شعرية التشكيل البصري وانفتاح الدلالة

أ.د عبد الناصر هلال
كلية الآداب جامعة حلوان مصر

اختلف شعراء الحداثة في نظرتهم، وممارستهم للشكل الكتابيّ/ تشكيل الحيز المكانيّ عن الشعراء المغرمين بالشكل؛ خصوصًا شعراء العصرين: المملوكى، والعثمانى، حيث كان هؤلاء الشعراء يحتفلون بالشكل لذاته بوصفه غاية بعيدًا عن المضمون، أو استثماره لصالح المضمون/ الدلالة، بل إنَّهم غرقوا في بحر التنميق والزخرفة، واحتشدت كتاباتهم بالفُسَيْفساء والأرابيسك، فبقيت شكلًا محنطًا؛ لكن شعراء الحداثة أيقنوا أنه يستحيل الفصل بين الشكل والمضمون، فالشكل دالٌّ على مضمون ما، فأخضعوه للتدفق الشُّعُوريّ، وحركته، وتَموُّجاته، الذي يوجه الكلمة على الصفحة، أو يوجه اتجاه الخط، وهويته، وحجمه، أو الشكل، فيستجيب الشاعر دون اعتراض؛ لأن الشعر حالة من غياب، والارتقاء بعيدًا عن المنطق والعقل. ومن هنا يسعى جاهدًا باستمرار لانتهاك المكان المحدد الثابت، فأصبحت كتابته مسكونة بالتوتر، والتموج على عكس الشاعر التقليديّ، الآمن، المستقر؛ لأنه "يعرف حدود المكان لنصِّه الشِّعريّ داخل إطار مقفل، وبشكل مرصود. أما الشاعر المعاصر فالمكان، وبياض الصفحة جزء من قصيدته الآن، وجزء من البناء الشِّعريّ، والقلق الدَّاخليّ ينعكس على تحرير نصه، وعلى طريقة ترتيب كلماته، وطريقة قراءتها بعد أن صارت القصيدة طباعيًّا وحيزًا مكانيًّا يتفاعل مع التقنيات الجديدة، قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر"[١].

لقد تغيرت رؤية العالم عند الشاعر الجديد، واختلفت قراءته للأشياء، وتباينت حركته الوجدانية؛ مما استدعى اختلافًا كبيرًا في نمط لغته، وسرعتها، وأصبح النص منتوجًا، متَموِّجًا، معقدًا، متشابكًا، يشبه العالم الذي يلفه الغموض، والتوتر، والانهيار في كثير من معطياته، فأصبح "لا يمنح نفسه بسهولة، ولا يهب نفسه في يسر، بل لا تستنفد معانيه تفاسير عدة، وهو متمثل في كل تفسير، غير أنه غير متضمن بدرجة تحول دون إعادة القراءة"[٢].

نستطيع القول بأن الكتابة الجديدة استثمرت آليَّات جمالية، أخذت النص إلى مزيد من التأمل، والغموض الذي يحقق متعة في القراءة بوصفه نصًّا مفتوحًا، يخلق قراءات جديدة، متعددة، يتطلب وعيًا جديدًا، مغايرًا، محملًا بوسائل إدراكية، تفك شفراته بعيدًا عن الانشغال بالقصد المعنوي فقط، فالمعاني مطروحة في الطريق، والعمل الإبداعيّ هو انشغال بالبِنْيَة وتشكيلها الكتابيّ في إطار لغويّ ما؛ بالإضافة إلى ما أعطى للعين من أدوات لا يمكن التعامل معها بالأذن فقط؛ مما استدعى نمو القراءة البَصَريَّة التي تتعامل مع معطيات أكثر رحابة، ساعدت على نشوء بلاغة بصرية يحتفي بها.

إذا كان الالتفات النصيّ - فيما سبق - قد تحقَّق عبر آليَّات بنائية - اعتمدت على السياق التكوينيّ للغة في مظهرها اللفظيّ الذي يُفضي إلى تحليل بلاغيّ في مظهرها التركيبيّ الذي يُفضي إلى تحليل سَرْديّ، ومظهرها الدّلاليّ الذي يُفضي إلى تحليل معنويّ - فإن الالتفات البَصَريّ يتحقق عبر آليَّات بصرية مختلفة، يطرحها النص الشِّعريّ عبر طريقة تشكيله، وطريقة كتابته، أي من خلال المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية، أو الطباعية، وحركتها، وانتهاك النص المستمر لهيئة واحدة، فيلجأ الشعراء إلى تغيير مسار الشكل والانصراف عن نسق شكليّ إلى نسق شكليّ آخر، عبر مستويات خطية متباينة كالبنط الصغير = الأبيض، والبنط الكبير، ذو السمك = الأسود، وبياض الصفحة يُسمى الفراغ، هذه المستويات الثلاثة: الأبيض، الأسود، الفراغ تخلق بِنْيَة متحركة، تكسر التوقع عند القارئ، و"توثِّق الصلة دائمًا بين حدث الكتابة وفعل التلقِّي، لأن أكثر من حاسة تقوم بالاستقبال، وكأنها تعيد البناء التأويليّ للنسق الإبداعي، الكائن في القصيدة التشكيلية وهو نسق يستعير دلائل غير لُغويَّة؛

مما يجعل القصيدة التشكيلية تحول المُتلقِّي من موقع التجاوز لقيم جمالية تقليدية"[٣]، ومن هنا تفرض طرقًا متعددة لتلقِّيها، يكون منتوجها الدّلاليّ عبر تجاور بنيتين وتحاورهما من نسقين مختلفين، متمايزين، أحدهما ينبثق من الخطاب

الالتفات البصري

اللُّغَويّ، والآخر ينبثق من الشكل البَصَريّ ومن هنا اكتسب الشعر جماليَّات جديدة، وخلق آفاقًا واسعة لحركته النَّصِّيَّة، والقرائية، والدلالية "بفضل سابقينا في الشعر، واللسانيات تجرأت اللغة التي كانت تبدو بسيطة، فظهرت بوضوح علوم الدلالة والسيمولوجيا، والاستتيقا، فأصبحنا نحلل الأنفاس، والأقوال، والميكانِزْمات التركيبية من خلال الأصوات، والإيقاعات، والنبرات، وكل ثوابت اللغة، فوعي الشاعر بقدرته على خلق أشكال جديدة عبر هذه الثوابت حقق حُلمًا جماليًّا فاعلًا. لقد بدأت المادة اللُّغويَّة فجأة أكثر غنًى، أكثر اتساعًا وعمقًا مما كنا نظن، وهذا يعني إمكانات جديدة للخلق أي مضاعفة لحرماننا"[٤].

لقد أصبح الشاعر الجديد لاعبًا ماهرًا، ينظر في كل الأشياء بدقة، لقد تخلص من فكرة الاستجابة للداخل، والتدفق العفوي والفطري، أصبح يحاكم اللغة وطريقة بوحها على الصفحة البيضاء، ليأخذ منها مسَّه الجنونيّ الجديد، الذي يماثل مس وجوده المتغير، المتخبط، المُتشظِّي، لم يعُد الشعر إلهامًا، والشاعر مُلْهَمًا، يهبط عليه الوحي، أو يأتي إليه شيطانه من "وادي عَبْقَر"، بل أصبح الشعر صناعة، ومهارة، ولعبًا - بالإضافة إلى وجدانيته التي تحكم حركة تشكُّله في الوقت نفسه - و"تحرر الشاعر من فكرة العمل الفنِّيّ التي تقدم نفسها أبدية: لقد انخرط بمساعدة الأدلة في إعلام جماليّ دون أن تصلح اللغة ترجمانًا للأشياء، لقد صار الشاعر صانعًا للنصوص"(٥).

من النص إلى الخطاب - آليَّات الالتفات البَصَريّ النَّصِّيّ-

تعددت آليَّات الالتفات البَصَريّ النَّصِّيّ في الشعر المعاصر، متحققه في جزء من قصيدة أو قصيدة كاملة:

الالتفات عبر السواد والبياض

عندما اتجه شعراء الحداثة إلى اللعب بالوسائل اللُّغويَّة، وغير اللُّغويَّة رغبة في خلق أفق جماليّ جديد، أصبحت الصفحة الملعب الذي يمارس على أرضه الشعراء مهاراتهم، يشكلون طاقاتهم وقدراتهم، فالصفحة تشهد المخاض والولادة، يشكل على وجهها الشعراء علاقات معمارية خاصة، تؤكد الاهتمام بالبُنى التعبيرية العميقة عبر لعبة السواد والبياض، تختلف هذه اللعبة من شاعر إلى آخر، يحكمها الوعي الجماليّ والحركة السيكولوجية وصولًا إلى إنتاج دلالات متعددة، وأفق تأويليّ وسيع خصوصًا وأن تجربة الحداثة أولت اهتمامًا كبيرًا بالقصائد البَصَريَّة التي تتكون في ظل فضاءات نَصِّيَّة لُغويَّة، أو غير لُغويَّة/ طباعية/ تصويرية، عبر علاقة السواد بالبياض وجدلهما وصولًا إلى إنتاج دلاليّ ما. "إن البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطَّبيعيّ إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدًا مرئيًّا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعًا بصريًّا يتجه إلى حاسة الإبصار، ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكلها على خلاف إيقاع البُنَى العروضية التي تبدو فعلًا متخارجًا عن النص"[٦].

ومن خلال علاقة السواد والبياض وتَحوُّلاتهما يحدث التفات بصري نتيجة تَحوُّلات البنى البَصَريَّة من شكل إلى آخر، أو من سياق إلى آخر، تقوم العين بإنتاج دلالته. وقد تعددت صورة العلاقة بين السواد والبياض أو بين نص الحضور ونص الغياب، يحكمها منطق جماليّ خاص، وحالات شعورية متداخلة، متنوعة، فأحيانًا تكون السيطرة للسواد، ثم يتراجع شيئًا فشيئًا، أو يتراجع كُليًّا، ليظهر أمام القارئ النص المتخيَّل الذي يقترحه القارئ، فهو يواجه عالم السواد والبياض، يحاول أن ينتج من خلالهما النص الغائب/ النص المُؤوَّل، كما في قصيدة أمل دنقل "من أوراق أبي نواس"، الورقة الرابعة:

أيها الشعر . . يا أيها الفرح المُختلَس

... ...

كل ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقية

صادرته العَسَس

... ... [٧].

عندما يطالع القارئ الصفحة وطريقة تشكيلها يجد نفسه أمام بنيتين للبياض، يتعالق معهما السواد، الأولى: البياض المحدد بالنقاط، أو السطر المنقوط الذي يحمل حالة الأسى، والتمزق التي يفجرها الشعر، ويقوم بها في خلق حالة الإحساس بالوجود، فقد التفت عن المذكور: الشعر/ الفرح المختلَس، واستخدم النداء الذي يكشف عن الود والتماهي مع الشعر الوسيلة الوحيدة لمواجهة العالم.

أما البِنْيَة الثانية: فتتمثل في البياض غير المحدود، أو بياض الانتشار الذي يهيمن على الصفحة كلها، حيث يتخلص النص من السواد، ليواجه عالمًا غير محدد، يفتح أفق التأويل، فالشاعر يقوم بخاصية الإعلام: السواد الذي يعلن من خلاله حالة الكتابة التي حققها على الورقة، ثم يترك الصفحة بيضاء، فيلفت القارئ بصريًّا من مستوى الإعلام إلى مستوى ميتا إعلام/الفراغ، ومن هنا يترك الشاعر للقارئ حرية التأويل، والتخييل: ماذا كتب الشاعر في هذه الورقة التي صادرها العسس؟ غير أن البياض الذي يلف السواد يؤكد حالة القمع التي تمارسها السلطة، والخوف والصمت الذي أصبح نتيجة طبيعية للمقدمات/ الفعل السلطويّ. ما كان للسواد/ اللغة/ الملفوظ أن يقوم بالدور نفسه في إعطاء القارئ حرية التحرر من الدلالة المحددة في المذكور/ الملفوظ كما فعل البياض، "إن الصمت يُعدُّ أكثر المجالات تعبيرًا، عن التأمل والبحث والمساءلة، ويعدُّ لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ تحمله من شِعْريَّة الكلمات إلى شِعْريَّة البَصَريَّة، فتُعد القراءة - تبعًا لذلك - حوارًا عسيرًا مع نص يلتهمه البياض وانخراطا في مغامرة لا تعرف النهاية من أجل إنتاج القصيدة التي لم تُكتب"[٨]. وهناك قصائد كاملة - تحتوي عملًا كاملًا : قصيدة أو ديوانًا - تقوم على الالتفات البَصَريّ عبر تناوب السواد والبياض بطريقة متحركة متغيرة في حضور كل منهما؛ مما يخلق بِنْيَة معقدة عميقة، متعددة، درامية، مفتوحة على احتمالات كثيرة، فقد تحولت القصيدة الجديدة إلى جسد مرئيّ، تفنن الشعراء في بنائه وتشكيله الذي يُعدُّ استجابة لنوازع الداخل والعلاقات المتصارعة داخل المبدع، على الرغم من حدة وعيه وتوقُّده.

الجانب النَّفْسيّ يشد الوعي في اتجاهه، أو يستسلم هذا الوعي لحركة الانشغال، أو الاستغراق في التفكير الصامت، أو سيكولوجية العقل. وقد أصبحت الصفحة البيضاء الشاطئ الذي يريح عليه الشعراء جوانحهم المتعبة، البياض الذي يؤكد حالة الجدل والتداخل مع بِنْيَة اللاوعي كذلك؛ فهو يكشف التوتر، والقلق الدَّاخليّ، والصراع النَّفْسيّ وتَموُّجات الداخل.

ومن القصائد التي اعتمدت في بنيتها على الالتفات البَصَريّ عبر السواد والبياض، قصيدة"شريف رزق"؛ حيث استغل الصفحة استغلالًا مغايرًا في طريقة تشكيل النص، فاستخدم الصفحة على جزءين، يسيطر السواد/ الكتابة/ الملفوظ على حيز منها إما في اليسار، وإما في اليمين، ثم يأتي النص المُوازِي/ الغائب/ البياض على الناحية الأخرى يمينًا أو يسارًا،

شريف رزق في قصيدته "حَيَوات مفقودة"؛ يستخدم ثنائية السواد والبياض عبر النص والنص المُوازِي أو نص الحضور ونص الغياب، يمارس فيها القارئ الالتفات البَصَريّ حيث ينصرف عن بِنْيَة إلى بِنْيَة أخرى، يتحرك - في هذه القصيدة - من اليمين إلى اليسار والعكس، فالشاعر استخدم الصفحة بطريقة معمارية، تقوم على عمودين محددين بالخط

21 يونيه 2001

الليلة ، أيضاً صحوتُ على ظمأ وسعال
وتوجهتُ إلى الزجاجة ، كما في كلِّ مرةْ
على يقين بأنها سترتفعُ ، وحدها ، كما
من قبلُ إلى فمي ، ولكني لن أرتجف أيضاً
، ورفعتُ يدي في هدوء ، كإشارة مني
، سيطيعُها ارتفاعُ الزجاجة ، وحدها ،
غير أنَّ يدي لم ترتفع ، وحاولتُ
مُسرعاً ، مرةً أخرى ، ثم أجدها ..

|31|

الأسود؛ مما يشير إلى استقلال بِنْيَة كل عمود بوصفه نصًّا مستقلًا، ومتواصلًا مع الآخر/ البياض، أو السواد، فالملفوظ في عمود والبياض في عمود آخر، يأتي الملفوظ يمين الصفحة والبياض/ الغياب في يسارها، ثم تتحرك هذه العلاقة، وتتغير الأماكن، وتتبدل، فيصبح البياض في يمين الصفحة، والسواد في يسارها، حتى يصلا إلى الفراغ/ البياض في الوقت الذي يتغير فيه اتجاه الملفوظ، فيُكتب من أعلى إلى أسفل.

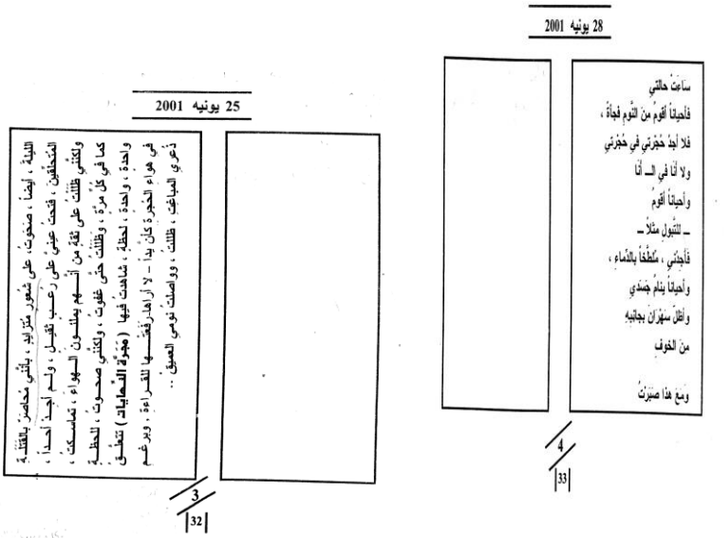
القصيدة تطرح حيوات مفقودة، كما يشير العنوان، كما تمارس فيها الذات حضورًا حَرَكيًّا مكبلًا عبر النوم واليقظة، ترصد عند يقظتها ملامح العالم الذي يحاصرها كما في الليلة الأولى: (٢٠ يونيه ٢٠٠١) الشكل رقم (١)، يحتل الملفوظ/ السواد ناحية اليمين من الصفحة مستقرًّا في عمود أكبر حجمًا من العمود الذي يحتل الفراغ/ البياض جهة اليسار، وإذا كان الملفوظ يفتح تواصل الفعل الذي تمارسه الذات وانقطاعه في آنٍ: "ولكنني واصلت نومي العميق"، فإن البياض يقترح احتمالات عدة أمام القارئ؛ لأنه "ينهض بوظائف مختلفة، إذ يعيد تنظيم الكلام على نحو جديد، وهو إلى جانب ذلك شكل من أشكال التلفُّظ عبر الغياب، فإذا النص في صحته يتكلم، ويعبّر، ويؤسس ضربًا جديدًا من الشِّعْرِيَّة"[٩].

القارئ عندما يواجه هذا النص - في الليلة الأولى - لا بُدَّ أن يعتمد على الالتفات البَصَريّ، فيبدأ بالبياض، وينصرف عن السواد، غير أنه يمارس إنصاتًا بصريًّا في الآن نفسه، فيقرؤهما معًا بصريًّا في لحظة واحدة.

لقد قضت الذات ليلتها الأولى في تواصل الغياب عبر النوم، وعندما تستيقظ لتواجه الوجود العينيّ/ الملفوظ فإنها تواجه انهيارها ومعاناتها: -"صحوت على ظمأٍ وسعال"

كما أن الذات التي خُدعت في الملفوظ رقم (١) واختبأت خلف نومها لتواجه الفَقْد والضياع تواجه من جديد - في الملفوظ رقم (٢) - عبر اليقظة الموت/ الظمأ - وتكتشف - في ظل لهفتها - سراب الوجود: حياة مفقودة:

وفي الشكل رقم (٣) يمارس القارئ التفاتًا بصريًّا حين ينصرف عن السواد/ الملفوظ في الشكل رقم (٢) الموجود في الجانب الأيسر، ليعود إلى مواجهة البياض الذي يحتل العمود الأيمن. في الوقت الذي يمارس فيه السواد رقم (٢) حضوره الدّلاليّ في الشكل (٣)؛ حيث تحتمي الذات بحياة مفقودة جديدة، يسيطر عليها موت جديد، تحتمي بالنوم العميق في كل ليلة، ويصبح البياض - أمام القارئ - نصًّا، يحمل شعورًا متزايدًا بالتوتر الدائم والتخيُّل اللامحدود:



كما أن القارئ عندما يواجه هذا النص، ويلتفت عن البياض إلى السواد فإنه يواجه التفاتًا جديدًا؛ حيث ينصرف - بعد أن مارَس قراءة البياض في العمود الأيمن - إلى الملفوظ غير الاعتياديّ في اتجاه كتابته حيث كُتبت سطوره رأسية، تُقرأ من أعلى إلى أسفل، كما يواجه القارئ في الوقت نفسه التفاتًا زمنيًّا، فقد حدث انقطاع في تسلسل الليالي، فالشكل يحمل ليلة (٢٥) يونيه ٢٠٠١ وقد سبقته ليلة ٢١ يونيه في الشكل السابق؛ مما يشير دلاليًّا إلى تكرار الحدث بالمعطيات نفسها، ولكن ليلة ٢٥ يونيه تطرح تفاعلات جديدة وحركة للذات والعالم مختلفة على الرغم من سيطرة الموت والفقر، كما أن الذات استفاقت على شعور متزايد بالحصار، والقهر، والرعب، حاولت الهروب من المواجهة بغفوة قليلة لتتوارى عن لحظة ثقيلة، أصبحت بها الأشياء على غير عادتها.

وفي الشكل رقم (٤) يتوالى الالتفات البَصَريّ بين السواد والبياض من جهة؛ حيث يحتل الملفوظ جهة اليمين - مفارقًا الصفحة السابقة - وبين السواد والسواد من جهة أخرى، حيث تفارق عين القارئ الملفوظ المقلوب في العمود السابق شكل (٣) إلى الملفوظ الاعتياديّ في الشكل (٤):

ويواصل الشاعر - في القصيدة - كسر التراتُب الزَّمنيّ، فتأتي الليلة ٢٨ يونيه بعد ٢٥ يونيه؛ مما يشير إلى حركة جديدة للذات ورؤيتها للعالم، اصطدامها بالفَقْد المختلف بعدما ساءت حالتها، وواجهت الفقد المكانيّ والوجودي:

-"فلا أجد حجرتي في حجرتي
ولا أنا في الـ "أنا"

وتعترف الذات من خلال الملفوظ/ السواد باحتمالها:

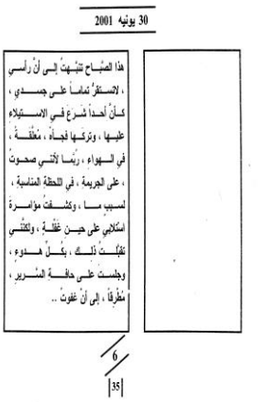
"ومع هذا صبرت"،

ليوجه القارئ مساحة الاحتمال/ التأويل في مساحة البياض جهة اليسار الذي يُعدُّ مُتممًا.

ويظل النص على حال التوتر مشدودًا للفراغ تارة، وللسواد تارة أخرى، مُحققًا التفاتًا بصريًّا حَرَكيًّا، يعمل على حيوية النص، فينتقل القارئ من مساحة التأويل البياض في الشكل رقم (٤) إلى مساحة التأمل المباشر والحوار وجهًا لوجه مع الملفوظ في الشكل رقم (٥)، الليلة ٢٩ يونيه ٢٠٠١ في الوقت الذي تواجه فيه ذات الشاعر ذات الآخر:

يُنهي الشاعر السواد/ الملفوظ في العمود السابق بالتساؤل الذي يؤكد وعيه بالتشكيل المكانيّ لنصه؛ حيث يقرر عبر الالتفات البَصَريّ رؤية المواجهة مع الآخر:

أيمكننا أن نظل هكذا
واحد في الجحيم
وواحد في الأثير
وأنت تطغى.
؟



ويضع علامة الاستفهام في مساحة بيضاء تفتح مجال الانتشار للغياب والعدم في الصفحة التالية، حيث يلتفت النص مع البياض في الشكل رقم (٥) إلى بياض مجاور في الشكل (٦)، لتتسع مساحة البياض، وتقف الذات في مواجهة الآخر عبر هذه المساحة كأنما يواجهان فراغًا واحدًا محددًا، أو كأن الذات تواجه نفسها في مرآة الفراغ/ البياض، أو كأن واحدًا في الجحيم وواحدًا في الأثير على حد اعتراف الشاعر يتجاذبان الفضاء:

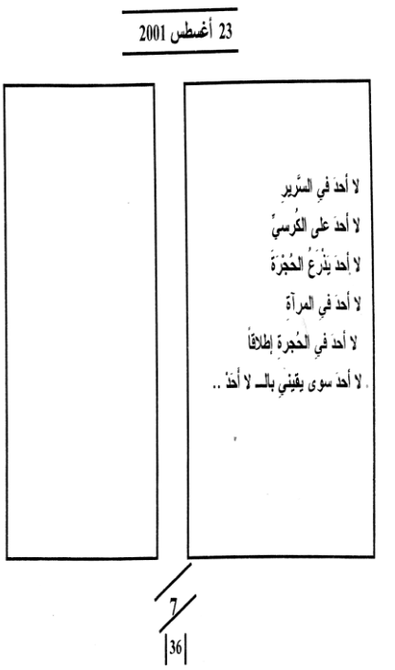
وفي الشكل (٧) يجتاح البياض/ الغيابُ السوادَ ويسيطر عليه، حيث تقلص التعبير الذي يؤكد حالة العدم، والغياب، والموت واللاجدوى، إنها الإفاقة التامة التي تعانيها الذات بعد رحلة حيوات مفقودة عبر ليالٍ عدة، بعضها متتالٍ، وبعضها غير

متتالٍ، اعتمد فيها الشاعر على زمن الغفوة واليقظة، حتى وصل إلى تاريخ ٣٠ يونيه ٢٠٠١، فتحولت الرؤية الحُلْمية إلى إدراك نهاريّ تمارس فيه الذات صحوة مفاجئة:

"هذا الصباح تنبهت إلى أن رأسي

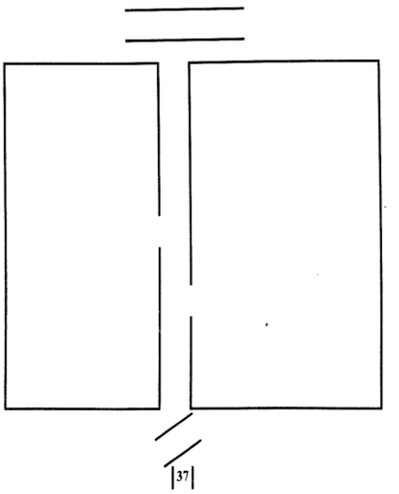
لا تستقر تمامًا على جسدى".

وينتقل الشاعر إلى ليلة ٢٣ أغسطس ٢٠٠١ متخطيًا الترتيب الزَّمنيّ مخترقًا فضاء الرؤية؛ حتى يعطي إشارة إلى امتداد الحياة المفقودة عبر تواصل إدراكه للعالم:



استطاع الشاعر أن يكتشف العدم المطلق والغياب التام، ويكتشف خواء اليقظة والحلم أو الغفوة والإفاقة، وإنما وصلت الذات إلى يقين تام بأن الفراغ والعدم يحتاج كل شيء له وجود حيوي، يمارس حضورًا مع الذات، فاستخدم النفي "لا أحد" حتى وصل إلى يقينه المحفوف بالبياض الذي يهيّئ للبياض المطلق/ العدم/ الموت/ الانهيار الذي تنتهي به القصيدة حيث تضاءل السواد في الشكل (٧)، ثم تآكل وتلاشى في الشكل الأخير؛ حتى إن البياض/ الغياب التهم كل شيء في عالم القصيدة تأتي على الترقيم في الشكل الأخير، وأصبحت الصفحة عبارة عن عمودين يسكنهما البياض التام، ليواجه القارئ نصًّا مفتوحًا، نصًّا غائبًا حاضرًا، يقترح حضوره القارئ، نصًّا يعتمد على التأويل، والتخيُّل اللامحدود، نصًّا يتعدد بتعدد قرَّائه.

في الوقت الذي يستشعر فيه القارئ بالعدم، والفناء، واكتساح الفراغ، وفي هذا يعتبر اكتساح البياضات للصفحة تأكيدًا للموقف الانطوائيّ والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين، تملؤهما أشياء نابعة من الذات"[١٠].



[37]

كما أن الشاعر - في الشكل السابق - لم يضع تاريخًا في أعلى الصحفة، كما فعل في اليوميات السابقة على الرغم من وجود المكان المخصص لها؛ ليؤكد اكتساح البياض/ الفراغ للزمن الذي تعايشه الذات، وتحتك به منذ أن تقع عينا القارئ على الصفحة، فيعيش عالم التأويل والاقتراح الديموميّ الحُرّكيّ:

نستطيع القول أن لعبة السواد والبياض في قصيدة الحداثة لم تصبح عملًا مجَّانيًّا، أو فعلًا بريئًا خاليًا من قَصْديَّة جمالية، ومهارة تشكيلية كبيرة، يُسهم فيها البياض كما يسهم السواد في التعبير عن عالم الذات وأحوالها، ورغباتها؛ كما أن البياض يقوم بدور لم تستطع اللغة/ السواد بمفردها أن تقوم به في دورها الإبلاغيّ، فالبياض ساحة لوجود خاص وضرب من الإيقاع النَّفْسيّ. كما أن ثنائية البياض والسواد بهذه الطريقة تخلق التفاتًا بصريًّا يقوم بكسر الملل وخلق لذة في التلقِّي، وشعور بالتماهي مع النصوص، كما يُسهم في إنتاج شِعْريَّة تقوم على الحركة والامتلاء والتأويل والتعالق والدرامية بعيدًا عن التسطيح والغنائية الساذَجة، أو رومانسية الأضواء الخافتة.

الالتفات البَصَريّ عبر سُمْك الخط

اهتمَّ الشعر العربيّ على امتداد عصوره بالمثيرات الأسلوبية؛ خصوصًا النبر بوصفه منبهًا ومثيرًا سمعيًّا، تحظى به اللغة العربية أكثر من غيرها، فهو يؤدي دورًا جماليًّا، ويعمل على تمدُّد زمن الإفضاء اللُّغَويّ تحت تأثير الاختيارات النفسية، أما شعر الحداثة - خصوصًا بعد انتشار الأدوات الطباعية وتطورها - فقد اتجه إلى استغلال طاقات الطباعة، فبدأ الاهتمام بتشكيل النص فضائيًّا على سُمك الخط الذي يلعب دور النبر البَصَريّ؛ حيث يركز بعض الشعراء على الحُروف، أو الكلمات، أو الجمل، أو الأسطر حتى تقوم هذه المُكوِّنات البنائية بدور النبر الصَّوتيّ. كما تعمل هذه الوحدات على تأكيد ظاهرة الالتفات البَصَريّ، حيث تتحول عين القارئ طبقًا لتَحوُّلات السُّمك وبالتالي تتحول بِنْية النص ودلالته.

وقد تعددت وحدات النبر البَصَريّ في القصيدة الجديدة، وتعددت دلالاتها، فالشعراء يستخدمون النبر البَصَريّ مقطعًا في سياق النص، أو سطرًا، أو كلمات متفرقة داخل مقطع. وأحيانًا يكون النص منبورًا، ويأتي مقطع في داخله غير منبور، أو أقل سوادًا من النص، يؤدي دورًا دلاليًّا، تعجز الصياغة عن أدائه، ومن هنا يمكن القول: "إن توزيع البياض والسواد يُعدُّ أثرًا لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة، وتنضيد الأسطر الشِّعْريَّة؛ ولكن دوره داخل الفضاء النَّصِّيّ لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية، إما في ارتباطه بالمنتَج أو في علاقته بالسياق النَّصِّيّ"(١١).

استخدم "رفعت سلام" النبر البَصَريّ/ سُمك الخط في إطار كلمة أو كلمات متفرقة داخل مقطع - في ديوانه: "كأنها نهاية الأرض"- ؛ فمن أمثلته: النبر البَصَريّ في كلمة ما ورد في قصيدة "عراء":

تأتي:
مدججة بالمراثي والمواريث والأمومة والبربري الأخير.
تربيهم في الذاكرة، ترعى خُطاهم في جسدها أطراف
النهار، تهدهد أحلامهم الوثنية آناء الليل، ينامون فيها،
لا تنام الصرخات والمجنيق والسنابك، الأسوار ملغومة
بالحُرّاس الشاهرين، نفير ضال أم نفخة صور، من القادم المريب؟ تروس منثورة، مركبات مكسورة، (١٢).

استخدم رفعت سلام كلمة "تأتي" في بداية القصيدة في سُمْك مختلف عن سمك الخط الذي كُتبت به القصيدة، فجاءت الكلمة في حجم أكبر، أكثر سوادًا حتى يتهيَّأ القارئ لاستقبال الذات في بداية حضورها الاجتياحيّ الذي يملأ بياض الصفحة، وكأنها تملأ فراغ الوجود عبر حضورها، فالشاعر - عن طريق البُنط - يخترق زمن التلقِّي، وزمن الكتابة، والزَّمنيّ النَّفْسيّ عنده وعند المُتلقِّي في آنٍ. ثم ينتقل الشاعر إلى بنط أقل حجمًا/ سوادًا يحمل معطيات الذات الأنثوية - وبهذا الانتقال يحقق التفاتًا بصريًّا من زاوية التلقِّي - التي تتحرك في علاقات خاصة داخل النص، أو ما يمكن أن نقوله في العلاقة بين مستويَي البنط - خصوصًا في إطار الحركة - تفصيل بعد إجمال؛ حيث وضع الشاعر العلامة البَصَريَّة والدَّالّة/ علامة الترقيم : النقطتين المتعامدتين بعد كلمة "تأتي".

ويتحقق الالتفات البَصَريّ عبر تزاوج سُمك الخط، فيكون النَّبر البَصَريّ في جملة، ثم يلتفت النص عنها إلى حجم آخر، وتنشأ عن عملية الالتفات البَصَريّ حركيَّة نَصِّيَّة، تخلق منه نصًّا مفتوحًا على دلالات أعمق، تُسهم القراءة البَصَريَّة في إنتاجها:

مرأة من نفايات يستدر إليها في انكسارة البصيرة، كيف؟
أيتها الطعنة العمياء، لا سكينة بعد اليوم والنوم قتيل
جسدي مقبرة
وأعضائي عويل
من يوقف الرَّحى أخرج منها غبارًا غاربًا كل صمت وضغينة،
سكين تمد جذورها، تورق البوم والغربان تنعق في خلاء
الروح، تطلب الثأر الهراء.
أيها السهو، راودتني،
ورميتني إلى العراء
دمي الحُرّام مسفوح
على وجه الهباء(١٣)..

يقرر الشاعر واقعًا مترديًا تحمله صورة المرأة، شعورًا بالألم وفقدان السَّكِينة، إنه أفق نحو الموت، الذي يؤسس له الشاعر بجسده، هذا الجسد الذي صار مقبرة كبيرة قادرة على دفن الحياة بكل معطياتها، فيأتي الخط يُبرز هذا الحضور

والاحتواء: حضور الجسد والموت في آنٍ، فالشاعر لا يملك إلا جسده، يُعبأ فيه العدم والفَقْد والغياب، في الوقت الذي يركز فيه بصريًّا على معطيات الجسد: الأعضاء التي أصبحت هي الأخرى وسيلة للإبلاغ: (وأعضائي عويل)، فصورة الجسد، والمقبرة، والأعضاء، والعويل، تفارق الصوت البَصَريّ الذي ينبني عليه النص وسائر مفرداته.

استخدم أدونيس مستويين من الأداء الكتابيّ الخَطِّيّ، حيث تبدأ الدفقة بخط سميك بارز، يمثل صوت الشاعر الداعي إلى التمرد والخروج، إنه صوت التحدي والحضور الفذ، فالقارئ يستطيع أن يرى - من خلال الخط - ملامح الشاعر وقدرته على الجسارة والرغبة في استمالة الآخرين واستقطابهم، وفرضية حضوره بهذه الملامح، ثم يأتي المستوى الأدائي الخطي الثاني، ليمثل صوت الآخرين الذين يشبهون الجوقة التي تتَبنَّي موقف الشاعر الرافض، المنتمي للتمرد، والثورة، ولأن هذا الصوت صوت تابع لصوت الشاعر فقد جاء خافتًا، مختلفًا عن صوت الشاعر على الرغم من تداخلهما في الفعل والرؤية، حيث تعانقا معًا، ليمارسا دورًا واحدًا، غير أن هذه الأصوات بقيت واهنة ضعيفة في حاجة إلى صوت الشاعر.

لقد استطاع أدونيس عن طريق حجم الخط/ سُمكه أن يكشف هذه الثنائية المتضادة في الحضور، وأن يخلق التفاتًا بصريًّا قادرًا على خلق دلالات متعددة.

أما الخط الأقل سوادًا أو سُمكًا فإنه يكشف مفردات العالم، أو ما يطلق عليه الشاعر الملكوت في صورة متشظية، تعتمد على نسق سَرْديّ في بنيتها، وعبر التحول بين بنيتَيْ سمك الخط/ الالتفات البَصَريّ تبدو ذات الشاعر- المتصلة والمنفصلة، المتشظية والمتوحدة، المتموجة في حضورها النَّفْسيّ وفي حضورها الكتابيّ - متوقدة توَّاقة لتأويل العالم :

"إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي، ونكون في نفس الوقت ممثلًا ومتفرجًا، إننا نكتب، وننظر إلى أنفسنا ونحن نكتب نستمع إلى كلامنا الصامت الذي يصاحب البناء؛ لهذا وجب أن يكون ما نكتبه - كأبعاد وأشكال وتنظيم - مناسبًا للصورة التي لدينا عنه، والتي نسعى لا شعوريًّا إلى تحقيق تمثيل لها"(١٤).

إذن لم تصبح أدوات التشكيل النَّصِّيّ بسيطة مثل ذي قبل حيث الاعتماد على الكتابة اليدوية، ولكن الطباعة الحديثة جعلت الشاعر المعاصر يدخل آفاقًا واسعة للبحث عن وسائل أدائية، تُسهم في إنتاج نصه، فيتحول من نص بسيط مفرد إلى نص مركب، عميق، تخترقه أدوات متعددة خارج النوع، فلم تعُد اللغة المنطوقة وسيلة الشاعر الوحيدة للتعبير عن رؤيته وعالمه؛ بل فتح الشاعر المجال أمام القارئ لاستغلال حواسِّه في إدراك جماليَّاته الخاصة.

الالتفات البَصَريّ عبر النص والصورة

هذه الآليَّة التعبيرية التي لجأ إليها شعراء الحداثة تخلق جدلًا بين النص والصورة، وبالتالي تخلق التفاتًا بصريًّا، يمارسه المُتلقِّي عبر هذه الجدلية التي تهشم الأُلفة، والتوقع عنده، ويقوم الالتفات بفعالية التشويش هذا التشويش يفترض مسبقًا حضور مؤلف وقصده المرتبط باللعب؛ الأمر الذي يشجع على القيام بمقارنة. ولا شك طبعًا في أننا لا نستطيع إقامة تحليل أدبية أي عمل على القصد الضمنيّ، أو القصد الصريح للمؤلف لكنَّا نستطيع على الأقل أن نقرَّ في هذه الحالة الخاصة بأن القصد هنا ملائم للدلائليات الأدبية؛ لأن النص المشوَّش أيقونة قصد بالإضافة إلى أن إلقاء مسئولية هذه المقارنة التَّنَاصّية على عاتق القارئ هو أمر لا يجعل القراءة متوقفة على أمزجته: فنسق اللانحويات التي لا مفرَّ منها يجعل القراءة سيرورة مقيَّدة.

وما دامت اللانحويات قائمة فإن القارئ يعلم تورطه في قراءة مغلوطة، وبالتالي عدم انتهاء مَهمَّته بعد، والحُرِّيَّة الوحيدة المتروكة له هي أن يكتفي بهذا الحل السهل، فيظل دون الإبداع في منتصف طريقه إلى الهدف(١٥).

ومن الأعمال التي حققت التفاتًا بصريًّا عبر المزج بين النص والصورة ديوان "شجن" لـ (علاء عبدالهادي) الذي يُعدُّ نموذجًا جديدًا في شعر الحداثة، فهو يعتمد على الصورة بوصفها آلية جمالية تختزل مساحة تعبيرية، تشكل دهشة، وقلقًا في التلقِّي، والتأويل خصوصًا وأن العلاقة بينها وبين النص قائمة على قَصْديَّة جمالية، أو مبدأ اللعب من منظور أن الإبداع هو اللعب سواء أكان بالوسائط اللُّغويَّة أم الوسائط البَصَريَّة، وصولًا إلى تحقق جماليّ خاص، تنشُد فيه الذات عالمًا بِكرًا، وجديدًا قابلًا للتساؤل، ويستعصي على الإجابة الجاهزة الممكنة. كما أن الشاعر يستخدم الصورة لا بوصفها شارحة أو مفسرة للنص لكنها تقوم على الجدل والتماهي.

يصرح الشاعر بإجراءاته الجمالية في هذا الديوان بقوله: "جاء هذا الديوان منقطعًا عما سبقه من أعمالي الشِّعْريَّة على المستوى الجماليّ، فهو العمل الشِّعريّ الأول - الذي أعرفه - الذي استخدم الصورة الفوتوغرافية مع النص اللُّغَويّ الكتابيّ، ليشكلا معًا قصيدة شديدة التوتر، تقوم على رتق العلاقة المتوترة بين عالم بصري فوتوغرافي وعالم آخر كتابيّ، يبدوان منفصلين على الرغم من تلاحمهما فيه، وذلك دون أن يكون أحدهما تعليقًا على الآخر. لأن أية علاقة مباشرة كنت أقيمها في أثناء كتابة "شجن" بين النص اللُّغَويّ والنص البَصَريّ كانت ستجعل من أحدهما محض تعليق زائد على الآخر أي قيمة مضافة، وليست أصيلة في العمل، وهذا ما لم أُرِدْهُ. وكان هذا الطريق هو الطريق الأسهل الذي تجنبته في كتابة هذا العمل، الذي حاول أن يخلق نصًّا شعريًّا من علاقة متوترة بين عالم بصري وعالم كتابيّ"(١٦).

يقوم ديوان "شجن" كله على الثنائية بين النص والصورة دون الفصل بينهما - بل إن العلاقة في كل صفحة تقوم على المزج بينهما- وقد تخلى الشاعر عن ترقيم الصفحات وعن الفهرست؛ مما يشير إلى رغبة الشاعر في كسر أُلفة التذوق، وتحطيم النمطية في التلقِّي، وكسر التوقع؛ حتى تنشأ علاقة اعتباطية عفوية، ومن هنا ينفتح النص على القارئ قبل أن ينفتح القارئ على النص، هذه العلاقة الجديدة تحتاج إلى وعي جديد بها، وهذا ما دعا الشاعر إلى الإفصاح عن هذا الوعي في استخدام هذه الشِّعْريَّة الجديدة: "كنت واعيًا بأن كل صورة مواكبة طبيعية على نحو ما لمراجعها خضعت ترتيب صور الديوان - إلى حد بعيد - لعمل المصادفة، فإن تركيبة سياقية سيكون تناسقها ثقافيًّا بالضرورة، لأنني سأدركها بألفة كافية وفق ثقافتي؛ لذا تحريت في ديوان "شجن" أن أمنح المُتلقِّي التجريبي أن يستقبل النص عقديًّا وفقًا للسُّنن السائدة المبرمة والمعتادة - مجازًا - بين المبدع والمُتلقِّي في النص الشِّعريّ، فسبحت بعض نصوص (شجن) بين ضفة اللغة/ الصورة وصفة اللغة/ الكلام، دون أن ترسو على أيٍّ منها، فهي نصوص شِعْريَّة خرجت من ملامح نصوص فوتوغرافية بصرية لها شروطها الخاصة في التلقِّي مع نصوص كتابية شِعْريَّة لها شروط قلق أخرى مختلفة تمامًا، فلم أتعامل مع التكوين القائم بين كل صورة ونصها بوصفه تركيبًا، بل بوصفه مزيجًا، من هنا جاءت المسافة بين اللغة والصورة، وهي مسافة تظهر فحسب عند تعامل المُتلقِّي مع علاقة تركيبة بينهما، ولا تظهر عند التعامل مع النص بصفته مزيجًا بين صورة ونص لا تفريق بينهما، بوصفهما عالمًا واحدًا لمقطوعة شِعْريَّة، بحيث يكون تلقيهما متداخلًا في النص. هنا لا يكتمل النص الشِّعريّ إلا بقراءة مماثلة، فالصورة والنص الكتابيّ لا يحيا أيٌّ منهما إلا في الآخر، وهما معًا يبعثان الحياة المشتركة لنصوص الديوان.

استطاع علاء عبدالهادي- من خلال مزجه بين الصورة والنص - أن يخلق إنصاتًا بصريًّا - ومعناه أن ينصت القارئ بصريًّا إلى أحد النَّصِّيْن وهو يطالع الآخر في آنٍ واحد، وفي هذه الحالة يمارس التفاتًا بصريًّا جدليًّا، يجعل النص منجذبًا للصورة والصورة منجذبة للنص، فلا وجود لأحدهما بعيدًا عن الآخر، إنها علاقة حياة تقوم العين برسم حدودها وأُفقها المفتوح في آنٍ.

عندما نطالع صفحة من صفحات الديوان نجد أنها تعتمد على الصورة في أعلى الصفحة - هذه الصورة عبارة عن كَفِّ امرأة وقد وضعت فوقها كف صغيرة - ينتابنا قلق شائك يتجسد في أسئلة عدة؛ أهمها : ماذا تعني هذه الصورة، ما العلاقة بين كف المرأة وهذه الكف التي وضعت عليها؟ ما الدلالة التي تتحقق عبر علاقتهما؟ هل الصورة تفرض نصًّا يتعالق معها ؟

في ظل هذا القلق وهذه الحيرة التي تعرضها مجموعة الأسئلة السابقة وغيرها، فإن القارئ يستمر في القيام بعملية الالتفات البَصَريّ عبر شطرَي العلاقة: النص والصورة - كما يقوم - في قراءته - باستخدام آلية الإنصات البَصَريّ:

عندما مات زوجها
غطت شفتيها بالصراخ،
فقد كان العشيق حاضرا
وهي
تستدعى أمطارًا غزيرة
كى تخفي فرحها.

القارئ عندما يواجه هذه الصفحة يتوقف أولًا مع الصورة في أعلى الصفحة محاولًا قراءتها أولًا، ثم يجد نفسه أمام نص أسفل الصورة فيقوم بقراءتها ثانيًا، ثم يلتفت عن قراءته الأولى/ الصورة والثانية/ النص إلى قراءة الإنصات البَصَريّ أي قراءتهما معًا في آنٍ واحد، فحين يطالع الصورة ينصت بصريًّا إلى النص وعندما يذهب إلى النص ينصت إلى الصورة، فيسمع/ يرى صوتين في آنٍ واحد.

النص يطرح فكرة الخيانة الزوجية، هذه الدلالة تتجلى في الإشارة اللُّغويَّة "العشيق" الذي يختزل فعل/ زمن الخيانة (كان .. حاضرًا)، ثم تأتي الصورة الفوتوغرافية، لتخلق التفاتًا بصريًّا، يؤكد مساحة التأويل، فهي لم تأتِ لتشكل امتدادَ فعل الخيانة الذي يتجلى عبر النص اللُّغَويّ/ ولكنها تشير إلى شقٍّ رؤياويّ مغاير يتماهى مع دلالة النص، فالصورة تقدم كف طفل صغير فوق كف امرأة. ومن هنا تبدأ حالة الانجذاب بين مُكوِّنات النص: اللفظي والفوتوغرافي، يصبح الطفل هو العشيق، هذا الطفل الذي تهب المرأة حياتها له بعدما فارقها زوجها.

لقد قام الالتفات البَصَريّ - عبر حركة النص والصورة - بتحويل المعنى من الخيانة الذي يطرحه النص عبر وسائله اللُّغويَّة، إلى الأمومة التي تطرحها الصورة التي اعتمدت على الإيحاء غير المباشر، الذي لا يتراءى في النظرة الفردانية المستقلة لهذه الصورة، فهي لا تستطيع أن تقدم جدلًا أو تطرح مساحة يسكنها الانجذاب بعيدًا عن تماهيها مع اللغة، فهي - أي

الصورة - أصبحت تجسيدًا لانفعال الشاعر في لحظة خاصة، يقرأ فيها العالم عبر ذاته الشِّعْرِيَّة.

يمارس الشاعر - في إنتاج شِعْرِيَّة ديوانه - لعبة التبادل البَصَريّ بين النص والصورة على امتداد الديوان :

بعد أن وضع
العطر
.....
ترك نبضه في المكان
.. واختفى..

الصورة تكشف ملامح عامل فقير، يطفر وجهه بالعرق، وقد بدا مكدود الوجه من عناء العمل، يتفرس بعينيه الأفق الممتد، فهو الذي يصنع الغد والأمل بوصفه منتجًا. أما النص فيطرح ملامح رجل يضع العطر، ويترك المكان ويختفي.

فالقارئ عندما يمارس وعي تلقِّيه في إنتاج العلاقة فإنه يؤكد أن الناتج الذي تطرحه اللوحة هو صنع الحياة عبر العمل، والجهد الذي يتجلى عبر معطيات الصورة: قطرات العرق على الوجه، ثم يحدث الالتفات البَصَريّ إلى النص، فيحدث تحول في المعنى: فالعطر متحول عن قطرات العرق، والنبض الذي تُرك في المكان هو ما أنتجته يداه؛ إذن فالنص يتخلق بين اللغة/ الصورة واللغة/ الكتابة دون أن يكون أحدهما تعليقًا على الآخر؛ مما يفرض على القارئ جهدًا كبيرًا لاجتياز مساحة التأويل؛ خصوصًا وأن كثيرًا من الصور تبدو عميقة وغامضة، تحتاج إلى معاودة، ولعب مماثل في التَّلَقِّي؛ لذا تظل العلاقة - في هذا الديوان - قائمة على الانجذاب، والإغراب، والدهشة، والتساؤل.

الالتفات عبر الشكل الحُرّ والشكل التقليديّ

يحدث الالتفات البَصَريّ عند الانتقال من شكل إلى آخر: من العَمُوديّ إلى الحُرّ، أو من الحُرّ إلى العَمُوديّ، ولكن شتان بين ممارستين يحكمهما وعيان مختلفان، فعندما يمارس الشاعر حركة الانتقال من الشكل العَمُوديّ إلى الشكل الحُرّ فإنه يكشف عن ضيق السكن الذي ألفه، واطمأن إليه، واستسلم له، فيصبو إلى البراح، يتوق إلى الحُرِّيَّة بوصفها وجودًا، غير أنه يظل مشدودًا للوراء، فيأتي الالتفات البَصَريّ مشوبًا بالبطء، واختيار الحُرِّيَّة بقيود الالتزام، ومن هنا تتضاءل المساحة الدلالية،

وتتقلص المتعة الجمالية؛ لأن الشاعر يكون - في إجرائه البنائيّ/ التشكيليّ - مخلصًا للنمط الأساسى، القارّ الثابت، الذي يألفه الآخرون - فيرضى بما يهبه النظام الجمعيّ، ويخشى الخيانة التي تؤسس لقطيعة كبيرة - يتحرك في دربه فلا يحقق التواءات، أو بُنًى معمارية/ جمالية تدخل البهجة، وتحقق النشوة، وتفتح آفاقًا للتأويل، إنه القانع المتردد بين الالتزام المطلق والخروج النِّسْبيّ. لكن الشاعر الجديد حين يخرج من الشكل الحُرّ إلى الشكل التقليديّ/ العَمُوديّ في قصيدته، فإنه يؤكد استيعابه الآنِّيّ للمثال الكتابيّ، ويكشف عن قدرات كبيرة لمهاراته ووعيه الجماليّ واستيعابه للبدائل الجمالية، فهو يشعر بحاجة مُلحَّة إلى اللعب الذي يحقق وجوده الحيّ، وبالتالي يحدث انحرافات قادرة على تحقيق المتعة والإدهاش عند المُتلقِّي، هذه الخاصية وهذه القدرة تخلق أثرًا مفتوحًا، ولا تعطى لـ"أفعال الحُرِّيَّة الواعية" عند المؤوِّل، وأن تجعل منه المركز لشبكة لا تنتهي من العلاقات"[١٧].

والشاعر الذي تستقيم له الأشياء لحظة ممارستها يستطيع أن يخلق منها عالمًا متفردًا له خصوصيته، يرتبط باللحظة الجمالية الخاصة؛ ولهذا يؤكد الشكل الحُرّ وجودًا حرًّا للذات المبدعة، يكون اختيار الشكل التقليديّ/ العَمُوديّ تأكيدًا لهذه الحُرِّيَّة، وقدرتها على الحركة، فتبحث في المستقر الثابت عن حركة جديدة، ولحظة جمالية مختلفة، تكون إشارة دالة عبر الشكل من خلال إسقاط الماضي على الحاضر، والتلذذ بذكره؛ خصوصًا وأن الإنسان أمام انكساراته المتوالية يعشق الذكرى، ويأتنس بها، يحاول أن يتفحصها، ويتأملها، ويتغنى بها. إنه يلتقط لحظة متوهجة في كثير من الركام، تعيد إليه الوجود الحيّ خصوصًا أن "وظيفة الفن ليست معرفة العالم، وإنما هي إنتاج مكملات للعالم. فهو يخلق حياة وقوانين خاصة بها"[١٨].

إنه استدعاء الشموخ في مقابل الخنوع والاستسلام اللذين يهيمنان على الواقع المَعِيش، غير أنها علاقة اتصال وانفصال في آنٍ، يقبع الشاعر فيها بين الالتزام النِّسْبيّ والخروج المطلق. من هنا أصبح مسكونًا بالبحث عن وسائل تعبيرية وجمالية - الشكل واحد منها - تلائم هذا الواقع المتداخل، والمُتوازِي، والمتلاطم، والمتماهي، فالدراسة تنحاز في مفهومها للحظة الجمالية الراهنة، فتتَبنَّي استدعاء الشكل التقليديّ في القصيدة الحُرّة، أو التفعيلية، وفي ظل هذا التردد بين الشكلين تتفعل خاصية الالتفات البَصَريّ، فالقارئ في ظل هذا النمط من الالتفات البَصَريّ يشعر بلحظة متفردة : لحظة التصادم أو الحركة عبر الحواجز التي تقوم بفعل اليقظة الدائرية، إنها استعادة وجود من التَّشظِّي إلى الكيان الصارم، وكأن هذا الالتفات من الشكل الحُرّ إلى الشكل العَمُوديّ يعبر عن لحظة/ حالة نفسية لا تعرف السير أو الحركة على وتيرة واحدة، وفي لحظة مفاجئة تنشُد الراحة، والتأمل، والتلذُّذ مع الحركة المنتظمة، كما يخلق الالتفات لحظات انتقال بين حالات نفسية متعددة ومتغيرة في آنٍ.

ومن أمثلة هذا النوع من الالتفات ما ورد في قصيدة "ضد البَنَفْسَج" للشاعر حسن طِلِب؛ حيث استخدم ثلاثة أُطُر شكلية حققت ظاهرة الالتفات البَصَريّ، حيث ينتقل من الشكل الحُرّ إلى التدوير إلى العَمُوديّ دواليك...

تبدأ القصيدة بالإطار الأول المتمثل في الشكل الحُرّ الذي عرفته القصيدة التفعيلية:

القلب معتم... وأنت لا تضيء
والليل ليل... توأم
وكل شيء ذاهب
وسالف الفساد والكساد والموت البطيء
فإليك – ويك عني أيها البنفسج الرديء[١٩].

ثم يلتفت حسن طلب إلى شكل آخر، يعتمد على التدوير والامتداد الأُفقيّ والمناجاة الصوفية التي يرى فيها تجسيدًا

لحالة تعاني ألمَ البَوْح والكشف على هيئة "المواقف والمخاطبات" بعيدًا عن الانفصال، أو التقطيع، أو الإيجاز، أو الوقوف عبر عوامل لُغويَّة، أو غيرها مستسلمًا للتدفق والعفوية:

ألا يا أصحابي ويا أخدان ذاتي ويا خلصائي وشيعتي
في الفداء وحين العشق، يا أيها الفارع البصير
بالناسوت والمُطَّلع على الأفئدة ويا أيها الكائن
الأكاديمي ذو الخمار الفلسفي ويا أيها
الساكن الكليم والقرم الصعيدي الكظيم، تعالوا
ثلاثتكم إليَّ، قابلوني عند مفترق الحزن وهيّئوا لي
مُتَّكأ جنائزيًّا، حتى إن هيأتم وانضبطت هيئتكم

فانظروا مليًّا في عينيَّ الأيمتين، تروا بنفسجتي الحلوة تسقط..."[٢٠] .

أما الإطار الثالث الذي استخدمه حسن طلب في قصيدته - وقد مارَس فيه حركة الشكل/ الالتفات البَصَريّ عبر التناوب؛ فهو الشكل العَمُوديّ، وقد مارسه في أكثر من موضع في قصيدته مُستخدمًا التناوب بين الأشكال؛ رغبةً في إحداث حركة نَصِّيَّة، تعتمد على الالتفات البَصَريّ الذي يحقق دلالات متغيرة: نفسية ومعنوية:

يناديك الأريج على الغصون
بنفسجة الندامة : عنك دوني
متى تكون الخيانة فيكِ طبعا
فخوني ما حَلَا لكِ أن تخوني
نثرت عليك من شعري فنونا
ولولا أنت - آزرت بالفنون
يحيط الشعر أن تعزى إليه
لأن الحب هان عليك:هونى[٢١]

يؤكد حسن طلب - من خلال ممارسته الشكلية - أن الشاعر الجديد يفجر كل إمكانات اللغة وطاقاتها الموسيقية، سواء أكان على المستوى العروضى أم المستوى الصرفي للكلمات، أم المستوى التركيبيّ للجمل من خلال علاقات المخارِج الصوتية التي تشكل وجودًا جماليًّا، يتحقق في الشكل التقليديّ المعتمد على إيقاع بحر الوافر من خلال تفعيلته "مفاعلتن//ه///ه" ليقيم حوارًا عاطفيًّا مع بنفسجته: ربما الأنثى الخائنة التي لا تفي بوعد، هذا الحوار يستدعي تنغيمًا موسيقيًّا، يحققه الشكل العَمُوديّ ذو السيمترية الموسيقية، كما أن فضاء القصيدة العمودية "فضاء شعري ممتد، تتماثل فيه الأشياء وتتشابه، وهو أشبه بفضاء الصحراء الرَّحب الممتد، حيث تنتصب الخيام، وتتَّشح الظلال؛ لأن حضور الشمس هنا مراقب عن كثب، وانتصاب القصيدة بالشكل المذكور يوازي انتصاب الخيمة المتفردة في الفضاء الصحراوي الواسع"[٢٢].

يلتفت القارئ بصريًّا عن الشكل التقليديّ - في المقطع السابق - إلى الشكل الحُرّ:

نفس السواد ثُمَّ...

والكساد والموت البطيء
فأين وجهك الوضيء
يهل مثلما كان يُريني!
هل خبا نورك؟
أم كلت عيونى؟
واه. قل لي: أيُّنا المسيء؟[٢٣] .

وعندما تعاود الشاعر حالة الصوفي المجاهد من أجل الوصول والنبي المؤرَّق/ الشاعر بفجائية الوحي، فإنه يعاود البحث عن شكل آخر، يناسب الحالة، فينتقل إلى بِنْيَة التدوير المتلاحق أفقيًّا، ليكشف عن حالة التدفق، وزخم البَوْح، وغليان الإفاضة دفعة واحدة بلا توقف أو إبطاء:

"زمِّلوني زملوني يا خاصَّتي الأقربين واخشعوا مليّا
مليًّا في حضرة البنفسج اللعين، ثم اتركوني كي
أواجه الأنة بالأنة، حتى إن أننت فاكتمل عليكم
أنيني وانضبطت أنَّاتي، فدعوني كي أرمز للألم
بقلبي وللحزن بسحنتي وللخراب بذاتي حتى إن
رمزت فاكتملت عليكم رموزي وانضبطت برموزاتي
فذروني كي أسمي الحب سرابًا والوطن يبابا
والحضور غيابا..." (٢٤) .

فإنّي قد نجوت من الوباء[٢٥]

ويستخدم حسن طلب شكلًا جديدًا، يعتمد فيه على تناوب الشكل العَمُوديّ والشكل المثلثيّ محاولًا أن يبني نصًّا مختلفًا، يعتمد على مهارة التجريب، واللعب اللُّغَويّ عبر شكلين، أحدهما: يمثل نمطًا جديدًا في التشكيل الكتابيّ على فضاء الصفحة، يعتمد على التكرار المتنامي مُكوِّنًا شكل مثلث قائم الزاوية، ثم يخترقه شكل عموديّ، يعتمد على وحدة الوزن والقافية، مُحدثًا بذلك أمام القارئ فرضية الالتفات البَصَريّ وحركية البِنْيَة النَّصِّيَّة.

وما إن تستقر هذه القراءة عبر الشكلين السابقين، حتى يلتفت الشاعر عن الشكل العَمُوديّ إلى الشكل المثلثيّ مرة أخرى، ولكن في هذه المرة اعتمد الشاعر في تشكيل الشكل المثلثيّ على طريقة مختلفة، تؤدي إلى الإدهاش وإلى الالتفات البَصَريّ مع الشكل المثلثيّ الأول؛ حيث اختلفت صورة المثلث فأصبحت قاعدته إلى أعلى ورأسه إلى أسفل، وتحول البناء القائم على النمو والامتداد من خلال التكرار التَّصاعديّ، كما في المثلث ، إلى بناء مثلث يقوم على التآكل الذي يشير إلى التردِّي والانهيار وتآكل الواقع:

يطرح هذا الشكل جدلًا على مستوى البناء حيث يعتمد المثلث الأول على التّنامِي البنائيّ والتّنامِي الدّلاليّ، فهو يجسد معطيات التفسخ والسخط التي تمتد، فتحتوي الأفق الممتد، ثم يقوم الالتفات البَصَريّ - الذي أحدثته طريقة البناء وحركتها - بدور في إنتاج دلالة المثلث الثاني القائم على الحذف والتآكل، فهو يومئ إلى الواقع المنهار المتآكل، وتراجع كل المعطيات التي سادت في الشكل الأول/ المثلث الأول؛ مما يحقق جدلًا نفسيًّا متماهيًا مع الجدل البنائيّ، فلهذا التجريب الشكليّ خاصية جمالية لا يمكن "أن تُدرك إلا بصريًّا، وفي حالة انتقاء إمكانية التلقِّي البَصَريّ، لا يمكن للأذن أن تدرك الشكل في أبعاده المميزة تلك، كما لا يمكن للصيغة الشفوية للعرض أن تقدمه كذلك"(٢٦).

ويستخدم علاء عبدالهادي ثنائية الشكل الحُرّ والشكل العَمُوديّ في قصيدة واحدة في إطار بنائيّ مختلف، حيث اعتمد الديوان على تناوب بنيتَي المجاز والسرد مع وجود علاقات تشكيلية خاصة بين البياض والسواد، يتكشَّف من خلالها الالتفات البَصَريّ الذي يفتح مجال التأويل والتعدد القرائيّ:

[أخذت يد تضغط على قلبي بقسوة
وأنا ألمح شخصًا ما..
قادمًا من ... بعيد..
ليست له ملامح أبي!]
فلم يكن
قد تبقى لي
سوى دقة واحدة !
"#" (٢٧) .

يلتفت القارئ بصريًّا عن الشكل الذي طرحته هذه الصفحة - والتي تؤكد مضمون التغيير والتحول، والانزياح الدّلاليّ؛ حيث الراوي يعترف صراحةً أن القادم من بعيد ليس أباه الذي يعرفه، ثم يواجه لحظة جدل الموت والحياة، ينتصر فيها الموت المرابض على قلبه الذي يملك دقة واحدة - إلى الشكل العَمُوديّ، ليشارك هذا الشكل في إنتاج دلالة الخطاب، حيث يشير إلى الوحدة والتماهي والنظام عبر وحدة الوزن والقافية والموضوع، وتنصبُّ عين القارئ على أفق محدد يؤكد حالة التوحُّد بين

الراوي وقرينه من جهة، وبين الشكل العَمُوديّ والموضوع/ الرثاء من جهة أخرى:

رثيتك يا قرين ولا أصادي

ولم أكُ من جناك ولم تُعادِ

تدثر دفقة الشهقات صدري

وكم خالعت في صحوي رُقادي

لمعتقل اللسان بغير شكوٍ

طواه الوقت يأتي في سُهادي

فكانت دعوتي للقاك شوقا

وكان فراقنا وصلًا وهادي

علام تحفُّني رفات خطوٍ

تهيج نشيدتى صمتا وشادي[٢٨] .

وهناك صورة من صور الالتفات البَصَريّ عبر تناوب الشكل الحُرّ والشكل العَمُوديّ، تتحقق عندما يستدعي الشاعر المعاصر نصًّا تراثيًّا على سبيل "التَّناصّ"، وفيه يلتفت الشاعر عن شكل قصيدته الحُرّة إلى الشكل العَمُوديّ القارّ في القصيدة التراثية المستدعاة، تستطيع عين القارئ أن تقف على أبعاد الشكلين وجدلهما:

وعادت جحافلنا من جديد تلوك العذاب

تجرُّ ذيول المهانة قانعة بالإياب

يا دار عبلةَ (و) حيث كنتِ تكلمي

وصفي لنا يوم اللقاء الأسحمِ

ولا تكتمي سرًّا فما أضحى لنا

- يـا دارُ – سـرٌّ لـم يُـذع كـي تكتمـي

قلبــي عليـك وأنــت فــي كـف اللّظــى

مســـيبة رحمـــاك مطلـــول الـــدمِ

ولقـــد ذكرتـــك والرمـــاح نواهـــلٌ

منِّي وبيضُ الهند تطحن أعظمي(٢٩).

حقق هذا الالتفات البَصَريّ القائم على تناول الشكل الحُرّ والشكل التقليديّ رغبة جمالية، تؤكد التواصل على معطيات جمالية تعيد القارئ إلى لحظات الإرث الفنِّيّ القائم على الشكل، كما تخلق في نفس المبدع جدليَة الانتماء للماضي والحاضر في آنٍ واحد، يستطيع من خلالها أن يكتشف موقعه بالنسبة إلى الآخر/ العالم، كما يمكنه مواجهة الآخر بالانتماء إليه ومواجهته في آنٍ.

الالتفات البَصَريّ عبر الشكل المَجَازيّ والسَّرْديّ

عندما كسر الشاعر المعاصر النَّسَق أو النموذج الكلاسيكيّ المتمثل في الشعر العَمُوديّ وانحاز إلى الشكل الحُرّ، كان ينشُد الحُرِّيَّة الإبداعية التي تناسب وعيه الجماليّ الجديد الذي يؤكد وحدة الفنون وتداخلها، فاستطاع أن يمارس اللَّعِب مع الورقة البيضاء مُتخذًا من البِنْيَة الخطية أقنومًا خاصًّا، يعتمد على علاقة خاصة مع السطر الكتابيّ سواء أكانت هذه العلاقة أفقية أم رأسية، فالقارئ قد تعرف - بصريًّا - على تشكيل الشعرية الحديثة عبر الشكل الحُرّ القائم على توزيع السواد والبياض بطريقة خاصة، يمكن تسميتها بالشكل المَجَازيّ. حاول شعراء الحداثة اختراق هذا الشكل الكتابيّ/ المَجَازيّ الذي اكتسبته القصيدة الحديثة في بنائها عبر جدلية العَمُوديّ والأُفقيّ بحثًا عن أشكال متنوعة، تسهم في إثراء حركية النص وديناميكيته التركيبية بعيدًا عن السياق الواحد أو النَّسَق المفرد، أشكال تستوعب طاقات المبدع، وهَوَسَه بالتجريب، وإيمانه بالكتابة في مقابل القصيدة، فانتشرت الكتابة السَّرْديّة التي تخلق شكلًا سرديًّا، ونعني به "التتابع الكتابيّ وتواصل السياق، وامتداده عبر سطور أفقية، تواصل اكتمال نفسها، وتتنامَى من غير تقطيع، أو فصل بمساحات بيضاء، بحيث تشكل صياغة بصرية تتماثل مع النَّسَق النَثْريّ"[٣٠] . والذي يغير من اتجاه البِنْيَة الخطية وحركة الكتابة التموُّج الدَّاخليّ، على اعتبار أن "مفهوم البِنْيَة الخطيَّة تتجسد حين يمكن اعتبار الكتابة شكلًا بالمعنى السيكولوجيّ للكلمة[٣١] "؛ لأنها "تجعل من الكتابة شكلًا لشكل آخر، عنصرًا بانيًا لكل الوجود، وشخص الفرد الذي يكتب هذه البِنْيَة الخاصة يمكن أن ترتبط ببنيات أخرى لنفس الفرد، من أجل البحث عن تعالقاتها [correlations]" [٣٢] .

تعددت أشكال الكتابة الجديدة، "فمن الشعراء من يستخدم الشكل المَجَازيّ فقط وهو الأغلب والأعم، أو السَّرْديّ فقط" - وهو ما يسرد تجربة الحداثة الشِّعْريَّة، أو يستخدم الشكلين معًا، فيحدث - عبر تناوبهما وتجاذبهما وتجادلهما - التفات بصري، فمن الشعراء من يستخدم الشكل المَجَازيّ ثم يخترق قصيدته بالشكل السَّرْديّ، وفي هذا ينتقل القارئ من وضع محدد قامت فيه حركة الأسطر عائقًا أمام تقدم عينه في مدى أفقي، تشكله الكتابة التي تقلل من حركة السواد مع البياض، وتجعل من غلبة الانتشار للسواد الذي يواجه به الشاعر العالم، كما فعل "محمد بنيس" في قصيدته "صحراء على حافة الضوء":

(١)
عجـــــنْ تواقي تيهها
في الحنطة
الفجر القديم
هناك حيثُ الرملُ يبتدأ هادئاً بياضه
حيث الأثـــاثة رفـــيقاتْ
وهندي عمرٌ بحرّارة الكلام
عجانٌ
نرددُ ما نشاءُ
خطوطٌ من جاؤوا
ومن تركوا بقايا الرّيح
ساهرةْ
بجمرتها على وطنٍ توزّع بين أقفاص الغمام
أنيُ فلاة هذه التي. أتُعلّمي تتشبثُ بها، كما لو كانت، مع سيّارة مسرعة في شرايين. تتقاطع: صباحات
إلى معتم القبضات. لتوّها صباحات. من وداع يلتصق. فيه الأنثى بالشيء. هذا ليلٌ. رملٌ تصنعها
الرّياح. رملٌ. تتبسطُ بين يديك رقراقةً. مرّر أصابعك. استند
إليـــــاتُ دفترْ
يصلُ الشرفاتي بالشّواطئ
وابتداءُ الرملِ جسرٌ
يُدركُ الخطوات بين دم التّهامة
لا نهايةْ
للذين يوسّعون مدائح السلطان
مسافةً رجـــــعيةً
تُلقي على وشاحها
أنحاء شاحبةً تمرُ قريبةً
من حَفْرةْ
ستبتلعها خطأً ظلالُ مشاعري
صورٌ تتابعُ محوَها.

أما رفعت سلام؛ فيستخدم الشكل السَّرْديّ في بناء ديوانه: "إلى النهار الماضي" يخترقه في بعض المواضع بمقاطع الشكل المَجَازيّ مُحققًا التفاتًا بصريًّا، يفسح الشاعر - في ظل الشكل السَّرْديّ - المجال أمام الذات لتمارس حضورًا فاعلًا وأكثر حركية، يفتح أفق البَوْح، فتلتقط مفردات وجودها الخاص، ويشارك القارئ الشاعر في هذا الحضور الخاص دون توقف أو إبطاء: لي أن أقبض قبضة من طين الموافق ١٦ نوفمبر ١٩٥١. وأنفخ فيها من روحي المرفرفة على شفا العراء، فتستوي عرشًا ومُكوّنًا من ذاكرة يطفو على ماء (صولجان، وحاشية، وعرايا غابرون أين الجواري والمحظيَّات؟ وإذ ينعقد الديوان، أنفجر فيهم لمَن المُلْك اليوم؟ فيخرون)

فمن لا يذكر الثدي.

وأمي اختصار سبعة آلاف سنة من أوبئة وطواعين ومجاعات وفاتحين حقول من عفاريت ليلية تحاذي الذاكرة وبيت من ريح وشمس جعل قصب يتهادى يقول لي هيت لك ويقول لست سفينة ويبكي في حضني

تفتح أبواب الفصول

تربيها كدجاجاتٍ يائسة

وتصنع الحقول [٣٣].

هذا النمط من الكتابة يفتح مساحة الزمن البنائيّ/ الكتابيّ الخاص ببناء النص في اتجاه أفقيّ، يواجه الشاعر من خلاله زمنًا خاصًّا، يتولد عبر جدلية السواد والبياض، تتحكم فيه البِنْيَة الخطية للنص ومسارات تعالقها، ففي كل بِنْيَة سردية "تبين أن الزمن يمكن أن يكتسح الفضاء، وأنه يتم في فضاءات متعددة، والأفراد الذين يملكون هذا النوع من البُنى الخطية، يكون زمنهم الشخصي ملتصقًا بالزمن الاجتماعيّ، رغم الانحرافات العارضة، إنهم لا يستشعرون المدة، لأنهم مندمجون كُليًّا في الزمان الذي يملئُونه"[٣٤].

لقد استطاع الشاعر الجديد - من خلال تناوب الشكل السَّرْديّ والشكل المَجَازيّ - أن يكسر الفضاء الجامد، وأن يضفي زمنًا خاصًّا، تتوقف حركته على حركة اليد والاتجاه الذي تتبناه، كما أنه يخلق حركة تحكُّم ببِنْيَة النص المُتشظِّي.

الهامش:

(١) د. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص:٩٤.

(٢) د. سعيد بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، القاهرة: لونجمان، ص:٧٩.

(٣) د. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص:٩٤.

(١٥٥)P.Garmir Spatio Lisme Et Poêseê. Gollimord Paris.P١١.) (١٩٦٨)

(٥) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي ، بيروت، المركز الثقافي العربي،١٩٩١م، ص:١٨٢.

(٦) السابق.

(٧) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دار العودة ، د.ت، ص:١٨٢.

(٨) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث ، ص:١٠٢.

(٩) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث ، ص:١٠٢.

(١٠) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص:؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

(١١) السابق، ص ٢٣٩.

(١٢) رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠، ص٩.

(١٣)السابق، ص٩٧.

(١٤) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص١٠٣.

(١٥) نقلها عن علاء عبدالهادي، ص١٦، ١٧.

(١٦) السابق، ص ٢٨.

(١٧) أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، ص ١٧.

(١٨) السابق، ص ٣١.

(١٩) حسن طلب: سيرة البنفسج، ص٩١.

(٢٠) السابق، ص ٩١-٩٢.

(٢١) السابق، ص ٩٤.

(٢٢) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص١٤٥.

(٢٣) حسن طلب: سيرة البنفسج، ص٩٥.

(٢٤) السابق، ص٩٦.

(٢٥) السابق، ص ٩٨-٩٩.

(٢٦) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص١٥٧.

(٢٧) علاء عبدالهادي: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة أصوات ٣٣٤، ٢٠٠٣، ص١٦٥.

(٢٨) السابق، ص ١٦٦.

(٢٩) محمد محمد الشهاوي: مسافر في الطوفان، بورسعيد: دار المستقبل للطباعة والنشر ١٩٨٥، ص٨٩.

(٣٠) د. عبدالناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٦، ص ١٨٨.

(٣١) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص٩٩.

(٣٢) نقلًا عن السابق.

(٣٣) رفعت سلام: إلى النهار الماضي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥، ص٩.

(٣٤) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص١٠١.