

دراسة سيميائية في ديوان "سألا ويشربوا البحار" للشاعر

عبد الله راجي

A semiotic study in the collection of poems of Abdelah Rajii "Regards and let them drink the seas"

د. بنهشوم الغالي *

الكلية المتعددة التخصصات، الرشيدية. جامعة مولاي إسماعيل، مكناس (المغرب)

Ighahamine2008@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2021/03/30

تاريخ القبول: 2021/02/24

تاريخ الإرسال: 2020/11/08

ملخص: تعتبر سيميوطيقا بورس منهجا صالحا للاشتغال بالخطاب الشعري البصري، الذي يتخذ مجموعة العلامات والأشكال الهندسية منها على سبيل المثال: الشكل الخطي المتعلق بالهيئة الطباعية للنص كفضاء للتحليل، ثم التشكيل المرتبط بالمجال البصري للنص الشعري، ثم التنعيم البصري في الكتابة المتعلقة بمقاس الخط وحجمه ووضعه، ثم التشكيل المجسم (مثلثات ومربعات ودوائر...) إلى غير ذلك من التشكيلات الأيقونية التي تشكل فضاء بصريا للنص الشعري المغربي القديم والحديث. أي استثمار العنصر البصري في مقارنة النص المشحون بأشكال هندسية متنوعة ومختلفة منتظمة داخل نسق سيميائي، يتفاعل فيها الإبداع مع حروف الكلمة. وفي هذا الإطار جاءت فكرة البديع التشكيلي التي وضعت الأسس لتجاوز معمار القصيدة التقليدية، والتأسيس لخطاب بصري، يستحضر الأشكال الرياضية والهندسية كأبعاد جمالية بصرية مغربية ومؤثرة تحمل المتلقي على ارتياد القراءة البصرية.

نتوخى في هذا الموضوع تحقيق الأهداف الآتية:

- البحث في آليات المنهج السيميائي من خلال ظاهرة التكوينات الخطية والتوظيف الشكلي الأيقوني وملاحح

هندسة الشكل الكتابية لكونها حققت منجزا يستحق الرصد.

- البحث في التداخل بين الشكل (البصري) والخطاب (اللغوي) في التجربة الشعرية المغربية قديما وحديثا،

مستهدفا البعد البصري في عمليتي الإنتاج والتلقي في ظل تعدد وسائل الاتصال الجماهيري التي تتخذ من القناة البصرية مجالا واسعا للتواصل والتأثير والإقناع.

- استثمار العنصر البصري في قراءة النص الشعري المغربي وذلك من خلال الوقوف على الرسوم والتشكيل

والعناوين التي يتضمنها النص وعلامات الترقيم والهوامش والبياض والسواد، وصمت اللغة من خلال الفراغات التي يتركها الشاعر وتوزيع الكلمات من خلال تقطيعها والشكل المعماري التي تتخذها بعض النصوص وهي بنيات سيميائية قابلة للتأويل.

الكلمات المفتاحية: السيميائيات- الخطاب الشعري- المغربي

ABSTRACT : Pierce' Semiotics is considered a suitable method for working with visual poetic discourse such as visual field of the text, writing styles: font size, volume and position. This means exploiting visual elements to approach the text with a variety of geometric shapes to achieve creativity.

Main objectives:

- Research in the mechanisms of semiotics as it has achieved a monitoring worthy achievement.
- Research within (visual) form and (linguistic) discourse in the Moroccan poetic experience to explore visual dimensions in its production and reception.
- Exploiting visual elements in reading Moroccan poetic text by examining drawings, vowel, headings, punctuation marks, margins and the spaces left by the poet in addition to the manipulation of words within texts. All these features are interpretable semiotic structures.

Key words: Semiotics- Moroccan poetic discourse

1. مقدمة:

في إطار انفتاح الثقافة العربية على محيطها الخارجي، وجدت نفسها مجبرة على الاستفادة من مجموع المناهج الغربية السائدة، وخاصة المنهج السيميائي في إطار المثاقفة التي أفضت إلى اكتشاف هذا المنهج عبر الثقافتين الألمانية والفرنسية وغيرهما. نتوخى في هذا الموضوع تحقيق الأهداف الآتية:

- البحث في آليات المنهج السيميائي من خلال ظاهرة التكوينات الخطية والتوظيف الشكلي الأيقوني وملامح هندسة الشكل الكتابية لكونها حققت منجزا يستحق الرصد.

- البحث في التداخل بين الشكل (البصري) والخطاب (اللغوي) في التجربة الشعرية المغربية المعاصرة، مستهدفا البعد البصري في عمليتي الإنتاج والتلقي في ظل تعدد وسائل الاتصال الجماهيري التي تتخذ من القناة البصرية مجالا واسعا للتواصل والتأثير والإقناع.

- استثمار العنصر البصري في قراءة النص الشعري المغربي وذلك من خلال الوقوف على الرسوم والتشكيل والعناوين التي يتضمنها النص والهوامش والبياض والسواد، وصمت اللغة من خلال الفراغات التي يتركها الشاعر وتوزيع الكلمات من خلال تقطيعها والشكل المعماري التي تتخذ بعض النصوص وهي بنيات سيميائية قابلة للتأويل.

النموذج المختار موضوع التحليل السيميائي، هو للشاعر المغربي الكبير المرحوم عبد الله راجع (1948-1990) الذي أصدرت له مؤخرا وزارة الثقافة أعماله الكاملة، وقد حوت مجموع دواوينه الشعرية الخمس، اخترت منها ديوان "سلاما وليشربوا البحار" باعتباره الديوان الوحيد -ضمن دواوينه الخمس- الذي زاوج فيه بين الشعر والكاليفرافية، بين المكتوب والمرسوم فيما يمكن تسميته بالقصيدة البصرية، وقد تميز هذا الديوان بإخراج طباعي لافت يحاور الحواس الإدراكية، ويخاطب البصر بأشكاله الأيقونية وخطوطه الطباعية ذات الرقاع السوداء المجسمة في تضاعيف البياض. يقول الناقد صلاح أبو سرياف "رغم انخراط راجع، في ما سُمِّيَ بالتجربة الكاليفرافية، في ديوانه الثاني "سلاماً وليشربوا البحار"، رُفْقَةً شُعراء مغاربة آخرين، فهو في خِصَمِّ هذه الأشكال الخطية الهندسية، التي قد يصعب فَكُّها بِبُسر، في ديوانه، بشكل خاص"¹.

الديوان موضوع التحليل السيميائي لعبد الله راجع يضم بين دفتيه أزيد من تسع قصائد، ولأن المقام لا يسمح بالوقوف عندها جميعا، فإني ارتأيت أن اختار مجموعة من النماذج المختلفة التي ستسعفني في المقاربة السيميائية رغبة في إبراز تعالق أبعاد النص الثلاثة: البصري واللغوي والدلالي انطلاقا من مجموعة من المستويات السيميائية التي تتداخل فيها البنى الأفقية والعميقة زمن المقاربة.

2. سيميائية التشكيل البصري والرسم الهندسي:

سنحاول في هذا الجانب استثمار العنصر البصري في ديوان عبد الله راجع "سلاما وليشربوا البحار" الذي يضم تسع قصائد موزعة على مائة وعشرة صفحة (110)، وذلك باختيار بعض النماذج الأيقونية -وهي كثيرة جدا- نستبطن من خلالها بلاغة الكتابة الشعرية السيميائية مجسدة في أيقونات بصرية متعددة (مثلثات مربعات دوائر هندسية، مجسمات، مضلعات...)، مما يفسر أن الشعر عند راجع "لم يعد لغة فقط بل تشكيلات أيضا، تعكس التداخل بين الأجناس الإبداعية وتناسها، وهي تشكيلات متنوعة تستدعي من المتلقي ألا يغض الطرف عن هذه الظاهرة، بل وألا يترك القراءة من حيث هي فعل تأويلي تسقط من حسابها الحضور الدال لهذه الرسوم والتشكيلات"²، التي خطتها عبد الوهاب البوري وأشرف على إنجازها الشاعر بنفسه، متمثلا كل إحياءاتها الدالة على عوالم الشاعر الذي حول قصيدته إلى أصوات وحركات وخطوط أفقية وعمودية وأخرى على شكل دوائر حلزونية أو متعرجة يقول عبد الله راجع عن قصيدته البصرية "إن هذه الخطوط والدوائر والمنحنيات لن تكون داخل هذا المشروع أشكالا أبقة وإنما ستوظف لتركيز دلالة النص وربما سعت إلى تبسيطها... النص هنا جغرافية، التواءات، وتضاريس ومناطق خصب، النص هنا محاولة لربط الدلالة بالعين الجديدة... كل كتابة عرس، عرس للعين والأذن والباطن"³. عرس يؤثث فضاء القصيدة الموشحة بالبياض والسواد والمزخرفة بالخطوط والهيئات والأشكال والرسوم الهندسية الحلزونية أو الدائرية المتخذة شكل الكتابة. إسهاما في تحقيق شعرية النص بصريا.

يتميز النص الشعري الراجعي بوجود عتبات وحواش وهوامش، أسهمت بشكل كبير في تنضيد الصفحة وتحديد سياق النص وأبعاده التواصلية البصرية، التي تتيح للمتلقي فعل القراءة والتأويل، ويدخل في هذا الباب:

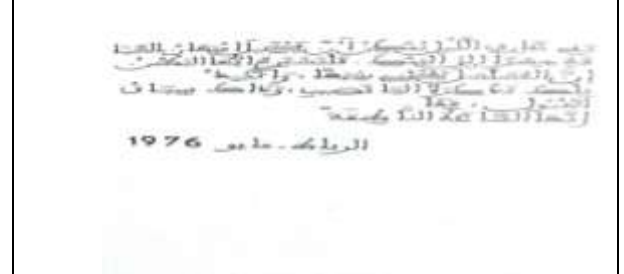
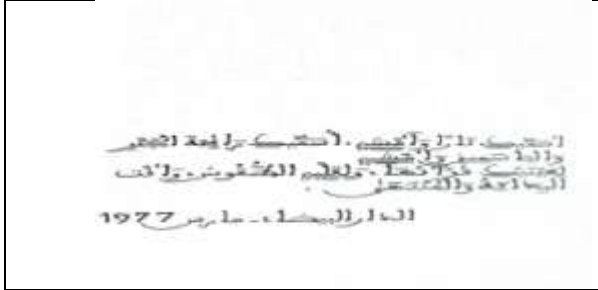
1.2 سيميائية الحاشية/المكان: ذيل عبد الله راجع جميع نصوصه الشعرية في ديوانه "سلاما وليشربوا البحار" بحاشية تحدد تاريخ ومكان ولادة هذه النصوص، سوى نص: "جغرافية الفيضانات العليا"، عبر مساحة زمنية ممتدة من ماي 1976 إلى يوليوز 1978، وعبر مساحة مكانية ممتدة من الدار البيضاء التي شهدت ميلاد أول وآخر نص بصري للشاعر، نحو مدينة الرباط، وهذا التذييل لم يكن اعتباطيا، إنما أراد منه الشاعر ربط القصيدة بفضاءها الزمكاني في إطار التفاعل بين الواقع وتاريخ الإبداع، الذي شهد مرحلة تاريخية درامية، أثرت بشكل عميق في نفسية الشاعر.

1 لقد التزم راجع بتاريخ قصائده؛ حيث جعلها على شكل توقيعات شبيهة بأدب اليوميات

والمذكرات يسجل من خلالها ما رصدته عدسته من مشاهد يومية أو فصلية أو سنوية تؤطرها وحدة الجو النفسي.

2

3



4

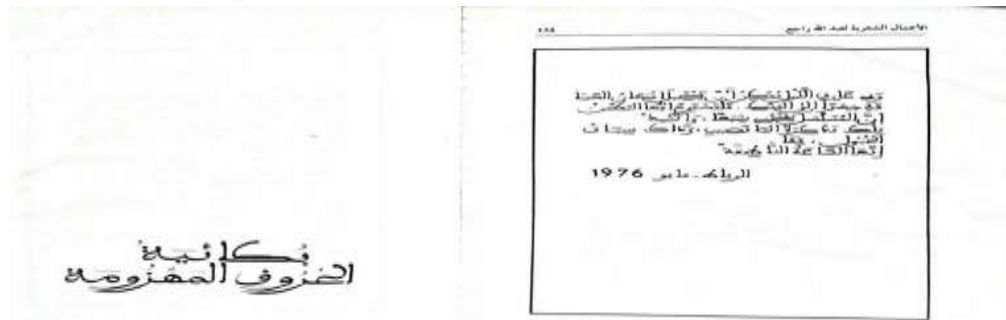
5 تذييل الشاعر قصائد ديوانه في الحاشية بخط بارز يختلف قليلا عن خط المتن، فاصلا بينه وبين المتن بياض/فراغ تميزا له، وهذا التمييز يؤثر على أهمية الحاشية في إبداع النص، تنبها للمتلقي على دلالة التقسيم والتوزيع في الإخراج الطباعي. مما يفسر البعد السيميائي للتشكيل البصري؛ فهو من جهة يسهم في بناء المعنى وتأويل النص تبعا لمخرجاته الزمانية والمكانية التي شهدت فترة حرجة في تاريخ المغرب، حيث كان المغرب مسرحا لانتهاكات عديدة لحقوق الإنسان، وما صاحبها من اندلاع لانتفاضات شعبية بداية بالدار البيضاء والرباط لتعم مختلف المدن المغربية، وقد قبولت هذه الأحداث بتدخل عنيف وقصف عشوائي بالطائرات، واغتصاب جماعي... الشيء الذي جعل الشاعر يؤرخ لهذه الأحداث من خلال استثماره لبنية المكان/الحاشية، ليعبر من خلالها عن واقع التشظي النفسي والاجتماعي المصاحب للتشظي المكاني، الذي تعيشه الذات إزاء واقع متهرئ، ومن جهة ثانية يفسر التطور الحاصل في التجربة الشعرية للشاعر (1976-1978)، إذ يعتبر ديوان "سلاما ليشرّبوا البحار" الديوان الوحيد من بين دواوينه الخمس المرتب إلى المزاجية بين الشعر والتشكيل فيما يمكن تسميته بالقصيدة البصرية التي كان يعتبرها راجع عرسا للعين والأذن والباطن...". إذ سرعان ما عاد إلى ممارسة هويته الأولى بعد اتهام القصيدة البصرية بالمواريالية الجديدة والإقطاعية. ويقدم الجدول الآتي حاشية الزمان والمكان في ديوان راجع موضوع التحليل:

6

عنوان القصيدة	المكان	الزمان
منوعات في انتظار نشرة الأخبار	الرباط	مايو 1976
نهاية الزمن الجاهلي	الدار البيضاء	يونيو 1976

يوليو 1976	الدار البيضاء	بكائية الحروف المهزومة
أكتوبر- نوفمبر 1976	الدار البيضاء	مدخل لدراسة تاريخ العصر الجليدي الخامس
بدون تاريخ	بدون مكان	جغرافية الفيضانات العليا
مارس 1977	الدار البيضاء	أسميك رائحة البحر والياسمين
يناير- مارس 1978	الدار البيضاء	مرثية الزنج
ماي-يوليو 1978	الدار البيضاء	سلاما وليشربوا البحار
يناير 1977	الدار البيضاء	في البدء اغتاب همومي القمّل

2.2 حاشية نهاية القصيدة: نقصد الفضاء والحيز المكاني الذي يتركه المؤلف بعد الانتهاء من القصيدة، إعلانا منه على الانتقال بالمتلقي من عنصر إلى عنصر آخر، في سياق التفاعل بين عنصري السمع والبصر، والصمت والكلام؛ فوجود البياض دلالة غير لغوية على الانتهاء، وفي حاشية المكان والزمان دلالة على الانتهاء أيضا، وكلاهما يحملان نفس الدلالة. وكأن المؤلف يمارس لعبة البياض من خلال تجديد الدلالة والإتيان بما يرادفها ويناقضها في الآن ذاته.



إن البياض الذي يلي حاشية الزمان والمكان إعلام بالانتقال من قصيدة إلى قصيدة أخرى ومن نص إبداعي إلى نص إبداعي آخر: "والبياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمع"⁴ وفي ترك البياض بلاغة يدركها المتلقي من خلال زاويتين؛ زاوية بصرية تنبئ بهذا الانتقال، وزاوية سماعية تفهم من خلال ملفوظ الحاشية الزمكانية، وفي تفاعل السمع والبصري يتم العبور بشكل فني وجمالي إلى فضاء إبداع آخر⁵. من هذا المنطلق يتبدى أن "البياض الطباعي لم يعد علامة -سيميائية- خارجية، أو وقفة ظاهرية، بات علينا أن نبحث عنه في البنية العميقة للنص الشعري، لأن مثل هذه الكتابة الشعرية تبليبل أساسا نظام الكتابة وتقلب رأسا على عقب مراجعه المعروفة"⁶.

كشفت العناصر التشكيلية المشار إليها أهمية المكان في الصفحة الشعرية؛ باعتباره فضاء يتموقع فيه النص وتشتغل فيه الذات من خلال تفاعلها مع المعطيات الكونية، وترجمتها إلى دوال بصرية متنوعة. ولعل توظيف عبد الله راجع لهذه العناصر يعود إلى اهتمامه بالقارئ أكثر من

اهتمامه من السامع والذي يفسر هذا المعطى هو اهتمامه بالمكان الذي يؤثث الفضاء المرئي. وعليه "فتعامله يتم من خلال وسيطين؛ فضاء الورقة والكتابة ونوعها وسماتها فيعوض الشفاهة بالكتابة ويتقدم البصر على السمع في إدراك العملية الإيقاعية الناجمة من التكرار الذي يطغى على العناصر البديعية"⁷.

1.3. سيميائية البياض والسواد على مستوى توزيع الصفحة:

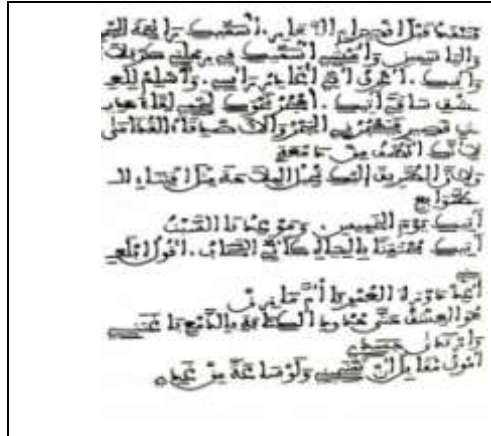
تميزت القصيدة المغربية في مسارها الإبداعي بتناظر الأسطر الشعرية (الصدر والعجز) إلى حدود الستينات من هذا القرن، حيث عرفت تحولا في مسارها بالانتقال إلى رحابة السطر الشعري مما أتاح للشاعر المغربي المعاصر إعادة توزيع المتن وتشكيله وفق هندسة عمودية وأفقية ودائرية وحلقية وحلزونية ومنحنية ورأسية ومائلة وتموجية ومتقطعة وملتوية. مما سمح للشاعر استثمار مساحة المكان/الصفحة في توليد دلالة النص الشعري، وجعلها بعدا من أبعاد النص المقروء والمرئي، بحيث يغدو المكان قابلا للتوزيع والتشكيل في إطار عملية التناوب بين البياض والسواد الذي يفضي في النهاية إلى عقد زواج شرعي (أو لا شرعي) بين الرسم واللغة. زواج باتت معه القصيدة جسما طباعيا وله هيئة بصرية مظهرية على الأقل. هذه الهيئة ليست مع القصيدة العمودية، سوى "ترجمة" مادية لصورة عقلية أو لنظام تصوري مسبق هذا ما تتخلص منه القصيدة تدريجيا، بانقطاعها النسبي أو الكامل عن البحور الشعرية عامة على توليد أشكال جديدة من المساحة النصية. هذه المساحات النصية مختلفة، تقوم أحيانا على نظام من المقاطع المتشابهة والمتكررة حيث يقوم تشابهها على أنواع جديدة من التكرار بين سطور متباعدة أو بين سطور متساوية. وقد تنتج هذه المساحة النصية الجديدة أشكالا مبتكرة تماما، حيث يصبح لكل قصيدة هيئتها الخاصة، دون أي تشابه مع غيرها⁸.

يعتبر عبد الله راجع نموذجا للشاعر المغربي المعاصر الذي احتفل أيما احتفال بابتكار أشكال نصية بصرية مائزة؛ ذلك أن التجربة الشعرية الراجعية شكلت الفرادة لكونها انعتقت من سلطة النص القديم لتبتكر لنفسها شكلا جديدا في الكتابة، متخذة من بنية القصيدة أشكالا فوضوية موزعة عبر مساحات مختلفة من البياض، تتوسط أحيانا الأسطر الشعرية، وأحيانا تأتي في مقدمة القصيدة أو في خاتمتها، أو عن اليمين أو عن الشمال، أو في بعض أطرافها. فمساحة البياض الموزعة بهذه الطريقة تحكم على المتلقي ولوج متاهات المتخيل الشعري لدى المبدع مما يجعل المتلقي يلهم باستمرار وراء شفرات النص الموازي الذي يحتل فيه الملفوظ مساحة أقل. ولعل لعبة البياض والسواد التي يمارسها الشاعر على المتلقي تجعل هذا الأخير مشتت الذهن تائها في رتق حروف الألفاظ الموزعة عموديا أو أفقيا، وتجميع الألفاظ المشكلة للجمل، والجمل المشكلة للمتن، وهكذا يتوزع ذهن المتلقي في إطار عملية الجمع، والرتق سبيلا لاكتشاف الدلالة في بعدها النفسي التي قد تعطيه بعضا من معانيها، وقد تخفي الكثير عنه سعيا لتنشيط مخيلته وتحريك أجهزته

التأويلية. هكذا إذن يظل القارئ دائما وأبدا متأرجحا بين البياض والسواد بين السقوط في متاهات المتخيل وانتظار الذي تجود به منمنمات معاني الألفاظ وسط فجوات البياض وحيرة الملفوظ. في قراءتنا لديوان عبد الله راجع موضوع المقاربة يمكن رصد مجموعة من الطرق التي رامها الشاعر تبين لنا تقسيمه للصفحة الشعرية إلى مجموعة من التشكيلات السيميائية تتبدى في:

2.3- لعبة البياض والسواد وتقنية التدوير والتقطيع:

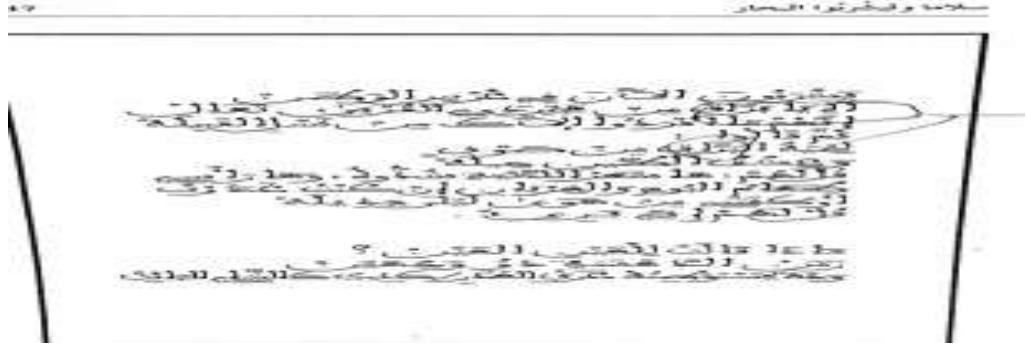
يتميز السطر الشعري الراجعي بالتفاوت الدلالي والتركيب والنفسي من حيث طول الأسطر أو قصرها، في إطار لعبة التبادل التي يمارس النص على المتلقي، المجسدة في امتداد السواد في البياض مسافة طويلة وأحيانا أخرى مسافة قصيرة، قد تتسيد فيها مفردة واحدة سطرا شعريا بأكمله:



يتميز النموذج أعلاه بشكله الطباعي السيميائي الذي يصدم العين والأذن معا؛ فالسواد يمتد ويتقلص في صراع وتدافع دائمين مع البياض، من خلال التقطيع الصوتي والتمزيق البصري الأيقوني للكلمة والجملة، عبر تقنية التدوير الخطية التي تعكس حالة نفسية دفيئة هي الأخرى تتسم بالتشظي والتشتت؛ يتبدى ذلك في واقع العلاقة بين الشاعر واللغة الواصفة؛ المتسم بالتصدع والتوتر والعشق الذي ينبعث من القلب ليلبغ حد الحنجرة، ولا يكاد يُتجرع؛ فهذا الفصل بين اللغة (المرموز إليها بالحبشية والمعشوقة والأنثى) والشاعر، هو المعبر عنه بالتقطيع الصوتي/التدوير لفعل الأمر "ابلعيني" المنشطر بين السطر التاسع والعاشر. والاسم (حديث) في السطر الرابع والخامس يدل على غياب التواصل الوجداني مع الآخر عبر قناة اللغة، كما يفسر في الوقت نفسه عجز الشاعر التام عن كتابة القصيدة الأولى التي ستغير وجه العالم على الرغم من أنه قدم رأسه للمقصلة ثمنا لذلك. والمصدر (العشق) في السطرين الثالث والرابع لم يتحقق أمام عجز اللغة في التعبير عن معاناة الذات والنحن/الجماعة. في حين بات لفظ (الطوابع) نكرة بعد انشطراه عن (ال) التعريف في السطرين (السابع والثامن)، وتوظيف الشاعر لهذا اللفظ ترميز لمجزرة صبرا وشتيلا التي أثت فضاء الطوابع البريدية السورية والأردنية والعراقية المحملة برسم للقدس العربي حينئذ.

إن التجميع الدلالي للكلمات الأربع المقطعة بصريا (حديث-العشق-طوابع -ابلعيني) في الأسطر الشعرية أشبه ما يكون بتجميع لأوصال الشاعر المنشطرة في مجزرتي كربلاء وصبرا وشتيلا، اللتان

انفصلت فيهما الرؤوس عن الأجساد كما انفصل رأس الشاعر عن جسده لما أراد أن يمتطي صهوة اللغة التي -مع الأسف- لم تتجاوز حد الحنجرة، فصار حديث العشق أشبه ما يكون بطوابع بريديّة تحكي انشطار الذات العاشقة. وانكسار الإنسان اجتماعيا وسياسيا وفكريا في فترة زمنية وسمت بسنوات الرصاص، والقمع، والظلم، وتكميم الأفواه المعبر عنها هاهنا انشطاريا. وقد عبر الشاعر عن الفعل الانشطارى بصريا ودلاليا ونفسيا؛ من خلال طول الأسطر وقصرها، ومن خلال تركّ بياضات بين المقاطع الشعرية، لتفسير واقع التشظي، والتيه في الزمان والمكان كما في اللغة، وتصوير الحالة النفسية الشعورية تصويرا بصريا⁹:



إن المتفحص للأسطر الشعرية سيلاحظ إيقاعها البصري الدرامي عبر الحوار البوحي وارتداده الداخلي من الذات إلى الآخر، ومن الآخر إلى الذات، راسماً صدى صراعاته الداخلية إزاء الظلم والاضطهاد الذي عاشه في وطنه، وشبّحه الجاثم على صدره. وقد نجح الشاعر عبر تفاوت أطوال الأسطر الشعرية أن يرسم منحنياته الشعورية، والقلق الذي يراود الذات الشاعرة تسجيلاً بصرياً للقارئ، عسى أن يتلمس ما يعتل في باطنه من صراعات وأزمات وتوترات عبر الموجات السطرية وإيقاعها الدرامي بين الإقدام والإحجام بحركة نفسية شعورية ممثلة بصرياً عبر الموجات السطرية المتفاوتة بإيقاعها ونبضها الدرامي¹⁰. ويبدو أن شاعرنا وهو يستصرخ شخصية البراق المعروفة ببسالتها وشجاعتها وردّها الضيم، كما عرفت في الوقت نفسه بتعرضها لظلم ذوي القربى وانزوائها بعيداً عن القبيلة وقوانينها الجائرة. ونظراً لما توفره هذه الشخصية من بعد درامي وتكثيف دلالي استدعاها الشاعر كمعادل موضوعي ليعقد معها حواراً درامياً، من خلالها سيبت أحزانه وآلامه وعذاباته، المجسدة بصرياً ودلالياً وإيقاعياً، وكأنني به يتحدث بلسان ليلى العفيفة التي استصرخت البراق لينقذها من سجن كسرى:

ليت للبراق عيناً فترى*** ما أقاسي من بلاء وعنا

يا وائلا يا عقيلاً إخوتي*** يا جُنيداً ساعدوني بالبكا

عُذبتُ أختكمُ يا ويلكمُ*** بعذاب النُكر صبحاً ومسا

يتبدى من خلال الحوار الدرامي الذي أقامه الشاعر مع شخصية البراق، تفاوتاً على مستوى الأسطر الشعرية القصيرة والطويلة المصاحبة للتموجات الشعورية والنفسية؛ فإذا تعلق الأمر بقول الآخر: ثم قالوا:

انخفضت حدة التوتر واكتفى الشاعر بما يلاك من تهم واهية حول البراق الذي هو في الأصل صورة للشاعر نفسه، وكأن الشاعر لا يحتمل قول الآخر لأنه ليس منصفاً؛ لأن التهم التي أدين بها البراق (العشق، لحيته من الصوف..)، لا تستحق الوقوف عندها. أما إذا تعلق الأمر بالقول الصادر عن الذات:

قل لهم: ها شعر اللحية شدوه، وها رأسي

طعام اليوم والغربان إن كنت غدوت

أو كفتني من هوى ليلي جديله

اتسعت حدة التوتر وارتفع الإيقاع الدرامي لأن الذات تريد أن تبوح بما يعتمل داخلها من صراعات وتوترات وعذابات، الأمر الذي يحتاج إلى إطالة في الأسطر الشعرية، وبين طول وقصر الأسطر ترتفع وتنخفض حركة التوتر المترجمة هاهنا بصرياً.

3.3 البياض والسواد وتقنية تقطيع أوصال الكلمة: تفنن الشاعر عبد الله راجع في تأنيث فضاء الكتابة من خلال التقطيع الكتابي والتفتيت، والتشذير للجمل والكلمات على الصفحة بشكل عمودي كما هو الحال في قوله:

أُكيد أن زمان القمل يرتق بالعمش الأخضر ما بين الهذيين

أسافر وأقفل باب البيت/أضاجع وأغمد هذا الرمح

ا

ل

م

تقول امرأتي: حزنك أكبر من نزل ن

ص

و

ر

يقول صديقي: اضحك تضحك معك

الدنيا

يتبدى التوزيع البصري في كلمة (المنصور). التي فرق الشاعر حروفها على أسطر الصفحة وكأننا أمام مجموعة من الأسطر يتوسل فيها البياض للمفوظ السواد سعياً لرتق فجواته عمودياً؛ وفي تغيير الاتجاه الأفقي للكلمة تتجسم دلالة الفعل بصرياً؛ بحيث اتخذت شكل سهم رأسه متجهاً نحو الأسفل، وتغيير الاتجاه من الأفقية نحو العمودية مرتبط بحالة للشاعر النفسية، والشعورية المتوترة. فحالته أشبه بسهم تكسرت أجزاؤه فتبعثرت نصاله وكأنني بالشاعر يستحضر قول أبي الطيب المتنبي –وهو العاشق المفتون به وبأشعاره:-

رماني الدهر بالأرزاء حتى *** فؤادي في غشاء من نبال

فصرت إذا أصابني سهم *** تكسرت النصال على النصال

فاتجاه الحروف المجسدة في السهم بصريا تعبر عن إصابة الشاعر بهذا السهم الذي انغرس في داخله؛ والذي يعضد هذا الرأي هو قول زوجته/اللغة: (حزنك أكبر من نزل)، وكأن النزل/الفندق الذي يلج إليه الكل ليس سوى قلب الشاعر الذي صار في غلاف من السهم لتواليها عنه. ترى ماسبب هذا الحزن الذي مزق أوصال الشاعر وبعثر حروف لغته، وملأ بياض صفحته؟ إنه زمن القمل والصيبان الذي عشعش في كل أركان الوطن، فلم يترك خلفه سوى لغة القرف المسكونة بالعشق والانكسار والتصدع. هكذا إذن يتحقق الانسجام داخل النص بين الدلالة وطريقة الكتابة المبعثرة من الأعلى نحو الأسفل المعبر عنها بكلمة نزل (المنصور) وكأنها سهم ينغرز في ذات الشاعر. إنها بكل بساطة صورة للتشظي النفسي الموازي للتمزق اللغوي والدلالي المعبر عنه بتحريف اتجاه الكتابة وعكسها، سعيًا من المبدع إعادة بناء فضاء الصفحة انطلاقًا من رؤيته وتصوره للأشياء مستعينًا بتقنية التقطيع الكتابي التي تمتاز بتساقط الحروف رأسياً، عبر تقنية تفكيك الكلمة الواحدة إلى متتاليات صوتية "ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي، فيفتح بذلك تشكيلاً بصرياً موازياً لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي"¹¹.

4.3 تقنية البياض والسواد وتوزيع الكلمة إلى حروف (أصوات): أو ما يسمى بتقنية الكتابة الصوتية:

وفيها يكرر الشاعر حرف الكلمة تكراراً طباعياً ليجعل أذن المتلقي وعينه مركبتين على الحرف المقصود من خلال إطالة مساحته الصوتية. ويعتبر أدونيس وكمال أبو ذيب سباقين إلى استخدام هذه التقنية لما لها من تأثير صوتي ودلالي وبصري على المتلقي، وقد استفاد شاعرنا عبد راجع من هذه التقنية المائنة:



كرر الشاعر على المستوى البصري حرف (الواو) من كلمة (الجوع)، وهو من حروف المد التي تتميز بوظيفة صوتية، وفنية، وفكرية، كرهه الشاعر للتعبير عن انفعالاته وانشغالاته النفسية؛ فهذا الأخير بعد أن امتلأت نفسه بمشاعر الحزن والألم، مد الصوت لمسافة صوتية طويلة للتعبير عن إدانته المطلقة لواقع الغربة، والفقر، والتمهيش الذي يعيشه الإنسان في سجنه/وطنه. وكأنني بالشاعر يمد صوته لتسمعه كل الدنيا في تحد لجهاز القمع المسلط على الأفواه والأقلام الحرة؛ فحديثه عن الأمعاء الجائعة -التي تردد الأصوات- يفسر الحمولات والدلالات الفاضحة لواقع مزري، كما يفسر في الوقت نفسه ما يعتمل في صدر الشاعر من مشاعر وأحاسيس رهيبية، يحتاج بها المتلقي لدفعه نحو الثورة ضد الجوع، وما صرخته الممتدة عبر مسافة زمنية ومكانية إلا تجسيد لرؤية فكرية، ودلالية عكستها

الصورة البصرية لكلمة (الجووووووووووع). التي توحى بالحسرة والألم والأنين والتوجع الممتد لإثارة انتباه المتلقي من خلال رومه تقنية التكرار الصوتي الذي تبدو فيه الكلمة متقطعة الأوصال/الأمعاء مشحونة بزفرات الشاعر متماهية البنى: الإيقاعية والدلالية والنفسية.

5.32 تقنية البياض والسواد بين الأسطر الشعرية:

توزيع السطر الشعري لا يقف الشاعر في تجربته عند حدود مساحة البياض في اتجاهها الأفقي أو العمودي، وإنما نسجل وجود مساحات للبياض بين الأسطر الشعرية حيناً وحيناً أخرى في أعلى الصفحة أو في أسفلها. يسعى من خلالها الشاعر تنشيط مخيلة المتلقي، واستفزاز أجهزتها التأويلية حتى يتمكن المخاطب من مشاركة المبدع عملية الكتابة عبر عملية رتق فجوات المسكوت عنه في البياضات. يقول عبد الله راجع¹²:

		
البياض يغطي 60 بالمائة من الصفحة من الأعلى والأسفل	البياض يتوسط السطور الشعرية	

ترك الشاعر فراغات للمتلقى ملئها؛ بعدما زوده بدلالات إيحائية مجسدة في فضاء القصيدة، ولعل المحمولات الدلالية التي تقدمها المفردات المكررة في النص باعتبارها كلمات مفاتيح تعبر عن الأصوات الصامتة بعد إحالتها إلى معان إيحائية يتعين على القارئ فك طلاسمها حتى يتأتى له فضح ما تكتُم عنه الشاعر؛ فالشوق الدفين والنطق، وثغرات الحلق والحنجرة المثقوبة كلها مفردات تعبر عن حالة نفسية متأزمة؛ فالشاعر/العاشق الذي ظل مشدوداً إلى وطنه؛ ها هو الآن عاجز عن التعبير عن شوقه له وعشقه؛ فلا اللغة تطاوعه، ولا الحنجرة المثقوبة تساعد على النطق وعلى البوح؛ فجميع أجهزة النطق معطلة، والحروف التي تتشكل منها اللغة حبيسة الحلق، ووجع الحرف الصائت يؤلمه، فالشاعر وحالته هذه قد تعرض لغدر اللغة بعدما ضيع عمره في الأوهام منتظراً مطاوعتها له. ولذلك استعاض بالبياض عن السواد لترجمة عجز اللغة وأجهزتها البيولوجية والنفسية، وفي الوقت ذاته معالجة حبيسة الكلام التي كان يعانيها طيلة عمره.

لقد أطلق الشاعر العنان لزفراته وحسراته المشحونة بأوجاع الروح ومعاناة الجسد، ولما عجزت اللغة عن ترجمة مكابדתه، توسل بلغة البياض سعياً لتفجير أحاسيسه ومشاعره التي لا تتجاوز

حدود الحنجرة. ومن هذا المنطلق استحال البياض الذي يغطي مساحة كبيرة من جسد القصيدة لغة ناطقة، بفعل ممارسة المتلقي لفعل التأويل من خلال تنشيطه لعملية التخيل ورتقه للفراغات. وكأنني بالمتلقي -ساعة اصطدامه بالبياض- يجد نفسه أمام نص آخر مليء بالأسرار والرموز والإيحاءات قد تحول إلى صمت، وتحتم على المتلقي إعادة صياغة الصمت صياغة نسقية متحركة وناطقة، من خلال تحويل الصورة البصرية إلى صورة لفظية معبرة عن مقصدية صاحبها. وكأنه يسهم في إنتاج النص واستكمال بعض مكوناته المضمر التي لم يفصح عنها الشاعر رغبة في إشراك المتلقي في عملية الإنتاج، واستقطابه نحو عالم النص، ودفعه إلى فك مغالقه.

4 التطريز البصري:

المقصود بالتطريز البصري: "أن يجعل الشاعر حروف أوائل الأبيات تشكل اسماً معيناً"¹³ يوزعه عبر تضاعيف قصيدته؛ باعتباره يشكل بؤرة النص، وقطب الرحي؛ ومن النصوص التي وظف فيها عبد الله راجع تقنية التطريز البصري قوله¹⁴:

ألف تعرف أسرار الطهي وأوجاع الغجر الحبلى بالعرق
الألف الممتدة كالنخلة في وجهك يا أمواج المتوسط
كم كانت تقطر بالشهوة إذ فتحت
أبواب العصيان الشيق في وجه الأفراس الريفية
(...)

نون تتمدد كالخندق في أحراش الريف الغاضب، تنقر
ذاكرة الخزاليسمو إذ تسكنها أحلام المرضى بالزهري
النون المسكونة بالعرق الريفي وأوجاع الحرس المهزوم
على أعتاب الناضور
هل كانت إلا لغة الميلاد الأنقى
تفرزها حنجرة المعمور؟ حين امتدت كف الخطابي تكشف أوراق العصر الحجري
ونتوءات السرطان المتعفن في مديد
(...)

واو لغة أخرى تركض في حنجرة الوطن العابس أحرفها
تتقمص لون الرثتين ولا تعبر أعضاء النطق
لغة أخرى تتجاوز كل الأوسمة الملقلة على صدر الجنرال المتقاعد
(...)

ألف حين انتصبت كعمود الشارات الضوئية
كانت رائحة الحزن البائت....
(...)

لام تتراقص بالغضب الساحر في شرفات الوطن-الحمى

انفتح البحر فكانت قافلة من سهر ملغوم

توقظ أسرار الوجد المكثوم

تجميع أوصال الحروف المفارقة يحيل على الكلمة (أنوال)، التي تشكل تطريزا بصريا، إذ جعل الشاعر حروفها موزعة على بداية الأسطر الشعرية، ويبدو أن الشاعر من خلال توظيفه لهذه التقنية قد خالف الكثير من الشعراء المعاصرين الذين اشتهروا باستدعاء هذه التقنية أمثال: يوسف المقاتل، وعلي الشرفاوي.. وغيرهما¹⁵؛ إذ كان الواحد من هؤلاء قد فرق حروف الكلمة "على أوائل أسطر الصفحة الشعرية ثم أخذ ينساب من الهيئة البصرية لكل حرف برسم انعكاساته على ذاته في جمل تبدأ بالحرف نفسه تأكيدا منه على تغلغله في ذات الشاعر والنص ليجسد للمتلقى دلالة الاسم تجسيدا بصريا"¹⁶، في حين أن راجع لم يجعل حروف الكلمة موضوع التطريز البصري هي نفسها التي تفتتح بها رؤوس الأسطر الشعرية، وإنما كان يحيل عليها دلاليا ثم بعد ذلك يبدأ بها في أحد الأسطر التي تلي السطر الأول بعد أن تتوضح الدلالة في ذهن المتلقي، فضلا عن أن الشاعر في نهاية القصيدة كان يجمع الحروف المتفرقة التي تشكل جسد التطريز البصري مصحوبة بأبعادها الدلالية. وبهذا انماز عبد الله راجع عن غيره من الشعراء ممن افتننوا بتوظيف هذه التقنية:

ولأنوال سوائف من حممة الخيل ورائحة الخيال

تغمسها في البحر وتبكي.. فتموج برائحة المع المالح

أبواب الناضور، وشطآن البحر

لقد وظف الشاعر التطريز البصري لتكثيف صوره الشعرية المستوحاة من معركة أنوال الشهيرة التي حقق فيها أسد الريف عبد الكريم الخطابي انتصارات كبرى على الامبريالية الاستعمارية الإسبانية بشمال المغرب سنة 1921. والشاعر إذ يستحضر الزمن الماضي وبطولته في شخص الخطابي ومعركة أنوال الشهيرة، فإنه في الوقت نفسه يندد بالحاضر أمام عجز جبال الريف عن صد الغزو الأجنبي لشواطئ سبتة ومليلية المستعمرتين؛ وبين الزمن الماضي وبطولاته والزمن الحاضر بهزائمه تولد أنوال شامخة بألفها (أ) الممتد كالنخلة في وجه علوج الإسبان، وبنونها (ن) الممتلئة بالعرق المتصبب بسبب الأوجاع والهزائم المتوالية في الزمن والمكان، لقد غدت كالخندق الممتد في أحراش الريف، وكالسرطان المتعفن المنتشر في أزقات مدريد. وبواوها (و) الدالة على الآهات والتوجع والشكوى جراء وطن اختار السهاد مرقدًا، ولغة عاجزة تتقمص لون الرثتين ولا تتجاوز حدود الحنجرة. والألف (ا) تنتصب كعمود الشارات الضوئية. ويختتم الشاعر تطريزه للكلمة بحرف اللام (ل) ذو الإيقاع الموسيقي الحزين والمركب. لقد حاول الشاعر خلق نوع من المجاورة على مستوى التطريز البصري بين الكلمة كمتتالية صوتية (أنوال) وشكلها التعبيري والدلالي من خلال إيجائها البصرية والسيميائية:

الألف (أ): ← دلالة الانتصاب.

النون(ن)¹⁷: ← تتخذ شكل نصف دائرة تتوسطها نقطة، عبر عنها الشاعر بعلامتين سيميائيتين: الأولى: اتخذت شكل إناء يمتلئ بقطرات العرق المتصبب من الجبين، فتكون النون الدائرية هي الإناء والنقطة التي تتوسطها هي قطرات العرق الذي يملؤها. الثانية: اتخذت شكل الخندق الممتد، أو السرطان الذي تتخلله تعفنات.

الواو(و): واو التأوه على وطن بات عنوانا للسقوط والهزيمة، والتوجع والحسرة على لغة محتشمة منطوية على نفسها انطواء حرف الواو.

وترتفع لغة التوتر عندما يعضد الواو بحرف الألف(أ) المنتصب في وجه مغتصبها كأعمدة الشارات الضوئية ذات الألوان الثلاثة(الأحمر، والخضر، والأصفر) وكلها علامات بصرية سيميائية تحيل المتلقي على دلالتها المضمرة.

أما اللام(ل): فهي تجسد الألم بكل أنواعه، والأوجاع والأحزان، والأمراض المستعصية، وقد شكل هذا الحرف أيضا رمزا للأنغام الحزينة ولمعاني الاختزال والالتباس.

يبدو أن راجع كان واعيا بهذه الأبعاد، وهو ما جعل المقطع التطريزي النوني يتوشح مجموع هذه الدلالات المومئ إليها قديما؛ ويبدو ذلك واضحا عندما استحضرت شخصية عبد الكريم الخطابي شاهرا سيفه في وجه الظلم والفساد المعبر عنه بشخصية فرنكو رمز الحاكم المستبد، هذا الحضور سيغير وجه التاريخ وسيفجر المحيط الأطلسي المالح الممتد من طنجة إلى مدريد ليحيل الريف أرضا ذات زروع وأشجار، وفي زمن الانفجار يحمل الشاعر ريشته/الدواة ليكتب صفحات مشرقة من تاريخ المغرب الحديث مجسدة في ملحمة معركة أنوال التاريخية التي انتصر فيها الحق على الباطل. حينها تولد القصيدة لتعلن عن ميلاد عصر جديد خال من الظلم والفساد ومن نتوءات السرطان المتعفن القادم من مدريد.

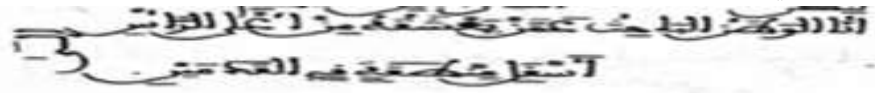
إن التطريز البصري في القصيدة الراجعية ليس ترفا فنيا أو استعمالا اعتباطيا؛ إنما هو جملة دلالات توظف الشكل الخارجي لجسد الحروف في علاقته بمدلولاته؛ فالألف المنتصب عند راجع تشكل صورة للشموخ المغربي في مرحلة مقاومة العدو الاستعماري؛ لذلك كرره مرتين على سبيل التأكيد والتقرير لحقيقة تاريخية معروفة تحفظها الذاكرة الجماعية، والنون المحتضنة للنقطة في بعدها السيميائي البصري صورة لحاضر الواقع المغربي الذي أعيته الهزائم والانكسارات مما جعله مرتعا خصبا لاحتضان العرق المتصبب من جبين المرضى، ومن جبين الجندي المهزوم. وبين الزمن الماضي وشموخه(أنوال) والزمن الحاضر وهزائمه تتشظى سلطة المكان الموازية للتشظى النفسي، ولعل حرف الواو في بعده الخطي صورة انكماشية انطوائية لذات عاجزة عن فعل التغيير، وقد عضد حرف اللام بإيقاعه الموسيقي الحزين وتكثيفه الإيحائي وشحنه العاطفي الصورة القائمة لهذا الواقع المهترئ. وعليه فإن التطريز البصري لكلمة(أنوال)، في صورتها بين الأمس واليوم جعل الذات تتوزع بين زمنين مختلفين يصحبه توزع الحروف المكونة لها مكانيا، وبين تعدد الأزمنة وانقسام الذات وانشطارها

تخترق سلطة المكان من خلال تقنية التطريز البصري التي توفر للنص البصري انسجاما مع أبعاده الدلالية والنفسية والإيقاعية.

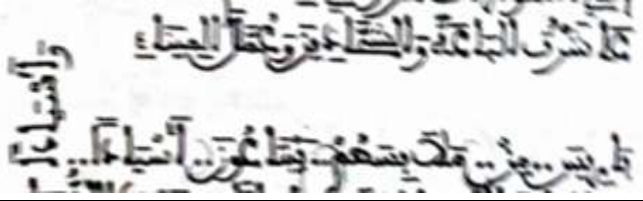
5. تقنية النبر البصري:

نسجل أن كلمة (أنوال) موضع التطريز البصري، قد تميزت بنبر حروفها، وانفصالها جزئيا عن النص تميزا لها؛ وتنبها لما سيأتي في محدداتها الدلالية الكاشفة لمصوغاتها البصرية؛ وقد استثمر الشاعر هذه الإمكانية الصوتية باعتبارها "منها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر، أو وحدة معجمية، أو خطية"¹⁸، حتى يحقق تناغما بين مكونات النص: البصرية والدلالية والإيحائية والصوتية والنفسية. ولعل الحروف ذات النبر في تعاضد مكوناتها تكشف حالة التوتر النفسي التي تعيشها الذات المتشظية.

مظاهر تغيير اتجاه الكتابة في النص الراجعي متعددة؛ منها قلب رأس الكتابة نحو الأسفل بدل اتجاهها الأفقي:

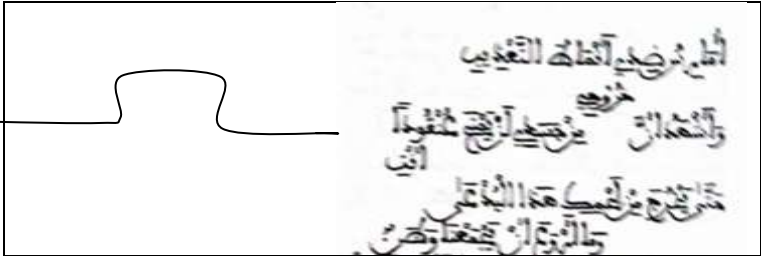


رام الشاعر في هذا النص تغيير اتجاه الكتابة لتجسيد أفق الحركة الممتدة من الأعلى نحو الأسفل؛ من أعلى الرأس إلى أسفل القدمين موظفا تقنية حرف الجر (إلى) المنتصبة عكسيا في وجه المواطن العاشق، المهاجر نحو المدن السفلى، فاتجاه الكتابة يفسر واقع الهجرة المعكوسة، هجرة الشاعر نحو المدن السفلى بحثا عن لغة عاشقة ووطن معشوق. ليجسد للقارئ مشهد الهجرة تجسيدا بصريا.



غير الشاعر اتجاه الكلمة (أسيادا)، نحو الأسفل وقد انتصبت الألف/السلطة في وجه الباعة وعمال الميناء والشحاذين لتفسير واقع القمع والاضطهاد الذي تمارسه السلطة على أبناء هذا الوطن/الأسياد وقد باتوا بضاعة في سوق النخاسة يتاجر بها الأسياد/المعمرين. فلفظة الأسياد المتجهة نحو الأسفل ورّى بها الشاعر ليبرر واقع الصراع بين أبناء هذا الوطن وهم أسياده، وبين الأسياد من المعمرين الذين يستنزفون خيرات البلاد والعباد.

ولم يقف الشاعر عند هذا الحد، بل نوع من أشكاله الهندسية ذات المنحنيات البصرية المختلفة؛ إذ حاول تجسيد فعل الخروج في النص المعبر عنه بخروج الكلمة من صلب السطر الشعري، تاركا فضاء قابلا لتأويل البياض والصمت والفراغ في قوله:



ليفسر واقع التشظي الذي يعيشه الشاعر في علاقته بذاته من جهة، وفي علاقته بالكتابة من جهة ثانية؛ وآية ذلك أن الشاعر يمارس فعل التعذيب على نفسه العvisية التي تتأبى فعل الكتابة مادامت هذه الأخيرة همزة وصل وحيدة بين الشاعر وذاته والعالم. وليس الخروج المعبر عنه أيقونيا ولغويا سوى هجرة الذات لذاتها (خروجي من جسدي)، ونفي لها لأن العشق الذي يجمع بين الذاتين (الشاعر + الوطن/المرأة) استنبت في زمن المسخ والقمل المقيت. ومن ثم فلا حاجة للتوحد والتماهي والتزواج إلا بخوض حرب ضد الصئبان والطفيليات البشرية.

6. التشكيل السيميائي وتقسيم النص إلى فقرات مرقمة:

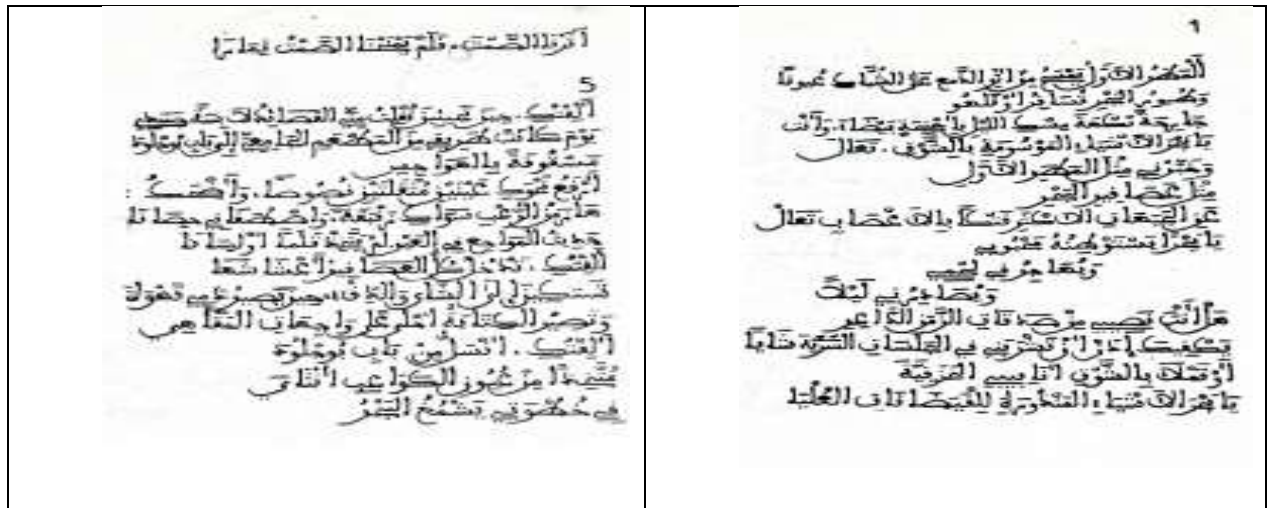
من أصل تسع قصائد مكونة لديوان (سلاما وليشربوا البحار)، استخدم الشاعر عبد الله راجع عناوين رقمية جزئية في جسد قصيدتين شعريتين: هما (جغرافية الفيضانات العليا) و(مدخل لدراسة تاريخ العصر الجليدي الخامس). يهدف توزيع الرؤية الشعرية والبصرية إلى أقساط دلالية تتقاطع عند وحدة المضمون، وتنتهي جميعها منسجمة على مستوى الوحدة والرؤية والتصور الذي يحكم كل المواقف المجسدة في فقرات النص الموزعة بصريا، والموحدة دلاليا؛ ففي قصيدة (مدخل لدراسة تاريخ العصر الجليدي الخامس)، نسجل أن الشاعر قد قسمها إلى ثمانية مقاطع مرقمة بأحرف رومانية جميعها مُنصبة على دراسة ملامح وتشكلات الزمن المعاصر الذي يلعبه الشاعر بالعصر الجليدي الخامس الذي يشكل بداية تشكل الحياة الحديثة مع بدء ظهور الإنسان الأول والحيتان المعاصرة بالمحيطات، وهو ما يطلق عليه في التحقيب الجيولوجي اسم (العصر البيلوسيني)، الممتد في حقبة السينوزوي التي تضم أربعة عصور أخرى (عصر البليوسيني- العصر الإيوسيني- العصر الأوليجوسيني-العصر الميوسيني).

[illegible]

تتوحد المقاطع الثمانية عند وصفها لحركة الزمن أو العصر عبر مشاهد درامية متنوعة؛ في المقطع الأول تبدو الولادة عجائبية في العصر الخرافي يتخذ فيها الرأس حجم الزمان والأطراف تنبت ممتدة وينتهي هذا العصر على إيقاع الحرب في جميع الجهات، لتنتقل حركة الزمن من جديد في المقطع الثاني بعد ولادة المهدي القادم على صهوة عصر ملء بالآهات والعلل والأمراض، وقد جسد الخيط

الرابط بين الولادة والشيخوخة. أما المقطع الثالث فهو يروي قصة إنسان غريب يهرب نحو الوطن ينتهي به الزمن سجيناً في قفص الدجاج! وفي المقطع الرابع يظهر عبد الرحمان المجذوب أعجوبة القرن العشرين متوشحاً معاجم اللغة، باحثاً فيها عن لغز "موت الشاعر في ذاكرة الإنسان". وفي المقطع الخامس يظهر المهدي من جديد في كربلاء الشاهدة على أعظم مجزرة في العصر الجليدي الخامس، يقتني تذكرة العبور إلى بيروت متجهاً نحو تل الزعتر ليشهد جنازته الأخيرة وسط مأثم المقتول قائله. وفي المقطع السادس تبدأ الرحلة الدرامية في الدوران من جديد مع بداية عصر آخر، وسم بعصر السخرية؛ حيث يظهر جرير مرتدياً سروال الأخطل، وفي مشهد آخر يتمسح أعداء بني حمدان بملابس سيف الدولة الحمداني! أما المشهد السابع فهو شاهد على بقاء الحب بالرغم من مؤامرة الصمت وصورة الشنق في حضرة خطبة الحجاج. ويسدل الشاعر المشهد الثامن من العصر الجليدي الخامس على إيقاع اكتشاف أحد المخلوقات العجائبية المنبثق من تحت جلباب الصمت إنه الحرف الذي يفرض أن يتشكل في حنجرة الأجلاف.

هكذا إذن تتوزع المقاطع البصرية الثمانية؛ في وحدة متكاملة ومنسجمة في مدخل لدراسة تاريخ العصر الجليدي الذي لم يكن سوى دراسة لزمن ولادة أحد المخلوقات العجيبة في التاريخ العربي، إنه الحرف الذي ولد غريباً وعجائبياً في العصر الخرافي وانتهى به الزمن شامخاً محمولاً على الأكتاف بعد أن كسر لغة الصمت، وبهذا تتساند المقاطع الشعرية مما جعل المتلقي ينجذب إليها بصرياً بعد، بعدما استفزته دلاليها. بهذا يتواشج المعطى البصري صحبة المغزى الدلالي. أما قصيدته (جغرافية الفيضانات العليا) فهي الأخرى اعتمد فيها تقنية الترقيم حيث قسم القصيدة إلى خمسة مقاطع ووضع أمام كل مقطع شعري رقماً تسلسلياً نكتفي بالوقوف عند المقطع الأول والخامس، أي بداية القصيدة ونهايتها لأنهما يلخصان تصور الشاعر للقضايا المطروحة:



تشكل (البحار) ضمن التركيب الثلاثي لعنوان (السلام-الشرب-البحار)، الكلمة المفتاح أو البؤرة التي تنمو وتتطور مع تفاصيل النص "إلى أن تبوح عن مكنونات تثير عدداً من الإحياءات والتأويلات على مستوى البنية العميقة"¹⁹. ولعل تقديم الشاعر (البحار) بصيغة الجمع، لخبر دليل على أن الكلمة المفتاح

التي سيعبر عنها بصيغة المفرد في تضاعيف المتن، في كل مرة ستتخذ بعدا تأويليا وإيحائيا ستفضي في النهاية إلى جمع بصيغة المفرد وإلى مفرد بصيغة الجمع تبعا للسياق وللواقع النفسي والاجتماعي ولتمزقات الذات.

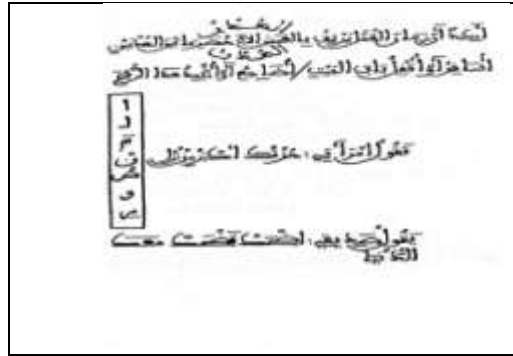
7. سيميائية الفضاء الهندسي:

احترف عبد الله راجع توظيف المعطى التشكيلي البصري السيميائي في ديوانه "سلاما وليشربوا البحار" حينما لجأ إلى تنضيد الفضاء التصويري بمجموعة من الأشكال الهندسية الثلاثية والرباعية والحلزونية والدائرية، معتمدا على الأسطر الشعرية في عملية تشكيل الأيقون، للتأثير على القارئ بصريا وإيحائيا، ثم لتوليد دلالة بصرية جديدة تقوم على التأويل.

ونظرا لكثرة الأشكال الهندسية في الديوان- ولأن المقام لا يسمح بتعدادها- فإنني سأقف عند بعض النماذج الطباعية للتمثيل فقط منها:

1.7 التشكيل الشعري الرباعي: ينضوي تحته المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع، يلجأ الشاعر إلى

توظيف مثل هذه التقنية لأنها تقدم "أدلة أيقونية تتماثل مع موضوع يعتبر مرجعا، وهذه الأشكال بدورها إما ترد مستقلة وإما تكون إطارا لمحتوى لغوي يتشكل وفقها"²⁰ كما هو الحال في النموذج التالي:



يشكل هذا النموذج أيقون لافتة إعلانية، ذات شكل مستطيل معنونة بحروف رأسية من الأعلى نحو الأسفل تجميعها يحيل على اسم المنصور. ومثل هذه اللافتة لها ما يماثلها في الواقع عندما تمر قرب محلات تجارية أو مراكز إيوائية أو فنادق تترأ بالعين المجردة معلقة إلى الأعلى، تفيد نوع العلامة ونوع الخدمة المؤداة. والعلامة الأيقونية التي شكل منها الشاعر شكلا بصريا موحيا تفيد هي الأخرى أننا أمام علامة إخبارية لفندق أو نزل اسمه المنصور. وحتى لا يضل الشاعر المتلقي بهذا الأيقون عضد هذا الأخير بما يقابله لغويا عندما أشار إلى ذلك بالقول:

تقول امرأتي: حزنك أكبر من نزل ن:

وقد توسط المدلول اللغوي الأيقون البصري، في إشارة صريحة إلى تجاوز وتعاضد اللغة والشكل، بل إن تنوين القافية لحرف اللام (قد شكل أحد الأحرف المكونة للأيقون(ن))، في إطار التجانس الصوتي والإيقاعي بل إن حرف اللام حرف تأشير سهي متجه نحو الأيقون الممدد عموديا يتوسل معانقة قافيته العالقة بوسط هذا الأيقون. ثم إن اعتماد الشكل المستطيل الذي يمثل علامة سيميائية يفسر طبيعة الحوار -ذي الشكل العمودي- بين الشاعر وامرأته. ويبدو الأمر جد منطقي بالنظر إلى حجم

الوطن المرموز إليه بالمرأة، فهو أكبر من الجميع، لأنه في الأصل يمثل السلطة والفضاء الشاسع الذي يحتضن البشرية جمعاء. لكن الوطن/النزل الذي يمثله الأيقون ههنا هو أضيق فضاء من أن يحتضن حزن الشاعر، كيف لعلبة مستطيلة تتشتت داخلها الحروف الأبجدية عموديا من أن تحتضن عشق شاعر يجوب كل الآفاق؟ فحزن الشاعر بالنتيجة أكبر من نزل/وطن لا يتسع فضاءه لتمدد اسم امتنعت حروفه من أن يحتضنها وطن كله عذاب ومعاناة ومكابدة.

إن حجم المعاناة المعبر عن بعض منها أيقونيا ولغويا، لا يكشف حقيقة وحجم مكابدة الذات في أقصى حالتها، ولذلك فتح الشاعر مجالات أخرى لفضح حجم هذه المعاناة وسعة المسافة بين الذات الشاعرة والوطن أولا: من خلال لغة البياض الممتدة في جميع تفاصيل النص، والتي لا محالة ستبوح بالمسكوت عنه في النص. وثانيا من خلال لجوء الشاعر إلى "تحريف اتجاه الكتابة وعكسها لإعادة بناء فضاء الصفحة وتبيي النظر إلى الخطاب المكتوب من زوايا نظر مختلفة"²¹، حتى تتضح الرؤية لدى المتلقي الغافل.

لقد وظف الشاعر الأيقون البصري، ليسخر من واقعه الذي عجز عن احتضانه، ووجه السخرية تتجلى في المفارقة الدرامية القائمة على تناظر فضاءين، الأول يمثله نزل/قصر السلطان المنصور والثاني يمثله نزل/وطن/سجن الشاعر. فهيمات ثم هيئات بين ذا وذاك.

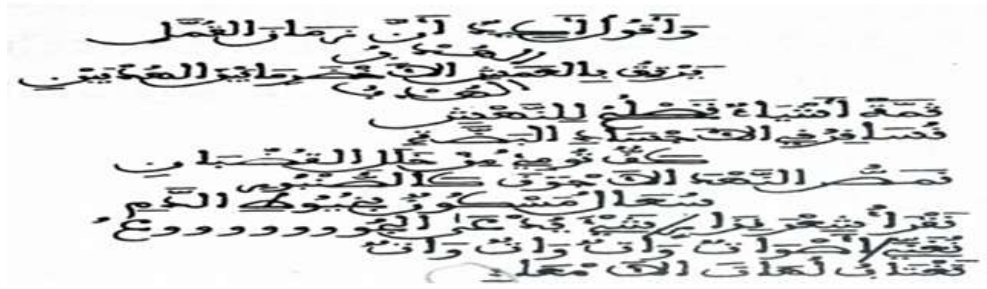
إن اللافتة الإعلانية في نهاية المطاف ليست سوى علامة سيميائية تحيل على معتقل/نزل صغير لا يتسع لأحلام شاعر فاقت كل الآفاق.

إن تأويل الرسم الأيقوني لا يقف عند هذا الحد، فهو الآخر يفتح على عدد كبير من التأويلات في إطار الحوار المعقود بين الشعري والتشكيلي خصوصا إذا ربطنا هذا الأخير بالأسطر الشعرية التي يتوسطها؛ فثمة في الأعلى تشكيل بصري أيقوني يمثل علامة سيميائية شعرية، تحاكي عينا بشرية تتوسط هديين واحد في الأعلى والآخر في الأسفل يلتصق بهما عمش أخضر. تارة تنفتح بالكاد مثقلة بخيوط أشبه ببيت عنكبوت، وتارة تضطجعفي غمدها، وبين ذا وذاك تتيه ذات الشاعر في هذا السجن العنكبوتي، إنه لمنظر بشع تشمئز منه النفس وتتقرز له. ذلك الذي عبر عنه الشاعر شعريا وتشكليا.

تبدو عين الشاعر عمشاء بينة العمش، مثقلة الحركة لما لم بها من الهموم والمآسي جراء ضبابية الواقع، فهي عاجزة عن الرؤية والإدراك، وهذا العجز يشكل مصدر قلق مزمن لعين أعيائها فعل السفر والمضاجعة تارة والسكون وانعدام الحركة تارة أخرى. هاهي الآن تختار منفاه الإيجاري بين الهذيين المعمشين، المعبر عنهما بصريا وسيميائيا، فما أضيق فضاء نزل المنصور/الوطن/الرمح، وما أضيق هذا المنفى العفن الذي لا يتسع فضاءه لتمدد الأحرف الأبجدية يمينا أو شمالا.

لقد حاول الشاعر تصوير الواقع المتأزم ترميزيا حينما لجأ إلى تقنية الربط بين التشكيل والنسيج الشعري؛ فأيقون اللافتة المنتصب عموديا يحاكي الرمح المعبر عنه شعريا وأيقونيا، كما يحاكي في الوقت نفسه صورة نزل/سجن يضيق فضاءه على استيعاب جسد واحد ممدد عموديا. ثم إن العمش

الأخضر الذي يتوسط الأيقون البصري/العين ليس سوى رمز للأحرف الأبجدية التي تتوسط نزل المنصور، في زمنٍ لا يعدو إلا أن يكون زمان قَمَل. وهذا هو الوجه الآخر للسخرية التي تعلمنا "أن نقول عكس ما نقصده"، ولما كان الأمر كذلك، أفلا يكون عكس مسار الكتابة (من الأعلى إلى الأسفل) وقلبيها محاكاة أيقونية سيميائية لبنية القلب الدلالي واستعارة مرئية لواقع عربي إنساني انقلبت قيمه فسخرت منه هذه الرسوم لفضحه وإدانته²²؟ واقع انعدمت فيه الرؤيا والرؤية معا؛ ولعل مزج الشاعر بين اللونين الأخضر والأحمر في القصيدة: (يرتق بالعمش الأخضر ما بين الهديين....سعال مسكون بخيوط الدم..):



يمثل إشارة واضحة إلى عَمى الألوان بناء على افتراض رينيه ويليك²³؛ إذ يُعدّ عَمى الألوان المرتبط باللونين الأحمر والأخضر أكثر أنواع العَمى شيوعاً، ولما كان الأمر كذلك فقد وظف الشاعر تراسل اللونين لبيان صعوبة الرؤية إن لم نقل انعدامها بالجملة لدى المواطن العربي²⁴. على الرغم من أن دلالة اللاونين منفردتين مختلفة من حيث الدلالة النفسية؛ فالأخضر يحيل على صعوبة الرؤية وبشاعة العين، مع العلم يرمز في ذاته إلى الحياة والخصب لذا من الأولى أن "يحول كل أخضر يحمل هذا الرمز إلى أحمر (شعار الشيوعية) رمزاً للحياة والبعث والثورة التي ينادي بها، ورمز للتوتر والعنف الثوري المؤدلج فلا يعود يشعر بأفكاره فقط بل يراها أمامه، من خلال دمج المدرك العقلي بالمدرك الحسي"²⁵.

نستخلص مما سبق قدرة الشاعر الفائقة في التأليف بين نظامين سيميائيين مختلفين أجناسيا (الرسم-الشعر)، "لخلق مساحات تشكيلية غير متجانسة ولكنها متجاورة أو متداخلة متراكبة في إطار سعيه نحو تأسيس جمالية عمادها الانقطاع والتشظي"²⁶.

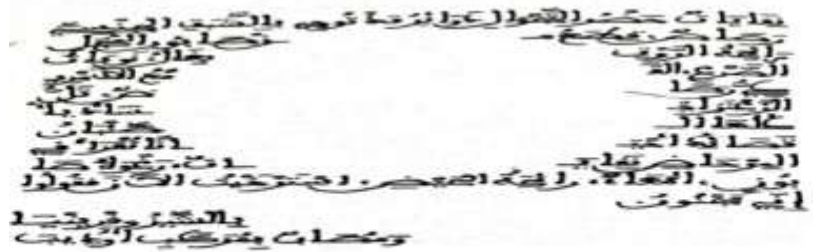
2.7 التشكيل الشعري الدائري:

يشير عز الدين إسماعيل إلى أن الهيكل البنائي للقصيدة يظل شعورا موحدا، أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة. وفي هذا الشكل تكون الرؤية الشعورية الأولى مركزا على الدوام، ومنها تتحدد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل، فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له....وما تكاد دائرة تنتهي حتى يعود الشاعر مرة أخرى إلى نقطة البداية فيدور دورة أخرى... ومن ثم تبدو القصيدة حلزونية الشكل من منظورها الأفقي²⁷. وفي قراءتنا لقصيدة "سلاما وليشربوا البحار" ألفنا ثلة من القصائد الشعرية المجسمة في أشكال دائرية مغلقة ومفتوحة أو شبه دائرية أو حلزونية، تومئ

سيميائيا إلى الحالة النفسية المعقدة التي تعيشها الذات في ظل سياسة القمع الممنهجة والتعذيب والتمهيش والاستبداد السياسي والمذابح الجماعية المرتكبة، عكسته هذه الأيقونات التي تصور ذاتا مصابة ب: الشيزوفرينيا، والاضطراب النفسي. تَمَثَّلها الشاعر في قصيدة دائرية جسَّمتها البياض وتعيَّن حافتها الأسطر الشعرية والألفاظ اللغوية:



تعد فكرة الدائرة أقرب المحاولات التشكيلية بأبعادها السيميائية لدى عبد الله راجع حيث جعل من التركيب الخطي الأرابيسكي بعدا بلاغيا بالمفهوم البصري، وأصبحت اللغة الشعرية جزءا من التشكيل، والتشكيل جزء مهم من التجربة الشعرية، فحققت المحاولة للقصيدة التشكيلية إمكانية تواجد الوسيط المثالي لمزج العالم النفسي بالمادي والشعري بالتشكيلي في قصيدة تشكيلية سيميائية إيحائية²⁸. ذات أبعاد دلالية يتعانق فيها الاضطراب النفسي بنوبات الصرع، والشيزوفرينيا بعقدة أديب، وأشلاء الأجساد بشظايا الرصاص، وحضر التجوال بالشبق الجنسي، والقمح الأمريكي بمذابح تل الزعتر، والبغال بالعسكر... إنه الجنون المعقلن الذي يحيل الكتابة إلى "عرس للعين والأذن والباطن" حسب تعبير الشاعر عينه²⁹. وأنه علامة سيمية تؤدي وظائف تواصلية وإبلاغية في شكل أفكار أيقونية بصرية، تسهم في تشكيل شعرية الدائرة:



يقدم الشكل الأيقوني دائرة يتوسطها البياض، ويحفها كلمات أوصالها متقطعة الحروف، يستهل سطرها الشعري الأول بعبارة (نفايات) التي ستصبح عتبة تفتح عين المتلقي وأذنه على عالم أشبه ما يكون بسلة نفايات تحوي البقايا الآتية: روث البغال-بقايا رصاص-قطع من الصابون- رغوة-شظايا أمعاء-قمح أمريكي-أشلاء أعضاء بشرية-رجال مصابون بنوبات الصرع-قصائد... في المحصلة نحن أمام فوهة مرحاض تفوح منها كل أصناف الروائح الكريهة.

إن الدائرة المومئ إليها بصريا ولغويا ليست سوى علامة سيميائية تحيل القارئ على فضاء أوسع يرتبط: أولا- بمجزرة تل الزعتر ببירות التي راح ضحيتها نحو ثلاثة آلاف فلسطيني، والشاعر إذ

يحيل القارئ على هذا المشهد الدرامي الذي تظهر فيه الجثث مقطعة ومجزأة في صورة نفايات ممثلة بحروف مقطعة الأوصال في الدائرة، فإنه يتقصد البوح بحالته نفسية مؤثرة مقززة تصيب الإنسان بمرض الشيزوفرنيا وعقدة أديب وتنتهي بنوبة الصرع وداء الجنون.

ثانياً: يرتبط بفضاءات المعتقلات السرية المغربية التي كانت مسرحاً لكل أنواع التعذيب كمعتقل تزممارت، وأكادز ودرب مولاي الشريف وغيرهم، وهي المعتقلات التي عرفت انتهاكات لحقوق الإنسان في السبعينات والثمانينات من هذا القرن؛ وقد نجح الشاعر من خلال مجسم الدائرة نقل واقع الحال عبر لغة التشظي الناتجة عن حالة نفسية متأزمة، وعاهات جنونية، هي في النهاية قصيدة الهذيان التي تحتاج من علماء النفس/القارئ فك شفراتها، عفا أمراضها المستعصية (الشيزوفرنيا- وعقدة أديب).

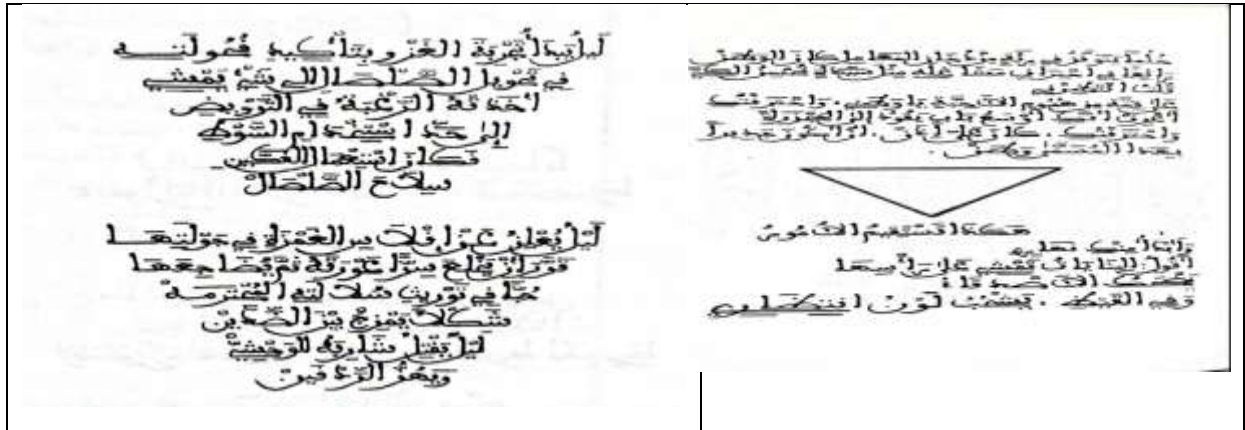
يكشف الأيقون الدائري التعاضد، والتلازم والتعالق بين الفضاءين: اللغوي، والتصويري اللذان يحيلان على الدلالة العميقة للنص المشحون بتوترات الذات وانفعالاتها تجاه واقع مرير عبثي أشبه ما يكون بعالم النفايات، أو بمشهد دورة المياه الآسنة؛ ومن ثم فالمشهد البصري ينقلنا إلى أجواء النفس واضطراباتها لحظة الكتابة، ولعل حالة الصرع التي تنتاب الشاعر في هذه اللحظة ليس سوى صورة من صور الذات وهي تنقل بعدسة الرأي مشاهد هذا الواقع الذي تنخره الأمراض النفسية المستعصية على العلاج من قبيل الشيزوفرنيا والعقد النفسية الأدبية.

نستخلص من الشكل الدائري الأيقوني تعالق توتر النص مع توتر الذات من خلال الكلمة المفتاح (نفايات) التي تمثل مشهداً مقزراً وبشعاً كلما شهده الشاعر، أو تذكره، انتابته حالة نفسية/الصرع المعبر عنها لغوياً وبصرياً ونفسياً عبر تقنية تشظية الكلمات المؤثرة لفضاء الثلاثي. الذي "تتحول فيه الأسطر الشعرية من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ ولكن لتشاهد كعلامات بصرية"³⁰.

كما نستخلص من جهة أخرى أن القصيدة/الدائرة افتتحت ببناءها الدائري بموقف نفسي تكرر نتائجه في نهاية بنائها، في إطار تحجيم الشاعر للحركة الشعورية المأزومة الشيء الذي جعلها مغلقة انتهت بما ابتدأت به.

3.7 التشكيل الشعري الثلاثي:

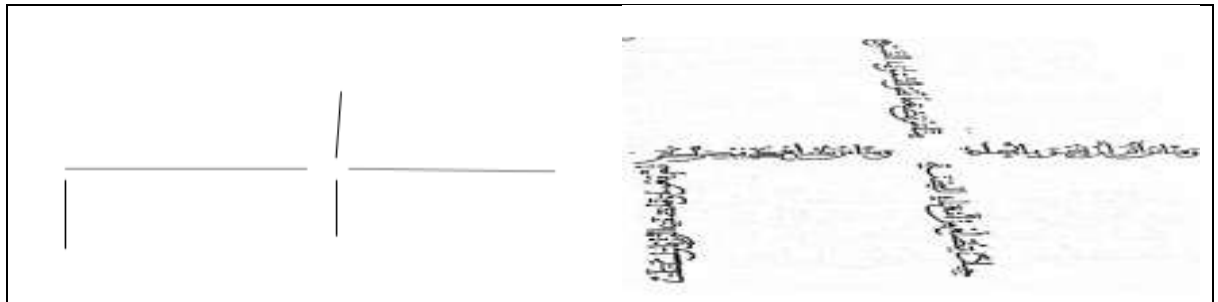
استثمر عبد الله راجع تقنية المثلث بأشكاله المختلفة، ليبني بعضاً من نصوصه الشعرية الأيقونية، يتجه فيها المثلث رأسياً نحو الأعلى حيناً وإلى الأسفل حيناً آخر، تبعاً لمنطوق النص ولدلالاته المتعددة فهو "يكون تعبيراً عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى أدنى، وتصالهما يمثل الأرض والسماء أي الكون"³¹ كما هو الحال في الشكل الأيقوني التالي:



يحاول الشاعر قلب نظام الكتابة رأساً عن عقب سعياً لتعديل كل المفاهيم والتصورات الذهنية المسبقة حول الأشياء الأيقونية، فقد وظف المثلث مقلوباً، رغبة منه في توجيه بصر المتلقي نحو الأسفل، وهذا التوجيه ليس بريئاً، إنه تصوير لواقع الكتابة التي اختارت أن تتجه نحو الأسفل بدل الأعلى؛ عندما اختارت أن تقود روادها نحو المجزرة والمقصلة، واختارت الحلم بوطن تمشي فيه البنايات هي الأخرى على رأسها. هكذا إذن تستقيم الأمور على وجه السخرية عندما تتجه الأشياء (اللغة- البناية- الوطن) وجهة مقلوبة ما دامت السخرية هي "أن نقول ضد ما نقصد"³². وهي وجهة تعكس: عجز اللغة التعبير عن الأحلام وعن الآمال، وعجز الوطن عن التغيير، وعجز المعمار/ البناية عن الثبات. إن الرؤية البصرية للنص واقع التشظي الذي تعيشه الذات الشاعرة، كما تعكس في الوقت نفسه التواشج، والتجاور بين الشعري والتشكيلي، على الرغم من فصل الرسم بين مقطعين شعريين قد يجعل من المشهد البصري -على مستوى الظاهر- غير متجانس (الرسم والشعر)، لكنه على مستوى البنية العميقة يتحقق التلاحم تركيبياً وينتظم دلالياً داخل نسق سيميائي، ينقل الأيقون من الإلقاء إلى القراءة البصرية.

8. سيمياء الحركة:

تنوعت الأشكال الهندسية في النص الراجعي بين الدائرة والمثلث والمربع... ولم يقف الشاعر عند هذا الحد بل رام خلق شكل جديد يؤسس لشكل أيقوني تتخذ فيه الأبيات شكل أضلاع أفقية وعمودية ومتوازية يتوسطها البياض، معتمداً على تقنية الهبوط والصعود في أفق ابتكار شكل بصري لجغرافية المكان التشكيلية التي يتطلع إليها:



تشكل الكلمات المفاتيح في الشكل الأيقوني المتمثلة في الأفعال: يصعد، يطلع، يعود، ينجو..مهيمنات سيميائية دالة على الحركة سواء في الاتجاه الأفقي صوب السماء/اللانهاية أو العكس. هذه الأفعال تمنح العلامة الشعرية طاقة حركية تفسر حالة التوتر والتمزق التي تعيشها الذات إزاء الثورة التي يقودها الجيل المعاصر الذي وقف أفرادها عند ملتقى طرق متشعب الأضلاع =البياض/الفراغ/الموت؛ فالبعض اختار الصعود نحو الأعلى نحو اللانهاية/المتاه، والبعض الآخر -والشاعر واحد منهم- اختار الاتجاه نحو اليسار - في إشارة واضحة إلى اليسار الاشتراكي الذي يتبناه الشاعر/الأيدولوجية- حتى تتوضح له الرؤيا في إشارة إلى خيار مسار التضحية والاستشهاد من أجل الآخر. والبعض الآخر اختار النكوص إلى الوراء لينجو بجلده(اتجاه اليمين) الذي يحده البياض/العدم. وبين فعل الصعود والهبوط/النكوص ترتفع درجة التوتر عند الشاعر في ظل رداءة الواقع المعاش، بحيث تصبح الحركة دال سيميائي لمدلول لغوي بأبعاد النفسية المتأزمة. حوّل الشاعر توتره إزاءها إلى مادة شعرية، وإلى خطاطة أيقونية.

9. سيميائية التشكيل الخطي:

لقد حاول الشاعر عبد الله راجع تقديم مجموع أيقوناته البصرية في صورة متميزة عندما اختار التشكيل بالخط المغربي الذي أضفى جمالية خاصة عليه. لكونه يضطلع بوظيفة إغرائية تشد المتلقي وتجذبه نحو القراءة البصرية. واختياره لهذا الخط لم يكن اعتباطيا، وإنما لكون هذا الأخير يستجيب لطريقة الرسم، ولطواعيته جميع الأشكال الهندسية، كما أنه يسمح بتواشج وتجاور الرسم والخط والشعر في صورة بديعة.

أراد الشاعر من خلال توظيفه للخط المغربي أن يعطي تصورا عن مظاهر الحضارة المغربية التي كانت تعتمد على التنميق والزخرفة والنقوش وتطويع الأشكال الهندسية بألوان مختلفة. كما يعطي في الآن نفسه تصورا لعشق الشاعر اللامتناهي للتراث العربي عموما وللتراث المغربي على وجه الخصوص، إنها عودة للاتصال بالمرورث عبر قناة الخط المغربي. يقول عباس الجراري: "إن الخط يعطي الكتابة لا شك حيوية ويجعل الحروف والكلمات مشخصة تتحرك وتنطق، إذ هو يتوفر على جمال وبلاغة تجعل منه نوعا من الإنشاد، لا سيما حين يكون الخط مستمدا من التراث، ولا سيما كذلك إذا أخذت الكتابة شكلا عموديا أو أفقيا أو دائريا أو متداخلا أو متقطعا أو ما إذا ذلك، مما يؤثر على فضاء النص الشعري، كالتزيين بالصور وشكل الورق ولونه وكيفية توزيع المتن فيه. وهذا يتجلى حتى في الحرف من حيث نوعه وحجمه"³³.

كان الشاعر عبد الله راجع واعيا بالأبعاد البلاغية للخط المغربي، عندما فتح نصوصه الشعرية على الرؤية البصرية بعدما اكتفى النص ردحا من الزمن بالسمع. فجعل الكتابة بخط اليد أحد أضرب التصوير الأيقوني ضمن فضاء الخطاب البصري وفق ترتيب نسقي للحروف والكلمات والجمل كأنظمة إشارية مائزة. مستغلا الإمكانيات التي يتيحها الخط المغربي المبسوط على مستوى الرؤية البصرية والقراءة الفاعلة باستخدام أشكال حروفية خارقة لقوانين الكتابة الخطية المتداولة في اللغة

العربية. مادام النص عند عبد الله راجع³⁴ عبارة عن جغرافية، التواءات، وتضاريس ومناطق خصب. فلا ضير إذن أن يكون الخط المغربي في أبعاده السيميائية أقرب من الطباعة إلى تجسيد الدلالة البصرية، باعتباره روحا يستجلي الأفكار المستبطنة في النفس البشرية. ومن ثم يؤسس الشاعر الفضاء النصي على بنية مخصصة للخط المغربي سمتها الانفصال والتنوع في حركة الأسطر بتكسير الخطية والنزوع إلى التموج والتقلص والانحسار وتغيير الاتجاهات، ويظهر تبعا لذلك إيقاع بصري غير مألوف قومه المشهد المرئي³⁵.

جُغرافية الفيضان العُلَيّ

لقد استطاع الخطاط عبد الوهاب البوري -الذي انتدبه الشاعر لكتابة قصائده- تقديم شكل فني رائع للقصيدة البصرية. من خلال تطويع حروف الخط المغربي المبسوط لسلاستها وليونتها مع نمط القصيدة ونمط الخط المغربي، ليصنع توليفا جماليا ومشهدا فنيا بصريا جديدا في الثقافة الخطية المغربية، معتمدا على استدارات الحروف الملائمة لتشكيل النص وفق رغبته ووفق هواجسه وانفعالاته وتفاعله مع النص ومع جماليات الخط المغربي، ليشكل أيقونة جمالية للنص، وصورة بصرية ذات دلالات إيحائية تكشف عن معالم جديدة في الخط المغربي ثم في الشعر المغربي³⁶.

10. خاتمة:

لقد حوّل الشاعر المغربي³⁷، القصيدة إلى لوحة تشكيلية وإلى فضاءات هندسية متنوعة تنتظم فيها الأشكال (مربعات، مثلثات، دوائر، مجسمات، شجرة، نخلة...) داخل نسق سيميائي بصري تحمل المتلقي نحو ارتياد القراءة التأويلية التي تروم ملئ البياض واستنطاق الصامت رغبة في خلق تواشج وتجاوز بين اللغة ذات الطابع الإنشادي الإيقاعي، والمخطوط المشكل بالحروف وبعلامات الترقيم المختلفة، تمهيدا لرتق فجوات ثنائية البياض والسواد. يصبح معها شكل القصيدة الجديدة صورة دالة مدلول، يتوارى فيه المدلول وراء الدال البصري، يبغى الشاعر من خلاله البحث عن بلاغة سيميائية للكتابة تستبطن رؤية الشاعر للأشياء وللعالم وللذات الإنسانية، وتجيب في الوقت نفسه عن سؤال زمن شكّل ذاقة عصره.

هوامش البحث:

¹ -بوسري، صلاح، 2013، حلم في القصيدة الملحمية ودَيْعَةُ الشَّاعِر عبد الله راجع:

<https://www.alquds.co.uk/> 2013/12/16

² -بنعيسى بوحاملة، الشعري والتشكيلي، مجلة الأقلام، العدد 1، بغداد، 1987، ص 24.

³ - عبد الله راجع، الجنون المعقلن، الثقافة الجديدة، العدد 19، 1981، ص 59.

⁴ - محمد بنيس، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1990 ص 128.

⁵ - ينظر في الموضوع كتابنا، ترتيب ديوان المتنبي، دراسة وتحقيق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط 1، الرباط 2018.

- 6- المرجع نفسه، ص 32.
- 7- عبد الرحمان تيرماسين. نبض النص. محاضرات الملتقى الثاني للسينما والنص الأدبي. 15-16 أبريل 2002. منشورات الجامعة. دار الهدى للطباعة والنشر. ص 179.
- 8- داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 1988، ص 33.
- 9- ديوانه، ص 117.
- 10- ينظر في الموضوع: عصام شرتج، إثارة المستوى البصري عند شعراء الحداثة المعاصرين، مجلة الكلمة، العدد 106، الرباط 2016.
- 11- امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 2001، ص 45.
- 12- عبد الله راجع، الأعمال الكاملة، ديوانه سلاما وليشربوا البحار، دار المناهل، ط1، الرباط 2013، ص 137.
- 13- بكري شيخ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 224.
- 14- الأعمال الكاملة، 72-74.
- 15- ينظر: ديوان عبد العزيز المالح، ص 553، ديوان الرعد في واس القحط، علي الشرقاوي، ص 26-27.
- 16- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2008، ص 192.
- 17- الأبعاد الدلالية لحرف النون: تميز حرف النون بتعدد دلالاته التي اكتسبها عبر التاريخ: انطلاقا من معتقد المصريين القدماء الذين شددوا على وجود خالق لهذا الكون، أطلقوا عليه الإله (النون) مصدر الطاقة والانفجار في الزمن الجيولوجي الأول الذي ستبتق عنه الحياة وبنبت فيه الزرع، إثر تفاعل أشعة الشمس مع اليابسة في أول اصطدام بينهما. وفي الثقافة العربية يدل حرف (النون) على شفرة السيف، أو السيف نفسه، ثم وظفه الأدباء والشعراء في كتاباتهم كناية على دوره في الفصل بين الحق والباطل. وفي زمن البعثة النبوية أطلق (النون) على الحوت الذي ابتلع نبي الله يونس بن متى المشار إليه في الآية القرآنية (وَإِذْ نَفَخْنَا فِي نُفْسِكُمْ دُحَّاكًا لَّنْ يُفَتِّحَ عَلَيْكَ الْبَابَ). كما أطلق حرف النون على الدواة من قوله تعالى (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ).
- 18- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل للتحليل الظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص 236.
- 19- حلام الجيلالي، المنهج وتحليل البنية النصية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 65، دمشق 2001 ص 34.
- 20- الشكل والخطاب، الماكري، ص 245.
- 21- ينظر: نور الدين الحاج، عندما يجري الشعري بريح التشكيلي، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 43، 2015، ص 229.
- 22- ينظر في الموضوع: نور الدين الحاج، عندما يجري الشعري بريح التشكيلي، ص 228.
- 23- ويليك، رينيه، وأوستن، ورين، نظرية الأدب، ت: محي الدين صبيحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص 85.
- 24- يؤدي حدوث اضطراب أو فقدان لأحد الصبغات الموجودة في المخاريط إلى خلل في قدرة المصاب على رؤية الألوان، في حالة تُعرف بعمى الألوان (Color Blindness)، وقد يُصاب بعض الأشخاص بنوع شديد من عمى الألوان يجعلهم غير قادرين على رؤية أي من الألوان، وعادة ما يُصاحبه بعض الأعراض الأخرى: كالغمش (Amblyopia): أو العين الكسولة، وترجع الحدة الاضطرابي (Nystagmus)، وحساسية الضوء: (Photosensitivity) بالإضافة للضعف الشديد في الرؤية. د. مصطفى شكيب، علم نفس الألوان: التأثيرات النفسية للألوان، ص: 5-10.
- 25- امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 2001، ص 151.
- 26- المرجع نفسه، ص 229.
- 27- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 265.
- 28- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 2006، ص 591.
- 29- ينظر: الجنون المعقل، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، 1981، ص 59.
- 30- الشكل والخطاب، محمد الماكري، ص 243.
- 31- عفيف الهنسي، جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، الحياة التشكيلية، ع 59-60، السنة 15، ص 58.
- 32- Cathérine Kerbrat-orecchioni: Laconnotation, P.U. de Lyon, 3 éd, 1977, p134.
- 33- عباس الجراي، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، مطبعة الأمانة، ط1، الرباط 1997، ص 456.
- 34- ينظر: الجنون المعقل، ص 59.
- 35- الخطاب الشعري الحديث للغوي إلى التشكيل البصري، رضى بن حميد، ص 20.
- 36- ينظر في الموضوع: محمد البندوري، جماليات الخط المغربي في التراث المغربي دراسة سيميائية، عمر أفا ومحمد المغراوي، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، عبد الوهاب بوري وهندسة، الخط المغربي، في القصيدة الكالغرافية، صحيفة القدس العربي، بتاريخ 07 فبراير 2018.

37- نستحضر هنا مختلف التجارب الشعرية المغربية القديمة والحديثة تجربة (حمدون بن الحاج، أحمد الغزال، أبوسالم العياشي في القديم و محمد بنيس وعبد الله راجع والبدواوي وغيرهم كثير في الزمن المعاصر ممن اعتمدوا الخط المغربي وسيلة لتحقيق التجاور بين التشكيل والشعر. قائمة المراجع:

- أحمد العراقي، الشعر بالمغرب زمان العلويين، مطبعة أنفو برانت، ط1، فاس 2008.
- امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 2001.
- الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، دار الفكر للجمع، ط1، بيروت 1967.
- داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- عباس الجراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، مطبعة الأمنية، ط1، الرباط 1997.
- عبد الرحمان ترماسين، نبض النص. محاضرات الملتقى الثاني للسيميائية والنص الأدبي. 15-16 أبريل 2002. منشورات الجامعة. دار الهدى للطباعة والنشر. ط1، 2002.
- عبد الله بنصر العلوي، في الشعرية العربية من فضاء الذاكرة... إلى أيقون العجيب، نشر المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغربية والشرق أوسطية، ط1، فاس 2014.
- عبد الله راجع، الأعمال الكاملة، ديوانه سلاما وليشربوا البحار، دار المناهل، ط1، الرباط 2013.
- علي أيت أوشان، الذاكرة والصورة، دار أبي رقراق للنشر، ط1، الرباط 2005.
- الغالي بنهشوم، ترتيب ديوان المتنبي، دراسة وتحقيق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط1، الرباط 2018.
- محمد بندوري، جماليات الخط المغربي في التراث المغربي، دراسة سيميائية، مؤسسة آفاق، ط1، مراكش 2016.
- محمد بنشريف، ابن رشيق المرسى، حياته وأثاره، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط1، الرباط 2008.
- محمد بنيس، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط1-الدار البيضاء: 1990.
- محمد التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، ط1، القاهرة 1998.
- محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2008.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل للتحليل الظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، البيضاء 1991.
- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 2006.
- الموسى الخليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، دمشق، 2000.
- ميشال أوتن، سيمولوجية القراءة، ضمن كتاب "نظريات القراءة" ترجمة عبد الرحمان بوعلي. دار نشر الجسور، ط1، وجدة 1995.
- ويليك، ربنه، وأوستن، ورين، نظرية الأدب، ت: محي الدين صبيح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1987.

المقالات:

- بنعيسى بوحمال، الشعري والتشكيلي، مجلة الأفلام، مجلة وزارة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد 1، 1987.
- حلام الجيلالي، المنهج وتحليل البنية النصية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 365 أيلول 2001.
- رضى بن حميد، الخطاب الشعري الحديث للغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الحياة الثقافية، العدد 69-70، مارس-1995.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164 غشت 1992.
- عبد الله راجع، الجنون المعقلن، الثقافة الجديدة، العدد 19، 1981.
- عفيف الهنسي، جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، الحياة التشكيلية، ع 59-60، السنة 15.
- عصام شرتج، إثارة المستوى البصري عند شعراء الحداثة المعاصرين، مجلة الكلمة، العدد 106، الرباط 2016.
- محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، الرباط 1981.
- نور الدين الحاج، عندما يجري الشعري بريح التشكيلي، مجلة عالم الفكر، المجلد 43، يناير-مارس 2015.