النص الموازي فى الشعر العربي المعاصر

عبد القادر فيدوح ــ قطر

التوازي وتبئير الفضاء

لقد بدأ الشعر الحديث يبحث عن سبل أخرى تعزز من دور الكلمة، والرغبة في التخلص من رتابة كل ما هو عتيق، وهذا ما جعل الشعر يقتحم طرائق جديدة، تنسجم مع الذوق المستجد ليعطي مفهوما مضافا إلى شكل القصيدة، بهندسة معمارية يخصها الشاعر بوضع تصاميم شكلية، متوازية مع مضمون الكلمات؛ لتشييد بناء قصيدته، يضاف إلى ما يعرف بالمضاف إليه فى دلالة الصور . وقد ساعد التوازيات، المضافة، على تنمية حدوس القارئ ورحابة مخيلته، بحيث لم يعد فيها مكان للدال إلا بوصفه ممكنا، يحتمل، أو لا يحتمل، وروده، ' ليحقق التركيب الفضائي ــ الذي رأى فيه جوزيف فرانك Joseph Frank واحدا من أهداف الأدب الحديث "[1] .

لعل ما يعنينا، هنا ، أن الشاعر يوظف البياض بوصفه نصا موازيا داخل النص، وأن المتلقي يجد نفسه أمام نصين : نص حاضر فى المكتوب ، ونص مغيب فى البياض ، يتشاكلان فيما بينهم ، غير أن هوى البصر يميل إلى المغيب فى البياض الذي لا يفصح عن نفسه بصورة واضحة، ولا يبين عن خواطره بشكل مباشر ، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعل منها شكلا متوازيا مع المتن، سواء عن طريق الترغيب أم عن طريق الترهيب، فى كلتا الحالتين يتعزز الإضمار عما لا يرغب فى التصريح به بحنكة عالية، فى هذه الحال يستبدل الشاعر اللامقول بالقول، والانزياح عن المعنى الحقيقي بالفشاء عما ينبغي الإعلان عنه، والمسكوت عنه جمالا فنيا، بالإفصاح عنه وجلا من الريب .

وسوف نتناول موضوع بحثنا هذا ــ بالدراسة التطبيقية على الشعر العربي المعاصر ــ حسب تقسم مستويات التوازي إلى :

أولا ــ تناغم اللفظي والبياض البصري

ثانيا ــ التوازي الوامض

أولا ــ تناغم اللفظي والبياض البصري

إن تضافر الفراغ في النص الشعري مع السواد وتموجات النص وفق هذه الثنائية بشكل مناظر، ومكرر أحيانا، هو ما يوحي في نظر الشاعر بالانسجام بين المعنى الموحى به، والمعنى المنتظر، أو حسب ياوس Hans Robert Jauss أفق التوقعات، ضمن إيقاع دلالي يحكمها تناوب في المعنى ، وتوافق في الرؤية، بين ما هو مجسم، وما هو مغيّب في صورة تجريدية تتم فيها كل أنواع المطاردة للبحث عما يربط أطراف ثنائية سواد بياض ، أو ما ورد في مهارة الكلمة وصنعة الفراغ، " وكان وراء التجريب الطوبوغرافي الطباعي) مقاصد عديد، وقد توخى الكتاب من استخدامه، إثارة استجابات خارج نطاق المادة الطبوعة الاعتيادية والتغلب على تفككات عديدة للحساسية ، وإنشاء بعد حيث يمكن أن يلتقي الشعور والنشاط القلمي . وإضافة إلى خرق ستار المعروف الذي أقامته الطباعة، فإن الكثير من الابتكارات الطباعية تحاول بصورة واضحة تحقيق بعض تأثيرات الفن التصويري، وكان ليسنغ Lessing قد فصل بين الفن والشعر على أساس أن الأول له وجود في الفضاء ، والأخير له وجود في الزمن، لكنه في الفترة التي صيغ فيها مفهوم الفضاء ــ الزمن، ربما كان من الطبيعي التفكير بربط الاثنين كطريقة في إظهار أن البعدين ليسا منفصلين عن بعضهم "[2] ولعل الثنائية بهذا المعنى تمكننا من جاذبية الإحساس التي تثيرها فينا ما تتضمنه من تأملات بعد تريد الموضوع من تصوراته الظاهرية ، وأشكاله المألوفة .

وتكمن شعرية ثنائية تناغم اللفظي Calligraphy والبياض البصري، في نظر كثير من الدارسين، وما يقابله في منظورنا من ثنائية الرقش[3] / البياض) وهو ما تعززه مقولة :" الكتابة الشعرية، هي كتابة البياض الأول، وحين تبدأ في كل مرة، فإنها البداية ذاتها ، تكتب البياض الأبيض "[4] . والنص المرقَّش هو النص المكتوب بالحروف،

ويقابله البياض فى النص الشعري المعاصر خاصة؛ لذا سوف نحاول بقدرٍ من الجهد إمكانية إظهار تماسك النص فى ضوء هذه الثنائية، ضمن آلية التوازي، التي غالبا ما ترد فى القصيدة المعاصرة فى قالب سردي خارج عن السياق الشعري المألوف، أو خارج عن نطاق ترابط وحدة السبب والمسبب، أو العلة والمعلول ، التي يستدعيها النسق الشعري . و ظهر البياض المنتصَب، القائم، فى النص كمرآة مصقولة يحاذي بها النص المرقش النِّد للند، حتى يكاد يصبح صوته الخافت، وفيئه الزيِّن، وما خفي من سريرته ." ومن ثم فالعمل الشعري فى القصيدة التشكيلية هو تصميم قبل أن يكون وصفا، ولذلك يسعى إلى رسم انطباع قبل أن يسعى إلى الإفهام التفصيلي، الممل، أو المباشر للمتلقي . أما الناقد فينبغي أن يسعى بشكل آخر، [إلى] تجاوز حدود النقاد اللغوي ، ليفيد من المعطيات الطارئة على النص الشعري كالرسم والموسيقا؛ لأن النص الشعري أصبح مليئا بإشارات لغوية وتشكيلية، يمكن أن تؤسس مشروع قراءة معاصرة للإبداع الشعري الرؤيوي المعاصر فى القصيدة التشكيلية ." [5]

إنها صورة تحاول أن تكشف لنا مدى رغبة الشاعر فى إقناع المتلقي بلعبة التحرك بين النطق والصمت البليغ، بين الكلمة والمحو، بين الصوت والبصر، بين الرقش والبياض، بين الامتلاء والخواء، بتناسق متوازٍ، وبانتظام متسق، كحبات العقد، وانسجام مستوٍ فى نضج النص، المستقيم فى مرامِ معانيه، وفى هذه الحال يرى ميشال Michel Pougeoise [6] أن النص الشعري ــ مثله فى ذلك مثل الموسيقى ــ يَعقدُ مع الصمت صلة مميزة، وهذا صمت يعد جزءا لا ينفصل عن الكلام بما أنه يندرج فى الحركة الإيقاعية للقصيدة، ويكون داخلها أيضا حركة تنفس، وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل أو انكسار، وتأثر وتساؤل، وتفكر أو تأمل ".

ولكن قبل ذلك، هل يعتبر توظيف البياض دليلا على حيرة الشاعر؟ أم أن الكلمات لم تعد تسعفه تأدية الغرض؟ وهل يتلمس الشاعر فى البياض ما فقده فى التماس المرام فى الكلمات؟ وهل لنا أن نقول إن الشاعر فى مثل هذه الحال يرمي بشعوره إلى عبثية المنجز الإبداعي؟ وهل تأطير البياض يروم بالمعنى نفسه الذي يسوقه المكتوب فى صيغته التي وردت فيما هو مرقش؟ أم أن الشاعر يتوسم فى البياض علامة شفيعة،

بالنذ ر إلى ما انتابه من مشاعر مبددة، فتأملها فى هذا المخبوء ؟ وهنا قـد نجـد أنفسـنا وكأننا بالشاعر حين يوذ ف البياض نلمح منه كشفا مستورا فى الكلمات المعبرة، وفحصا مخبوءا فى إظهار مجهول البي ن، فيما لم يستطع البوح به إلا فى البياض، متسترا عـن معانٍ عليَّة، وصور خفية، محجوبة عن المراد القصدي الذي يتوق إلـى الحقيقـ .' ولأن البياض ليس صد يحا دوما، ليس بريئا، إنه يخفي فى بياضه قرونا من الكتابة , المواقـف والآراء، كل بياض يحمل فى بياضه حبرا مضى، توجها مضى، بعبارة أخرى : إنه محمل بذكرياته الجمعية، أو بلاوعيه الجمعي؛ لذلك كان لابد من اغتصابه كي يكـون أبـيض . فالبياض ليس لونا، إنه وجود، ولأنه حدد كلون، فلقد امتنعت القواميس عن ذكره، وكـفّ الجميع عن إقامة أية علاقة مع خارج اعتباره لوذ " [7]

وإذا كان ذلك كذلك مع المبدع، بوجه عام، فكيف هو حال المتلقـي فـى ظـل ممارسة سلطة البياض من الشاعر، هل الدوافع هي نفسها لكليهما (الشاعر المتلقي) أم أن إفرازات البياض تقترب من التيه فى منظور المتلقي؟ وهل باستطاعة المتلقي اختراق هذا البياض المنطّق، البليغ؟

فى نص المحو ينساق المتلقي وراء البحث عن توازي الملاءمة بغرض القـ بض على احتباك النص، تحت أي طائل، والأخذ بـ بدأ التعاقب بين مدٍّ وَجَـزْرٍ فـى محاولـة الكشف عن الرابط بين النصين المتوازيين، على الرغم من أن ما يقوله البيـاض لـيس بالضرورة هو ذاته ما يقوله المرقوش، بل قد يكون ما أ اره البياض فى المتلقي من رغبة فى كشف أسرار مكمن القصد، وما توارى فيه، وجلاء ما استخفى من حيثيات تشع جوهر العلامة الدالة هو ، طلب المتلقي فى التركيز برد فعله فى تأويلاته، أضف إلى ذلك أنه قد يعطي جوابا متوازيا للصورة الأولى، أو يمنح معنى متواريا آخر خلف المعنـى الأول، وهو ما يشكل انجذابا، وحركة ذهنية فيما يثير النص برمته من وقع جمالي فى النفـوس، بفعل صورتيه الذهنية والمرئية، وفق ما يستدعيه الالتحام للصورة الكلية، وذلـك عنـدما تصبح مخيلة المتلقي مهيأة للانتقال من حيث انتهى الشاعر إلى الخطوة الموالية فى تفعيل مسعى البحث عن الخبيء الذي يمكن وسمه بـ ' صوغ التعاضد ' من أجل تكوين صورة أخرى متوازية مع الصورة الأولى، وقابلة للاستيعاب، على حدِّ رأي باشـلار Gaston

Bachelard فى نظرته إلى الرؤية التخيلية، قول : " قد يرى المرء دائمـــا أن التخيـــل أي التصور) هو الطاقة المتمكنة من صياغ) الصور، ولكن الأدق هو أنه الطاقـــة القـــادرة على منح الصور التي يهيئها الإدراك الحسي، وأنه فوق كل طاقة لها علاقة بتحير أنفسنا من الصورة الأولية، ومن الصورة المتغير . إذا لم يحدث أي تغير فى الصور، أو اتحـــاد غير متوقع فى الصور، فليس هنا أي تخيل، وليس هناك أية عملية تخيليا "[8]

ثانيا ــ التوازي الوامض

وقبل أن نستحضر النصوص نعطي افتراضا لما بدأ به الشاعر حـــين اســـتهل قصيدته ببياض، نفترض له مربعا ــ خاليا من أي مكتوب ــ أو نقاطا متوالية فى شـــكل أفقٍ عمودي، للبرهنة على غاية الشاعر من قصد المساحة الفارغة، ولنبدأ علـــى ســـبيل المثال بهذا النص ' تجميع أول "[9] :

أخذ البياض فى بداية القصيدة نصف مساحة الصفحة، ويتعطل فيها حبر الـ لمات عن الظهور ليجد القارئ نفسه فى حيرة من أمره، كونه أمام صورة بكماء، فيما خفي، وصورة مقروءة فيما ظهر من كلمات منطقة بما لا يريد صاحبها أن تعبر عنه، وكأن الصورتين تتناطقان فيما بينهما لتقولا اللامقول فى نصين متوازيير .

صمت قزحي
كرصيف الشهود فى برق الأخضر
يدخل بين صباح المسكوت عليه
وليل الماء المكسور بإبهام الضوء
لهذا المتقزّح فى اقيانوس الرغبة
مازلت أنطُّ كلحن جراد الرأس على ما بعد المعنى
لأظل كما عاش المعيوف الصاعد فى بحر الوقت
بريئا كخيال الرعد
فتيا

كسؤال النجمة قبل النطق

نحن، إذ ، أمام نصين فى نص واحد، ولكنهما ليسا على ن ق واحد، نص يظهر المعنى فى اللامقول، والمحجوب، بفعل إرادة الشاعر، ونص مرقش، معبر عنه بالكلمات لمقروء . وبالنظر إلى صوغ الشعر الكامن فى سبك مبناه، وحبك معناه، وفى نسقه، بحيث تكون صوره كلا منظما بمجوعة من الضوابط، يرتبط بعضها ببعض، وبالنظر إلى ذلك فإن النص ـ الف المألوف بنتوء معنىً خفي بين المرقش الخطِ) أو ما يطلق عليه بالكاليغراف alligraphy ، والبياض .

وقد لا يعنينا هنا ــ فى هذا المقام ــ النظر إلى ما احتو ه النص من معانٍ توحي بمكابدة الذات الشاعرة، وما عبرت عنه الصورة بمخيالها الشعري، وفى عرضها ركوب الأهوال، على نحو من الحس الدرامي المُبِين، الواضح، كما أنه لا يعنينا ما عبر عنه الشاعر بالسكوت المطبق، والصمت المهين بألوان من الغمام، المفعم بالتأنيب، فى شكل قزحي، بسبب انكسار طموح الذات الشاعرة، وانحناء مقامها، اعتقادا منا أن توضيح المعنى، و ستجلاء الإيحاءات الغامضة فيه، والتعرف إليه بعمق، هو من باب التحليل الدلالي / التأويلي القائم على عنصر التمكن من خرق المسكوت عنه، وشق لوحة البياض بما لا يعطي تصورا مغايرا لنسق القصيدة العا . أضف إلى ذلك أن كل توقع من دون تبريرات يدخل عملية القراءة فى تفاصيل مستعصية يتعذر فهمه .

لذا، يبقى التركيز على تبئير المعنى هدفا لاستجلاء بيان البياض، وفصاحة معانيه الدالة، فيما هو قائم بإزاء محاذاته حيز النص المرقش، ومقابلا له فى المبنى والمعنى، بعيدا عن إقصاء محيطه شكلا ومضمونا، وتَمثُّل علاقة المدرَك منه فى جميع جوا ب . ومن هنا يكون توظيف البياض، فى خط متوازٍ مع النص المألوف، المنفلت من قبضة اللغة، قد جاء مكملا لمعنى النص المرقش، ظاهرا وباطنا، أو لدور الكلمة فى مرامها، ترجيحا من الشاعر أن النص من غير البياض قد يكون غير جالبٍ للنظر، أو غير مثير، وهو ما استد ى الشاعر ى طلب سؤال المخبوء فى البياض، وتجاوز التوقع باللاتو ع، على أنه واقع افتراضي، مشتق فى أصله من الواقع المتوقِ .

ومن هذا المنظور رسمنا صورا بشأن تناول ظاهرة التوازي فى تعالق الـ ص المتخفِّي فى البياض بالنص المرقش فى المكتوب، وفى شكل تناغم لفظٍ بصري، وهـــي تقن ة تبدو مغفلة، نسبيا، من قبل الدارسين، ارتأينا جلاءها بما يجعل من هذا التعالق نصين متوازيين فى نص واحد، على نحو يؤسس رؤية إبداعية فيها قدر من التوازي بُنِي علـــى قصد، وتصميم من الشاعر .

ولنا فى هذا أمثلة كثيرة نأخذ قصيدة " لغة " لقاسم حداد فى قول :

فعل ناقص

ونحاة الكوفة

.....
.....
.....

يستبسلون

.....
.....
.....

إذا كان الشاعر قد غيب جزءا من نص، وطرحه فى شكل بياض، يتوازى فـــى الموقع ظاهريا، فلأنه يصور هذا الموقع الأخير كصيغة مقصاة من قيود نظـــام الزمـــان والمكان؛ لذلك جاء هذا البياض التجريدي ليوضح فعل القصد المغيـــب، كشـــفته معادلـــة رقش بياض، وكأن الشاعر يفكر بالغياب ويكتب بالمشاعر فى نـــص البيـــاض، ويكتـــب بالكلمات ويفكر فى اختراق الواقع، ى النص المغيب، ليصبح النصان متوازيين متساوقين بتجوارهما، كل منهما مبعث للتأمل، وحافز للإدراك .

يبدو أن قاسم حداد تواق إلى الاندفاع إلى استعمال الإيحاء عن طريق الشـــكل، وكأن الكلمات ــ لديه ــ لم تعد قادرة على المعنى المراد، والتمكن منه، أو عن فحـــوى مكنونه؛ ا مر الذي جعله يبتكر نس ا رديفا لحبر الكلمة، متضمَّنا فى نتوء فضاء، منتصَبا

قبالة المرقش، أو إزاءه، أخذ مساحة ما تبقى من الصفحة، بوصفه إدراكا حسيا يضفي على المكتوب تعبيرا مشتركا، أو متوازيا، و وفر دليلا على وجود معنى منسجم فى تماسك بين المقول واللامقول .

ليست اللغة هنا ــ فى منظور قاسم حداد ــ ذلك النسق من الإشارات والرموز، ولا هي تلك الوسيلة للتفاهم بين الأفراد والأمم، وإنما الشاعر يقصد من وراء ذلك أن رسالة الحضارة العربية لا تخرج عن نطاق اللغ . ودلالة " لغة " تتوارى خلف ما اصطلح عليه أن العرب أمة لغوية، بنى عليها فهم كل متغيرات، عبر كل الأزمنة، وحتى فى حال الإقدام على المبادة فإنها تنطلق بالتفكير الاسترجاعي، أو تداعي الوعي، مادام الفعل لا يفضي إلى أي رؤيا، واللغة هنا كونها فعلا ناقصا ــ فى نظر الشاعر ــ لا تحمل أية رسالة إلا داخل اللغة، رسالة مغلقة على ما لم ينجز بعد، أو عليه أن ينجز بشكل مغاير، وببشريات ما يُنتظر من فضائها المفتوح على البياض، وإذا كانت لغة " مغلقة بسياقها اللغوي فى المكتوب، فلا انغلاق فى الفضاء الرديف لها، ما يعني أننا أمام نصين، نص مغلق فى " لغة " ، ونص مفتوح فى " البياض " يجسد فعل الرؤيا / الاغتراب / الهجاء / التمرد، بين المعمول والمأمول .

وبالعودة إلى مرجعية نحاة الكوفة المستبسلين فى منظور قاسم حداد، فإن توظيفهم جاء ليبرر تبنيهم فكرة التحرر من قيود اللغة المعيارية وولعهم بالسماع، خلاف مدرسة البصرة التي اعتمدت الحفاظ على الموروث، والقياس عليه، وكأننا بقاسم حداد ــ فى المسكوت عنه ــ قد أصابه ما أصاب سيبويه ــ على سبيل المثال ــ فى صمته الغاضب بعدما آل إليه الوضع الذي لم يجد نفعا بعد قول :

كنت أظن العقرب أشد لسعًا من الزنبور فإذا هو هي

فرد عليه الكسائي : فإذا هو إياها

فما كان منهما إلا أن احتكما إلى أعرابي سليم الطبع، لكن هذا الأخير خان سيبويه ومـــال إلى تصويب الكسائي خطأ؛ لمصلحة له عند لأمين ابن الرشيد ، فاشتاط سيبويه غيظا بعد هذا التمالؤ، والتحامل عليه ظلما، ولعلها الصورة نفسها تتكرر مع قاسم حداد عندما يرى فى تمالؤ الحـ ف على الإنصاف، والميل عن الصواب، والخطيئة على الجزاء، والفســـاد على الصلاح، والخَلة على الخصلة، وكأن قاسم حداد يشعرنا باستمرار مـــنهج ســـيبويه باعتراضه على خ بة الباطل على الحق على رغم ما فى استواء سريرته من دُرٍّ مكنون ، وهو المنهج نفسه الذي لا يريد استقلال الـ واقي بـ د ركوب البحر على حد قول المتنبي :

..... ⁂ ، من ركب البحر استقل السواقا

لأن فى الـ واقي، بحسب افتراضات قاسم حداد فى البياض، وسيلة للوصول إلى العمق، وترجيح الـ بادرة فى التجاوز، وهو ما يحتاج إلى جسارة لكسر الرتيب من المألوف .

ولعل الشاعر باعتماد هذه التقنية يكون قد وظف جزءا من الصفحة فى بياضـــها بوصفه حيزا مكانيا جاهزا للعِمارة، بما يحفظ به المكان لبنيان صورة دالة، من المتلقـــي، غير الصورة الأولى التي جسدها المبدع فى مداد الكلمات؛ أي لتصبح هذه الصورة الدالة وسيلة أخرى تضاف إلى وسيلة التعبير بـ لكلمات، وتزداد الصورة جمالا أكثـــر إذا كـــان جلاؤها متساوقا مع الصورة المرقشة، وهذه بدورها تزداد جمالا أكثر إذا كانت مشفوعة بفن الخط السميك، أو التلاعب بالمساحات الفارغة فى الصفحة، من خلال توزيع رســـم الكلمات المعبرة، وقد اعتبر مالارميه Mallarmé شكل الكلمات، و لأحـــرف، أو شـــكل القصيدة على الصفحة والفراغات المتروكة بين الكلمات عناصر مهمة لما سماه بـــ [دفعة كشتبان Un Eoup de Des .. كانت ترمي إلى إتاحة مخرج من المستوى اللفظي للقصيدة، والتوجه مباشرة إلى العين، لكنها فى قيامها بهذا اكتسبت نوعا آخر من الرمزية "[10]

كـ ا فى مقطع " هكذا، دائما هكذا، من هامش ' دخلت ' للشاعر علي الشرقاوي[11] :

فى نهار الذ ا مين أمشي على وجع يتأبط جوع السؤال
أغوص كصارية فى عويل السحابة أو فى رماد الصهيل
بين قاع قلبي **أرى** ..... **وارى** ..... **وارى** .....
أصيرُ شهيق الرمال، أصير يد الحلم فى زرقة المستحيل

و

مازلت

أرى

الساحل أنثى

البحر ذكر

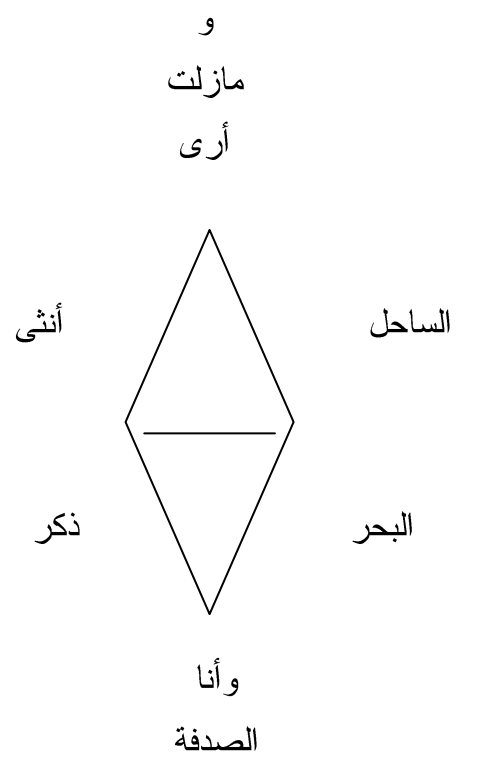
وأنا

الصدفة

أليس فى هذا التوزيع الجغرافي لرسم الكلمات ما يبرر صورة التوازي بين الدال والمدلول، وهي تزدان فى الفضاء بين صورة وأخرى، وحين تزول من مكانها إلى مكان آخر، وتـ يل عن كبد تراتب السبب بالمسبب فى الرسم الطبيعي للمكتوب، وفى موضعه المألوف، ألا نستطيع أن نقول إن الصورة هنا تأخذ من هذا التحلحل نبراسً ا مشعا، ومتوازيا مع النص المرقش بالمدا . أضف إلى ذلك أن ما ورد من اهتمام لرسم كلمة وارى) وتكرارها مرتين، واقترانهما بـ أرى) فى صورة جناس ناقص على هذا النحو :

بين قاع قلبي أرى ..... وارى ..... وارى .....

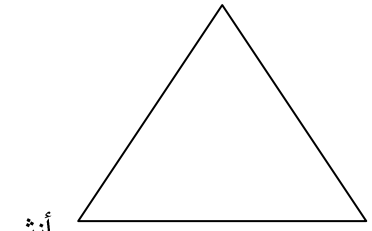
لما فى الصورتين (أرى) و (وارى) من اختلاف فى المعنى والدلالة، وتشابه فى بعض الحروف ، واختلاف فى ترتيبها ، لكنهما متباينتان من حيث المعنى الدلالي، فى كون الشاعر يرى فى (أرى) ما (وارى) مما خفي من المواراة .



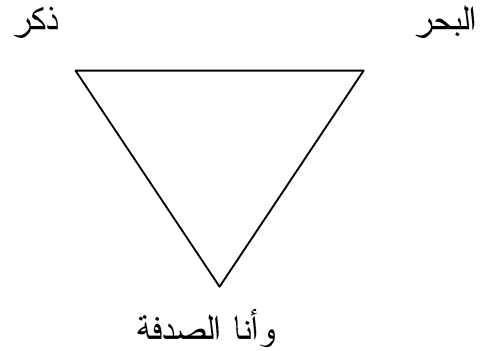
إن دلالة تداخل الكلمات فى هذا الرسم على شكل متوازي الأضلاع Parallelogram تظهر كل ضلعين متقابلين ومتوازيين فى الآن نفسه فى الدلالة (الساحل ⟷ الأنثى) و (البحر ⟷ ذكر)، فى حين يأتي قطر لمساحة بينهما ليقابل حالتيهما فى شكل توازي المناضلة، حيث يظهر فيه مسار التوازي فى توزيع ضاء المساحة التي جاءت متساوقة فى علاقاتها التركيبية، ويأتي القطر فى شكل وتر فاصل بين صنفين متقابلين

يوضحان حال الذات الشاعرة؛ إذ تأتي الصورة فى حالة الأولى على شكل مثلث عادٍ فى وضع ــ افتراضي ــ طبيعي بأضلاعه المستقيمة على هذا النحو :

وما زلت أرى (الذات)



بينما فى الحالة الثانية يُظهر علاقة الذات (الصدفة) بالبحر فى صفات الذكورة على شكل مثلث مقلوب، حين وضع أعلاه أسفلَه، وفى هذا القلب دلالة معينة توحي بـ ب أوضاع الحياة، وإدارة ظهرها، فى نظر الشاعر .



وأنا الصدفة

ومن ثم يكون القطر الفاصل بين الذات الرائية والذات الصدفية، من فصيلة المحاريات السميكة، هو ما يمكن أن نطلق عليه تقابل عمودي بين صورتين متناظرتين فى الشكل (الضمير المتصل ا الم صل : مازلت أرى) والضمير الم صل أنا الصدف) وبتشاكل دلالي فى ترابط الضميرين : الضمير (أنا) لذات الشاعر المتماسكة رغم الداء، ظاهره وباطنه، والضمير المتصل فى مازلت) الدال ـ لى الحركة المستمرة والمتكررة، فى كو هـا مـن

فصيلة المحاريات الرخوية فى شكل (الصدف) ولكنها متماسكة، مهما واجهت من أذى فى علاقتها التحولية بين (أصير) و (الصدف) وهي علاقة توازٍ توحد التّضمُّن الدلالي، وا توائه معنى حالة الذات الشاعرة فى إصرارها على الإقدام، مهما اعترض سبيلها من إكر ه، ماديا كان أو معنويا، مبينة فى ذلك " ترتيب القول فى جزئين، فصاعدا، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر، منسوب إليه، بجهة ما من جهات الإضافة، ونحو من أنحاء النسبة [12] ، والشاعر هنا لا يضع التناظر بين هذين الجزئين فى صورتين متلففتين، مشتملتين بعضهما ببعض، كما نبصرهما، بل كما نتأملهما، وننظر إليهما مليا، بما ينبغي حدو ه من أفق التوقع بصورة تجريدية مطلقة، وبلعبة تبادل الأدوار بين النصين فى توصيل الرسالة نفسها .

ولعل ما يعزز تصورنا، من قبيل التضمين، هو تلك المتوازيات الرديفة لتوازي البياض، وهو ما عبر عنه محمد مفتاح بـ " التشا ه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي ، وأنه ' يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة ، وكيفية استغلال الفضا. " أو " هو التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة، أو المتشابها [13] كما ورد، فى لنص السابق، من توازيات ماثلة فى :

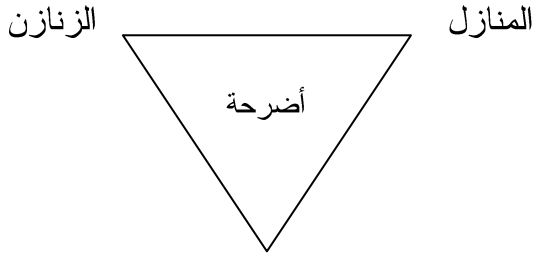
التوازي الصوتي فى : الصهيل / المستحيل أص ير / أصير ترادف صوتي)
التوازي الرديف فى : وجع عويل رما مستحيل / (شبه ترادف فى نقل صورة مليئة بالأسى وأشكال العذاب)
الضميران فى : (مازلت أرى) مع الضمير فى : أنا) كون الشاعر لا يرى نفسه إلا متماسكا كالصدفة، على الرغم من أن هذه الصدفة يتشكل فى بعضها اللؤ ؤ ، لما فى ذلك من دلالة بالنظر إلى ما يوجد غور محارته من رؤى .
التوازي الدلالي فى :

- الساحل : المنطقة اليابسة للبحر الماثل فى صورة الأنثى .
- البحر : الماء الكثير، خلاف اليابسة، الماثل فى صورة الذكر .

و أن الأنثى هنا تشكل صورة الأخذ فى الحضن، والاشتمال بالاحتواء، مصـــداقا لغمـــر العطاء، بينما هو ا ت الشاعرة) البحر المليء بالخيرات .

ولنا فى الشعر العربي الحديث أمثلة كثيرة على ه ا النحو الذي تبدو فيه الأوضاع فـــى اتجاه المنطق المعكوس على نحو ما جاء فى قول أمل دنقل فى " أغنية الكعكة الحجريـــا " [14] :

المنـــازل أضرحـــة، والزنـــازن
أضرحة، والمدى أضرحة
فارفعوا الأسلحة
ارفعـــــوا
الأسلحة



وقد حاول محمد الصفراني التعليق على هذا ال قطع الشعري من المنظور الـــدلالي فى توظيف النص على هذه الشكل فى وضع رسم ه لث مقلوب لتجسيد الوضع المقلـــوب فى الحياة من خلال الإسراف فى تقتيل الناس إلى الحد الـــذي تحولـــت معـــه المنـــازل، والزنازن، والمدى إلى أضر ح . وتبعا لذلك فقد أخذ الشاعر فى تحريض النـــاس علـــى الانتص ار لأنفسهم جاعلا كلمة الأسلحة فى قمة المثلث (المقلوب ؛ لأنه إذا استجاب الناس إلى حريضه، ورفعوا أسلحتهم ، فسيعود الوضع / المثلث إلى شكله الطبيعـــي، وتصـــبح عبارة ارفعوا الأسلحة إلى الأعلى ."[15]

إن التوازي بهذا الشكل الذي نراه هو ما عبر عنه القدامى عند اقتضاء شيئين أو أكثر تقوم بينهما علاقة انسجام وتقابل، أو ما يعتبره المحدثون، كما جاء في قول ميشال[16] Michel Pougeoise ' لقد خصص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة، وأولاه المنزلة الرفيعة . وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة، وخاصة ما كان منها مرئيا، وذلك من قبيل البياضات، ورسم القصيدة في صفحة الورقة، والهوامش، والتفنّن في الطباعة، وتشظية النص، وتقطيع أجزائه، وغياب علامات الوقف، أو الإكثار منه ، لذلك يلامس فضاء الفراغ تجسيد اللامقول في النص في تقابل مع فضاء التشخيص، أو ما لا يمكن البوح به، بمسحة فيها من التعمية ما يجعل الصورة مموّهة، أو معبرة بخلاف ما يُسأل عنه، وهي صفة، غالبا ما تكون، ملازمة للنصوص الحديثة، كما جاء في قصيدة ' سطوة " لقاسم حداد قول :

سطوة

أمام الورقة

..... أقف مذهولا

.....

.....

.....

.....

.....

..... من يجسر على كسر هذا البياض الجميل

ويأتي السطر الشعري الأخير في منتصف الصفحة، ثم يلي ذلك بياض، فيما تبقى من الصفحة، حوّل النص إلى نسقين متوازيين : نسق الرقش ــ أو فن توزيع الكلمات، ورسمها بالحروف Calligraphy ، غالبا ما تكون في أحْيَازٍ مفضية، أو متبادلة المواقع ــ ونسق المحو، لتأخذ هذه الأسطر الثلاثة فضاء الصفحة كلها في ثلاثة مواقع، كل موقع منها يتبعه، أو يسبقه بياض في لعبة حركية، مبنىً ومعنىً، يرمي من ورائها الشاعر إلى مطلب التدليق في تصورات لها وقعها الخاص في منظور التلقي، حين يحاول الشاعر إشراكه في ممارسة اللعبة نفسها في ظل مبادرة التأويل .

إن ما أصبح يثير المتلقي فى البياض هو تلك اللعبة الافتراضية، القائمة على ا مكان، كما هو الشأن فى لعبة الشطرنج التي تعتمد على تحريك المواقع فيما هو مناسب، وهو المنظور نفسه مع لعبة الكتابة ى القصيدة المعاصرة التي تعتمد البياض جزءا متمما للنص، ومتوازيا مع الرقش الخطي؛ ليكون الانتقال بين النصين نابعا من حركية لملمة ما خفي وما بطن من شمولية النص .

نحن إذ ، فى سطوة ' أمام ثلاثة نصوص فى نص واحد، الأول هو النص المرقش فى السطرين الشعريين الأوليز . والثاني هو نص البياض بين السطر الثاني والسطر الأخير، بينما الثالث هو نص البياض الم روك فيما تبقى من الصفح . وحتى فى الحالة التي يمكن أن نقول فيها إ ا أمام نصين، فقط، أحدهما ماثل فى المكتوب، والثاني فى البياض، فى شقيه، فإن الأمر لا يختلف كثيرا مادام المعنى المستخلص هنا هو نفسه الم نى المستشف من الحالة الأولى، وفى كلا هما نصل إلى أن المحو، البياض، فى وضع متوازٍ، يضع القارئ رهن طبيعة مرجعيته ال ؤهلة فى مسعاها إلى إعادة صياغة النص، وإعادة بنائه، من خلال التطلع الذي يستند إلى الجمع بـ ن الذكاء الذهني والفطنة الشعورية، ضمن مساحة المتصور المرسوم بينهم .

والمتتبع بعمق إلى فحوى النص يرى أنه يمضي إلى هدف واحد، ولكن فى مسارين، وفى خطين متوازيين، الأول فى محاولة الظهور عبر دال / المدلول من خلال الكلمات فى كون الشاعر يقف مشدوها أمام ما آل إليه الوضع، سواء فيما هو عليه، أو فيما ينبغي أن يكون ه يه، بينما يأتي الاتجاه الثاني فى فضاء دال / مدلول فى لعبة البياض المتممة للوضع الأول، على اعتبار أنه يعيش حالة خ اء، وفى فضاء بَرَاح، وفى كلتا الحالتين تأتي الصورة فى ة موليتها لتعبر عن قلق التشخيص فى معبر عنه، وهذر الوعي، وخوائه، فى اللامقول بالهذيان، أو باللاجدوى من المعمول، . ين وقف الشاعر مذهولا، مشدودا، فى انتظار المأمول من جسارة كسر البياض الجميل " والإقدام على ملئه بما يكون الوضع عليه مفعَما، ومبشر .

لذا، يمكن القول إن القصد من وراء توظيف توازي البعد البصري للقصيدة المعاصرة فى تناغم اللفظي والبياض (البصري) يأخذ حيزا له فى ذاته، ضمن لعبة

حركية متبادلة فى المواقع، ومن جهة أخرى يأخذ حدثا نفسيا ى وعي المتلقي . وإذا كان الأمر كذلك فإن التناغم ،هنا، يعزز من موقع الـ الة الرمزية، حيث تستمد الصورة الشعرية ثراءها بفعل خاصية التواصل بين ما و نذير سوء، وما هو بشير خير، وفى هذه الحال يكون العمل الفني منفتحا على أكثر من تأويل، وقابلا لأكثر من إيحاء، ومؤشرا إلى أكثر من دوال؛ إذ يمكن أن يمتد براح الدلالات إلى ما لانهاية، بفعل آفاق فاعلية القراءة، المطلة على ' كون النص ؛ حين يحقق فعل القراءة مطلب النتيجة، وصوغ الهدف المرجو .

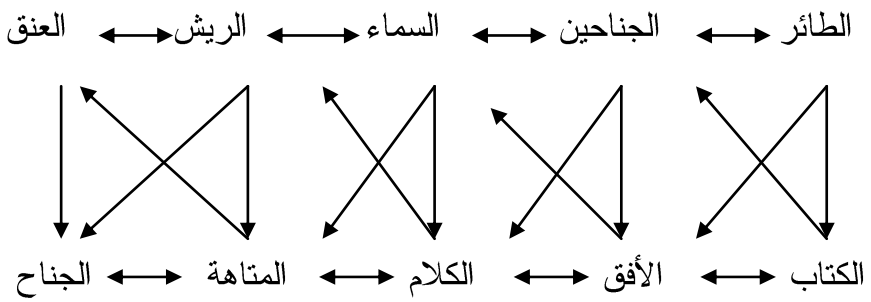
أما أدونيس فيضع المتلقي أمام عنصر الإدهاش ضمن حيز بلا حدود حتى الأقاصي، موزعا نصه بين مساحتين : الأولى ذهنية شعورية، والثانية ماثلة فى رسم القصيدة داخل ـ يّزٍ أحاطها بتنصيص بين هلالين، ويردف هذا التحديد تعيين آخر حين وضع النص بين خطين قطريين، مائلين، فى شكل انحناء، ليجد القارئ نفسه أمام نسق يركز على بنية بصرية متعاضدة مع علامات الترقيم المضافة، تتضمن شكلا مثيرا للانتبا :

(... / طائر
باسطٌ جناحيْه ، ــ هل يـ شى
سقوط السماء ؟ أم أن لـــ
الريح كتابا فى ريشه ؟ الـــ
عنق استمسك بالأفق
والجناح كلام
سابح فى متاهة ... /)

إن ما رسمته المخيلة الشعرية من خواصٍ دالة، على عِظةٍ، لهذه القصيدة، هو تداخل الكلمات ـ ع البياض، ومع علامات الترقيم، فى صورة تكنـ فية أحدثت نقلة مثيرة للانتباه فى واعية المتلقي، مضافة للصورة التعبيرية المألوف . ولعل المتلقي هنا قبل أن يخوض فى معرفة الصورة الشعرية، ينساق وراء الصورة البصرية؛ إذ يجد نفسه مجبرا على التركيز على الدال، وبعد تأمله الحدسي يكتشف الصورة الشعرية تختفي وراء

الصورة البصرية، و أن هناك عاملين مشتركين ، بين ما هو بصري وما هو مجازي فى التقنيات المضافة بياض / تنوع علامات الترقيم).

وبين نص الكلمات، ونص البياض، ونص الإشارات المضافة، هناك علامات مشتركة طبيعية / دلالية حسب ما يمنحه سياق الناص فى أحيازه المتوازية بين ما هو لغوي، وما هو بصري، متنوعٍ . والشاعر إذ يدفع بالمتلقي إلى مقاربة تماثل ما هو طبيعي فى المعمول : الطائر الجناحين / السماء / الريش / العنق) بما هو مأمول فى دلالة : (الكتاب الأفق / الكلام / المتاهة / الجناح) ، يجعله أيضا يتمثل الصورة فى توازيها الدلالي على هذا النحو :



يبدو هذا الرسم ــ وبهذا الشكل ــ شديد التعقيد، ولكن بقليل من التأمل فى تتبع اتجاهات الأسهم يتبين ما يأتي :

الاتجاه الأول الأفقي الأعلى) : العلاقة التماثلية فى التوازي بين : الطائر / الجناحين / السماء / الريش / العنق، فيما يجمع هذه الصور من دلالة مشترك .

الاتجاه الثاني الأفقي الأسفل) : العلاقة التماثلية فى توازي بين : ريشٍ) الكتاب / الأفق / جناحٍ) الكلام / المتاهة / الجناح، فيما يجمع هذه الصور من دلالة مشترك .

الاتجاه الثالث العمودي : العلاقة التماثلية فى التوازي بين : الطائر / الكتاب، الجناحين الأفق، السماء / الكلام دلالة) ، الريش / المتاهة، العنق / الجناحٍ .

الاتجاه لرابع القُطري المائل إلى الأعلى : العلاقة التماثلية فى التـوازي بـين : الكتـاب / الجناحين ، الأفق / السماء، الكلام / الريش، المتاهة / العنق . لما فـى ذلـك مـن دلالات مشترك .
الاتجاه الخامس القطري المائل إلى الأسفل : العلاقة التماثلية فى التوازي بـين : الطـائر / لأفق، الجناحين / الكلا ، السماء / المتاهة، الريش / الجناح . لما فـى ذلـك مـن دلالـة مشترك .

إن التوازي الملائم لهذه الاتجاهات ــ حسب منظورنا ــ فى هذا الـنص يقتضـي الحديث عنه فى ضوء احتباك المعنى الدلا ي من خلال ما يرمي إليه الشاعر فى معـاني الكلمات الموحية، وبتضمّن العلاقة بين الطائر وتداعيات مطالب أقاصي تطلعات الشاعر، فى مقابل تقيده برِبقة الضوابط، وضياع حريته إزاء قيد رسالته (الكتاب) السابحة فـى المتاهة، يجد القارئ نفسه أمام ما هو متيمّن به فى طائر) سعادة الشاعر بعضد جناحيه، فى حمله إمكان تحريك الحال من سطوة ريح، وقوتها، والمحمي بكسوة الطـائر) فـى ريشه، والمتطلع، بكبرياء عنقه، إلى ما يملأ عِزته، المتعلقة بالآفاق، فى حميّتها، غير أن ما هو مستمسك به من أعلى، حدَّ الأقاصي، معقود بجناح كسيرة، فيما يحمله من خطاب لم يُجدِ نفعا، بوصفه سابحا فى مواضع التيه، والضلال، بعد أن حاد الحال عـن الحـق، وعدل عن الطريق الصواب . والحال أن ذات الشاعر، هنا، تبدو مغرَّبـة فـى الوضـع الانحداري المشحون بمآلات الوضع الذي يعكِّر حقل الرؤيا، ويحنط الواقع .

ولعل ما يوضح الصورة أكثر هو توازي البياض المبتـدَأ بـه فـى الـنص قبـل التنصيص [(.../] وبعد التنصيص مباشرة، ثم البياض المنتهي به بعد آخر جملة شـعرية قبل علامات الترقيم، وبعد إغلاق التنصيص [.../] . وفى هذا البياض دلالة علـى أن النص بوصفه عالما كونيا يرى فيه الشاعر أنه مقيد، ومكبل بإشارات ملزِمـة لا يحيـد عنها؛ الأمر لذي يعيق رؤاه، ويعرقل مسار . يقول محمد بنيس فى مثل هذا النص " وهنا يحدّ الأسود من مجال الأبيض، ويدخل المعلوم صلب هذا المجهول الذي يشد القارئ ... ويزيد من مساحة المتاهة دون أن يترك للقارئ حرية الخروج "[17]

أما توظيف الخط القطري بعد البياض فى بداية ا ص، وبعد البياض فى نهاية النص [/] فإنه ليس إلا صورة أخرى تعضد الصورة الأولى، وما رسم الخط مائلا إلا علامة دالة على ميل الأمور عن وضعها الطبيعي، مضاف إلى ذلك وضع النص فى شكله النهائي بين تنصيصين [( )] دلالة على سجن فعل الوضع فى قوسين على شكل هلالين مذ ابلين لا يحيد عنهما شي .

وبالعودة إلى ترابط التوازي بين هذه الدلالات، وربطها باتجاهات الدوال السابقة، ومحو البياض، وعلامات الترقيم، نجد الشاعر يرسم لوحة فنية عالية ترابط، كونها تحمل إشعاعا وميضيًا متوازيا فيما بين جميع الصور، ما يعطي نسقا متلاحـ ا ضمن نـ يج متصل الأطراف، يحمل فى معانيه طابع التماسك الذي يتحقق بوساطة التقابلات والتناظرات المتوازية من خا ل محورين أساسيـ : توالي الصور فى ترابط دوالها، والاحتباك فيما بينها وبين مدلولاتها .

ثانيا ــ مُعَمَّى[18] البياض

قد لا يعنينا، هنا، الحديث عن ظاهرة الإ هام فى معاني الشعر بوجه عام؛ لأن فى ذلك تفاصيل أفاض فيها الدارسون، واستغرقوا فيها، وأطالو . كما لا تعنينا مقولة صلاح عبد الصبور حين استعصى عليه ــ ذات مرة ــ فهم ما كتبه أحد الشعراء، فقال :' شعراء الأحاجي والألغاز ". كما أنه ليس من الإنصاف اعتبار ما قاله نزار قباني قولا جائزا فى حق كل الشعراء، أو جائرا بميله عن جادة الصواب لدى بعضهم :

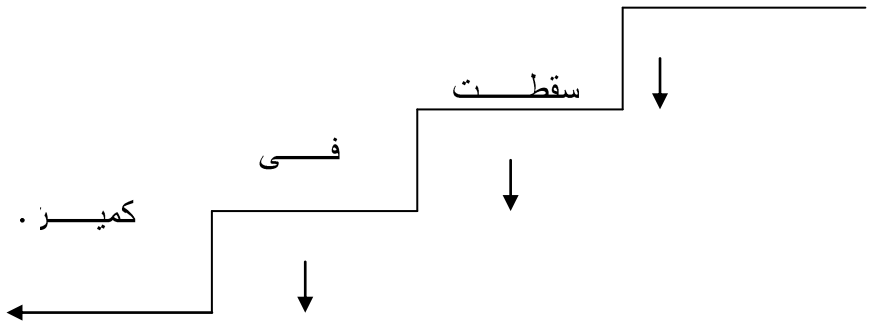
شعراء هذا اليوم جنس ثالث
فالقول فوضى، والكلام ضباب

غير أن الذي يعنينا هو ما صدر من القامات المبدعة بعض الإشارات الغامضة فى شعرها، كانت ــ فى نظر الدارسين ــ مدعاة لتوزع ذهن المتلقي، ولتشتت انتباهه، بين ما هو مكتوب وما هو ب اض؛ الأمر الذي أسهم ــ نسبيا ــ فى تبديد الصورة الشعرية، على حد قولهم، على الرغم من أن ظاهرة التشتت والارتباك الظاهرين للشعر الحديث ما

هي إلا أبرز جوانبه المنظورة .. وتكمن م عة الشعر فى تتبع هذه الهندسة، بحركة علـــى جسم القصيدة المشابهة لحركة العين على سطح اللوحا "[19] .

والأمثلة فى مجال تعمية البياض سمة بارزة، أض فت على القصيدة المعاصرة جمالا فى نظر بـ ضهم، وشامة شائبة جعَّدت وجهها فى نظر البعض الآخر، ناهيك عن تجاوزنا ألاعيب وألغ ز لغوية قد تبعدنا عن مرامذ . وفى هذه الحالة ارتأينا أن نبدأ بنص لصـــلاح عبد الصبور ــ أقل تعمية من غيره من الشعراء ــ بوصفه من رواد شعر التفعيلة الذين مارسوا هذه التقنية فى خطوة شكلية مبكرة، نسبيا، بالنظر إلـــى التشـــكيلات التجريديـــة المتنامية فى بنية النص الجديد" ، وكان هذا الشاعر قد جعل من حر كة فعل الكلمة علامة تميز بها، فى إبداعه الكشفي، ولازمته حتى الموت، يقول :

أحس إني خائف
وأن شيئا فِ ضلوعي يرتجف
وأنني أصابني العيّ فلا أبين
وأنني أوشك أن أبكي
وأننـــــي



وإذا كان الاتجاه السليم للسطر الشعري الأخير على هذا النحو :

وأنني سقطت فى كمين

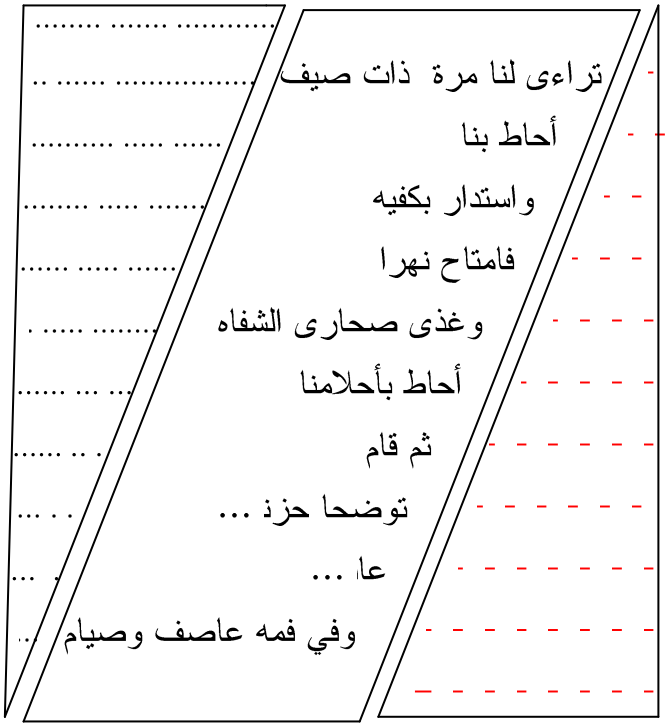
فإن الشاعر قد وظف هذه التقنية حسب رأي محمد الصفراني[20] بتغيير الاتجـــاه الأفقـــي للسطر إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل، على شكل سلم بسلسلة من الدرجات، وكأن السقوط هنا، كان سقوطا عن طريق الاستمالة والمخاتلة، وليس سقوطا مباغتا مـــن دون تمهيد أو إنذار . ولعل الذي يعنينا هنا هو تلك لمساحات المتوالية، والمتعرجة، فى شـــكل

سلم نصف هرمي، ما يوحي بالسقوط المنحني، المخضِع فيه صاحبه إلى الاستدراج، بعد أن ألاَنَ مريدُه جناحَه، وج له يميل، وينحني، دون مقاومة، من حيث لا يـــدري، بفعـــل للاشعور فى أثناء أخذه بالملاطفة، ' ولما أصبح اللاشعور مصدرا للإبداع بدرجة تزيـــد عن مرجعية الشعور .. ولما استعان الشاعر بمعطيات الفنون الأخرى، واستغل إمكاناتهـــا لصالح التجربة الشعرية، لاسيما الرسم والموسيقا ، كان من الطبيعي أن تتولد للقصـــيدة الشعرية معمارية بنائية جديدة، وبمنظور جمالي جديد، قد فرض أهمية التشكيل الشـــعري بقدر لا يقل عن أهمية المضمون الشعري "[21] .

لعل التلاعب بالحيز المكاني فى التصميم الطباعي لصفحة لا يخلو مـــن مغـــزى، وبخاصة فى مثل هذا النص المنحني فى شكل انحدار متموّج، اعتقادا من الشاعر أن ذلك يسهم ى وظيفة النص الشمولية، بما فى ذلك البياض، الجانبي المستتر، المسهم بدوره فى تعزيز حركة البصر، فيتناغم مع ـ ركة فعل الكلمة، ليخرج المتلقي فى معادلة ، تجانســـة انطباعي : ذهني بصرية، فى الآن نفسه، ضمن حيز الصفحة لتشكل رؤيا، وتؤدي غرض الفهم، كما جاء ذلك ــ مثلا ــ فى قول شاعر السعودي عبد الله الخشرمي فى وصـــايا النخيل " [22]

تراءى لنا مرة ذات صيف
أحاط بنا
واستدار بكفيه
فامتاح نهرا
وغذى صحارى الشفاه
أحاط بأحلامنا
ثم قام
توضحا حزن ...
عا ...
وفى فمه عاصف وصيا،

وإذا دَ ن النص قد ورد على هذا التصميم فى وضعه المتعمد له، فإننا سوف نرجعه إلى وضعه المفترض وقوعه فيه ضمن الحيز الطبيعي لوجوده، المبين على النحو الآتي :



قبل الخوض فى الكشف عن دلالة هذا النص يراودنا سؤال قد يكون بعيدا عن مسار توجهاتنا، لكنه فرض نفسه علينا وهو : هل هناك شكل هندسي يجسم شكله خارج المربع . وهل تَمثَّل الشاعر رسم المربع ــ كما يعتقد المهندسون ــ عن طريق جمع مثلثين قائمي الزاوية ومتساويي الساقين عند الوتر . وهل عمل الشاعر ــ فى هذا النص ــ بهذا التوجه، وسار على منواله متعمّدا، أم هي ضربة لازب ؟ وما الذي يعنيه بوضع هذا النص فى هذا الشكل؟ أم جاء خبط عشواء، وعلى غير هدىً ؟

وفى هذا النص يجد المتلقي نفسه أمام مُعَمَّياتٍ ملغزة فيما خفي من أشكال تبدو غريبة، بنصين متسترين، يتواريان فى شكل مثلثين ــ افتراضيين ــ وهو موضوع

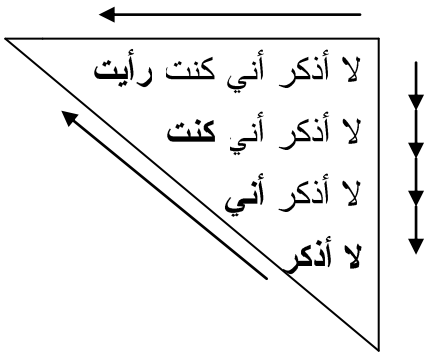
دراستنا (البياض ، ونص آخر فى شكل متوازي الأضلاع arallelogram ، فى صـــورة انحناء، فيه كل ضلعين متقابلين متوازيين . ولعل الذي يهمنا هنا هو المثلثـــان المتخفيـــان المرسومان فى شكل بياض فى معادلة ثماثلية باطنيا، وذلك حين يجد المتلقي نفسه أمـــام شكل ــ مكتوب ــ منحنٍ انحناء غير طبيعي . ويعطي الأسلوب التجريـــدي فـــى الفـــن التشكيلي تفسير ا لتوظيف المثلث فى جانب معانيه ا يحائية على أنه رمز للاستقامة فـــى اعتدال ما يقوم عليه الوضع؛ ليشكل زاوية قائمة تجمع بين شـــيئين، ضـــلعين متصـــلين بعضهما ببعض، متعامدين لبناء الاستقرار .

والشاعر إذ يرسم نصه على هذا الشكل المتوازي الأضلاع، فهـــو يجـــرده مـــن وجوده الطبيـ ي ــ مربع الجذور المنطقية ــ على اعتبار أنه مضلَّع منتظم فى شكله من جميع النواحي، أو ما يطلق عليه بـــ ' أسلوب مربع المصالح ' وهو أسلوب بـــديهي فـــى الحياة " بوصفه جبرا كوني " وإذا كان للمر بع أهمية كبيرة عند المهندســـين فـــى رســـم المساحات " لمختلف الوحدات المربع " إن وجوده الخفي فى تصميمه ــ المتعمَّـــد مـــن الشاعر ــ قد طبع براعته باست دام هذا الشكل حين جعل المتلقي فى موضـــع المســـتطلع بحدسه شكل المربع المغيب الذي اعتبره مو دريان Mondrian, Piet) أصل التصميم فى كل شيء حتى فى العمار ، أو النحت ، أو التصوير.

لقد أفرغ الشاعر المثلثين فى الزاويتين القائمتين، وبيَّض فضاءهما، وجرَّدهما من موضع النص مرقش لكي يعطي معنى آخر مستندا فى ذلك إلى مقولة مجاز الجزئيـــ " فى البلاغة، حيث يُفهَم شيء آخر خارج الطرح المذكور وذلك بأن يطلق الجزء ويراد به الكل ". وكلما أمعنا النظر فى الشكل بدا لنا شيء ما غير طبيعي فى هذا الرسم، يجذبنا إلى داخل المربع الذهنـ / الافتراضي، البديل عن ال ربع المغيب من الشاعر الذي جـــاء فـــى حالة تماهٍ بين الضمير فى كل مر : تراءى لن) و (أحاط بأحلامنـــ) و عـــاد) وفـــى الحالات الثا ث كان ضمير غيبة ــ وما يخفيه فى نفسه ــ يحمل هما مضاعفا فى وفى فمه عاصف وصيا) من خلال عدم التوقع بالمتغير، فى ال ال والمآل؛ ذلك أن ضـــمير الغيبة فى موضع تملكه زمام الأمور، وعدم حضوره ــ ع انيا ــ بما يقتضي منه فعلـــه، هو فى الوقت ذاته تأكيد على إثبات الحضور، وإيقاظ من الغفلة غير المصرح بها فى سرِّ الخفاء الذي مكَّن الذات الشاعرة من الرغبة فى تدارك الإمكان، واتقاء الكاسِ .

أما الا. تلاف الموجود بين خفاء البياض، فى المثلثين المتواريين، ورقــش الــنص الماثل فى الشكل المتوازي الأضلاع Parallelogram المعقوف فى شكله المنحنـــي، فــإن الأيقونة المتبادلة بينهما تبين التـ ازي فى تقابل ضدي، اعتقادا منا أن البحث عن الشيء، والكشف عنه، يوضح الصورتين فى خطين متوازيين، كل منهما تحمل دلالة غير الدلالة التي تتضمنها الأخرى، فبينما تشكل صورة الخفاء فى البياض عبر المثلثين أيقونة غياب لاستقامة، فإن وضع النص المرقش فى شكله المنحني يخ ف الصورة الأولى من حيــث الدلالة، وإذا كان المثلث فى نظر الفن التجريدي يرمز إلى تجسيد الإباء، والأنفة، والقيادة، والاستقامة، والطموح إلى القمة، فإن غياب هذه الصفات، أو الأخلق تغييبها، حسب رأي الشاعر المتعمّد، وعدم جلاء صورته للعيان، كان القصد منه غيــاب الهــدف الأســمى، وغياب الشموخ، بالنظر إلى رسم المثلث فى شدّ ه الطبيعي القائم على التحــدي، وفــى . ياب هذا الهرم يغيب فعل الحضور فى إثبات الوجود، كما يغيب الدور المنتظر لتجسيد الحدث بما ينبغي أن يكون عليه الوضع، وليس بما هو كائن، كما فى المثلــث (الأيســر) المقلوب، لما له ن دلالة تعكس قلب الأوضاع على غير طبيعته .

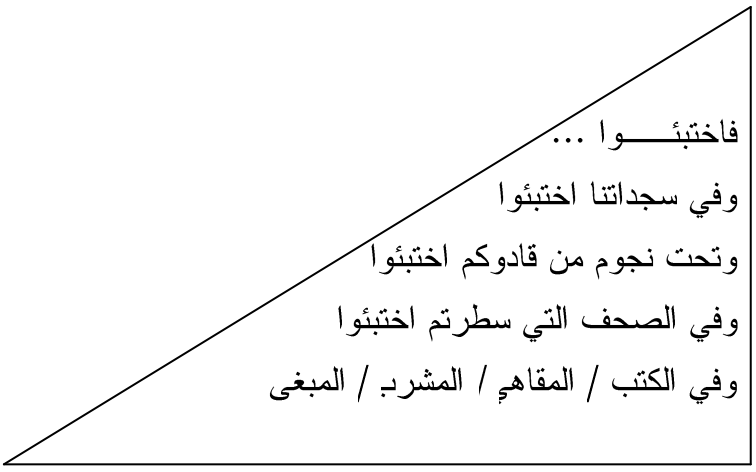
وتعزيزا لهذا التصور ــ وبشكل مغاير نسبيا بالنظر إلى المثلث المرقش ــ نستدل بنص لقاسم حدا :[23]



وفى هذا النص ما يث د أَزْرَ تصورنا من حيث البناء فى د ه العياني، غيــر أن الفــارق يكمن فى أن وضع اله لث هنا جاء فى حالتين، فى ا حالة الأولى جاء مقلوبا، بينمــا فــى الحالة الثانية رفض أن يتماس مع شقه الثاني المقابل له فى صورة خفية جســدتها لوحــة

البياض، أو كما يقال حين يرفض المثلث، فى مثل هذه الحال، أن يكون مربعا يلفظ جزءه الثاني، ويطرحه على جنب متوار . وإذا كنا قد تطرقنا بل قليل إلى هذا الجزء المستتر فى لبوس البياض، فإن الجزء المرقش لا يقل أهمية فى الدلالة عن الجزء المتخفي . ولعل قاسم حداد هنا يرمي من وراء تركيب نصه على إيقاع بصري مذ وب، إلى أنه شبيه بوضع هذا المثلث المقلوب في وجهه غير الطبيعي، خاصة بعد أن تلبَّس التناسي، وتعمّد ترك ما لا يهتم به وما لا يريد ان تذكره بفعل الكبت، حسب رأي فرويد Sigmund Freud ، ومن ثم فإن تناسي الأمر عمدا يوحي بعدم الرضا على ما هو مشخص، خاصة إذا تعلق الأمر بوضع المعني بالأمر موضع ريب ، كحال قاسم حداد الذي لا يرغب فى أن يتذكر، مع الأخذ فى الاعتبار دلالة لا النافية، والتأمل فى القرينة الدالة لفعل الاسترجاع .

والحال نفسه يطرحه علينا سعدي يوسف فى صورة شعرية مبنية على شكل مثلث قائم الزاوية حين يقول فى ساعة الأخيرة"[24]



ونص سعدي يوسف لا يختلف فى مقصده عن النصوص السابقة، عندما أصبح لحركة على سطح الصفحة دور ملفت فى أثناء تلاعب الشاعر بالمكان، وبشكل مغاير للشكل الطبيعي، وبتفننه فى التصميم، اعتقادا منه أن فى ذلك دورا يسهم فى تحرره من كل قيد، بما تستدعيه القرينة الدالة بين ما هو ثابت فى دلالة الصورة الشعرية، وما ينوي تغييبه منه .

وصورة البياض فى نص سعدي يـ سف تقتحم منابع لاوعي المتلقي، وتدفعه إلى الكشف عن مر اكز الرؤى الخفية، عندما يتأمل فى تلك الفراغات إقراره ــ الضــمني ــ بالفشل من وراء محاولة مغزى الاستتار وراء ما لا يجدي ." ففي الفراغ المحيط بالشاعر، الجديد، كانبثاق أبهى لجيل ما بعد الفشل، يتوجه هذا إلى مفردات أخرى قد يجــدها فــى مستندات أخرى لهذا الفراغ، فى امتلاء ما، من حيث إننا يجب أن نفترض أن الفراغ لابد له من مستندات؛ أي لابد أن يستند إلى شيء ما، ولابد أن تكون ثمة بقع ما فى هذا الخواء مملوءة، بهذه المستندات، وهذا الامتلاء قد تكون مفردات هذا الخـ واء، وهــي لا تبــدو واضحة، مادية، إنما تتشكل مع الكتابة والتي تكون مزروعة فى أمكنة سرية جــدا مــن الدماغ، وغامضة جدا، ومشوشة جدا، وحين تدخل مِرجَل الشاعر اللغوي، فإنهــا تنــتظم انتظام الطبيعـ ... وتتّقد، موصلة معنى مـ ."[25]

وليس فيما مر بنا من " شعرية التوازي " ـ وى محاولة إشراك المتلقي فيما يثيره النص من تأمل فى الشكل، وتفكير فى المضمون، أو فى توصيل ما يـ عى الشاعر إلــى التخفي من ورائه فى هذا المحو عمدا، وهذا لا يعني أن صورة حيز الـ اض جاءت مــن أجل تحقيق معنى مضافاً لذاته فحسب، بل بقدر ما كان ذلك ــ أيضــا ــ بمقتضــى مــا ستدعيه الوقوف على ما هو مجهول، وكشف الأسرار لمنْدسَّة، والمعاني الدفينة، وفــى هذا يقول إزرا بوند Ezra Pound " إن الفنان الدقيق فى صنعته ذ ط يســتطيع أن يتــرك تأثيرا كافيا فى شخصيته وأفكاره الخاصة فى عمل .. ونحن لا نجد هذا كثيرا فى الكلمات ـ تي يمكن أن يقرأها أي امرئ، بل فى المفاصل الدقيقة للصنعة، فى الشــقوق التــي لا يدركها إلا الحرفي "[26] ، انطلاقا من التجربة الجمالية للقارئ الافتراضي، عبر ما تقوم به تجربته باستنتاج الفكرة الغائبة، أو المغيَّبة، من تعالق النصير : بياضـ / رقش] بقــدرات افتر ضية تُدخِل المتلقي فى فعل أفق التوقع، وفق رؤية الصورة، وضمن التحــرك مــع النص، باحثا عن بنائه المتكامل، بين الصورتين، والكشف عن فكرة باطن المعنـ ى فــى الصورة المتوازية، والموالية للنص المكتوبـ .

ومن هنا يقتضي الأمر تطلب قدر عالٍ من القـدرات المعرفيـة، والمهـارات ذوقية، لتجاوز عرض الصورة فى شكلها المرسوم، إلى خلق ممكنات " لهـذا البيـاض، بنتاءات تصورية خلف الصورة المبطنة فى المعنى المخبوء، كما لو أن المتلقي يصـنع معاني من الواقع المأمول، ويرسمها فى لوحة ملونة بالاحتمالات من قلب القصيدة، فيمـا ظهر منها وما بطن، وبصورة تعني التماثل، من خلال توقعات أفق المتلقي، حسبما ظهر من غياب التعيين، واستبهام القصد فى البياض، المعبر عنه فى صورة دلاليـة تبصـر عين المتلقي ، ولا يراها، إلا بعد تمثلها من خلال التأمل فى استجلاء ما هو خفي .

لذلك، يحاول الشاعر توظيف البياض فى توازٍ مع النص الأساس، المكتـوب، ليشكل تصورا فى مقاطع حركية، تتلون بألوان ذهنية لما تدل عليه، يبقى فيهـا القـارئ مرتبطا بعالم أشبه ما يكون بعالم الفانتازيا، حيث يتشابك الحضور مع الغيبة فيمـا بـين النص المرقش، والنص الذي يريد الشاعر تمثله فى الفراغ الباني، وذلك لتـأطير رؤيـا النص فى شموليته المدعاة دلالة مشتركة، ليس لها بداية ولا نهاية، غيـر أنهـا تحتمـل إشعاعا وميضيا متوازيا فى تعاضد بين ما هو بياض / سواد؛ الأمر الذي يعطـي نسـقا متلاحما فيما بين الصورتين، ضمن نسيج مترابط، يحمل فى معانيه صورة التماسك الذي تثبت صحته بوساطة قاعدتين محوريتين هم : التكرار والاحتباك ".

إن تركيب إيقاع الشكل البصري على البياض هو ما يُنشئ نتوءا متوازيا لصورة متممة لبناء النص، ومكملة لمعناه، وكأن حال النص نال حظـا ومنزلـة بوضـعه فـى صورتين متكررتين، وبترداد تناغمي متشابك لا حدود له من التقابلات المنتظمة، وهو ما يقوي ظاهرة الاحتباك فيما أثبتته الصورة الكلية بين نظيرين، تأخذ من الأولى ما خفي فى الثانية، ومن الثانية ما ثبت نظيره فى الأولى، وقد اتفقتا فيه ' فيه بالوضع الأول، أعني أن المعنى الثاني له بذاته التَّسمِّي بهذا الاسم، وإن لم تكن ثم معادلةٌ ولا مساواةُ الثاني بالأول؛ لأن الاسم له هو كما قد قيل بالوضع الأول "[27] وهذا ما أطلق عليه البلاغيـون بالحـذف التقابلي، أو الاحتباك . ولعل فى هذا التناغم الإيقاعي ما يشكل وحدة النص ونبض تماسكه .

وإذ يبرز هذا التقاطع بين ه ين النظيرين بشكل واضح، ويتكـــرر فـــي صـــورة متوازية بشكل خفي، فإن وقعه، غالبا ما يكون أشبه بالمد البصري بين ما هو فيزيائي وما هو خيالي، إلى ما ليس له حد، وبما لا يقف عند م .

الهوامش

---

(1) جاكوب كرك : **اللغة في الأدب الحديث** ، ترجم : ليون يوسف، وآخر (العراق، دار المأمور ، ط أولى ، 989 ص 64! .

(2) جاكوب كرك : **اللغة في الأدب الحديث** ، ص 58! .

(3) ورد في المعاجم ، الرَّقْشُ، والترقيش، الكتابة والتنقيط ج رُقُوشٌ ر ق ش . دَفْتَرٌ بِهِ رَقْشٌ جَميل : خَطٌّ حَسَنٌ .

(4) خضر الآغا : **البياض المهدور** ، سوريا، ار نينوى ط ، 002! ، ص 8! .

(5) محمد نجيب التلاوي : **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي** ، القاهر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط أولى ، 998 ، ص63! .

(6) ينظر، Michel Pougeoise **Dictionnaire De Poetique** Belin2006,p 421 ، وينظر أيضا، الجوة أحم : سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث ، دراسة قدمت في ندوة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائ ، ضمن الكتاب الخامس : " **السيمياء والنص الأدبي** " .

(7) خضرا لآغا : **البياض المهدور** ، ص 8! .

(8) ينظر، فرانكلين ر روجرز : **الشعر والرسم** ، ترجم : مي مظفر، العراق، دار المأمون، ط أولى ، 990 ، ص 8! .

(9) علي الشر اوي : **من أوراق ابن الحوبي** ، يروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط، أولى ، 002! ، ص ! .

(10) جاكوب كرك : **اللغة في الأدب الحديث** ص 257 / 59! .

(11) علي الشر اوي : **من أوراق ابن الحوبي** ، ص 2 .

(12) محمد مفتاح : **التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية** (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط أولى ، 996 ، ص 19 .

(13) محمد مفتاح : **التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية** ، ص17 .

(14) أمل دنقل : **الأعمال الشعرية الكاملة** بيروت، دار العودة، ط1 ، 985 ، ص 180 .

(15) محمد الصفراني : **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** 950 –2004 السعودية، النادي الأدبي بالرياض بالاشتراك، ط أولى ، 2008 ، ص 45 –46 .

(16) ينظر، Michel Pougeoise, **Dictionnaire De Poetique** Belin2006,p 421 وينظر أيضا، الجوة أحمد : سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث ، دراسة قدمت في ندوة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر . ضمن الكتاب الخامس : **السيمياء والنص الأدبي** .

(17) محمد نجيب التلاوي : **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي** ، ص 198 .

(18) استخراج المعمى : Cryptanalysis . **والمعمَّى :** cryptogram وضده النص الواضح plaintext .

(19) جاكوب كرك : **اللغة في الأدب الحديث** ص110 ، 111 .

(20) محمد الصفراني : **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** ، ص 184 .

(21) محمد نجيب التلاوي : **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي** ، ص 262 .

(22) عبد الله الخشرمي : **ذاكرة الأسئلة ، النوارس** ، ط أولى السعودية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص 11 .

(23) قاسم حداد ، **الأعمال الشعرية** ، ط 1، ج 1 ، عمان / بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000 ص 142 .

(24) سعدي يوسف : **الأعمال الشعرية** ، بيروت ط ثالثة ج 1 ، دار العودة، 988 ، ص 9 .

(25) خضر الآغا : البياض المهدور، ص 15 .

(26) جاكوب كرك : **اللغة في الأدب الحديث** ، ص 61 .

(27) أبومحمد القاسم الأنصاري السجلماسي : **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع** ، تقديم وتحقيق : علال الغازي ، الرباط ، مطبعة المعارف الجديد , ط أولى،1980 ، ص 103 .