مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد ال٥٢، خريف ١٣٩٨ هـ. ش/ ٢٠١٩ م؛ صص ٢٢-١

انزياح السطر الشعريّ في شعر محمّد إبراهيم أبي سنة وأحمد شاملو؛ دراسة مقارنة

إسماعيل حسيني أجداد نياكي[١]، حامد بورحشمتي*[٢]

١. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كيلان

٢. خرّيج دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، كرمانشاه

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٨/٠٢/١٤ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٨/٠٥/٢٨

الملخّص

لقد انبرى الشعر المعاصر يبحث عن طرق شتّى ترسّخ دور المفردات والتراكيب، وتتيح الهروب من رتابة كلّ ما هو معهود وتقليديّ، وهذا ما جعل الشاعر يستجير بطرائق بصريّة تناسب تعبيره ويغدق على تصاميم قصيدته الشكليّة بنية معماريّة جديدة تتناسق مع مدلول المفردات وتنضيدها السطريّ. من هذه الطرق اتّباع انزياح السطور الشعريّة حيث ينتشر بجلاء في الشعر العربيّ والفارسيّ المعاصر، وقد بيّنت لنا الجولة في قصائد الشاعرين محمّد إبراهيم أبي سنة وأحمد شاملو أنّهما يتمسّكان في حنايا سطورهما بتقنيات بصريّة عالية لنقل تجاربهما الشعوريّة ورؤاهما الفكريّة. تحاول هذه الدراسة باتّباعها المنهج الوصفيّ – التحليليّ أن تتناول أهمّ وظائف السطر الشعريّ في مستوياته الانزياحيّة المتفشّية لدى الشاعرين معتمدة في تطبيقها على المدرسة الأمريكيّة للأدب المقارن. يدلّ مجمل حصيلتها على أنّ الشاعرين أقبلا في قصائدهما على أهمّ انزياحات السطر الشعريّ كأسلوب التموّج السطريّ الّذي يُظهر مدى تأثير وطأة الملابسات الحرجة على نوع كتابتهما، والهبوط التدرّجي الّذي يوحي بانهيار المضامين متزامناً مع هبوط المفردات الشكليّ مسرعاً وبطيئاً، وأيضاً التشكيل العموديّ الّذي يأتي لديهما في موقفي التساوي الافتتاحيّ والتساوي الضمنيّ للأسطر، وفي النهاية أسلوب الصمت الّذي قد ينطلق من تنقيط الصمت القصير نحو تحقيق الصمت النقطيّ الطويل.

الكلمات الرئيسة: الانزياح؛ السطر الشعريّ؛ محمّد إبراهيم أبو سنة؛ أحمد شاملو؛ المقارنة.

*الكاتب المسؤول poorheshmati@gmail.com

١. المقدّمة

لقد أخذت القصيدة المعاصرة تتقدّم نحو خطوات التعبير الفنّيّ الّذي يتّصل بأحبال التشكيل البصريّ لإنتاج دلالات وإيحاءات تدعو القارئ إلى إعادة إنتاج النصّ الشعريّ عبر معطيات بصريّة يقدّمها الشاعر وتأويل الفضاء الشكليّ للنصّ الشعريّ الّذي قد ابتدعه من قبل. يُعدّ انزياح السطر الشعريّ من المهارات والتقانات البصريّة في مبنى القصيدة المعاصرة ومن الخطوات الواسعة في مجال التعبير عمّا يقع على الواقع البشريّ المعاصر من ضغوط شعوريّة وصراعات نفسيّة وتحدّيات فكريّة يصعب على الشاعر أن يعبّر عنها عبر استثمار اللغة التقليديّة وأنماط التعبير اللغويّ والفنيّ المألوفة. لقد كان لشعراء الاتّجاه الواقعيّ والحداثيّ دور مرموق في تطوير نطق الشعر العربيّ المعاصر بهذه الأساليب الفنيّة الحديثة بجانب الأداء اللغويّ وعلى الخصوص في الشعر العربيّ والفارسي الحديث لما اطّلعوا عليه من طرق التجديد في القصيدة الغربيّة المعاصرة، أخذوا يبادرون إلى خرق السائد في توزيع المفردات والتراكيب على الأسطر وصولاً إلى ذروة الرؤية الدراميّة في قصائدهم.

إنّ محمّد إبراهيم أبا سنة[١] وأحمد شاملو[٢] كلاهما شاعران فحلان يسطع نجمهما في سماء الشعر

١. وُلِد أبو سنة سنة ١٥ مارس ١٩٣٧م في ريف الودّي الصغير بمحافظة الجيزة. أمضى طفولته هنا وما إن بلغ العاشرة من عمره حتّى غادره نحو القاهرة للدراسة في معهد دينيّ ثمّ التحق بكليّة الدراسات العربيّة بالأزهر وتردّد إلى المكتبات العامّة وقبل أن يتخرّج في الجامعة، نشر عديداً من شعره حتّى ذاع صيته في البلدان العربيّة وهو أولع بشعراء مدرسة أبولو ثمّ انضمّ إلى شعراء الثورة الشعريّة المعاصرة بريادة نازك الملائكة والسياب والبياتي و... (العلامي، ٢٠٠٨: ٢٨-٢٣). شارك أبو سنة في كثير من المناصب كعضويته في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة واتّحاد الكتّاب العرب المصريين وحصل على جوائز مثل جائزة الدولة التشجيعيّة في الشعر ووسام العلوم الفنون وجائزة أفضل ديوان شعر (الوقاد، ٢٠٠٧: ١٠و٩).

٢ وُلِد شاملو عام ١٩٢٥م في مدينة طهران بين أسرة كان والدها ضابطاً يختلف على مهمّته في الجيش إلى مدن أخرى كمدينة رشت وأصفهان وشيراز و... ترك دراسته منذ السنة الأولى للثانويّة واشتغل شاعراً في الأوساط الأدبيّة وهو يناهز السابعة عشر من عمره (مقصودلو، ١٣٨٧: ٤و٣). نشط في تحرير الصحافة ثمّ سجن لفترة قصيرة إبّان الحرب بتهمة مناصرة الألمان في حربهم ضدّ الحلفاء، غير أنّ عقيدته تحوّلت وظلّ يساريّاً مؤمناً بالديمقراطيّة وحقوق الإنسان حتّى نهاية لحظات عمره وناضل بأشعاره النظام الملكيّ في إيران وأهدى أجمل قصائده إلى المقاتلين والمستشهدين بجانب دوره في إغناء المكتبة الفارسيّة بدواوينه وترجماته وبحوثه الثرّة (تلطّف، ١٣٩٣: ١٩).

العربيّ والفارسيّ المعاصر. لقد اشتركت خبرة الشاعرين بوعيهما الشاهق لأسرار مغالق النصّ وانفتاحه على الفضاء الخارجيّ في كتابة الشعر الحرّ عبر استثمار الطاقات الإيحائيّة كوحدة سياقيّة في اكتمال الوحدة العضويّة. أبو سنة من أبرز شعراء الموجة الثانية أو شعراء جيل الستينات في مصر وهو يمتاز بثقافة شعريّة عالية جعلته ينخرط في كثير من التجارب الأدبيّة والبشريّة العربيّة والعالميّة، كما يُعدّ شاملو من عمالقة الأدب والمجدّدين الروّاد في الشعر الفارسيّ بحيث يهتمّ في إنتاجه كأبي سنة بخرق أوزان الشعر القديم وتشييد لغة بليغة ومضامين عميقة تنتج في رحاب المجتمع والبيئة. أضِفْ إليه أنّهما شاعران يثوران على اللغة؛ فادُّخرت لهما تجارب ثريّة تعكس المعاني والرموز على مستويي الدلالة والفنّ بفضل العلامات التواصليّة لترتسم عندهما لوحة إيحائيّة منقطعة نظير تدلّ على فرادة الشاعرين وتميّزهما في تشكيل الصورة البصريّة. تحتاج هذه الصورة على تأويلها الواسع إلى مساحات ملائمة للتشكّل الانزياحيّ الّذي لا يخلو من الدهشة والتأويل في تجسيد الخطاب الشعريّ.

تعمد أساليب الشاعرين الانزياحيّة إلى توليد دوالّ الاشتغال الفضائيّ والبصريّ من خلال الخطوط والتشكيلات السطريّة اللافتة بحيث إنّ لغتهما الشعريّة من وجهتيها اللفظيّة والرمزيّة لم تَعُد لوحدها تقع في بؤرة العناية والمتابعة بل تملك طرق عرضها في السطور وكتابتها وصلتها بإطار الصفحة محطّ اهتمام **تهدف** إليه دراستنا معتمدة على **المنهج الوصفيّ ـ التحليليّ**[1] وأيضاً المقارنة[2] في تحليلها وتحاول أن تجيب عن **سؤالين** وهما:

□ ما هو أهمّ انزياحات السطر الشعريّ المشتركة في شعر محمّد إبراهيم أبي سنة وأحمد شاملو على سبيل المقارنة والتطبيق؟

□ كيف يساهم مدى هذا الاهتمام بالأسطر ويتمثّل توظيفها الانزياحيّ المشترك والمتباين في بناء المعاني وإنتاج الدلالات لدى الشاعرين؟

١ـ١. خلفيّة البحث

لقد اهتمّت دراسات نقديّة وأدبيّة كثيرة بظاهرة "الانزياح" كما كُتبت دراسات عديدة في شعر

1. Descriptive and Analytical Approach
2. Comparison

محمّد إبراهيم أبي سنة وأحمد شاملو؛ فعلى الحيلولة دون الاستطراد نكتفي بما يدنو من دراستنا. إنّ ما كتب في شعر أبي سنة يشمل:

«**محمّد إبراهيم أبو سنة؛ الخطا والأثر**» مؤلّف كتبه عبد الحكم العلامي سنة ٢٠٠٧ ووزّعه إلى خمسة فصول تشمل عناوينها الخطا والأثر، وثنائيّة القرية والمدينة، والمرأة / التجلّي والرمز، والشاعر الأسيان، واللغة وطرائق التعبير. «**الثوب الأزرق؛ دراسة في شعر محمّد إبراهيم أبو سنة وحياته**» رسالة ماجستير ناقشتها نسرين الوقّاد في الجامعة الإسلاميّة بغزّة سنة ٢٠٠٧ وتناولت فيها بابين. يرتبط الباب الأوّل بسيرة أبي سنة وحياته وفكره، والباب الثاني يخصّ البناء الفنّيّ في تجربته الشعريّة نحو جماليّات بنائه اللغويّ، وتشكيل صورته الشعريّة بسماتها الحركيّة والحسيّة والرمزيّة، وجماليّات إيقاعه التي تتمثّل في الموسيقى الداخليّة (الوزن والقافية وكلّ ما له إيقاع صوتيّ) والموسيقى الخارجيّة (تناسق الألفاظ وترابط الأفكار وجمال الصورة). «**الإيقاع في شعر الحداثة؛ دراسة تطبيقيّة على دواوين فاروق شوشة – إبراهيم أبو سنة – حسن طلب – رفعت إسلام**» مؤلّف كتبه محمّد علوان سالمان سنة ٢٠٠٨ وعالج في الفصل الأوّل حدود المستوى الصوتيّ في شعر أبي سنة بما فيه من وزن وتدوير وقافية وجناس وتصريع وتكرار يمكن الإعلان عن انتمائه إلى حركة الشعر المعاصر ومحاولة التخلّص من رتابة الإيقاع فيه. «**جستارى تطبيقى در شعر محمّد ابراهيم أبو سنه و فريدون مشيرى (فرم و محتوا)**: دراسة مقارنة في شعر محمّد إبراهيم أبي سنة وفريدون مشيري (الشكل والمضمون)» رسالة ماجستير ناقشتها آسية عبد اللهي مهدابي بجامعة حكيم سبزواري سنة ١٣٩٢. لقد قسّمت الباحثة رسالتها إلى أربعة فصول وبادرت فيها إلى المقارنة بين الشاعرين في الفصلين الثالث والرابع معتمدة على مضامين مشتركة كالإنسانيّة والنوستالجيا والوطنيّة والحريّة والحبّ والأسطورة ثمّ أساليب تعبير مشتركة في استخدام الألفاظ وأسلوب الحذف والتكرار والبنى الدراميّة والتناصّ دون أن يتمّ فيهما التركيز على ما جاء في دراستنا عن موضوع انزياح السطر الشعريّ لدى الشاعر.

إنّ ما جاء في شعر أحمد شاملو ويقترب إلى حدّ ما من إطارنا التنظيريّ يحتوي على مقال «**كاربست اشكال هنجارگريزى در اشعار احمد شاملو**: توظيف أنماط الانزياح في أشعار أحمد شاملو» لنازيلا يخدانساز وناصر عليزاده خياط سنة ١٣٩٣، ومقال «**تحليل آشنايىزدايى در شعر «با چشمها»ى احمد شاملو**: التحليل الانزياحيّ في شعر «مع العيون» لأحمد شاملو» لفريدة

آفرين والآخرين سنة ١٣٩٦، وهما دراستان يتناول فيهما الباحثون أنماط الانزياحات الإيقاعيّة والدلاليّة والمعجميّة والزمنيّة والأسلوبيّة والتركيبيّة في شعر شاملو دون أن يقاربوا عنده تمظهرات انزياح السطر الشعريّ في جهودهم المشكورة.

تأسيساً على ما سبق من كثرة البحوث المنشورة في شعر محمّد إبراهيم أبي سنة وأحمد شاملو، لا تُوجد دراسة تكون قد ارتكزت على المقارنة بينهما من منظار انزياح السطر الشعريّ؛ فتحاول هذه الدراسة تحليل أهمّ معايير هذا الانزياح عند الشاعرين على وجه التحديد ثمّ التركيز على نماذج مشتركة ومتفاوتة تمثّل مدى تأثّرهما بطرق تجديد التعبير البصريّ الفنيّ بجانب تعبيرهما اللغويّ.

٢. انزياح السطر الشعريّ

إنّ الانزياح[1] أو الانحراف الشعريّ هو الخطوة الأدبيّة نحو خروج الكلام وعدوله عن المعيار والمناط لغرض أو أغراض يرمي إليها المتكلّم متعمّداً أو يأتي بها عفو الخاطر؛ فيؤدّي غرض الهدم والبناء سويّاً أي هو «خطوة تحطيم قواعد اللغة المعهودة، وخطوة إعادة بناء الدلالة وفق علاقات انسجام جديد؛ خطوة الهدم وخطوة البناء، وذلك حتّى لا يكون الأمر مجرّد عبث لغويّ لا طائل من ورائه» (المرابط، ٢٠٠٥: ١٣٤و١٣٣). لقد نال الشعر الحديث نظرة متطوّرة إلى انزياح الشكل البصريّ الكتابيّ هادفاً إلى خرق نظام كتابة المألوف وزيادة عدّة دلالات ممكنة تستعيض عمّا تخرجه الألفاظ والمفردات بنمطها الاعتياديّ (محسني وكياني، ١٣٩١: ٩٠). انزياح السطر الشعري هو شحن الخطاب البصريّ بطاقات أسلوبيّة وجماليّة تطلق عنان القارئ للخيال المجنّح وتؤثّر فيه تأثيراً كبيراً يسوقه نحو المشاركة ومتابعة القراءة في النصّ الإبداعيّ.

يُعدّ انزياح السطر الشعريّ من تقنيات فنيّة زاهرة قد استُعيرت من القصيدة الغربيّة المعاصرة لتمثيل دلالة التجارب الشعريّة وإجلاء جوانبها السيميائيّة ويجري ذلك عن طريق التحكّم المتعمّد بمدى مساحة البياض والسواد في صياغة كتابة الصفحة المطبوعة. إنّ هذه الكتابة الانزياحيّة «بكونها شكلاً مرئياً، ما هي إلّا فسيفساء مشكّلة من حروف، شكل مزخرفيّ منتظم، مركّب من وحدات (أيقون) ينطوي على نفعيّة دلاليّة (لغويّة) وهذا الأيقون ينطوي حتماً على دلالة محايدة أو مستقلّة عن المنفعيّة الأولى، تتحدّد في ضوء مقصديّتها وتعالقها الدلاليّ مع النصّ، علاقة

1. Ecart, Deviation, Defamiliarization

النصّ بالكتابة» (شغيدل، ٢٠٠٣: ٨٣). أهمّ ما يميّز هذه السمة في القصيدة التشكيليّة هو أنّ القارئ لا يشعر معها بالرتابة والملل؛ وذلك أنّ ظهورها في النصّ يرافق الاحتفاظ بالقيمة الفنيّة وينمّ عن نجاحها البالغ في مهمّتها التوصيليّة على مستويي الشكل والمضمون.

ولعرض الجانب البصريّ الأيقونيّ في النصّ الشعريّ يقبل الشاعر المعاصر على تكسير الأسطر والورود في لعب السواد والبياض ليحدث جانباً إيحائيّاً في انتهاك الخطيّة المعهودة. إنّ جودة استخدام السطر الشعريّ وكميّة عدد مفرداته تعطيان النصّ ميزة البصريّة والإغراء مع التأويل وتنتميان في الأغلبيّة الساحقة إلى جهود الشعراء في هندسة قصائدهم؛ فيتألّف في بعض القصائد من جملة كاملة أو في الأخرى قد يبلغ كلمة واحدة أم حرفاً واحداً (العجيلي، ٢٠١٢: ٣٧). تُكتب بعض أسطر القصيدة على هيئة متفاوتة الطول والعرض أو بشكل هابط مباشر وهابط تدرّجيّ ومائل أو يتمّ وضع المفردات بنفسها في سطور متعدّدة بشكل متوازٍ أو غير متوازٍ بحيث يلهم في الفضاء النصّيّ الخطيّ تواجد علاقة دلاليّة لافتة بين الفضاء النصّيّ بوصفه علامة لسانيّة مقروءة والفضاء الصوريّ بوصفه علامة تشكيليّة بصريّة في النصّ.

٣. التشكيل السطريّ عند أبي سنة وأحمد شاملو

إنّ عمليّة التسطير تجري في شعر أبي سنة وشاملو بيسر وسهولة وافية؛ وذلك أنّ أبا سنة ينضوي تحت أنصار تشكيل الصورة مهما كانت خياليّة أم بصريّة متماشياً معها، كي يمنح النصّ ميزة الاكتمال والإقناع بعيداً عن طابع المباشرة والخصوصيّة المفرطة، وينقل من خلالها أرحب قيم إنسانيّة جماليّة مداها اللامحدود (العلامي، ٢٠٠٧: ١٧٠). في المقابل باتت عمليّة بناء الأسطر في شعر شاملو خطوة سائدة وتقوم في عقيدته على عدّة بواعث مشاركة في تحقيقها التلقائيّ كالخروج من شكل النثر وتمثيل موسيقى الشعر وإعطاء النصّ سطوراً طويلة وقصيرة تخوّل إليه حالة مشبهة للرقص، وهذا الرقص لا يستبطن مضامين مبهجة على حدة بل يمكن أن يورد في مواقف الحزن والمأساة والاعتراض والغضب أيضاً (مسيح، ١٣٨٤: ٨٣). يعدل أسلوب الانزياح السطريّ لدى الشاعرين عن الاستعمال الجماليّ المنحصر في مكنونات اللغة الشعريّة بل يتوقّف على قوّة البصر على تعزيز الصور والأخيلة وخرق الأفق التوقّعيّ مغايراً لما يجري في الكلام السائد والمتعارف عليه. تسعى دراستنا هذه أن تلقي الضوء على أهمّ مظاهر هذا الانزياح في شعرهما:

١-٣. التموّج

إنّ التموّج في السطر الشعريّ هو التفاوت الموجيّ بين الأسطر الشعريّة تبعاً لتفاوت موجات شعوريّة هاطلة يبثّها الشاعر في كلّ سطر كثيراً أو قليلاً، بعبارة أخرى يخصّ التموّج السطريّ «نظام السطور الشعريّة التي تطول حيناً وتقصر حيناً آخر، فتبدو شبيهةً بحركات الموج مدّاً وجزراً» (الجوة، ٢٠٠٨م: ١٣٠). لا تستوي مسافة الأسطر في معظم قصائد أبي سنة وشاملو من بدايتها إلى نهايتها بل تدلّ على فوضويّة شتّى المواقف وتدهورها عندهما. يصنع هذا التموّج نوعاً من الانزياح الكتابيّ أو حالة من النمط الفوضويّ في دلالة المفردات وتناسقها الشكلانيّ مع الواقع الخارج، ولا غرابة فيه؛ إذ يقع الانزياح التموّجيّ حين تصعب إضاءة المبتغى عبر تنضيد المفردات في صياغة خطّ شعريّ يفتقر إلى تحطيم البنية التقليديّة في الأسطر وتنسيق علاقة الكتابة مع دلالة المفردات وصورها (بورحشمتی وهمّتی، ١٣٩٧: ٤٤)، بحيث يشرع الشاعر في انتهاك بياض الصفحة بالكلمات ليلفت بصر القارئ إلى امتلاء حيّز الأسطر وفراغها.

لقد بُنيت معظم قصائد أبي سنة وشاملو في تشكيلها السطريّ على تفاوت طول الأسطر الشعريّة وقصرها، يعني طرق العرض والإمكانات البصريّة الواسعة التي تتيح للشاعرين أن يستخدما أسلوباً متموّجاً في إبراز دلالتهما كما ستكون نماذج مقتطفة من قصائدهما في محطّ الاستشهاد. النموذج المقتطف من هذا التموّج مقطع من قصيدة "كأنّه الغروب" من ديوان "شجر الكلام" لأبي سنة، عندما جاء مطلعها في وصف غروب الشمس على هيئة التموّج البصريّ والدلاليّ:

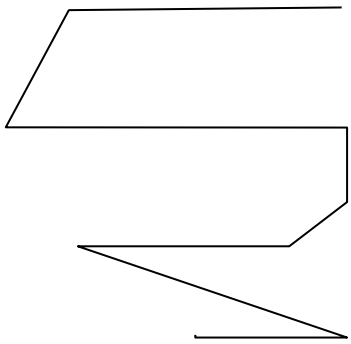
كأنّهُ الغُروبْ
يُثيرنا بِنارِهِ البَطِيئة
الَّتي يَلُفُّها
الرَّمادُ في المدَى
فَتُمْعِنُ الظلالُ في بُكائها
وَتَنْطَوي عَلى حَريقِها
القُلوبْ
وَتُطْفِئ الحَدائقُ الَّتي خَلَتْ
مِنَ الطُّيُوبْ (أبو سنة، ٢٠٠٠: ٧)

هنا يعتمد الشاعر على أسلوب التموّج في وضع اتّجاه الأسطر الشعريّة يميناً ويساراً ليتيح إمكانية التسوية بين هيئة الكلمات ودلالاتها أي يوحي التموّج بالدلالات المضطربة التي لا تقدر الألفاظ لوحدها أن تنقل شحنتها الجماليّة تماماً. يجلو توزيع الأسطر الشعريّة في النموذج الأعلى توزيعاً عشوائيّاً دون أن يتابع طولها وعرضها تنسيقاً صالحاً للتحديد والتكهّن البصريّ والإيقاعيّ. يعبّر الشاعر عن تفاقم الظروف الراهنة من خلال تصوير إيحاءات الاغتراب النفسيّ التي يستقيها من مشهد الغروب؛ فيبادر توسيع وصف الغروب الحاضر وتعميق صوره بالتفاوت الموجيّ الّذي يزيد في هذا المشهد من معاني التفجّع والأسى. إنّ الشاعر المعاصر لكي يرسم نفسه المضطربة والمتموّجة في المنفى قد يلوذ بالتموّج في الأسطر ليرينا ضجره من كلّ ما يحدق به ويثير قلقه (بلاوي وآخرون، ١٣٩٤: ٤٠) كما يثير هنا الشاعر مشهدُ الغروب.

يوظّف الشاعر التفاوت الموجيّ الأوّل في «كأنّه الغروب يثيرنا بناره البطيئة التي يلفّها» في تدرّج خطّيّ نحو اليسار من خلال ثلاثة سطور ثمّ تصاب القصيدة بالإيستاتيكيّة أو التوقّف البصريّ الّذي يدلّ على نهاية التوتّر والقلق في إثارة الغروب، لكنّ نهايتها "يلفّها" لا تنفصل لغويّاً عمّا يلحقها. يواصل الشاعر هذا التوقّف في ثلاثة سطور ليقابل السطور الثلاثة الماضية من جهة ويتنفّس الصعداء من جهة أخرى لينال كثافة صورة الغروب بتفاصيله ك «الرماد والضلال والبكاء والحريق» فحسب ولا حركيّة التدرّج البصريّ. يتكرّر هذا التموّج أيضاً في السطور الأخرى ولكن يسير على بطء مع تعبير الشاعر عن الاضطراب الدلاليّ الّذي يتراوح بين حرقة داخله «وتنطوي على حريقها القلوب» ولهيب نيران الخارج «وتطفئ الحدائق التي خلت من الطيوب».

يرتكز أحمد شاملو أيضاً على التموّج البصريّ في سطوره الشعريّة وهو يدلّ على حريّة تحكّمه في جودة توزيع سطوره، غير أنّ الشاعر يتّخذ نهجاً معتدلاً من التموّج بحيث تشبه سطوره نماذج أبي سنة في المراوحة بين الثبات والتحوّل أثناء تضخّم الأحداث والصور أو استقرارهما في الحيّز الدراميّ؛ فتملك حركة القصيدة المعاصرة بين الثبات والتحوّل في حسّاسيّتها ميسماً دراميّاً في أسلوب التموّج بين الثبات والتحوّل بحيث لا تمكث القصيدة عند الحركة الإيقاعيّة المجرّدة بل تصاحبها حركة الفعل والفكرة والحدث الشعريّ والصورة أيضاً (شرتح، ٢٠١٧: ١٠٢ نقلاً عن العبيدي، ٢٠١٥: ٢٠٤). يعتمد الشاعر في قصيدة "غروب «سيارود»: غروب «النهر الأسود»" على الأسلوب السابق ليرسم مدى الاغتراب بينه والغروب الملهم في موجة من الثبوت والتطوّر،

ولاسيمّا في مطلعها حين يقول:



می‌چکد سمفونیِ شب

آرام

رویِ دلتنگیِ خاموشِ غروب.

مغرب

از آتشِ افسردهٔ روز

بی‌صدا می‌سوزد[1] (شاملو، ١٣٧٤: ٣٣).

كما يُرى أنّ النصّ الأعلى يشبه ما فعله أبو سنة في نموذج اضطراب وتموّج يفعم بالدلالات الأيقونيّة والتناسق بين السياق الشكليّ والخطاب الشعريّ. يستخدم هنا الشاعر أيضاً الشكل الموجيّ للأسطر تعبيراً عن لجّة الاغتراب الخانق وسعة الظلام الّذي يخبر عن اضمحلال الأمل والسرور في مشهد الغروب. هذا التفاوت الموجيّ ومثله إلحاح بصريّ على تدهور الموقف أو تسجيل مثير لحالة الشاعر الشعوريّة تسجيلاً بصريّاً (جدّوع، ٢٠١٢: ١٠). يأخذ هذا المقطع منحدرات تموّجه السطريّ من صورة هجوم ظلال الليلة الهادئة على تضايق الغروب وأيضاً احتراق النهار في نيران الأحزان والهموم؛ فمشهد النهار والغروب والليلة جميعها تبدي صورة محزنة تفصح عن حركة الذات الداخليّة وتتصّف بالصراع بين الكتابة والبياض في الصفحة.

يظهر السواد / المكتوب هنا من جملة "می‌چکد سمفونی شب: تقطر سمفونيّة الليلة"، ثمّ تحدث الإيستاتيكيّة بمفردة "آرام: بهدوء" ليظهر الشاعر وقوع الإظلام هادئاً عفويّاً دون تصرّف. لا يطول مدى التنفّس البصريّ والدلاليّ بمفردة "آرام"، حتّى يعود الشاعر إلى بداية السطر ثانيةً ليكمل مضمون السطر الأوّل بالحديث عن الغروب ثمّ حلول الظلام من احتراق النهار. تستمرّ هذه الوتيرة إلى الأسفل، لتوضّح نقطة انطلاق الحركة الموجيّة أنّ مسيرة التوتّر الدراميّ تبدأ في حقيقتها من الأسفل إلى الأعلى، أي بداية الموج من احتراق النهار ثمّ تبلغ حلول الغروب وتختتم بحدوث الليلة، ليمنح الشاعر مساحة بياض الأسطر وسوادها انزياحاً

١. تقطر سمفونية الليلة بهدوء على ضيق الغروب الخامد. يحترق المغرب صامتاً من لهيب النهار المكتئب.

محتاجاً إلى التأمّل والنشاط الذهنيّ.

٢-٣. الهبوط التدرّجيّ

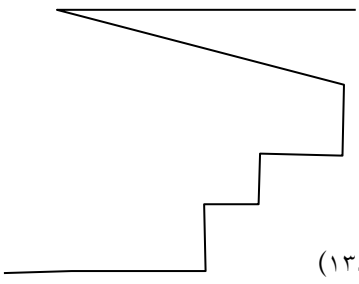
يُعرض السطر الشعريّ المتدرّج إلى حالة الهبوط والانهيار في امتداد الدفقة الشعوريّة ويخلق مع حركة الأسطر صوراً مختلفة؛ فقد يأتي الهبوط في منتصف السطر الأوّل أو في نهايته وأحياناً يقع في كلّ السطور. فيما يلي نموذج اقتبسناه من قصيدة "خريفيّة" لمحمّد إبراهيم أبي سنة؛ فهو يدلّ على حركة سطور تأخذ في الانحدار والهبوط خطوة فخطوة عند مشهد من الخريف الّذي يلازم تساقط الدموع في لحظات الغروب:

بَقايا طَواويسُ في الأفقِ
... هَذى سَماءٌ تُزَيِّنُ أركانَها
... بِالدُّموعِ الَّتي تَتَساقَطُ ...
... في لَحَظاتِ الغُروب (أبو سنة، ١٩٩٠: ١٨)

لقد رسم هنا الشاعر هبوطاً تدرّجيّاً من حركة المشاعر عند غروب الشمس في الخريف؛ فيبدأ لإنشاء هيئة التعبير عن هبوط الموقف من خلال أربعة أسطر بتمثيل بقايا الطواويس التي ترتقي إلى الأفق بوصفه ملتقى الأرض بالسماء ثمّ ينتشل من الأفق والطواويس الطائرة إليه سماء ملبّدة بالسحب التي تمطر على الأرض. من هنا تتزايد سرعة هبوط المعنى وتظهر نفسها بجلاء؛ إذ يشبّه الشاعر على سبيل التشبيه المقلوب لحظة تساقط الأمطار بانصباب الدموع من عيني شخص يرنو إلى غروب الشمس بحيث إنّ هذا التساقط لأمطار السحب ودموع العينين يتماشى مع بناء المشهد البصريّ في الأسطر. إنّ «كتابة الجملة الشعريّة بهذا الشكل، وتوزيع الأسطر الشعريّة على هذا النحو من الميل الموحي بالانزلاق تضفي على الصورة الشعريّة ما يمكن تسميته بحركيّة المضمون» (ناصر، ٢٠١٧: ١٢٠)، كما يُرى هنا أنّ الحيّز الدلاليّ يهبط من الأعلى تلو المشهد البصريّ في بناء الأسطر ثمّ تصل العلاقة البصريّة والدلاليّة بينهما إلى الانزلاق في نهاية السطر الأخير بتحديد الغروب وهو نهاية مأساويّة لطبيعة المشهد التي تبوح بتعانق السماء والسحب ثمّ الهبوط في الغياب كما جاء في الأسطر رسمها.

يرسم أحمد شاملو الهبوط التدرّجيّ في عديد من سطوره الشعريّة أيضاً مع الفارق في أنّه يعمل في تشييد دلالة الهبوط على عكس صورته المعتادة وعلى خلاف ما ينزع إليه أبو سنة، أي لا يقع البناء الشكليّ للهبوط في معظم سطوره على تكوين معنى الفشل وخيبة الأمل، ولا ينحدر نحو الضياع والاضمحلال

بل ينحطّ من الأعلى إلى الأسفل حصولاً على النشاط والنجاح في الحياة، أي يجعل شاملو الهبوط في سطوره على مستوى يمنح لغته المرونة والقدرة على التدفّق الثري، كما يُلاحظ مثيله في قصيدة "شعرى كه زندگى است: الشعر الّذي هو الحياة" التي تتزخرف منذ عنونتها بالدفقة الحيويّة:



او دست می‌نهد به جراحاتِ شهرِ پیر

یعنی

او قصه می‌کند

به شب

از صبح دلپذیر[1] (شاملو، ۱۳۹۷: ۱۳۸)

يتكوّن توظيف الهبوط في هذه الصورة من خلال خمسة أسطر رُسمت أكثر انفتاحاً في المقارنة بنموذج أبي سنة. تقع بدايته منذ السطر الأوّل الّذي يعتبر خلاصة غامضة من أربعة سطور تلحقه، فيسرد هنا الشاعر دور الشاعر الحداثيّ الّذي قد تطوّرت الآن قيمه وحوافزه أو انقلبت رأساً على عقب حتّى أصبح نشاطه اليوم في خدمة ردم آلام الشعب وإحياء آماله بحيث كأنّه يلمس إصابات المدينة القديمة بيديه. يُعرض هذا المبتغى بحذافيره في الجملة الأولى «او دست می‌نهد به جراحات شهر پیر» على هيئة متماسكة دون أن تتشرذم المفردات بين الأسطر، ولكن سرعان ما يظهر الشاعر قصده بجراح المدينة القديمة ويبوح بمفعول الردم وتضميد الجراح كما يجب، ليحدث صدعاً وانفكاكاً بين ألفاظ الجملة الأخرى داخل عدّة أسطر. هذا الهبوط التدرّجيّ من ميزات الشاعر المعاصر فحسب؛ لأنّه عندما يحاول أن يخلق نصّاً عامراً بالدلالات المفتوحة، يبذل جهداً جهيداً في تركيب النصّ وإظهار عناصر التشويش فيه (بنيس، ۱۹۸۵: ۱۹۵-۱۹۳)، كما يكشف هنا الشاعر عن قصده وخطاه في ردم جراح المدينة من خلال هبوط بطيء يلحق السطر الأوّل ليسدّ الغموض أو نقصانه اللغويّ عبر شحنة بصريّة تتجزّأ فيها ألفاظ الجملة بين الأسطر.

يبدأ هذا الردم البصريّ بمفردة «يعني» في السطر الثاني، والتي جاءت في السطر الثاني وحيدة لتمنح ما سبقها معنى السفور والوضوح. يحقّق شاملو هبوط السطر الثالث بجملة بسيطة تتشكّل من إجلاء حضور الشخصيّة «او: هو» ثمّ يتواصل في السطور حتّى يصل إلى الليلة التي تُعدّ مظهراً من مظاهر الظلم الجاثم على جراح المدينة القديمة وهي لا توحي هنا من الوجهة البصريّة بنهاية النسق الزمنيّ المظلم على عكس ما قدّمه أبو سنة بل ينتخب هنا الشاعر منظار التفاؤل

١. الترجمة: هو يلمس جراح المدينة المعمرّة، أي يقصّ لليلة من الصباح المفضّل.

وينتظر حلول صباح الحريّة في ما جاء في السطر الأخير ليعلن التفوّق والغلبة النهائيّة للصباح المنشود على ليلة مظلمة تضمن جراحات المدينة وآلامها. إنّ اجتماع الليلة والصباح في فضاء شعريّ واحد يؤدّي إلى اجتماع المتناقضين أو يعبّر عن واقع متناقض يثمر له الصورتين البهيجة والشجينة في آن واحد على تشكيل تقنية المفارقة[1] في شعره.

٣-٣. التشكيل العموديّ

يفيد مصطلح التشكيل العموديّ في السطر الشعريّ المعاصر بـ «الكتابة على الورقة على شكل عمود كأن تكتب أسطر قصيرة الواحدة بعد الأخرى (أو تحت الأخرى)، كأسطر الشعر الحرّ» (الخفاجي، ٢٠٠٣: ٣٦٣)، كما أنّ اصطلاح التشكيل الأفقيّ يعني «الكتابة على الورقة بشكل أفقيّ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار» *(المصدر نفسه)*. يميل الشاعران إلى التشكيلين العموديّ والأفقيّ في تساوي سطورهما وتشاكلها بصريّاً بطريقة ثابتة منظّمة على صفحة الورقة لفضاء القصائد الحرّة عادة. يحافظ أبو سنة على الامتداد العموديّ والتكرار الشكليّ المنضّد ولا يعدل عن التراتبيّة إلى التغييرات الطارئة على هندسة الأسطر، بل ينتهج طريقة الانسيال والجريان أي لا تكتمل عنده الجملة في السطر الواحد فحسب بل ينتقل معناها إلى السطر أو السطور اللاحقة. من نماذجه مقطع من قصيدة "جدليّة" ممّا يتناول فيها الشاعر تقاطر المفردات واحدة تلو الأخرى على النحو التالي:

- *أرضُنا؟*
- *أرضُهم!*
- *ليلُنا؟!*
- *خمرُهُمْ!*
- *مالُنا؟*
- *ملكُهم!*
- *ذِلُّنا؟*
- *عِزُّهُمْ!* (أبو سنة، ٢٠٠٠: ٧٧)

هنا يبادر الشاعر إلى ترتيب السطور القصيرة بخطّ عموديّ يتألّف فيه كلّ سطر من مفردتين (اسم الظاهر + الضمير) مع إعادة صياغته لتأكيد دلالة النصّ وتوجيهها. هذا التشكيل العموديّ من نوع التساوي الافتتاحيّ أو التساوي السطريّ «الّذي يفتتح مقاطع النصّ معتمداً على تكرار البنيتين التركيبيّة والإيقاعيّة للأسطر

1. Paradox

المكرّرة» (جنّوع، ٢٠١٢: ١١ نقلاً عن الصفراني، ٢٠٠٨: ١٧٦)؛ إذ إنّ كلّ سطر من السطور على الرغم من تباين مفردات ك «الأرض والليل والخمر والمال والملك والذلّ والعزّ» لفظاً ولا نعني معنىً، له أطوال متساوية تأتي جميعها على وزن "الفاعلن" المتواتر يمين الصفحة على تشييد الإيقاع الخارجيّ في نصوصه التشكيليّة.

فضلاً عنه يتعزّز التساوي السطريّ العموديّ على وتيرة أسلوب مشترك يتابعه الشاعر إلى نهاية الفقرة وها هو الأسلوب الاستفهاميّ المشترك الّذي يتألّق بإلقاء الإجابة عن جميعها بحيرة وعجب. هنا ينشّط أبو سنة الطاقة الاستفزازيّة الناجمة عن أدوات الاستفهام لإثارة أسئلة شعريّة مشاكسة تسوق السياق الدلاليّ للقصيدة، إضافة إلى ما تفتحه من فضاء واسع للإجابة عن الأسئلة في أيّ سطر. بما أنّ المقطع الأعلى يتمّ فيه التركيز على اكتشاف الواقع المتناقض الّذي يعيشه الشاعر؛ فيجمع على طريقة الحوار بين الخطابين المتضادّين من خلال جمل قصيرة وتعبير سرديّ بسيط إلى أقصى حدّ بحيث يثير الشاعر في كلّ سطر حدثاً واحداً دون أن يستخدم فعلاً ظاهراً يزيد من ديناميّة التعبير فيه.

إنّ القصر الطوليّ للأسطر والجمل القصيرة فيهما لقطات سريعة وبمثابة كوّة صغيرة تنتشر في شعر أحمد شاملو أيضاً وتفيد بأنّ البياض يحاول أن يضغط على السواد ويمنح القارئ إدراكاً وشعوراً بأنّ السطر الشعريّ ليس إلّا التقاط جانب من جوانب العالم الخارجيّ أو الداخليّ (بنيس، ١٩٨٥: ١٠٣). يستخدم الشاعر تقانة القصر الطوليّ والجمل القصيرة كما يفعله أبو سنة في عمليّة التشكيل الفضائيّ ليفسح المجال لإجلاء غلبة صورة البياض وسطوع الشكل الخارجيّ للقصيدة كدالّ أقدم ثمّ يأتي تفاعل السطر مع بقيّة دوالّ النصّ قبل أن يتمّ الالتفات إلى بنائها اللغويّ. يحظى مطلع قصيدة "نگاه کن: أنظرْ" بحركة سطور تنسال في ظاهرها إلى الهبوط العموديّ ليتحدّث فيه الشاعر عن السنوات الطويلة التي تأخذ أوضاعها في حالة التدهور والتلاشي نحو الأسفل ويجسّدها في سقوط انزياحيّ باهر؛ حين يقول:

سال بد
سال باد
سال اشک
سال شک
سال روزهای دراز و استقامت‌های کم
سالی که غرور گدایی کرد.

سال پست

سال درد

سال عزا[1] (شاملو، ١٣٤٦: ٣٨)

لقد افتتح هنا الشاعر قصيدته بالسطور النابضة بمعاناة السنة وآلامها على قالب المفردات البسيطة التي تقرّب خطابه من الفهم والتجاوب ثم لا يجتزئ في نقل معاناته بتشحين الورقة بمدلول المفردات واستلهامها بل يظهرها بهطول شكليّ جريح يضاف إلى استثمار طاقاته اللغويّة. على الرغم من تشاكل الألفاظ البدائيّة في كلّ سطر إلّا أنّ دلالتها تتباين في تدهور الموقف وهو على عكس مبادرة أبي سنة في التشكيل العموديّ للأسطر؛ إذ يأتي هنا التعامد بالتساوي الضمنيّ أي «التساوي السطريّ الوارد ضمن النصّ الشعريّ من غير أن تكون له وظيفة تكراريّة» (بهتون وإيمان، ٢٠١٧: ١٠٢ نقلاً عن الصفراني، ٢٠٠٨: ١٧٧). تتشاكل جميع السطور العموديّة العليا في استخدام لفظة "سال: السنة"، لكنّ لأيّ سطر دلالة ووظيفة خاصّة تختلف عمّا مضى ولحقه؛ فيدلّ السطر الأوّل على السنة السيّئة، والثاني على سنة الريح، والثالث على سنة الدمع و... ليحدّد الشاعر الحدود الزمكانية لكلّ أحزانه منفصلة.

تأتي المفردات في كلّ سطر بتعلّق واستقلال تامّ، ويبدو توزيعها أشبه بالجمل الناقصة التي تزيد متابعة تناثرها شاقوليّاً إلى النهاية من تشتيت الدلالات وإرباكها إرباكاً دلاليّاً لا يكتمل تركيبه حتّى بتسلّل القارئ إلى السطر أو السطور التالية، مع ذلك لهذه المتابعة استمرار وتأكيد على الأحزان اللاانتهائيّة وإثارة تزيد من متعة القارئ وشوقه للوصول إلى صورة كاملة بجانب الوقوف والتعمّق في المفردات. تنبني الجمل العليا على ترتيب السطور العموديّة القصيرة ليكتسح فيها البياض مساحة السواد ويخلق إيقاعاً داخليّاً بمفردة "سال" المكرّرة وأيضاً مفردات ك «بد، باد» و«اشك وشك». ينقطع هذا التعامد في السطرين الخامس والسادس، ويتّجه إلى التشكيل الأفقيّ لينشئ الشاعر في كلامه نوعاً من التميّز الإيقاعيّ والانزياحيّة الكتابيّة ثمّ يعود التعامد إلى ما كان من قبل.

١. السنة السيّئة، سنة الريح، سنة الدمع، سنة الريبة، سنة الأيّام الطويلة والمقاومات الطفيفة، سنة تسوّل فيها الطيش، السنة الدنيئة، سنة الألم، سنة الحداد.

٤-٣. الصمت

إنّ الصمت بالتنقيط نوع من انحباس الكلام واستتار العلامة بحيث تخرج فيه القصيدة عن امتلاء الفضاء النصّيّ في الأسطر؛ فهو في القصيدة التشكيليّة «صورة تحاول أن تكشف لنا مدى رغبة الشاعر في إقناع المتلقّي بلعبة التحرّك بين النطق والصمت، بين الكلمة والمحو، بين الصوت والبصر، بين الرقش والبياض، بين الامتلاء والخواء بتناسق متوازٍ، وبانتظام متّسق كحبّات العقد، وانسجام مستوٍ في نضج النصّ المستقيم في مرام معانيه» (فيدوح، ٢٠١٢: ٢٠). إنّ البياض النابع عن الحذف يشيع توظيفه في الخطاب الشعريّ المعاصر؛ فهو يحمل بواعث كتقديم حريّة أكثر لتسليم دلالة السطر المحذوف إلى القارئ أو إعطاء وظيفة إفشائه وتركيبه له (عطية ورشيد، ٢٠١٦: ١٩). لقد استفاضت هذه الظاهرة في شعر أبي سنة وأحمد شاملو بوصفها تقنية كتابيّة لافتة تنمّ عن دالّ قصديّ كامن مهما يكن كلمة أو جملة، توضع في مكانه مجموعة من النقاط التي تنوب عن الحذف وبعبارة أخرى عن الصمت لإثارة التأويل والحدس.

قد يرتكز أبو سنة في تغميض مبتغى تجاربه على أسلوب الصمت بالتنقيط غاية ارتكاز ليزيد من حالة النشاط التأويليّ والخياليّ في ذهن القارئ، ولاسيّما يرسم في مقطع من قصيدة «هل يضجر البحر» حيّزاً ترقيميّاً متتابعاً يرتبط بالسياق النصيّ وذلك حين يسرد آلام البحر الّذي يتضجّر في سجنه بكلّ سعة ورحب. على الرغم من أنّه تهبّ عليه الريح ويغمره الليل وتشرق له الشمس وتعبره السفن، لكنّه يشتكي من الوحدة والفراق، فبعدما يقدّم الشاعر أوصافاً عن كآبة البحر وضيقه، يعمّق التواصل معه عبر إقامة علاقة حميمة يشاركها الخطاب المباشر والتنقيط حين يقول:

أتَعرفُ سِرَّك يا بحرُ
سِرَّ الملايينِ.. جاؤوا
إليك.. وَراحُوا
وَأنتَ تُواصِلُ هذا الصُّراخَ
تُواصِلُ هذا العناءَ
وَتُغْلِقُ بابَك
.....
.....
رويدك يا بحرُ (أبو سنة، ٢٠٠٠: ٤٣و٤٢)

يشهد النصّ الأعلى على كثرة علامات التنقيط وتنوّع جليّ لها. يبدأ الشاعر كلامه بـ "أ" الاستفهاميّة التي لا تحمل سؤالاً حقيقيّاً يطالب الشاعر بالإجابة عنه؛ فهو يعرف هذه الإجابة التي تخصّ توتّر الموقف ويروم فحسب أن يدعو البحر بالاستفهام البدائيّ إلى التنبيه والاعتبار بسرّ الملايين ممّن يجيئون عنده ويروحون ثمّ يستخدم الوقف الّذي يُعدّ جزءاً من الصمت بالنقطتين الأفقيّتين اللتين تأتيان في شعره بشكل فضفاض وهو قد جاء هنا ليكمل دهشته من توتّر موقف البحر وحيرته منه؛ لأنّ للنقطتين الأفقيّتين علاقة وثيقة مع التلقّي البصريّ وهما تمثّلان توقّف الشاعر المؤقّت من أجل التوتّر والاضطراب بحساسيّة دلاليّة بالغة (بوعزة، ٢٠١٨: ١١٧). لم يترك الشاعر الحيرة والدهشة في المحطّة الماضية حتّى يتسلّل في السطر اللاحق إلى المحطّة الأخرى من الوقف ليرسم فاصلاً بصريّاً بين من يجيئون عند البحر ويروحون.

فضلاً عن ذلك لقد زوّد الشاعر سطريه بتقنية المدّ النقطيّ الّذي يشمل عدّة نقاط أفقيّة تتعدّى الثلاث لإحداث الصمت الأكبر على نصّه والرمزيّة الكبيرة فيه؛ فيبادر قطع السطور الماضية وبدء السطرين الجديدين بتمدّد نقطيّ يبلغ أحد عشر نقطة تتيح للقارئ فرصة طويلة للسكت، إذ ترمي تقنية السكت إلى «إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهيّ الصمتيّة تتمثّل في السكت بقطع الصوت عن القراءة زمناً طويلاً» (الصفراني، ٢٠١١: ٦٥). ينشئ الشاعر الفراغ الأوسع للإيحاء بكلام مسكوت عن استمرار أوصاف البحر كصراخه وعناده وإغلاق بابه، والتي يظهرها في مواصلة تدرّج الأسطر ليبيّن أنّ هذه الأوصاف لا نهاية لها، ثمّ يخرق صمته بالتصريح والنداء المباشر في بداية السطر الجديد.

يلجأ شاملو أيضاً في شعره إلى توظيف علامات الصمت بالتنقيط بشكل معتدل ويختار مثل أبي سنة التتابع الخطّيّ ليحجم عن إكساب بعض المعطيات ويكتفي في تعبيره بالإيجاز، مع الفارق في أنّه في نموذج سنتمثّل به، لا يسعى أن يخبّئ عن القارئ دوالّ الصمت التي تمتزج برمزيّة الطبيعة (البحر) بل يباشر نقل شحنات الواقع وسرد المشهد الدراميّ ثمّ يصطدم بالصمت. هذه الطريقة السافرة التي ينتهجها شاملو من أبرز مهامّ التتابع الخطيّ في تحقيق الصمت؛ لأنّ «التتابع الخطّيّ يوحي بنقل النصّ بدراميّته وشحناته فهو يعبّر عن واقعيّة النصّ وواقعيّة انفعالاته» (بولحارس، ٢٠١٥: ٣٧١)، كما يفعله شاملو في قصيدة «سرود مردی که خودش را کشته است: أغنية من انتحر» قائلاً:

و خونی از گلویش چکید

به زمین،

یک قطره

همين! ــ:

خونِ آهنگ‌های فراموش‌شده

خونِ نه!

خونِ نمی‌خواهم!

.....

.....

خونِ کلپتره

یک قطره[1] (شاملو، ۱۳۵۱: ۱۰۰).

تأتي صورة التشكيل البصريّ في وضع علامات الترقيم على سواد الصفحة وبياضها بطريقة موحية بالتجسيد بحيث يستنطق الشاعر مساحته الصامتة ويشكّل بياض الورقة بصرياً ودلاليّاً. هنا ينطلق الصمت من الفاصلة[2] بوصفها وقفاً موقّتاً يشبه السكتة لتقطيع الجمل ثمّ التدرّج الدلاليّ والشكليّ سويّاً نحو التصريح بالغائب بعد الوقف، وهذا الوقوف الصمتيّ له تحريض على تكبير ما يلحقه وتعظيمه وهو قطرة واحدة من الدم. لقد أدّت الدفقة الأولى مهّمتها الإنتاجيّة حتّى يبلغ دور العلامات الترقيميّة الأخرى لاتّساع الدلالة وتأكيدها؛ إذ يمكن لتغيير علامات الترقيم أن يكون سبباً لاتّساع الدلالة (الماكري، ۱۹۹۱: ۱۰۹)، منها علامة التعجّب (!) لتزويد انصباب قطرات الدم بمعاني الدهشة والتأثّر والاستغراب ثمّ الشرطة (–) التي تلاحقها مرّة واحدة لتكون حدّاً فاصلاً بين الواقع والخيال، لأنّ انصباب الدم يتبادر إلى ذهن الشاعر ويزيد من دهشته من ماهيّة الدم ومفهومه.

إنّ الدوالّ الغائبة تعبّر عن مساحة هذا الأسى ومدى عمقه أكثر من عرضها؛ فيوثر الشاعر من شعره كأبي سنة وضع سطرين منقّطين ليجعل صياغة الموت من التجمّد نحو الانسيال يعني انسيال الدم الّذي يظهره جارياً على مساحة بياض السطرين. يجلو امتداد السطرين المتوازيين بعد ثلاثة أسطر متفرّقة أشكال

۱. وسقطت قطرة دم من حلقه، إلى الأرض، قطرة واحدة، هذا كلّ شيء، دم الأغاني المنسية، دم يعني لا، دم بمعنى «لا أريد»، ...، ...، الدم الزهيد، قطرة واحدة.

۲. يطلق عليها الفارزة والشولة أيضاً.

من أوصاف الدم ليمثّل الشاعر أيقونة ترجمة الدم المستمرّة ثمّ يحمل فراغ السطرين من الكلام الملفوظ – تأسيساً على القرائن المسبقة واللاحقة – موقفاً مأساويّاً من مكابدة أحوال الشاعر الفرديّة والاجتماعيّة التي يعجز الشاعر عن إبلاغ الصوت والحديث عنها، أو بعبارة أخرى يكون الصمت حول تمظهر أوصاف الدم الأخرى أبلغ من الكلام.

النتيجة

لقد توصّلت دراستنا في شعر محمّد إبراهيم أبي سنة وأحمد شاملو عبر الاتّكاء على تقنية الانزياح في تشكيل سطورهما الشعريّة إلى نتائج يمكن تلخيصها فيما يلي:

لقد انفتحت قصائد الشاعرين على أهمّ تغيّرات سطريّة مشتركة تتسبّب بالتجوال في لجّة المعنى وخباياه، وتنصهر في مفاصل النصّ وبناه، وهي تشمل تقنيات التدرّج والهبوط التدرّجيّ والتشكيل العموديّ والصمت.

يعتمد الشاعران على أسلوب التموّج بوفرة بحيث إنّ أبا سنة لكي يحقّق اضطراب الموقف بتموّج، يبادر إلى توزيع السطور الشعريّة عفو الخاطر دون أن يرتّبها على هيئة قابلة للتحديد والتنبّؤ، وينسّق طول الأسطر وعرضها. فضلاً عن ذلك يستخدم الشاعر الإيستاتيكيّة والتوقّف البصريّ من خلال أسلوب التموّج وهو بمنزلة تنفّس وراحة في نقل آلامه الذاتيّة والخارجيّة من الأعلى إلى الأسفل.

يشبه أسلوب التموّج في شعر شاملو طريقة أبي سنة في المراوحة بين الثبات والتحوّل أثناء تعرّضه لوطأة الأحداث عليه، لكنّه يوثر نهجاً معتدلاً مع إيستاتيكيّة قصيرة تدلّ على التنفّس الدلاليّ القليل بأيقونة محدّدة وهادئة، زد على ذلك تفصح مسيرة اكتمال الأسطر لديه خلافاً لما يتبعه أبو سنة عن حركة موجيّة تتحرّك من الأسفل إلى الأعلى لتصل إلى قمّة التضخّم والاضطراب.

ينتشر الهبوط التدرّجيّ بين الشاعرين من خلال تسلسله المعلوماتيّ المشترك حيال غروب الشمس انتشاراً واسعاً مع الفارق أنّه عند أبي سنة يحمل في انزلاقه البطيء سرعة هبوط المعنى ويؤدّي إلى نهاية مأساويّة توحي بالزوال أو لحظة الغربة والوداع، لكنّه في شعر شاملو ينزاح عن الجانبين الشكليّ والدلاليّ في تشكيل السطور الشعريّة؛ فهذا الهبوط عنده انزلاق شعوريّ نحو النجاح والحياة الجديدة ليسدّ الغموض والالتباس المعنويّ الّذي تحمله بداية السطر.

يسترعي الشاعران انتباه القارئ إلى القيمة العليا للمفردات والتراكيب عبر خطوة التشكيل العموديّ في سطورهما، ولكن تختلف طريقتهما في أنّ أبا سنة يحافظ في هذا الهبوط المباشر على الوحدة العضويّة في أيّ

سطر ويستعمل البناء العموديّ من نوع التساوي الافتتاحيّ بحيث إنّ الأسطر عنده على الرغم من اختلافها في المفردات وتعدّدها ، تأتي في أطوال متساوية وموسيقى خارجيّة مشتركة في حين يستمرّ هذا التشكيل العموديّ عنده إلى نهاية الفقرة الشعريّة.

إنّ شاملو في تحقيق التعامد أو البناء العموديّ يوظّف القصر الطوليّ والجمل القصيرة في سطوره لتوسيع صورة البياض والتركيز على النصّ كما يفعله أبو سنة، غير أنّه يوثر استقلاليّة السطر بدلاً من التراتبيّة ويعمد إلى التساوي الضمنيّ للأسطر من أجل وظيفة خاصّة يحملها أيّ سطر في استخدام لفظة واحدة وموسيقى داخليّة مشتركة، علاوة على ذلك لا يخلد التشكيل العموديّ عنده إلى نهاية الفقرة وإنّما هو ينزع حيناً إلى التشكيل الأفقيّ والتميّز الإيقاعيّ ثمّ يعود إلى ما كان.

إنّ الصمت بالتنقيط انزياح شكليّ آخر يسهم لدى الشاعرين في إجمال نصّهما وإنتاج الدلالة في الأسطر مع تشريك المتلقّي في إدراكها وهو في نموذج أبي سنة يرافق مرّةً وظيفة النقطتين الأفقيّتين بحضور جمّ لتحديد التوقّف الموقّت في وصف حالات التوتّر والاضطراب ثمّ يترعرع ليشمل تقانة المدّ النقطيّ ليمنح القارئ فرصة تفكير طويل ويشاركه في تأويل الأوصاف الخياليّة الجديدة على تكميل السطرين المنقّطين.

يتناول شاملو أسلوب الصمت بعلامات الترقيم أيضاً في إنشاء حركيّة المضمون والتفاعل مع تجربته الشعريّة، وهو لتحقيق الصمت الأكبر يستمدّ من علامات الترقيم على تكبير ما يلحق السطر البدائيّ وتوسيع الدلالة في الأسطر اللاحقة ثمّ إعدادها على التصدّي للتمدّد النقطيّ الطويل، غير أنّ الشاعر لتحقيق مدلول الصمت حيال تمظهرات المشهد الدراميّ يتمسّك بالواقع الملموس أكثر من سعة خيال يتابعها أبو سنة ويحتاج إلى الإيحاء على التجسيد، فيجعل شاملو الصمت في سطوره يدنو من التنبّؤ والحدس الأكثر.

المصادر

أ) عربي

كتب

أبو سنة، محمّد إبراهيم (١٩٩٠)، **رماد الأسئلة الخضراء**، ط١، القاهرة: دار الشروق.

ـــــــــــــ(٢٠٠٠)، **شجر الكلام**، ط١، القاهرة: دار الشروق.

بنيس، محمّد (١٩٨٥)، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيويّة تكوينيّة)**، ط٢، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

سالمان، محمّد علوان (٢٠٠٨): الإيقاع في شعر الحداثة؛ دراسة تطبيقيّة على دواوين فاروق شوشة – إبراهيم أبو سنة – حسن طلب – رفعت إسلام، ط١، مصر: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

شرتح، عصام عبد السلام (٢٠١٧)، **شعريّة المتغيّر الأسلوبيّ في شعر حميد سعيد**، الأردن: دائرة المكتبة الوطنيّة.
الصفراني، محمّد (٢٠٠٨)، **التشكيل البصريّ في الشعر العربيّ الحديث (١٩٥٠–٢٠٠٤م)**، ط١، بيروت: الدار البيضاء.
الصفراني، محمّد (٢٠١١)، تجويد الشعر العربيّ الحديث؛ بحث في المحاقلة بين علم تجويد القرآن الكريم والنقد الأدبيّ، ط١، السعوديّة: نادي المدينة المنوّرة الأدبيّ.
العجيلي، كمال عبد الرزاق (٢٠١٢)، **البنى الأسلوبيّة – دراسة في الشعر العربيّ الحديث**، بيروت: دار الكتب العلميّة.
العلامي، عبد الحكم (٢٠٠٧)، **محمّد إبراهيم أبو سنة؛ الخطا والأثر**، ط١، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.
فيدوح، عبد القادر (٢٠١٢)، **معارج المعنى في الشعر العربيّ الحديث**، دمشق: دار صفحات للدراسات والنشر.
لمرابط، عبد الواحد (٢٠٠٥)، **السيمياء العامّة وسيمياء الأدب – من أجل تصوّر شامل –**، ط١، المغرب: مكتبة آنفو.
الماكري، محمّد (١٩٩١)، **الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتيّ)**، ط١، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ.

الرسائل

بولحارس، ليندة (٢٠١٥)، **التشكيل البصريّ جماليّاته ومدلولاته في القصيدة الجزائريّة "شعر العقد الأوّل من الألفيّة الثالثة للميلاد" أنموذجاً**، رسالة ماجستير، إشراف أحمد حيدوش، جامعة البويرة، الجزائر.
بمتون، أسماء؛ اوكسل إيمان (٢٠١٧)، **قصيدة الومضة في الشعر الجزائريّ المعاصر "ملحقات" لعزّ الدين ميهوبي أنموذجاً**، رسالة ماجستير، إشراف: قدور سكينة، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر.
الخفاجي، أحمد رحيم كريم (٢٠٠٣)، **المصطلح السرديّ في النقد الأدبيّ العربيّ الحديث**، رسالة ماجستير، إشراف: قيس حمزة فالح الخفاجي، جامعة بابل، العراق.
العبيدي، جميلة عبد الله (٢٠١٥)، **البنية الدراميّة في شعر حميد سعيد**، رسالة ماجستير، مخطوطة المملكة العربيّة السعوديّة.
الوقاد، نسرين (٢٠٠٧)، **الثوب الأزرق؛ دراسة في شعر محمّد إبراهيم أبو سنة وحياته**، رسالة ماجستير، إشراف كمال أحمد غنيم، الجامعة الإسلاميّة بغزّة، فلسطين.

الدوريّات

بلاوي، رسول وآخرون (١٣٩٤)، «جماليات الأساليب البصريّة في شعر عدنان الصائغ»، **مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها**، جامعة سمنان بالاشتراك مع جامعة تشرين، ع٢١، صص ٤٨–٢٧.
بوعزة، طيبي (٢٠١٨)، «ظاهرة التشكيل البصريّ في الشعر الجزائريّ المعاصر ديوان "ما لم يقله المهلهل" للشاعر محمّد زبور أنموذجاً»، **مجلّة دراسات أدبيّة**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الجزائر، ج١٠، ع٣، صص ١٢٠–١١٣.
پورحشمتی، حامد؛ شهریار همتی (١٣٩٧)، «سیمیائیّة قصیدة "وشم النهر علی خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" لمحمّد عفیفي مطر؛ دراسة في العتبات النصیّة والأسالیب البصریّة»، **مجلّة لسان مبین**، جامعة الإمام الخمیني الدولیّة، س٩، ش٣١، صص ٥٠–٢٥.
جدّوع، محمّد فاضل (٢٠١٢)، «التشكيل البصريّ في قصيدة ماجدة غضبان»، **كلية التربية**، جامعة المثنى في قسم اللغة العربية، صص٢٢–١.
الجوة، أحمد (٢٠٠٨)، «سيميائيّة البياض والصمت في الشعر العربيّ الحديث»، **مجلّة علامات**، جامعة محمّد الخامس – الرباط أكدال، المغرب، ع٣٠، صص ١٣٥–١٢٢.

شغيدل، كريم (٢٠٠٣)، «دلالات التشكيل البصريّ في الشعر العربيّ الحديث»، **مجلّة علامات**، جامعة محمّد الخامس – الرباط أكدال، المغرب، ع٢٠، صص ٨٦-٨٠.

عطية، هيام عبد زيد؛ دعاء إبراهيم رشيد (٢٠١٦)، «البعد العجائبيّ للنصّ الموازي – قراءة في الشعر العراقي المعاصر–» **مستودع بحوث جامعة القادسية**، صص ٣١-١.

محسني، علي أكبر؛ رضا كياني (١٣٩١)، «الانزياح الكتابيّ في الشعر العربيّ المعاصر (دراسة ونقد)»، **مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها**، جامعة سمنان بالاشتراك مع جامعة تشرين، ع١٢، صص ١٦٥-٨٥.

ناصر، علاء الدين علي (٢٠١٧)، «دلالات التشكيل البصريّ الكتابيّ في النصّ الشعريّ الحديث»، **مجلّة الأثر**، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع٢٩، صص ١٢٤-١١٣.

ب) فارسي

الكتب

تلطّف، كامران (١٣٩٣)، سياست نوشتار (پژوهشی در شعر و داستان معاصر ایران)، تهران: انتشارات نامک.

شاملو، احمد (١٣٤٦)، مجموعه اشعار عاشقانه احمد شاملو؛ از هوا و آینه‌ها، تهران: چاپ خوشه.

------ (١٣٥١)، **مرثیه‌های خاک**، چ٢، تهران: چاپ موسوی.

------(١٣٧٩)، **باغ آیینه**، تهران: نشر زمانه.

------ (١٣٩٧)، **مجموعه اشعار شانزده دفتر ١٣٧٨-١٣٢٣**، گردآوری امیر پرویز پویان، کتابخانه امید ایران.

مسیح، هیوا (١٣٨٤)، **کتاب شعر: احد شاملو**، چ١، تهران: انتشارات قصیده‌سرا.

مقصودلو، بهمن (١٣٨٧)، **احمد شاملو بزرگ شاعر آزادی**، چ١، آمریکا: شرکت کتاب.

الرسائل

عبداللهی مهدابی، آسیه (١٣٩٢): **جستاری تطبیقی در شعر محمدابراهیم أبو سنه و فریدون مشیری (فرم و محتوا)**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: عباس گنجعلی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار.

الدوريّات

آفرین، فریده وآخرون (١٣٩٦): «تحلیل آشنایی‌زدایی در شعر «با چشم‌ها»ی احمد شاملو»، **مجلّه مطالعات زبانی و بلاغی**، دانشگاه سمنان، س٨، ش١٥، صص ٤٠-٧.

یخدانساز، نازیلا؛ ناصر علیزاده خیاط (١٣٩٣): «کاربست اشکال هنجارگریزی در اشعار احمد شاملو»، **مجلّه ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**، تهران، س٤، ش١، صص ١٣٨-١٢١.

آشنایی‌زدایی سطر شعری در شعر محمّد ابراهیم ابو سنه و احمد شاملو، بررسی تطبیقی

اسماعیل حسینی اجداد نیاکی[1]، حامد پورحشمتی[2*]

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان

۲. دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

شعر معاصر در پی یافتن روش‌هایی برای تحکیم نقش واژگان و ترکیب‌ها و گریز از یکنواختی کارکردهای ملموس و سنتی آن‌هاست. این موضوعی است که شاعر را بر آن داشته تا به شیوه‌های بصری متناسب با بیان خود دست زند و به طراحی‌های شکلی قصیده خود یک ساختار معماری جدید متناسب با مضمون واژگان و چینش سطری آن‌ها اضافه نماید. ازجمله این شیوه‌ها، پیگیری آشنایی‌زدایی سطرهای شعری است که به‌روشنی در شعر معاصر عربی و فارسی به چشم می‌خورد، به‌ویژه این گذار ما در قصاید محمدابراهیم ابو سنه و احمد شاملو بیانگر آن است که دو شاعر در لابه‌لای سطرهای خود قائل به تکنیک‌های انعطاف‌پذیری بصری والایی به‌منظور انتقال تجربه‌های احساسی و آراء فکری خود هستند. این پژوهش با درپیش‌گرفتن روش توصیفی ـ تحلیلی در پی پرداختن به مهم‌ترین کارکردهای سطر شعری در سطوح شایع آشنایی‌زدایی آن نزد دو شاعر با تکیه بر مکتب ادبیات تطبیقی آمریکاست. نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد دو شاعر به مهم‌ترین کارکردهای آشنایی‌زدایی سطر شعری در قصاید خود توجه نشان دادند؛ نمونهٔ آن شیوهٔ موج‌دار بودن سطری است که نشان‌دهندهٔ میزان تأثیرگذاری فشار شرایط سخت بر نوع نوشتار آن‌هاست. همچنین در شعر هر دو شاعر، سقوط تدریجی سطری بر سقوط معنایی سریع و آهسته، هم‌زمان با سقوط شکلی واژگان حکایت دارد؛ ساختار عمودی سطری در دو موقعیت تساوی افتتاحی و تساوی ضمنی سطرها به کار می‌رود و در پایان تکنیک سکوت که گاهی از نقطه‌گذاری برای بیان سکوت کوتاه شروع می‌شود و به سکوت نقطه‌ای طولانی ختم گردد.

کلیدواژه‌ها: آشنایی‌زدایی؛ سطر شعری؛ محمدابراهیم ابو سنه؛ احمد شاملو؛ تطبیق.

*نویسندهٔ مسئول: poorheshmati@gmail.com