آليات الالتفات البصرى النصى

تعددت آليات الالتفات البصرى النصى فى الشعر المعاصر، متحققه فى جزء من قصيدة أو قصيدة كاملة:

الالتفات عبر السواد والبياض

الصفحة – عند الشاعر الجديد – ساحة احتماء وأفق اكتشاف، مرآة للذات، عليها تبوح بكل أسرارها وتتغطى فيها من الأعاصير ولفح الهجير، وكسوة الواقع المتهدم القاسى، هى الجسد الغض الطرى الذى يقرأ الشاعر مفاتنه، ويتهجى أسراره، ويختبر خصوبته وحيويته:

الورقة البيضاء

جسد

على الشاعر الذى يريد

أن يمارس الحب معها

أن يكون فى مستواها الحضارى

إذا لم تستطع أن تكون مدهشا

فأياك

أن تتحرش بورقة الكتابة[٩].

الصفحة فى التجربة الكلاسيكية: تجربة النمط والنموذج لا تؤدى الصفحة فيها أى دور جمالى، فقط يصب عليها نمط تعبيرى

محدد وصارم، يقوم على شكل ثابت عبر علاقة السواد والبياض: الكتابة والصفحة، دون أن يمارس أحدهما رغبة الانفلات واللعب الذى يؤدى إلى نتاج جمالى جديد، لكن العلاقة بينهما تتسم بالاستقرار والنمطية التى تفقد القدرة على التجلي الدلالى. أما شعرية الحداثة فقد استثمرت المعطيات اللغوية للنص والمعطيات غير اللغوية التى تقرر أنها ليست بمعزل عن عالم النص، فالقارئ لا يمكن أن يستوعب عملا جديدا مالم يتمثله فى صورته الكلية (الطباعية) أو التشكيلية الصورية/البصرية، حيث "يبدأ التشكيل البصرى بنية أساسية من بنى الخطاب الشعرى الحديث ودالا ثريا يوجه فعل التلقى، استنادا إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات ليس بوصفه معطى ثابتا، بل بوصفه صيغا متحولة، تنتظم وتشتغل على نحو يسهم فى إنتاج الدلالة"(١٠).

عندما اتجه شعراء الحداثة إلى اللعب بالوسائل اللغوية وغير اللغوية رغبة فى خلق أفق جمالى جديد أصبحت الصفحة الملعب الذى يمارس على أرضه الشعراء مهاراتهم، يشكلون طاقاتهم وقدراتهم، فالصفحة تشهد المخاض والولادة، يشكل على وجهها الشعراء علاقات معمارية خاصة، تؤكد الاهتمام بالبنى التعبيرية العميقة عبر لعبة السواد والبياض، تختلف هذه اللعبة من شاعر إلى آخر، يحكمها الوعى الجمالى والحركة السيكولوجية وصولا إلى إنتاج دلالات متعددة وأفق تأويلى وسيع خصوصا وأن تجربة الحداثة أولت اهتماما كبيرا بالقصائد البصرية التى تتكون فى ظل فضاءات نصية

لغوية أو غير لغوية/طباعية/تصويرية، عبر علاقة السواد بالبياض وجدلهما وصولا إلى إنتاج دلالى ما. "إن البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعى إلا فى تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا يتجه إلى حاسة الإبصار، ويوجد فى صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التى تبدو فعلا متخارجا عن النص"(١١).

ومن خلال علاقة السواد والبياض وتحولاتهما يحدث التفات بصرى نتيجة تحولات البنى البصرية 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 جمالى خاص وحالات شعورية متداخلة، متنوعة، فأحيانا تكون السيطرة للسواد ثم يتراجع شيئا فشيئا أو يتراجع كليا، ليظهر أمام القارئ النص المتخيل الذى يقترحه القارئ، فهو يواجه عالم السواد والبياض، يحاول أن ينتج من خلالهما النص الغائب/النص المؤول كما فى قصيدة أمل دنقل "من أوراق أبى نواس" الورقة الرابعة:

أيها الشعر . . يا أيها الفرح المختلس

.....

كل ما كنت أكتب فى هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس[١٢].

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

أما البنية الثانية: فتتمثل فى البياض غير المحدود أو بياض الانتشار الذى يهيمن على الصفحة كلها، حيث يتخلص النص من السواد، ليواجه عالما غير محدد، يفتح أفق التأويل، فالشاعر يقوم بخاصية الإعلام: السواد الذى يعلن من خلاله حالة الكتابة التى حققها

على الورقة، ثم يترك الصفحة بيضاء، فيلفت القارئ بصريا من مستوى الاعلام إلى مستوى ميتا اعلام/الفراغ، ومن هنا يترك الشاعر للقارئ حرية التأويل والتخييل: ماذا كتب الشاعر فى هذه الورقة التى صادرها العسس؟ غير أن البياض الذى يلف السواد يؤكد حالة القمع التى تمارسها السلطة والخوف والصمت الذى أصبح نتيجة طبيعية للمقدمات/الفعل السلطوى. ما كان للسواد/اللغة/الملفوظ أن يقوم بالدور نفسه فى اعطاء القارئ حرية التحرر من الدلالة المحددة فى المذكور/الملفوظ كما فعل البياض "إن الصمت يعد أكثر المجالات تعبيرا، عن التأمل والبحث والمساءلة، ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ تحمله من شعرية الكلمات إلى شعرية البصرية، فتعد القراءة – تبعا لذلك – حوارا عسيرا مع نص يلتهمه البياض وانخراطا فى مغامرة لا تعرف النهاية من أجل إنتاج القصيدة التى لم تكتب"(١٣).

وهناك قصائد كاملة – تحتوى عملا كاملا : قصيدة أو ديوانا – تقوم على الالتفات البصرى عبر تناوب السواد والبياض بطريقة متحركة متغيرة فى حضور كل منهما، مما يخلق بنية معقدة عميقة، متعددة، درامية، مفتوحة على احتمالات كثيرة، فقد تحولت القصيدة الجديدة إلى جسد مرئى، تفنن الشعراء فى بنائه وتشكيله الذى يعد استجابة لنوازع الداخل والعلاقات المتصارعة داخل المبدع على الرغم من حدة وعيه وتوقده.

الجانب النفسى يشد الوعى فى اتجاهه أو يستسلم هذا الوعى لحركة الانشغال أو الاستغراق فى التفكير الصامت أو سيكولوجية العقل.

أصبحت الصفحة البيضاء الشاطئ الذى يريح عليه الشعراء جوانحهم المتعبة، البياض الذى يؤكد حالة الجدل والتداخل مع بنية اللاوعى كذلك، فهو يكشف التوتر والقلق الداخلى والصراع النفسى وتموجات الداخل.

ومن القصائد التى اعتمدت فى بنيتها على الالتفات البصرى عبر السواد والبياض قصيدتا محمد بنيس وشريف رزق، حيث استغل كل منهما الصفحة استغلالا مغايرا فى طريقة تشكيل النص، فكلاهما يستخدم الصفحة على جزئين يسيطر السواد/الكتابة/الملفوظ على حيز منها إما فى اليسار وإما فى اليمين ثم يأتى النص الموازى/الغائب/البياض على الناحية الأخرى يمينا أو يسارا محمد بنيس فى قصيدته "موسم الموت" يستخدم البياض مستقلا بذاته، رأسيا فى يمين الصفحة، والسواد/الملفوظ اللغوى فى يسار الصفحة، فتصبح القصيدة على هيئة الشعر العمودى: الشطر الأول – على امتداد القصيدة – يشغله البياض، وأحيانا تتحرك هذه العلاقة باستبدال الأماكن/ المواقع على الصفحة والشطر الثانى يشغله الملفوظ/السواد:

7

حتّى أُصادِقَ وعْدكُمْ أدْنُو
وأُفرِشُ راحَتِي قَمَراً لَهُ
التَّهْلِيلُ يا أهْلِي هِيَ
اللحَظَاتُ شَفَّتْ وارْتَوَتْ
رُؤيَايَ مَنْ مِنْكُم يُخَبِّرُ عَنْ
بِلادٍ جاءَها ماءٌ عَلَى رَمْلِ
الخَلِيجِ نَسَوْهُ ثُمَّ نَسَوْهُ هَلْ
قَتَلُوا صَدِيقِي وَهْوَ يَكْتُبُ لِي
رِسَالَتَهُ
تَجَمَّعْنَا فَكَانَ المَاءُ
نَخْلاً وَانْحَنَيْتُ لِكُلِّ زَائِرَةٍ
تَنَادَيْنَا دَوَائِرُ وَجْهِيَ الأُولَى
تَعَالَتْ فِي صُفُوفِ المَاءِ
صَافِيَةٌ يُزَرْكِشُ صَدْرَنَا بَعْضُ
الكَلامِ تَسَابَقَ الزَّيْتُونُ بَيْنَ
صُرَاخِنَا قُلْنَا وَكَانَ الطِّفْلُ
يَدْفَعُ مَوْتَهُ اقْتَرِبُوا لَنَا الأَعْلامُ
هَلْ تَتْلُوكَ هَذَا يَوْمُنَا أَبَداً لَهُ

التهليـــل يـــا أهلـــى هـــى

اللحظـــات شـــفت وأرتـــوت

رؤيـــاى مـــن مـــنكم يخبـــر عـــن

بـــلاد جاءهـــا مـــاء علـــى رمـــل

الخلـــيج نـــسوه ثـــم نـــسوه هـــل

قتلـــوا صـــديقى وهـــو يكتـــب لـــى

رسالته.

تجمعنـــا فكـــان المـــاء

نخـــلا وانحنيـــت لكـــل زائـــرة

تنادينـــا دوائـــر وجهـــى الأولـــى

تعالـــت فـــى صـــفوف المـــاء

صـــافية يـــزركش صـــدرنا بعـــض

الكـــلام تـــسابق الزيتـــون بـــين

صـــراخنا قلنـــا وكـــان الطفـــل

يـــدفع موتـــه اقتربـــوا لنـــا الأعـــلام

هل قتلوك هذا يومنا أبدا له

ســـرا طريقتـــه فمالـــك غيـــر أن

تلهـــو وتـــضحك مـــن جنـــون

الحـــرب يـــا خلـــى تجـــاوب فـــي

الـسهول غبـارهم ليـت الـبلاد

تضيق حتى نشرب الشاى
المنقع ثم نرحل فى اتجاه
الموت
هذا الموت
هذا الموت

لى أن أعطى قدمى
لجهات يعرفها المطر اليومى

حتى ينضج غيم

آخر.
يـا مـن لا أعرفهـا

عندما يقع بصر القارئ على القصيدة يرى أن البياض يقع فى يمين الصفحة مستقلا بذاته معطيا إشارة الفناء والدمار والموت والعدم والغياب الذى يؤسس له السواد، فالذات – في الملفوظ – تكشف عن حضور فاعل : (أصادق وعدكم أدنو وأفرش راحتى تمرا له)، يتحول هذا الحضور الفاعل للذات إلى موت يحتاج إلى زمن الرؤية وزمن الكتابة ومكانها: (هل قتلوا صديقى وهو يكتب لى رسالته)، (وكان الطفل يدفع موته)، (هل قتلوك)، ثم يلتهم العدم والفناء ذات الشاعر وذوات الآخرين: (نرحل فى اتجاه الوت)، وينتهى المقطع بتعالق البياض مع السواد فى المساحة المحددة للملفوظ ليقطع تواصل الكتابة وكأنه يقطع تواصل الوجود الحى، فى الوقت الذى ينتشر فيه الغياب تدريجيا على سلم البياض، ليكشف الدال البصرى نفسه للقارئ فى ظل التفاتاته المتكررة بين البياض والسواد:

الموت

هذا الموت

هذا

الموت

اكتشفت الذات فى نهاية المقطع (٧) أن الغياب يجتاح كل شيء، وتتحول من الماضى إلى المستقبل من بنية الحضور إلى بنية الغياب:

لى أن أعطى قدمى

لجهات يعرفها المطر اليومى

حتى ينضج

غيم آخر

يا من لا أعرفها[١٤].

وفى المقطع (٨) من القصيدة نفسها يعود الملفوظ إلى يمين الصفحة ليستمد من الصفحة السابقة حركة الغياب من خلال محاورة الملفوظ تاركا البياض فى يسار الصفحة، ليبقى الغياب مفتوحا على الآتى اللا متناهى/الغياب المطلق، فى الوقت الذى يحيط الغياب زمن الاعتراف/الآن من كل الجهات:

8

حان الوقت

حان الوقت

فامنح هذا الوشم ذاكرة

تتعلق عرش الماء

وانفخ فى أوراق الحلم مقدمة

تروى عن سيدتى الانواء

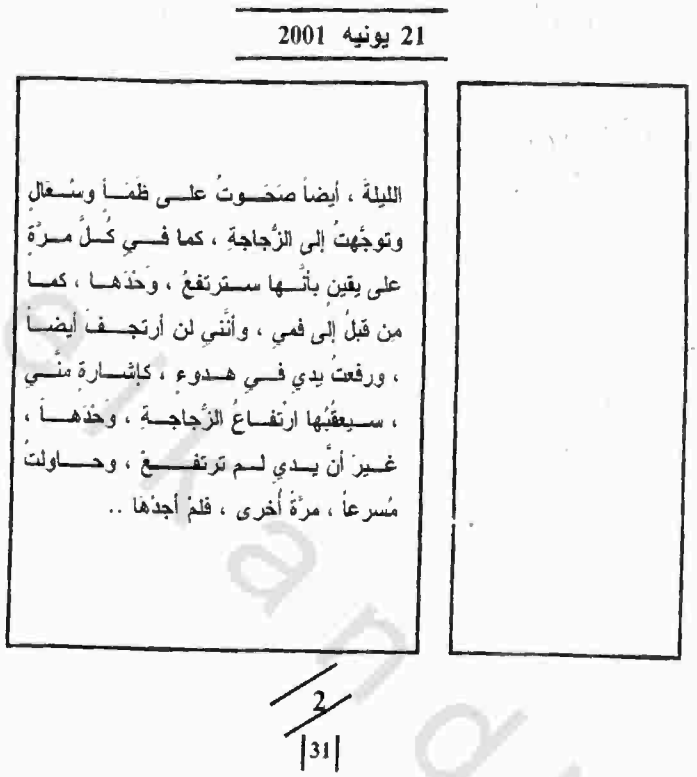
فلى الآن انصرفت كلماتك طائعة

حتى اكتملت فى طاعتها الأضواء(١٥).

أما شريف رزق فى قصيدته "حيوات مفقودة" فيستخدم ثنائية السواد والبياض عبر النص والنص الموازى أو نص الحضور ونص الغياب، يمارس فيها القارئ الالتفات البصرى حيث ينصرف عن بنية إلى بنية أخرى، يتحرك – فى هذه القصيدة – من اليمين إلى اليسار والعكس، فالشاعر استخدم الصفحة بطريقة معمارية تقوم على عمودين محددين بالخط الأسود مما يشير إلى استقلال بنية كل عمود بوصفه نصا مستقلا ومتواصلا مع الآخر/البياض أو السواد، فالملفوظ فى عمود والبياض فى عمود آخر، يأتى الملفوظ يمين الصفحة والبياض/الغياب فى يسارها، ثم تتحرك هذه العلاقة وتتغير الأماكن وتتبدل فيصبح البياض فى يمين الصفحة والسواد فى يسارها حتى

يصلا إلى الفراغ/البياض فى الوقت الذى يتغير فيه اتجاه الملفوظ فيكتب من أعلى إلى أسفل.

القصيدة تطرح حيوات مفقودة كما يشير العنوان، كما تمارس فيها الذات حضورا حركيا مكبلا عبر النوم واليقظة، ترصد عند يقظتها ملامح العالم الذى يحاصرها كما فى الليلة الأولى: (٢٠ يونيه ٢٠٠١) الشكل رقم (١)، يحتل الملفوظ/ السواد ناحية اليمين من الصفحة مستقرا فى عمود أكبر حجما من العمود الذى يحتل الفراغ/البياض جهة اليسار، وإذا كان الملفوظ يفتح تواصل الفعل الذى تمارسه الذات وانقطاعه فى آن: "ولكننى واصلت نومى 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 التلفظ عبر الغياب، فإذا النص فى صحته يتكلم ويعبر ويؤسس ضربا جديدا من الشعرية"(١٦).


21 يونيه 2001

الليلةَ ، أيضاً صَحَوتُ على ظمأ وسُعَال وتوجَّهتُ إلى الزُّجاجةِ ، كما في كُلِّ مرَّةٍ على يقينٍ بأنَّها سترتفعُ ، وحْدَها ، كما من قبلُ إلى فمي ، وأنَّني لن أرتجفَ أيضاً ، ورفعتُ يدي في هدوءٍ ، كإشارةٍ منِّي ، سيعقُبُها ارتفاعُ الزُّجاجةِ ، وحْدَها ، غيرَ أنَّ يدي لم ترتفعْ ، وحاولتُ مُسرعاً ، مرَّةً أخرى ، فلمْ أجدْها ..

2
31

القارئ عندما يواجه هذا النص – فى الليلة الأولى – لابد أن يعتمد على الالتفات البصرى فيبدأ بالبياض وينصرف عن السواد، غير أنه يمارس إنصاتا بصريا فى الآن نفسه، فيقرأهما معا بصريا فى لحظة واحدة.

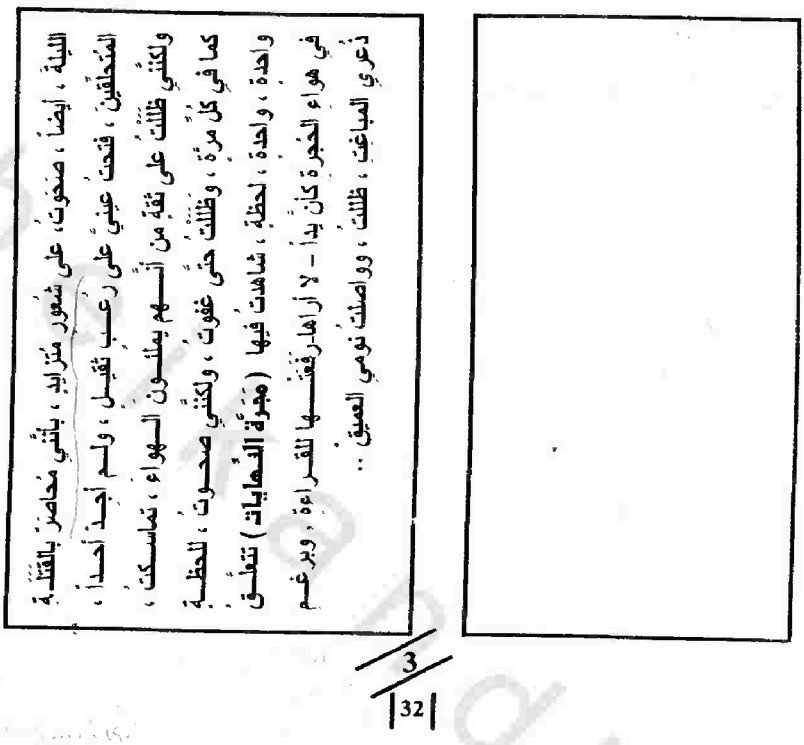
لقد قضت الذات ليلتها الأولى فى تواصل الغياب عبر النوم وعندما تستيقظ لتواجه الوجود العينى/الملفوظ فإنها تواجه انهيارها ومعاناتها:

- "صحوت على ظمأ وسعال"

كما أن الذات التى خدعت فى الملفوظ رقم (١) وأختبأت خلف نومها لتواجه الفقد والضياع تواجه من جديد – فى الملفوظ رقم (٢) – عبر اليقظة الموت/الظمأ – وتكتشف – فى ظل لهفتها – سراب الوجود: حياة مفقودة:

وفى الشكل رقم (٣) يمارس القارئ التفاتا بصريا حين ينصرف عن السواد/الملفوظ فى الشكل رقم (٢) الموجود فى الجانب الأيسر، ليعود إلى مواجهة البياض الذى يحتل العمود الأيمن. فى الوقت الذى يمارس فيه السواد رقم(٢) حضوره الدلالى فى الشكل (٣)، حيث تحتمى الذات بحياة مفقودة جديدة، يسيطر عليها موت جديد، تحتمى بالنوم العميق فى كل ليلة، ويصبح البياض – أمام القارئ- نصا يحمل شعورا متزايدا بالتوتر الدائم والتخيل اللامحدود:

25 يونيه 2001

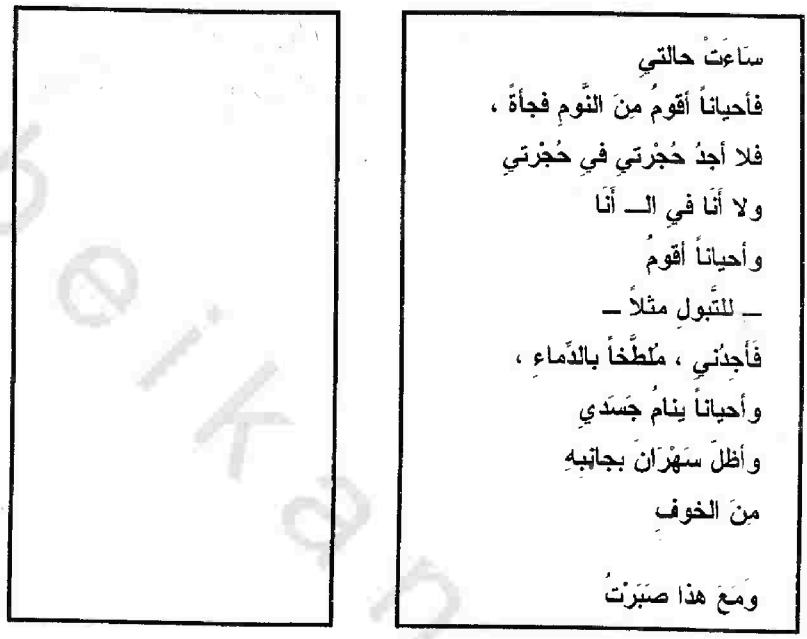


كما أن القارئ عندما يواجه هذا النص ويلتفت عن البياض إلى السواد فإنه يواجه التفاتا جديدا حيث ينصرف – بعد أن مارس قراءة البياض فى العمود الأيمن – إلى الملفوظ غير الاعتيادى فى اتجاه كتابته حيث كتبت سطوره رأسية تقرأ من أعلى إلى أسفل، كما يواجه القارئ فى الوقت نفسه التفاتا زمنيا، فقد حدث انقطاع فى تسلسل الليالى، فالشكل يحمل ليله (٢٥) يونيه ٢٠٠١ وقد سبقته ليلة ٢١ يونيه فى الشكل السابق مما يشير دلاليا 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.

وفى الشكل رقم (٤) يتوالى الالتفات البصرى بين السواد البياض من جهة، حيث يحتل الملفوظ جهة اليمين – مفارقا الصفحة السابقة – وبين السواد والسواد من جهة أخرى، حيث تقارق عين القارئ الملفوظ المقلوب فى العمود السابق شكل (٣) إلى الملفوظ الاعتيادى فى الشكل (٤):

28 يونيه 2001



ويواصل الشاعر – فى القصيدة – كسر التراتب الزمنى، فتأتى الليلة ٢٨ يونيه بعد ٢٥ يونيه ، مما يشير إلى حركة جديدة للذات ورؤيتها للعالم، اصطدامها بالفقد المختلف بعدما ساءت حالتها وواجهت الفقد المكانى والوجودى:

-"فلا أجد حجرتى فى حجرتى

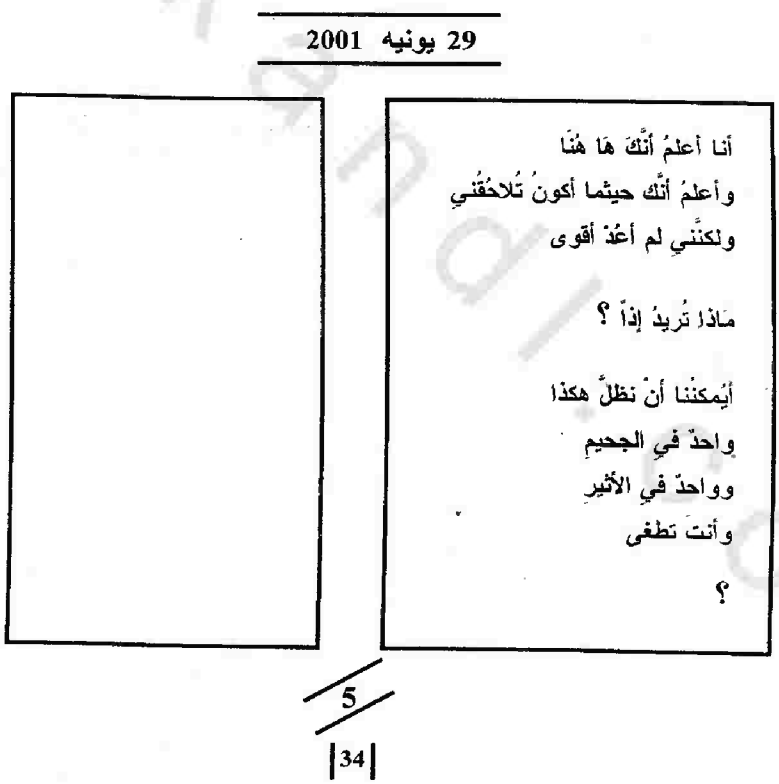
ولا أنا فى الـ "أنا"

وتعترف الذات من خلال الملفوظ/السواد باحتمالها:

- "ومع هذا صبرت"

ليوجه القارئ مساحة الاحتمال/التأويل فى مساحة البياض جهة اليسار الذى يعد متما.

ويظل النص على حال التوتر مشدودا للفراغ تارة وللسواد تارة أخرى محققا التفاتا بصريا حركيا، يعمل على حيوية النص، فينتقل القارئ من مساحة التأويل البياض فى الشكل رقم (٤) إلى مساحة التأمل المباشر والحوار وجها لوجه مع الملفوظ فى الشكل رقم (٥)، الليلة ٢٩ يونيه ٢٠٠١ فى الوقت الذى تواجه فيه ذات الشاعر ذات الآخر:



ينهى الشاعر السواد/الملفوظ فى العمود السابق بالتساؤل الذى يؤكد وعيه بالتشكيل المكانى لنصه حيث يقرر عبر الالتفات البصرى رؤية المواجهة مع الآخر:

- **أيمكننا أن نظل هكذا**

واحد فى الجحيم

وواحد فى الأثير

وأنت تطغى.

؟

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

30 يونيه 2001

هذا الصَّباح تنبَّهتُ إلى أنَّ رأسي ، لاتستقرُّ تماماً على جسدي ، كأنَّ أحداً شَرَعَ في الاستيلاء عليها ، وتركَها فجأةً ، مُعلَّقةً ، في الهواءِ ، رُبَّما لأنني صحوتُ ، على الجريمةِ ، في اللحظةِ المناسبةِ ، لسببٍ ما ، وكشفتُ مؤامرةَ استلابي على حينِ غفْلةٍ ، ولكنَّني تقبَّلتُ ذلك ، بكُلِّ هدوءٍ ، وجلستُ على حافةِ السَّريرِ ، مُطْرِقاً ، إلى أنْ غفوتُ ..

6

35

وفى الشكل (٧) يجتاح البياض/الغياب السواد ويسيطر عليه، حيث تقلص التعبير الذى يؤكد حالة العدم والغياب والموت واللاجدوى، إنها الإفاقة التامة التى تعانيها الذات بعد رحلة حيوات مفقودة عبر ليال عدة، بعضها متتال وبعضها غير متتال، اعتمد فيها الشاعر على زمن الغفوة واليقظة حتى وصل إلى تاريخ ٣٠ يونيه ٢٠٠١، فتحولت الرؤية الحلمية إلى إدراك نهارى تمارس فيه الذات صحوة مفاجئة:

- **"هذا الصباح تنبهت إلى أن رأسى لا تستقر تماما على جسدى".**

وينتقل الشاعر إلى ليلة ٢٣ أغسطس ٢٠٠١ متخطيا الترتيب الزمنى محترقا فضاء الرؤية، حتى يعطى إشارة إلى امتداد الحياة المفقودة عبر تواصل إدراكه للعالم:

23 أغسطس 2001

لا أحدَ في السَّرير
لا أحدَ على الكُرسيِّ
لا أحدَ يَذْرَعُ الحُجْرَةَ
لا أحدَ في المرآة
لا أحدَ في الحُجرةِ إطلاقاً
لا أحدَ سوى يقيني بالــ لا أحَدْ ..

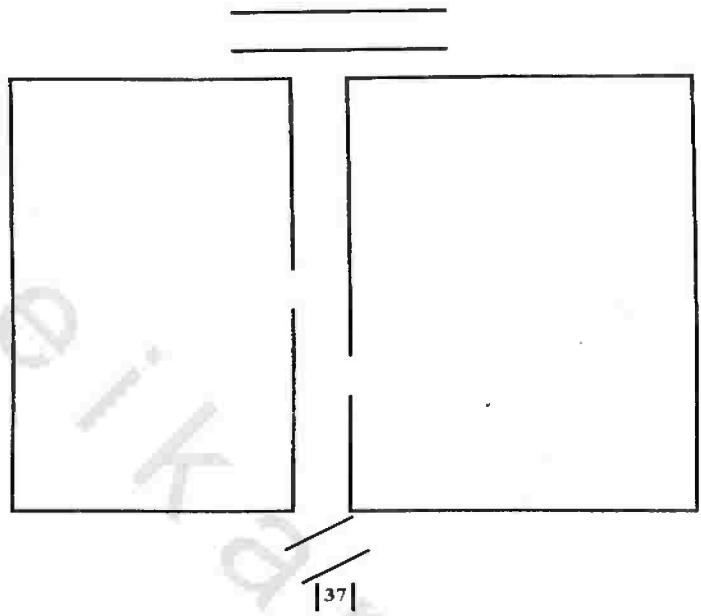
7
36

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 حيوى يمارس حضورا مع الذات، فاستخدم النفى "لا أحد" حتى وصل إلى

يقينه المحفوف بالبياض الذى يهيئ للبياض المطلق/العدم/الموت/الانهيار الذى تنتهى به القصيدة حيث تضاءل السواد فى الشكل (٧)، ثم تآكل وتلاشى فى الشكل الأخير، حتى أن البياض/الغياب التهم كل شيء فى عالم القصيدة تأتى على الترقيم فى الشكل الأخير، وأصبحت الصفحة عبارة عن عمودين يسكنهما البياض التام، ليواجه القارئ نصا مفتوحا، نصا غائيا حاضرا، يقترح حضوره القارئ، نصا يعتمد على التأويل والتخيل اللامحدود، نصا يتعدد بتعدد قراءه.

فى الوقت الذى يستشعر فيه القارئ بالعدم والفناء واكتساح الفراغ، وفى هذا يعتبر اكتساح البياضات للصفحة تأكيدا للموقف الانطوائى والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات"[١٧].

كما أن الشاعر – فى الشكل السابق – لم يضع تاريخا فى أعلى الصحفة كما فعل فى اليوميات السابقة على الرغم من وجود المكان المخصص لها، ليؤكد اكتساح البياض/الفراغ للزمن الذى تعايشه الذات وتحتك به منذ أن تقع عينا القارئ على الصفحة، فيعيش عالم التأويل والاقتراح الديمومى الحركى:



37

نستطيع القول إن لعبة السواد والبياض فى قصيدة الحداثة لم تصبح عملا مجانيا أو فعلا بريئا خاليا من قصدية جمالية ومهارة تشكيلية كبيرة، يسهم فيها البياض كما يسهم السواد فى التعبير عن عالم الذات وأحوالها ورغباتها، كما أن البياض يقوم بدور لم تستطع اللغة/السواد بمفردها أن تقوم به فى دورها الإبلاغى، فالبياض ساحة لوجود خاص وضرب من الإيقاع النفسى. كما أن ثنائية البياض والسواد بهذه الطريقة تخلق التفاتا بصريا يقوم بكسر الملل وخلق لذة فى التلقى، وشعور بالتماهى مع النصوص، كما يسهم فى إنتاج شعرية تقوم على الحركة والامتلاء والتأويل والتعالق والدرامية بعيدا عن التسطيح والغنائية الساذجة أو رومانسية الأضواء الخافتة.

الالتفات البصرى عبر سمك الخط

اهتم الشعر العربى على امتداد عصوره بالمثيرات الأسلوبية خصوصا النبر بوصفه منبها ومثيرا سمعيا، تحظى به اللغة العربية أكثر من غيرها، فهو يؤدى دورا جماليا، ويعمل على تمدد زمن الإفضاء اللغوى تحت تأثير الاختيارات النفسية، أما شعر الحداثة – خصوصا بعد انتشار الأدوات الطباعية وتطورها- فقد اتجه إلى استغلال طاقات الطباعة، فبدأ الاهتمام بتشكيل النص فضائيا على سمك الخط الذى يلعب دور النبر البصرى، حيث يركز بعض الشعراء على الحروف أو الكلمات أو الجمل أو الأسطر حتى تقوم هذه المكونات البنائية بدور النبر الصوتى. كما تعمل هذه الوحدات على تأكيد ظاهرة الالتفات البصرى حيث تتحول عين القارئ طبقا لتحولات السمك وبالتالى تتحول بنية النص ودلالته.

وقد تعددت وحدات النبر البصرى فى القصيدة الجديدة وتعددت دلالاتها فالشعراء يستخدمون النبر البصرى مقطعا فى سياق النص أو سطرا، أو كلمات متفرقة داخل مقطع. وأحيانا يكون النص منبورا، ويأتى مقطع فى داخله غير منبور أو أقل سوادا من النص، يؤدى دورا دلاليا تعجز الصياغة عن أدائه، ومن هنا يمكن القول: "إن توزيع البياض والسواد يعتبر أثرا لاشتغال الكتابة فى تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، ولكن دوره داخل الفضاء النصى لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم

دلالات أيقونية – إما فى ارتباطه بالمنتج أو فى علاقته بالسياق النصى"[١٨].

استخدم "رفعت سلام" النبر البصرى/سمك الخط فى إطار كلمة أو كلمات متفرقة داخل مقطع– فى ديوانه:"كأنها نهاية الأرض" – فمن امثلته: النبر البصرى فى كلمة ما ورد فى قصيدة "عراء":

تأتي:

مدججة بالمراثى والمواريث والأمومة والبربرى الأخير.
تربيهم فى الذاكرة، ترعى خطاهم فى جسدها أطراف
النهار، تهدهد أحلامهم الوثنية آناء الليل، ينامون فيها،
لا تنام الصرخات والمجنيق والسنابك، الأسوار ملغومة
بالحراس الشاهرين، نفير ضال أم نفخة صور، من القادم
المريب؟ تروس منثورة، مركبات مكسورة، والخيول
نافقة تعلك الوقت والرماد، أيها الليل اللئيم،
ما حيلتى؟ من أين يأتى الهديل، دخان سام، أشياء
مبقورة، متى كانت اليقظة؟ أم النعاس مملكتى الشاغرة؟
ناموا إلى أن يشبع النوم، ساهرة على أحلامكم، أرعى
الطعنات البائرة، تصحو وتغفو طويلا،
وأغنى غنوة عتيقة[١٩].

استخدم رفعت سلام كلمة "تأتى" فى بداية القصيدة فى سمك مختلف عن سمك الخط الذى كتبت به القصيدة، فجاءت الكلمة فى حجم اكبر، أكثر سوادا حتى يتهيء القارئ لاستقبال الذات فى بداية حضورها الاجتياحى الذى يملأ بياض الصفحة، وكأنها تملأ فراغ الوجود عبر حضورها، فالشاعر – عن طريق البنط – يخترق زمن التلقى وزمن الكتابة والزمنى النفسى عنده وعند المتلقى فى آن. ثم ينتقل الشاعر إلى بنط أقل حجما/سوادا يحمل معطيات الذات الانثوية – وبهذا الانتقال يحقق التفاتا بصريا من زاوية التلقى – التى تتحرك فى علاقات خاصة داخل النص، أو ما يمكن أن نقوله فى العلاقة بين مستوييى البنط – خصوصا فى إطار الحركة – تفصيل بعد إجمال، حيث وضع الشاعر العلامة البصرية والدالة/ علامة الترقيم : النقطتين المتعامدتين بعد كلمة "تأتى".

ويتحقق الالتفات البصرى عبر تزاوج سمك الخط فيكون النبر البصرى فى جملة ثم يلتفت النص عنها إلى حجم آخر، وتنشأ عن عملية الالتفات البصرى حركية نصية، تخلق منه نصا مفتوحا على دلالات أعمق، تسهم القراءة البصرية فى إنتاجها:

مرأة من نفايات يستدر إليها فى انكسارة البصيرة، كيف؟

أيتها الطعنة العمياء، لا سكينة بعد اليوم والنوم قتيل

جسدى مقبرة

وأعضائى عويل

من يوقف الرحى أخرج منها غبارا غاربا كل صمت وضغينة،
سكين تمد جذورها، تورق البوم والغربان تنعق فى خلاء
الروح، تطلب الثأر الهراء.

أيها السهو، راودتنى،
ورميتنى إلى العراء
دمى الحرام مسفوح
على وجه الهباء(٢٠)..

يقرر الشاعر واقعا مترديا تحمله صورة المرأة، شعورا بالألم وفقدان السكينة، إنه أفق نحو الموت، الذى يؤسس له الشاعر بجسده، هذا الجسد الذى صار مقبرة كبيرة قادرة على دفن الحياة بكل معطياتها، فيأتى الخط يبرز هذا الحضور والاحتواء: حضور الجسد والموت فى آن، فالشاعر لا يملك إلا جسده يعبأ فيه العدم والفقد والغياب، فى الوقت الذى يركز فيه بصريا على معطيات الجسد: الأعضاء التى أصبحت هى الأخرى وسيلة للإبلاغ: (واعضائى عويل)، فصورة الجسد والمقبرة والأعضاء والعويل تفارق الصوت البصرى الذى ينبني عليه النص وسائر مفرداته.

وأحيانا يأتى النبر البصرى مقطعا ويحدث التناوب بين مستويين من سمك الخط، فيحتل النبر مقطعا فى جسد النص، ليقرر من خلاله الشاعر بعدا دلاليا، يجعل القارئ منحازا باهتمامه إليه، أو يريد الشاعر أن يعرى نفسه فى شىء من التضخيم للذات سواء أكانت هذه الذات ذات الشاعر أم ذات الآخر:

أنا المراة الساجية

رمتنى البراءة فى المفترق الوعر،
فاخترت الندم
لا فرح يعرفنى ولا ألم
مراوحة فى الرمادى،
ظل بلا قامة،
وجود: عدم
أنام فى أرجوحة مريحة
بين لا ونعم
لا مسيرة أو مخيرة، من يحمل عنى صليب الاختيار
الصعب، لا تدخلنى فى تجربة، أريد لا أريد، فمن يقول
لى؟ بين الأبيض والأسود لا أريم، لا أميل، مغروسة فى[٢١].

بالتأمل فى المقطع السابق يتضح أن الذات الأنثوية تحتل منطقة النبر البصرى، فيأتى حضورها جامحا متضخما حتى وإن فارق هذا التضخم صورته الإيجابية، ووقع بين ثنائيات متجادلة تقرر وجودا خارقا يصل حد الأسطرة، فهى تحمل معطيات ونقيضها فى الآن نفسه، يسهم الخط فى إنتاج هذه الدلالة لصورة المرأة التى تلتفت عن ذاتها بصريا عبر الخط إلى وجود تريد من خلاله التخلص من كينونة أثقلتها كثيرا فتبدو فى صورة باهتة، خافتة، ينتجها حجم الخط الأقل سمكا/سوادا من المقطع المنبور بصريا.

وقد تنوعت أشكال النبر البصرى كما تنوعت المساحات التى يشغلها، فتنوعت الدلالات من خلال طاقات الخط وقدرته على تجسد الرؤى والرغبات النفسية ورغبة فى إيجاد نص متحول، متموج، يتماهى فى ذات المبدع المتحركة فى اتجاهات متداخلة ومتلاطمة ومتوازية فى آن، فاختلاف الخط من حيث السمك يشير إلى اختلاف مستويات البناء النصى، كما يشير إلى اختلاف الأصوات كما فى قصيدة أدونيس:

أصغوا

ها هى تقترب الخطوات، واصغوا
لتويجات جذوع
سموها زهر الآلام، وقولوا
هذا وعد الأرض، واصغوا-
هى ذى الأصوات تعانق صوتى:
يا وجه الإنسان الطالع كالزلزال سلاما
ألهمنا
وأبح لزلازلك الهدباء مدانا
خذنا
نحو الوجه الآخر من هذا الوقت المرفوض، واقنعنا
أن جمال الأرض الإفراط
وأن الحكمة رب من ورق
أقنعنا
أن النجمة ماتت والعالم يهذى

وتخطف

هذا الشاعر

يا هذا الوعد المرسوم كجبهة طفل يولد باسم فضاء أبهى

واصحبه فى

كشف

كشف

كشف ... (٢٢).

استخدم أدونيس مستويين من الأداء الكتابى الخطى ، حيث تبدأ الدفقة بخط سميك بارز يمثل صوت الشاعر الداعى إلى التمرد والخروج، إنه صوت التحدى والحضور الفذ، فالقارئ يستطيع أن يرى – من خلال الخط – ملامح الشاعر وقدرته على الجسارة والرغبة فى استمالة الآخرين واستقطابهم، وفرضية حضوره بهذه الملامح، ثم يأتى المستوى الأدائى الخطى الثانى ليمثل صوت الآخرين الذين يشبهون الجوقة التى تتبنى موقف الشاعر الرافض المنتمى للتمرد والثورة، ولأن هذا الصوت صوت تابع لصوت الشاعر فقد جاء خافتا، مختلفا عن صوت الشاعر على الرغم من تداخلهما فى الفعل والرؤية، حيث تعانقا معا ليمارسا دورا واحدا، غير أن هذه الأصوات بقيت واهنة ضعيفة فى حاجة إلى صوت الشاعر.

لقد استطاع أدونيس عن طريق حجم الخط/سمكه أن يكشف هذه الثنائية المتضادة فى الحضور، وأن يخلق التفاتا بصريا قادرا على خلق دلالات متعددة.

ويتخذ محمد بنيس من المغايرة الخطية/تحولات سمك الخط طريقا للتعبير عن رؤيته، حيث استخدم فى بعض المقاطع خطا أسود أكثر سمكا والبعض الآخر جاء الخط أقل بروزا وسوادا، يجعل كل مجموعة أقل بروزا من خلال تشكيل يجعل كل مجموعة من المقاطع كأنها نصوص مستقلة، تتجاذب وتتجادل مع النصوص الأخرى الموجودة فى الصفحة نفسها كما فى قصيدته (مواسم الشهادة):

6

مَدَّتْ لِي فَرْحَتُهَا الحَجَرِيَّةُ تَنْسَلُّ إلى أَعْمَاقِي حَنْجَرَتِي
رِئَتِي
قَدَمَيَّ

فَاجَأْتُنِي عِنْدَ النَّوْمِ قَالَتْ ... يُشْهِيْنِي هَذَا المَلَكُوتُ
لاَ تَعُدْ جَاءَتْ بِإِنَاءٍ مِنَ ... الطَّالِعُ مِنْ إِشْرَاقَةِ حَضْرَتِهَا
القَخَّارِ بِهِ الحِنَّاءُ وَأُشْتَاتُ ... فَأَرُمُّ عِشْقِيَ عِنْدَ التُّرْبَةِ
حُرُوفٍ مِنْهَا اللَّوْزِيُّ ... يَنْهَضُ بِي قَدَمٌ يَمْتَدُّ طَرِيقَ
الأَصْفَرُ القُرُنْفُلِيُّ الأَبْيَضُ ... تَنْفُرُ غِزْلاَنٌ تَتَرَامَى صَرْخَتُهَا
العَسَلِيُّ الأَزْرَقُ البُرْتُقَالِيُّ ... بَيْنَ الأَحْرَاشِ تَقَدَّمْ يَا وَجْهِي
الأَشْهَبُ مِنْهَا البَاءُ الجِيمُ ... هَذِي الأَعْشَابُ تَخَبِّئُ،
العَيْنُ الدَّالُ المِيمُ وَذَاكَ ... صُورَتَهَا وَتَقَدَّمْ لاَ تَمْهِلْ
الأَلِفُ المَرْمِيُّ عَلَى عَتَبَةِ ... عَيْنَيْكَ فَتِلْكَ مَفَاتِنُهَا
الوَخْدِ تَمَنَّعْتُ صَدْرِي ... لَنْ أَفْتَحَ
وِشَاحاً خَطَّتْ فَوْقَهُ قَوْساً ... مِزْلاَجَ المَلَكُوتِ
وَقَوْساً فِي كُلِّ قَوْسٍ كَفُّهَا ... تَقَدَّمْ
بِبَاطِنِهِ عَيْنٌ لَهَا شَهْقَةُ ... هَاهِيَ
النُّبُوءَةِ وَسَعَةُ الذُّهُولِ يَا ... تَعْلُو سَطْحَ المَاءِ فَلاَ يَبْقَى
أَيُّهَا الوَلَدُ العَائِدُ مِنْ لُجَّةِ ... غَيْرُ المَمْنُوعِ

الـــصخر لا تحـــزن هكـــذا
قالـــت رمـــت برجلـــى فـــى
بئـــر قريـــب مـــن الفجـــر لا
تحـــزن كانـــت وصـــيتها
الأخيـــرة قـــابلتنى نخلـــة
تنمـــو وتكبـــر ورتـــاج
يختفـــى ويـــصغر حتـــى
ســـقط القمـــر فـــى أعيـــاد
الميـــاه كلمتـــه وتبعتـــه لـــم
أستـــشر مئذنـــة ولـــم اقـــرأ
كتابـــا قـــرأت النـــاس
والنبـــات ولـــم أكـــن صـــامتا
لـــك مـــا تـــشائين أيتهـــا متاريس
الأعيـــاد منـــى فأنـــا التيـــه حيطان أربعة
والرغبـــة مـــا غنيـــت ولكنـــى قضبان
فيـــك صـــحوت علـــى نفـــسى لون مغموق
حتـــى أخـــذتنى ســـنة مـــن برد
أنحاء السمع. وقليل من صوت الأحباب[٢٣].

يقوم الخط عبر سمكه وتحولاته من حيث السواد بدور الاتصال والانفصال بين النصوص، فمن يقرأ الخط البارز فى الصفحتين يدرك أنه أمام نص متكامل على الرغم من اختراقه مستو آخر من الخط أقل بروزا/ سمكا، فالقارئ يستطيع أن يتابع القراءة مع الخط السميك حتى ينتهى النص.

يعود القارئ ويقرأ النص الآخر الذى يتشكل عبر خط أقل بروزا فى الوقت الذى يتشكل فيه كل مستو من المستويين الكتابيين أو الخطين عبر بنية موسيقية مختلفة، تكشف دلاليا حركة حضور الذات الانثوية التى تحد علاقتها بالشاعر، فالخط البارز/السميك يكشف حضورها الاجتياحى المباشر مع ذات الشاعر فى الوقت الذى تقيم فيه حوارا مباشرا معه، فالخط تمثيل لحالة المواجهة والحصار واعلان وصيته التى تشتمل على عدد من النقاط والمعطيات.

أما الخط الأقل سوادا أو سمكا فإنه يكشف مفردات العالم أو ما يطلق عليه الشاعر الملكوت فى صورة متشظيه تعتمد على نسق سردى فى بنيتها، وعبر التحول بين بنيتى سمك الخط/الالتفات البصرى تبدو ذات الشاعر- المتصلة والمنفصلة، المتشظية والمتوحدة، المتموجة فى حضورها النفسى وفى حضورها الكتابى – متوقدة تواقة لتأويل العالم :

"إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطى، ونكون فى نفس الوقت ممثلا ومتفرجا، إننا نكتب، وننظر إلى أنفسنا ونحن نكتب نستمع إلى كلامنا الصامت الذى يصاحب البناء، لهذا وجب أن يكون ما نكتبه – كأبعاد وأشكال وتنظيم – مناسبا للصورة التى لدينا عنه، والتى نسعى لا شعوريا إلى تحقيق تمثيل لها"(٢٤).

إذن لم تصبح ادوات التشكيل النصى بسيطة مثل ذى قبل حيث الاعتماد على الكتابة اليدوية ولكن الطباعة الحديثة جعلت الشاعر المعاصر يدخل آفاقا واسعة للبحث عن وسائل آدائية تسهم فى إنتاج نصه، فيتحول من نص بسيط مفرد إلى نص مركب، عميق، تخترقه ادوات متعددة خارج النوع، فلم تعد اللغة المنطوقة وسيلة الشاعر الوحيدة للتعبير عن رؤيته وعالمه، بل فتح الشاعر المجال أما القارئ لاستغلال حواسه فى إدراك جمالياته الخاصة.

الالتفات البصرى عبر النص والصورة

كلما ازداد وعى الشاعر بذاته والعالم اتسع مفهومه للحرية والإبداع وتواصلت حركته فى البحث عن آليات ووسائط لغوية وغير لغوية تسهم فى إنتاج شعرية جديدة عميقة ومركبة، من هذه الآليات التى استخدمها الشعراء الجدد الصورة التشكيلية أو الفوتوغرافية حيث أخذت هذه الصورة مكان الكلمة بوصفها أداة/ايقونة قادرة على اختزال قدر كبير من التخيل والتأويل، والشعر فى هذه الحالة حرية يدرك الشاعر أن وجوده قار "فى الانفلات من الحدود النوعية الصارمة/الكلاسيكية الضيقة والانحياز إلى الانحراف سواء فى العلاقات أم فى آليات التحقق الجمالى "إن ما يجعل الشعر قادرا دوما على الاقتباس النوعى من الأنواع الأخرى وعلى استيعابها فى الآن ذاته هو قدرته الدائمة على العصيان"[٢٥]، فالشعر هو قلق الثائر، هو التكتم، هو الانحراف المؤدب، الشعر هو الفهم الضال، التأويل الضال، الحلف الضال[٢٦].

يحقق انحراف الشعر عن حدوده القارة – التى ألفها القارئ، الكامنة فى الوسائط اللغوية إلى الاحتماء بحدود نوعية جمالية أخرى تتجسد فى صورة أو لوحة – التفاتا بصريا يفتح مجال التأويل الدلالى، فالنص والصورة يتجادلان، يتجاذبان، يشتبكان فى حركة مستمرة، تجعل القارئ يقوم بعملية الاستبدال القرائى، فيواجه نصا

أكثر حركة وانفتاحا وعمقا حيث "سمح الاستخدام الكثيف للصورة/الأيقونة باظهار جاد للأسلوب متحركا ومصورا تعبيريا له استقلاليته بالرغم من ارتباطه – فى ذهن المتلقى – بمفهوم أو أكثر"(٢٧).

هذه الآلية التعبيرية التى لجأ إليها شعراء الحداثة تخلق جدلا بين النص والصورة وبالتالى تخلق التفاتا بصريا يمارسه المتلقى عبر هذه الجدلية التى تهشم الألفة والتوقع عنده، ويقوم الالتفات بفعالية التشويش هذا التشويش يفترض مسبقا حضور مؤلف وقصده المرتبط باللعب، الأمر الذى يشجع على القيام بمقارنة. ولاشك طبعا فى أننا لا نستطيع إقامة تحليل أدبية أى عمل على القصد الضمنى أو القصد الصريح للمؤلف لكنا نستطيع على الأقل أن نقر فى هذه الحالة الخاصة بأن القصد هنا ملائم للدلائليات الأدبية، لأن النص المشوش أيقونة قصد بالإضافة إلى أن إلقاء مسئولية هذه المقارنة التناصية على عاتق القارئ هو أمر لا يجعل القراءة متوقفة على أمزجته: فنسق اللانحويات التى لا مفر منها يجعل القراءة سيرورة مقيدة.

وما دامت اللانحويات قائمة فإن القارئ يعلم تورطه فى قراءة مغلوطة وبالتالى عدم انتهاء مهمته بعد، والحرية الوحيدة المتروكة له هى أن يكتفى بهذا الحل السهل، فيظل دون الإبداع فى منتصف طريقه إلى الهدف(٢٨).

ومن الأعمال التى حققت التفاتا بصريا عبر المزج بين النص والصورة ديوان "شجن" لـ (علاء عبد الهادى) الذى يعد نموذجا جديدا فى شعر الحداثة، فهو يعتمد على الصورة بوصفها آليه جمالية تختزل مساحة تعبيرية تشكل دهشة وقلقا فى التلقى والتأويل خصوصا وأن العلاقة بينها وبين النص قائمة على قصدية جمالية أو مبدأ اللعب من منظور أن الإبداع هو اللعب سواء أكان بالوسائط اللغوية أم الوسائط البصرية وصولا إلى تحقق جمالى خاص تنشد فيه الذات عالما بكرا وجديدا قابلا للتساؤل ويستعصى على الإجابة الجاهزة الممكنة. كما أن الشاعر يستخدم الصورة لا بوصفها شارحة أو مفسرة للنص لكنها تقوم على الجدل والتماهى.

يصرح الشاعر بإجراءاته الجمالية فى هذا الديوان بقوله:

"جاء هذا الديوان منقطعا عما سبقه من أعمالى الشعرية على المستوى الجمالى، فهو العمل الشعرى الأول – الذى أعرفه – الذى استخدم الصورة الفوتوغرافية مع النص اللغوى الكتابى ليشكلا معا قصيدة شديدة التوتر، تقوم على رتق العلاقة المتوترة بين عالم بصرى فوتوغرافى وعالم آخر كتابى يبدوان منفصلين على الرغم من تلاحمهما فيه، وذلك دون أن يكون احدهما تعليقا على الآخر. لأن أية علاقة مباشرة كنت أقيمها فى أثناء كتابة "شجن" بين النص اللغوى والنص البصرى كانت ستجعل من أحدهما محض تعليق زائد

على الآخر أى قيمة مضافة وليست أصيلة فى العمل، وهذا مالم أرده. وكان هذا الطريق هو الطريق الأسهل الذى تجنبته فى كتابة هذا العمل، الذى حاول أن يخلق نصا شعريا من علاقة متوترة بين عالم بصرى وعالم كتابى"[٢٩].

يقوم ديوان "شجن" كله على الثنائية بين النص والصورة دون الفصل بينهما – بل إن العلاقة فى كل صفحة تقوم على المزج بينهما- وقد تخلى الشاعر عن ترقيم الصفحات وعن الفهرست مما يشير إلى رغبة الشاعر فى كسر ألفة التذوق وتحطيم النمطية فى التلقى وكسر التوقع، حتى تنشأ علاقة اعتباطية عفوية، ومن هنا ينفتح النص على القارئ قبل أن ينفتح القارئ على النص، هذه العلاقة الجديدة تحتاج إلى وعى جديد بها، وهذا ما دعا الشاعر إلى الإفصاح عن هذا الوعى فى استخدام هذه الشعرية الجديدة:"كنت واعيا بأن كل صورة مواكبة طبيعية على نحو ما لمراجعها خضعت ترتيب صور الديوان – إلى حد بعيد – لعمل المصادفة، فإن تركيبة سياقية سيكون تناسقها ثقافيا بالضرورة، لأننى سأدركها بألفة كافية وفق ثقافتى، لذا تحريت فى ديوان "شجن" أن أمنح المتلقى التجريبى أن يستقبل النص عقديا وفقا للسنن السائدة المبرمة والمعتادة – مجازا – بين المبدع والمتلقى فى النص الشعرى، فسبحت بعض نصوص (شجن) بين ضفة اللغة/الصورة وصفة اللغة/الكلام، دون أن ترسو على أى منها،

فهى نصوص شعرية خرجت من ملامح نصوص فوتوغرافية بصرية لها شروطها الخاصة فى التلقى مع نصوص كتابية شعرية لها شروط قلق أخرى مختلفة تماما، فلم أتعامل مع التكوين القائم بين كل صورة ونصها بوصفه تركيبا، بل بوصفه مزيجا، من هنا جاءت المسافة بين اللغة والصورة، وهى مسافة تظهر فحسب عند تعامل المتلقى مع علاقة تركيبة بينهما، ولا تظهر عند التعامل مع النص بصفته مزيجا بين صورة ونص لا تفريق بينهما، بوصفهما عالما واحدا لمقطوعة شعرية، بحيث يكون تلقيهما متداخلا فى النص. هنا لا يكتمل النص الشعرى إلا بقراءة مماثلة، فالصورة والنص الكتابى لا يحيا أى منهما إلا فى الآخر، وهما معا يبعثان الحياة المشتركة لنصوص الديوان.

استطاع علاء عبد الهادى- من خلال مزجه بين الصورة والنص – أن يخلق إنصاتا بصريا – ومعناه أن ينصت القارئ بصريا إلى أحد النصين وهو يطالع الآخر فى آن واحد، وفى هذه الحالة يمارس التفاتا بصريا جدليا يجعل النص منجذبا للصورة والصورة منجذبة للنص، فلا وجود لأحدهما بعيدا عن الآخر، إنها علاقة حياة تقوم العين برسم حدودها وافقها المفتوح فى آن.

عندما نطالع صفحة من صفحات الديوان نجد أنها تعتمد على الصورة فى أعلى الصفحة – هذه الصورة عبارة عن كف امرأة وقد

وضعت فوقه كف صغيرة – ينتابنا قلق شائك يتجسد فى أسئلة عدة أهمها : ماذا تعنى هذه الصورة، ما العلاقة بين كف المرأة وهذه الكف التى وضعت عليها؟ ما الدلالة التى تتحقق عبر علاقتهما؟ هل الصورة تفرض نصا يتعالق معها ؟

فى ظل هذا القلق وهذه الحيرة التى تعرضها مجموعة الأسئلة السابقة وغيرها فإن القارئ يستمر في القيام بعملية الالتفات البصرى عبر شطرى العلاقة: النص والصورة – كما يقوم – فى قراءته – باستخدام آلية الإنصات البصرى:

- عندما مات زوجها
غطت شفتيها بالصراخ،
فقد كان العشيق حاضرا
وهى
تستدعى أمطارا غزيرة
كى تخفى فرحها.

القارئ عندما يواجه هذه الصفحة يتوقف أولا مع الصورة فى أعلى الصفحة محاولا قراءتها أولا، ثم يجد نفسه أمام نص أسفل الصورة فيقوم بقراءتها ثانيا، ثم يلتفت عن قراءته الأولى/الصورة والثانية/ النص إلى قراءة الإنصات البصرى أى قراءتهما معا فى آن واحد، فحين يطالع الصورة ينصت بصريا إلى النص وعندما يذهب إلى النص ينصت إلى الصورة فيسمع/يرى صوتين فى آن واحد.

النص يطرح فكرة الخيانة الزوجية هذه الدلالة تتجلى فى الإشارة اللغوية "العشيق" الذى يختزل فعل/زمن الخيانة (كان .. حاضرا)، ثم تأتى الصورة الفوتوغرافية لتخلق التفاتا بصريا يؤكد مساحة التأويل، فهى لم تأت لتشكل امتداد فعل الخيانة الذى يتجلى عبر النص اللغوى/ ولكنها تشير إلى شق رؤياوى مغاير يتماهى مع دلالة النص، فالصورة تقدم كف طفل صغير فوق كف امرأة. ومن هنا تبدأ حالة الانجذاب بين مكونات النص: اللفظى والفوتوغرافى، يصبح الطفل هو العشيق، هذا الطفل الذى تهب المرأة حياتها له بعدما فارقها زوجها.

لقد قام الالتفات البصرى – عبر حركة النص والصورة – بتحويل المعنى من الخيانة الذى يطرحه النص عبر وسائله اللغوية إلى الأمومة التى تطرحها الصورة التى اعتمدت على الإيحاء غير المباشر، الذى لا يتراءى فى النظرة الفردانية المستقلة لهذه الصورة،

فهى لا تستطيع أن تقدم جدلا أو تطرح مساحة يسكنها الانجذاب بعيدا عن تماهيها مع اللغة، فهى – أى الصورة – أصبحت تجسيدا لانفعال الشاعر فى لحظة خاصة، يقرأ فيها العالم عبر ذاته الشعرية.

يمارس الشاعر – فى إنتاج شعرية ديوانه – لعبة التبادل البصرى بين النص والصورة على امتداد الديوان :

obeikandl.com

– 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 الذى يصنع الغد والأمل بوصفه منتجا. أما النص فيطرح ملامح رجل يضع العطر ويترك المكان ويختفى.

فالقارئ عندما يمارس وعى تلقيه فى إنتاج العلاقة فإنه يؤكد أن الناتج الذى تطرحه اللوحة هو صنع الحياة عبر العمل والجهد الذى يتجلى عبر معطيات الصورة: قطرات العرق على الوجه، ثم يحدث الالتفات البصرى إلى النص فيحدث تحول فى المعنى: فالعطر متحول عن قطرات العرق، والنبض الذى ترك فى المكان هو ما أنتجته يداه إذن فالنص يتخلق بين اللغة/الصورة واللغة/الكتابة دون أن يكون أحدهما تعليقا على الآخر، مما يفرض على القارئ جهدا كبيرا لاجتياز مساحة التأويل، خصوصا وأن كثيرا من الصور تبدو عميقة وغامضة، تحتاج إلى معاودة ولعب مماثل في التلقي؛ لذا تظل العلاقة – فى هذا الديوان – قائمة على الانجذاب والإغراب والدهشة والتساؤل.

أما الرسومات أو الصور التى لا تكون من إبداع الشاعر – وتنسب إلى الطباع، يوافق عليها الشاعر، ويجعلها فى نسيج قصيدته مستهدفا فعلا جماليا خاصا يتخطى به حدود النوع الواحد – فإنها لا تنتج ولا تخلق فجوة يقع فيها التأويل، بل تظل رسومات محنطة، ناتئة، جامدة، لا يحدث بينها وبين الوسائط اللغوية أية تفاعلية، فهى لم تستطع أن تتخطى السكون إلى الحركة، لانها اعتباطية، مجانية، لم

تكن لعبا جماليا، لم تشكل مع النص بنية متوترة، قلقة، منحرفة، ضالة، تبقى تجريدية لا تؤدى دلالة، ويظل النص منطويا على نفسه، لا يسمح بالجدل مع هذا الساكن الجامد/ الصورة، وتنصب استجابة القارئ على النص اللغوى فقط، وربما تقوم مثل هذه الرسومات أو الصور بدور التشويش والانقطاع عن فاعلية التلقى، فكثيرا ما يركز الشاعر على شكل ثابت يتكرر، فيصبح نمطا: يتجلى فى منتصف القصيدة أو نهايتها يقوم الطباع بإنتاجها من تلقاء نفسه دون أن يتلبس حالة الكتلة النصية؛ فيقترح علاقة ما بين الرسومات والنص بوصفه قارئا مشاركا، ينتج دلالة النص، ويقترح شكله وعلاقاته وحركته البصرية[٣٠]، لذا آثرت الدراسة عدم تناول هذه العلاقة بين النص والرسوم التى لا تخلق التفاتا بصريا، يعمل على تغير فى مجال المعنى والدلالة.

الالتفات عبر الشكل
الحر والشكل التقليدى

عندما يستخدم الشاعر الجديد الشكل التقليدى فى بناء قصيدته الحديثة فإنه يعمد إلى كسر تراسل الزمن النصى وامتداده، ويقف فى وجه حركة اللغة وسرعتها لحظة تكوينها الأفقى مما يجعل الذات فاعلة بين ثنائية الحركة والسلطة أو بين الاعتباطية بمعطياتها الجمالية والقصدية بمعطياتها الجمالية كذلك.

لم تكن هناك قصدية شكلية لكتابة القصيدة العربية، فالشاعر العربى لم يكتب قصيدته بنفسه حتى ينشغل بالشكل ودلالته، كما أن ارتباط الشعر العربى بالشفوية والرواية يؤكدان أن هذا الشكل العمودى فرضته الطبيعة العروضية ورؤية النساخ فيما بعد، تحققت فيه حركة النص من خلال الخصوصيات السمعية التى يخلقها الإيقاع الوزنى والصوتى والتكرار المنظم الذى تخلقه وحدة البيت؛ ومن هنا تتداخل النسب والعلاقات الثابتة فى الشكل فى ظل انبناء السواد على البياض، بل "إن هذا التوازى والتقابل المتعدد الأبعاد فضائيا يوازيان آليا توازيا وتقابلا آخرين على مستوى التحقق الزمانى فى الأداء الشفوى، بحيث يؤطر الأول والثانى ويحد من امتداده منظما له فى تواز هندسى تقدم معه عناصر النص فى نظام متشاكل"[٣١].

لقد حقق الانتظام- فى صيغته الشعرية فى نظر القدماء – متعة عبر آلية التلقى/الأذن، فهل حقق الانتظام فى صيغته البصرية الفعل نفسه؛ يرى بعض الباحثين "أن الأمر يتعلق بإدراك المعطى نفسه عبر حاستين إدراكيتين : (العين ، الأذن). وإذا حلمنا بأن الصلة الوثيقة بين الزمانى والفضائى فإن الفضاء وهو ينظم العناصر فى ترتيب وتواز نمطى متشاكل، أدعى بالضرورة أيضا لمتعة العين وإبلاغها بالنظر إلى الشيء بحيث توازى لذة الأذن، ومتعة الاستماع متعة النظر"(٣٢).

وفى ظل هذا النمط الشكلى تنحاز القصيدة إلى القراءة الأحادية التى لا يقدم فيها الشكل تعددا قرائيا وبالتالى تعددا دلاليا.

يحدث الالتفات البصرى عند الانتقال من شكل إلى آخر: من العمودى إلى الحر أو من الحر إلى العمودى، ولكن شتان بين ممارستين يحكمهما وعيان مختلفان، فعندما يمارس الشاعر حركة الانتقال من الشكل العمودى إلى الشكل الحر فإنه يكشف عن ضيق السكن الذى ألفه واطمئن إليه واستسلم له، فيصبو إلى البراح، يتوق إلى الحرية بوصفها وجودا، غير أنه يظل مشدودا للوراء، فيأتى الالتفات البصرى مشوبا بالبطء واختيار الحرية بقيود الالتزام، ومن هنا تتضائل المساحة الدلالية، وتتقلص المتعة الجمالية؛ لأن الشاعر يكون – فى إجرائه البنائى/التشكيلى – مخلصا للنمط الأساسى، القار الثابت، الذى يألفه الآخرون – فيرضى بما يهبه النظام الجمعى،

ويخشى الخيانة التى تؤسس لقطيعة كبيرة – يتحرك فى دربه فلا يحقق التواءات أو بنى معمارية/جمالية تدخل البهجة، وتحقق النشوة، وتفتح آفاقا للتأويل، إنه القانع المتردد بين الالتزام المطلق والخروج النسبى.

ولكن الشاعر الجديد حين يخرج من الشكل الحر إلى الشكل التقليدى/العمودى فى قصيدته فإنه يؤكد استيعابه الآنى للمثال الكتابى، ويكشف عن قدرات كبيرة لمهاراته ووعيه الجمالى واستيعابه للبدائل الجمالية، فهو يشعر بحاجة ملحة إلى اللعب الذى يحقق وجوده الحى، وبالتالى يحدث انحرافات قادرة على تحقيق المتعة والادهاش عند المتلقى، هذه الخاصية وهذه القدرة تخلق أثرا مفتوحا، ولا تعطى لـ"أفعال الحرية الواعية" عند المؤول وأن تجعل منه المركز لشبكة لا تنتهى من العلاقات"(٣٣).

والشاعر الذى تستقيم له الأشياء لحظة ممارستها يستطيع أن يخلق منها عالما متفردا له خصوصيته يرتبط باللحظة الجمالية الخاصة، ولهذا يؤكد الشكل الحر وجودا حرا للذات المبدعة، يكون اختيار الشكل التقليدى/العمودى تأكيدا لهذه الحرية وقدرتها على الحركة، فتبحث فى المستقر الثابت عن حركة جديدة ولحظة جمالية مختلفة، تكون إشارة دالة عبر الشكل من خلال إسقاط الماضى على الحاضر والتلذذ بذكره، خصوصا وأن الإنسان أمام انكساراته المتوالية يعشق الذكرى ويأتنس بها، يحاول أن يتفحصها ويتأملها

ويتغنى بها. إنه يلتقط لحظة متوهجة فى كثير من الركام، تعيد إليه الوجود الحى خصوصا أن "وظيفة الفن ليست معرفة العالم، وإنما هى إنتاج مكملات للعالم. فهو يخلق حياة وقوانين خاصة بها"(٣٤).

إنه استدعاء الشموخ فى مقابل الخنوع والاستسلام اللذين يهيمنان على الواقع المعيش، غير أنها علاقة اتصال وانفصال فى آن، يقبع الشاعر فيها بين الالتزام النسبى والخروج المطلق. من هنا أصبح مسكونا بالبحث عن وسائل تعبيرية وجمالية – الشكل واحد منها – تلائم هذا الواقع المتداخل والمتوازى والمتلاطم والمتماهى، فالدراسة تنحاز فى مفهومها للحظة الجمالية الراهنة فتتبنى استدعاء الشكل التقليدى فى القصيدة الحرة أو التفعيلية، وفى ظل هذا التردد بين الشكلين تتفعل خاصية الالتفات البصرى، فالقارئ فى ظل هذا النمط من الالتفات البصرى يشعر بلحظة متفردة : لحظة التصادم أو الحركة عبر الحواجز التى تقوم بفعل اليقظة الدائرية، إنها استعادة وجود من التشظى إلى الكيان الصارم، وكأن هذا الالتفات من الشكل الحر إلى الشكل العمودى يعبر عن لحظة/ حالة نفسية لا تعرف السير أو الحركة على وتيرة واحدة، وفى لحظة مفاجئة تنشد الراحة والتأمل والتلذذ مع الحركة المنتظمة، كما يخلق الالتفات لحظات انتقال بين حالات نفسية متعددة ومتغيرة فى آن.

ومن أمثلة هذا النوع من الالتفات ما ورد فى قصيدة "ضد البنفسج" للشاعر حسن طلب حيث استخدم ثلاثة أطر شكلية حققت ظاهرة الالتفات البصرى، حيث ينتقل من الشكل الحر إلى التدوير إلى

العمودى دواليك...،

تبدأ القصيدة بالإطار الأول المتمثل فى الشكل الحر الذى عرفته القصيدة التفعيلية:

القلب معتم... وأنت لا تضيء

والليل ليل... توأم

وكل شيء ذاهب

وسالف الفساد والكساد والموت البطيء

فإليك – ويك عنى أيها البنفسج الرديء[٣٥] .

ثم يلتفت حسن طلب إلى شكل آخر يعتمد على التدوير والامتداد الأفقى والمناجاة الصوفية التى يرى فيها تجسيدا لحالة تعانى ألم البوح والكشف على هيئة "المواقف والمخاطبات" بعيدا عن الانفصال أو التقطيع أو الإيجاز أو الوقوف عبر عوامل لغوية او غيرها مستسلما للتدفق والعفوية:

ألا يا أصحابى ويا أخذان ذاتى ويا خلصائى وشيعتى

فى الفداء وحين العشق، يا أيها الفارع البصير

بالناسوت والمطلع على الأفئدة ويا أيها الكائن

الأكاديمى ذو الخمار الفلسفى ويا أيها

الساكن الكليم والقرم الصعيدى الكظيم، تعالوا

ثلاثتكم إلى، قابلونى عند مفترق الحزن وهيئوا لى

متكأ جنائزيا، حتى إن هياتم وانضبطت هيئتكم

فانظروا مليا فى عينى الآيمتين، تروا بنفسجتى الحلوة تسقط..."[٣٦].

أما الإطار الثالث الذى استخدمه حسن طلب فى قصيدته – وقد مارس فيه حركة الشكل/الالتفات البصرى عبر التناوب فهو الشكل العمودى، وقد مارسه فى أكثر من موضع فى قصيدته مستخدما التناوب بين الأشكال رغبة فى إحداث حركة نصية تعتمد على الالتفات البصرى الذى يحقق دلالات متغيرة: نفسية ومعنوية:

يناديك الأريج على الغصون

بنفسجة الندامة : عنك دونى

متى تكون الخيانة فيك طبعا

فخونى ما حلالك أن تخونى

نثرت عليك من شعرى فنونا

ولولا أنت – آزرت بالفنون

يحيط الشعر أن تعزى إليه

لأن الحب هان عليك: هونى[٣٧].

يؤكد حسن طلب – من خلال ممارسته الشكلية – أن الشاعر الجديد يفجر كل إمكانات اللغة وطاقاتها الموسيقية سواء أكان على المستوى العروضى أم المستوى الصرفى للكلمات أم المستوى التركيبى للجمل من خلال علاقات المخارج الصوتية التى تشكل وجودا جماليا، يتحقق فى الشكل التقليدى المعتمد على إيقاع بحر

الوافر من خلال تفعيلته "مفاعلتن//ه///ه" ليقيم حوارا عاطفيا مع بنفسجته: ربما الأنثى الخائنة التى لا تفى بوعد، هذا الحوار يستدعى تنغيما موسيقيا يحققه الشكل العمودى ذو السيمترية الموسيقية، كما أن فضاء القصيدة العمودية "فضاء شعرى ممتد، تتماثل فيه الأشياء وتتشابه، وهو أشبه بفضاء الصحراء الرحب الممتد، حيث تنتصب الخيام، وتتشح الظلال، لأن حضور الشمس هنا مراقب عن كثب، وانتصاب القصيدة بالشكل المذكور يوازى انتصاب الخيمة المتفردة فى الفضاء الصحراوى الواسع"(٣٨)

يلتفت القارئ بصريا عن الشكل التقليدى – فى المقطع السابق – إلى الشكل الحر:

نفس السواد ثم...

والكساد والموت البطيء

فأين وجههك الوضيء

يهل مثلما كان يرينى!

هل خبا نورك؟

أم كلت عيونى؟

واه. قل لى: أينا المسيء؟(٣٩) .

وعندما تعاود الشاعر حالة الصوفى المجاهد من أجل الوصول والنبى المؤرق بفجائية الوحى فإنه يعاود البحث عن شكل آخر يناسب الحالة فينتقل إلى بنية التدوير المتلاحق أفقيا، ليكشف عن

حالة التدفق وزخم البوح وغليان الإفاضة دفعة واحدة بلا توقف أو إبطاء:

"زملونى زملونى يا خاصتى الأقربين واخشعوا مليا
مليا فى حضرة البنفسج اللعين، ثم اتركونى كى
أواجه الأنة بالأنة، حتى إن أننت فاكتمل عليكم
أنينى وانضبطت أناتى، فدعونى كى أرمز للألم
بقلبى وللحزن بسحنتى وللخراب بذاتى حتى إن
رمزت فاكتملت عليكم رموزى وانضبطت برموزاتى
فذرونى كى أسمى الحب سرابا والوطن يبابا
والحضور غيابا..." (٤٠).

ويكمل الشاعر بنية القصيدة القائمة على تعدد الأشكال والالتفات البصرى – من أجل أن يقرأ واقعا جديدا للأنثى – فيلجأ إلى الانتقال من الشكل التدويرى إلى الشكل العمودى مرة أخرى، ليكتب حالة مترديـة، يتلبسها العفن والدنس فيتراجع عن الشكل الجمالى المفارق للاعتيادية، وينحاز إلى الشكل العمودى الذى يلائم الحالة العادية المباشرة، التى تحتاج إلى تكوين نصى مسطح، تقريرى، يجنح نحو الوضوح مفعما بالألم والحسرة ومرارة الخيبة وفقدان اليقين واللا جدوى:

طبيبك لا يبشر بالشفاء

فدواؤك يستحيل على الدواء

رأك وقد تعلق من أمام

بك الدنس المقيم، ومن وراء

يعز عليك أن يبقى طهورا

رداؤك ـ ويك ، قبح من رداء

فحسبى مغنما أوبى سليما

فإنى قد نجوت من الوباء[٤١] .

ويستخدم حسن طلب شكلا جديدا يعتمد فيه على تناوب الشكل العمودى والشكل المثلثى محاولا أن يبنى نصا مختلفا يعتمد على مهارة التجريب واللعب اللغوى عبر شكلين أحدهما: يمثل نمطا جديدا فى التشكيل الكتابى على فضاء الصفحة، يعتمد على التكرار المتنامى مكونا شكل مثلث قائم الزاوية ثم يخترقه شكل عمودى يعتمد على وحدة الوزن والقافية محدثا بذلك أمام القارئ فرضية الالتفات البصرى وحركية البنية النصية.

وما أن تستقر هذه القراءة عبر الشكلين السابقين حتى يلتفت الشاعر عن الشكل العمودى إلى الشكل المثلثى مرة أخرى، ولكن فى هذه المرة اعتمد الشاعر فى تشكيل الشكل المثلثى على طريقة مختلفة، تؤدى إلى الإدهاش وإلى الالتفات البصرى مع الشكل المثلثى الأول حيث اختلفت صورة المثلث فأصبحت قاعدته إلى أعلى ورأسه إلى أسفل، وتحول البناء القائم على النمو والامتداد من خلال التكرار التصاعدى كما فى المثلث الأول إلى بناء مثلث يقوم على التآكل الذى يشير إلى التردى والانهيار وتآكل الواقع:

بَنَفسَجَةٌ للجَحِيمْ

كَسَادُ الكَوْنِ يمنَعُنِي رُقَادِي ... ويُشْعِلُ لِي قَنَادِيلَ السُّهَادِ
فَلَيْلِي، والصَّبَاحُ وما تَلاهُ ... سَوَادٌ.. في سَوَادٍ.. في سَوَادِ
فَصِرْتُ كأنَّ جِنِّيًّا قَيَّدَتْنِي ... فَلا سَاقٍ تَخِبُّ ولا جَوَادِي
كأنِّي، والمكانُ، ومَنْ عَلَيْهِ ... جَمَادٌ.. في جَمَادٍ.. في جَمَادِ
يُلَوِّحُ باثْنَتَيْنِ من الأمَانِي ... غَدِي، لا باثْنَتَيْنِ من الأيَادِي

فأصْرُخُ: وَيْ كأنِّي واثْنَتَيْهِ ... فَسَادٌ.. في فَسَادٍ.. في فَسَادِ
فلا هَزَجٌ، فيَجْمَحُ بي قَصِيدِي ... ولا خَبَبٌ، فيَجْنَحُ بي فُؤَادِي
فعَقْلِي، والحَبِيبَةُ، والقَوافِي ... رَمَادٌ.. في رَمَادٍ.. في رَمَادِ
فأيُّ الأثْنَامَيْنِ: هَوًى وشِعْرٍ ... أُصَادِفُهُ؟ وأيُّهُمَا أُعَادِي؟
وأسْمَائِي، إلى أُلْفِي وَيَائِي ... كَسَادٌ.. في كَسَادٍ.. في كَسَادِ

الكساد
الوجوهُ الكسادُ
الجَرادُ الوجوهُ الكساد
الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
الجُسُومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
بَنَفسَجَةٌ للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
يا بنفسجةً للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
أنْ يا بنفسجةً للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
حانَاكِ أنْ يا بنفسجةً للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
الوجوهُ حنانيكِ أن يا بنفسجةُ الجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنْ يا بنفسَجَةَ الجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنَّ يا بنفسجةٌ للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
للقيم النجاةُ الهجومُ النَّجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنْ يا بنفسَجةٌ للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنَّ يا بنفسَجة للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
هذا السوادِ المقيم النَّجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنْ يا بنفسَجَةً للجحيم اضْطَفَتِ الجُسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
سُوَيْداءُ هذا السوادِ للقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنَّ يا بنفسَجَةً للجحيم اضْطَفَتِ الجُسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ
السَّوادُ سُوَيْداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أن يا بنفسجةً للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكسادُ

السَّوادُ سُوَيْداءُ هذا السَّوادِ المقيم النَّجاةُ الهجومُ النَّجاةُ الوجوهُ حَنانَيْكِ أنْ يا بَنَفْسَجَةً للجحيم اضْطَفَتِ الجُسُومُ الفَسادُ الجَرادُ الوُجوهُ الكَسادُ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنْ يا بنفسجةً للجحيم اضْطَفَتِ الجُسومُ الفسادُ الجرادُ الوُجوهُ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أن يا بنفسجةً للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ الجرادُ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنَّ يا بنفسجةً للجحيم اضْطَفَتِ الجسومُ الفسادُ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنْ يا بنفسجةً للجحيم اضْطَفَتِ الجُسومُ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنْ يا بنفسجةً للجحيم اضْطَفَتِ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أن يا بنفسجةً للجحيمُ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنْ يا بنفسجةً
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أنْ يا
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ أن
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ الوجوهُ حنانيكِ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ النجاةُ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ الهجومُ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم النجاةُ
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ المقيم
السوادُ سويداءُ هذا السوادِ
السوادُ سويداءُ هذا
السوادُ سويداءُ
السوادُ

يطرح هذا الشكل جدلا على مستوى البناء حيث يعتمد المثلث الأول على التنامى البنائى والتنامى الدلالى فهو يجسد معطيات التفسخ والسخط التى تمتد فتحتوى الأفق الممتد، ثم يقوم الالتفات البصرى - الذى أحدثته طريقة البناء وحركتها - بدور فى إنتاج دلالة المثلث الثانى القائم على الحذف والتآكل،فهو يومئ إلى الواقع المنهار المتآكل، وتراجع كل المعطيات التى سادت فى الشكل الأول/المثلث الأول،مما يحقق جدلا نفسيا متماهيا مع الجدل البنائى، فلهذا التجريب الشكلى خاصية جمالية لا يمكن "أن تدرك إلا بصريا وفى حالة انتقاء إمكانية التلقى البصرى، لا يمكن للأذن أن تدرك الشكل فى أبعاده المميزة تلك،كما لا يمكن للصيغة الشفوية للعرض أن تقدمه كذلك"(٤٢)

ويستخدم علاء عبد الهادى ثنائية الشكل الحر والشكل العمودى فى قصيدة واحدة فى إطار بنائى مختلف، حيث اعتمد الديوان على تناوب بنيتى المجاز والسرد مع وجود علاقات تشكيلية خاصة بين البياض والسواد، يتكشف من خلالها الالتفات البصرى الذى يفتح مجال التأويل والتعدد القرائى:

[أخذت يد تضغط على قلبى بقسوة

وأنا ألمح شخصا ما..

قادما من ... بعيد..

ليست له ملامح أبى!]

فلم يكن

قد تبقى لى

سوى دقة واحدة !

"#" (٤٣).

يلتفت القارئ بصريا عن الشكل الذى طرحته هذه الصفحة – والتى تؤكد مضمون التغيير والتحول والانزياح الدلالى، حيث الراوي يعترف صراحة أن القادم من بعيد ليس أباه الذى يعرفه، ثم يواجه لحظة جدل الموت والحياة، ينتصر فيها الموت المرابض على قلبه الذى يملك دقة واحدة – إلى الشكل العمودى، ليشارك هذا الشكل فى إنتاج دلالة الخطاب، حيث يشير إلى الوحدة والتماهى والنظام عبر وحدة الوزن والقافية والموضوع، وتنصب عين القارئ على أفق محدد يؤكد حالة التوحد بين الراوى وقرينه من جهة وبين الشكل العمودى والموضوع/الرثاء من جهة أخرى:

رثيتك يا قرين ولا أصادى

ولم أك من جناك ولم تعاد

تدثر دفقة الشهقات صدرى

وكم خالعت فى صحوى رقادى

لمعتقل اللسان بغير شكو

طواه الوقت يأتى فى سهادى

فكانت دعوتى للقاك شوقا

وكان فراقنا وصلا وهادى

علام تحفنى رفات خطو

تهيج نشيدتى صمتا وشادى(٤٤) .

وهناك صورة من صور الالتفات البصرى عبر تناوب الشكل الحر والشكل العمودى تتحقق عندما يستدعى الشاعر المعاصر نصا تراثيا على سبيل "التناص" وفيه يلتفت الشاعر عن شكل قصيدته الحرة إلى الشكل العمودى القار فى القصيدة التراثية المستدعاه، تستطيع عين القارئ أن تقف على أبعاد الشكلين وجدلهما:

وعادت جحافلنا من جديد تلوك العذاب

تجر ذيول المهانة قانعة بالإياب

يا دار عبله (و) حيث كنت تكلمى

وصفى لنا يوم اللقاء الأسحم

ولا تكتمى سرا فما أضحى لنا

- يا دار – سر لم يذع كى تكتمى

قلبى عليك وأنت فى كف اللظى

مسيبة رحماك مطلول الدم

ولقد ذكرتك والرماح نواهل

منى وبيض الهند تطحن أعظمى(٤٥).

يحقق هذا الالتفات البصرى القائم على تناول الشكل الحر والشكل التقليدى رغبة جمالية تؤكد التواصل على معطيات جمالية تعيد القارئ إلى لحظات الإرث الفنى القائم على الشكل، كما تخلق فى نفس المبدع جدلية الانتماء للماضى والحاضر فى آن واحد، يستطيع من خلالها أن يكتشف موقعه بالنسبة للآخر/ العالم، كما يمكنه مواجهة الآخر بالانتماء إليه ومواجهته فى آن.

obeikandl.com

الالتفات البصرى عبر الشكل المجازى والسردى

عندما كسر الشاعر المعاصر النسق أو النموذج الكلاسيكى المتمثل فى الشعر العمودى وانحاز إلى الشكل الحر كان ينشد الحرية الإبداعية التى تناسب وعيه الجمالى الجديد الذى يؤكد وحدة الفنون وتداخلها، فاستطاع أن يمارس اللعب مع الورقة البيضاء متخذا من البنية الخطية اقنوما خاصا، يعتمد على علاقة خاصة مع السطر الكتابى سواء أكانت هذه العلاقة أفقية أم رأسية فالقارئ قد تعرف – بصريا – على تشكيل الشعري الحديثة عبر الشكل الحر القائم على توزيع السواد والبياض بطريقة خاصة، يمكن تسميتها بالشكل المجازى.حاول شعراء الحداثة اختراق هذا الشكل الكتابى/المجازى الذى اكتسبته القصيدة الحديثة فى بنائها عبر جدلية العمودى والأفقى بحثا عن أشكال متنوعة، تسهم فى إثراء حركية النص وديناميكيته التركيبية بعيدا عن السياق الواحد أو النسق المفرد، أشكال تستوعب طاقات المبدع وهوسه بالتجريب وإيمانه بالكتابة فى مقابل القصيدة، فانتشرت الكتابة السردية التى تخلق شكلا سرديا ونعنى به "التتابع الكتابى وتواصل السياق وامتداده عبر سطور أفقية، تواصل اكتمال نفسها، وتتنامى من غير تقطيع أو فصل بمساحات بيضاء، بحيث تشكل صياغة بصرية تتماثل مع النسق النثرى"[٤٦].

والذى يغير من اتجاه البنية الخطية وحركة الكتابة التموج الداخلى على اعتبار أن "مفهوم البنية الخطية تتجسد حين يمكن اعتبار الكتابة شكلا بالمعنى السيكولوجى للكلمة[٤٧] "، لأنها "تجعل من الكتابة شكلا لشكل آخر، عنصرا بانيا لكل الوجود وشخص الفرد الذى يكتب، هذه البنية الخاصة يمكن أن ترتبط ببنيات أخرى لنفس الفرد من أجل البحث عن تعالقاتها **[correlations]**" [٤٨].

تعددت أشكال الكتابة الجديدة فمن الشعراء من يستخدم الشكل المجازى فقط وهو الأغلب والأعم، أو السردى فقط" – وهو ما يسرد تجربة الحداثة الشعرية أو يستخدم الشكلين معا، فيحدث – عبر تناوبهما وتجاذبهما وتجادلهما – التفات بصرى، فمن الشعراء من يستخدم الشكل المجازى ثم يخترق قصيدته بالشكل السردى، وفى هذا ينتقل القارئ من وضع محدد قامت فيه حركة الأسطر عائقا أمام تقدم عينه فى مدى أفقى تشكله الكتابة التى تقلل من حركة السواد مع البياض، وتجعل من غلبة الانتشار للسواد الذى يواجه به الشاعر العالم، كما فعل "محمد بنيس" فى قصيدته "صحراء على حافة الضوء":

(1)

عيـــــنٌ تؤاخي تيهها

في لحظة

الفجر القديم

هناك حيثُ الرّملُ ينشأُ هادئاً ببياضه

حيث الأشعّة راسيّاتٌ

والمدى غمرٌ بحرّرهُ الكلام

عيليْ

تردّدُ ما تشاءُ

خطوطُ من جاؤوا

ومن تركوا بقايا الرّيح

ساهرةٌ

بجمرتها على وطنٍ توزّع بين أنقاض الغمام

أيُّ فلاةٍ هذه التي. أنفاسي تتشبّثُ بها. كما لو كانت. مع سيّارة مسرعة في شرايبني. تتقاطعُ. صاعداتٍ إلى معتمِ النّبضات. لتوّها صاعدات. من وداع يلتبسُ. فيه اللاّشيءُ بالشيء. هذا ليلٌ. رمالٌ تصنعها الرّياح. رمالٌ. تنبسطُ. بين يديك رقيقةٌ. مرّر أصابعك. استعد

لهـــــاتٌ دائمٌ

يصلُ الشواطئ بالشّواطئ

وابتداءُ الرملِ جسرٌ

يُدركُ الخُطوات بين دم النّهاية

لا نهاية

للذين يوسّعون منابع العطش

مسافةُ رجّـــةٍ

تُلقي عليّ وشاحها

أنحاء شاحبةٌ تمرُّ قريبةً

من حُفرةٍ

سمّيتها خطأً ظلال مشاعري

صورٌ تتابعُ محوُها.

أما رفعت سلام فيستخدم الشكل السردى فى بناء ديوانه: "إلى النهار الماضى" يخترقه فى بعض المواضع بمقاطع الشكل المجازى محققا التفاتا بصريا، يفسح الشاعر - فى ظل الشكل السردى - المجال أمام الذات لتمارس حضورا فاعلا وأكثر حركية، يفتح أفق البوح، فتلتقط مفردات وجودها الخاص، ويشارك القارئ الشاعر فى هذا الحضور الخاص دون توقف أو إبطاء:

لى أن أقبض قبضة من طين الموافق ١٦ نوفمبر ١٩٥١.

وانفط فيها من روحى المرفرفة على شفا العراء، فتستوى

عرشا وسكونا من ذاكرة يطفو على ماء (صولجان، وحاشية ،

وعرايا غابرون أين الجوارى واللحظيات؟ وإذ ينعقد

الديوان، أنفجر فيهم لمن الملك اليوم؟ فيخرون)

فمن لا يذكر الثرى.

وأسى اختصار سبعة آلاف سنة من أوبئة و طواعين

ومجاعات وفاتحين حقول من عفاريت ليلية تحاذى الزاكرة

وبيت من ريح وشمس جعل قصب يتهاوى يقول لى هيت

لك ويقول لست سفينة ويبكى فى

حضنى

تفتح أبواب الفصول

تربيها كدجاجات يائسة

وتصنع الحقول. (٤٩) .

هذا النمط من الكتابة يفتح مساحة الزمن البنائى/ الكتابى الخاص ببناء النص فى اتجاه أفقى، يواجه الشاعر من خلاله زمنا خاصا، يتولد عبر جدلية السواد والبياض تتحكم فيه البنية الخطية للنص ومسارات تعالقها، ففى كل بنية سردية "تبين أن الزمن يمكن أن يكتسح الفضاء، وأنه يتم فى فضاءات متعددة، والأفراد اللذين يملكون هذا النوع من البنى الخطية، يكون زمنهم الشخصى ملتصقا بالزمن الاجتماعى، رغم الانحرافات العارضة، انهم لا يستشعرون المدة، لأنهم مندمجون كليا فى الزمان الذى يملأونه"(٥٠) .

لقد استطاع الشاعر الجديد – من خلال تناوب الشكل السردى والشكل المجازى أن يكسر الفضاء الجامد، وأن يضفى زمنا خاصا، تتوقف

حركته على حركة اليد والاتجاه الذى تتبناه، كما أنه يخلق حركة تحكم بنية النص المتشظى.

obeikandl.com