الأبيض والأسود :
بلاغات الفضاء في النص الشعري(*)

طراد الكبيسي

ينبغي أن نعترف بأنه كان هناك شعر من قبل أن يكون هناك نقد، وكان هناك نقد من قبل أن يقترح نقد. تماماً مثلما كان هناك أدب وأعمال أدبية منتجة من أزمنة سحيقة من قبل أن يسأل أحد، ما الأدب؟ ثم يقترح نظرية للأدب.

وإذا صح ـ كما شرع الفيلسوف السومري مبدأ النطق بالاسم: ما لا اسم له، لا وجود له. فالاسم هو الذي يمنح الشيء وجوده الحقيقي.

صح ما ذهب إليه الجاحظ: (قد يكون المعنى ولا اسم له ولا يكون اسم الا وله معنى).

وهكذا كان النقد من قبل أن يصبح نقداً معنى أو ممارسة يقوم بها الشاعر على قصيدة أو يقوم بها القارىء أثناء القراءة ولكن لا اسم له، حتى إذا صار اسماً خص بمعنى.

لكننا اليوم، وبعد مسيرة آلاف الأعوام ـ أي منذ عهد الإغريق و«فن الشعر» لأرسطو ـ نجد من يحاول إلغاء «خصوصية» المعنى ـ أي النقد ـ ويعرفه بأنه هو الآخر «نص بعد أن ألغي» عمل الأدبي: «شعر، نثر، قصة، قصيدة، رواية... إلخ».

(*) بحث قدم إلى الملتقى الأول للإبداع العربي (أغادير ٢١ ـ ٢٤ أكتوبر ١٩٨٨).

حسناً.. لن نناقش هذا كله، لأن التسميات وإن دلت على مفهومات لن تكتسب مفهوميتها، إلا بالقراءة/ الممارسة. وممارسة الكتابة النقدية للشعر، وإن لم تكن شعراً، لكنها لا بد لها من أن تنبع من طبيعته وإلا ضعنا عند مفترقات حدود الأجناس (هناك من يعترض على هذا التعبير) داخل مفترق كوني واحد مضلل يشبه إلى حد كبير القول: بأننا كلنا أولاد آدم وحواء (بشر دون هوية)! ولسنا أولاد جغرافيا وحضارات ولغات متمايزة ورجل وامرأة.

في النقد تعلمنا مناهج ومصطلحات. واتخذنا لأنفسنا مفهومات وعممنا هذه المفهومات وجردناها (ليس مما هو عارض وغير جوهري) وحسب، بل ومما هو خاص بالجغرافيا والحضارة ولغة الإنسان الذي هو ابن جغرافيا وحضارة تحت رغبة أن نكون كونيين أو أن يقال عنا ذلك!

لست أدري، مثلاً، كيف يمكن أن نجرد سعدي يوسف من عراقيته بل بصريته، ومحمود درويش من فلسطينيته؟!

ولست أدري كيف يمكن لنا أن نتجاهل تقاليد الكتابة: (لغة وأسلوباً) حين نتحدث عن قصيدة عربية بمعايير كتابة أخرى. وافتراض أن ثمة: («نظرية شاملة» تصف كيفية اشتغال النص الشعري وتفسيرها)[1].

مهما يكن: إن الأمر الذي لا شك فيه، أن الشاعر العربي المعاصر (المحدث) منذ أواخر الأربعينات وخاصة منذ الستينات حتى اليوم، في تسابق مع الحداثة وتياراتها حتى إن خرق ما يعرف بآليات النص وثوابته غدا في كل نص جديد، من الثوابت، بحيث بات من الصعوبة ـ إن لم نقل من غير الممكن ـ وصف (النص) في إطار ثقافي معين أو وضعه في إطار خطاب أدبي محدد. وهذا يعني، ولكي يملأ القارىء أو الناقد (بياضات) النص: (ولا نعني بالبياضات، المساحة البيضاء وحسب، بل والعمياء أيضاً) فإنه يلجأ إلى قراءته قراءة ذاتية تأويلية بحيث يصبح الخطاب خطاب القارىء أو الناقد أكثر منه خطاب الشاعر نفسه.

صحيح: من حق القارىء الذكي والناقد المتميز أن تكون له قراءاته وأن النص المفتوح أقدر على إنتاج المعاني وخلق المواقف من النص المغلق، لكن لا بد من وجود العلامات والإمارات التي تمكن من التأويل وفك إغلاق الرموز لتبين الانسجام في المعنى، أو: (إنتاج المعنى المتناسق من عناصر متناثرة ينطوي عليها النص ولا يبوح بها إلا تدريجياً)[٢].

في تاريخ الأدب العربي القديم، هناك، مثلاً، العديد من الشروح حول ديوان المتنبي أو حماسة أبي تمام: لماذا؟

ليس كافياً القول: بأن القراء ـ الشراح ـ ذوو ميول واتجاهات وأذواق ومستويات فهم مختلفة، بل ينبغي أن يقال إلى جانب هذا، إن النصوص هذه هي ذاتها نصوص مفتوحة مؤهلة لأن تتقبل قراءات مختلفة، وهذا، بالتالي، هو الذي يوجد بينها وبين القارىء ـ كل قارىء، علاقة من نوع خاص، تنتج قراءة أو تأويلاً خاصاً.

من التناظر في بنية البيت العمودي إلى التناظر في بنية القصيدة ـ القصائد!!

لقد أقام العرب قصيدهم على بنية تناظرية البيت المكون من شطرين متساويين كما إيقاعياً ولفظياً، بينما يقيم بعض الشعراء المعاصرين قصيدهم على جعل الخطاب الشعري يمتد بهيئة «خطين دلاليين متمايزين» عبر التشابه أو التجاور، حول واقعة واحدة منظوراً إليها برؤيتين: رؤية من الداخل، ورؤية من الخارج مما يجعل من الواقع، واقعتين متمايزتين ومتساندتين في آن واحد، في جعل الرؤية أكثر امتداداً وعمقاً، خصوصاً وأن الجانب البصريّ الأيقوني في هذا النوع من القصيد مثل اللوحة، يمنحنا أكثر من وجهة نظر: أولها: وجهة الوجه المواجه لنا، وثانيها: وجهة الوجه المحادث.

١ ـ في قصائد السرغيني الثلاث (الوراقة الأولى، والثانية، والثالثة) ثمة ما يؤكد الثبات أو التكرار الرتيب الذي يولد حالة من الملل والشعور بقلة الجدوى. يدعم هذا المنظور، اللوحة التي يكررها نفسها مع كل قصيدة: لوحة من الحبر المسفوح. ولكن التكرار في القصائد وفي اللوحة لا يعطي الانطباع ولا يمنح الرؤية نفسها. ففي الوقت الذي تمنحنا كل قصيدة وجهاً واحداً: الوجه الكتابي (القرائي) تمنحنا اللوحة وجهين؛ وبالتالي رؤيتين: رؤية الوجه المواجه لنا، ورؤية الوجه المحادث[٣].

٢ ـ إن التنظيم المكاني (الفضاء) للنص لا يمكن أن ينظر إليه على أنه نظام اعتباطي ـ حتى لو بدا كذلك فـ «العبط» وجهة نظر أحياناً! ـ وتحديد مفهومه لا بد أن يكون نابعاً من النص نفسه باعتباره «بنية» فضائية حقيقية»[٤] دلالتها تكمن في حضور العلاقات المكانية في التراكيب الفنية.

ففي قصيدة سامي مهدي «حين تعلمنا الأسماء» نقف عند نوعين من الخطاب يشكلان فضاء واحداً لكنهما متمايزان في النظام الزمني والذاتي والموضوعي. وبالتالي فإنهما يقدمان رؤيتين مختلفتين بواقعة واحدة يمكن وصفها بالقصة الميثولوجية التي تقوم على نظامين (عنصرين): ثابت ومتحول:

الثابت هو كون الواقعة، واقعة تاريخية حقيقية متواترة عبر كتب مقدسة (القرآن والتوراة) لا يجوز أن يرقى إليها الشك، فضلاً عن وثائق تاريخية (قصص الخليقة) وهي: أن الله علم آدم الأسماء كلها، وحين حاز آدم على هذه المعرفة،

وصار يعرف أكثر مما ينبغي أن يعرف حل عليه الطرد (من الجنة)، وحكم عليه بأن مصيره ومصير كل رغائبه إلى الزوال.

وكل هذا يأتي في سياق نظام سردي.

أما المتحول: فهو رؤيا الشاعر الذاتية القلقة من مآل مصيره ومصير رغائبه إلى ما مآل مصير آدم ورغائبه نفسه، مأخوذاً بالقرائن، ومزدحماً بالأسئلة.

وكل هذا يأتي في سياق نظام حواري[٥].

٣ ـ وعلى خلاف من هذا، ولكنه يطرح دون شك، وجهة نظر في بنية المكان ما جاء في قصيدة (سعادة عوليس) حيث يجيء نظام الكتابة، نظام السرد (القصيدة المدورة التي تنبني على نظام الكتابة التقليدي لا نظام التقطيع المعروف في القصيدة الحديثة) وداخل هذا النظام ـ المطبوع بالحرف الأبيض ـ تقع جمل (بالحرف الأسود) هي من عداد الحواشي أو التعليقات مثل تعليقه على ضحكتها، هي (جرس إلهي إذا ضحكت) أو تعريق على ثوبها حين تلبس أجمل الأثواب: (لا يخفي نضارتها ولا أمواج فتنتها). أو تأتي من قبيل تداعي الذكريات، كذكرى رفاق «الشوش»: (من عبد الإله.. إلى خليل.. كان يعجبه احتساء الشاي حين نعود ليلاً.. كان..) أو نقدات، كنقده للحوض المدور في ساحة التحرير: (لا معنى لهذا الحوض).. الخ[٦].

لا شك أن هذه (الجمل) لا تتعلق بنظام هندسي في القصيدة، لكنها تتصل ببناء فضائي. كان يمكن لشاعر أن يضعها على نحو ما توضع الحواشي والتعليقات في الهوامش. أو على نحو ما فعل أدونيس في قصيدة (اسماعيل). لكنها في الحالة هذه، لن تكون جزءاً من بنية القصيدة، ولا بنية مميزة داخل البنية الكلية، بل هامشية تقرأ أو لا تقرأ سيان. إنها في القصيدة جزء من بنائها البصري، وبالتالي لها دلالتها في النص.

٤ ـ وإذا كان لانتظام قصيدة سامي مهدي (حين تعلمنا الأسماء) نظام يمكن وصفه بأنه مكون من مؤلفات متتالية يمكن أن تقرأ كل واحدة لوحدها، ويمكن أن تقرأ متداخلة، مع صعوبة التداخل في العلاقات المكانية، فمن العسير أن نعثر لقصيدة محمد بنيس (ورقة البهاء) على نظام فضائي، أو بنية مكانية متسقة، إن هناك وجوداً مادياً (كتابة) تفرز من خلال نظامها الإشاري البصري رسائل تمثالية فوق، أو تحت، رسائلها الرمزية التي يبعث بها المضمون وهذه البنيات الكتابية يمكن وصفها بشكل أولي:

١ ـ بنية الدم والهرم المقلوب (شكل رقم ٤).

٢ ـ بنية القصيدتين المزدوجتين المميزتين بالحرف الطباعي الأسود والأبيض كل واحدة تقرأ منفردة (شكل رقم ٥).

٣ ـ بنية السرد (القص) (شكل رقم ٦).

٤ ـ بنية التوزيع التقليدي في القصيدة الحديثة (شكل رقم ٧).

٥ ـ بنية الدم المقلوب بعكازتين (شكل رقم ٨).

٦ ـ بنية السلالم (شكل رقم ٩)... الخ.

والحال.. أن ما يميز قصيدة بنيس هو حرية التأليف: على مستوى بنية اللغة حيث دائماً هناك انزياح لغوي. وعلى مستوى بنية المكان هناك انزياح نسقي نحو التشكيل ـ إنجاز التعبير ـ إن بنيس لا ينشىء بنى متوازية أو متداخلة (الأسود والأبيض) بل يجعل من بنية السواد (الحرف الطباعي الأسود) حواشي تقرأ لوحدها. قد تقترب في دلالتها من بنية البياض «الحرف الطباعي الأبيض (شكل رقم ١٠) وقد تبتعد حتى يمكن اعتبارها قصيدة قائمة بذاتها (شكل رقم ٥»).

٥ ـ وإذا رأى البعض في هذه النماذج ـ وهناك الكثير مثلها ـ (حالة تتحرر فيها الكتابة من وضعيتها الثانوية ومن تبعيتها للقول، أي حالة ما يسمى بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين وتمنح الأسبقية للعلاقة الهندسية (أو الفضائية) بين العلامات)[٧]. فإن النصوص الممثلة ـ المدروسة هنا لا تقطع العلاقة بين نص ونص، اللذين يتكون منهما النص الواحد، فالنصوص هنا تتجاوز وتتداخل وتتشكل الدلالة من ترابط الفضاءات (فضاء

كل نص) في كونها تشكل فضاء واحداً ضمن علاقات تركيب خفية حيناً وواضحة حيناً آخر، فضلاً عن أنها يمكن تركيبها مع نصوص أخرى سابقة لها: (حين تعلمنا الأسماء، مع قصة الخليقة) و (وردة البهاء، مع التهميشات في الكتب القديمة) أو على نحو الطباعة كتابين في كتاب واحد: المتن ـ كتاب، والهامش كتاب آخر. مثل: في كل فن مستظرف (المتن) وثمرات الأوراق (الهامش).

ملحق

الشكل رقم ١

الوراقة الثالثة

وفي القيلولة احترق النهار. كسوره العشرية انتقلت بفطرتها من المعنى إلى بيت الضيافة. (**كلهن شربن من نبع النحافة. كلهنّ أسرة**) ويفرّ «والبة» المعلم من مدار الضوء. فر من النحافة. أغلب الشعراء يمحوهم نهار الليل. سبحان الذي أسرى بهذا الصفر حتى قارب الإمكان: شيء من رتابته وشيء من لحاء السروة الأبرص. على أن النحافة من كمال الليل.

فلا ترو الحكاية في النهار. الشؤم بالمرصاد. إن نحاسه فيه وفيه صوته المزكوم.

وليس الباب ألقى بالدخول، وليس «والبة» المعلم وحده العانس.

فاس ٢٣/٧/١٩٨٦

الشكل رقم ٢

حين تعلمنا الأسماء

من بذرة في العماء
مرت عليها مركبات العصور
من بذرة تكمن فيها قطرة من ضياء
كانا، فدارت ساعة لا تدور
وانفتحت بوابة ضيقة في السماء
طارا إليها قبل كل الطيور. .
ـ هل ترى نحن في حلم؟
أين كنا؟
ومن أي واد سحيق أتينا؟
ـ لست أذكر إلّا كهوفاً، وأقبية،
وظلاماً يغلفها فيغطي علينا. .
كان ليلاً طويلاً. .
وبرداً شديداً. .
وما حولنا عفن. .
ـ أو كان لنا جسدان كهذين
يتقدان إذا التقيا فالتقينا؟
لست أذكر. .
بل لست أعرف. .
دوامة أخذتنا بعيداً. .
فلما انتهت طار كوكبنا فابتدينا. .

(شكل رقم ٣) شكل رقم ٣

سعادة عوليس

يصحو صباحاً مثقلاً بدخان أمس مر، يسعل سعلتين، وينفض التعب القديم ويدعك العينين، يمسح ما تجمع من كلال فيهما، ويرى إلى الأشجار والضوء المذهبة في ذراها: خضرة براقة تزهو، وأوراد ملونة، وسيدة تعد الشاي خفقة ثوبها الهفهاف تفصح عن حدائقها، وضحكتها تشي ببهيج ليلتها التي (جرس إلهي إذا ضحكت) وتجمع حولها الأبناء، تحرص أن يتم فطوره «هذا الصغير». . وأن تشد شريطها «تلك اللعينة». . والصغير يريد. . يحرن. . وهو يأكل بيضة أخرى، ويشرب شايه الثاني، ويسرح في فطور «بلوم». . ينهض. .

«أين؟ ساعدني قليلاً. .» وهو يضحك. . من خنوع «بلوم». . «تضحك؟». «من شقاء بلوم!». . يضحك، ثم يتركها ليحلق ذقنه، الأبناء ينسربون، وهي تتم زينتها وتلبس أجمل الأثواب (**لا يخفي نضارتها ولا أمواج فتنتها**) فيوشك أن يهم بها، وتفلت منه ضاحكة وتمضي، وهو يمضي خلفها، طيرين منغمرين في يوم ربيعي، وشمس تغسل الطرقات، رائحة القرنفل. .

(**يا لخيبة ذلك المسكين في موللي**) ويبتدران جاراً. . «يا صباح الخير يا جار السرور. .» ويمضيان. . تعلقت بالباص «لا تنس الصغار إذا رجعت مبكراً، فالباص. .» وافترقا

ليلتقيا الظهيرة عند مائدة الغداء، الآن يهرع نحو كشك يشتري منه الجريدة، ضرب ناقلتين عند رصيف خرج . .

(**لا ونكتب آخر الأخبار عنها . . نحن . .**) **كان مقاتلاً في «الشوش»** . . قاتل واستمات، ولم تزل ذكرى رفاق «الشوش» (. . **من عبد الإله إلى خليل . . كان يعجبه احتساء الشاي حين نعود ليلاً . . كان . .**) لكن الطريق قد انتهت والباص . . ينزل منه وهو يشم رائحة الربيع . .

وإذ يرى في الباب جندياً يبادله ابتسامة مشفق (**هو في إجازته . . . حقيبته تدل عليه . . سحنته . .**) تذكر أنه استوفى إجازته، وأن عليه أن يستطعم اليوم الأخير . . تقوده الصبوات، يبحر في الشوارع، في وجوه الناس، عطر السيدات، الواجهات، الباعة المتحفزين، ولم يجد مقهى ليشرب كوب شاي (ما ألذ الشاي في المقهى) .

الشكل رقم ٤

الضدي يكاد الضوء يهب على أطراف خصيلات زاوية
لضجيج منفرد بشهيق البنائين قديماً
أحضر كل خديم معوله وبنوا لي قبة
هذا الصمت سلاماً للشهقات
المنسكبات على درج
تفضي لدماء
أو
لقناديل انطفأت
مرة في حضرة خصر
مشدود بيدين توتر ما بين
الفخذين ظلال تنزل من شجر الكتفين
إلى ورد ينحل على مشط القدمين
كذلك كانت أخبار

الشكل رقم ٥

قفاف الجواهر
طبق الزمرد
منتخبات اليواقيت
شاشية
لحف لمخاد
أحارم صوف
حنابل
درقة لمط
سروج مذهبة بمهاميزها
حلل للنساء
سلاهم
أكسية العلماء
خزائن مضربة ببنايق
أعمدة الأبنوس
بنادق عاج
سيوف مرضعة
فضيات الصواني
فاس
تاريخ منجرف
أمم هامت بقبائلها
ومشت
لضفاف ترهل في حمى السنين
نسيت معراج طفولتها
وهوت
تأكل من أشلاء الحنين
لو رأت
ما تنسجه أقواس مداخلها
من طيور تدهم سقف العابرين
لاكتفت
بمدائح وردتها
وارتمت
مرة
بوشاح خرافتها
جمرة في مساء كهذا المساء الأمين

الشكل رقم ٦

كان حتى كان

كان في يوم أجهله في سنة يختلفون حولها لا تحزن لكن القطقس بالتأكيد كان مشمساً يتوزع السراب على

المناطق البعيدة والأمواج الأطلسية محافظة على توازنها حفروا السفح وجدوا فأس أحد تركها مستغيثاً قيل بنوا ثم دفع مطر مطراً تفتتت الجهات مرة أخرى بنوا في بقعة أخرى أسفل التل الحوانيت المنازل المسجد الاسطبلات تفرقوا بين الضفتين كانت الحروب كما هي العادة سنة ١٧٢ نزل وبنى ١٩٢ علت المدينة هذه رواية نسيت المدينة تاريخ بنائها نسيته المياه الرياحين ظلت المدينة لتاريخها المنسي طائعة لذلك يكثر المؤرخون هذه الأيام لإنقاذ الأزقة من النسيان اكتأبوا لوضع الخرائط هيأوا التوابيت المرصعة وأصدروا الطوابع البريدية.

الشكل رقم ٧

إن كانت فاسك آنية من تكوين الجالوق أو الفخار فرسخ سنبلة لا تضبطها مختبرات الإثم دم يتخثر في صحراء الشهوة موال يأسر عينيك فراغ منتصر لا تفهمه.

ولتشتعل الصرخات بجوف

نحاس أوانيك المعروضة في أشكال شعاع منهرق بتفتته يسبيك وها هو يهديك النفس الأصفى.

ياجوج أو ماجوج
قل للحكمة
أن تفقأ عينيها
قل للشاعر
أن يتسكع في طقس الهذيان
ليرى المعنى
خارج حوض المعنى
قل للتربة
أن تنسى نعليها
وتسافر في ليلة عاشوراء
لم يقصد فاس
ولم يقطف جرحاً من نهر طفولته
هذا الولع الفضي بسر الباء
يعطيه فراشات
تتحدر من ألف
منشق
عصفور قزحي لا
يهجم
إلا في مسرح غبطته
شعلا
تتآزر فيها الفاء

الشكل رقم ٨

أنا المصغي لفسوق الخالص من شهوات
من لي الترتيل دمي يحفظ هذا الذكر
الناري لدورته يلقي بي أحياناً
يتوسدني الإنشاد المشبع بالنارنج
جناح منعتق في تجويف
الرئتين أقمط
أعضائي
بارتجافات

السفهاء فلاسفة
شعراء زنادقة
متصوفة
رمالين

سلاجقة
مجنونين عراة
غنينا
لكم
الليلة
آمين

الشكل رقم ٩

مناسك عشب منشق تتهلهل فيه الأحوال الوثنية أمكنة للبدء حقول آهلة بالضوء.

تزويع
ذاكرتي
وحدني بالهذيان

توحد

خاطبني بكريم اللوعة

خاطب

طلق

مقصورة

هذا

الوحل

التبريري

استسلم

لفضاء

لا تفضي غير

الرغبات

اليه

و

اتبعني

الشكل رقم ١٠

فاس عن فاس نأت

والماء عتيق

بصراخك سيدتي

اشتعلت

والماء شقيق

ترحل فاس الليلة نحو الرقع المجهولة في عمق الأعماق تهيج خلجان الوحدة هل كانوا حين نأوا عنها فرحين بغير صناديق الإسمنت معلقة في حلكة هذا العالم مفتونين بغير قوارير الغاز المضغوط إلى أقصى الصيحة والفخر بالآلة تهديك الأعضاء من الألمنيوم المستورد جمل وجهيك بالمرهن والقلب استبدله بمعجون البلاستيك أفخر.

سيراود صلصالاً

ليؤاخيه

صدر حديثاً

الفتاة الايطالية

تأليف ايريس مردوخ

ترجمة فؤاد كامل

هرب ادموند من عائلته إلى حياة متوحّدة. وحين عاد للمشاركة في جنازة أمّه، وجد نفسه داخل مشاكل قديمة ومريعة، كما وجد مشاكل جديدة أخرى.

واكتشف من جديد خادمة العائلة الأزليّة، الفتاة الايطالية الدائمة التغيُّر والتي كانت أبداً الأمّ الأخرى. وهذه العودة الخاصّة إلى الأمّ تخفي عدة مفاجآت لادموند.

وقد علقت جريدة الدايلي تلغراف على الرواية بأن مؤلفتها ايريس مردوخ هي أفضل روائية انكليزية معاصرة.

منشورات دار الآداب