدية والارتسام النمطي للنصوص الشعريّة على الفضاء النصي، عبر ثنائية الكتلة والفراغ، أصنافا من التداخلات مع فنّ العمارة، وهو تعميق للعلاقات الوثيقة بين الفنّين، وقد نتلمّس أثر فن العمارة في الشعر عن طريق بعض من تقانات الكولاج البصري، وفي النصوص التي خضعت لتخطيطات بصريَّة على وجه التحديد، كما أن عمليّة التكرار – مثلا- في بنية القصيدة قد تكون شكلا من أشكال التداخل بين الشعر والموسيقى؛ إذ هي "من مظاهر الموسيقى وتقنياتها المعروفة"[lvi]، وهي في الوقت نفسه تداخل بين الشعر وفن العمارة[lvii] المرتبط بالكتابة عموما، سواء أكانت شعرًا أم شيئًا أخرَ، وهذا يؤكّد ارتباطَ الفنون بعضِها مع بعضٍ إلى درجة كبيرة. أما الذي تم رصده من أشكال التداخل مع فن التشكيل هنا وفن السينما في بحث آخر، فقد تم التعويل به على ما يقدّمه الفنُّ المجاور إلى الشعر من تقانات فاعلة، ولها أثرٌ في التحوّل الأسلوبيّ الذي شهدته المرحلة، مع أنّ أغلب أشكال التداخل قد عرفته أجيالُ الحداثة عراقيًّا وعربيًّا وعالميًّا، وما يُحسب لهذه المرحلة بشكل عام هو تأكيدُ ارتباطها المعمَّق بطروحات الحداثة، وبيان خصوصيتها الشعرية والأسلوبية في التعامل مع التقانات الوافدة من الفنون الأخرى.

الخاتمة:

مما تقدّم يلاحظ أن الشعراء المساهمين في هذا النمط من التداخل بين الشعر وفن التشكيل لم يكتفوا بصور بسيطة في استدعاء فنّ مجاور عبر إسقاط مصطلحاته في متونهم الشعرية، بل وصلت درجة التداخل إلى هضم مقولات الفن الآخر وإعادة صياغتها في تركيبة شعريّة يصعب الحكم عليها بالبراءة والعفويّة، إذ بدت نصوصهم على درجة كبيرة من المقصدية أو الانتباه إلى ما يجري في عروق النص، عبر توظيف تقانات الفنون الجميلة بعامة وفن التشكيل بخاصة توظيفا واعيا يؤسس إلى خلقٍ شعريٍ جديد عن طريق تقانات الكولاج، ويجعل النصَّ الشعريَّ بديلًا عن اللوحة التشكيلية في قصائد اللوحة.

الهوامـش:

[i]()معجم مصطلحات الفنون، د. صلاح الدين أبو عياش: ٢/ ٩٩٩- ١٠٠١.
[ii]()السينما الناطقة، كيفن جاكسون، ترجمة: علاء خضر: ٩٨.
[iii]()الانتقائية في الفن الشعبي (pop art) في فنون ما بعد الحداثة، (ريشارد وروبرت روشنبرغ) أنموذجا، أ.م.د. عبد الجبار خزعل حسن، م.م. عبد الأمير خزعل حسن: ٣١١.
[iv]()الكولاج في رواية كراسة كانون لمحمد خضير "مقاربة مفاهيمية إجرائية"، م.د. علي عواد عبد الله: ١٧٩.
[v]()معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون: ٣٥٨.
[vi]()الكولاج في شعر ابن خفاجة، م.د. صالح ويس محمد: ٢٨٨.
[vii]()معجم السرديات: ٣٥٩.
[viii]()ينظر: الكولاج في شعر ابن خفاجة: ٢٩٠-٢٩٣.
[ix]()أسلوب (الكولاج/الملصق) في شعر سعدي يوسف ديوان (صلاة الوثني) نموذجا، م.د. ثائر عبد المجيد العذاري: ٥٨.
[x]()ينظر: المكان نفسه.
[xi]()توظيف وسائل الإعلام المطبوعة في الرسم الأوربي الحديث، د. وميض سمير هادي: ٧٧٢.
[xii]()ينظر مثلا: تدوين الدم والرمل، علاوي كاظم كشيش: ٢-٢٣، ٥٦-٦٠. مختارات من الأدب العراقي المعاصر، خالد البابلي وآخرون: ٥-٢٤.
[xiii]()ينظر مثلا: مثل قارب خشبي مقلوب، قاسم سعودي. أن تقلب الفكرة، فارس حرّام.
[xiv]()ينظر مثلا: من الضاحك في المرآة، جبار الكواز. ورقة الحلة: جبار الكواز. ولا أحد غيري، صفاء ذياب. غياهب العزلة، رسول عدنان: ٩، ٤٥، ٤٧، ٦٤. قصائد أمي، فليحة حسن: ٣٣-٤٧. أنا مجنون لسبب وأنت عاقل بلا سبب، صلاح حسن: ٧١، ١٨٨-١٩٧.
[xv]()ينظر: رسائل إلى الميدان، علي الإمارة: ٧-١٠.
[xvi]()التلقي البصري للشعر"نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، د. خرفي محمد الصالح: ٥٤٢.
[xvii]()ينظر: رسائل إلى الميدان: ٣٢، ٣٣، ٤٦.
[xviii]()ينظر: سعدي الحلي في جنائنه، موفق محمد: ٢١.
[xix]()ينظر: عبديئيل، موفق محمد.
[xx]()ينظر: مدونات، عارف الساعدي: ١٠.

[xxi]() ينظر: غزل حلي، موفق محمد. دثار المهود بليل الكلام، عباس فاضل عبد. ولهٌ لها، عمر السراي. ضيوف في ذاكرة الجفاف، نوفل أبو رغيف. أنا لم أمت يا صانع التمثال، حسام الدين النايف. جدائل شنكال: مهند صلاح. حيّ السماوات السبع، حسام السراي.

[xxii]()ينظر: أخطاء السعادة، مفيد البلداوي: ١٢٤. عندما أغمض عينيه رآها، مفيد البلداوي: ٥٤. معاول الذاكرة، مفيد البلداوي: ٣٢، ٣٤، ٣٦، ٥٧، ٦٣، ٨٨.

[xxiii]()معاول الذاكرة: ٤٧.

[xxiv]()حي السماوات السبع: ٨.

[xxv]()نفسه: ١١. وترجمة النص: "هناك في هذا المبنى منزل روبرت دي نيروس".

[xxvi]()ينظر: نفسه: ٥، ٣٣.

[xxvii]()ينظر: الأعمال الكاملة، موفق محمد: ١٢٦، ٣٨٨. وينظر: أنا مجنون لسبب وأنت عاقل بلا سبب: ٤١. وينظر: هذا التعرّي قبل قدوم البحر، كرم الأعرجي: ٦٦. وينظر: وجه إلى السماء نافذة إلى الأرض، عمر السراي: ٤١٧، ٤١٨، ٤٢١. وينظر: إكليل موسيقى على جثة بيانو، جواد الحطاب: ١٢٥. وينظر: لو كنت ريحا حملتك، مجاهد أبو الهيل: ٨١. وينظر: على مرمى وطن، مجموعة مشتركة (حسام أبو هايبن): ٥٤. وينظر: متى يكون الموت هامشا، أنمار مردان: ٤٠. وينظر: الصوائت والخوافت، علي وجيه: ٥٠، ٥٢. وينظر: الخوافت: علي وجيه: ١١، ٤٩، ٧٣. وينظر: سرطان، علي وجيه:١١، ٦٩، ٨٩. وينظر: لم أكن تمثالها، حميد حسن جعفر: ٧١.

[xxviii]()في الشعريّة، كمال أبو ديب: ٧٤.

[xxix]()الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم: محمد برادة: ٣٣.

[xxx]()رهانات شعراء الحداثة، فاضل ثامر: ٣٠٤.

[xxxi]()الأعمال الشعرية الكاملة، موفق محمد: ٥٠٣.

[xxxii]()ينظر: العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، تحقيق: الدكتور حسين نصار: ١٢٧.

[xxxiii]()ينظر: نفسه:١١٥.

[xxxiv]()تكررت اللفظة ذاتها ثلاث مرّات عند شاعر آخر في نص واحد، ينظر: أحتمي بحرائقي، مالك مسلماوي: ٤٤- ٤٦. كما تكررت لفظة (شيلة) عند شعراء آخرين، ينظر مثلا: أهزوجة الليمون، حسين القاصد: ٢٧. حين يرتبك المعنى، حسين القاصد: ٧١، ٨٠. ناعية القصب، حازم رشك التميمي: ٢٢.

[xxxv]() التلوين الصوتي، مقاربة جمالية في الخطاب الشعري، آلاء عبد الله العنبكي: ١٤٧.

[xxxvi]()ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، موفق محمد: ٤٠٠، ٤٥٦، ٤٩١، ٦١٥، ٦١٦، ٦٧٢.

[xxxvii]()ينظر: مرثية عاشق، كرم الأعرجي: ٧٩-٨٠. وينظر: هكذا أنقّب، كرم الأعرجي: ٥٦، ٩١، ١١٥، وينظر: تناص مع الفجيعة، أحمد شمس: ١٢٩-١٣٠. وينظر: كتاب الكتابين، علي وجيه: ١٠٦. وينظر: سرطان: ١٢٧.

[xxxviii]()ينظر: التجريب اللفظي في الشعر العربي الحديث في العراق، د. سامي ناجي سوادي، مجلة دواة، المجلد١، العدد٣، ٢٠١٥م: ١٣١.

[xxxix]()الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجرز، ترجمة: مي مظفر: ٤٦.

[xl]()من أبرز هذه المجاميع: يعقوب الحزن الأخير، نجاح العرسان. إذ حضرت الألوان فيها أكثر من أربعين مرة.

[xli]()جماليات اللون في رسوم الفن البصري، فازاريللي أنموذجا، بشرى سلمان كاظم، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، المجلد ٢٠، العدد ٣، ٢٠١٢م: ٣٩٥.

[xlii]()ما لم يكن ممكنا: محمد البغدادي: ٥٣-٥٤.

[xliii]()لا أحد يرقص في الغابة، فراس أموري: ٨٠.

[xliv]()نفسه: ٨٠-٨١.

[xlv]()مائلات من ثقل دمعة، ابتهال بليبل: ٥٩.

[xlvi]()الأعمال الشعرية ١٩٩٥/٢٠١٥، عارف الساعدي: ١٢٩.

[xlvii]()نفسه: ٨٣.

[xlviii]() نفسه: ١٢٩.

[xlix]()رهانات شعراء الحداثة، فاضل ثامر: ٤٤٢.

[l]()الأعمال الشعرية ١٩٩٥/٢٠١٥، عارف الساعدي: ١٣٠.

[li]()نفسه: ٨٥.

[lii]()نفسه: ١٣١.

[liii]()وجه إلى السماء نافذة إلى الأرض: ٣٨١.

[liv]()الشعر والفنون، مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث، الشعر والموسيقى، (وليد غليمة): ٧٧.

[lv]()نظرية الأدب: ١٨١.

[lvi]()تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات: ٢٢١.

[lvii]()ينظر: من وحدة الفن إلى تداخل الفنون، تداخلات الشعر والعمارة أنموذجا، سارة كسيبي: ١٤٢١-١٤٢٦.

مصادر البحث ومراجعه:

- أحتمي بحرائقي، مالك مسلماوي، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠٢٠م.
- أخطاء السعادة، مفيد البلداوي، دار أكد البريطانية للنشر والتوزيع، لندن-القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.
- أسلوب (الكولاج/الملصق) في شعر سعدي يوسف ديوان (صلاة الوثني) نموذجا، م.د. ثائر عبد المجيد العذاري، جامعة واسط، كلية التربية، مجلة كلية التربية، ، م١، ع٢، ٢٠٠٧م.
- الأعمال الشعرية ١٩٩٥/٢٠١٥، عارف الساعدي، دار سطور، العراق-بغداد، ط١، ٢٠١٨م.
- الأعمال الشعرية الكاملة، موفق محمد، دار سطور، العراق-بغداد، ط١، ٢٠١٦م.
- إكليل موسيقى على جثة بيانو، جواد الحطاب، دار الساقي، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
- أن تقلب الفكرة، فارس حرّام، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٩م..
- أنا لم أمت يا صانع التمثال، حسام الدين النايف، المطبعة والوراقة الوطنية، الداوورديات-مراكش، ط١، ٢٠١٢م.
- أنا مجنون لسبب وأنت عاقل بلا سبب، صلاح حسن، دار الحضارة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م..
- الانتقائية في الفن الشعبي (pop art) في فنون ما بعد الحداثة، (ريشارد وروبرت روشنبرغ) أنموذجا، أ.م.د. عبد الجبار خزعل حسن، م.م. عبد الأمير خزعل حسن، الجامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية الأساسية، م٢٤، ع١٠٠، ٢٠١٨م.
- أهزوجة الليمون، حسين القاصد، دار غيوم للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٦م.
- التجريب اللفظي في الشعر العربي الحديث في العراق، د. سامي ناجي سوادي، مجلة دواة، المجلد١، العدد٣، ٢٠١٥م.
- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات د. كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ط١، ٢٠٠٧م.
- تدوين الدم والرمل، علاوي كاظم كشيش، مكتبة الزوراء، كربلاء، ٢٠٠٠م.
- التلقي البصري للشعر "نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، د. خرفي محمد الصالح، ضمن كتاب المؤتمر الدولي الخامس: (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٨م.
- التلوين الصوتي، مقاربة جمالية في الخطاب الشعري، آلاء عبد الله العنبكي، دار نيبور، العراق، ط١، ٢٠١٥م.

- تناص مع الفجيعة، أحمد شمس، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠١٤م..
- توظيف وسائل الإعلام المطبوعة في الرسم الأوربي الحديث، د. وميض سمير هادي، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، م٢، ع٤٥، ٢٠٢٢م.
- جدائل شنكال: مهند صلاح، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠٢٠م.
- جماليات اللون في رسوم الفن البصري، فازاريللي أنموذجا، بشرى سلمان كاظم، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، المجلد ٢٠، العدد ٣، ٢٠١٢م.
- حيّ السماوات السبع، حسام السراي، دار الرافدين، لبنان-بيروت، ط١، ٢٠١٧م.
- حين يرتبك المعنى، حسين القاصد، دار تأويل، ط١، ٢٠١٩م.
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط٢، ١٩٨٧م.
- الخوافت: علي وجيه، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٩م.
- دثار المهود بليل الكلام، عباس فاضل عبد، بغداد، مجلة الرافدين، ع١، ٢٠٠٠م.
- رسائل إلى الميدان، علي الإمارة، مطبعة الغدير، العراق، ط٢، ٢٠١٥م.
- رهانات شعراء الحداثة، فاضل ثامر، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠١٩م.
- سرطان، علي وجيه، دار الرافدين، لبنان، بيروت، ط٣، ٢٠٢١م.
- سعدي الحلي في جنائنه، موفق محمد، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بابل، ٢٠١٥م.
- السينما الناطقة، كيفن جاكسون، ترجمة: علاء خضر، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق-سوريا، ٢٠٠٧م.
- الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجرز، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
- الشعر والفنون، مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث، الشعر والموسيقى، (وليد غليمة)، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٤م.
- الصوائت والخوافت، علي وجيه، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٩م.
- ضيوف في ذاكرة الجفاف، نوفل أبو رغيف، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ٢٠٠٩م.
- العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، تحقيق: الدكتور حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- عبديئيل، موفق محمد، أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، العراق-بابل، ط٢، ٢٠٢٣م.
- على مرمى وطن، مجموعة مشتركة (حسام أبو هايبن)، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠٢٠م.
- عندما أغمض عينيه رآها، مفيد البلداوي، دار أكد البريطانية، لندن-القاهرة، ط١، ٢٠١٣م..
- غزل حلي، موفق محمد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- غياهب العزلة، رسول عدنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان- بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- في الشعريّة، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان-بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
- قصائد أمي، فليحة حسن، دار الينابيع، سوريا-دمشق، ط١، ٢٠١٠م.
- كتاب الكتابين، علي وجيه، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط٢، ٢٠٢١م.
- الكولاج في رواية كراسة كانون لمحمد خضير "مقاربة مفاهيمية إجرائية"، م.د. علي عواد عبد الله، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، م١، ع٤٤، ٢٠٢٢م: ١٧٩.
- الكولاج في شعر ابن خفاجة، م.د. صالح ويس محمد، مجلة سر من رأى، م١٢، ع٤٤، السنة الحادية عشر –آذار- ٢٠١٦م
- لا أحد يرقص في الغابة، فراس أموري، دار تأويل، ط١، ٢٠٢٠م.
- لم أكن تمثالها، حميد حسن جعفر، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠٢٠م.
- لو كنت ريحا حملتك، مجاهد أبو الهيل، دار عدنان، بغداد، ٢٠١٨م.
- ما لم يكن ممكنا: محمد البغدادي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.
- مائلات من ثقل دمعة، ابتهال بليبل، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠٢٠م.
- متى يكون الموت هامشا، أنمار مردان، دار الفرات، ط٢، ٢٠١٧م.
- مثل قارب خشبي مقلوب، قاسم سعودي، دار الكتب العلمية، العراق-بغداد، ط١، ٢٠١٧م..
- مختارات من الأدب العراقي المعاصر، خالد البابلي وآخرون، شركة الغدير للطباعة والنشر المحدودة، العراق-البصرة، ٢٠١١م.
- مدونات، عارف الساعدي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
- مرثية عاشق، كرم الأعرجي، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٠م.
- معاول الذاكرة، مفيد البلداوي، دار أكد البريطانية للنشر والتوزيع، لندن-القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.
- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
- معجم مصطلحات الفنون، د. صلاح الدين أبو عياش، دار أسامة، الأردن-عمان، الجزء الثاني، ط١، ٢٠١٥م.
- من الضاحك في المرآة، جبار الكواز، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بابل، ط١، ٢٠١٦م..
- من وحدة الفن إلى تداخل الفنون، تداخلات الشعر والعمارة أنموذجا، سارة كسيبي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، مجلة اللغة العربية وآدابها، المجلد ١٢، العدد١، ٢٠٢٠م.
- ناعية القصب، حازم رشك التميمي، دار تموز، ط١، ٢٠١٣م.
- نظرية الأدب رنيه وليك، أوستن وآرن، تعريب: الدكتور عادل سلامة، دار المريخ، الرياض-السعودية، ١٩٩٢م.
- هذا التعرّي قبل قدوم البحر، كرم الأعرجي، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠١م.
- هكذا أنقّب، كرم الأعرجي، دار نون للطباعة والنشر، ٢٠٠٠م.
- وجه إلى السماء نافذة إلى الأرض، الأعمال الشعرية إلى ٢٠١٦م، عمر السراي، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠١٦م.
- ورقة الحلة: جبار الكواز، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بابل، ٢٠١٤م.
- ولا أحد غيري، صفاء ذياب، منشورات اتحاد الأدباء العراقيين، ط١، ٢٠٠٥م.
- ولهٌ لها، عمر السراي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٨م.
- يعقوب الحزن الأخير، نجاح العرسان، دار نخيل عراقي، ط١، ٢٠١٠م.