الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر
باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

فضاء القصيدة في شعر سعدي يوسف
دراسة سميو تأويلية

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي المعاصر

إعداد الطالبة:
وداد بن عافية

إشراف:
أ.د: عبد الله العشي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
عز الدين بوبيش	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا
حسين خمري	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
عمر بوقرورة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
بلقاسم مالكية	أستاذ محاضر	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
السعيد بوطاجين	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
2008 – 2009 م
1429 – 1430 هـ

مقدمة

تزامن التعبير بواسطة الصورة، والتعبير بواسطة الكلمة، منذ البدايات الأولى، حيث سعى الإنسان إلى تفسير الظواهر الطبيعية المبهمة، وكسر الخوف من المجهول، عن طريق الرسم على جدران الكهوف تعبيرا عن اعتقاداته وهواجسه حينها، منذ أكثر من آلاف السنين، وهذا ما خلدته كهوف (التاميرا) بإسبانيا وجنوب فرنسا، وروائع الطاسيلي جنوب الجزائر، وكثيرا ما كانت الأسطورة ملاذ الإنسان البدائي في التعبير عن هواجسه ومخاوفه ومحاولة فهم الكون وتفسيره، عن طريق صياغتها في قالب قصصي قلق مفسر ومستفسر يعكس رؤيا الإنسان للعالم من حوله.

ولفترة غير قصيرة كان الاحتفاء بقداسة الكلمة كبيرا عبر الحضارات المختلفة، لاسيما العربية منها، التي اتخذت من الشعر الأداة التعبيرية الأولى عما يشغل الإنسان العربي طوال فترة تاريخية معتبرة، إلى أن اكتشفت الطباعة أواسط القرن الخامس عشر الميلادي، مما جعل البصر يطغى على الحياة الثقافية على حساب المشافهة والصوت. وأدى إلى قلب موازين القوى لصالح الثقافة البصرية على حساب الثقافة المسموعة، وإلى تغيير الخلفية الجمالية التي يصدر عنها الخطاب الشعري الحداثي ذو البعد الأيقوني. إذ لم تعد الكلمة أداة الشعر الأولى، بل إن لتمظهراته الشكلية، وكيفية تفضيه وظهوره على صفحة الورقة كبير الأثر في استقطاب البصر والبصيرة معا، لاستكناه دلالته الأيقونية في علاقتها بالدوال اللسانية.

إن ملكات الإنسان ليست حيادية كما بين "مارشال ماك لوهان"، فكل ملكة تنمي وظائف إنسانية معينة على حساب وظائف أخرى، فملكة البصر تنمي طاقات وقدرات معينة، مثل "روح التصنيف، البعد الأحادي، الزمن التاريخي، العقلانية، الكتابة، الفضاء، التسلسل، الواقعية، الإحساس بالمظاهر".

والذي يهمنا من هذا كله هو إنماء حاسة البصر للبعد الفضائي الذي أصبح سمة القصيدة المعاصرة لدى زمرة من الشعراء، من بينهم العراقي "سعدي يوسف" الذي سخر طاقات القصيدة المرئية في تشظيها وتفضيها، كمعادل جمالي للجرح العراقي، فالوطن كما يقول: "لم يعد قائما، فيتحول إلى رمز وأيقونة يحملها الشاعر معه حيثما ذهب".

إن في انزياح القصيدة الحداثية عن قواعدها الشكلية والزمانية المتوارثة، وتفضيها في صور بصرية لا منتهية، ما شكل ظاهرة جديدة تتطلب الروية والأناة في دراسة نقدية مستقصية، عن خلفياتها وتطلعاتها، لاسيما أن "الفضاء" كظاهرة شعرية غير مدروسة —على خلاف الفضاء الروائي–باستثناء بعض الدراسات المتفرقة، ولعل الدراسة الأكاديمية الرائدة في هذا المجال "لمحمد الماكري" في كتابه "الشكل والخطاب"، إلا أنها على قيمتها ودقتها غير كافية، لا تسد فجوات الظاهرة من كل جوانبها مع انفتاح نماذجها، مما شكل حافزا لدي لاستكمال ما بدأه الباحث من زوايا مختلفة، سعيا للتأسيس للدراسات النقدية المتعلقة "بالفضاء الشعري" وتذليل الطريق إليها، محللة ومستقصية للظاهرة في علاقتها بالخلفية الجمالية والفلسفية والسياسية والاجتماعية التي تصدر عنها.

ولما كانت الدراسة تهتم بالبعد الأيقوني/البصري للقصيدة في تمظهراته وتشكلاته المختلفة، فإن المنهج السميائي هو الأنسب في تقصي البعد الفضائي باعتباره دالا أيقونيا يقيم علاقة مع دوال القصيدة المشفرة وتفجيرها دلاليا في علاقتها بالجانب المرئي منها.

وعليه، فقد تم اعتماد خطة منهجية لإنشاء الهيكل البنائي للبحث. المتكون في عمومه من تمهيد وأربعة فصول تطبيقية وخاتمة.

تناول التمهيد كل ما يتعلق بالجانب النظري للبحث، محاولا الوقوف عند"الأسس الجمالية للتفضية الشعرية"، بدءا بإشكالية المصطلح: الفضاء/المكان/الحيز، ليفرق بعدها بين فضاء التدوين الشعري وفضاء التقصيد، مفصلا في عنصر ثالث كيفية تشكل الفضاء الشعري من خلال بلاغة الغياب (الحذف، غياب علامات الترقيم)، وبلاغة الحضور (الكاليغراف، التشذير، التظليل، الوتد)، ليقف بعدها عند ظاهرة التفضية في التراث العربي من خلال نماذج خرجت عن النموذج الجاهز وهي: الأرجوزة، القواديسي، المسمط، الموشح، البند، التختيم، ليصل إلى ظاهرة التفضية في الشعر المعاصر مستقصيا عن أصولها المعرفية والجمالية، ومدى تأثرها بفضاء القصيدة الغربية، وموقف الشاعر "سعدي يوسف" من التأثر والتأثير، ليصل في الأخير إلى مبررات التنوع الفضائي في القصيدة العربية المعاصرة.

أما الفصل الأول من البحث، فقد عرض لظاهرة "تداخل الأجناس الأدبية"، وكيف أفاد منها الشاعر في صنع فضائه التقصيدي، من خلال ثلاث محطات رئيسية، تداخل:

الشعري/الدرامي، الشعري/السردي، الشعري/النثري، فقد كان لإلغاء الحدود بين الشعر والمسرح أثره في منح القصيدة بعدا بصريا من خلال آليات عدة هي: الصراع، الحوار، التفصيلات الحية، تعدد الشخصيات/تعدد الأصوات الإيقاعية.

لينتقل الفصل في عنصر ثان إلى تداخل الشعري/النثري الذي أسهم في التنويع التشكيلي للقصيدة المعاصرة من خلال عنصرين هما: تجنب المجاز والاستعاضة عن الوزن بالإيقاع، ليقف الفصل في محطة أخيرة عند "التفاصيل اليومية" و "بين التعبير و التجريد"، كعنصرين أسهما في صنع البعد الفضائي للقصيدة التي تمازج فيها الشعري مع السردي.

ثاني الفصول تمحور حول "هندسة فضاء الشكل"، حيث عرض لكل أشكال التفضي التقصيدي من خلال الأنواع الشعرية المعروفة: القصيدة العمودية، القصيدة الحرة، القصيدة النثرية، وتقاطع الأشكال.

أما القصيدة العمودية، فقد خضعت لتنويعات فضائية متنوعة كمؤشر على التغيرات الطارئة على الخلفية الفلسفية والجمالية للشاعر، مست بنيتها الزمانية والمكانية في تناظرها وتناسبها وانسجامها.

القصيدة الحرة هي أكثر الأنواع التقصيدية التي مسها التغيير، بانفتاحها على أشكال لا نهائية من التمظهرات الفضائية التي استعرضها الفصل بالتحليل والمناقشة وهي: القصيدة الهرمية، القصيدة المعمارية، القصيدة اللمحة، القصيدة المتعددة، وقد سمحت هذه الأخيرة باعتبارها تجمع بين نصين مختلفين في حيز مكاني واحد، من أن تكون مساحة للتعدد والتنوع، وعليه فقد تفضت بأكثر من شكل: القصيدة المتناوبة، القصيدة المتداخلة، القصيدة المؤطرة، القصيدة المرقمنة، قصيدة الفضاءين العربي/الأجنبي. كما عرض الفصل إلى فضاء الشكل النثري في توزعه المكاني، واقفا عند أهم الآليات التي استغلها في تشكله وخروجه عن القاعدة والمألوف، لينتهي الفصل عند ظاهرة تقاطع الأشكال الشعرية، الحر/العمودي، العمودي/الدائري، الحر/النثري، مستقصيا عن أهم الآليات المسخرة لصنع الفضاء الشعري: الكاليغراف، علامات الترقيم، مورفولوجيا الفراغ، تعالق السواد بالبياض، اعتماد النبر البصري وغيرها.

ثالث الفصول تناول "القيمة الفضائية للعتبات النصية"، مركزا على عناصر النص الموازي التي تسهم في بناء الفضاء التقصيدي، والمتعلقة بالنص المحيط (Péritexte) الذي تنتسب عناصره فضائيا إلى داخل النص، وهي: العنوان، الإهداء، التصدير، الحواشي والهوامش، وقد ركز الفصل البحث حول عناصر النص الموازي في كونها جزءا من الفضاء الداخلي للقصيدة، أم أنها مجرد عتبات وهوامش مكملة وجزر طافحة، قابلة للحذف والتغيير؟، وذلك من خلال الوقوف عند: فضائية العنوان، فضائية الإهداء، فضائية التصدير، فضائية الحواشي والهوامش، وتوخيا للدقة العلمية، تم الفصل بين عنصري الحواشي والهوامش، إذ درس كل منهما على حدة، نظرا للاختلاف البادي في تفضيهما المكاني، وقد قسمت الهوامش إلى نوعين هما: الهوامش المفسرة والهوامش الواصفة.

آخر فصل جاء متعلقا "بالفضاء الشعري وبنية الإيقاع"، متناولا بالدراسة الإيقاع باعتباره عنصرا زمانيا في علاقته بالمكان التقصيدي، واقفا عند أبرز عناصر الإيقاع، ودورها في تشكيل الخطاب الشعري فضائيا، والتي تتمثل فيما يلي: 1/الجمع بين الشكلين التقليدي والحر، 2/التشكيل القافوي وإسهامه في التنويع الفضائي من خلال الصور المختلفة التي تتفضى عليها القافية: نظام الموشح، القافية نهاية المقطع، القوافي المتواطئة، تقفية إيطاء، التصريع، 3/التكرار بأنماطه التشكيلية المختلفة: التكرار النمطي، تكرار التصدير، تكرار النهاية، تكرار الترجيع، تكرار التنامي، تكرار الأصوات، تكرار الكلمة المعزولة.

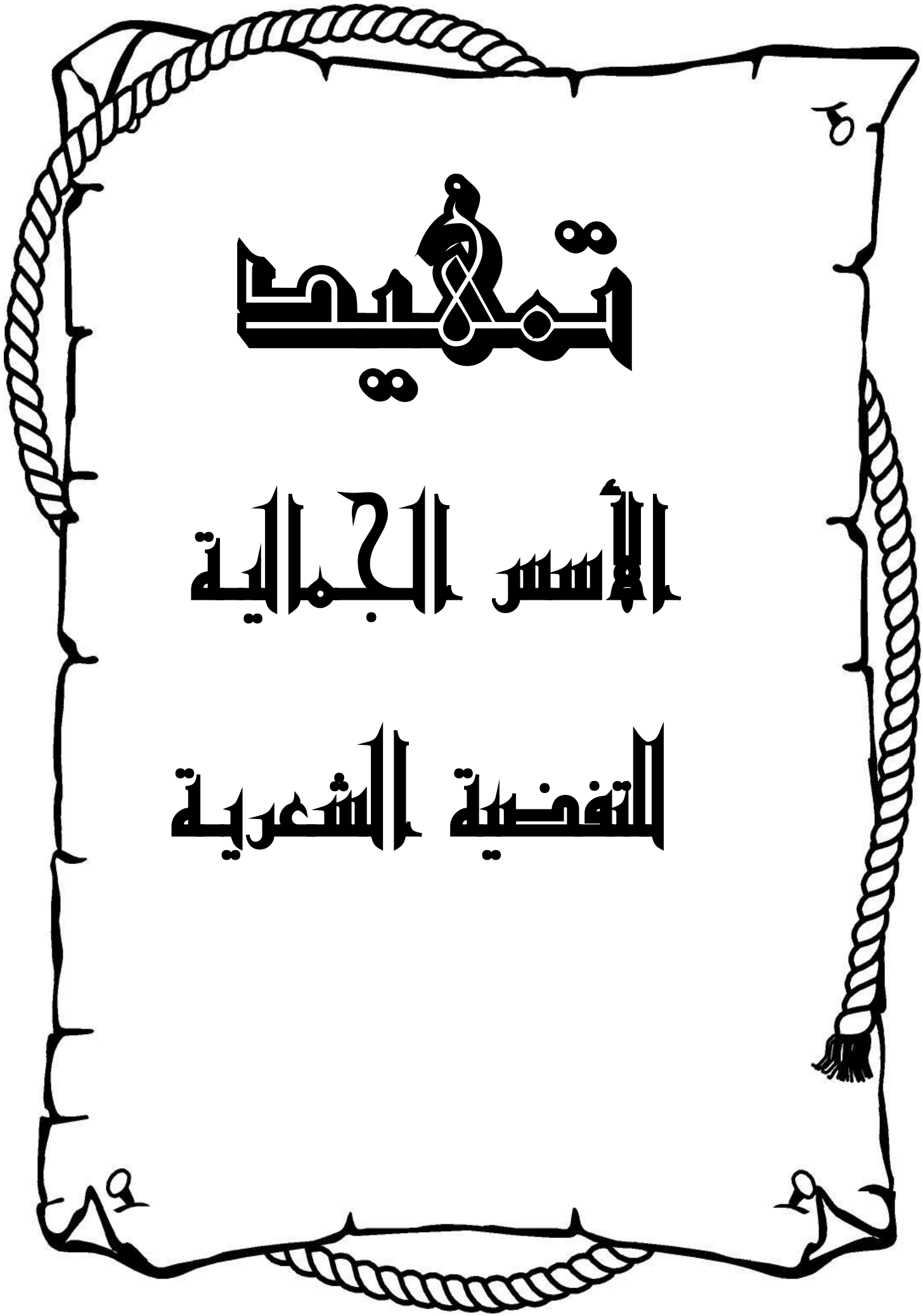
كما عرض الفصل إلى الترصيع والوقفة، باعتبارهما عنصرين إيقاعيين أسهما في بناء الفضاء التشكيلي للقصيدة.

هذا، وقد جاءت الخاتمة في نهاية البحث لتورد أهم النتائج المتوصل إليها.

لقد شكلت دواوين "سعدي يوسف" المورد الرئيسي الذي نهل منه البحث مادته الأولى، إلى جانب اعتماده على مجموعة من المراجع الأخرى، التي كانت بمثابة روافد مغذية أبرزها: الشكل والخطاب لمحمد الماكري، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمحمد بنيس، الشعرية العربية الحديثة لشربل داغر، الشعر بين الرؤيا والتشكيل لعبد العزيز المقالح، الدلالة المرئية لعلي جعفر العلاق، تحليل الخطاب الشعري لمحمد العمري، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الحديث لمحمد نجيب التلاوي، هذا إلى جانب مجموعة من المقالات والكتب المترجمة.

إن في ندرة الدراسات النقدية المتناولة لظاهرة التفضية الشعرية من جهة، والدارسة لشعر "سعدي يوسف" من جهة أخرى، ما تطلب بذل جهد مضاعف في البحث والاستقصاء والتحليل، وفي ذلك تكمن جدة البحث وقيمته.

وفي الختام، أتقدم بتواضع الطالب المقر بفضل أستاذه عليه، بأسمى آيات التقدير والعرفان إلى أستاذي المشرف:"عبد الله العشي" الذي كان لي خير موجه وناصح ومدعم لإنجاز هذا البحث.


تمهيد
الأسس الجمالية
للتغنية الشعرية

I- مفهوم التفضية الشعرية:

إن في العملية الاستعارية لمصطلح "الفضـــاء" من مجـــالات الفلسفـــة و الرياضيات والهندسة والجغرافيا إلى حقل الأدب، نزوحا إلى علمية الأدب، مع اتخاذ السيميائيات جسرا واصلا بين العلمي والأدبي.

فالفضاء لا ينفصل عن أصله القائم على البعد: البصري، الحجمي، المساحي، الامتدادي، و تتحدد وظيفة السمياء بتأويل هذه الأبعاد باعتبارها علامات دالة، لا سيما أن القصيـــدة العربيـــة المعاصـــرة اتـــخذت منحى بصريا، و باتت تتلقى كشكـــل أو هيكـــل أو قوام بما تشغلـــه من فضاء أو مكان أو حيـــز على الـــورق.

1- إشكالية المصطلح: الفضاء /المكان/ الحيز.

إن العتبة الأولى لولوج عالم التفضية الشعرية — على ما يبدو- عبارة عن عقبة، تتمثل في إشكالية توحيد المصطلح النقدي، فقد اشتغلت أغلب الترجمات على نقل المصطلح (Espace) إلى الفضاء، إلا أن من النقاد من يتحدث عن المكان و يعني به الفضاء بوصفه أوسع و أشمل من المكان كالناقد المصري "صلاح صالح"[1]، فيما يرى "عبد المالـــك مرتاض " قصورا في مصطلح المكان و أنه عاجز عن أداء المعنى المنوط به أو المقصـــود منه، فعـــدل إلى استعمـــال "الحيـــز " باعتبـــاره في نظره أشمل و أبلغ، و لأنه "ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للزمان،و إنما هو تصور ينطلق من تمثل شيىء يتخذ مأتاه من مكان و ليس به، ثم يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيز المتشجرة عن هذا الحيز الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبدا، لأن كل حيز يفضي إلى حيز آخر(...) و بمثل ذلك تستوفي الرؤية موقعها فتتبوأ مكانا مكينا"[2].

و دون كبـــير عناء يمكن للباحث المتفحص أن يـــلاحظ أن الناقد مرتاض لم يستنـــد في تحيزه لمصطلح الحيز أو التحييز (Spacialisation) على دليل علمي أو لغـــوي، و أن الانطبـــاعية أساس حكمة و اختياره.

---

(1) ينظر، صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، د ط، دار الشرقيات، القاهرة، 1997.

(2) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، دت، ص79.

فيما تتفق أغلب الترجمات على استعمال " التفضئة "[1] أو "التفضية" كمقابل للكلمة اللاتينية (Spacialisation) التي طغت على الكتابات النقدية المعاصرة، باعتبار الفضاء اشمل من الحيز و المكان.

إن ثقافتنا الهندسية تجعلنا نميز بين الحيز و الدائرة، باعتبار الأول منهما مكانـــا مشغـــولا و مملوءا دائما، في حين أن الدائرة قد تكون شاغرة، و عليه فإن في مصطلح الحيز قصورا لاقترانه بالإمتلاء، مما يجعلنا نعوضه بالفضـــاء لأنـــه الأشـــمل و الأعمق، ترجيحا منا لأن يكون الأقرب من المعنى المـــراد من مفهـــوم (Espace).

و في عبارة المغربي " محمد الماكري": "... و الحرية التي يملكها الكاتب للتحرك، في الفضاء الذي اختاره، تتم في حيز ضيق جدا، الأمر الذي يصير معه اختياره دالا"[2]، ما يجعلنا نجزم بأنه انطلق من خلفية معرفية مسبقة، مفادها أن الفضاء أشمل من الحيز،إذ يصفه ها هنا بالضيق أمام شساعة الفضاء و سعته.

إن الحيز بهذا المفهوم هو المساحة السوداء التي تشغلها الكتابة على صفحة النص، لأن القصيدة المعاصرة تشمل السواد و البياض معا، فهي تشغل فضاء إذن و ليس حيزا.

و إذا ما أمعنا النظر وجدنا الحيز يستعمل مملوءا دائما، إذ يذهب"المقالح " إلى أن التشكيل المكاني هو "المساحة أو الحيز الذي يحتله البناء القالبي للقصيدة[3]، أي المساحة التي يشغلها السواد.

فيما يذهب "حسن نجمي " إلى أن الفضاء من وجهة نظر فلسفية، أسبق من الأمكنة: "إن أسبقيته تجعله موجودا من قبل هناك حيث ينبغي أن يستقبلها، هناك الفضاء إذن، و بعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في هذا الفضاء ".[4]

فالأمكنة إذا تحتل و تشغل حيزا، و ثمة اتفاق في المفهومين الفلسفي و الأدبي على خاصية الامتلاء.

---

[1] ينظر على سبيل المثال، رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة فصول، ج. 1، مج.15، ع.2، القاهرة، 1996، ص 99.

[2] محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1991، ص 103.

[3] عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا و التشكيل، ط.1، دار العودة، بيروت، 1981، ص 14.

[4] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص 44.

و تزداد القضية حدة أمام التشابك الحاصل بين مصطلحي المكان و الفضاء، فقد بات وضع الحدود بينهما مطلبا ابستيمولوجيا تقتضيه القراءة النقدية الواعية، لأن "الفضاء يلعب دورا حيويا على مستوى الفهم و التفسير و القراءة النقدية، و هو لكي يلعب هذا الدور يأخذ وضعا اعتباريا نظريا: فمن جهة، يتعين تكوينه و تحديده كمفهوم نقدي (سوسيولوجي، بنيوي، سيكولوجي، إدراكي،...) ، ثم توظيفه منهجيا و إجرائيا بعد ذلك".[1]

و لا يتضح مفهوم الفضاء الشعري جليا بمنأى عن ماهيته الفلسفية، فعلى المرء أن يدرك "أن الشكل الفضائي في الأدب ذو علاقة قطعا في جذوره مع المواقف الفلسفية و الفنية والعلمية السائدة تجاه الفضاء الفيزيقي، إذ لم يكن الفضاء البتة هم أي أحد من الحقول الثقافية فمنذ البداية ترك تأثيرا على الفلسفة و العلم و الشكل الفني على نحو آني ".[2]

إن تمييز المكان عن الفضاء مسألة نسبية إلى حد بعيد، إذ " يعتبر تمييز المكان و الفضاء بالنسبة لأرسطو أمرا نظريا، لكنه ملتبس عند التطبيق، ففيما يعتبر "المكان " الحدود الحافة بموضوع محتوي، يعد الفضاء الحدود الداخلية للوعاء المحتوى؛ قد يزول مكان الشيء لكن فضاءه لا يمكنه ذلك، و بحسب أرسطو في " الفيزياء " قد تحتل الشخصية دائما فضاء، غير أنها لا تحتل نفس المكان ".[3]

عند هذا الحد يمكننا الإحاطة بالفرق الجوهري من خلال المرجعية الفلسفية الأرسطيـــة، ألا و هو شمولية الفضاء و محدودية المكان. فللفضاء شساعة دلالية و رمزية واستعارية، يحوي عددا لا نهائيا من الأمكنة، يمكن للعناصر المختلفة أن تحتلها، فضلا عن كونه لا يزول فهو يتصـــف بالثبـــات و البقاء.

إلا أن ماهية الفضاء لا تتأسس من فراغ، فهو في حاجة على الدوام للمكان و هو ما نتلمسه في تمييز هيدجر (M. Heidegger) بين الفضاء و المكان، حين تساءل عن طبيعة العلاقة القائمة بينهما: " إن الجسر مكـــان و هو كشيء يضـــع فضاء، تندمج فيه السماء و الأرض،

---

[1] المرجع السابق، ص 32-33.

[2] جيرارجنيت، الأدب و الفضاء. عن (الفضاء الروائي)، ت: عبد الرحيم حزل، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 17.

[3] نفسه، ص 20.

السماويـــون و الفانـــون "[1]و يضيف: " إن الفضاءات التي نقطعها يوميا مهيأة بواسطة الأمكنة التي يتأسس وجودها على أشياء هي من قبيل العمارات "[2].

نستخلص أن الفضاء يتكون من عدد لا نهائي من الأمكنة، قد تطول و قد تقصر، قد تضيق و قد تتسع، ثم إن الأمكنة من قبيل المعمار، بمعنى أنها مساحات عامرة و مشغولة.

إذا ما حورنا هذه الاستنتاجات و حولناها من مفهومها الفلسفي إلى الأدبي، و نخص هاهنا النصوص الشعرية المعاصرة، لوجدنا أن سواد القصيدة عبارة عن بنية خطية يقابلها معمار المكان، فالسواد يشغل مكانا على الورقة، و لأن القصيدة المعاصرة تشمل البياض و السواد معا فهما يشغلان فضاء يعرف بفضاء القصيدة أو فضاء النص، فهو أشمل و أعم.

فالبياض وحده لا يشكل نصا، كما أن ماهية الفضاء لا تتأسس فلسفيا —لدى هيدجر- إلا بالمكان. فكذلك الفضاء الشعري المعاصر يستلهم وجوده من تزاوج البياض و السواد على صفحة النص.

"حين تساءل جان إيف تاديي: ما معنى الفضاء الأدبي؟ رأى مسترشدا بكاسيرر وجلبير ديران G.Durand أنه بالمعنى الملموس " غالبا ما يكون ، على الصفحة، تنظيما للبياض و السواد، أما بالمعنى الأكثر تجريـــدا، فإنه يعنـــي المكـــان الذي تتوزع فيه العلامـــات في آن واحـــد".[3]

و يقصد بالعلامات هاهنا اللغوية و غير اللغوية أي البياض و السواد معا.

و عليه يمكن أن نقول إن الفضاء الشعري-بتعبير حسن نجمي-: "استراتيجية كتابة واستراتيجية قراءة، بمعنى استراتيجية خطاب أدبي، خطاب مشفوع بكل حمولة و طاقة و امتلاء الكتابة، جماليـــا و لسانيا و ثقافيا و معرفيا و اجتماعيا، لكنه خطاب يمنح نفسه للآخر بصريا و روحيا: بدءا من سواد على البياض في انتظام الصفحات داخل الكتاب وصولا إلى أبعد مستويات المتخيل و التجريد"[4].

---

[1]محمد بنيس، الشعـــر العربي الحديـــث، بنياته و ابدالاتها، الشعر المعاصر، ج. 3، ط.1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص 113.
نقلا عن: M.Heidegger/ essais et conférences. Op cit p 184

[2]نفسه، نقلا عن: M.Heidegger/ essais et conférences. p 186

[3]حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 45، نقلا عن:
Jean-yoes Tadie, le récit poétique. Paris. Ed. PUF. 1976. p47.

[4]حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 45.

فالقصيدة الشعرية المعاصرة عبارة عن مجرة سميائية قابلة للتفجر و التأويل الدلالي،إنها بمعنى آخر "فضاء مكتوب ينبغي أن نقرأه كما يقدم نفسه للقراءة "[1].

و أمام هذه الشساعة الميدانيـــة و المفهوميـــة و الإمتداديـــة الزمنية التي يشغلها الفضاء، لا يمكننا أن نضبط له مفهوما معينا، فتعريفاته متباينة عبر الحضارات القديمة، بحسب المجالات المختلفة المهتمة به، و هو في تطور مستمر، فهو حصيلة تطور تاريخي "ذلك أن ما كـــان يفهمه قدماء اليونان أو قدماء العرب المسلمين من مفهوم الفضاء ليس هو ما فهمته أروبا النهضوية أو أروبا القرن التاسع عشر، و ليس هو ما نفهمه اليوم، من هذا المفهوم في مجموع استعمالاته و توظيفاته الاستيتيقية و الأدبية و الفلسفية... ".[2]

لقد برز مفهوم الفضاء في الثقافة العربية خلال القرنين السادس و السابع حين تفطن النقاد المغاربـــة و الأندلسيون لأهمية المكان في تشكيل النص الشعري، و أدخلوه ضمن أبواب البديع دون أن يلتحق بحقل النقد العربي القديم إلا في بعده النحوي كظرف مكان يتمايز ويختلف عن ظرف الزمان.

إن الانتهاء إلى الزمكانية من خلال الرؤية العربية يجعلنا نتساءل عن الفضاء الشعري في علاقته بالزمان و المكان؟

هل الشعر فن زماني أم مكاني؟ إذا كان زمانيا، فما هي طبيعة علاقته بالمكان؟ و كيف يمكن للمكان الشعري أن يكون دالا؟

الزمكانية:

تصنف الفنون إلى زمانية و مكانية بحسب مادتها الأولى أو أدواتها الإجرائيـــة المعتمـــدة، و يمتد هذا التصنيف إلى هوارس، حيث تتأسس الفنون الزمنية على التسلسل والتتـــابع كالموسيقى و الرواية معتمدة الإيقاع الصوتي في حركاته و سكناته، و تقوم الفنون الفضائية على الآنية بما تشغله من حيز مكاني على نحو متباين كالرسم و النحت و الفن المعماري.

يصنف الشعر ضمن الفنون الزمانية، كفن الموسيقى، لكونه يعتمد الإيقاع لبنة أساسية في بنائه، فضلا عن كون اللغة أداة زمانية تتكون من أصوات دالة بحركاتها و سكناتها و تتابعها

---

(1) المرجع السابق، ص 30.

(2) نفسه، ص 36.

و تقطعها خلال الزمن و خلال المكان أيضا. فاللغة تحتل حيزا مكانيا على صفحة النص، بحيث يستعصي علينا الفصل بين تشكل اللغة الزماني و تشكلها المكاني، و عليه فإن الزمان والمكان يلعبان دورا رئيسيا في بنينة الفضاء الشعري أو التقصيدي "فإذا كانت الموسيقى تتمثل في التأليف بين الأصوات في (الزمان)، و التصويريتمثل في التأليف بين المساحات (في المكان) فإن الشاعر يجمع الخاصيتين مندمجتين غير منفصلتين، فهو يشكل المكان في تشكيلة الزمـــان، وإن شئت العكس، فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير و من أجل ذلك كان النظر إلى إمكانيات التعبير اللغوي على أنها تفوق إمكانيات التعبير التشكيلي الصرف".[1]

و لابد من مراعاة زمكانية الفضاء الشعري خلال القراءة النقدية، فالقراءة الواعية لابد أن تهتم بمختلف المظاهر الخارجية للنص قصد الولوج إلى البنية العميقة المتوارية وراء الشكل الخارجي، فالوحدتان الداخلية و الخارجية تتناجيان بتناغم و تآلف سريين "و كل إهمال لهذه الوحدة يفتح بابا لإغفال خاصية التكامل و التجانس بين الوحدات الدالة لأي نص شعري" [2]، و على الناقد أن يمتلك استراتيجية القراءة الواعية، لإدراك التوليفة الموسيقية التي يتضمنها الفعل الكتابي و انثناءاته المتمايلة — عن قصد- لإدراك الدلالة المتوخاة من هذا الأثر المقروء بصريا.

2- فضاء التدوين الشعري/ فضاء التقصيد:

إن للديوان الشعري على غرار القصيدة استراتيجية تكوينية بانية و دالة، يمكن أن نسمها بالعتبات التي تمثل جسرا عابرا إلى النص، إذ لم يعد الديوان بمكوناته المختلفة: طول

---

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط. 4، دار العلوم. بيروت، دت، ص 56.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب — مقارنة بنيوية تكوينية- ط.1، دار العودة. بيروت، 1979، ص 50.

يتضمن هذا الكتاب، العنوان الفرعي:" حدود الزمان و المكان"، و فيه عرض "بنيس" إلى زمكانية النص الشعري مستندا على مرجعية لسانية من خلال تعريف سوسير " للدليل اللغوي" على أنه " لا يجمع شيئا واسما و لكن مفهوما و صورة صوتية"، و يعقب قائلا في الصفحة (50) من الكتاب: "مما يعطي الدليل صفات من بينها الزمان المتحقق بفعل النطق على مستوى الـــدال"، و في الصفحة (97) يقول:"و أكد (سوسير) على أننا لا نسمع الدال فقط، و إنما نخطه في مساحة أيضا " ، متوخيا من ذلك حسب قوله في نفس الصفحة: " ... و الأساس بالنسبة لنا هو أن النص الشعري ككل، هو كتابة زمان غير منفصل عن المكان".

فالنقد هنا يؤكد على الجانبين المنطوق و المسموع للدال اللغوي، رغم تأكيد سوسير البين بأن الصورة الصوتية أو الدال ليست هي الأصوات المادية بخصائصها الفيزيائية، بل هي البصمة النفسية للصوت، أي الأثر الذي يتركه الصوت فنيا: " و ليست الصورة الأكوستيكية هي الصوت المادي أي ذلك الأمر الفيزيائي المحض بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت، أي الصورة التي تصورها لنا حواسنا (...) و يظهر الطابع النفسي للصورة الأكوستيكية بصورة جلية عندما يتأمل المرء كلامه الشخصي، فباستطاعته أن يناجي نفسه أو أن يستعرض ذهنيا مقطوعة من الشعر بـــدون أن يتحـــرك له شفـــة أو لسان" [فيرديناند دي سوسير: دروس في الألسنة العامة.ت : صالح القرمادي محمد الشلوش عجينة، دط، الدار العربية للكتاب. طرابلس، 1985، ص110، مما يسقط الجانب المنطوق أو المسموع من مفهوم الدال الذي يلح عليه "بنيس" لالتباس المفهوم لديه — على ما يبدو-.

وقصر القصائد، ترتيبها، طبيعة الورق، سعر الديوان، عدد الصفحات، الفهارس، الإهداءات...، يجمع بطريقة اعتباطية دون دلالـــة أو قصد تتدخل فيه أطراف متباينة: ناشر، كاتب، مصمم صفحة الغلاف، الظروف الاقتصادية (الورق، الحبر...)، فقد استحال التدوين إلى صناعة، و الشعراء المعاصرون حريصون على تصنيع دواوينهم بحسب غاياتهم.

و من ثم فإن الديوان يقدم ذاته كخطاب واع مشبع بدلالات سميائية يعمل على تحقيقها من خلال تبني استراتيجية تدوينية بعينها، و هو ما يتطلب بالموازاة استراتيجية قراءة واعية مدركة لجوهرية الفضاء التدويني و أثرها على قراءة المتن الشعري.

إن الديوان الشعـــري يشمـــل خاصيتي الأثر الأدبي و النص معـــا بتعبير " **رولان بـــارت**" (Roland Barthes) ، إذا يمكن أن نعد مكوناته أثرا إذا لم تخضع للقراءة النقدية، وهي تخرج من الأثرية إلى النصية إذا ما فجرت دلاليا و اعتبرت علامات سميائية دالة، فهي بذلك تخرج من حالة كمون إلى حالة حركة و إنتاج، و ذلك استنادا إلى الفارق الذي يضعه رولان بارت، إذ أن ” الأثر قطعة من مادة، إنه يشغل حيزا في فضاء الكتب (كالخزانة على سبيل المثال). أما النص فهو حقل منهجي (...) ، و بعبارة أخرى: إن النص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل و إنتاج".[1]

مثل هذا الفصل و التمييز يبقى نظريا، أما على مستوى التطبيق فلا يمكننا التعامل بهذه النظرة الفارقة مع النتاجات الأدبية، و الشعرية منها بخاصة، لذا "نؤكد تعددية النص و انفتاحه و امتداده خارج الأثر. غير أننا نحتفظ بدور الأثر بل نجعله ضروريا للنص لاعتبارات عديدة نذكر منها:

1- الأثر امتداد للنص حيث يراعى فيه البعد الكاليغرافي و البصري عامة.

2- الأثر يضمن للنص وضعا للنصوص الموازية.

3- الأثر ينظم و يبني النص أو النصوص التي يحتضنها.

4- الأثر ضروري لإضافات جمالية و طباعية و شرط لتداول النص أحيانا".[2]

إن الأثر فضاء تدويني محمل بشحنات دلالية و ترسانة من المعاني في بعده الخطي الذي يقدم للقارئ مورفولوجيا بصريـــة متباينـــة شكلا و دلالة. و في بهوه الخارجي: الفهارس،

---

[1] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ت: عبد السلام بنعبد العالي، ط.3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993، ص 60-61.

[2] رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص 12.

الاهداءات، العناوين، الهوامش، كلمة الناشر،... الخ التي من خلالها ندلف زلفى إلى النص أو النصوص الرئيسية، غير أن هذه العناصر و النص الرئيسي نفسه، إذا ما انفلتت من مرحلة الاستهلاك إلى إنتاج المعنى خرجت من أثريتها و تحولت إلى نصوص.

تمثل الجرائد و الدوريات و الدواوين و الكراريس... إلخ، فضاءات تدوينية للشعر، ويبقى هذا المفهوم الجديد في حاجة إلى استكناه ماهيته و رفع حجاب الغموض عنه بمنحه تعريفا شاملا يمنع تداخله مع نصوص أخرى.

"إن هذا النوع من الدرس يبحث بصفة خاصة في ما يلي:

1-الوضع المادي للديوان.: الورق، القطع، عدد الصفحات...

2-سعر الديوان داخل منظومة علامية و ترويجية و أدبية.

3-النصوص الموازية: العنوان الخارجي، العناوين الداخلية، الإهداء، الفهرس، التواريخ، الأماكن...(جنيت: عتبات).

4-قصر و طول القصائد.

5-ترتيب القصائد في الديوان.

6-العرض و الإخراج: الصور، الألوان، الخطوط...

7-نبر القصائد في الديوان.

و من هذه العناصر يظهر كيف أن في الدرس تتجاوز و تتقاطع سوسيولوجيا الكتاب بسوسيولوجيا القراءة بدراسة النص، و نحن نسمي هذه العملية بالتدوين الشعري و دراستها بدراسة فضاء التدوين الشعري ".[1]

قد يبدو للوهلة الأولى أن المقصود بفضاء المتن الشعري، هو النص المحيط، الذي يمثل سياجا أوليا و عتبات بصرية محيطة بالنص، لكن هذا ليس صحيحا.

لقد فكك جيرار جنيت (G. Genette) النص الموازي (Paratexte) إلى النص المحيط (Peritexte) و النص الفوقي (Epitexte) بمعنى أن النص المحيط يتضمن فضاء النص من عنوان و مقدمة و عناوين فرعية داخلية للفصول، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير

(1) المرجع السابق، ص 13.

إليها و كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب،كالصور المصاحبة للغلاف أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من المحكي.

أما النص الفوقي فتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به و تدور في فلكه مثل الاستجوابات و المراسلات الخاصة و الشهادات و كذلك التعليقـــات و القراءات التي تصب في هذا المجال.

فالملاحظ أن مكونات النص الفوقي بعيدة عن فضاء التدوين الشعري، أما النص المحيط فهو محصور في مكونات دقيقة، و من ثم فإن فضاء التدوين الشعري أكثر استيعابا للمكونات التدوينية المختلفة، و يدرسها بوصفها خطابات، و هو ما يسميه " رشيد يحياوي " بـــ: "النص الضمني المركب " و يقصد به: " كل العناصر التي تظهر متفرقة في الديوان و التي يمكن جمعها، و نحن نلح على عملية الجمع هذه حتى يبقى مفهومنا للنص المذكور مختلفا عن ذاك الذي يقول به جنيت في حديثه عن النص الموازي، ففي النص الضمني المركب يجب أن يتم التركيب بين العناصر و النظر إليها كنص واحد (...) إننا ننظر إلى فهرس أي ديوان كنص ضمني مركب يجب الوقوف عنده و تحليل عناصره و بحث أوجه العلاقة بينهما".[1]

و من جهة أخرى فإن فضاء التدوين الشعري يشمل الجانب الطباعي البصري من الديـــوان و يخصه بالدراسة، و هو ما يسمى لدى بعض الدارسين " النبر البصري " و هو "مجموع الكلمات و الجمل و المقاطع التي يبرزها الشاعر إبرازا خاصا ككتابتها بأحرف سميكة أو كبيرة مقارنة مع جاراتها" [2]، و هو ما يدخل ضمن استراتيجية الكتابة، أو التفضية الكتابية.

نخلص إلى أن فضاء التدوين يشساعته البنائية و الدلالية أشمل من النص المحيط، يتعامل مع مكونات الديوان باعتبارها خطابات موجهة كل على حدة و هو ما يعرف " بالنص الضمني المركب "، و يركز على "النبر البصري ". أي على الجانب الكاليغرافي باعتباره علامات دالة، و قد يشمل عددا من الفضـــاءات التقصيديـــة، أو فضاء تقصيديا واحدا، بحسب عدد القصائد التي يحتويها الديوان.

و إن كان لابد من الإشارة إلى مفهوم الفضاء التقصيدي ، فهو يشتمل على: السواد والبياض، علامات الترقيم، العنوان، التاريخ، المكان، الكاليغراف،.الإهداء، التصدير، ...

---

(1)رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، ص 25.

(2)نفسه، ص 25.

و إذا كنا قد خلصنا إلى هنا ، فهو إيذان للحديث عن تجسيد الفضاء الشعري التقصيدي.

3- تشكل الفضاء الشعري:

يقال: "إن الشعر أرقى الفنون"، و لعله يستلهم رقيه من مواكبته للأحداث والتطورات الخارجية المحيطة به، فالقصيدة العربية عبر مسيرتها التاريخية لا تفتأ تتفنن في أشكالها الخارجية، فهي أشبه بعارضة أزياء في مورفولوجيتها ومواكبتها لروح العصر، فكل عصر يسم خطابه بعلامات خاصة تعكس واقعه التاريخي و السياسي و الاجتماعي و الاقتصادي و الثقافي،...

كل تشكيل تقصيدي جديد هو وليد مضمون جديد و نتاج رؤية جديدة، فالقصيدة هي بصمة صادقة لرؤيا و إيديولوجية و نفسية الشاعر، فالشعر فضلا عن كونه أثر للواقع الاجتماعي " يكون كذلك صورة متقدمة لواقع اجتماعي جديد و صدى لحلم إبداعي لا تستطيع أن تكشف عنه المعرفة الذهنية المباشرة".[1]

إن التشكيل الشعري الجديد يعني تبني استراتيجية كتابة جديدة، و قانون جديد، فـــ"قد حل قانون الصراع الجدلي القائم على التنافر و التنابذ و الشد و الجذب و المخالفة، أي على عنصر الإشكال، محل قانون التناسب و الانسجام و التوافق و التناظر الذي كان يحكم تلك العلاقة الثنائية المتوازية تقليديا، في مجمل وجوهها "[2]، مما أسهم في تحقيق تفضية شعرية بامتيـــاز، و هو ما يتجسد من خلال:

3-1- بلاغة الغياب:

أ-الحذف:

يعني السكوت، إنه نزوع إلى استبعاد أشياء بعينها، و فتح مساحة للتعدد القرائي، والتنوع الاحتمالي، و تخل عن جزء من المسؤولية للقارئ، بإثقال كاهله بمهمة ملء الفراغات وسد فجوات النص، و المساهمة بالتالي في عملية إنتاج النص، فالقراءة عملية إبداع ثانية، حسب أقطاب النقد الحديث.

---

[1] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ط.1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 7.

[2] علوي الهاشمي، تشكيل فضاء النص الشعري بصريا، مجلة الوحدة، ع. 83/82، المجلس القومي للثقافة العربية،1991، ص 83.

الحذف " هو بلاغة الغياب الأولى، و هو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة، الحذف نحو من المحو"[1]يحجب كلاما أو سوادا و يحل محله نقاطا أو فراغا أو بياضا. و قد تكون دلالة الغياب هذه ، أبلغ من دلالة الحضور فـــ" الشاعر المعاصر يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا، مباشرا أو غير مباشر، للصراع الداخلي الذي يعانيه "[2] .

يقول "سعدي يوسف" في "استغفار":

يا أيها الطفل الإلهي،
لقد علمتنا كيف يجيء الشهداء
بغتة...
لكننا، كيف نكون الشهداء
دون أن نحمل أيدينا
ونمضي في قرار البحر؟
.. .. ..
.. .. ..
.. .. ..
وأطلقنا العصافير
وطلقنا صفير القنبلة
آه، يا راياتنا المنخذلة! [3]

استغل سعدي يوسف عناصر إيحائية: النقاط، البياض، الفراغ، في مزيج حواري جامع بين البياض والسواد، فثمة في القصيدة المسكوت عنه، فحينما قال:

لقد علمتنا كيف يجيء الشهداء
بغتة...

صمت، وأتبع "بغتة" بنقاط، فالجمل القصيرة لقطات سريعة مركزة، كما أن المهام الكبرى المتعلقة بالعملية الاستشهادية لا تحتاج إلى إفصاح.

---

(1) وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، أشكال التعبير عن دلالات التشظي و الغياب في القصيدة العربية المعاصرة و كيفيـــات توظيفها، مجلة فصـــول، مج.16، ع.1، الهيئة المصريـــة العامة للكتاب، القاهـــرة، 1998، ص 178.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 101.

(3) سعدي يوسف، ديوان قصائد أقل صمتا، الديوان، مج.2، ط.1، دار العودة، بيروت، 1988، ص 43.

وحينما قال:"نمضي في قرار البحر"، أتبعها بثلاثة أسطر مليئة بنقاط، وكأننا به يفسح المجال للقارئ ليتصور ما الذي يحدث في قرارة البحر من إعداد للعملية الجهادية، أي ما يحدث في الغموض وفي السر، وكأننا بالشاعر يهوي إلى قرارة البحر فعلا من خلال المساحة المتروكة.

وحدثت المواجهة فعلا لتسفر عن الهزيمة واللاشيء الذي يمثله البياض المتروك وهو ما يدعمه السواد: "آه، يا راياتنا المنخذلة!".

وهكذا يتعاضد السواد والبياض معا لبناء معنى القصيدة في عمليتي كر وفر واعيتين.

ب– غياب علامات الترقيم:

قد يعد غياب علامات الترقيم في الخطاب العادي خللا في نظام الكتابة، أما في الخطاب التقصيدي فإن الخروج عن نظام القواعد المعروفة يمنح النص أبعادا دلالية وشاعرية قد لا تتوفر في غيره من الخطابات.

"إن غياب أو تغيير الترقيم، غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض. لهذا السبب حسب "ليوطار" امتنع "أرسطو" عن ترقيم نصوص "هيرقليطس" خوفا من منحها معنى مضادا، كما منع "مالارميه" ترقيم النصوص الشعرية لأن إيقاعيتها تكفي".(1)

أما على المستوى الإيقاعي والموسيقي للقصيدة فـــ "الشعراء المحدثون عندما يلغون علامات الترقيم، يلغون أيضا الرموز النغمية"(2) لاسيما إذا كان النص دراميا، فإن التقليل من نغميته بغياب علامات الترقيم يفصح لنا عن الصورة الحقيقية لجو النص.

إن عمليات الترقيم فضلا عن كونها موجهة لعملية التلقي، "لا يمكن أن ينظر إلى حضورها أو غيابها كأيقون على الانفتاح والتحرر أو العكس، أي كأيقون على الانضباط والالتزام بإلزامات المواضعات التخاطبية"(3).

وهي في الأخير شأنها شأن النقاط والبياضات تمنح النص انفتاحا وتعددا قرائيا.

يقول سعدي يوسف في "لقاء مع رجل ما":

بعيدا في ضباب مدينتي الخجلى
لقيتك أنت والعربات والليلا

---

(1) محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 109-110.

(2) جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ت: أحمد درويش، ط.4، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1999، ص119.

(3) محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 266.

حزين أن أراك هنا
سعيد أن أراك هنا
وفي عينيك ألقى وجهك الطفلا
نقيا كطيور البحر في أمسية جذلى
لقد علمتني البغضاء والحبا
لقد علمتني أن أعبد الشعبا[1]

تقوم هذه الأبيات على المفارقة أساسا، والجمع بين متناقضين يستدعي التعجب بالضرورة، لذا يتوقع القارئ أن يجد علامة التعجب بعد "حزين/سعيد أن أراك هنا" وعقب "لقد علمتني البغضاء والحبا"، لكن الشاعر لم يفعل، ربما إيمانا منه بأن الحزن والسعادة، البغضاء والحب، وجهان لشيء واحد، فالإنسان يحمل بداخله مزيجا من المشاعر المتناقضة، ثم إن الموقف الذي وجد عليه الشاعر الرجل: "أنت والعربات والليلا"، يستدعي الفرحة باللقاء، في حين توعز العربات والليلا على المضي في مهمة سرية، فالعربات تحمل ما تحمل ولا بد من التواري وراء أستار الظلام، وكأننا بالشاعر يقرأ الشهادة في عينيه ووجهه الطفلا، مما يعلل سعادته وحزنه في آن واحد.

3-2- بلاغة الحضور:

أ-الكاليغراف (**Calligraphie**):

إن التطور الطارئ على آلات الطبع ساعد على تنويع الفضاء التقصيدي، فيما يتعلق بالنبر البصري، أي سمك الكتابة والكلمات، والتشديد على بعضها وطريقة توزيع الأسطر على الصفحة: الانزياح إلى اليمين أو إلى اليسار أو التوسيط، أو الكتابة في أسفل الصفحة، مما يوحي للمتلقي بدلالة هذا التشكل الكتابي وعلاقته بمضمون النص.

كما يظهر الكاليغراف أيضا في مقدار طول الأسطر في الصفحات، إذ تتسم الأسطر في القصيدة المعاصرة بعدم ثباتها على حجم واحد، فهي تتراوح بين الطول والقصر والتساوي والتفاوت في الصفحة الواحدة، ويشمل الكاليغراف أيضا النقطة الكبيرة والهيئات المتباينة التي

---

[1] سعدي يوسف، ديوان النجم و الرماد، الأعمال الشعرية، ط.2، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 516.

يظهر عليها الحرف كتجزيء الكلمات إلى أحرف والتشديد على بعضها دون الأخرى بتسميكها وتفخيمها.

ومن جهة أخرى، فإن القصائد المكتوبة بخط اليد ملغية الوسط الطباعي تهيئ لخلق أشكال بصرية اعتمادا على طاقات الخط العربي، ولانثناءات الخط الحروفية أبعاد دلالية تحتاج إلى قراءة وتمعن.

إن للكتابة وظيفة تشكيلية، فضلا عن اشتمالها على دلالة لسانية، تعكس جانبا بصريا دالا، يتعاضدان معا لإعطاء دلالة الخطاب الشعري، "وبذلك يلتقي الخط والرسم والصورة في فتح أفق للشعر يتسع ويضيق حسب مراحل تطور الأدب"[1]

ينتبه النص إلى تفاصيله، ويجعل منها خطابات دالة في مختلف تمظهراتها: اللغة، الخط، علامات الترقيم، البياض، توزيع الأسطر...، وعليه فإن الكاليغراف يشمل هذه العناصر جميعها في جانبيها البصري وطريقة تمظهرها على النص.

يقول سعدي يوسف في مقطع من "ذبذبات":

أنت هو المرتحل أنت الذي لم يجد عبر كل المفازات إلا مصاطب في قرية
وهي حجتك اليوم.قل لي، إذا، ما أوان الرحيـــــل إلى الهاويـــــة؟
أتظل تسأل: هل أظل ضجيعها منذ انتصاف نهار هذا السبت
حتى موهن الأحد؟ المدينة في ضواحيها...كأنـــك صوت تجهـــل
أن ماريتا تحب السوق مكشوفا ومؤتلقا، وتجهل أن ماريتا ستشوي
الجدي.ماريتا ستحضر خبزها البيتي.فلتقرأ على الأحد السلام
الستائر شفت، وغام الزجاج.أنا الآن أبصر في الداخل، المشهد. [2]

يتجلى البعد الكاليغرافي للأبيات في جانبين: أولهما: طرقة توزيع الأسطر والانزياح إلى اليمين أو إلى اليسار، وثانيهما: هو سمك الكتابة المكثف الذي دخل في حوار مع السمك العادي، وكأننا بسعدي يوسف لا يريد أن يتماثل مع الآخر ولو على صعيد الكتابة والخط، فنوع في سمك الكتابة ليبين الحدود الفاصلة بين الأنا والآخر.

---

(1) محمد العمري، بلاغة المكتوب و تشكيل النص الشعري الحديث، مجلة علامات، ج.53، مج.14، السعودية، 2004، ص 63.

(2) سعدي يوسف، ديوان الخطوة الخامسة، شبكة الأنترنيت: www.saadiyousif.com

فحينما شرع في الحديث إلى الآخر "أنت هو المرتحل" حدثت رجة على مستوى السطر الموالي الذي انزاح عن المكان الذي كان من المفروض أن يشغله أسفل السطر الشعري الذي سبقه، سرعان ما تغير سمك الكتابة في السطر الثالث لأن الخطاب عن الآخر، واسترجع الخط سمكه العادي حين عاد إلى الأنا:

"الستائر شفت، وغام الزجاج. أنا الآن أبصر في الداخل، المشهد"، كما استرجع البيت مكانه أيضا بالعودة إلى اليمين.

ب– التشذير:

الخطاب الشعري هو خطاب الاختلاف والخروج عن المتوقع والمألوف بامتياز، إنه خرق لنظام الكتابة العادية بفنية راقية، إنه الخطاب الوحيد الذي ينتهك وحدة الكلمة ويفتتها أجزاء مبعثرة في النص، كما لو كانت شتاتا أو مزقا متناثرة فيخلق بذلك مساحة للتأمل البصري من خلال فضاء شعري متنوع.

وعليه فإن التشذير "تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدها الواحدة، بحيث تبدو كل جزيئة منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به. إنه تشكيل بصري مواز لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي، ودراسة الكلمة أو العبارة أو الصورة التي يقع عليها الاختيار للتشذر وهي مناط استكناه لجانب المعنى من العلاقة، ووسيلة لحل شفرها".[1]

إن في ميزة المفاجأة واللامتوقع التي يحملها التشذير ما يحيلنا على مفهوم "التغريب Ostrenamie" الذي ابتكره الشكلانيون الروس والذي ينافي الألفة، ويحمل معنى التجديد، ومنه انبثق مفهوم "التصدر"(Foregrounding) الذي ظهر لدراسة لغة الشعر، "ويظهر التصدر اللغوي عندما يستخدم لفظ استخداما غير متوقع، عندئذ تلفت هذه الغرابة نظر القارئ أو المستمع إلى ملاحظة القول نفسه، بدلا من أن يستمر في الاهتمام الآلي بمحتواه" [2] وملاحظة القول نفسه هي تأمل للفضاء الذي يشغله بصيغة أخرى.

يقول سعدي يوسف في قصيدته: "إذن نزنر هذا الوطن بالبترول والديناميت":

---

[1] وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج.16، ع1، ص 182.

[2] كير إيلام، العلامات في المسرح، ت: سيزا قاسم، عن مدخل إلى السيموطيقا، دط، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 248–249.

ليس لنا أن نضع الألف مع الباء

ليس لنا أن نضع الألف مع الميم

ليس لنا أن نجمع الألفباء والألفميم في فراش آمن.

ليس لنا أن نجعل الألف إلى الألف هكذا:

آ آ آ آ آ آ

آ آ آ آ آ آ

ليس لنا أن نجعل الميم إلى الميم هكذا:

م

م

م م م

م م م

م م م م م

م

م

م

م

م

م

م

ليس لنا أن نجعل الميم إلى النون هكذا:

من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟

من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟

ليس لنا أن نكتب مرثية للعراق[1]

---

[1] سعدي يوسف، خذ وردة الثلج خذ القيروانية، الديوان، مج.2، ص 449-450.

إن فضاء النص يبدو كما لو كان جثة ممزقة، مقطعة إربا إربا، تعكس الوجع والتشتت العراقي في رحلة البحث عن الأمان، الأمن ما عاد موجودا في الوطن، لذا وزعت هذه الكلمة على فضاء النص لتعكس الوضع القائم من جهة، وكأننا بالحروف تفتش عن بعضها لتحقق الطمأنينة والأمان، لكن من؟ من ؟ من ؟ .. .. .. المتكررة توعز إلى عملية بحث وتفتيش عن الإنسان العربي الذي يستلم زمام المبادرة ويخرج العراق من قلقها وتشتتها وضياعها: "ليس لنا أن نكتب مرثية للعراق"، فثمة نبرة أمل، ورفض لأن يأبن العراق فلا بد أن يخرج من تشتته ويكون "آمنا".

جـ- التظليل:

يبدو من اللفظة نفسها أنها تشترك مع الظل في جذرها اللغوي، ومن ثم فهي تحمل معنى التورية والإخفاء.

إن التظليل "منحى بصري ينحوه الرسام في لوحته، ولكنه يعني -في الحقيقة- ما هو أكثر من كونه مقالا بسيطا للضوء،إنه يعني نوعا من الاختباء والكمون. وهو ما دعا يونج ورفاقه إلى تسميته التشخيص اللاواعي بالظل، الظل هو التواري.وثمة ما يجمع، من حيث الصوت والدلالة بين "التواري" و"الوراء" فالظل رجوع ما إلى الوراء، تأخر عن الإفصاح والإبداء وغياب عن التصـــدر أو نفي له".[1]

إن للتورية أو الإخفاء في العمل الشعري تقنيات خاصة، من بينها نهج اتبعه سعدي يوسف، يتمثل في استعمال أطر في شكل مربعات أو مستطيلات تحمل كلاما إلى جانب الكلام الشعري الموجود خارجها دونما انتظام، وهو ما يسميه كمال أبو ديب "صناديق" [2] تملأها مكونات لما يبدو نصا ثانيا.

يقول سعدي يوسف في قصيدة "العمل اليومي"

يهبط من مقهى بغرناطة يهبط من خرائط الكرم الفرنسية

يهبط بالمظلة الأولى التي أودعها نفيه

يهبط في البئر الخريفية

---

[1] وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج.16، ع1، ص185.

[2] ينظر، كمال أبو ديب، الواحد / المتعدد. البنية المعرفية و العلاقة بين النص و العالم، مجلة فصول، ج. 1، مج.15، ع. 2. القاهرة، 1996. ص 74.

في غرفة بالطابق الرابع،
من عمارة في ساحة التحرير
مكتبان
يمتلئان، الآن، بعد الآن..
بالغبرة والإعلان

أغنية

في النبع غمسنا الأزهار الأولى
فابتلت بالماء أصابعنا
يا شعرا بين الزهرة والقطرة محلولا
خصلات منك شرائعنا

يجلس بين العشب و الجندي في مزرعة أخرى
يجلس بين صاحب الحانة و الآنسة الوثبة النظرة
يجلس بين الماء و الأسماء
يجلس ساعات إلى عينين، أو زهرة
يجلس في الأضواء
في غرفة بالطابق الرابع،
من عمارة في ساحة التحرير...
كرسيان
إلى أن يقول:

أغنية

سميت العشب فتى، والشمس "مليكة"
وجلست على الأحجار
فرأيت الأرض أريكة
ورفاقي الأشجار (1)

يجد القارئ نفسه أمام نص مشفر، إذ يبدو له للوهلة الأولى أنه أمام نصين مختلفين تماما، فلا علاقة لما بداخل الإطار بالكلام المجود خارجا، و أمامه مهمة الجمع بينهما بقراءة متناسقة، و التأليف بين الفضاءات المتباينة على صفحة النص.

قد يكون العنوان مفتاحا للنص " العمل اليومي "، إن لفظة اليومي تحمـــل معنى الرتـــابة و التكرار، غير أننا نتساءل هنا، العمل اليومي الخاص بمن؟ أي عن الشخصية المتحدث عنها.

يبدو من خلال السطر الثالث أن الحديث يتعلق بشخص منفي، و النفي هنا يساعدنا على التأليف بين العالمين الخارجي (خارج الإطار) و الداخلي (داخل الإطار).

فالشخص المنفي يعيش هروبا من عالمه الخارجي: غرفة بالطابق الرابع، العمارة، ساحة التحرير، المكتبان، إلى عالمه الداخلي الذي يتكتم عنه بداخله، و يحفظه كذكرى تسليه عن آلام الواقع المرير، لذا نجد العالم المخبأ بداخل المنفي و الموضوع في إطار تتصدره لفظة " أغنية " كما لو كانت عنوانا له، فالأغنية تحمل دلالة السلوى و النسيان و التعزية عن عالم الأحزان، و كأننا بالمنفي يغلق على نفسه و على عالمه الماضي الجميل في إطار، يسره بداخله، كما لو كان خطيئة أو إثما أن يصرح به.

تتدخل الضمائر المستعملة داخل و خارج الأطر في الكشف عن ماهية الشخص المنفي المعني في النص، فالشاعر يستعمل في الأغنية الفعل الماضي: غمسنا، ابتلت، سميت، جلست، فرأيت، كما تدل التاء في آخر الأفعال على أن المغني هو سعدي يوسف نفسه.

---

(1) سعدي يوسف، ديوان الليالي كلها، الأعمال الشعرية ، ص 192-194.

و يدعم هذا التأويل ما جاء في الأغنية الثالثة، و هي مختلفة عن الأخريين، تكشف عما يظلله النص، و كأن الشاعر يهمس به إلى قارئه همسا، من وراء حجاب، من داخل إطار:

أغنية

للقبو المعتم
رائحة العنب الصيفية و القدم العريانة
و لأهابي الغابة بعد المطر
من ضيع تيجانه
فليسألني يوم السفر
في غرفة بالطابق الرابع
من عمارة في ساحة التحرير،
يغفو
مبحرا
إنسان

(1)

فليسألني يوم السفر / في غرفة بالطابق الرابع / من عمارة في ساحة التحرير، الذي يسكن هذه الأمكنة هو الشاعر نفسه، لأنه يعرفها جيدا – على ما يبدو...

د– الوتد:

عرف الوتد اللساني عند القدماء " بالتوكيد "، لكونه يقوم على تكرار وحدة لغوية بعينها بطريقة متواترة في النص، و قد أصبح مثل هذا التكرار سمة في النصوص الشعرية المعاصرة دون أن يكون ذلك من باب الزيادة أو التكرار الممل، بل إن الوتد يمثل مركزا إشعاعيا لسائر دلائل القصيدة، فضلا عن كونه يجمع ما تفرق من الأبيات، فهو البؤرة المركزية أو النجم الذي تدور حوله سائر الأفلاك الأخرى، و الذي يمكن من خلاله أن ندلف إلى عالم القصيدة.

يقول سعدي يوسف في قصيدته: صباح الخير أيها العرب! :

صباح الخير، ألفا، أيها العرب!
صباح الخير للمشرق

(1) المرجع السابق، ص 195.

صباح الخير للمغرب
صباح الخير، عبد الناصر، الغلطا
صباح الخير، يا أمة، تعرت أمة وسطا
صباح الخير ألفا، أيها العرب
صباح الخير للأولاد
صباح الخير للجلاد
صباح الخير للثورات تنقلب
إلى أن يقول:
صباح الخير للسفراء أميين مثل نبينا
و لهم صباح الخير حين يخططون القتل و الشهداء
للشركات حاكمة: صباح الخير
للأحزاب إذ ترشي: صباح الخير
للدولار قوميا: صباح الخير،
للقدس التي صلى بها الجرب
صباح الخير...
صباح الخير...
صباح الخير، تف... تف ... أيها العرب! (1)

تمثل عبارة "صباح الخير " الوحدة اللغوية التي تدور حولها سائر علامات القصيدة شكلا و دلالة، فهي وتد القصيدة و مفتاحها دون منازع.

القصيدة مثقلة بنبرة السخرية التي أشاعتها عبارة "صباح الخير "، و التي تحمل دلالة الاستهزاء بالعرب حكومة و شعبا و بالحال المزرية التي انتهوا إليها، فماذا بعد القدس التي صلى بها الـــجرب، و لأمة العرب التي تعرت من مبادئها و ثوابتها و تخاذلت عن أداء دورها الحضاري؟!.

(1) سعدي يوسف، ديوان أوهام الأخضر بن يوسف، الديوان، مج 2، ص 111-112.

"فصباح الخير " هنا دليل على عمق السهاد الذي غطس فيه العرب، مما انتهى بالشاعر إلى الشتمية في آخر بيت:

صباح الخير، تف... تف... أيها العرب!

أما فيما يتعلق ببنية الوتد " صباح الخير " من ناحية الشكل فقد جاء في بداية الأبيات جميعها، إلى أن أوشكت القصيدة على الانتهاء، فبدأ يحدث خلل في نظامه، و يظهر في أواخر الأبيات، ليختفي عند قول الشاعر: "للقدس التي صلى بها الجرب "، منذرة بانتها ء القصيدة، سرعان ما استرجع مكانه الاستهلالي كما بدأ لتأتي النهاية.

تلكم هي أهم الآليات المساعدة في عم لية التفضية الشعرية، دون أن نزعم أنها كلها، فثمة تقنيات بنائية أخرى تسهم في خلق مساحات للتنوع الفضائي كتداخل الأجناس الأدبية، الذي يحدث تقاطعا على مستوى الفضاءات المتباينة. إلى جانب تقنية اللصق (Collage) المستعارة من الرسم، و تعني إدماج اللالغوي في اللغوي كتابة، كأن يدمج الشاعر الكلام بالصورة الفوتغرافية و الرسم التخطيطي و الأخبار الإذاعية، و حتى القصص و الأيقونات المستمدة من الموروث الشعبي و ينسق بينها، كما فعل سميح القاسم في ديوانه "كولاج ".

أما عن دمج الشعر بالصور الفوتوغرافية فهي تقنية لم يستعملها سعدي يوسف، وبخصوص التقنيات الأخرى المستعملة فهو ما سيتضح من خلال الفصول المقبلة.

II-التفضية في التراث العربي:

" إنما نحن فيمن مضى كبقل في أصول نخل طوال "

أبو عمرو بن العلاء.

لا جدال في هيمنة الشفوية على التراث الأدبي العربي لا سيما فيما يتعلق بسيرورة القصيدة التي كانت تتناقل شفاهة عن طريق الرواة، إذ لم يكن الشعراء العرب في تلك الفترة المبكرة يكتبون أشعارهم، بل يحفظونها كما يحفظون أسماء أبنائهم.

وكانت الأذن حينها أداة الاستقبال الأولى بحساسيتها الفطرية المرهفة التي تتجاوب مع عذوبة الموسيقى ورقة الإيقاع. و ارتبطت المعرفة الشفوية — السماعية للنص الشعري حينها بالجانب الموسيقي مما جعل الدراسات النقدية تنحو منحى عروضيا في تعاملها مع النصوص، إلا أن هذا لا يجعلنا نغفل إحساس القدماء بالفضاء المرئي للقصيدة، "حين سموا مجموعة من الظواهر التوازنية بأسماء مستفادة من الفضاء البصري من ذلك، مثلا، لا حصرا، التطريز والترصيع و التفويق و التسميط إلخ، فقد أول المسموع في مستوى البصيرة (الخيال هنا) ليحاكي المرئي في مستوى البصر الحسي و هكذا أخذ البيت و القصيدة مظهرا فضائيا، أي أن المسموع أخذ بعدا بصريا و بصائريا، و هذا البعد البصري البصائري ليس منعدما في المراحل الشفوية، و لكنه يتقوى و يتسع مداه في مجال الكتابة "[1].

لقد بدأ البعد المكاني للنص يشغل حيز الاهتمام بحلول الشاعر المدون محل الشاعر الراوية، و ذلك بنشأة الكتابة مع تدوين القرآن، إذ لم يصلنا قبل القرآن كتاب مدون بالعربية، و عليه فإن: "الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة، نثرا و شعرا، هي كتابة القرآن، فالقرآن نهاية الارتجال و البداهة، هو بمعنى آخر، نهاية البداوة و بدء المدنية، يمكن القول، تبعا لذلك، إنه بداية المعاناة و المكابدة و "إجالة الفكر" ".[2]

يعتبر القرن الثاني للهجرة مرحلة حاسمة في سيرورة الحوار بين الشفوي و الكتابي، فقد نشطت حركة الكتابة الأدبية النثرية، و شرعت الخطابة تتراجع شيئا فشيئا، لا سيما بعد انتعاش حركة الترجمة للآداب و الفلسفة الأجنبية و اختراع وسائل الكتابة و خروجها من مجالها النفعي

---

[1] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، ط. 1، الدار العالمية للكتاب للطباعة و النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1990، ص 204.

[2] أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في الإتباع و الإبداع عند العرب، ج.3، صدمة الحداثة، ط.2، دار العودة، بيروت، 1979، ص 23.

(كتابة المواثيق و العهود و المعاملات التجارية) إلى مجال الإبداع الفني، فـــ "مع وضع الحركـــات و النقط بدأ الاهتمام بالمظهر الكتابي لفضاء جميل ينافس الجانب النفعي، كما يظهر من تشبيه الكتابة بالرياض و البرود المفوقة و الوشوم و الثمار و الأزهار على الأغصان... الخ (...) و ذلك علامة على أن الحرف بدأ يحتل مكانه في البصر إلى جانب مكانة الصوت في السمع، و ينحت له صورة في الخيال إلى جانب الصورة الصوتية للمسموع "[1] .

تضافرت هذه الأسباب جميعها في انزياح تلقي القصيدة من السمعي إلى البصري، بعد أن أصبحت تشغل مساحة على الورق، و لعل "بنية المكان في الشعر العربي القديم تتجلى بوضوح لدى الخطاطين الذين كانوا يتفننون في تخطيط القصائد و الدواوين، و بالأخص عند أولئك الذين كان لهم ولع بالخط كفن و كعنصر أساسي من عناصر التشكيل العربي الإسلامي، إذ كان قائما بالدرجة الأولى على الهندسة التجريدية للخط المستقيم و المنحني و المنكســر والأشكـــال الزهـــرية و النباتية فهؤلاء الخطاطون، الخالقون لرافد من روافد التشكيل العربي الإسلامي هم الذين انتبهوا أكثر من غيرهم لخاصية المكـــان في النص الشعري، فوافقـــوا بين سيمترية المكـــان و سيمترية الزمـــان"[2]

و هكذا أصبح النص الشعري يجمع بين الزمان و المكان معا كبنية دالة، و بات الفضاء النصي سمة سميائية يخلقها الخط بتنوعاته المختلفة لأن "الكتابة تتيح إمكانيات كبيرة قد لا تتيحها الشفوية، فهي مثلا تقوي احتمالات اللعب بعناصر اللغة، و اللعب بالحروف مثلا (...). كما تقوي فرص التأمل في المكتوب بحلول التلقي الفردي تدريجيا محل التلقي الجماعي "[3]، إذ أصبح المتلقي يصطحب القصيدة معه و ينفرد بها لتحظى بقسط وافر من الاستجداء و الاستنطاق، بعد أن كانت تمر سريعا على آذان جمهور المتلقين و تقيم تقييما آنيا انطباعيا في الغالب.

و بعد العصر العباسي اتسع مجال التنوع الفضائي بظهور ما يعرف بالتشجـــير والتختيـــم و التربيع كتجارب شعرية رائدة في استغلال صفحة النص، و ظهر في فترة لاحقة الموشـــح و البنـــد و هي أشكال تنزاح عن النمط الشعري المعروف.

---

[1] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص 207.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 98.

[3] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص 204.

مما جعل الذائقة النقدية – حينها–تتحسس النمط الكتابي الشعري الجديد، فقد انتبه النقاد العرب في القرنين السادس و السابع إلى أهمية المكان في بناء النص الشعري و أدخلوه ضمن أبواب البديع، و قد أورد "أبو البقاء الرندي " قصيدة له على شكل خاتم في كتابه النقدي "الوافي في نظم القوافي " في فصل أفرده لظاهرة التختيم.

لقد فجرت الكتابة – إذن– طاقات الخط العربي الذي خلق فضاء بصريا و بصيريا ملازما للنص الشعري، كما أسهم في التأسيس لبلاغة التشكيل التي تعمل الفكر و الحس معا، و المنافرة لبلاغة المسموع القائمة على التناظر و التقابل و الانسجام الذي يشكل فضاء القصيدة النموذج.

عند هذا الحد نتساءل–فيما يتعلق بالشكل النموذجي–:

"هل هذا الإشغال الفضائي و ليد خيال النساخ فقط، أم أنه استجابة لضرورة حملت عليها الخصوصيات السماعية –صوت و إيقاع– للنص في شفويته؟ "[1].

المعروف أن القصيدة الجاهلية كتبت في فترة متأخرة، و أنها نقلت عن طريق الرواية مما جعلها عرضة للانتحال و التغيير و التبديل، و مما جعل بعض الباحثين يشككون في أصالتها وأمانة الرواة.

و أيا كان الجواب فهو نسبي إلى حد كبير، و الذي يهمنا هنا هو أن هذا الشكل النموذجي لم يستمر، بل تعرض لهزات بنائية منذ وقت مبكر، فما هي أهم الأشكال التقصيدية التي خرجت عن النظام المعروف؟

نشـــير في البداية إلى أن الحداثة الشعرية بدأت في العصر الأموي مع المولـــدين الـــذين كانـــوا يشكلون أقلية حينها، فحاولوا الإبـــداع على المستـــوى الشعـــري قصد الارتقـــاء و التميز، إلا أن هذه الحداثـــة لم تمس الـــجانب البصري للقصيدة، و حصرت على مستـــوى التجديـــد المعنوي فقط.

---

[1] محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 137.

لقد اجتهد الماكري للإجابة عن هذا الطرح، إذ وجد أن القصيدة النموذج في اشتغالها الفضائي أشبه ما تكون بالباب أو البيت أو الخباء أو دورة الشمس النهارية، و سعى للتدليل و التعليل لذلك. ينظر: ص 139 و ما بعدها.

و مع بداية العصر العباسي الأول شرع الشعراء يعلنون عصيانهم من خلال تجديـــد الأوزان و القوافي و الخروج عن المعيار العروضي المقدس من خلال تحطيم الزمان، و في ذلك تحطيم للمكان في نفس الوقت، و تنويع على المستوى الفضائي للقصيدة.

إلا أن هذا الخروج أو الانزياح الأول لم يمس الجانب البصري للقصيدة بشكل كبير، بل كان تمهيدا مس الأوزان و القوافي، مما أتاح للشعراء أن يستحدثوا عدة ألوان شعرية: المزدوج(*)، القوادسي، المسمط.

و لعل الأرجوزة أن تكون أولى الأشكال الشعرية التي خرقت البنية البصرية للقصيدة التقليدية.

1- الأرجوزة:

خرجت الأرجوزة منذ وقت مبكر عن نظام الشطرين إلى نظام البيت أو الشطر الواحد في شكل مماثل لقصيدة التفعيلة المعاصرة، إلا أن خروجها لم يكن منوعا، فقد استعاضت عن الشطرين بشطر واحد فقط، لا سيما الأرجوزة الإسلامية، التي نقتبس منها نشيدا عذبـــا "لعبد الله بن رواحـــة":

أقسمت يا نفسي لتترلنـــــه
طائعة . أولا.. لتكرهنـــــه
إن أجلب الناس و شدوا الرنه
مالي أراك تكرهيـــن الجنـــة
قد طال ما قد كنت مطمئنة(1)

لقد حافظت الأرجوزة على الجانب الوزني و التقفوي، و أحدثت تقليصا للشطرين إلى شطر واحد، إلا أن ذلك لم يشكل خرقا كبيرا لكونه خاليا من التنويعات الشكلية ذات الدلالة الإيحائية، مثلما حدث مع القصيدة المعاصرة.

2- القواديسي:

تنويع على المستوى الصوتي للقافيـــة، إذ تتنـــاوب حركـــات الـــروي بين الفتحة أو الضمة في البيت الأول، و الكســـرة في البيت الذي يليـــه، و يعرفه ابن رشيق بقولـــه:

(*) **المزدوج**: يعتمد القافية أساسا في بنائه العروضي، إذ يوحد بين قافيتي كل شطرين متقابلين، و تتغير من بيت لآخر، و غالبا ما ينظم على بحر الرجز.

(1) رجاء السيد الجوهري، فن الرجز في العصر العباسي، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت، ص 39.

"ومن الشعر نوع غريب يسمونه القواديسي تشبيـــها بقواديس الســـاقية لارتفاع بعض قوافيـــه في جهة و انخفاضها في الجهـــة الأخـــرى فأول من رأيته جـــاء به طلحة بن عبيد الله العـــوني في قولـــه من قصيـــدة له مشهورة طويلة:

كـــم للدمـــى، الأبكـــار بالــ	خبتيـــــن من منـــــازل
بمهجتـــي للـــوجـــد مـــــــن	تذكـــارهـــا منـــــازل
معـــاهـــــد رعيلـــــــــــها	متعنحـــــر الهـــواطـــل
لـــــما نـــأى ســـاكنـــــــها	فـــأدمعـــي هـــواطـــل

و هو مربـــوع الرجز تعمد فيـــه الإقـــواء و أوطـــأ في أكثـــره قصـــدا كما فعـــل في البيتين الأولين من هذه "(1).

الملاحظ في الأبيات هو تناوب حركتي الكسرة و الضمة على مستوى الروي، و الإقواء هنا ليس عيبا عروضيا كما في القصيدة النموذج، بل هو قانون أساسي يعتمده القواديسي.

إن القواديسي – إذن– لم ينوع الفضاء الشعري، بل كان تمهيدا للخروج عن النظام الزماني المتوارث، و في خلخلة الزمان هز لأوصال المكان أيضا، و إنباء على تغير الظروف الاجتماعية منهـــا و التاريخية، "إذ أن استعارة الساقية، تحمل على تمثل فضاء زراعي، نقيض للفضـــاء الصحـــراوي و لمجتمع مختلف في نمط عيشه و أرسخ من سابقه في حياة الاستقرار، فحيث السواقي و القواديسي توجد زراعة، و حيث الزراعة يوجد شكل للاستقرار "(2).

إن الانتقال من اللااستقرا ر إلى الاستقرار يستدعي تغيرا على مستوى الخطاب الشعري بالضرورة، و هو ما حدث في الخطاب الشعري عند سعدي يوسف – كما سيأتي–.

3- المسمط:

قصيدة دورية بامتياز، " و كل دور يتركب من أربعة شطور أو أكثر، و تتفق شطور كل دور في قافية واحدة ما عدا الشطر الأخير فإنه يستقل بقافية مغايرة، و في الوقت نفسه يتحد فيها مع الشطور الأخيرة في الأدوار المختلفة"(3).

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج. 1، تح: عبد الحميد هنداوي، ط. 1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2001، ص 160.

(2) محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 148.

(3) شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ط.5، دار المعارف، مصر، دت، ص 198.

و يعرفه " ابن رشيق " بقوله: " .. الشعر المسمط و هو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ثم يأتي بأربعة أقسمة(*) على غير قافيته ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به هكذا إلى آخر القصيدة، و ربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة "(1).

و يورد " ابن رشيق " مثالا لامرئ القيس يرجح أن يكون منحولا، و هو ما يخدمنا من حيث تاريخية الشكل، الذي نرجح أن يكون جديدا، شرع في الظهور منذ العصر العباسي الأول مع موجة التجديد في الوزن و القوافي، لأن القصيدة الجاهلية لم تخرج عن النموذج الشعري المعروف، في حين أن المسمط نوع في الروي و القافية و بنية البيت، و مجرد تشكيك "ابن رشيق " في أنها منحولة دليل جدتها و غرابتها. فضلا عن الدلالة اللفظية للمسمط نفسه المرتبطة بالجواهر و العقود التي تعكس بيئة حضارية مترفة، بعيدة عما تعكسه البيئة الصحراوية الجاهلية، و قريبة مما شهده العصر العباسي من رخاء.

يتضح من تعريف " ابن رشيق " انقسام المسمطات إلى رباعية و خماسية، و " كان شيوع المسمطات المخمسة أوسع من شيوع أختها المربعة و اشتهر بشار بنظمه لبعض المخمسات، و يقول الجاحظ إنه لم يكن أحد أقوى على صنع المخمسات من بشر بن المعتمر "(2).

و من أمثلة المسمط المربع مثال أورده " ابن رشيق " لشاعر لم يثبت نسبته:

خيـــال هـــاج لي شجنـــا　　فبـــت مكـــابدا حزنـــا
عميـــد القلـــب مـــرتهنا　　بذكر اللهـــو و الطـــرب
سبتنـــي ظبيـــة عطـــــل　　كـــأن رضابـــها عســـل
ينـــوء بخصـــرها كفـــــل　　ثقيـــل روادف الحـــقب(3)

القافية(**) المتكررة التي تشكل " عمود القصيدة " و سمطها هي الباء التي يعاودها الشاعر بعد ثلاثة أقسمة تحمل قافية مشتركة كالنون في " شجنا، حزنا، مرتهنا "، و اللام في " عطل، عسل، كفل "، " و القافية التي تتكرر في المسمط تسمى عمود القصيدة و اشتقاقه من

(*) يستعمل "ابن رشيق" لفظة "القسيم" للدلالة على الشطر.

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج.1، ص 160.

(2) شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص 199.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج.1، ص 161.

(**) غالبا ما تستعمل لفظة "القافية" و يقصد بها الروي، و هو ما يقصده ابن رشيق في تعريفه.

السمط و هو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ما، ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ يسيرا ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو شبيهها، نحو ذلك ثم تنظم أيضا كل سلك على حدته و تصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السمط هذا هو المتعارف عند أهل الوقت "(1)

كذلك على مستوى القصيدة كل أربعة أبيات تشكل دورا في المسمط يجتمع مع الأدوار الأخرى في قافية الشطر أو القسيم الأخير الذي يمثل عمود القصيدة – كما رأينا-.

وهو نفس المعنى الذي نقله " ابن رشيق " عن " أبي القاسم الزجاجي " إذ قال:

" إنما سمي بهذا الاسم تشبيها بسمط اللؤلؤ و هو سلكه الذي يضمه و يجمعه مع ما تفرق من حبـــه، و كذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقبا بقافية تضمه و ترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة "(2)

و من أمثلة المسمطات المخمسة المثال التالي:

و ما نطقت و استعجمت حين كلمت   و ما رجعت قولا و ما إن ترمرمت

و كان شفائـــي عندهـــا لو تكلمت   إلـــي ولو كانت أشارت و سلمت

و لكنهـــا ضنـــت علي بتبيان (3)

عمود القصيدة هو "النون"، الذي يتكرر بعد كل دور يتكون من أربعة أقسمة، والقسيم الخامس في هذا النوع من المسمطات يحتل موقعا وسطا بين شطري البيت الذي يسبقه على غير العادة في القصيدة النموذج. فثمة إذن شروع في خلخلة نظام الشطرين الذي ساد النموذج القديم و هي محاولة أولى للتنويع البصري على مستوى الأشطر و الأبيات، و عليه فإن المسمط الخماسي استحدث عدة أشياء:

1/ خرق نظام الشطرين المتقابلين، و شرع في خلق فضاء بصري مستحدث.

2/ مهد للاشتغال الفضائي المتنوع في الموشح.

3/ جدد في القافية و الروي و البيت و الشطر، باعتماده تقنية الأدوار .

(1) ابن رشيق، العمدة، ج.1، ص 150.

(2) نفسه، ص 162.

(3) نفسه، ص 161.

و إن كانت الخاصية الأخيرة لا تقتصر على المسمط الخماسي فحسب، بل تشمل المسمطات ككل: الرباعية و السداسية و السباعية.

و قد تكون من الإفادة هنا الإشارة إلى أن نزوع المسمط الخماسي إلى التنوع الشكلي النسبي الذي حققه قد لا يحمل كبير دلالة على المستوى الفضائي كسمة سيميائية دالة، فلا تزال المسمطات تقرأ من خلال لعبة الإيقاع و الأدوار، و لا تتناول كفضاء بصري دال، و إن كانت قد مهدت لأشكال تقصيدية فضائية أكثر اشتغالا بالحيز المكاني كالموشح.

4- الموشح(*):

لقد تباينت الآراء و تعددت حول نشأة الموشحات و نسبتها إلى المشرق أو الأندلس، بل إن وجود الخرجات الأعجمية في بعض الموشحات جعل البعض يفترض الأصل الروماني والبعض الآخر يرجعها إلى الشعر الغنائي الفارسي. و مهما تعددت الآراء فالشائع هو نسبة الموشح إلى البيئة الأندلسية المترفة موطن الرقص و الطرب لارتباطه الوثيق بالموسيقى و الغناء اللذين سادا الأندلس حينها.

و الذي يهمنا هو أن الموشحات ظلت زمنا طويلا مسموعة لا مقروءة، لصلتـــها بالعـــزف و الغناء، مما جعلها تنوع في بنيتها الزمانية و الموسيقية، فالموشحات نوعان:

قسم يلتزم أوزان العرب كأساس عروضي، و قسم لا وزن له، يعتمد على الإيقاع."وكان أخطر ما قبلته الموشحات الدعوة إلى تفتيت البيتية و إقامة معمار القصيدة العربية على مقاييس جديدة لا تخضع لطاقة موسيقية مستنفذة و لا تنبثق من أساليب التقفية المعروفة في العروض الخليلي. إن القصيدة الجديدة أو الموشحة تستوعب عدة بحور (...) و تتيح للشاعر كسر الرتابة الناتجة عن سيطرة القوالب الجاهزة و الإيقاعات المفروضة سلفا "[1].

(*) الموشح و الزجل فن شعري واحد لا يختلفان إلا من حيث اللهجة اللغوية، فبينما يكون الأول باللغة العربية الفصيحة يكون الثاني بالعربية الدارجة، لا تكاد تختلف عن الفصحى إلا في إهمال التنوين و إسقاط بعض الأحرف للتخفيف.

ينظر: عبد الإله ميسوم، تأثير الموشحات في التروبادور، دط، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، دت، ص 172.

(1) عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، ص169.

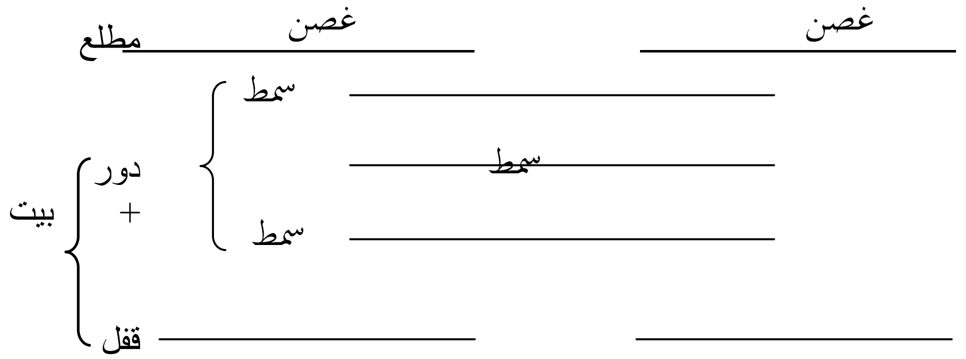
و لأن تنويع الزمان تنويع للمكان أيضا، فقد خلق الموشح فضاءات شعرية متباينة بعيدة عن الشكل النموذجي المعروف، و ذلك بدءا بتغييره لقواعده البنائية و ابتداعه لأعضاء مستحدثة تحـــدد قـــوامه و تضبطه و هي:

1-القفل: غالبا ما يرد في مطلع الموشح، ثم يكرر ست مرات، يتخلل القفـــل والآخر البيـــت أو الدور، و يسمى السمط أو اللازمة.

2-البيت: يشمل الدور الذي يتكون غالبا من ثلاثة أغصان أو أكثر و القفل.

3-الخرجة: القفل الأخير من الموشح.

تنتظم هذه الأقسام على صفحة النص بالشكل التالي:



يبدو الموشح الموزون محافظا على شكل هندسي محكم، مختلف عن الشكل التقصيدي النموذجي، يعتمد على الجانب البصري، فكأننا بالوشاح يطرز وشاحا بعناية فائقة.

هذا إلا أن الموشح لم يثبت على هذا الشكل أو النموذج، فقد استحدث أشكـــالا أكثـــر تنويعـــا، و أقرب إلى القصيدة المعاصرة في تناثرها على صفحة النص من خلال تشكيل عروضي جديد. و من أمثلته قول " أبي بكر بن الأبيض الأندلسي":

مـــالذ لـــي شرب راح،
على ريـــاض الأقـــاح،
لولا هضيـــم الوشـــاح،
إذا أتـــى في الصبـــاح،
أو فـــي الأصيـــل
أضحـــى يقـــول:

مـــا للشمـــول،

لطمـــت خـــدي؟

و للشمـــال،

هبـــت فمـــال،

غصـــن اعتـــدال،

ضمـــه بـــردي؟ [1]

إن القراءة العينية الأولى، لا تكاد تميز هذه الأبيات عن القصيدة المعاصرة في تلاعبها اللغوي على صفحة النص و اعتمادها تقنية السواد و البياض، و توظيف علامات الترقيم (، : ؟ !)، و تنويعها في طول و قصر الأبيات، و انزياحها إلى اليمين تارة و إلى اليسار طورا.

و أيا كانت نوعية الموشح، فإن السؤال الذي يطرح هنا يتعلق بالدلالات التي تحملها هذه الأشكال المستحدثة؟

و يبقى أن الموشح لم يقرأ قراءة فضائية، بل تناوله النقد تناولا تقليديا بعيدا عن دلالته السميائية.

و رغم ما يقال من أن الموشح لم يخرج عن النظام البيتي، إلا أن الصواب الذي يمكننا أن نستخلصه من خلال النماذج الشعرية هو أن الموشح هو بداية الخروج الفعلي على البيتية، وذلك بدءا من القرن الثالث للهجرة، و يليه البند في القرن 11 هـــ.

5- البنـــــد:

من أكثـــر الأنواع الأدبية الذي أثـــار الجدال و النزاع حول دلالتـــه و نسبه التاريـــخي، و حول نوعـــه و أوزانه.

و المرجح أنه انحدر من أصول فارسية، إذ ظهر في فارس منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، ثم أخذه عنهم العراقيون، و شاع و انتشر جنوبي العراق خلال القرن الحادي عشر للهجرة (القرن السابع عشر الميلادي) ، و هو ما يدعمه المعنى اللغوي لكلمة بند: " البند: العلم الكبير معروف، فارسي معرب"[2].

[1]مناهل الأدب العربي، مختارات من الموشحات الأندلسية، دط، مكتبة صادر، بيروت، دت، ص 25.

[2]ابن منظور، لسان العرب، مج.3، ط1، دار صادر، بيروت، 1992-1995، ص 97، مادة (بند).

يتميز بالخروج عن النمطية التقصيدية التقليدية إلى شكل نثري، مع تجاوز القافية والإكثار من التدوير.

إنه واحد من الأشكال التعبيرية التي ظهرت في مراحل انتقالية من تاريخ الأدب العربي والمرجح أنها مرحلة انحدار و تقهقر تلت القرن الخامس للهجرة، حيث ظهرت أنماط تعبيرية بديلة عن القوالب المعروفة التي " فرغت من محتوياتها (...)، و ظلت تمارس سلطتها بوصفها قوالب جامدة، في حقبة تاريخية شهدت تفككا سياسيا و اجتماعيا، و ذلك أفضى إلى سيادة أنماط ثقافية متعالية على الوقائع و الأحداث المستجدة، و هو أمر فرض ظهور أنماط بديلة متصلة بتلك الوقائع و الأحداث و معبرة عنها، و بقدر تعلق الأمر بالأدب، فإنه في هذه الفترة بدأت تظهر تلك الأنواع السردية التي تمثلها السير الشعبية و الحكايات الخرافية، و الأنواع الشعرية الفرعية: كالموشحات و الأزجال في الأندلس. و " عرض البلد " في المغرب و " المواليا "و " القوما " و " كان كان" و " دوبيت " في المشرق، و بخاصة العراق، و الشعر الملحون المسمى " الحميني " في اليمن ". و هي جميعها فنون مستحدثة أو بتعبير ابن خلدون فنون " مولدة " "[1].

و البند لا يستثنى من هذه الأشكال المستحدثة، و لا عن سياقاتها الثقافية التي أبرزتها إلى الوجود وقد اتحدت جميعها في رفع لواء العصيان للقوالب الموروثة المقدسة و الخروج عن البنيـــة الإيقاعيـــة و الأسلوبية التقليدية.

إن البند من أكثر الأنماط التعبيرية التي أثارت جدلا حادا حول انتمائها النوعي، إلا أن الجدال لم يكن موضوعيا في عمومه، إذ تم التحيز إلى نثرية البند أو نظميته (من النظم) أو شعريته، مع محاولة التدليل على ذلك.

و يمكن أن نحصر الآراء المتباينة في أربعة اتجاهات:

1–البند: " كلام منظوم يقوم على تفعيلة محددة و مكررة تباعا طـــوال النـــص، لكن قوافيـــه و ضروبه متغيرة بما لا يؤثر في سياق الوزن، كما أن أبياته متغيرة في عدد أجزائها، وكل بيت يتكون من شطر واحد "[2]

[1] عبد الله ابراهيم، التلقي و السياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، ع93، دط، كتاب الرياض، الرياض، 2001، ص 67.

[2] المرجع نفسه، ص 70، نقلا عن جميل الملائكة، ميزان البند، مطبعة العاني، بغداد، 1965، ص 5.

2-البند: "هو أقرب أشكال الشعر العربي إلى " الشعر الحر " ذلك أنه شعر يستند إلى بحر الهزج: مفاعيلن مفاعيلن، فلا يتقيد بأسلوب الشطرين الذي تقيد به الشعراء العرب منذ أقدم العصور، و إنما يخرج عنه فيجيء هزجا يختلف أطوال أشطره"[1]

3-إن فن البند بعمومه يعتبر أحد أخصب الحقول التي تتجلى فيها أنظمة السجع بكل أشكالها (...) إنها بنية نثرية سجعية"[2]

4-يدرج البند ضمن " الألغاز و الأحاجي و المعميات، و هي فنون أدبية غامضة الانتساب تندرج ضمن الصناعات اللفظية التي أولع بها المتأخرون"[3]

يمكن أن نرجع أسباب هذا التباين إلى عاملين أساسيين:

أولهما: عدم العثور على نص أصلي و ثابت لطريقة تدوين نصوص " البند" لكونه مر برحلة شفوية، و غياب الجانب الشكلي حال دون التصنيف النوعي.

ثانيهما: احتواؤه على الإيقاع الذي يتوافر في النصين النثري و الشعري معا، دون القدرة على ضبط درجة النظام الإيقاعي فيه لكثرة الزحافات و العلل، "و ينبغي التأكيد في هذا السياق على أن الشكلانيين الروس قد أثبتوا أن النثر ليس مادة هلامية مشوشة مضادة للإيقاع: و إنما على العكس من ذلك يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتي للنثر يحتل مكانا لا يقل أهمية عن التنظيم الصوتي للشعر و إن كانت طبيعة كل منهما تختلف عن الآخر، فقد يمكن أن نجد في النثر درجة من التنظيم الموسيقي بأوسع معاني الكلمة دون أن يصبح لهذا السبب شعرا"[4]

ثم إن النثر المسجع قريب من الشعر حتى أن أحمد شوقي أعلن بأن " السجع شعر العربية الثاني ".

للاقتراب من التوتـــر و التشتـــت الإيقـــاعي الحاصـــل في البنـــد نستعـــرض بنـــدا "لعبـــد الغفـــار الأخـــرس "، يمـــدح السيد " سليمان " نقيب أشراف بغداد:

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط13، دار العلم للملايين، بيروت، 2004، ص 195.

(2) عبد الله إبراهيم، التلقي و السياقات الثقافية، ص 98-99.

(3) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج3، دط، دار الكتاب العربي، 1974، ص 413.

(4) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1975.ص 74.

محب ذائب الدمع، رماه البين بالصدع، بكى من حرقة الوجد، على من حفظ العهد، و خشف ناعم الخد، مليح عبل الردف، صبيح لين الوطف، أدار الكأس والطـــاس، و حاكى الورد و الآس، لعمري منه خدا أو عذارا، و لقد طالت عليه حســـــــراتي بعدما

كانت قصارا، فهل يرجع ما فات، و هيهات و هيهات، فلو تنظر أشيـــــــــــاء نظرناهـــا،

بأيام قضيناها، بحيث ابتسم الزهر، وقد بلله القطـــر فســـلك اللـــؤلـــؤ الرطـــب.[1]

يمكننا تحوير هذا الشكل الخطابي إلى أشطر أو أبيات على منوال القصيدة الحرة التي تعتمد الدفقة الشعورية في تحديد حجم الأبيات، مع اعتماد الفاصلة أساسا في هذا التقسيم على النحو التالي:

محـــب ذائـــب الدمـــع،
رمـــاه البـــين بالصـــدع،
بكى من حرقـــة الوجـــد،
على من حــــــفظ العهد،
و خشف ناعـــم الخـــد،
مليح عبـــــل الـــردف،
صبيح ليـــن الوطـــــف،
أدار الكـــأس و الطـــاس،
و حاكى الـــورد و الآس،
لعمري منه خدا و عـــذارا،
/ مفاعيـــ
و لقد طالت عليه حسراتي، تدوير
ل

(1)عبد الله إبراهيم، التلقي و السياقات الثقافية، ص 192.

يماثل الشكل الجديد القصيدة المعاصرة في هيكله البنائي، فأمامنا أبيات متباينة الطول تعتمد التفعيلة كأساس عروضي، إذ تتباين عدد التفعيلات علـــى مستـــوى الأبيات الشعريـــة، تـــقوم علـــى اخـــلاف الـــروي، و تعتمـــد تقنيـــة التدوير مع اعتمـــادها لـــواحد من البحور الصافيـــة و هـــو " الـــهزج ".

فالبند أقرب في شكله و وزنه العروضي من القصيدة الحرة، إلا أنه يكتب بطريقة نثرية و في ذلك خروج عن المعهود.

إن البنـــد يقبـــل أكثـــر من صياغـــة بصريـــة، فمن اليســـير أن تطـــوع الأبـــيات الأربعـــة الأولـــى إلـــى الفضـــاء العمـــودي القـــائم على نـــظام الشطريـــن، بهـــذا الشكـــل:

محـــب ذائب الدمـــع　　　رمـــاه البين بالصدع

بكى من حرقة الوجد　　　على من حفظ العهد

لكن سرعان ما يختل نظامها ، فهي لا تحافظ على قانون واحد، لذا فهي أقرب إلى القصيدة الحرة منها إلى القصيدة العمودية الصارمة القوانين.

كما أستبعد أن يكون البند مجرد نظم، و ذلك لشاعريته و توافره على عنصر التخييل، كما لا أرجح أن يكون نثرا مسجوعا، لكونه يلتزم بحر الهزج في الغالب، فهو كلام موزون ينأى عن مجرد السجع الذي يمثل مرحلة مبكرة سابقة للشعر.

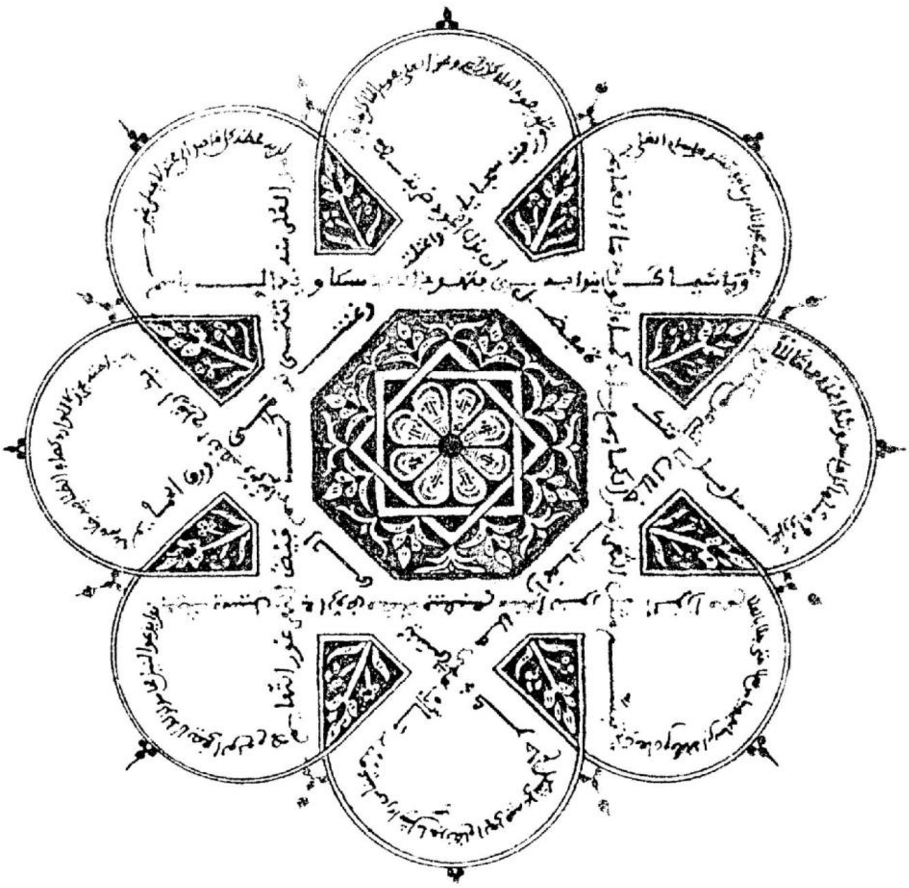
فالبند نوع من أنواع التفضية الشعرية في التراث الأدبي الذي أحدث تغييرا جذريا في بنية القصيدة العربية، إذ خرق التقاليد استجابة لتبدل الأوضاع السياسية و الثقافية و الاجتماعية التي أنتجته.

6- التختيم:

يبدو من خلال التسمية أن هـــذا الشكـــل الشعـــري مشتـــق من كلمـــة خاتم، حيث يجمـــع الشـــاعر بين مزيـــج من الأشكـــال الهنـــدسية (مربعـــات، مثلثـــات، دوائـــر، أنصـــاف دوائـــر) و المنمنمـــات الزخرفيـــة، مع تطويـــع الكتـــابة الحرفيـــة المتـــراصة في شكـــل أســـطر و أبيـــات لخلـــق شكل بصـــري أقـــرب إلى الخاتم، إنه تنويع فضـــائي بامتياز. يعرفـــه أبو الطيـــب الرنـــدي بقوله: " ..و ذلك أن تصنـــع

أبيـــاتا تكتـــب في شكـــل مختم تتقاطع أشطـــره و يشترك ما يتلاقـــى منها في مواضـــع التقاطع في لفظـــة أو حـــرف واحـــد أو أكثـــر، إمـــا مصحفا أو مختلف الضبط و إما باقيا بحاله"(1).

و قد أورد الـــرندي في كتابه " الوافـــي في نظـــم القـــوافي " في فصل خصصه لظاهرة التختيـــم، قصيـــدة علـــى شكـــل خـــاتم بهذه الصورة:



(2)

تتلقى القصيدة التختيمية بصريا إجباريا لا اختياريا، لكونها تشغل حيزا فضائيا بطريقة تعتمد التوزيع التشكيلي و التنويع المكاني، جامعة بين تقنيات فضاءات القصيدتين العمودية والحرة معا و هو ما يتضح من خلال:

1-اعتماد التشكيل التناظري القائم على الخطوط المتوازية، و التناظر و التقابل والانسجام قوام القصيدة العمودية.

(1)محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 160، نقلا عن: أبو الطيب صالح بن شريف الرندي، الوافي في نظم القوافي، تح: محمد الخمار الكنوني، عمل مرقون بخزانة كلية الآداب بالرباط، ص 188-189-190.

(2)محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 96، نقلا عن أبو الطيب الرندي، الوافي في نظم القوافي.

2-يجمع التختيم بين الكتابة و الأشكال الزهرية، فثمة إدماج للالغوي في اللغوي كتابة، وهو ما يوعز إلى تقنية "الكولاج " أو "التلصيق " في القصيدة المعاصرة.

3-الجمع بين فضاءات متباينة من خلال الكتابة في مختلف المستويات و الاتجاهات: الفضاء الأفقي / الفضاء العمودي / الفضاء الدائري. شأن القصيدة المعاصرة.

4-ثمة رجوع إلى الوراء و تأخر عن الإفصاح و الإبداء، من خلال تخبئة الكلام داخل مثلثـــات و مربعات و دوائر و أنصاف دوائر، و هي عبارة عن تورية و إخفاء توعز إلى تقنية التظليل كما رأينا في قصيدة سعدي يوسف.

5-القصيدة مكتوبة بخط اليد مما سمح بخلق أشكال بصرية اعتمادا على طاقات الخط العربي، محملة بشحنات دلالية تحتاج إلى قراءة و تمعن و هو ما يوعز إلى خاصية " الكاليغراف " في القصيدة المعاصرة.

و بخصوص العلاقة بين صورة الخاتم كأيقون و محتوى القصيدة ، فليس من السهل الحسم في هذه القضية ، إلا أن الملاحظ من خلال النموذج الوارد أن ثمة علاقة أكيدة بين: الورد و ماء الغمام و النيل و الحمائم و التبسم الواردة في القصيدة كتابة، و بين صورة الزهـــر و الأوراق و الشمـــس و الصحو التي تحويها صورة الخاتم.

كما يمكن أن يعكس التختيم معاني القصيدة الخفية و الباطنية، فقد يكون شكل الخاتم إيعازا إلى صاحب الحكم أو ولي الخلافة حينها، و الزهر و الروابي و الشمس إيعـــاز إلى عـــدالة حكمـــه و حسن تصريفه و نباهته في تسيير أمور الدولة، و إلا فما علاقة الإشراق والزهر و الصحو بالخاتم- على المستوى الصوري- ؟

هنالك علاقة بين البنية الظاهرية التختيمية للقصيدة ، و بين بنيتها العميقة المتوارية في أعماق النص.

كانت تلك أهم النماذج الشعرية التي نوعت الفضاء الشعري في التراث، و خرقت قواعد الشعر العربي القديم شكلا و مضمونا، و التي مهدت للتنوع الفضائي الذي ستعرفه القصيدة المعاصرة.

و نلمح إلى وجود أشكال بصرية أخرى كالقلب و التفصيل و الشجير [*]، لم نتعرض إليها لسعة الموضوع، فإنما عرضنا لأبرزها و أشهرها و أكثرها خرقا و تنويعا للشكل الفضائي.

III– التفضية في الشعر المعاصر:

لقد أرست الحداثـــة الشعرية قواعدها بزعزعة الموروث الشعري الذي ظل قائما أمدا طويـــلا، و ذلك حينما حطمت التشكيل الزماني متجاوزة بذلك الرتابة المكانية بتفجير البنية التقليدية للقصيدة إلى أشكال بصرية لا نهائية و غيرت طبيعة العلاقة بين النص و المتلقي، فبعد أن كان الشعر خطابا موجها إلى أذن السامع لتبليغ رسالة بعينها، تحولت العلاقة إلى تفاعلية بين النص و المتلقي، إذ أصبح المتلقي يشارك في إنتاج دلالة القصيدة البصرية باعتبار شكلها الخارجي بنية دالة، و تحول من مستهلك إلى منتج و من منفعل إلى فاعل، بإنشاء حوار بينه وبين النص بهذا الشكل:

النص ⇄ **القارئ**

تفاعل

و لم يكن من اليسير على القارئ العربي أن يتقبل المهمة الجديدة المنوطة به، بتحوله إلى مبدع ثان يشارك في إنتاج النص، فأعلن الثورة و الرفض ضد البركان التقصيدي المتفجر بأشكال لا حصر لها تنأى عما ألفته الذائقة العربية من تناظر و انسجام في البنية العمودية التي تعتبر المعيار و النموذج.

و احتاج إلى فترة ليست بالوجيزة ليدرك أن الهزة التي أصابت المعمار التقصيدي ليست مجرد نزوة شكلية، إنما جاءت انعكاسا حقيقيا لبداية تحولات اجتماعية و سياسية و ثقافية، وأنه نتاج رؤيا جديدة، و لا يمكن التعبير بأشكـــال قديمـــة عن مضـــامين جديـــدة "و ليس الشكل الجديد للقصيدة الجديدة إلا إضافة تاريخية لهذه الأشكال و ليس تجاوزا لها " [1]، بل إن الشكل العمودي أصبح يعبر عن الرتابة و التكلف للالتزام بالمعمار القبلي من قبل الشعراء المحدثين.

---

[*] للاستزادة ينظر، أبو الطيب صالح بن شريف الرندي، الوافي في نظم القوافي.

[1] عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا و التشكيل، ص106.

ثم إن طبيعة الإبداع نفسه، تستدعي التجاوز و التجديد و التطور، فزمن الفنون و زمن الشعر بخاصة "ليس أفقيا بل عمودي، و لا ينشأ هذا الزمن إلا بتحطيم الزمن الأفقي، أي بإقامة مسافة بين الماضي و الحاضر" [(1)]، و هنا تكمن ماهية الخلق و الإبداع.

و إذا ما أردنا الحديث عن أسباب التفضية الشعرية المعاصرة، أو عن البنية و ابدالاتها بتعبير "محمد بنيس "، فقد حصر هذا الأخير الإبدال في ثلاثة قوانين أولية و هي:

"**أ–القانون الأول**: فاعلية الحدث السياسي في طرح بنية السؤال– النقد (...) فهزيمة 1919 في مصر، و 1948 في فلسطين، و هزيمة 1967، و الاحتلال الإسرائيلي لبيروت 1982 (...) و اتساع حركة المقاومة في الغرب العــربي أثنـــاء الخمسينيـــات و الإعلان عن الثورة الفلسطينية و حضورها المكثف في نهاية الستينات، و هذه الانفجارات شجعت على تبني الجواب الشعري.

ب–القانون الثاني: أهمية العودة باستمرار في العصر الحديث إلى الغرب لاستلام الجواب عن السؤال الشعري للحداثة، (...) و عن طريق العــودة إلى الغــرب تتحــدد البرامــج والإستراتيجيات الشعرية للحداثة العربية.

جــ–يترافق خطا البداية و الهدم مع وضع التنظيرات و الممارسات النصية موضع الإلغاء، و به يتم رج شجرة النسب و إعادة بناء السلالات الشعرية بحثا عن أصول أخرى لحقيقة أخرى تقود إلى التقدم بواسطة لغة نبوية حديثة لا تفارق الخيال أو التخييل"[(2)]

إن إبدال البنية الشعرية ناتج بالدرجة الأولى عن الأوضاع الاجتماعية التاريخية التي يتحكم فيها الحدث السياسي، مما يؤثر على القصيدة التي تعكس تشتت الأنا الشاعرة و بحثها عن هويتها تحت أنقاض الصراعات و الانهزامات.

لكن من أين للذات الشاعرة العربية أن تستلهم فضاءها التعبيري الجديد في ظل وضعها الجريح، و هل تتكفئ على ذاتها مجتهدة لاستحداث أشكال تعبيرية مستلهمة من تراثها الشعري القديم، أم أن هاجس الإعجاب بالغرب يدفعها إلى تلقم ثديه الثر الذي لا ينضب، و إعلان البنوة و الطاعة لكل مستحدث غربي؟

[(1)] أدونيس، الثابت و المتحول، ص 57.

[(2)] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها، ج4، مساءلة الحداثة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص 139–140.

إن السؤال الجوهري الذي لابد أن يطرح هاهنا هو: هل التفضية في الشعر العربي المعاصر نتاج التأثر بالغرب، أم أنها تطور حتمي للأشكال الشعرية التي عرفتها القصيدة عبر سيرورتها التاريخية؟

1- الأصول المعرفية و الأسس الجمالية للتفضية الشعرية في القصيدة المعاصرة:

كان الوقت مبكرا حين شق الشعراء العرب عصا الطاعة للتقاليد الشعرية، وجهرو ا بحداثتهم ملء استطاعتهم رافضين الخضوع للمقاييس الثابتة، فقد أعلن أبو العتاهية عصيانه مبكرا حين قـــال: " أنا أكبر من العروض" [1] ، و في ذلك إعلان للخروج عن التشكيل الزماني التقليدي، و في الخروج عن الزمان خروج عن المكان أيضا.

و في العصر الحديث صاح خليل مطران ملء صوته: " هذا شعر ليس ناظمه بعبده "[2] معلنا التمرد و الثورة و رفض العبودية أمام الأشكال التقليدية المستهلكة.

لكن السؤال المطروح هنا : هل صرخة مطران امتداد لصوت أبي العتاهية، أم أن رؤيا مطران صنعتها ظروف مستحدثة لا تمتد جذورها إلى الحداثة العباسية العربية؟

قد يكون من الصعب الجزم في مثل هذه المسائل المتشابكة، ذات البعد التاريخي والنفســـي و الحضاري، إلا أننا لو عدنا إلى التراث العربي لوجدنا أشكالا تقصدية قريبة من القصيدة المعاصرة في تنوعها البصري، لاسيما فيما يتعلق بالقصائد التي تتخذ شكل الدائرة أوالخاتم أو الشجرة، و يعود ذلك إلى الجانب التأملي في الفن الإسلامي، فقد أدرك الخطاط العربي كوامن الخط العربي و طاقاته التعبيرية، فعمد إلى تفجيرها جامعا بين الخط و الزخرفة منشئا تنوعا تشكيليا بارعا، فـــ "حينما عمد الفن الإسلامي إلى التأليف التشكيلي، جمع ما بين الخط و الزخرفة فوحد أنظمتها الداخلية ليخرج منها بصيغة جديدة هي رسالة التأمل و الوجد التي تتوجه إلى المطلق (...) تعبر إلينا مع الخط الذي يعلو و يهبط كالشهيق و الزفير، و مع الرقش الذي ينطق عن هوى مكتوم. و تمتد كما الأنفاس في الصدور، و تنطلق سيمفونية ألوانه

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و ابدالاتها، ج 2، الرومانسية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 70.
[2] نفسه، ص70.

و تشكيلاته نايات و دفوف و صنوج و مزاهر، متجهة في معارجها الروحية، إلى الأعالي و هي تحمل توق الإنسان المؤمن و لوعاته و توسلاته إلى مباهج الوصول"[1].

إن الخط في علوه و هبوطه كالشهيق و الزفير، و في انطلاق سيمفونية تشكيلاته في الفن الإسلامي، يحافظ على نفس خواصه في القصيدة المعاصرة بتموجه على صفحة النص، خالقا فضاء تقصديا منثنيا، جامعا بين مستويين ، مستوى الفضاء النصي ، كونه يقدم مقطعا لغويا للقـــراءة ، و مستوى الفضاء الصوري لأنه يقدم شكلا بصريا قابلا للتأمل و المشاهدة، في مثل هذا المثال الذي أورده " محمد الماكري ":

(2)

بل إن المستوى البصري يبلغ أشده في الفن الإسلامي حينما تتخذ الكتابة أشكالا متنوعة، فـــ " لكي تقرأ ، عليك أن تعرف الطريقة التي كتب بها الفنان كلمته، فهي قد تشكل أســـدا أو طيـــرا أو قاربا، غير أنها في الحقيقة ليست إلا أشكالا كتابية و معاني" [3] .

[1] نوري الراوي: تجديد اللغة الشعرية في الفن. اقترابات من شواطئ التجريد. مرايا الرؤى في شأن بلاغة التشكيل. وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية.ط 1 .دائرة الثقافة و الإعلام .الشارقة. 2001. ص 15-16.

[2] محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 261.

[3] نوري الراوي، تجديد اللغة الشعرية في الفن، مرايا الرؤى في شأن بلاغة التشكيل، ص18.

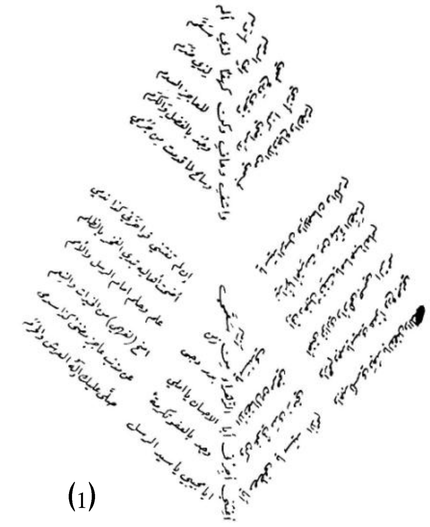
و قد استغلت هذه الأشكال بوجه كبير عقب عصر الانحطاط و الضعف الذي اكتسح فيه الخط اللاتيني الحرف العربي و حاول الحلول محله. و لم يشاهد الخط العربي النور إلا بعد استقلال العالم العربي و محاولة الخطاطين بعثه من جديد، لاسيما بعد ظهـــور الطباعـــة ووسائـــل الكتابـــة و استخدامه في التعاملات الدولية الرسمية.

و هكذا استغل الخطاطون العرب طاقات الحرف العربي لإحياء الخطوط الإسلامية القديمة، وشرعوا يبدعون و يبتكرون أشكالا كتابية تعتمد على البصر بالدرجة الأولى، في مثل هذا النموذج:

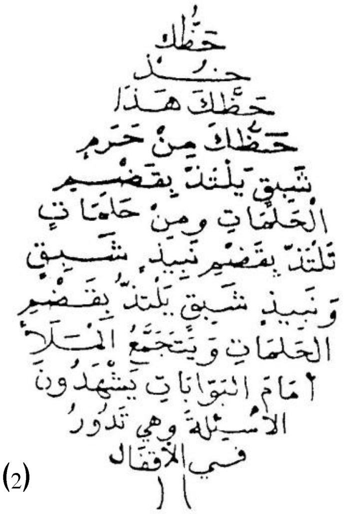
(1)

و رغم ما يمكن أن يقال من أن هذا التجديد الكتابي في الخط العربي الذي سخر لرسم الشعارات و الصور لم يخدم الإسلام و المسلمين في شيء، لأنه لم يستغل في كتابة القرآن والحديـــث و الدعاء على سابق عهده، إلا أنه أسهم في زخرفة المساجد و أماكن العبادة كقيمة فنية جمالية، فضلا عن كونه شكل دعامة للقصيدة العربية التي سخرت بدورها ليونة الحرف العربي و طواعيته لتخرج في أشكال بصرية متنوعة قريبة إلى حد كبير من الأشكال البصرية للقصيدة المعاصرة، في مثل هذين النموذجين للتشجير:

[1] خالد قطيش: الخط العربي و آفاق تطوره. دط. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. دت. ص30.


(1)

الشكل ـ أـ



(2)

الشكل ـ بـ

ظهرت المشجرة الشعرية عند الفاطميين في القرن الحادي عشر، و هي تبدأ بنظم بيت يمثل جذع القصيدة – أنظر الشكل-أ-، ثـــم يتفـــرع من كل كلمـــة منـــه بيـــت جديـــد يكمـــل معناها من نفس القافية و الـــوزن من جهتـــي اليميـــن و اليســـار. و لشكـــل الشجـــرة دلالـــة مرئيـــة تتمثـــل في الأصـــل الثـــابت و الفصـــل الطيب لما ورد من أحـــاديث نبويـــة في المعـــنى الطيب للشجرة.

أما عن التشجير في القصيدة المعاصرة، فهو واحد من الأشكال اللامتناهية التي تظهر عليها في كل مرة، و هي تعتمد تقنية فنية مختلفة عن المشجرة القديمة تتمثل في تفاوت طول الأبيات الشعريـــة و تراوحها بين الطول و القصر. و تختلف دلالتها المرئية بحسب محتواها اللساني فقد تدل على الشجرة المحرمة التي قضم آدم -عليه السلام- ثمرها، فأخرج من الجنة، فهي ترمز في القصيدة المعاصرة إلى الخطيئة أكثر من إيعازها إلى دلالات إيجابية، فالشكل متقارب إلى حد كبير، لكن الدلالة تختلف بحسب القيم السائدة في كل عصر.

و عليه فإن هـــؤلاء الخطاطيـــن المولعيـــن بتفجيـــر طاقات الخط العربي عبر الفن الإسلامي -إذن- هم أنفسهم الذين تفننوا في تخطيط القصائـــد و الدواوين و انتبهوا إلى

(1) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006، ص 386.

(2) محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 244.

خاصية المكـــان في النص الشعـــري ، و "لعـــل بنية المكـــان في الشعر العربي القديم تتجلى بوضوح لدى الخطاطين الذين كانوا يتفننون في تخطيـــط القصـــائد و الدواوين، و بالأخـــص عند أولئك الذين كان لهم ولع بالخط كفن و كعنصـــر أساسي من عناصـــر التشكيـــل العربي الإسلامي، إذ كان قائما بالدرجة الأولى على الهندسة التجريدية للخط المستقيم و المنحني و المنكسر، و الأشكـــال الزهرية و النباتية، فهـــؤلاء الخطـــاطون الخالقـــون لرافد من روافد التشكيـــل العربي الإسلامـــي هم الذين انتبهـــوا أكثـــر من غيرهم لخاصيـــة المكـــان في النص الشعـــري، فوافقوا بين سيمتـــرية المكـــان و سيمتريـــة الزمـــان و زاوجوا بين الوسيلـــة و الغايـــة، جعلـــوا النص وسيلة عندمـــا استعانـــوا به في تشكيل إبداعاتهـــم ، وغايـــة عندمـــا حولـــوه إلى مجال لأبحاثهـــم التشكيليـــة "[1].

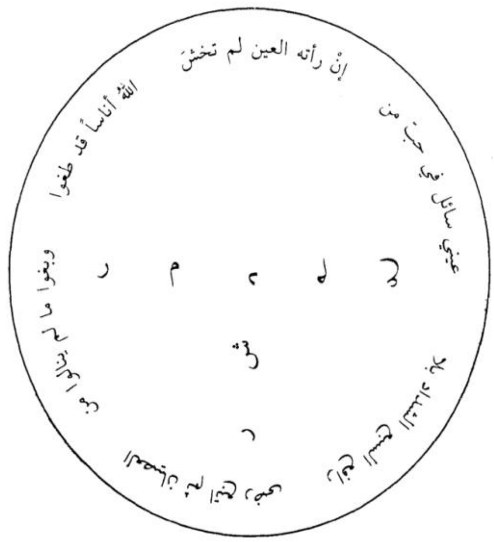
لقـــد فطـــن الخطاطـــون إذن و من ثم الشعـــراء إلى أهمـــية المكـــان الشعـــري في القصيـــدة القديـــمة، فحرصـــوا علـــى تنويـــع تشكيلاتـــه بتسخيـــر طاقـــات الخـــط، فـــ "مـــع توسع مجال الكتابـــة و توســـع مجـــال التصويـــر ظهـــر نزوع إلى"تشكيـــل " الشعـــر، حيث حاول المظهـــر الكتابـــي إنتـــاج شعـــرية ذات خصوصيـــة تصويـــرية عن طـــريق الخطـــوط و الصـــور و الفضاءات "[2]، و هو مـــا يقابلـــه الكـــاليغراف في القصيـــدة المعاصرة، حيث تمثل الطريقة التي يظهر بها الخط على صفحة النص علامة سيميائية دالة من حيث سمكه و رقته أو من حيث تشكيل الحروف إذا كانت القصيدة مكتوبة بخط اليد.

و فيما يتعلق بالأشكال الهندسيـــة التقصيديـــة، فقد نـــوع العرب فضـــاء القصيدة العمودية نفســـها، فشغلت فضـــاءات متنوعـــة، كالفضـــاء الدائـــري و المثلث و المربع والمخمس في شكل أقرب ما يكون إلى اللعب بالألفـــاظ، و محـــاولة إشراك القارئ في وصل ما انفصل عن بنيـــة الأشطـــر و الأبيـــات، و ذلك غيـــر بعيد عما نجده في القصيدة المعاصـــرة على النحـــو التالي:

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 98.

[2] محمد العمري، بلاغة المكتوب و تشكيل النص الشعري الحديث، علامات، ج53، ص 56-57.



الشكل –أ–[1]

الشكل –ب– [2]

إن الفضاء الدائري ليس شيئا مستحدثا في القصيدة المعاصرة، فقد عرفت القصيدة القديمة تنوعا فضائيا غزيرا، لكن الملاحظ من خلال النموذجين أن القصيدة المعاصرة تزيد من كثافة الغموض و التداخل و التعقيد الشكلي.

و لكن، هل قرأ الأقدمون قصائدهم انطلاقا من بناها الشكلية، بمعنى هل نظر النقد إلى فضاء القصيدة كبنية دالة؟

المرجح أن النقاد نظروا إلى التنوع المكاني على أنه مجرد ترف فني، و اعتبروا القصيدة النموذج هي المعيار الأمثل، فكانوا يقارنون الأشكال الجديدة بالشكل العمودي، مقتصرين على إحصاء مواضع الخروج العروضي مشددين على التزام القوانين التقليدية.

عند هذا الحد، و أمام التداخل الحاصل بين تشكيلات الفن الإسلامي في جمعـــه بين الخـــط و الزخرفة و فضاءات القصيدة المعاصرة من جهة، و بينها و بين الفضاء التقصيدي

---

(1) راجي الأسمر، علم العروض و القافية، الموسوعة الثقافية العامة، ط 1، دار الجيل، بيروت، 1999، ص 192، تكتب هذه القصيدة على الشكل العمودي على النحو التالي:

دمـــع عينـــي سائل في حب من   إن رأتـــه العيـــن لم تخـــش رمد

دمـــر الله أناســـا قـــد طغـــوا   و بغـــوا ما لـــم ينالـــوا من رشد

دشـــر العصيـــان ثم اتبـــع رضى   رافـــع السبع الشـــداد بـــلا عمد

(2) محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 244.

القديم من جهة أخرى، يمكننا أن نخلص إلى وجود سمات مشتركة بينها، دون أن نجزم أن التفضية الشعرية المعاصرة امتداد للتفضية الشعرية في التراث و أنها تطوير للقواديسي و المسمط و الموشح و البند و التختيم، التي يمكن اعتبارها محاولات أولى لم تصل حد التفجير التشكيلي أو الشكلي الذي حققته القصيدة المعاصرة.

ثم إننا لا ندعي أن التفضية أصل في التراث العربي لا سيما أن الشفوية كانت سمة للخطاب الشعري القديم، و ذلك مؤشر ضد الفضاء التقصيدي و أنه ليس أصلا في تراثنا العربي القديم.

و لعل الوسطية هي الحل الأمثل في مثل هذه المسائل، ففيما يتعلق بالأصول المعرفية للتفضية الشعرية المعاصرة، و أيا كانت درجة تأثرها بالتراث العربي إلا أنه ليس العامل الوحيد في بروز التنوع الفضائي المعاصر الذي يعتبر إضافة مستحدثة لأشكال الخروج عن النظام العروضي العربي، نشأت تحت ظروف حضارية و ثقافية جديدة بلورت رؤيا شاعرية مغايرة، جاءت استجابة لهذا الوضع التاريخي، و تشترك مع الفضاءات القديمة من حيث تبنيها لمبدأ واحد، هو مبدأ العصيان و شق عصا الطاعة، إذ لا مقدس في الشعر، بل إن الإبداع يستلزم التجاوز و التمرد و التغيير.

و هذا يجعلنا نقف عند الصراع الحضاري و السياسي المعاصر الذي ولد أزمــــات من تأثــــر و تأثير على مختلف الأصعدة.

2 – أثر القصيدة الغربية و تأثرها بفضاء القصيدة العربية:

من غير المنصف أن نرجح موازين القوى لحضارة دون أخرى، و أن نعتبرها المنبع الأم الذي لا ينضب و الذي يحقق الاكتفاء الذاتي، فوحده العنكبوت يبني بيته بنفسه دون الحاجة للآخرين، بل إن ثنائية التأثر و التأثير متأصلة عبر السيرورة التاريخية للبشرية.

و عليه فإن " التأثر يحتاج إلى زمن، و إلى تفاعــــل و تبــــادل، و يحتــــاج إلى مستــــوى و شروط، و لا يكون أحادي الاتجاه و لا آليا، بل يقوم على عمليات مركبة من الفعل و رد الفعل، من الأزمة و التفكيك، من تلقي المؤثر و الرد بالإنتاج و التجاوز، و في مثل

هذه الشروط لا يكون التأثر نقلا و لا مفارقة للهوية (...)، في مثـــل هـــذه الشروط يكون التأثر تلاقحا به تزدهر الحضارات "[1] .

و الحاصل هو وجود تناوب حضاري و ثقافي بين الدول و القارات عبر التاريخ، و من ثم فإن المنبع الثقافي و العلمي تحدده موازين القوى و رجحان الكفة العسكرية و الاقتصادية في خضم الصراعات الحضارية و السياسية، و هنا تنطبق مقولة: " ولع المغلوب بتقليد الغالب " ليس فيما يتعلق بتفاصيل الحياة فقط، بل إن التأثر يمس صيغة الخطاب الشعري في خضم التأثر الثقافي.

و رغم ما يقال عن أن تقاليد البناء البصري للنص تعود لغير أوربا، و أنها ذات أصل صيـــني و عربي معا، الأصل العربي ألمحنا إليه سابقا، أما الأصل الصيني فـــ " قديما منذ ثلاثة آلاف سنة، كان الصينيون يمارسون تجربتهم الفريدة و هي التي يقدمها لنا فرانسوا تشينج في قوله: " أدلة محفورة على حراشف السلاحف و عظام الجواميس، أدلة تحملها المزهريات المقدسة و المواعين البرونزية على جوانبها و تبرز هذه الأدلة قبل كل شيء (...) إن كل دليل يحتفظ، وهو مستقـــل عن الصـــوت و ثابت، و مكون لذاته وحده، بحظ أن يظل سيدا و من ثم يخلد. و هكذا تكون هذه الأدلة منذ البدء، كتابة ترفض أن تكون مجرد محمول للغة المنطوقة، فنموها عبارة عن صراع طويل لضمان استقلالها و أيضا حرية تأليفها ""[2] .

يوجد تقاطع بين أصل الفضاءين الصيني و العربي في جمعهما بين دالين: الدال الخطي، والدال الزخرفي، إلا أن الزخرفة الصينية تركزت على المواعين و المزهريات المقدسة، فيما تركزت الزخرفة العربية على الجدران و تزيين المساجد، و من ثم فإن الفضاءين يشتغلان على مستويين: المستوى الخطي، و المستوى الصوري.

فمصطلح الفضاء يتمتع بميوعة و انسيابية لهجرته بين الحضارات المختلفة:الصينية ، العربية، الأوربية. و رغم ما يقال عن الأصل الصيني و العربي لتقاليد البناء البصري للنص الشعري، إلا أن للتشكيل الشعري الغربي كبير الأثر في تشكيل الفضاءات التقصيدية المعاصرة،

---

(1) أسيمة درويش، مسار التحولات. قراءة في شعر أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت، 1992، ص 30.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، ج3، التقليدية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص 113-114. نقلا عن:

François Cheng l'ecriture poétique chinoise. Op.cit.p 11.

باعتبار التفضية أصلا في الكتابة الغربية التي لم تخضع للشفوية في أية مرحلة من مراحلها، وذلك حسب قول " جيرارجنيت " :

" ... يمكننا على الأرجح، أن نعتبر فضائية الكتابة الظاهرة رمزا لفضائية اللغـــة العميقـــة، و على كل حال، فإن الصيغة الفضائية للأدب عندنا نحن الغربيين الذين نعيش حضارة لا يقوم فيها فصل بين الأدب و المكتوب، لا يمكن اعتبارها أمرا عرضيا، أو غير ذي أهمية، فقد تعلمنا منذ مالارميç أن نتعرف على الوسائل المدعاة بصرية (...)، و أعني بتلك الوسائل البصرية شكل الـــخط و تنظيم الصفحة و هيأة الكتاب في كليته، و لقد صرنا من هذا المنظور الجديد أكثر تنبها إلى فضائية الكتابة، و ترتيب الأدلة، و الكلمات و الجمل والخطاب ترتيبا لا زمنيا تكون به قابلة لأن تعكس في إطار تزامني في نطاق ما نسميه نصا "[1]

فالفضاء – إذن– سمة الخطاب الأدبي الغربي، و هو ما جهر به أعلام بارزون مثل فاليري: " الشعر وثني تماما" [2] ، و رامبو: " أيا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق" [3]، و فاليري: " ... إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، و عليه فالفراغ الأبيض متمم "[4].

لقد فطن الشاعر الغربي منذ وقت مبكر إلى أهمية المكان في إنتاج الدلالة النصية، إذ"تعد المادة الشعرية في هذه المفهومات عرضة للتحول خلال عملية إعطائها شكلا، أي أنها تتغير جوهريا، تندمج في شكلها و تنصهر فيه، فالتحول الشكلي أو التشكل يمسها في العمق و ليس في الظاهر فقط ".[5].

لم تكن طبيعة اللغة الغربية العامل الوحيد لإنتاج الفضاء الشعري، فقد لعبت الظروف التاريخية التي تعرض لها الشاعر الأوروبي عقب الحرب العالمية الثانية دورا مهما في تفجير طاقاته التعبيرية و بالتالي تفجير بنية القصيدة المكاني، فبعد خيبة الحرب و فقدان كل شيء جميل لدى

---

(1) جيرارجنيت، الأدب و الفضاء، عن (الفضاء الروائي)، تأليف جماعي، ص 14.

(2) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ط. 2، دار الحرف العربي، دار المناهل، بيروت، 1995، ص223.

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 98.

(4) نفسه، ص 98.

(5) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد حتى القرن الثامن الهجري، ص 225.

الشعراء الشباب، حدثت هزة نفسية عنيفة لديهم أحدثت رجة و خلخلة مكانية على المستوى التقصيدي.

و غير بعيد عن مثل هذه الظروف الحربية، بعد الحرب العالمية الثانية خرج الوطن والمواطن العربي منهوكين و قد استنفذت قواهما حتى العظم، و لم يتبق للمواطن العربي شيء يذكر على الصعيد المادي و الثقافي، فقد بلغ مرحلة من الشلل الكلي، و كان بحاجة إلى رشفة ثقافية و علمية تنفث فيه نفسا جديدا، رشفة تأتيه من الآخر، فلم تكن لديه القدرة للنهوض معتمدا على أناه الخائرة.

و جاءت بوادر الانتعاشة الأولى مع أول اتصال عربي بالغرب الأوروبي في العصر الحديث مع الحضور الفرنسي في القاهرة بين 1798م –1805م و البعثات إلى الخارج بدءا من 1826م. و هنا كان الإرتماء العربي في أحضان الغرب يتشرب من ثقافته و علومه بطريقة نهمة تنفي التفاعل المشروط في فعل التأثر الذي يحول دون التماهي في الآخر، بل الأخذ منه مع تجاوزه، و تجلى ذلك بوضوح في تأثر جماعة الديوان بالأدب الغربي بصورة كبيرة، و محاكاة جماعة أبولو للنموذج الشعري الغربي ككتابة الشعر المرسل (Blank verse) و الشعر الحر (Free verse) مع تنويع القافية في القصيدة ذات البحر الواحد، و الاتجاه نحو الشعر القصصي و المسرحي، و ذلك مؤشر على التمهيد للتنوع الفضائي الذي تلا هذه المرحلة و جمع بين الشعر و الأجنـــاس الأدبية المختلفة (الشعري / السردي، الشعري / المسرحي، الشعري/ النثري).

و القول " بظهور الشعر الغربي في أفق الثقافة العربية، "كمعجز " جديد و "مرجع ضروري في تقويم الشعر العربي قديمه و حديثه "يعني انتقال المعيارية إلى هذا الشعر و تحوله إلى سلطة جمالية تذوقية". (1)

فالشعر الحر الذي يعتبر أول شكل تعبيري في التجربة الشعرية العربية الحديثة، خرق أفق توقع القارئ بخروجه عن القصيدة العمودية و نظام الشطرين، نتلمس مقـــاييسه في الشعـــر الأوروبي و ليس في الموشح أو البند العربيين رغم أوجه التداخل و السمات المشتركة بينهما – كما رأينا–، لأن التأثر المباشر جاء تحت ظروف الاحتكاك بالغرب و محاكاته، و هي أوضاع

(1) أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ص 42.

فرضها الظرف التاريخي و السياسي العربي الذي لم يكن في سعة من أمره أو في ظرف تفاخر واعتزاز بالماضي للعودة إليه و إحياء أشكاله القديمة، فإنه "مهما أكدنا على ربط مفهوم النهضة بالعودة إلى القديم، فإننا لا نقدر أن ندخل في هذا المفهوم إحياء الأشكال القديـــمة، سواء كانت فنيـــة أو اجتماعيـــة أو سياسية ... الخ، فهذه الأشكال متطابقة مع أوضاع و حاجات و ظروف انتهت و حلت محلها أوضاع و ظروف و حاجات جديدة، و لابد، إذن، من أن تنشأ أشكال جديدة تطابقها و لا نستطيع بالتالي، أن نعتبر التجديد صناعة تقلد أصلا سابقا، لأن التجديد موقف إبداعي، جذري و شامل "[1]

و عليه فقد كان الشعر الحر النواة الشكلية الأولى التي تناسلت منها البنى البصرية بتنوعاتها الفضائية، و تحولت القصيدة إلى مجرة من العلامات البصرية المحملة بثقل دلالي ومعنوي في مثل ما نجده في تجربة سعدي يوسف.

3- سعدي يوسف بين التأثر و التأثير:

ليس سعدي يوسف أحادي المناهل الثقافية ، فهو يجمع ببراعة فائقة بين المرجعية العربية من خلال أباء شعريين نابغين كامرئ القيس و المتنبي، و بين المرجعية الغربية من خلال قراءاته و ترجماته ، "مستفيدا في شعره من تقنيات السرد و بلاغته، و متأثرا في الوقت نفسه بما نقله إلى العربية من شعر والت ويتمان و قسطنطين كافافيس و يانيس ريتسوس و آخرين من شعراء العالم الكبار "[2]، كما قرأ لشكسبير و تأثر به، و اقتبس من جورج سيفيرس الذي صدر به مجموعتـــه "نهايات الشمال الإفريقي".

إن ثقافة سعدي غير محدودة بأقطار معينة، بل إنها عالمية التنوع و الثراء، و قد كان لفعل الترجمة بالغ الأثر في تنويعه الفضائي الذي يعد مؤشرا على غزارة تجربته الشعرية والمعرفية. لقد ترجم سعدي يوسف لأشهر شاعر في تاريخ إسبانيا و هو "فيديروكو غارسيا لوركا " وذلك سنة 1981، و في ديوانه كتاب القصائد " أخذ الطابع اللوركاوي في الشعر سماته الغالبة حيث القصيدة مزيج من الأغنية و الحكاية"[3].

---

(1) أدونيس، الثابت و المتحول، ص 55.

(2) فخري صالح، سعدي يوسف شعرية قصيدة التفاصيل، مجلة فصول، مج 15، ع 3، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1996، ص 148.

(3) عصام محفوظ، شعراء القرن العشرين، ثلاثون شاعرا عالميا يوقعون العصر، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 2000، ص 59.

و في الجمع بين الشعري و السردي سبب من أسباب التنوع الفضائي، و هو ناتج عن التأثر بالشعر الأجنبي.

غير أننا لا نغفل التأثر اللوركاوي بالتراث الأندلسي، خاصة في ديوانه: "قصائد غجرية"، "و في قصيدته "قصيدة الحمامتين الغامضتين " تتضح الرمزية الصوفية المشرقية التي امتدت على هامش الأدب العربي حيث جبران خليل جبران. و تكاد كل "القصائد "وكل"الغزليات" الأخرى في"الديوان" تعكس الجو نفسه"[1].

لقد حدث التبادل الثقافي الحضاري في عملية تأثر و تأثير بارعتين، إذ تأثر لوركا بكل ما هو أندلسي، و لعل النبرة الغنائية الموجودة في شعره مستلهمة من الموشح الأندلسي، فيما تأثر سعدي يوسف بهذه النغمية أو الغنائية من خلال "لوركا " إضافة إلى عنصر الحكائية.

و قد كان لتأثر "سعدي يوسف" بالقصة الأمريكية الحديثة و المسرح الإنجليزي من خلال" شكسبير " الذي كان يملك طبعة من أعماله الكاملة باللغة الإنجليزية منذ أواخر الأربعينيات، أثر في تنوع فضائه الشعري عبر تداخل الأجناس الأدبية: الشعري / المسرحي، الشعري/ النثري، الشعري / السردي.

و سعدي يوسف – نفسه- يعترف بأثر الثقافة الأمريكية الشعرية منها و السردية في تداخل فنون القول لديه، فضلا عن كونها مصدرا لاستلهام الواقعية و التفاصيل اليومية التي تعد خاصية شعرية لديه، و ذلك في قوله :

"...علي الإشارة أيضا إلى التأثر المبكر بالشعر الأمريكي عبر والت ويتمان في "أوراق العشب"،و إلى عموم فن القصة الأمريكي في التشكل النهائي للنص الشعري لدي. أنا أعتبر القصة القصيرة الأمريكية الأنموذج الأعلى ليس في فن القص فقط، هناك أمر جدير بالتنبه إليه و هو : احترام الواقع و الوقائع في النص الشعري. أنا تعلمت هذا الاحترام و طبقته (بقسوة أحيانا) مستفيدا من القصة الأمريكية القصيرة، قد يعتبر هذا المورد إشارة إلى تداخل في الفنون الأدبية (فنون القول)، و هو تمهيد إلى ما سيجري من تداخل لاحق بين النص الشعري لدي. و بين فنون أخرى ليست من فنون القول، كالرسم و الموسيقى و السنما [2].

---

[1] المرجع السابق، ص 70.

[2] محمد شعير، مقال غير معنون، ملحق لجريدة أخبار الأدب، 2004/10/10، مصر، ص 17.

و رغم اعتراف سعدي يوسف في موقع آخر ببنوته الشعرية "لامريء القيس" و"المتنبي"، إلا أنه لم يلمح إلى مواطن التأثر بهما، بل إنه تجاوز البلاغة العربية الموجودة لديهما إلى التخفيف من بلاغة القصيدة الحديثة و تراكم الصور و الاستعارات، و لجأ إلى استحداث بلاغتي الحضور و الغياب من خلال تنويع الفضاء البصري – كما رأينا- و هذا يدعم فكرة المعيارية الغربية في كل مستحدث و جديد.

لقد كان لأب الحداثة الشعرية "غيوم أبو لينير" الدور الفعال في إبداع أشكال شعرية مستحدثة، باختراعه القصيدة المصورة "الكاليغرام" بسبب شمولية رؤيته الفنية التي توزعت بين الرسم و الكلمات و إهماله التنقيط، "و كان في هذا فاتحة مجال لرؤيا جديدة إلى السرد الكلامي. و اختصارا كان كل ما يفعله جديدا، بفتح أمام الرؤية أساليب للتعبير غير مفروضة، وفي هذا لم يقلد أحدا، بل كان واسطة لتفتيح إمكانات الآخرين التعبيرية، و كان يعي ذلك جيدا، يقول في رسالة إلى صديقه هنري ماوتينو: "تخلصت من كل علامات التنقيط لأنها بدت لي غير ضرورية، و إنها كذلك فعلا ، فالإيقاع و القطع هما التنقيط الحقيقي، و إن قصائدي نشرت و هي بعد مسودات، إني أنظم الشعر و أنا أمشي و أنا أغني ، لا أعتقد أنني قلدت أحدا، مثل بحار يمضي أوقاته في الموانئ في إزاء البحر الذي يحمل دائما أشياء غير متوقعة، ومناظر متغيرة لا تبعث على الملل...". [1]

إن "أبولينير" ينفي فكرة التأثر، و يعلن السبق و الصدارة في تنويع فضاء القصيدة بإلغائه علامات الترقيم ، و عدم تقيده بقوانين مسبقة فضلا عن مجيئه بفكرة القصيدة / اللوحة التي طورها فيما بعد "ميشال بوتور".

و غير بعيد عن تقنية الكاليغرام، أضاف الفرنسي "أندريه بروتون" تقنيتي اللصق (الكولاج) أو الحك (فروتاج)، المطبقتين في ميدان الفن التشكيلي إلى تقنيات الشعر، و وفق هذه التقنيات الثلاث يتأسس الفضاء الشعري المعاصر كما رأينا سابقا.

إن قائمة الأسماء التي أسهمت في الحداثة الغربية، و من ثم العربية تطول و تطول، فهذان "سان جون برس" الموحي الرئيسي لتجربة أدونيس و أبولينير و غيرهما كثر، و الذي يهمنا هنا

[1] عصام محفوظ، شعراء القرن العشرون، ثلاثون شاعرا عالميا يوقعون العصر، ص 174.

هو أن التنوع الفضائي البصري في الشعر العربي المعاصر ناتج بالدرجة الأولى عن التأثر الغربي، و أن عملية التأثير و التأثر خاضعة لمعيار التفوق الحضاري.

"فقد كان النص العربي / المشرقي رمزا للجدة و الأصالة عندما كانت أروبا تنوء بظلامية أزماها، و لا أدل على ذلك من هجرة نصوصنا العربية بروحانيتها و صوفيتها و نقاء فيضها الروحي إلى الآداب الغربية، إلى دانتي و ريلكه و غوته و رامبو و لوركا و بورخيس وأراغون، و كثيرين غيرهم" [1]. أما و قد انقلبت موازين القوى و مالت لصالح الغرب، فقد أصبحت إنتاجاته معيار الجدة و الإبداع الذي لابد أن يقاس عليه لمن أراد الاستمرارية و البقاء.

إن الشاعر العربي في بحثه عن الذات برزخي التموضع، تتجاذبه قوتان محوريتان:

1-الموروث العربي بثرائه الإبداعي و الشعري.

2-النموذج الغربي بتألقه و تفوقه الحضاري.

و هو لا يستطيع أن يحدد موقعه بمعزل عن واقع الصراع الحضاري و السياسي، و ما يصحبه من أزمات و من تأثر و تأثير، مع ميول إلى القوة الغالبة اختيارا أو قسرا، لما تفرضه القوة الغالبة من هيمنة و ابتلاع للآخرين حتى على المستوى الفني و الإبداعي. و المفروض خلق مساحة حوارية بين الموروث و المعاصرة و احتلال موقع وسط يحقق التكافؤ بين الطرفين هروبا من التقوقع من جهة و التبعية من جهة أخرى، فالفضيلة وسط بين رذيلتين كما يقال.

عند هذا الحد، يمكننا جمع شتات ما تفرق من خلاصات و نتائج و استنتاجات فيما يتعلق بالتفضية الشعرية في القصيدة المعاصرة فيما يلي:

4- مبررات التنوع الفضائي في القصيدة العربية المعاصرة:

1/ تغيرت صيغة الخطاب الشعري بحسب المعطيات الخارجية: الاقتصادية ، التاريخية، الاجتماعية، الثقافية، و بحسب العالم الداخلي للشاعر نفسه، فالخطاب الشعري انعكاس للأنا الشاعرة، و في تنوعه إيعاز إلى عدم الاستقرار الداخلي للشاعر مما جعله لا يثبت على شكل واحد و ينوع فضاءاته.

2/ الاحتكاك بالغرب أسهم في تغيير طبيعة الخطاب الشعري المعاصر، و هذا ما يدخل ضمن ثنائية التأثير و التأثر.

[1] أسيمة درويش، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، ص 30.

3/ إن في ثبات القصيدة الكلاسيكية على شكل واحد خاضع للانسجام و التناظر والاعتدال، ما يبرره خضوع الشعر لمعايير ترتبط بالسماع و الإستهلاك الجماعي.

و لما صار الاستهلاك الفردي ممكنا — بتوفر الورق- كان على الشعراء خرق معيـــاري الانسجـــام و الاعتدال و استحداث فضاءات شعرية متنوعة.

4/ طبيعة الخط العربي نفسه — لا سيما الكوفي منه- للتشكيل ، و ملاءمة تنوعاته المتباينة لكل الأشكال الدائرة و المنحنية و المنكسرة في الاتجاهين الأفقي و العمودي، مما يساعد على تنويع فضاءات القصيدة المعاصرة.

5/ تداخـــل الأجنـــاس الأدبيـــة: الشعري / السردي، الشعري / المسرحي، الشعري / النثري، و إلغاء الحيادية و الحدود الفاصلة بين فنون القول.

6/ إلغاء الحدود بين الفنون لاسيما : الشعر / الرسم، الشعر / الموسيقى.

7/ توطين النص، النص لا يتحمل أن يكون بلا أرض ثابتة، من هنا يتأكد المكان باعتباره ضرورة فنية، فالشاعر المعاصر يعاني هاجس الأرض و الوطن، و المكان مهم بالنسبة له.

الفصل الأول

تداخل الأجناس الأدبية

لم تفتأ القصيدة العربية تنوس في هارمونية متناغمة بين الفنون الأدبية المختلفة، مستعيرة منها خصائص تضفي عليها أشكالا متباينة من الجدة والابتكار والابتداع في مسيرتها الحداثية المتمردة على الامتداد الأفقي والقواعد التقصيدية المتوارثة. و الحاصل أنها شرعت في تصفية الحساسية التجنيسية بين مختلف فنون القول. و لم يعد الجدال قائما اليوم حول ثورتها على النمط الشعري الكلاسيكي، بل حول تخطيها للحدود المحضورة التي تفصلها عن أنواع الكتابة المتباينة وتجاوزها لخطر النموذج الجاهز الذي يريد تحنيط الأشكال الكتابية وعزلها عن بعضها البعض خانقا حرية التعبير والإبداع.

لقد أصبح "اللاشكل في مفهوم بعض المدارس الفنية المعاصرة هو الشكل وصار اللانظام فيها هو النظام"[1]، مما جعل الشعر ينعتق من أسر نموذج القواعد التعبيرية الجاهزة، ويتطلع إلى الحقول اللغوية والأدبية المجاورة متنسما أريجها، مستلهما جديدها إذ بات من الممكن أن تأخذ القصيدة شكل "المقال النثري، أو المحادثة، أو التأمل أو المونولوج الداخلي أو الحلم و الصلاة والأسطورة البدائية واليومية ومدونة ملاحظات، أو ألبوم الصور الفوتوغرافية أو الفيلم السينمائي أو لوحة التصوير أو التكوين الموسيقي"[2]، بل إن القارئ ليصعب عليه أن يفصل في القصيدة الشعرية بين الصيغة السردية والشكل الحواري والتعليق الصحفي والبناء المسرحي.

تعد قضية الأجناس الأدبية واحدة من انشغالات الشعرية تتعلق بتصورها للجنس الأدبي، ولعل أولى انشغالاتها هو إحصاء عدد فنون القول وتصنيفها، وهي مسألة قديمة تمتد إلى أرسطو في كتابه"الشعرية" حيث صنف الأجناس الفنية إلى ثلاثة: الغنائي والملحمي والدرامي، وهي جوامع الأجناس التي تطورت في الشعرية الغربية وشكلت قطب الرحى الذي دارت حوله تصنيفات الأنواع الأدبية التي لم تتجاوز المأساة والملهاة والملحمة والغنائية والبطولة والرثاء والقصيدة الرعوية والنقد والهجاء. دون أن تنجح الأجناس الجديدة التي برزت خلال القرن التاسع عشر أن تغير التصور الأرسطي القديم. ومن السهل تبويبها تحت الصيغتين السردية والدرامية.

---

(1) عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، ص119.

(2) أحمد مرسي، الشعر الأمريكي المعاصر، دط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص22.

ظل التوزيع الثلاثي هوالأصل والأساس، والأجناس موزعة داخل كل عنصر من عناصره"بمعنى أن جميع الأجناس الشعرية موزعة إلى طبقات تحتية بين الأصناف الثلاثة الأساسية: فنجد مثلا تحت "الملحمي"، الملحمة، فالرواية، فالقصة القصيرة...إلخ، وتحت "الغنائي" الأنشودة الغنائية، فالنشيد، فالهجاء...إلخ، وتحت "الدرامي"، المأساة، فالملهاة، فالدراما البرجوازية." (1)

يبقى هذا التوزيع بدائيا، وقد خضع لأكثر من تطور وتقسيم في الشعرية الغربية. إلا أن أدبنا العربي القديم لم يعرف الشعر الدرامي ولا فن المسرح. ويبرر ذلك بالبيئة الصحراوية غير المستقرة في العصر الجاهلي، ولعدم استساغة أسلافنا للمسرح اليوناني الذي يقوم على تعدد الآلهة وهو ما يتنافى مع عقيدة التوحيد الإسلامية.

أما عن الأجناس الأدبية في تراثنا العربي، فإلى جانب الشعر الذي يمثل ديوان العرب حينها، فقد عرف النثر أشكالا عدة، منها الخطبة والوصية والمثل والحكمة وسجع الكهان والرسائل.

إلا أن التداخل بين أجناس القول ليس ظاهرة حديثة في الشعر، بل تمتد جذورها إلى خطابات المتصوفة التي ألغت الحدود بين الشعر والنثر في المرحلة اللاحقة للقرن الخامس، فقد كتب "ابن عربي""لطائف الأسرار"شعرا ونثرا، في أربعة وخمسين بابا، افتتح كل باب بنص شعري ثم أتبعه بنص نثري.

والملاحظ أن النقد العربي لم يحفل بهذه الظاهرة النصية و لم يولها اهتمامه، بقدر ما اهتم بمسألة تطور الأجناس الأدبية، على خلاف الشعرية الغربية التي تتبعت الظاهرة في النصوص الأدبية، وأدركت أن الخاصية الاستعارية بين فنون القول قديمة قدم النصوص نفسها، وأن علاقة الأجناس بصيغها علاقة معقدة، فالرواية ليست سردا محضا، لكنها تستعير صيغ الأجناس الأخرى كالحوار المسرحي والأسلوب الشعري، وإن كانت نسبة السرد فيها هي الغالبة.

ولئن كانت اللغة والحوار والسرد هي الآليات التعبيرية المعتمدة في كل من: الشعر والمسرح والرواية على التوالي، فذلك لا يعني الاحتكار الكلي لكل فن من هذه الفنون لخاصيته

---

(1) جيرارجنيت، مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب، ط2،دار توبقال للنشر، الدار البضاء، 1986، ص60.

التعبيرية، "فنحن حين نتحدث عن السرد في الرواية، أو اللغة في الشعر أو الحوار في المسرح فإنما نتحدث، في الحقيقة، عن مهيمنات فرضت حضورها الطاغي على عناصر أخرى أقل منها حضورا وتفشيا داخل النص". [1]

فالظاهرة قديمة قدم النصوص الأدبية نفسها، والجديد هو استغلالها بشكل واسع في النصوص الحداثية كنزعة تجديدية، فالمؤكد أنه ليس ثمة نوع أدبي صاف، فهناك في ضوء فكرة التناص تداخل نصي أصلي بحكم الاشتراك في النصية والأدبية.

فالأجناس الأدبية في تطور مستمر، لا تلبث تستقر على حالة واحدة، وفي تركيزها على استعارة الخصائص التعبيرية من بعضها البعض: اللغة، الحوار، السرد، ما ينذر بميلاد جنس أدبي جديد قد يحضى بتسمية جديدة تدرج ضمن الأنواع الأدبية مستقبلا، فكأننا بأنواع القول تنحدر من أصل واحد يمثل النبع الذي تفرعت عنه، وحنينها إلى بعضها البعض تعبير عن رغبتها في الإلتئام من جديد لتشكل نصا واحدا، وجنسا أدبيا متكاملا لا يصنف إلى أي واحد من الأجناس الأدبية المعروفة.

لقد استغلت القصيدة المعاصرة حنين الفروع الأدبية إلى بعضها البعض وسخرتها كتقنية جمالية تولد تراكما فنيا وتخلق تنوعا فضائيا في النص الأدبي، والعملية الحاصلة هنا شبيهة بعملية التلقيح الزراعي الحاصل بين شجرتين مختلفتين، فتنتجان ثمرة مبدعة لذيذة لا تنتمي إلى أي نوع من ثمار الشجرتين المتلاقحتين، بل تشكل نوعا جديدا ذا نكهة متميزة.

ترتبط القضية أساسا بالإبداع والإبتكار فــ"بمجرد أن يوجد تحول أجناسي يلاحظ في التصنيف إما بداية جنس جديد، وإما نص لا أجناسي، من هنا جاءت النظرية القائلة بأن النصوص العظيمة لا تكون أجناسية أبدا. أما دراسة الأجناس النصية، فإنها -بعكس ذلك- تسمح بإبراز أن النصوص العظيمة توصف لا بغياب سمات أجناسية فيها، بل، بالعكس- بتعددها الأقصى"[2].

---

[1] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط.1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص120.

[2] جان ماري شافر، من النص إلى الجنس ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، عن نظرية الأجناس الأدبية، تأليف جماعي، ت: عبد العزيز شبيل، ط. 1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص158.

فالنصوص العظيمة هي التي تخلق مسافة توتر بينها وبين قارئها، وتعتمد على خرق أفق توقعه حين تضعه أمام تجربة جديدة صادرة عن رؤية جديدة للكون ومقاربة متميزة للعالم ولغة شعرية جديدة، فالأشكال التعبيرية الجديدة نتاج رؤى فكرية وتأملات روحية جديدة. مما يجعل القصيدة في هندستها وشكلها صورة للأنا الشاعرة ومشابهة لها، تعكس تصوراتها الخاصة، "فالأشكال التي تعيش في المادة، وفي الحيز المكاني Espace، تعيش أيضا في التصور والرؤيا Esprit، ولا تعارض بين الرؤيا والشكل". [1]

فالأشكال لا تنفصل عن الأفكار التي أنتجتها بالتأكيد، وتراكم التقنيات التعبيرية للأنواع الأدبية في نص واحد وليد رؤيا تراكمية جمالية للشاعر، فـ"كل رائعة حقيقية تخرق قانون جنس مقرر، زارعة بذلك البلبلة في أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس". [2]

فشاعر القصيدة العظيمة يعرض ويقص ويروي، حيث تتداخل في الشعر عناصر غير شعرية شريطة أن تتسامى لغاية شعرية خالصة تندمج في فضاء الشعر دون الابتعاد عن تخومه.

إن القصيدة الحداثية تستدعي تأسيس أصول نقدية جديدة تكون بمثابة المعيار الذي تقيم على أساسه، لاسيما بعد خروجها من طابعها الغنائي وإلغاء لحدود بينها وبين الفنون المجاورة الزمانية منها والمكانية.

إن تداخل الأجناس الأدبية يعيق اشتغال السيميوز (Sémiose) في النصوص الشعرية، وتزداد عملية إنتاج المعنى تعقيدا، إذ يجد القارئ نفسه أمام سميوزات"طرق متعددة لإنتاج الدلالة" لا أمام سميوز واحد، وهو المنوط بتشكيل توليفة سميوزيسية تصهر المتعدد إلى مفرد في ممارسة تحليلية ذكية ومتميزة.

فالسميوز "من حيث الطبيعة والجوهر واحدة، إلا أنها في الاشتغال والتحقق تختلف باختلاف الوقائع النصية، فمكونات كل واقعة تقود إلى تحديد نوعية السميوز وطريقة اشتغالها.

---

(1) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص 114، نقلا عن:
Focillon, Henri, Vie des formes. P.U.F 5édition. Paris. 1964. P68

(2) كارل فييتور، تاريخ الأجناس الأدبية، عن نظرية الأجناس الأدبية، تأليف جماعي، ط.1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص54، نقلا عن: 1902. Bari. "Estheteca" Beneditto Croce

فللسرد قواعده وللشعر قواعده أيضا، كما أن للمسرح والسنما والصورة قواعد تستند إليها هذه الأشكال التعبيرية من أجل إنتاج دلالتها.". (1)

والسؤال المطروح هنا، هو كيف تشتغل السميوز وتتحقق الدلالة أمام تعددية النص، أقصد أمام تداخل الأجناس الأدبية، وكيف أسهم هذا التداخل في خلق التنوع الفضائي للقصيدة المعاصرة؟

إن المسؤولية تلقى على عاتق القارئ الذي يجب أن يبذل جهدا مضاعفا للجمع بين شتات النص المتناثرة، وأن يتكلم بلغة نقدية بارعة عن الجمع بصيغة المفرد، جامعا بين الدلالة المرئية والدلالة اللسانية، وذلك بحسب النص الذي أمامه، فكل نص يفرض طريقة خاصة في التعامل.وتنتج الدلالة عن عملية تفاعلية بينه وبين القارئ.

1- الشعري/المسرحي(الدرامي):

اتخذت القصيدة المعاصرة في تطورها المعماري منحى دراميا، مهدت له دواوين"خليل حاوي": "نهر الرماد"، الناي والريح"، "بيادر الجوع"، و"أدونيس" في "أغاني مهيار الدمشقي"، "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" وكلها تحوي قصائد مطولة ذات بنية درامية، سرعان ما تطورت القصيدة الدرامية لتظهر المسرحية الشعرية، كمسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور.

إن العلاقة شديدة التواشج والتشابك بين فني الشعر والمسرح، فقد بدأ هذا الأخير بداية شعرية واستمر عصورا طويلة إلى أن تحولت كتابة المسرح في العصر الحديث إلى لغة النثر على يد الكاتب المسرحي النرويجي "هنريك إبسن"، والمتصفح لشعر الحداثة العربي يجد أنه قائم على أسلوب الحوار المسرحي معتمدا بنية درامية، كما نجد صورا شعرية ركبت على أساس مسرحي فكأننا بالشعر والمسرح انحدرا من أصل واحد والتلاحم بينهما شديد القوة والتأصل.

لقد انزاح الشعراء عن القصيدة الغنائية التقليدية إلى المسرحية الشعرية ذات البعد الدرامي، التي تمايزت في بنيتها ومعماريتها عن المسرح الشعري الذي كتبه "أحمد شوقي" واتصف حينها بالضعف الدرامي.

---

(1) سعيد بنكراد، السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، د ط، منشورات الزمن، الرباط، 2003، ص20.

وغير بعيد عن هذه النزعة المستحدثة كتب سعدي يوسف قصيدته الحداثية المطولة ذات النزعة الدرامية خلال فترة السبعينيات والثمانينيات، حيث جنح إلى مسرحة قصيدته وتطعيمها بتقنيات السرد للابتعاد بها، ما أمكن، عن شبهة الغنائية والاقتراب من لغة المسرح بكتابته عددا من المسرحيات الشعرية والقصائد الممسرحة.

فلئن كان الشعر يعتمد على الإيحائية المنزاحة عن المألوف والإيقاع الموسيقي كأدواة أولى، والمسرح يقوم على البعد الدرامي، إلا أن كفاءة سعدي يوسف الشعرية مكنته من الخوض في تلك التجربة المركبة.

يمتاز النص المسرحي عن غيره من أنواع القول الأخرى بازدواجية خطابه، لاشتماله على نصين متداخلين، هما: نص المؤلف ونص المخرج.

فقد جرى العرف في الدراسات السميائية المسرحية على استهلالها بالتمييز الكلاسيكي بين نوعين من النصوص هما: النص الدرامي والنص المسرحي.

1- النص الدرامي:

هو نص المؤلف، إنه فضاء لفظي بامتياز (Verbal space)، تتأسس ماهيته من خلال الكلمات والألفاظ المطبوعة في الكتاب، وهومن ناحية ثانية "ذلك الضرب من التخيل (Fiction) المصمم للتمثيل المسرحي والمبني على أساس اتفاقيات(Conventions) درامية". [1]

إن الفضاء الدرامي نظري إذن، وهو معد لأن يمثل مما يخضعه لبعض التغيير أثناء عملية الآداء المسرحي من قبل المخرج والممثل معا، فهو نص موجه للقارئ أولا، ثم للمشاهد ثانيا، من خلال تجسيده على خشبة المسرح.

2- النص المسرحي:

هو خروج النص الدرامي من حالة الكمون النظرية باعتباره لغة على ورق وأحداثا تخييلية إلى حالة حركية، إذ تتجسد أحداثه في المسرح من طرف الممثلين الذين يجسدون شخصياته على أرض الواقع، " ذلك أنه يجري وصف النص المسرحي وكأنه تحقيق "بالفعل أو

[1] كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص7.

بالقوة"، للنص الدرامي"[1] مع إحداث تغييرات بشكل أو بآخر من قبل المخرج حسب متطلبات العرض.

إن نعت "مسرحي" يرتبط بالوجود الفعلي، وعلى ما يجري من قبل الممثلين على مرأى من المشاهدين، في حين يرتبط نعت "درامي" بالتخييل والمقروء وهما نصان يكمل أحدهما الآخر، وإنما أوجد هذا التمييز بين مستويات مختلفة لظاهرة ثقافية واحدة قصد تيسير عملية الدراسة والتحليل.

لذا فالصواب أن نقول إن التداخل الحادث ليس بين الشعر والمسرح، بل بين الشعر والنزعة الدرامية التي يبنى عليها المسرح، وإذا شئنا التدقيق قلنا تداخل: الشعري/الدرامي، فهو أقرب من العلمية والدقة.

أما عن الدراما كمفهوم شعري إجرائي، فيقترن بالصراع في أي شكل من أشكاله، ويرتبط بخاصيتي الحركة والموضوعية، إذ يتسم التفكير الدرامي بتشعب اتجاهاته ، فكل فكرة تقابلها فكرة، وكل ظاهر يضمر تحته باطن والتنقل بين هذه المتناقضات يولد الانسجام.

ومن جهة أخرى فإن الذات الكاتبة لا تنكفئ على ذاتها، بل تقيم علاقات بالذوات الأخرى وبالعالم الموضوعي المحيط بها في تناولها للوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة، فبين الذات والموضوع تقع الدراما سواء تحركت الذات نحو الموضوع أو بزغ الموضوع على سطح الذات.

وعليه فإن الإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة ذات طابع درامي، وعلى قارئ القصيدة الدرامية الحديثة أن يكون على خبرة كافية بالإجراءات النقدية الفاعلة للتعامل مع مثل هذه النصوص، لاسيما أن القصيدة المعاصرة تجمع بين أكثر من نمط علاماتي، فهي فضلا على اشتمالها على النقاط والفواصل والفراغات والبياضات والمزدوجات والأقواس، وتنويع فضائها الكتابي باستعمالها تقنيات مختلفة كالكاليغراف والتشذير والتظليل وغيرها، فإن في جنوحها إلى النزعة الدرامية واحتوائها على أساليب مسرحية يعد

[1] أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سميائية، ط.1، دار مشرق-مغرب، 2000/1994، ص59.

الحوار أبرزها، ما جعلها تجمع بين الأيقونة والرمز والأمارة حسب التصنيف الثلاثي للعلامة عند بورس.

فلئن كان الخطاب الشعري يعتمد على لغة الإيحاء فهو أقرب ما يكون من الأمارة، أما الخطاب المسرحي فيعد أيقونة النص الدرامي لأنه يجسده على أرض الواقع، وكلاهما الشعر والمسرح معا، يقومان أساسا على العلامة اللسانية الإتفاقية أو التواضعية التي تمثل الرمز.

وفي تداخل الأجناس الأدبية ما يجعل الخطاب الشعري مجرة سميائية تمتاز بالثراء والغنى العلاماتي، وقابلة للتفجير والتأويل الدلالي، وهو ما تتسم به قصائد "سعدي يوسف" ذات النزعة الدرامية.

تمتاز قصائد "سعدي يوسف' في ديوان "نهاية الشمال الإفريقي" المكتوبة في فترة السبعينيات والثمانينيات بنزعة درامية جامحة، تتجلى أهم خصائصها فيما يلي:

أ- الصراع:

تعني الدراما ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، والمراد بالصراع هاهنا تعدد الاتجاهات ووجهات النظر، فكل فكرة تقابلها فكرة نقيضة، وتنامي تقابل الأفكار يولد النص الدرامي.

ويساعد تعدد الأصوات الخطابية في النص الدرامي على تعدد الأفكار وتباينها، بل وتصارعها، فغالبا ما ينطق الصوت الواحد عن خلفيات إيديولوجية ومعتقدات ذاتية يصعب أن تلتقي و تتطابق مع بقية الأصوات الخطابية الأخرى، ومن هنا تنشأ فكرة الصراع التي يراد بها الاختلاف والتباين والتعدد.

يتعالى الحس الدرامي في قصيدة "مسرحيات" بحدة من خلال تعدد الأصوات التي لا تقتصر على الشخصيات الحية فحسب، بل إن للجماد والمظاهر الطبيعية أصواتا ووجهات نظر كالزنزانة والنهر وغصن التوت المعبر عنه "بالصغير"، فضلا عن الشخصيات الإنسانية المصرح أو المكنى عنها كالسجان والمغامر والصوت الأول والصوت الثاني والصوت الثالث غير المصرح عن هويتها.

ويكفي أن يدل تعدد الأرقام على تباين أراء هذه الأصوات، وأن كل واحد منها يمثل اتجاها مختلفا مما ينمي فكرة الصراع.

هذا فضلا عن الجوقة التي ترمز إلى الجماعة أو الشعب أو صوت الراوي أو المقدم، والتي تتباين دلالتها من نص إلى آخر.

ينشأ الصراع في بداية الأمر بين صوت الزنزانة والمغامر، فكلاهما يمثل اتجاها نقيضا للآخر، كما يبدو من كلامهما:

المغامر: أنا لست أعرف غير سيفي...

إنني رجل مغامر

لم أقرأ الكتب الجديدة...

يوما، و لم أنظر إلى أحداق شاعر

.
.
.

لكنني فكرت:

ما نفع القراءة والكتابة

إن لم تكن حدا لسيفي؟

إنني رجل مغامر

يا سادتي والأمر أبسط من معادلة بسيطة

١ إلى ١ = ٢

ها أنتم أولاء هنا وراء الليل والقضبان

أما "اللص" فهو على عباد الله ساهر

صوت الزنزانة: قد تنقلب الكأس

قد ينقلب الرأس

نعلا، قد تنقلب الصورة

فنراك وراء القضبان

تصفر أمام السجان

وستنقلب الصورة

فالعالم ليس بناعورة

غامرت، ولكن العالم

علم، لا أسطورة

تاريخ العالم لا يهزم

حتى لو شوهت الصورة

والمنبع لا يهرم[1]

الصراع-كما يبدو- صراع أفكار، فـ"المغامر" لا يحمل دلالة الإيجاب دائما، بل إن هويته تحدد من خلال تصريحاته وآرائه، فقد تكون المغامرة مجازفة خاسرة نتيجة لمبادئ وأفكار خاطئة أصلا، والمغامر هنا لا يعترف بتأمل الحكماء ولا أقوال الشعراء ويرفض أن يكون من القراء، بل إنه يؤمن بالقوة والمغامرة والتحدي، وهو ما تكني عنه لفظة "السيف" التي تحمل دلالة القوة والعنف، فالمغامر يؤمن بخطاب القوة لا بخطاب الحكمة والعقل، وأن موازين القوى لصالح الأسوأ، وهو ما يفهم من قوله:

ها أنتم أولاء هنا وراء الليل والقضبان

أما "اللص" فهو على عباد الله ساهر

فاللص هو مسؤول الرعية وهو المنوط بتسيير أمورها.

أما صوت الزنزانة فيمثل الفكر المناقض والاتجاه المعاكس لما يؤمن به المغامر، بل إن ثمة صراعا في مبادئهما وأفكارهما، وهو يبين أن "دوام الحال من المحال" على حد قول المتصوفة،

(1) سعدي يوسف، ديوان نهايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص233-234.

وأن الأمور معرضة للإنقلاب: تنقلب الكأس/ينقلب الرأس/تنقلب الصورة. ولا بد يوما أن تعود الأمور إلى مجراها الطبيعي وأن الحادث الآن إنما هو تشويه للصورة الطبيعية للأمور فثمة "تشويه للصورة"، فالانتصار للعلم والحكمة لا للقوة والسيف:

غامرت، ولكن العالم

علم، لا أسطورة

ترمز الأسطورة هنا إلى أن اعتقاد المغامر باطل وزائل لا محالة.

يتجلى البعد الفضائي للصراع من خلال تناوب الأصوات، التي نشأ بينها حوار طويل على امتداد القصيدة، موحيا في قراءة بصرية إلى تعدد الآراء وتصارعها فيما بينها، فالصوت الواحد يتردد في النص عدة مرات، وقد تنحت أسماء الشخصيات المتكلمة إلى يمين الصفحة متخذة سمتا كتابيا بارزا، متميزا عن الخط الكاليغرافي للمتن.

إن متلقي القصيدة في قراءة بصرية أولى، لا يكاد يميز هل هو بصدد قراءة مسرحية شعرية أم قصيدة ممسرحة، لاسيما أن عنوان القصيدة "مسرحيات"، وتتخذ تشكيلا بصريا حواريا تتخلله أقواس تتضمن جملا شارحة مثل: (يدخل المغامر والسجان، ثم يقفان عند باب الزنزانة) كما لو أن القارئ يشاهد ويسمع ما يحدث.

وتأتي قصة غصن التوت الذي نزل ليشرب من نهر الفرات وحيدا بدل أن يرضع أمه الحلوة، كقصة رمزية تحسم الأمور وتبين مجراها الطبيعي، وأن المغامرة غير مدروسة العواقب آيلة إلى الفشل لا محالة.

فقال الصغير: أحببت أن أشرب وحدي

فقال النهر: مازلت صغيرا

فلم تقف على الأرض

و لم تسمع الأرض

و كم من غصن هم أن يشرب من مائي

قليلا فمات.

لكن غصن التوت لم يفهم النهر:

تدلى

وتدلى

وألقى ثقله

أوراقه

مرة واحدة، فانكسر

ولم يزل يذكر نهر الفرات

صيحته الهشة والماء يطويه، ويلقيه

ويجري الفرات

كالنائم الساري وتجري الحياة. (1)

إن قصة صغير التوت ونهر الفرات حسمت الصراع القائم بين المغامرة الشقية التي يمثلها المغامر والغصن من جهة، وبين صوت الحكمة والعقل الذي تمثله الزنزانة ونهر الفرات ومنتهاها —من جهة أخرى- اللذين علمتهما التجربة مآل الأمور ومنتهاها.

وتلك هي الفكرة الأساسية التي يقوم عليها الصراع الدرامي، فتوالد التناقضات وتبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ويخلق بنية فضائية ذات بعد صراعي، تصنعه البنية الحوارية وتعالق السواد مع البياض وتعدد الشخصيات وتزاحم الأفكار على النص، واختلاف الأساليب المستعملة من: نداء واستفهام وتعجب وتقرير. مما يستوجب على القارئ أن يلملم هذا الشتات جامعا بين الدلالة الفضائية والدلالة الضمنية للقصيدة، ليصل في قراءة سميائية تأويلية إلى المعنى المرجو.

(1) المرجع السابق، ص237-238.

ب- الحوار:

يعد الحوار أبرز عناصر التعبير الدرامي في الشعر المعاصر، وهو نتيجة حتمية لتعدد الشخصيات التي تتبنى الحوار (Dialogue) أسلوبا للتواصل، بينما يعتمد الفن القصصي والروائي على المونولوج (Monologue) بالدرجة الأولى، إلا أن الاختراق الحاصل بين هذه الأجناس ألغى الحساسية بينها، وليس غريبا أن يوظف المونولوج في القصيدة الدرامية المعاصرة.

ليست اللغة الحوارية ظاهرة غريبة عن الحوار الشعري، فقد كان الشاعر القديم يحكي مادار بينه وبين محبوبته منذ عهد "امرؤ القيس" بطريقة: فقالت، فقلت لها، وكان في ذلك قريبا من السرد القصصي في القصيدة الغنائية، وتدريجيا اختفت طريقة حكاية القول، وأصبح الحوار يسند مباشرة إلى قائله عبر تناوب الشخصيات، وكأن القارئ أمام نص درامي معد للتمثيل المسرحي.

تتناوب الحوار في قصيدة "حانة الطرق الأربعة" لسعدي يوسف شخصيات أربعة هي: صاحب الحانة، مساعد أول: يوسف، مساعد ثان: ميخائيل، رواد الحانة، إذ يجد القارئ نفسه أمام نص درامي بامتياز:

صاحب الحانة: (ليوسف)

كم مرة قلت لكم أن تغلقوا المذياع؟

كم مرة قلت!

فلتغلقوا المذياع،

أو فلنغلق الأسماع

يوسف (يتجه إلى مذياع صغير على رف الزجاجات). أمرك

(يغلقه ويعود إلى مسح الكؤوس)

صاحب الحانة (لميخائيل): ميخائيل...

ميخائيل (صوت فقط): نعم ...نعم...

صاحب الحانة:

أسرع

فالساعة الآن هي الخامسة

وكل شيء في شحوب المساء

يشحب...

أين الضوء؟

ميخائيل: يا سيدي، أشعلت

كل مصابيحنا

صاحب الحانة (لميخائيل):

امسح زجاج النوافذ

ميخائيل:

مسحته سيدي

صاحب الحانة: مسحته؟ إنه يبدو بلون التراب. [1]

وهكذا يتنامى النص الشعري الدرامي بتناوب الحوار بين الشخصيات التي تسهم في تناسل النص وإنتاج الدلالة، التي تزداد وضوحا كلما نما النص وتطور.

يسهم الحوار في بث الروح والحركة في جسد النص الدرامي عن طريق تصويره للحركات المستقلة التي يشير إليها عند القيام بها، مثل ما جاء في هذا المقطع:

صاحب الحانة (إلى يوسف): جهز لنا المشنقة.

يوسف: جاهزة سيدي.

---

(1) المرجع السابق، ص242-243.

صاحب الحانة (للمشترك العاشر): تفضلوا، سيدي.

(يقوم المشترك من كرسيه، وقد عصب عينيه بالجريدة. يوسف يقوده).

يوسف: من ههنا، سيدي. (1)

إن الحركات التي أوجدها الحوار: تفضلوا سيدي/من هنا سيدي، تجعل القارئ يتحول في كثير من الأحايين من قارئ إلى مشاهد فعلي، وقد نفثت الروح في الشخصيات وهي الآن تتحرك أمامه في مشهد مسرحي حقيقي.

تتناسل القصيدة الدرامية عبر تقطيع أوصالها وتوزيعها على ألسنة عدد ممن الشخصيات المتخاطبة فيما بينها عن طريق الحوار، بل والمخاطبة لنفسها في أحايين أخرى للكشف عن الجانب النفسي الخفي والمضمر الذي تستتر وراءه بعض الشخصيات، مما يمنح القصيدة بعدا فضائيا مميزا، إذ تتخذ بنية معمارية متعددة الطوابق، يمثل صوت كل شخصية من الشخصيات المتحدثة طابقا مستقلا.

إن البنية الحوارية للقصيدة جعلتها تبدو في صورة مجزأة، لا في بنية فضائية موحدة كما جرت العادة، وقد أسهم البعد الحواري بتفضي علامات الترقيم على سطح القصيدة مانحة إياها بعدا فضائيا قائما على الحوار بين العلامات اللسانية والعلا مات غير اللسانية، في بنية فضائية حوارية متميزة.

ويرد الحوار الداخلي أحيانا على شكل مناجاة داخلية أو إعلانا عن إيمان عميق بقيمة ما تردده الشخصية بينها وبين نفسها، أو لظروف خارجية تمنعها أن تجهر بمكنوناتها الداخلية. فتلهجها بينها وبين نفسها، في مثل قصيدة "الطريق إلى سمرقند":

الميت (لرجل المليشيا):

حسنا، فلنقم...

(لنفسه):

(1) المرجع السابق، ص 250.

سمرقند...

مازلت على عهدك البعيد بعيدة [1]

فالميت يحدث سمرقند بينه وبين نفسه دون أن تسمعه الذوات الأخرى، مؤكدا اعتقاده الخاص وإيمانه الداخلي بأنها مازالت على عهدها القديم بعيدة.

ج- التفصيلات الحية:

تعتمد البنية الدرامية أساسا على التفصيلات الحية والتركيز على الأشياء الصغيرة من الحياة اليومية.

تشكل قصيدة سعدي يوسف المكتوبة في السبعينيات منعرجا حاسما ومحورا مفصليا في انتقاله من الرومنسية التي سادت في"القرصان" "1952" و "أغنيات ليست للآخرين" "1955" إلى قصيدة التفاصيل اليومية التي شكلت تيارا قويا عم القصيدة العربية الحديثة ككل.

وجاء احتفاء سعدي يوسف بشعرية التفاصيل اليومية تأثرا بترجمته للشاعر اليوناني "يانيس ريتسوس" و "والت وايتمان" وعدد من شعراء جيل السبعينيات، وقد سبقه إلى ذلك من الشعراء العرب "صلاح عبد الصبور" الذي اشتمل شعره على بعض المشاهد اليومية والتفصيلات الصغيرة.

غالبا ما ترد التفاصيل الصغيرة في القصيدة الدرامية في شكل مقاطع نثرية واصفة الأجواء المحيطة بالشخصيات وبوضعيتها هي أيضا، وهو ما اصطلح عليه بالمواضيع المشهدية (Scenic objects) أو المشهد "التي هي معنويا إشارات مستقلة –ديكور مسرح Stageset لا يتغير جوهريا في ظرف معين (...) وبالإمكان أن يحصر الفضاء الدرامي ذاته، خلال لحظات ما، ضمن أجزاء صغيرة من الخشبة"[2].

[1] المرجع السابق، ص273.

[2] يوري فلتروسكي، النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، عن سمياء براغ للمسرح، دراسات سميائية، تأليف جماعي، ت: أدمير كورية، د ط، وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص155-156.

تتخلل القصيدة الدرامية مشاهد واصفة، تشير إلى الديكور والتفاصيل الصغيرة في مثل قصيدة "حانة الطرق الأربعة"، حيث تتخلل المشاهد النثرية حوار الشخصيات الشعري، مما يجعل القارئ يتصور حيثيات المكان والديكور المحيط على الشكل التالي:

أغنية مع القيثارة:

ربما تسألون:

حانة الطرق الأربعة؟

ما سمعنا بها

ما شربنا بها.

إنكم واهمون...

سادتي...

حانة الطرق الأربعة،

كلكم تشربون

خمرها

كلكم تعرفون

سرها.

حانة الطرق الأربعة

سادتي:

"مساء. حانة متوسطة أقرب إلى الصغر.

الإضاءة ليست جيدة. أغنية غجرية.

صاحب الحانة جالس على كرسي خلف البار:

يوسف يمسح الكؤوس"[1]

تنـــزح قصيدة التفاصيل اليومية إلى لغة السرد الواصفة، إذ يحس القارئ عند المقطع الواصف للحانة أنه أمام نص سردي قصصي أو روائي، يصور الأجواء المحيطة بالشخصيات مع كثير من الدقة والتركيز على التفاصيل الصغيرة، مما يجعله يتمثل المكان على مستوى الخيال محاولا تجسيده أمامه.

وفي هذا الجمع بين اللغة الشعرية ولغة التفاصيل اليومية التي تتخلل فضاء القصيدة في شكل مقاطع نثرية بين معقوفتين، ما ينوع في البنية المعمارية للقصيدة ويمنحها بعدا بصريا وتشكيليا مميزا.

يقف سعدي يوسف عند تفاصيل عادية من حياتنا اليومية، والتي كثيرا ما نغفل عنها ولا نراها، أما الشاعر فيسخر خاصيته المغناطيسية في استقطابها لتصبح مبعث دلالات كثيرة. كما يعتمد على حساسيته المرهفة للنفاذ إلى عمقها وتجويف لبها حيث تكمن دلالة الدلالة.

وهو لا يزال كذلك في عملية بسط وتكثيف، لتتحول القصيدة إلى مقاطع مشهدية ذات خصوصية درامية تسودها نزعة عارمة إلى مسرحة القصيدة.

ويمكن أن نلحظ ذلك في قصيدة "كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة؟"، حيث تتعالى نبرة تفصيلية حادة من خلال مشاهد عشرة يستهلها بوصف تفصيلي:

مرت عليه سبعة أيام، وهو لا يكتب كان يقرأ حتى توجعه عيناه.

الحديقة.

وليلا...يتمشى على رمال وهران البحرية.

قالت له صديقته: إنك لم تنم منذ ستة أيام.

.
.
.

[1] سعدي يوسف، ديوان نهايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص241-242.

سرعان ما يقطع الشاعر أوصال القصيدة إلى مقاطع مشهدية معنونة ، مسرفا في ذكر التفاصيل المتعلقة باللباس والزمان والمكان:

ملحوظات

*لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت

*فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب

.

.

حسنا هاهو ذا الأخضر بن يوسف أمام مهمة أكثر تعقيدا

مما كان يظن...

.

.

لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيق البيت

تتدافع الأمواج بين يديه...

يمسك بغتة، حجرا، ويبرؤه محارة

أنت، إذن، تعتقد أيها الأخضر بن يوسف، بأنك مازلت تنتسب إلى الفئة الضالة؟

.

.

لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت

في الدكان

ألبسة مستعملة...

وفتاة تدخل في الدكان

ناحلة كانت

عيناها تتسعان

.

.

لقد استخدم وزنا جديدا أو اللاوزن الأمر لا يهم كثيرا. عندما يبتعد الأخضر بن يوسف عن الأرض يفقد قواه. هكذا يظل جناحه مشـــدودا بخيـــط سائـــب... خيط يمسح وجه الأرض. [1]

وهكذا يسترسل سعدي يوسف في ذكر الملحوظات الواحدة تلو الأخرى في مقاطع مشهدية متفاعلة ومرتبطة مع بعضها البعض، فبعد أن يسرف في وصف التفاصيل الصغيرة يفاجئ القارئ بغتة بنهاية نثرية يقف عندها الوصف، يصب فيها الشاعر فحوى القول ليفاجأ أن المتحدث عنه هو "الأخضر بن يوسف" رغم تباين الشخصيات والأمكنة التي يخصها بالوصف في كل مشهد، ليدرك القارئ أخيرا أن نفس العنوان هو الذي امتد في كامل القصيدة، وأن المشاهد العشرة إنما هي تناسل وتنام لنواة واحدة يختزلها العنوان.

يجد القارئ نفسه أمام قصيدة ممسرحة لا أمام مسرحية مكتملة الشروط، تشتمل على خصائص النص الدرامي، فإلى جانب تعدد المشاهد وتفاعلها، تمتاز القصيدة بتعدد الشخصيات: (الأخضر بن يوسف، صديقته، فتاة، شيخ في الخمسين،...)، وتعدد الأماكن: (الحديقة، الدكان، تيبازة، وهران، الغرفة، ...)، وهي من سمات النص الدرامي المعد للتمثيل المسرحي.

تلغي القصيدة الشكل الشعري المتعارف عليه، محققة خرقا على مستوى القصيدة الحديثة في جنوحها إلى البناء الدرامي المسرحي محدثا خرقا على مستوى البنية الفضائية للقصيدة، بتقسيمها إلى مشاهد يتصدر كل واحد منها عنوانها الخاص الذي كتب بسمت خطي بارز، تمييزا له عن المتن، وقد استغل كل مشهد علامات الترقيم بشكل بارز كمظهر من مظاهر التفضي الشعري، لاسيما المقاطع التي تعتمد التفصيلات الحية التي تقتضي التفصيل والشرح والوقف والاستفهام والتعجب والحذف.

وعلى عكس النماذج السابقة المتفضية في شكل مسرحي، فقد اتخذ هذا النموذج بنية فضائية مميزة قريبة من البنية المعمارية، في شكل طوابق مستقلة.

---

[1] سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، الساعة الأخيرة، ط.2، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص61-64.

د- تعدد الشخصيات/تعدد الأصوات الإيقاعية:

إن في نزوح القصيدة الحديثة من الغنائية إلى الدرامية ما جعلها تنـــزاح عن خاصية الصوت الواحد المتمثل في صوت الشاعر، إلى تعدد الأصوات والشخصيات، فالذات الشاعرة تدرك جيدا أنها تقف أمام ذوات أخرى وهي بصدد مصارعة تناقضات الحياة، لذا تجعل من القصيدة مساحة ومتنفسا لسماع أصوات الآخرين بنبرات صوتية متباينة، يصحبها تنوع الإيقاع الموسيقي والبحور الشعرية المستعملة مما يعلل تنوع التجارب الحياتية لهؤلاء، واختلاف خلفياتهم الفكرية والإيديولوجية التي ينطلقون منها، وهو ما يمكن تتبعه بجلاء من خلال قصيدة "مسرحيات"، حيث تنوعت الأوزان الشعرية بتعدد الأدوار: الجوقة، السجان، المغامر، صوت الزنزانة ...:

الجوقة: في هذا العصر المختار

قد يحيا خمسة أشخاص في خمسة أمتار

وقد يتربع شخص، أو لص واحد

في دار ملايين خمسة[1]

استهلت القصيدة بصوت الجوقة التي التزمت وزن المتدارك في كامل القصيدة، والجوقة من عناصر المسرح اليوناني، غالبا ما تستعمل للتعبير عن صوت الشعب ورأي الجماعة والتزامها بوزن واحد يعكس موقف الشعب الثابت وإصراره على مبادئه الخاصة، فقد جاء وزن المتدارك على تفعيلة "فاعلن"، ليوعز إلى رغبة الشعب في تدارك ما تبقى من الوطن والنهوض به من جديد.

إلا أن من الأصوات ما ينطق بأكثر من وزن واحد في القصيدة نفسها:

صوت الزنزانة: أيها الطارق بابا دون دار

أيها الطارق في الليل على باب النهار

ما الذي تحمله للساهرين

(1) سعدي يوسف، ديوان نهايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص230.

حول قمصان الدم اليابس والغصن السجين؟[1]

وفي مقطع آخر:

صوت الزنزانة: ألست تراه انتظارا طويلا...

وليس اختيارا؟[2]

وفي مقطع آخر:

صوت الزنزانة: قد تنقلب الكأس

قد ينقلب الرأس

نعلا، قد تنقلب الصورة

فنراك وراء القضبان[3]

جاء صوت الزنزانة بأكثر من نبرة وزنية واحدة، و هي على الترتيب: الرمل (فاعلاتن)، المتقارب (فعولن)، المتدارك (فاعلن)، وكلها من الأوزان الصافية التي تعتمد تفعيلة واحدة، وهي الأوزان السائدة في القصائد التي تجمع بين أكثر من وزن واحد في الديوان.

إن في التقاء صوت الزنزانة في المقطع الأخير مع الجوقة في بحر المتدارك، ما يعلل بتوافقهما في الدلالة والمعنى، فصوت الزنزانة يؤكد هاهنا على استحالة دوام الحال، وأن الأوضاع لن تبق على حالها، بل إن الأمور ستستدرك ويأخذ كل ذي حق حقه: **"**فنراك وراء القضبان**"**، وتعود الأوضاع إلى ما يجب أن تكون عليه.

وفي ورود صوت المغامر على وزن الكامل، ما لا ينفصل على فحوى كلامه المليء بالتبجح والغرور وإدعائه الكمال:

المغامر: أنا لست أعرف غير سيفي...

إنني رجل مغامر

(1) المرجع السابق، ص231.
(2) نفسه، ص 232.
(3) نفسه، ص 233.

لم أقرأ الكتب الجديدة...

يوما، و لم أنظر إلى أحداق شاعر[1]

هكذا تتناوب الأدوار والأصوات بين أكثر من شخصية واحدة في نص درامي تتأرجح حدة توتره بين الشدة والضعف، مسهمة في بناء الأحداث ونموها،"إن اختراق الشخصيات للفضاءات (المكانية)،ووجهات نظر هذه الشخصيات ومميزاتهم الخاصة، تساهم في إعطاء صورة واضحة عن الفضاء الدرامي، الذي يساهم هو الآخر في الكشف عن الفضاء النفسي والاجتماعي للشخصيات المعنية"[2].

إن النص الشعري/الدرامي يمنح الخطاب الشعري المعاصر بعدا جديدا ينطلق من رؤيا جديدة وتجربة حياتية رائدة، مما جعله يتسم بخصائص مبتكرة ذكرنا أبرزها. ودون تفصيل نضيف: انقسام القصيدة إلى مشاهد وفصول تتخللها اللازمتان (تسدل الستارة، ترفع الستارة)، إلى جانب توظيف ثنائية النطق/الصمت، أو السواد/الفراغ، وتتفق تقنية الصمت المعبر عنها بالأسطر الشعرية الشاغرة أو بالنقاط المتتالية أو البياضات مع المسرح الصامت الذي يترك للمتلقي مهمة تكهن ما كان و ترقب ما سيكون، ونفس الشيء يحدث في أماكن من القصائد حيث توجد فجوة في تبادل المعلومات اللفظية، والكلام الذي يليها يستجيب للفعل الفيزيائي الذي حصل في ذات الوقت، مما يساعد القارئ على ملء الفجوة الموجودة في نص القصيدة.

وكل هذه التقنيات الكتابية منحت القصيدة بعدا فضائيا وبصريا، بحيث أسهمت في تشكيلها في صور معمارية متنوعة، جامعة بين ما ينتمي إلى بنية المسرح وما ينتمي إلى فضاء الشعر في هيئة تشكيلية واحدة، كنتيجة لإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية.

2- الشعري/النثري:

لا تزال نصوص سعدي يوسف الشعرية تقيم علاقتها الحميمية مع شتى فنون القول، رغم ما يمكن أن يكون بينها من بين و تمايز، فالشعر والنثر حقلان متباينان تمام التباين من حيث السمات الأدبية لكل منهما.

---

(1) المرجع السابق، ص232.

(2) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سميائية، ص73.

فاللغة النثرية معيارية تعتمد التقريرية والوضوح والمباشرة، أما اللغة الشعرية فتقوم على الإيحاء والانزياح والخروج عن المألوف.

كما أن اللغة النثرية تفتقد إلى الشعرية التي تخلق مسافة توتر وتولد مسافة جمالية بينها وبين القارئ، وهو ما تنضح به اللغة الشعرية التي تختطف الشعرية الغائبة في اللغة النثرية وتعيد تشكيلها من جديد، بهزها للقواعد الكتابية المتعارفة وإحداث خرق على مستواها، بل بارتكاب عنف منظم ضد اللغة النثرية العادية حسب "جاكبسن"،فالشعرية لديه هي "عنف منظم يرتكب ضد اللغة"، و"من هنا تكون الشعرية جوهريا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله ، اللاتجانس و اللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي المتجانس المألوف(النثري)، أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك، أي الشعرية"[1].

ورغم عملية الاقـــتراض أو الاستعارة الحاصلة للسمات النثرية في النصوص الشعرية والعكس، تبقى هناك فروق جوهرية بين الشعر والنثر،"أول هذه الفروق، هو أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر، وثانيهما هو أن النثر(...)يطمح إلى أن يكون واضحا، أما الشعر(...) فإن أسلوبه غامض بطبيعته، ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري(...)، بينما غاية الشعر هي في نفسه فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه".[2]

فالاطراد والوضوح والتقريرية سمات اللغة النثرية، وحين تقترض لغة الشعر بعضا من هذه الخصائص، فإنها لا تفعل ذلك بطريقة حرفية تفضي بها إلى التماثل والمطابقة، إنما تحدث انزياحات وانكسارات وتموجات على ثوابت اللغة الشعرية المعروفة، مما يحدث لدى المتلقي حالة من التوتر والغموض الحميميين، بنقله إلى مناخ شاعري أكثر جدة وإثارة، وذلك من خلال جملة من الخصائص:

---

(1) كمال أبوديب، في الشعرية، ط.1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص28.

(2) أدونيس، زمن الشعر، ط.2، دار العودة، بيروت، 1985، ص16.

أولاها: تجنب المجاز:

تستلهم قصيدة "أبراج في قلعة سكر" من ديوان"بعيدا عن السماء الأولى" شاعريتها بجمعها بين الشعري والنثري والروائي بامتياز،ويفسر التعدد الأجناسي بتعدد الأدوار، فالقصيدة تحوي توليفة من الشخصيات، ولكل منها لغتها الخاصة، مما أسهم في تفضي القصيدة على نحو مميز، وهذا مقتطف منها:

أبراج في قلعة سكر

"برنامج تلفزيوني"

شعري

الزمان: العقد الأول من القرن العشرين

المكان: ناحية قلعة سكر في العراق العثماني.

الشخصيات

السندباد

سلمان

جابر المسعود

ابن عم الشيخ

الجوقة

فلاحون

- يحتوي البرنامج على ثلاثة مناظر
- **الافتتاح:**

السندباد"من شاشة التلفزيون":

يؤسفي أن أخبر المشاهدين أن برنامجنا عن "رحلتي السابعة" العرجاء، قد

أجل...إني لست بالآسف جدا، فأنا متعب.

أريد أيضا أن أنبه المشاهدات -ممن لسن في الفراش حتى الآن!- أن ينمن،

أو يمرضن، حتى تهتف الساعة من محطتي عاشرا، ويسترخي الضحى والدفء...

عفوا، وأريد أن أقول إنني سأصلح الأخشاب التي في سفينتي العجوز-ها،ها... [1]

تتفتح القصيدة على ما هو عجائبي وأسطوري باستحضارها للسندباد، وهي شخصية رمزية جاء كلامها على شكل "نثر إذاعي"، فالسندباد يتكلم من شاشة التلفزيون مخاطبا جمهور المشاهدين بلغة تهكمية ساخرة إلى حد بعيد، مخبرا عن تحطم سفينته وتأجيل "رحلته السابعة"، وما السندباد هنا سوى معادل موضوعي للإنسان العراقي أو للشاعر نفسه، الذي يحتاج إلى ترميم وإعادة هيكلة، لاستراتيجية محكمة اتجاه الآخر.

والذي يهمنا هو البعد الفضائي للنص النثري الذي جاء مسبوقا -على غير العادة الشعرية- بتوضيحات تتعلق بالزمان والمكان والشخصيات، غالبا ما تتصدر النصوص المسرحية لا الشعرية، فالقصيدة في مقطعها هذا، جمعت بين ما هو مسرحي وما هو نثري -كنتيجة للتداخل الأجناسي- محدثة خرقا على المستوى البصري باعتبارها جسدا مرئيا.

لقد جاءت لغة "السندباد" على شكل "نثر إذاعي" خال من الصور المجازية التي اعتاد عليها القارئ في النصوص الشعرية، إلا أن لغته تفتقد التقريرية والمباشرة والوضوح، فقد عوض غياب المجاز بالمعنى العميق المستتر في ثنايا الأسطر النثرية، مما يمنحها بعدا شعريا، "فالرحلة السابعة العرجاء"، "أنبه المشاهدات (...) أن ينمن أو يمرضن"، "سفينتي العجوز"، كلها تنضوي على دلالات خفية لا تتكشف ولا تظهر إلا إذا راودها قارئ مكين، ذا رؤيا عميقة، في محاورة النصوص.

فالنصوص النثرية لا تخلو من الشعرية، إذ تتعلق هذه الأخيرة "بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية". [2]

---

[1] سعدي يوسف، ديوان بعيدا عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص 398-399.

[2] تيزفيتان تودوروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط.1، دار توبقال، المحمدية، 1987، ص24.

فحين يشحن النثر بالشعر والدهشة يتمرد على طبيعته النثرية ويحلق في سماء الشاعرية بعيدا عن معياريته ونبرته التقريرية العادية، ويصبح من العسير وضع حدود فاصلة بين الشعر والنثر باعتبارهما قطبين ومركزي جاذبية تصنف في خانتيهما مختلف فنون القول، بل إن التداخل والتماهي الحاصل بين الشعر والنثر جعلهما يستعيران خصائص بعضهما البعض، في عملية الكتابة، وقد استعار الشعر خاصية تجنب المجاز ليتفضى في شكل نثري منوعا في بنيته المكانية.

إن النص الشعري مزود بترسانة قواعدية هائلة، فضلا عن القواعد المتعلقة باللغة، كضرورة مراعاة الجانب الإيقاعي، والجانب الفني الجمالي"وكل ذلك يجعل النص الشعري نصا غير حر إلى حد أكبر بكثير من ذلك الذي يوجد في المحادثة العادية الدارجة (...) الأمر الذي يقابله بالضرورة هبوط حاد لخاصيته الإعلامية "[1] على مستوى القارئ العادي، لا عند القارىء المتمرس، لأن النص الشعري يتحول حينها إلى منجم معان لا ينضب، بل إنه أبلغ من الثرثرة والإطناب النثري، وهكذا فإن إعلامية النص الشعري تزداد.

وتخلص الشعر من إلتزامه المجازي لا ينحو به منحى النصوص النثرية الخالصة، لأنه لا يلغي المجاز تماما، بل يبتعد عن الاستعارة الشعرية منجذبا نحو الكناية النثرية فـــ"الشعر ينجذب أكثر نحو الاستعارة في حين يميل النثر إلى الكناية "[2].

وهو ما يبدو في النمودج السابق من قصيدة "أبراج في قلعة سكر" حين وصف "السندباد" رحلته السابعة بالعرجاء، كناية على افتقادها لإحدى أدواتها وهي السفينة، لذا لا يمكنها أن تتم، ووصف السفينة بالعجوز كناية على تقادمها وعلى العطب الذي أصابها.

فالابتعاد عن المجاز الشعري عوض بالمجاز النثري فزاد النص عمقا والدلالة رحابة والإعلام طاقة بطريقة فنية بليغة، لأن تداخل الشعري مع النثري لا يعني التطابق والتماثل بل يعني الاقتراض الحميمي الذي ينقل المتلقي إلى مناخ أكثر شاعرية، مما يجعل الشعري يبدو في قالب نثري، محدثا خرقا وتنويعا على المستوى المكاني الذي يشغله، كعلامة سميائية تستقطب بصر القارئ وتستوقفه للتحليل واستكناه الدلالة.

---

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ت: محمد فتوح أحمد، دط، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص56.

[2] فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ت: الولي محمد، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص98.

ثانيهما: الاستعاضة عن الوزن بالإيقاع:

ليس الإيقاع والوزن شيئا واحدا، فالإيقاع أوسع من العروض لتوافره في النصوص النثرية والشعرية معا، كما أن الوزن ليس سمة النصوص الشعرية فحسب، لأن النظم يشتمل على الوزن أيضا.

ما عاد الخطاب الشعري الحداثي يعتمد الوزن باعتباره لبنة صرحه الأولى، فقد حل الإيقاع محله، وأي خلل يطرأ على إيقاع النص يفقده انتماءه إلى الشعر.

ولأن الإيقاع سمة النصوص الشعرية، فإن في تداخل الشعري بالنثري في قصائد سعدي يوسف، ما جعلها –في تلك المقاطع– تنأى عن الوزن مستعيضة عنه بالإيقاع، الذي صنعته جملة من الأدوات النصية مثلما يتبدى في هذا المقطع الشاعري الذي جاء على لسان السندباد في ذات القصيدة: "أبراج في قلعة سكر":

السندباد

يا سيداتي، سادتي، آتي إليكم مرة أخرى، لعلي أوضح الأمر:

.

.

فليتركوا الأبراج، وليسلموا البنادق السبعين، في المسجد، ولنقتسم الحنطة
بالعدل، كما كنا....ولكن الذين استلموا الحنطة والأبراج والبنادق السبعين،
يخشون ضياع الحنطة البيضاء والأبراج والبنادق السبعين، حتى لو أتاهم جابر
المسعود، لكنهمو قالوا أخيرا إنهم قد يبحثون الأمر في منزله، وليحضر الشيخ وابن
عمه –إن شاء– أما القمح، والأبراج، والبنادق السبعون، فلتبق بأيدي أهلها،
حتى يريهم جابر المسعود حكم العدل في القلعة! [1]

إن إيقاع النص السابق محصلة لعدد من الوسائل اللفظية والتنغيمية، التي تتصدرها أدوات الترقيم، فهذه الأخيرة مستعارة من النص النثري أساسا، فهي ليست من سمات النص الشعري التقليدي، لكنها استحدثت في صنع الفضاء الشعري المعاصر، حيث وظفها الشاعر

[1] سعدي يوسف، ديوان بعيدا عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص403.

المعاصر كعلامات سميائية دالة لا تقل شأنا عن العلامات السميائية اللسانية، فضلا عم تشيعه في جو النص من إيقاع وهارمونية، إذ تتميز علامتي الاستفهام (؟) والتعجب (!) عن بقية علامات الترقيم الأخرى بكونهما علامتين للتنغيم "أي أنهما تستدعيان أكثر من سواهما، تنغيما للأداء الصوتي وتحكما في إيقاعه: تموجا وخضخضة، وتلوينا"[1].

وقد جاءت خاتمة كلام السندباد تعجبية:

"حتى يريهم جابر المسعود حكم العدل في القلعة!"

معززة الجانب الإيقاعي في النص من جهة، فاتحة باب التأمل والتأويل عن كيفية وماهية حكم جابر المسعود في القلعة من جهة أخرى.

تسهم علامات الترقيم أيضا في ضبط حجم الجملة بين الطول والقصر، لاسيما النقطة(.) والفاصلة (،)، ولطول الجملة وقصرها أثر في التلون الإيقاعي الذي يمتد كزفير أو يقصر كعملية شهيق وزفير متسارعة.

تتراوح جمل النص السابق بين الطول:"ولكن الذين استلموا الحنطة والأبراج والبنادق السبعين" والقصر "فليتركوا الأبراج" مما يؤثر لا على الجانب الإيقاعي فحسب، بل وعلى الجانب البصري والدلالي للنص، فالجمل القصيرة كثيرا ما ترتبط بالأمر أو الخوف أو العجلة، أما الجمل الطويلة فتوحي بالاطمئنان وسعة الحال، وكثيرا ما ترتبط بالوصف.

وقد أسهمت الجمل القصيرة والطويلة في بناء الأسطر الشعرية لهذا المقطع، والتي امتازت بطولها، شأن الأسطر النثرية التي تشغل الحيز المكاني للسطر من البداية حتى النهاية، مما سمح بتكثيف السواد بصريا، على حساب البياض.

إن في انتقال الشاعر البارع من الخبر إلى الإنشاء ومن الإنشاء إلى الخبر ما يبث جوا تناغميا في مفاصل القصيدة، ففي انتقاله من النداء "يا سيداتي، سادتي" إلى الإخبار "آتي إليكم مرة أخرى"، ومن الأمر "فليتركوا الأبراج" إلى الإستثناء "ولكن الذين استلموا الحنطة والأبراج والبنادق السبعين"، ليعود إلى الأمر"وليحضر الشيخ" ومنه إلى الاستثناء "أما القمح" ثم إلى التعجب في آخر النص ما يشيع جوا إيقاعيا شاعريا في النص.

---

[1] علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، ج.23، مج.6، السعودية، 1997، ص106.

لقد غابت أدوات الإيقاع المعروفة وأبرزها التكرار والوزن، لتحل محلها أدوات إيقاعية أخرى أبرزها علامات الترقيم، تراوح الجمل بين الطول والقصر، تنويع أساليب التقرير والإنشاء، وكلها أدوات أسهمت في بناء القصيدة، وفي منحها بعدا فضائيا مميزا قريبا في قراءة بصرية من الفضاء النثري، فما عاد النثر غريبا عن الشعر، إذ يمكنه أن يختلط به، وأن تتم العملية الاستعارية بينهما، كنتيجة حتمية لتداخل الأجناس الأدبية.

3- الشعري/السردي:

لا يزال الشعر يشرع بابه في اتساع مطرد للتماس مع فنون القول الأدبي، متخذا منها أساليب تعبيرية لتسخير منجزاتها في تشييد صرحه الشاعري، فالقصيدة لا تعثر على شكلها الأمثل بعيدا عن اللغة السردية.

لا تأخذ القصيدة من الرواية ما يخرجها عن ماهيتها الجوهرية، بل ما يسمو بتأثيرها وثرائها، ويعزز طاقتها الإبداعية والإبلاغية، إن الرواية هي "قصيدة القصائد" [1] وهي "امتزاج الأنواع جميعها"[2]، فهي نص نضاح بالجمالية الشعرية والحوارية المسرحية والاطراد النثري.

تطور أسلوب الحكاية في شعر سعدي يوسف ابتداءا من "1959" عند صدور ديوان"51 قصيدة"، وأخذت نبرة القصة الحديثة تعلو في دواوينه التالية: قصائد مرئية، بعيدا عن السماء الأولى، تحت جدارية فائق حسن، شرفة المنزل الفقير وغيرها.

حين التقى الشعري بالسردي شكلا نسيجا فضائيا جماليا متآلفا ذا ميزات مستحدثة أبرزها:

أ- التفاصيل اليومية:

تتجه لغة سعدي يوسف منذ اتجه إلى قصيدة التفاصيل اليومية صوب مرجع خارجي دون أن تنكفئ على ذاتها، مع تداخل الأصوات داخل القصيدة الواحدة في هارمونية متآلفة، ممهدا بذلك لتيار شعري واسع في القصيدة العربية في الوقت الراهن.

---

(1) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، ط.2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص113.

(2) نفسه، ص113.

لقد انتبه سعدي يوسف إلى شعرية الأشياء الصغيرة الكامنة في نثر الحياة، فربط بينها وبين التاريخي والإيديولوجي، محاولا الإمساك بالحاضر الهارب، مستخدما آليات مساعدة للنفاذ إلى عمق اليومي والمتمثلة في الإقتصاد البلاغي، مزاوجة اليومي بالأسطوري، تعميق الوصف، استخدام المفارقة. وهو ما يتضح من خلال نماذج شعرية، وهذا مقطع سردي من قصيدة: "الشخص الثاني":

وفي المحطات، تقابلنا، شربنا الشاي والنعناع
لم نتحدث، كانت الأمداء تمضي، ساعة ساعة
وكان يبدو، مثقلا من جلستي، مرتاع
من وجهي الهادئ —في "تليلات"
كان يناديني ... ولكن جاءت الصيحة–
وهكذا عاد إلى عالمه الباحث عن معنى
يرقبني، كاللص، من زاوية في عينه اليمنى
ومرة أخرى، افترقنا...،
لم نقل: "صحة"[1]

جاءت الأبيات على شكل سرد شعري، تصف مشهد اللقاء، معتمدة تدوير السريع كوزن للقصيدة، وهو مشهد مقتبس من نثر الحياة العادية، فليس اللقاء مميزا، ولا يزيد على أنه جمع بين شخصيتين في "المحطات"، إلا أن الشاعر أسرف في وصف التفاصيل الصغيرة في هذا اللقاء: شربنا الشاي والنعناع، لم نتحدث، كان يبدو مثقلا من جلستي مرتاع، كان يناديني، يرقبني كاللص، ومرة أخرى افترقنا.

وكان بإمكانه أن يتجاوز كل هذه التفاصيل الصغيرة إلا أنه أوردها لغاية فنية جمالية، لما تنطوي عليه المشاهد اليومية المتكررة من غنى مدهش قد لا ينتبه إليه القارئ، و لما تحمله هذه التفاصيل من معان ودلالات جمة.

---

[1] سعدي يوسف، ديوان قصائد مرئية، الأعمال الشعرية، ص394-395.

لذا عمق الشاعر الوصف باعتباره أحد المكونات الأساسية للرواية، مسهما في اندفاع الحركة السردية بتكثيف الحركة الفعلية: تقابلنا، شربنا، لم نتحدث، يناديني، جاءت، يرقبني، افترقنا. واستعمال فعل "كان" الذي كثيرا ما يرد في أسلوب الحكي.

ولما كان الوصف متعلقا بالحياة اليومية فقد جاء بسيطا بساطة أحداثها، جانحا إلى الإقتصاد البلاغي مستغنيا بالحكاية عن توليد الإستعارات، مستعملا أبسط التعبيرات البلاغية، وهي التشبيه: "يرقبني كاللص"، وربما استعمل الكناية التي كثيرا ما ترد في النثر السردي مخففا من الاستعارات.

إذ "نلحظ في إنتاج سعدي يوسف الغزير كيف يتطور هذا الشعر باتجاه التخفيف من بلاغة القصيدة العربية الحديثة، واعتمادها المتزايد على مراكمة الصور طبقة فوق طبقة، وعلى الإستعارة بوصفها المحدد الفعلي، وربما الوحيد، لشعرية النص، ليلجأ في كثير من قصائده إلى كتابة شعرية عارية إلى حد بعيد من هذه الوسائل البلاغية ويكتفي بشعرية المفارقة وتوتر المشهد". [1]

يبدو البناء السردي أكثر انسجاما مع البناء الشعري- في هذا النموذج-، على خلاف البنية النثرية التي فرضت شكلها الدائري على فضاء النص، أما عن السرد فقد أسهم في توالد أو انبثاق الأسطر الشعرية، الواحد تلو الآخر بتدفق الحركة الفعلية، دون إسراف في الطول، رغم التركيز على ذكر التفصيلات الصغيرة، فاسحا المجال أمام البياض متكلما، مقتضيا بدوره تفضي علامات الترقيم على سطح القصيدة، لاعتماده التفصيل، و قد أسهمت هذه العناصر جميعها في تشكيل القصيدة بصريا باعتبارها جسدا مرئيا.

حين امتزج الشعري بالسردي ولد المفارقة والتوتر المشهدي، والمفارقة في أبسط تعريفاتها هي انحراف لغوي مبالغ فيه، أو هي بنية لغوية مراوغة متعددة الدلالات، يكتشفها القارئ بناء على اعتبارات سياقية وقرائن مرافقة، وهي قريبة من التراث البلاغي من: التورية،

---

[1] فخري صالح، سعدي يوسف شعرية قصيدة التفاصيل، مجلة فصول، ع.3، ص148.

التهكم، عكس الظاهر، باب المقلوب وهو أن يوصف الشيء بضد صفته، مخالفة الظاهر، المدح في معرض الذم والعكس، الهزل الذي يراد به الجد، تجاهل العارف.[*]

جاءت المفارقة في قصيدة سعدي يوسف الحديثة لتعوض الاقتصاد البلاغي ونحن "نعامل مثل هذه الأمثلة كما نعامل الاستعارة والكناية والمجاز".[1]

إن البنية السردية في الأبيات السابقة لا تقص وقائع بقدر ما تفتح باب التأمل والتأويل أمام قارئها، لاسيما أن المفارقة لا تقدم المعنى جاهزا، بل "لا بد من تقديم ضحية على مذبح التجاهل، أي لابد أن يقع المخاطب أو القارىء في فخ التجاهل فلا يكتشف هذه الخدعة إلا ريثما تنطلي عليه"[2]، فحين يصل القارئ إلى البيت التالي:

كاد يناديني...ولكن جاءت الصيحة.

يعتقد أن فعل المقاربة "كاد"قد تحقق أخيرا،و "جاءت الصيحة"و حدث الكلام بين الشخصين، إلا أنه يكتشف من خلال موجهات نصية في آخر المقطع الشعري أنه نحا نحوا خاطئا في قراءة الأبيات، لأن التعبير التالي:

ومرة أخرى، افترقنا...

لم نقل:"صحة"

يكشف أن المخاطبة لم تحصل، وأن الصمت كان سيد الموقف، وقد عبر الشاعر عن المفارقة فضائيا، بالتوتر والانزياح الحاصل في بنية القصيدة مع نهاية المقطع، حيث فتح باب التوقع والتكهن أمام القارئ بتوظيفه لنقاط الحذف(...) وفسح مساحة من البياض يمين السطر الأخير، ليتصور القارئ كيف ناداه؟، وكيف جاءت الصيحة؟، ليفاجأ في الأخير بـــ" لم نقل:"صحة"".

وعلى هذه الوتيرة دعمت المفارقة الفضائية، المفارقة اللغوية الحادثة لبناء دلالة القصيدة.

(*) للإستزادة ينظر، ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط.1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 2002.

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص38.

(2) نفسه، ص38.

ونجدنا أمام مشهد مبني على المفارقة بامتياز، في قصيدة "إحساس مضطرب"من ديوان "شرفة المترل الفقير":

الصباح انقضى. واستراحت على الشرفات الظهيرة.

قلت على الشارع الحافلات. و لم يبق إلا المســـاء.

اقتنعت بأني سجين،وأني لا أكـــــــره السجن

(فالمرء يألف) قال لنا المتنبئ.في بغتة ألمح الشيب

ينبت في راحتي. الكلام العجيب، إذا، قد تحقق

ها أنذا ألمح الشيب،فعلا، على راحتي، بلون التراب. [1]

تتصاعد وتيرة اليأس في المشهد الشعري السردي السابق،وكأننا أمام مشهد للأفول،كل شيء ينطفئ ويولي متراجعا إلى الوراء، وهو ما تعززه الأفعال التي تقتل البعد الحيوي والحركي مقاربة النهاية: انقضى،استرخت، لم يبق، وحينما ظهرت الأفعال بصيغتها الإيجابية اقترنت "بالشيب": ألمح الشيب ينبت، مما يدعم الدلالة السلبية التي يصب فيها المشهد الشعري، إلا أن المفارقة الحاصلة في آخر بيت تقلب المعنى وتجعله ينحو نحوا معاكسا:

ها أنذا ألمح الشيب، فعلا، على راحتي، بلون التراب.

حيث استعمل الشاعر الكناية السردية "بلون التراب" ليوعز إلى اللون الأسود، وهو عكس لون الشيب الأبيض، وكان بإمكانه أن يستعمل لفظة "أسود" مباشرة، إلا أنه آثر توظيف لفظة التراب لما تقترن به من دلالات الزرع والخضرة والخصب والعطاء، ثم إن التراب جاء مقترنا "بالراحة"وهي "كف اليد" التي تستعمل في الكتابة، فالسواد هو لون المداد القرين بيد الشاعر التي تكتب لأجل إحياء الوطن والإنسانية.

إن المفارقة الحاصلة في هذه الأبيات تصدم وعي القارئ، وتضعه أمام مشهد متوتر في محاولة لجمع شتات النص وتأليف ما تنافر منه من معان ومتناقضات، مع بناء معنى جديد يهدم المعنى السابق السلبي.

---

[1] سعدي يوسف، ديوان شرفة المترل الفقير، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

وقد تجسدت المفارقة فضائيا في مقطع شعري، يتخذ الشكل الدائري، موهما القارئ في قراءة بصرية أولى أنه أمام فقرة نثرية، ليفاجأ بعد القراءة أن المقطع موزون، فيصدم وعيه، ويعيد القراءة من جديد.

فالمفارقة تتأس فضائيا ودلاليا على عنصر المفاجأة، والجمع بين متناقضات في كل واحد، وعلى القارئ أن يؤلف بينها في قراءة متناسقة.

إن نفس المفارقة الممتد في القصيدة الحديثة لسعدي يوسف جعل شعره يتناص تناصا داخليا في عدد غير قليل من قصائده، ولعل المشهد الشعري السابق يتناص مع عنوان قصيدته: "في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود".

فقد أضحت مفارقة العنوان ظاهرة أسلوبية في الشعر الحديث، "ويتحول النص عبر المفارقة، من واقع حقيقي معيش إلى واقع لغوي يفضح ويعري ويغمز ويتهكم، فيصير الواقعي كأنه أسطوري لا معقول، أو يصير اللامعقول الأسطوري واقعا(...) ويتقاطع المعقول واللامعقول"[1].

إن الاختزال والتكثيف واستخدام التفاصيل بالاتكاء على عناصر السرد البنيوية، واستخدام المفارقة، لا تنأى عن بناء الأنواع السردية: قصة، رواية، مسرح، وإتقان المزج بين الغنائية والسردية جعل شعر سعدي يوسف يحدث انزياحا بارزا في بنيته المكانية باقترابه من قصيدة النثر في الدواوين الأخيرة.

إن للجنوح الشعري نحو السردي مبرراته الفنية والفكرية التي انعكست على البناء المعماري للشعر، فالقصيدة الحديثة تسعى حثيثة لإعادة تشكيل الحوار الاجتماعي والايديولوجي والفكري في الأعمال الأدبية، وتحتل الرواية موقع الصدارة في هذا المجال، مما عزز عملة التعانق الحميمي بين الجنسين.وأثر بصورة بارزة على طريقة تفضي القصيدة الحديثة.

ب- بين التعبير والتجريد:

يقترن السرد بالواقع المعيش، مسلطا مجهره على تفاصيل الحياة اليومية، ناقلا أحداثها وشخوصها وأمكنتها بصوت الراوي الذي يركز عدسته على كبير الوقائع وصغيرها، ملتقطا

---

[1] بسام قطوس، سمياء العنوان، ط.1، دائرة المطبوعات والنشر، عمان، 2001، ص83.

صورا واقعية بأمانة بالغة، مجسدا أو مستلهما تجارب حياتية معيشة في قالب جمالي بعد أن يعيد صياغتها برؤية فنية راقية.

تتبنى الأعمال السردية الأسلوب التعبيري الذي يشير إلى تجربة حقيقية أو خيالية أو مركبة، ثم تأتي القراءة "لتتوهم إعادة تكوين هذه التجربة وإنتاجها جماليا عن طريق تمثلها والتواصل معها، بحيث يكون هناك شيء قد تم التعبير عنه من مواقف ومشاعر وأفكار تقطرت عبر مصفاة اللغة الأدبية الوسيطة، الأمر الذي يجعل بوسعنا دائما أن نحتكم عند تحليل هذا التعبير إلى طرق فهمنا للعلاقة بين التجربة والواقع"[1].

ومن الشعراء من يتبنى الأسلوب التعبيري في صياغة تجاربه الشعرية، إلا أن المعروف عن الشعر غالبا أنه يقوم على التخييل والتجريد، متجاوزا وقائع الحياة اليومية إلى خلق تجارب ورؤى طوباوية، مركزا على اللغة الفنية التي تنتج واقعا مختلفا، هو الواقع الفني البحت، فتتحول بؤرة اهتمام القارئ من تذوق التجربة الواقعية وإعادة صياغتها، إلى التركيز على اللغة في حد ذاتها متجاهلا المرجعية الحياتية مع الحاجة إلى جهد تأويلي كبير لفهم موضوع القصيدة وإقامة علاقة بين بنياتها ورموزها.

يقف سعدي يوسف في منطقة برزخية بين التعبير والتجريد، شأن زمرة كبيرة من المبدعين العرب الذين تتأرجح تجاربهم الشعرية بين الأسلوبين، مما جعل قصائده تتصف ببنيتها المراوغة، لاحتوائها على دوال حسية لأن التخييل عنده يعتمد على مكونات أرضية، لكن مدلولاتها زئبقية يستعصى الإمساك بها، وتحتاج إلى استنفاذ طاقات تأويلية جمة للإحاطة بها.

فالتجربة الشعرية لدى سعدي يوسف تغرف من الواقع المحسوس وتتجاوزه إلى الخيالي المجرد، لهذا "يتخذ التعبير عن الأفكار والمفاهيم والمشاعر شكلا حسيا مشخصا أو مجسدا في تفاصيل الحياة اليومية، أو في أشياء عينية يكون لها قانون حركتها الشعري الذي يختلف عن قوانين الحركة في الطبيعة".[2]

وقارئ سعدي يوسف لابد أن يمتلك الذهنية المراوغة، ويعرف المنافذ التي من خلالها ينتزع المعنى، والحيل التي يستعيده بها إذا أفلت منه.

---

(1) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دط، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص299.

(2) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ط.1، دار الحداثة، بيروت، 1988، ص52.

تجمع قصيدة "البحث عن خان أيوب في حي الميدان بدمشق" بين أسلوبي التعبير والتجريد، في بنية فضائية و دلالية مراوغة، وهذا مقطع منها:

تساءلت حين دخلت المدينة عن خان أيوب،

ما دلني أحد،

فالتففت ببعضي، ونمت:

لقد كان وجه المدينة أزرق...

أشجارها تستطيل وتكبو، ولكنها تستطيل لتكبو...

وثالثة تستطيل

وكانت منائرها خزفا مغربيا،

وبحرا محيطا أزقتها،

تتقافز منه الوجوه التي ترتدي عريها...

كان بين العراق وبيني رمل الجزيرة،

قلت انتهيت...

ولكنني حين فتحت عيني أبصرت عينيك

.

.

لماذا يراني جنود الخليفة شخصا غريبا؟

لأني تحدثت في السوق عما وراء النهر؟

*

يقول لي السوق شيئا، يقول لي الشوق شيئا،

فأقسم بين اثنتين القميص الذي ورث الفتن الداخلية

والكتب المستباحة...

أقسم بين اثنتين الشفاه التي تتناول

والجامع الأموي الذي يتناول،

أقسم بين اثنتين الإله. [1]

*

إن البحث عن "خان أيوب" هو قطب الرحى الذي تدور حوله دوال القصيدة ومدلولاتها، وهو مكان حسي موجود في الواقع، إلا أن الشاعر أغمض عينيه وحلق بخياله بعيدا "فالتففت ببعضي ونمت"، ليصف لنا مدينة خيالية رآها في الحلم وهي مستلهمة من الواقع، فالمدينة الخيالية المجردة معادل موضوعي للمدينة الحقيقية، وقد صيغت برؤيا الشاعر النقدية والايديولوجية و الفكرية، بما تحمله من تحليل للحاضر الراهن، ورؤية استشرافية للمستقبل، واستحضار للماضي البعيد.

لقد اعتمد الشاعر تقنية "الكولاج" المدعم بالتجريد، بغرفه من مناهل متباينة: التاريخي، الديني، الثقافي، لبناء صرح القصيدة المعماري، فالكولاج يعتمد على جمع أشياء عديدة من مصادر مختلفة ثم يضعها جنبا إلى جنب ليصنع منها شيئا جديدا، دون التحدث المباشر أو الإشارة إلى المصدر الذي استقى منه خاماته.

وتتجلى تقنية الكولاج فضائيا بإدماج اللالغوي في اللغوي كتابة، كاستعمال علامات الترقيم واستغلال تقنية البياض وتوظيف مورفولوجيا الفراغ وانزياح الأسطر الشعرية إلى يمين الصفحة أو يسارها منوعة في توزع الأسطر المكاني، مسهمة في خلق بنية فضائية متميزة تتجسد فيها مكبوتات الشاعر المتراوحة بين التعبير والتجريد، في رؤيا تجاوزية طموحة.

إن قصيدة سعدي يوسف أشبه ما تكون بالفسيفساء، فهي تقفز من شيء إلى شيء آخر: الخزف المغربي، العراق، جنود الخليفة، قميص الفتن، الكتب المستباحة، الجامع الأموي، جامعة بين مختلف الأزمنة، بالعودة إلى الماضي: زمن الخليفة وجنوده، وقميص سيدنا يوسف الموصوم بالفتنة،والكتب السماوية المحرفة، و كل هذه العلامات السميائية دوال تبحث عن

---

[1] سعدي يوسف، مختاراتي، ط.1، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص51-52.

مدلولاتها في النص، وقد تضافرت لإشاعة معنى الفتنة والتحريف والقمع السياسي والظلم الحاصل في البلاد في النص.

تبرز رؤية الشاعر الاستشرافية في آخر مقطع من القصيدة:

تفتح لي خان أيوب،
ما دلني أحد،
غير أني دخلت
وبين حديقته والدهاليز أبصرتهم يصنعون القنابل...
إنهم إخوتي، يرسمون على النهر أعمدة الجامع الأموي
جسورا
جسورا
جسورا
جسورا
جسورا
وقد ينسفون الجسور
إلى الناصرة.

*

سأسكن في خان أيوب،
ما دلني أحد،
غير أني اهتديت. (1)

(1) المرجع السابق، ص55.

إن صنع القنابل، وتشييد الجسور ثم نسفها، إيذان بقيام الثورة التي انتظرها الشاعر طويلا، وقد عبر عنها فضائيا بالتوتر الحاصل على مستوى البنية المكانية للقصيدة، وتراجع السواد وانحساره تعبيرا عن عملية النسف الحاصلة.

لقد أفاد سعدي يوسف من فن الرواية الأمريكية التي تعتمد الكولاج تقنية للسرد، بجمعها بين : الموسيقى، الرسم، الأفلام، السينما، الملحمة، الايديولوجيا، فالشاعر لم يستفد من الرواية الأمريكية في احترام الواقع فحسب، بل وفي استعارة تقنياتها الكتابية "كالفلاش باك"من خلال العودة إلى الماضي وسرد أحداثه، و"الكولاج" الذي استعمله الروائي الأمريكي "رونالد بارثيلم" بحدة في أعماله، مما أحدث خرقا وتغييرا بارزين على المستوى الفضائي للقصيدة.

يتجاوز النص الشعري المعاصر مجرد التداخل الأجناسي: الشعري/المسرحي، الشعري/النثري، الشعري/السردي، إلى ظاهرة التراسل الفني، إذ لم تعد الأنواع الأدبية تحافظ على ثباتها القديم، بل أصبح كل نص جديد كأنه نوع في ذاته: قصيدة النثر، رواية الشعر، المسرواية، رواية السيناريو، قص القصيدة، القصيدة القصة، القصيدة اللوحة، اللوحة القصيدة ، القصة اللوحة. مما يحتاج إلى تجديد المصطلح النقدي وإعادة النظر في مفاهيمه، ومما أثرى البعد الفضائي للقصيدة المعاصرة، التي فتحت الباب على مصراعيه أمام التنوع المكاني، لاسيما بعد إلغاء الحدود الحاصل بين الأجناس الأدبية.

الفصل الثاني

هندسة فضاء

الشكل

I- فضاء الشكل العمودي:

اقترنت القصيدة العربية القديمة بالمشافهة و الإنشاد، و كانت تتلقى بالسماع، وخاضعة لمقاييس التحكيم و التقييم السماعي، فنشأ النقد على هذا الأساس، و كان لزاما على الشاعر المنشد أن يطوع لغته لمقاييس زمانية ترضي الذائقة الفنية حينها بتساوى شطري البيت الشعري و توازي الأبيات و تشاكلها من حيث الإيقاع و القافية و الروي.

أما عن حقيقة التشكل المكاني للقصيدة العمودية في تشاكلها الهندسي، و في طريقة توزيع السواد و البياض على الورقة في علاقتها بالبيئة و المجتمع حينها، أو في علاقتها بخلفيات فكرية أو عقائدية، فهو ما لا يمكن أن نبرر له بأي شكل من الأشكال وتبقى هذه المسأل ة خاضعة للاجتهاد إلى حد كبير. [1]

و الذي يهمنا الآن هو خضوع الخطاب الشعري القديم لمقاييس زمانية على حساب التنوع المكاني، رغم المحاولات المستمرة و المتعاقبة من حين إلى آخر في التفلت من نظام الصياغة الواحدة و التشكل الفضائي المتواتر مع كبار الشعراء مثل: بشار و أبي نواس ومسلم بن الوليد و أبي تمام و مع تجربة الموشح خاصة.

لقد حكمت الرتابة الزمانية صرح القصيدة العربية عبر سيرورتها التاريخية لزمن غير قصير، إلى أن اكتشفت الطباعة أوساط القرن الخامس عشر للميلاد، حيث رجحت الكفة لصالح البصر الذي طغى على الحياة الثقافية على حساب المشافهة و الصوت، مما أدى إلى تغليب المرئي على المسموع، حتى كان القرن التاسع عشر حيث انحل العروض المعياري و صار القصيد يرى قبل أن يقرأ، و يتلقى بصريا من خلال شكله الخارجي قبل التلفظ بمعجمه الألسني.

إلا أن معيار النقد لم ينحرف عن وجهته القديمة، فقد استمر يعاين القصيدة تحت مجهره باعتبارها منطوقة لا مكتوبة، فللقديم "كما كان يرى النقاد العرب ، ضمانا ليس للأصول الأولى فحسب، بل للحاضر و المستقبل كذلك. كأن ما كتب في الماضي، كتب في مناخ من

[1] ينظر في هذا الشأن، الفصل التمهيدي، ص 32، هامش.1.

الكمال و العصمة (...) ومن هنا كان للقديم في الحياة و الذهنية العربيتين، سحر يقتل عبقرية الحديث و جماله ".[1]

إن التكرار و الرتابة يؤديان إلى قتل الأشكال القديمة، فزمن الشعر أفقي و ليس عموديا، إنه يقوم على الرفض و التجاوز، لا على التقليد و المحاكاة، إنه يصدر عن موقف فني أو فكري جديدين"فالشاعر الذي يحيي أشكال التعبير القديمة،لا يصدر عن موقف جديد و إنما يصدر عن الفكر و الموقف القديمين اللذين أنتجا تلك الأشكال".[2]

لا زالت القصيدة العمودية تتطلع إلى التحرر من شرنقتها مشرئبة إلى الإمساك بمقولة الحداثة التي تقوم على قتل النماذج الجاهزة و تخطي أسطورة العصمة و الكمال، و قمع سلطة النقد القائم على الوحدانية فــ "الحداثة في الجوهر عبارة عن قلق النمذجة و رفض النموذج وسلطة المتشكل السائد".[3]

إن الحداثة لا تتم بمجرد الخروج التشكيلي على الفضاء الشعري المعروف، إلى تشظي فضاءات شعرية لا منتهية، فالتفضية أوسع من أن تشمل الشكل الخارجي و الحيز المكاني للقصيدة، بل إنها رؤيا تصدر عن تجربة جديدة للأشياء و العالم الخارجي.

إن الحداثة-إذا أردنا أن نقارب الصواب- ترفض أن تكون شكلا، بل إنها رفض للشكل و التشكل وعيا منها بخطورته، فاختراق الشكل لديها، إنما هو تدمير للسلطة، و لفلسفة المركز الواحد، و هو ما وعاه وجسده "سعدي يوسف"في دواوينه الشعرية محققا خرقا على مستوى القصيدة العمودية ذاتها، معلنا رفض النمذجة و الشكل الجاهز، منذ الخمسينيات حين كتب ديوانه "أغنيات ليست للأخرين"، حيث أبدى تفلتا بارزا من ربقة الأحكام النقدية القديمة، وعلى رأسها نظرية الشكل المتمثلة في "عمود الشعر"التي أرسى قواعدها "المرزوقي"في مقدمة ديوان الحماسة لــ"أبي تمام"، و نظر لها "الجرجاني" و أخذ بها معظم النقاد العرب،

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، ط2، دار العودة، بيروت، 1987، ص37.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج.3، ص56.

[3] كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ط.1، دار العلم للملايين، بيروت، 1997، ص.247.

باعتبارها "القانون الذي يحدد كيفية إضفاء المبنى على معنى سبقه في الوجود، إنها قانون تزيين المعنى، أو بالأحرى تحديد مظهره الخارجي".[1]

إن عمود الشعر لم يعن بالقصيدة على أنها كل، بل نظر إليها نظرة تجزيئية، تقوم على مفهوم وحدة البيت، على خلاف مفهوم بنية القصيدة الغربي التي حدد مبادئها الناقد الأمريكي المعاصر "دونالد استوفر"سنة 1946 في كتابه عن "طبيعة الشعر"، و هي سبعة [*] مبادئ يعد الشكل آخرها "و هذا المبدأ يشير إلى أن الشكل (shape) و تشكيل المادة من أهم ما يعنى به الشاعر".[2]

و عليه فإن المرجعية الفضائية في الشعر الحديث، و في شعر "سعدي يوسف" بالأخص، إنما تعود إلى أصول غربية تأثرا بالشعراء المجددين، لا سيما "إزرا باوند" الذي أبدى مهارات فنية عالية و سيطرة بارعة على الشكل و المعمار، فقد طور "إزرا باوند" "مجموعة كبيرة من الأشكال الشعرية التي تميزت ببراعتها اللغوية و مهاراتها الإيقاعية، و تمثلها الإبداعي لآداب آسيوية و شرقية، صينية و يابانية و مصرية و سومرية و كنعانية، و صاغ عددا من المفاهيم الأساسية للحداثة الشعرية الكونية، كما تتجلى هذه في المدرستين اللتين رعاهما"التصويرية" "Imagism" و الدوامية Vorticism"[3] و هو مذهب تجريدي معاصر.

إن "إزراباوند" لم يكن "المعلم الأمهر" -كما وصفه "إليوت" في مقال مثير بعنوان "التفوق المنفرد"-للغربيين فحسب، بل كان معلم الحداثيين جميعا في الأرض قاطبة، و في تبنيه لمبادئ المدرسة التصويرية، ما جعل "سعدي يوسف" يغرف من مورده في تشكيله الفضائي منذ وقت مبكر، و قد مست البدايات القصيدة العمودية، بإحداث انزياحات طفيفة على مستوى بنائها المعماري، في مثل قصيدة "من أجل كل شيئ":

لك عندنا كأس و بعض شذى　　　　من وردنا و حديث أشواق

---

(1) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص.41.

(*) تراجع المقارنة بينها وبين نظرية عمود الشعر العربية في كتاب: عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ط.2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1968، ص 363-377.

(2) نفسه، ص362.

(3) صبحي حديد، إزراباوند، أنا حتى أنا الذي يعرف كل الدروب، الكرمل، ع85، ص8، شبكة الإنترنيت:
www.alkarmel.org/prenumber/Issue85/2005

و مطرز نسجـــه والدتي   و وســـادة نقشت بأوراق
أضنت بـــها أخـــتي أنامـــلها   وشيا، و وشت أمي الباقي
و جدلت من أغـــصان غابتنا   لك مخدعا في حضن دفاق
و بنيت كوخا نســـتريح بـــه   و ينام تحت غصونه الساقي
زركشتـــه وردا وجـــئت له   بالنور من أعماق أحـــداقي

●

نذل...
و أوغاد...
قتلت؟
فـــــــدى   لنضالنا ... لطريق إشـــراق
مـــن أجـــل قريتـــنا و قمـــتنا   و مـــكبل نـــاء و أفـــاق
إمـــا قتـــلت فما تـــزال يـــد   غضبي تـــهز إليك أعماقي
يا من أردت ...و ما مررت بنا   لك سلـــة من ورد آفـــاق[1]

لازالت البنية المعمارية للقصيدة العمودية في هذا النموذج محافظة على شكلها القديم، بالتزام نظام الشطرين و البحر الواحد و وحدة الروي و القافية، لولا بعض الانزياحات الطفيفة التي مست بنيتها الفضائية، و المتمثلة في تراجع السواد على حساب البياض، حيث انزاحت لفظة "و مطرز" في البيت الثاني عن مكانها الاعتيادي، فاسحة المجال أمام مساحة صغيرة من البياض، الذي اكتسح البيت السابع بشكل ملفت للانتباه، حيث وزعت كلمات الشطر الأول على أربعة أسطر محدثة خلخلة غير اعتيادية في بنية القصيدة العمودية ، و قد أسهمت نقاط الحذف (...) و علامات الاستفهام و النقطتان الشارحتان (:) في التنوع الفضائي لهذا النمط التقصيدي. و هي من العناصر التي تصنع فضاء القصيدة المعاصرة.

---

(1) سعدي يوسف، ديوان أغنيات ليست للآخرين، الأعمال الشعرية، ص554.

فالحاصل أشبه بعملية غزو تدريجي، بدأ بزحف عناصر خارجية، و شروعها في إقامة مستعمرات صغيرة على مستوى البنية السطحية للقصيدة العمودية، غير أن التغيير لم يمس جوهرها بعد.

و استمرت هذه العملية مناورة جسد القصيدة العمودية بحيل متنوعة، في مثل قصيدة "أغنية فارسية قديمة":

لنا الغـــاب و الجدول ومـــلعـــبنا الأول
و ليل الندى و الندامى و ما يهمس البلبل
و أبيض بض الكؤوس من السكر لا يسكر
بأعماق عبقر
تدور عليه الشموس
سقى ساعة ثم نـــاما فها ... جفنه مسبل

●

و عند المراقي الفساح يضـــم الجناح الجناح
هنالك تزهو الأغاني و تلقي النهود الوشاح
هـــنالك بالياسمـــين نلونـــها و النـــدى
بفارس يجثو المدى
على نغم الراقصين
و في همسات الغواني هنالـــك لون و راح[1]

في هذا النموذج لم يمس التغيير سوى أجزاء طفيفة من جسد النص، حيث بدا ما يشبه اللازمة و هي جملة شعرية تتوسط البيتين ما قبل الأخير و الأخير إيذانا بنهاية المقطع الشعري، و إن كانت هذه الظاهرة غير مستحدثة لدى "سعدي يوسف" فقد استثمرت بشكل واسع في

(1) المرجع السابق، ص 577.

القصيدة العربية عبر سيرورتها التاريخية منذ وقت مبكر، إلا أنها لم تكن بنية من بنى المعمار التقصيدي القديم، فهي خروج عن نظام الشطرين في جزء من أجزاء القصيدة مع إحداث تغيير نسبي في كيفية تحقق القصيدة المادي- الطباعي الذي يأخذ في العادة شكلا هندسيا مربعا أو مستطيلا، بإحداث انكسار و خلخلة على مستوى هذه الأشكال و بداية الخروج عنها. بالإضافة إلى ذلك،فقد تخللت نقاط الحذف واحدا من أبيات القصيدة، مسهمة بشكل بسيط في تنوعه الفضائي.

لا تزال قصيدة "سعدي يوسف" العمودية جاهدة في الهرب من كل أنواع الانحباس، لتعبر عن تموجات العالم و انكسارات الإنسان الحديث بتنوعها الهندسي ذي الدلالات الفنية والفلسفية، محاولة التفلت هذه المرة من نظام التساوي في الأجزاء التي يوزعها البحر الشعري على محورين هما الصدر و العجز، اللذان يفصل بينهما حيز من الفراغ أو البياض.

على عكس النموذجين السابقين، يكتسح السواد مساحة البياض التي تمتد كنهر بين شطري البيت الشعري، لتأتي القصيدة وفق نظام البيت الواحد الممتد الذي لا تتخلله وقفة البياض تأثرا بفضاء القصيدة المرسلة التي سادت التيار الرومانسي، في مثل هذا النموذج:

ها... قد مررت و غبت عني
أينـــام بـــعد الحلـــم جفني
أنا لـــم أزل أهـــفو إلـــيك
و إن رددت الطرف عـــني
إنـــي ســـأبقى بانـــتظارك
فـــي الطريق فـــلا تظـــني
لـــو زرت ... أفرش أرضنا
وردا، و أسرع بالمـــغـــني[1]

[1] المرجع السابق، ص 571.

القصيدة عمودية من الكامل المجزوء امتدت أبياتها على هذا النحو لتأخذ الشكل الهندسي للمربع، نظرا لمراعاتها لمبدإ التناسب في كتابتها الهندسية، مع إلغاء مبدأ التناظر والتقابل بالتخلص من نظام الشطرين، مما يجعل القارئ يحس نبض القصيدة العميق، و يدرك بدايات الانفلات و الخروج عن الخلفية الفلسفية الجمالية القديمة، و التأسيس لرؤية فنية و جمالية جديدة في ممارسة واعية لقواعد البنية المكانية التقصيدية.

كما نشير هاهنا إلى علامات الترقيم المتمثلة في: نقاط الحذف(...) و علامة الاستفهام (؟) و علامة التعجب(!)، التي اكتسحت الفضاء النصي باعتبارها عناصر مستحدثة أسهمت في تشكيل الفضاء النصي و إعطائه بعدا دلاليا غير ألسني.

و لئن كانت القصيدة العربية العمودية تمتاز بعلامات شكلية تسهل التعرف عليها فوق الصفحة الطباعية، من خلال شكلها الثابت الذي يتوزع بطريقة منظمة على صفحة الورقة، ويتسم بالجمود المكاني، فمن أشكال التنوع الفضائي للقصيدة العمودية لدى "سعدي يوسف"، ورودها في شكل مماثل لفضاء القصيدة الحرة، في مثل قصيدة "يدابيد".

يـــدا بـــيد

أنا مـــن يلم صعيد النجوم
و يجمع من ثمر الفرقد
و من يلمس البدر في أفقه
و من يرتدي أنجم السرمد
و نهر المجرة ألهو به
و أسبح في لجه المزبد
فإما أردت بلوغ السماء
فهاتي يدا للهوى في يدي[1]

---

(1) المرجع السابق، ص545.

يبدو الخروج عن سياج القصيدة العمودية واضحا بالتخلص من الشكل التناظري من خلال الهيئة الكاليغرافية للقصيدة ، بدءا بالعنوان الذي كتب بسمت خطي بارز تمييزا له عن السمت الخطي للمتن، و انزياح الأسطر الشعرية المتفاوتة الطول إلى اليمين تارة و إلى الوسط أخرى.

وقد أسهم غياب علامات الترقيم في صنع فضاء القصيدة، و خروجها عن الشكل الهندسي للمربع و المستطيل.

إن في حفاظ القصيدة على نفس الامتداد الزماني، و على التكرار المنتظم للروي والقافية، و عدم خروجها إلى مبدأ الجريان "Enjambement" "الذي يسمح بعدم اكتمال الجملة في البيت الواحد بحيث يجري معناه إلى البيت اللاحق" [1]ما يجعل القصيدة عمودية رغم بروزها في شكل طباعي خارج عن البنية المتناظرة.

إن التنويع في فضاء القصيدة العمودية ليس تنويعا محايدا، بل إنه مؤشر على التغيرات الطارئة على الخلفيات الفلسفية و الجمالية للشاعر، فضلا عن رؤيته المتجددة للعالم و موقفه منه، إذ لا يمكن التعبير عن مضمون جديد بشكل قديم، مما يبرر توليد هندسات مختلفة داخل الهندسة نفسها.

ولئن كان التنوع الفضائي يغرف من ينابيع غربية، فإن له مرجعيات عربية خالصة لدى "سعدي يوسف" تتمثل في الواقع العراقي العربي الجريح، المدمر و الممزق تحت خناجر الصراعات الإثنية و العرقية و المذهبية التي تمزق جسد العراق، فأنى للشاعر أن يكتب نصا ملتئما و الوطن ممزق إلى شظايا متناثرة.

إن المكان الشعري معادل موضوعي للوطن الذي تفوح منه رائحة الدم لا رائحة التراب، والخروج عن الشكل العمودي ليس مجرد خروج تشكيلي، إنما هو خروج"سعدي يوسف" من الوطن منفيا، إنه خروج من حالة وعي إلى حالة وعي أخرى، و من رؤيا إلى رؤيا مختلفة، إنه انسلاخ من ذات "سعدي يوسف" الحقيقية إلى ذات مقنعة تبنتها شخصية "الأخضر

---

[1] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط.1، دار أزمنة، عمان، 2006، ص32.

بن يوسف" و "الشيوعي الأخير"، و مثل هذا الخروج ليس سهلا، إنه يستلزم القدرة الخلاقة التي تنفي مركز الجاذبية و الثقل عن التراث القديم و تتطلع إلى التغيير و التجديد.

يمكن تتبع المنحى الذي سلكه شكل القصيدة العربية من خلال تطورها، و أن نرى تغيرا ما في هذا الشكل بخلق هندسات جديدة داخل الهندسة نفسها، إلا أن هذا التغيير لم يمس جوهر القصيدة العمودية بل كان إرهاصا لتنويعات فضائية تمس العمق و الجوهر، و يمكن أن نوجز أوجه الجدة التي مست القصيدة العمودية و أسهمت في تشكلها الفضائي في النقاط التالية:

1/ صدور القصيدة العمودية عن خلفيات فلسفية و جمالية قديمة، مع الإلتزام بمبدأي التناسب و التناظر، بالتزام نظام الشطرين و البحر الواحد، و التكرار المنتظم للقافية و الروي،

و إحداث انزياح طفيف في طريقة توزع البياض و السواد، و فسح المجال أمام المساحات البيضاء التي تكتسح السواد مع استثمار طفيف لعلامات الترقيم، مما أسهم في الخروج النسبي عن هندسة القصيدة العمودية المتوارثة.

2/ إحداث تغير نسبي في كيفية تحقق القصيدة المادي-الطباعي الذي يتخذ الشكل الهندسي للمربع أو المستطيل، بإحداث انكسار لهذه الأشكال بظهور جملة شعرية شبيهة باللازمة، تتوسط بيتين شعريين، مع استثمار بسيط أيضا لعلامات الترقيم.

3/ مراعاة مبدأ التناسب في الكتابة الهندسية، مما أدى إلى تساوي الأسطر الشعرية،

و تجاوز مبدأ التناظر و التقابل بالتخلص من نظام الشطرين، و في ذلك إيذان بالشروع في التأسيس لرؤية فنية و فلسفية مستحدثة.

4/ الخرج عن مبدأي التناسب والتناظر، و تبني هيئة كاليغرافية جديدة تقوم على تفاوت الأسطر الشعرية، للخروج من الشكل الهندسي المربع و المستطيل إلى الشكل المفتوح المتعدد/ اللانهائي، مع التكرار المنتظم للقافية و الروي و عدم الخروج عن مبدأ الجريان "Enjambement" الذي يقر بضرورة اكتمال المعنى في البيت الواحد، مع استثمار لغياب أو حضور علامات الترقيم في تشكيل فضاء القصيدة.

II - فضاء الشكل الحر:

لقد سخرت القصيدة الحرة العلامات غير اللفظية بتعددها و تنوعها، و إمكانات الطباعة في تجلياتها المختلفة، كما اعتمدت طرائق جديدة في التعبير و تنويعات لم تألفها العين لبناء صرحها المعماري، و لم تعد الدوال اللغوية تشتغل بمنأى عن الأنساق غير اللغوية في تمظهراتها و تشكلاتها"و يعد الشكل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث ودالا ثريا يوجه فعل التلقي، استنادا إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتا بل بوصفه صيغا متحولة، تنتظم و تشتغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة".(1)

إن لهيمنة الفنون البصرية و اتساع حضورها في عصرنا، كبير الأثر في طغيان الصورة التي تنافس اللغة، و في انتشار التفضية في النصوص الشعرية التي تنصلت عن الأشكال التقليدية، و تجاوزتها إلى الأشكال المفتوحة: الدائرة و المثلث، و إلى الانفتاح على أشكال غير محدودة، كصدى لنداء ما بعد الحداثة التي ترفض الشكل المغلق و تتجاوزه إلى الشكل المفتوح باعتبارها "نظرية أو حركة يمكن أن تستوعب أي شيء و كل شيء".(2)

1- القصيدة الهرمية:

لقد بدأ الخروج عن الشكل الهندسي للقصيدة الكلاسيكية عند "سعدي يوسف" وئيدا، متجاوزا بادئ الأمر شكلا المربع و المستطيل إلى المثلث، في مثل هذا النموذج:

(1) رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، فصول، مج.15، ع.2، ص99.

(2) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ط.1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، بيروت، 2003، ص 521.

لست "المتصوف"...

لست "السريالي"

و لست النادم عما أحببت:

النخل، و رايتك الحمراء؛

و لست المتوسل بالصحف الصفراء

(أ كل الصحف الآن تسميها صفراء؟)

إذا... كيف ستمضي في هذه المذأبة الكبرى...؟

من سيترجم أشعارك عبر لغات السوق الأروبية؟

من سيرشحك، الليلة، في المطعم، للجائزة الألمانية، أو تلك الكرواتية؟

من سيسجل عنوانك والهاتف و الإيميل،على قائمة المدعوين إلى كل جهات الأرض؟

و أي امرأة سوف تمسد خصلة شعرك، هذا الأشيب، من عين في هاتفها النقال؟

و مؤصدة، و حديدا؛ و لسوف يكون الظهر - كما كان الليل — شديدا

يبدو أنك تعرف هذا من زمن! ألهذا كانت دعوتك اليوم إلى الحانة؟

أرجوك، اسمعني! أنا مثلك، أرتاح إلى البار الإيرلندي

و مثلك، لا أعرف أن أتوقف ... مثل قطارات تروتسكي في ثورة أكتوبر،

كم قلت لك: انتبه! الدنيا ما عادت تقرأ مثل الكف...

و لكنك، ما زلت المأخوذ بما أتوهم أنك لم تعد المأخوذ به:

مثلا، بعراق مركون في زاوية من ميثولوجيا و شيوعيين!

إذا سأصدق: لســـــت المتصـــــوف

لست الســــــــــــــريالـــي

و لست النادم عما أحببت:

النخل،و رايتك الحمراء... [1]

---

[1]- سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

يجد القارئ نفسه مضطرا إلى أن يستقبل هذا النمط التقصيدي استقبالا بصريا أمام هندسته المعمارية الشاذة و الشاهقة، و كأنه أمام هرم مقلوب أو مثلث يقف على أحد رؤوسه الثلاثة، لينتقل بعدها إلى إقامة علاقة بين الشكل المرسوم و لغة القصيدة، قصد إيجاد علاقة تدليلية بينهما،"ذلك أن الكلام مكتوبا إنما هو صمت مرسوم، فالكتابة استطاعت على الصمت إذن، جعلته مرسوما على البياض، تكتب الكتابة صمتا مرسوما على البياض، صمتا قابلا للقراءة و عودة الكلام. فالكتابة هي التي تتجاوز الكلام في أن تجعله كذلك صمتا، و تتجاوز الصوت في أن تجعله إمكانية على الصوت في كل قراءة. لكن القراءة هي ملتقى إذن للكلام و الصوت و الصمت. إذ إن لها مفتاحها لكل هذه المصاريع للباب الواحد". [1]

فالهرم المقلوب كلام صامت صنعته اللغة، و هي وحدها الكفيلة باستنطاقه، حين يلاحظ القارئ رأس الهرم العلوي يقترن بالتصوف "لست المتصوف"، و رأسه السفلي يقترن براية مرفرفة " و رايتك الحمراء"، و يلتقيان عند عبارة "كل جهات الأرض" التي تمثل القمة.

جاءت الراية الحمراء التي تعبر عن النصر المحتوم أسفل الهرم لأنه يبدو مستحيلا، إلا أن حلم الشاعر الذي لا يرتبط بالتهويمات الصوفية و لا بالتخييلات السوريالة، سيتجسد على سطح الأرض و يتحقق النصر، و جاء الشكل الهرمي المقلوب ليعبر على أن الحلم العملاق الذي يبدو مستحيلا، سيصمد ويتحقق.

"لقد أصبحنا أمام لون جديد من الرسائل التي تفيد من الهندسة المعمارية و الرسم و الفنون التشكيلية و غيرها، حتى لكأن النص الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط و الألوان أولنقل هي صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال و مركزية العلامة". [2]

يوعز الشكل الهرمي إلى خلفية فلسفية و جمالية متنصلة من مبدأي التناظر و التناسب، فقد أسهم تفاوت الأسطر الشعرية من حيث الطول و القصر في أن يشكل البياض و السواد- بما يحويه من كتابة لغوية و علامات ترقيم — فضاء هرميا متميزا.

---

(1) مطاع صفدي، نص في قولة الصمت، مجلة العرب والفكر العالمي، ع5.، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989، ص8.

(2) رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلى التشكل البصري، فصول، ع.2، ص100.

2- القصيدة المعمارية:

سميت كذلك لأنها تتكون من مقاطع شعرية مرقمة، كما لو كانت طوابق في عمارة طابقا فوق طابق، و هذا النمط هو نتاج تشابك الشعر مع الفنون الأخرى لاسيما على المستوى التصويري، مما أدى إلى دخول مفاهيم هندسية و موسيقية و تشكيلية في تكوين مفهوم النص، و من أهمها "المفهوم الهندسي المتمثل في هندسة العمارة. و لقد بزغ نمط جديد من النصوص الشعرية بتأثير هذه التغيرات التصورية الجذرية يمكن تسميته"القصيدة المعمارية" أو "النص المعماري". و هو يتخذ صيغة نص شعري ذي أناشيد متعددة أو مقاطع متواليات أو فقرات. و أحيانا تحمل الأناشيد أرقاما متتابعة أو عناوين مترابطة سلسلية أو تفصل بينها علامات فصل فقط ".[1]

و يمتاز هذا النمط بطوله المفرط، في مثل هذا النموذج:

(1)

هي أيلة التاريخ

و هي الآن إيلات التي جاءت بها الكبوات و اللهجات

و هي الآن بنطقنا، و غماغم استقتالنا:

العقبة

.

.

....

....

....

سوف يئن لورنس المهشم عند إحداها.

ليس في القلعة أحد/ليس ثمة حارس آثار/ البحر وحده/ و الصيادون تركوا زوارقهم إلى المقهى/

[1] كمال أبو ديب، جماليات التجاور، ص 101.

.
.

منظر

نصف تفاحة يختفي هادئا في الجبال

تاركا في الخليج عمودا من النور

لا موج في البحر

(2)

لا بحر بين هواء مصر و بحرها

لا بحر بين هواء جدة و الجنوب و بحرها

إنا توحدنا ببازلت البراكين

....
....
....

ستحكم شوكة الصحراء وخزها

لتبتعد البراكين

.
.
.

ذهب/شرم الشيخ/نويبع /الغردقة / الدرة / عيذاب/ الأسماك تتخاطف مثل أسماك البحر الأحمر/

.
.
.

ماذا نفعل، إذا؟

ماذا تفعلين، أيتها البدوية،بجمالك؟ بالخمار المقصب و مشية الهويني؟

.
.
.

منظر

الفنار القديم

مطفأ

لم يعد في صخور المواضع بحارة

(3)

سنوقر سمعنا عما يقول البحر

سوف نشيح عن شمس الغروب

و ملعب الأمواج

.

.

.

....

....

....

لا جمل لدينا و لا سفينة/ لا خيمة ولا مترل/ لكن لنا أن نسأل عن المأوى/

منظر

الجبال رمادية

غير أن الرمادي ينكشف الآن

أبيض/ أزرق مثل الضباب...

النخيلات مزرقة هي أيضا

و في البعد

في أول الكون

يبدو السحاب... [1]

---

(1) سعدي يوسف، ديوان شرفة المترل الفقير، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

يمتاز هذا النمط الشعري بفضائه البصري الممتد ليشغل عددا من صفحات الديوان في شكل طوابق معمارية مرقمة، فالمقطع الشعري الواحد يصلح أن يكون قصيدة مستقلة وقد زود بترسانة من الأدوات لصنع فضائه النصي.

خذ على سبيل المثال المقطع الأول الذي سخر لعبة البياض و السواد من خلال امتداد الأسطر و انحسارها أو طولها و قصرها، كما فتح باب التأويل واسعا لاشتماله على ثلاثة أسطر من النقاط المتتالية، ليخرج من هذه التقنيات بعد حديثه عن "لورنس العرب" الجاسوس البريطاني الذي عاش فترة في العراق، إلى توظيف السطر الشعري الممتد و الذي تتخلله الأسطر المائلة كحواجز تفصل الجملة الشعرية عن الأخرى.

و يمتد المقطع طويلا إلى أن يستقر القارئ عند مقطع شعري شبه مستقل يحمل عنوانا منفصلا"منظر"، أشبه بجزيرة يستريح عندها لينتقل بعدها إلى ثاني طوابق العمارة، و قد استثمرت الطوابق جميعها علامات الترقيم في تمظهراها المختلفة.

كل هذه التقنيات أسهمت في صنع فضاء الطابق الأول، و قس على ذلك الطابقين الثاني و الثالث، لتشكل البنى الثلاث مجتمعة فضاء القصيدة المعمارية المسرفة في الطول، و من القصائد ما يتجاوز العمارة إلى البرج لاشتماله على ما يزيد عن سبعة طوابق.

3- القصيدة اللمحة:

سميت كذلك لفرط قصرها و إسرافها في التقشف اللغوي، و الاقتصاد الشكلي، كما لو كانت لمحة أو لقطة إشهارية، تبث نبأ موجزا في مثل قصيدة "ماء...":

تشرب القبرة

يشرب النجم

و البحر يشرب

والطير

و النبتة المنـــزلية تشرب

لكن أطفال "صبرا"

يشربون دخان القذائف[1]

تتباين الأسطر الشعرية من حيث الطول و القصر، دون إسراف في الطول، فمن الأسطر ما يتكون من كلمة واحدة، و منها ما يتكون من كلمتين، و يشمل الاقتصاد الشكلي غياب علامات الترقيم في معظم القصائد القصار من هذا النوع، كما لو أن الشاعر في عجلة من أمره يزف الخبر سريعا و يمضي.

يشمل التقشف اللغوي و الاقتصاد الشكلي فضاء العنوان نفسه، الذي جاء في شكل علامة سميائية ملغزة "ماء..." و مشحونة بثقل دلالي، تعبر عنه النقاط الثلاث المتتابعة التي تفتح باب التأويل على مصراعيه.

لقد شكلت القصيدة التي تشغل حيزا مكانيا صغيرا ظاهرة في دواوين "سعدي يوسف" الأخيرة، استجابة لعصر السرعة الذي جعل القصيدة تبدو في عجلة من أمرها. و مثل هذا النوع يحد من التنوع الفضائي بتموضعه المكاني المتقشف الذي يخضع للتلقي البصري بمجرد أن تقع عين القارئ عليه.

4- القصيدة المتعددة:

يحمل التعدد معنى التنوع و الخروج عن النظام الواحد المتواتر الذي يسود أجواء القصيدة: لغة وتجربة و إيقاعا، إلى الجمع بين نصين مختلفين في حيز مكاني واحد يسهم في التنوع الفضائي، و هي ظاهرة جديدة و نادرة الحدوث، برزت في نصوص "سعدي يوسف" بأكثر من شكل واحد.

أ -القصيدة المتناوبة:

و هي أن يتعدد "النص بالمعنى الحرفي للعبارة، أي أن يتركب النص الكلي من نصين مختلفين في إيقاعهما و لغتهما و تجربتهما...إلخ، يدرجهما الشاعر معا بتوزيع طباعي متميز دال، ليشكلا نصا واحدا" [2] عن طريق التناوب، و يتميز النص عن الآخر من خلال السمت الخطي باستثمار تقنية الكاليغراف، و أبرز نموذج هو قصيدة "غرناطة":

---

[1] سعدي يوسف، ديوان لمسات يومية، الديوان، مج.2، ص 273.

[2] كمال أبو ديب، الواحد/المتعدد، البنية المعرفية بين النص والعالم، فصول، ج.1، ص 73.

غرناطة

منتصف الليل

في "البائسين" أراك تبحث في الظهيرة

لقد أطفئت الحمراء.

ووراء بهرجة المدينة. والمخازن. عن حكاياك الصغيرة

في الساحة

عن منشد أعمى. وزاوية تدور بها القصائد

عيناه. في الساحة

سرية. عن ذلك السفح الذي قتلوا به لوركا. وعن بقيا قصائد

خطوته. في آخر الساحة

لما تزل مطوية الأهداب ترقد بانتظارك

قميصها يستر بالزرقة مصباحه

طوفت حتى في الأزقة حيث تتبعك الكلاب

منتصف الليل، كخصر امرأة يطوى...

متسائلا عن شاعر قتلوه، وانفجر الجواب:

وفي الشارع قيتارة

"لوركا؟ اجل... لوركا؟ درسناه". وتتبعك الكلاب

ينهمر النارنج منها، والندى يغرس أزهاره

متعثر الخطوات، تسألك الأزقة عن جواب

في الليل

عد، فالفتاة الآن في المقهى، وقد يأتي سواك

في منتصف الليل

كي يطلب الثقاب منها،

هنا فارق عبد الله أسواره

تلك أغنية اليتامى

جواده النجم، وأغنيته شارة

تمت...ومنشدها تململ... ثم قاما

● ● ●

نائمة أنت. وفي شعرك نوارة[1]

يمكن أن يوصف هذا النص بالواحد المتعدد بامتياز، فهو واحد لأنه يشغل فضاءا واحدا على صفحة الورقة، و قد نوع في امتداد السواد تارة و في انحساره لحساب البياض تارة أخرى، و يمكن أن يقرأ–عن طريق التناوب– كنص واحد يصب في دلالة واحدة، و من جهة أخرى هو نص متعدد لاشتماله على نصين يمكن فصلهما عن بعضهما البعض، من خلال مقاييس عدة:

1 - التعدد الإيقاعي: النص الأول من الرجزو الثاني من الكامل.

2 - تباين سمت الخط: فإحداهما كتبت بخط رفيع، و الأخرى بخط سميك.

3 - التعدد الدلالي: كلا القصيدتين مكتملة دلاليا و يمكن أن تقرأ بمعزل عن الأخرى.

إلا أن هذه المتعددات جمعها فضاء تقصيدي واحد في توزيع طباعي متميز قائم على التناوب.

(1) سعدي يوسف، ديوان بعيدا عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص 359–360.

ب- القصيدة المتداخلة:

يشتمل هذا النمط التقصيدي من تعدد النص على نصين متجاورين، يقتسمان فضاء الصفحة بالقسط و التساوي"متوازيين شاقوليا على الصفحة، بحيث تنقسم الصفحة إلى نصفين يرد في النصف الأيمن نص و في النصف الأيسر نص آخر. و تتفاوت درجات الترابط بين النصين من قصيدة إلى أخرى".[1]

و أمام هذا التنوع الفضائي يكون مجال القراءة اختياريا في اتباع طريقة ما لاستكناه دلالة النص المتوارية وراء الواحد/ المتعدد عن طريق القراءة المتداخلة أو المتناوبة أو بأي طريقة يختارها القارئ، و هو ما أشار إليه "سعدي يوسف" في هامش قصيدة "كونشيرتو للبيانو والكلارينت" "Concerto for Piano and Clarinet":

متدافع قصب البحيرة　　　طائر يختفي في سماء سماوية

طائر يختفي في سماء

طائر يختفي

طائر

متدافع قصب البحيرة

أهي ريح من وراء البحر تدفعه

أم السمك الذي في القاع؟　　　هذه سدرة المنتهى، البيت

هل سدرة المنتهى البيت؟

هل سدرة المنتهى؟

سدرة الـــ...

متدافع قصب البحيرة

كانت الشمس الخفيفة أرسلت منديلها

---

[1] كمال أبو ديب، الواحد/المتعدد، فصول، ج.1، ص73.

ليدور في الماء **نحن أولاد بيت القصب**

نحن أولاد غصن الذهب

نحن أولاد معبودة خائبة

نحن من؟ نحن من؟ نحن من؟

متدافع قصب البحيرة

في السقيفة زورق الصياد

يطلى مثلنا، بالقار

يطلى، مثلنا، بالنار **خلني أغترف ملء كفي**

من مائك المستحيل

خلني أغترف منك نار السبيل

خلني أختلج

خلني أبتهج بالقليل... (1)

يبدو التعدد من خلال العنوان نفسه الذي اشتمل على آلتين موسيقيتين "البيانو" و"الكلارينت" و وروده بلغتين، و الشاعر حريص هاهنا على الإشارة إلى التعدد، و إلى الانزياح الذي أحدثه على مستوى البناء الفضائي للقصيدة، إذ يشير أسفلها في الهامش إلى التنوع الفضائي الحاصل، و أن النص إلى اليمين يعتمد الكامل وزنا، و هو للبيانو، أما النص إلى اليسار فيعتمد المتدارك وزنا، و هو للكلارينت. و يقترح عدة طرق لمقاربة هذا النمط الشعري الذي يمثل في الأساس نصا واحدا مركبا متنوع الوزن، متعدد النصوص، متعدد القراءة يسمح للقارئ بالتنقل الاختياري بين بنياته المختلفة.

يشتمل هذا البناء المستحدث في توزعه المكاني على ظاهرة فضائية ملفتة للإنتباه في بعض لبناته النصية، و هي تعاضد البنيتين الشكلية باعتبارها علامة سيميائية غير لغوية باللغة،

(1) سعدي يوسف، ديوان حفيد امرئ القيس، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

لبناء دلالة النص، كما يبدو في اللبنة الأولى للنص الثاني على اليسار، حيث تؤيد البنية الشكلية للنص عبر تضاؤل أسطرها و تراجعها إلى الوراء دلالة الإختفاء التي كررت في المقطع ثلاث مرات، فاسحة المجال أمام امتداد البياض كمعادل للإختفاء الذي لم يكرر في السطر الأخير.

جـــ- القصيدة المؤطرة:

هي النصوص التي تمتاز بطابعها العلاماتي المزدوج، الذي يجمع بين الفضاءين اللغوي الذي يقترن بالبوح و الإفصاح عبر اللغة، و الفضاء التصويري القائم على التأطير، و تعالقهما في أشكال بصرية متباينة قصد إنماء الدلالة و إثرائها.

لقد وظف "سعدي يوسف" ظاهرة التأطير في نصوصه الشعرية لإثراء تنوعها و تعددها الفضائي، و قد "عدها **ميشال بوتور** "*Michel Butor*" "صفحة داخل صفحة" تلفت انتباه القارئ و تشده إلى بعض المقاطع التي تكتسي أهمية خاصة".[1]

و فضلا عن الدور الذي يقوم به الإطار في إغناء الشكل البصري للفضاء التقصيدي، فإنه من جانب الدلالة سيف ذو حدين، إذ يمكن أن يدعم النص الموجود في الإطار دلالة النص الموجود خارجا و يسهم في إنماء دلالته، و من جهة أخرى قد تكون ظاهرة التأطير تظليلا لمعنى معين و تأخرا عن الإفصاح به، و عليه فإن"التأطير ظاهرة فنية تعكس فسيفساء القصائد المتناثرة بين فضاءين، فضاء نصي تحكمه الدوال اللغوية و فضاء تصويري يفرض على المتلقي جهدا أكبر و مرجعية يواجه بها النص في صمته و يجعله يبحث عن العلاقة القائمة بين الفضاءات المحكومة بإطار، و الفضاءات المتحررة".[2]

و من نماذج تعالق الفضاءين اللغوي و البصري عند "سعدي يوسف" قصيدة "تشريح":

هراء 1

بادلني الليل بعيني

فقلت: إذن، من يبصر هذا الليل؟

---

(1) رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، فصول، ع.2، ص 102.

(2) نفسه، ص 102.

بادلني ما شئت: قميصي، صيحة أغصاني

.

.

أغنـــية1

يا ليل، مر الندى، و أظلمت الوردة و الصبح ... من يذكر الصبح الذي عنده؟ الناس صارت تشوف الشوك و الوردة في واحد ... آه لو كلمته ... وحده

ســؤال1

أتظل تخدعك القصيدة في مزالقها؟

أمازال التأنق، و الشذى الريفي

حتى حين تشهق في احتضارك؟

.

.

ضمــير وحــيد

فارس جاء من صخرة ... فارس من بلاد بعيدة

ثم ماذا؟ الكلام الهراء

المجاز. الجناس. الطباق. القصيدة

آه يا امرأة لم تجد بعد حتى القصيدة**!**

هــراء 2

.

.

ســـؤال2

.

.

أغنـــية2

من بعد خمسين ... داري لم تعد داري

يا صاحبي ... لا تجاور عتبة الجار

ما تنبت الورد حتى ديرة الداري

ما أوحش الليل ... لولا خطوة الساري

من بعد خمسين، أمشي خطوتي ... يا ليل

كم قلت أنك لست تعرف كيف ترتكب القصيدة

ماذا فعلت؟

كتبت ...

ثم محوت؟

أم قلت الهواجس مثلما جاءتك ...

عارية

مشوشة ...

على أثوابها الدفلى و عشب البحر ..؟

صمتا. [1]

يقف القارئ أمام فسيفساء نصية صنعتها جملة من الظواهر البصرية، و هي:

---

[1] سعدي يوسف، ديوان قرار الاضطراب الذكرى السادسة عشر للثورة الفلسطينية، الديوان، مج.2، ص 216-219.

1- تعالق الفضاءين البصري و التصويري.

2- ظاهرة العنونة الجزئية المكتوبة بسمت خطي بارز.

3- اشتمال الفضاء اللغوي على مقاطع جزئية يكمل أحدها الآخر من حيث الدلالة.

4- تسخير تقنية الكاليغراف من حيث تفاوت طول الأسطر الشعرية.

5- تنويع الأبحر الشعرية.

6- استعمال علامات الترقيم.

7- استثمار تقنية مورفولوجيا الفراغ.

تشرح القصيدة جدلية الشاعر في مواجهة الواقع و معاناته في إنتاج القصيدة، و هو ما تعضده الدلالة البصرية للقصيدة، التي جاء جسمها على شكل مشرح في بنى جزئية تعكس قلق الإنسان المبدع في وطن مدنس بوطأة المستعمر البغيض، و هو ما عبر عنه الشاعر "بالليل"، وتبين صراعه و تحديه كسنديانة شاهقة تتحدى العوامل الخارجية القاهرة، و كأننا بالشاعر يؤسس أو ينظر لما يعرف بنظرية الإبداع الشعري أمام قسوة الظروف الخارجية، فجاءت ظاهرة التأطير تماشيا و هدف التنظير، فالفضاءان المؤطران في القصيدة يختصران ما جاء مبثوثا فيها من معان و دلالات، فهما بمثابة القاعدة و القانون لمعاناة الشاعر في ظروف حالكة لإيصال رسالته الفنية و الجمالية.

د -القصيدة المرقمنة:

إذا كان التجاوز سمة الخطاب الحداثي الذي أقام ثورة على أسلوب الكتابة التقليدي الذي يتسم بالخطية و التسلسلية بناء على فهمه "الخاص لكل من العقلانية و العلم و التنوير والتاريخ، فإن أدب "ما بعد الحداثة" هو أدب التنوع و الاختلاف و التشظي و التفتت، ففي عالم لم يعد للابتكار الأسلوبي فيه مكان، إذ كل ما تبقى هو محاكاة الأساليب و الاتجاهات الميتة و ارتداء أقنعة أساليب ترقد في متاحف الخيال، نشأ أدب "ما بعد الحداثة" [1] متجاوزا

(1) رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص93.

البعد الألسني للخطاب الشعري بإعطائه بعدا سميائيا غير ألسني من ظواهره بروز ظاهرة الأرقام أو الرقمنة في جسد القصيدة الشعرية على غير العادة.

تستوقفنا هذه الظاهرة في أزيد من نص شعري عند سعدي يوسف، بدءا بالعنونة، إذ اشتمل عدد غير قليل من القصائد على أرقام تختلف دلالتها من قصيدة إلى أخرى، كقصيدتي"من هواجس رجل سنة 2000ق.م"، و "عطلة المصارف 2004/5/31 " في ديوان "صلاة الوثني"، كما برزت هذه الظاهرة في متن بعض القصائد كــ "القرصان و السلطان" من ديوان "الشيوعي الأخير"، إلا أنها شكلت ظاهرة ملفتة للانتباه في قصيدة "موقف شرطة السماوة"1971، حيث وردت الأرقام في شكل مقطع من القصيدة على النحو التالي:

السيارة الأولى:

١، ٢، ٣، ... ٣٠

السيارة الثانية:

١، ٢، ٣، ... ٣٠

السيارة رقم ١٠٠:

١، ٢، ٣، ... ٣٠[1]

جاء هذا المقطع في بداية القصيدة كفضاء رقمي يعضد دلالة الفضاء اللغوي الذي تلاه، كنوع من تجاوز الحداثة إلى ما بعدها بإدخال عناصر غير لغوية في تنويع الفضاء التقصيدي، وجاءت الأرقام معضودة بأدوات الترقيم المتمثلة في الفاصلة، و النقاط المتتالية، التي تدل على استمرارية عملية العد و الحساب إلى غاية الرقم " 30"، و نفهم من خلال ربط المقطع بالعنوان أن عملية العد ترتبط بحساب سيارات للشرطة.

و إذا كانت الرقمنة قد اقتصرت على مقطع شعري في هذا النص، فقد انتشرت في أوصال جسد قصيدة "موعد في الجنة" لتتناوب كفضاء غير ألسني مع الفضاء اللغوي بهذا الشكل:

---

[1] سعدي يوسف، ديوان بعيدا عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص 340.

كل مساء

أذهب كي آخذ كأس الجعة السوداء (و أعني: البيرة)

في حانة قريتنا

أنا أذهب حين تكون الساعة خامسة

و دقائقها خمسين و خمسا:

555

5.55

....

....

....

فأنا بريطاني الجنسية

و المتجنس قد يحرص أكثر من أبناء القديس على باب كنيستهم ،

و لهذا اخترت الساعة خامسة

و دقائقها خمسين و خمسا:

555

5.55 [1]

على هذه الوتيرة تناوب الفضاءان اللغوي و الرقمي على صفحة الورقة، و قد عضدت الأسطر المليئة بالنقاط و علامات الترقيم الكون العلاماتي غير الألسني للقصيدة، و جاءت الأرقام لتؤيد دلالة الفضاء اللغوي للدلالة على التوقيت، فلتكرار نفس التوقيت و نفس الأرقام في كامل القصيدة دلالة خاصة.

يرتبط رقم "خمسة"[*] في الأساطير و المعتقدات القديمة التي تسربت حتى إلى مجتمعاتنا الحديثة بالحماية، فكأننا بالشاعر يحصن نفسه و يحميها من أي أذى خارجي "الجعة، التجنيس ..."،

---

[1] سعدي يوسف، ديوان الشيوعي الأخير، شبكة الإنترنيت:www.saadiyousif.com

لذا جعل مواعيده كلها تقترن بالرقم خمسة، و يعضد العنوان "موعد في الجنة" دلالة الأمن والحماية.

و هكذا شكل الفضاءان اللغوي و الرقمي وجها من أوجه التعدد الفضائي، بحيث تعضد دلالة أحدهما الآخر، ليشكلا نصا واحدا مكتمل الشكل و الدلالة.

هــ- قصيدة الفضاءين العربي/الأجنبي:

تبدو ثقافة سعدي يوسف الغربية من خلال إتقانه اللغة الإنجليزية، وترجمته لكبار الشعراء الغربيين، أمثال "والت ويتمان" الأمريكي و"يانيس ريتسوس" اليوناني، ولا شك أن الاحتكاك بالآداب الغربية كان له أبرز الأثر في تشكيل نصوصه الشعرية.

ولئن كان "إزراباوند" هو "المعلم الأمهر" الذي امتاز بمهارات فنية عالية والسيطرة البارعة على الشكل والمعمار التقصيدي، دون أن يكون أقل جاذبية في مجال النقد خصوصا في كتابه "كيف نقرأ" 1931، حيث يفصل القول في مفاهيم التشكيل اللغوي الشعري الموسيقي Mehopoeia والبصري Phamopoeia، والفكري Logopoeia، فقد شكل مرجعية للشعراء المحدثين لا سيما فيما يتعلق بالبعد البصري للقصيدة "وكان اهتمامه بالآداب الصينية قد ترك أثرا عميقا في شعره وسرع في ابتكاره منهج الفكرة المرسومة Ideogram، وهي توسيع لمبادئ المدرسة التصويرية بعد استلهام دقة ومحسوسية الحرف الصيني، وهذا ما يبرر استخدامه لمفردات أجنبية وكتابات مصورة صينية أو حتى سلالم موسيقية للتعبير عن حالات أو مفاهيم محددة" [1]

قد يكون سعدي يوسف مجددا في استخدام مفردات أجنبية في نصوصه الشعرية، لكنه لم يكن رائدا في هذا المجال –لا سيما عالميا- فقد سبقه إلى ذلك شعراء آخرون لا سيما في البيئة الغربية.

---

[*] لعل الوظيفة الحمائية أو العلاجية التي أسبغت على هذا الرمز تمت بصلة لإحدى الأساطير اليونانية عن الآلهة "هيجا" (Hygie)، (إلهة الصحة) التي تشفي المرضى بلمسة من يدها. ينظر عبد الإله بوحمالة، مورفولوجيا الرمز وخطاب التميمة، الحوار المتمدن، ع1602، 2006، شبكة الإنترنيت: www.alhewar.org/debat/show.art.asp

[1] صبحي حديد، إزراباوند أنا حتى أنا الذي يعرف كل الدروب، الكرمل، ع85، ص11، شبكة الإنترنيت:
www.alkarmel.org/prenumber/issue85/2005

إن قارئ سعدي يوسف لابد أن يكون متعدد اللغات، لأنه يتعامل مع نصوص تتعدد فضاءاتها اللغوية: فضاء عربي/فضاء فرنسي أو فضاء عربي/فضاء إنجليزي، والثنائية الثانية فضائيا هي الأكثر انتشارا لطبيعة ثقافة الشاعر.

لقد كان للبيئة التي كتب فيها سعدي يوسف قصائده أثر في طبيعة اللغة الأجنبية المستعملة، فعندما كتب "رسائل جزائرية"، حين كان مقيما في الجزائر في الستينيات، جعل الفضاء اللغوي الفرنسي رديف الفضاء العربي في هذا الشكل:

أمطار حزيران

حين يأتي المطر
ناعما كزجاج النوافذ
غائما كزجاج النوافذ
دافئا كالشجر
حين يأتي المطر
تستفز الصبيات عشاقهن، وتبقى الموائد
وحدها تشرب الشاي تحت المطر
حيث لا عابرات يغازلن، أو عاشق ينتظر
حيث تهز فوق الرؤوس الجرائد:

La République
Le peuple
Le monde
Sous le drapeau rouge
Alger (*)

المجاهد. (1)

(*) يقابلها باللغة العربية: الجمهورية
الشعب
العالم
تحت الراية الحمراء
الجزائر

(1) سعدي يوسف، ديوان بعيدا عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص330.

كان بإمكان سعدي يوسف أن يكتب الفقرة الفرنسية باللغة العربية، لكنه لم يفعل، ولعل السؤال الذي يطرح هنا، هو: لماذا استعمل التعدد الفضائي اللغوي؟

المؤكد أن الشاعر لا يهدف من مثل هذا التنوع إلى أن يبرز كفاءاته اللغوية، بل إن لهذه الظاهرة البصرية دلالتها المعنوية لغويا وتشكيليا.

ففي استعمال اللغة الفرنسية إيعاز إلى الطبيعة الاستعمارية التي استوطنت الجزائر، وإلى استفحالها في الثقافة العربية الأم، فالجريدة كخطاب يومي متداول يقرأ بالفرنسية لا بالعربية، مما يؤكد استفحال الثقافة الاستعمارية في الجزائر.

إن قراءة الفضاء البصري للقصيدة يؤيد الدلالة نفسها من خلال الفضاء اللغوي الفرنسي الذي نخر جسم الفضاء اللغوي العربي للقصيدة، وهي أول ما يلاحظه القارئ بمجرد إلقاء نظرته الأولى عليها.

ولو أن الشاعر زواج بين الفضاءين اللغويين العربي/الانجليزي في حديثه عن الجزائر، لكان هذا النمط من التفضية غريبا إلى حد كبير ومستعصي الدلالة.

وفي قصائد غير قليلة زواج فيها سعدي يوسف بين الفضاءين اللغويين العربي/الانجليزي، وإن كان الفضاء الانجليزي يشغل حيزا صغيرا من جسم القصيدة، وكثيرا ما يكون ترجمة مباشرة لما كتب بالعربية في مثل هذا المقتطف:

بيانوا كوندوليزا رايس

The Piano of Gondoliza Rice

آه يا بوب مارلي...

O, Bob Marley!

كيف أوقف هذا القطار؟

Stop the train !

كيف أوقفه؟

أنت لا تعرف المرأة المستريحة عند البيانو...

هي سوداء حقا؛

ولكنها يا عزيزي ليست صديقة حلمك، نينا سيمون

أه   Nina Simone ! [1]

إلا أن الظاهرة البصرية التي تستدعي التروي والتأمل، هي اشتمال القصيدة الواحدة على فسيفساء بصرية مبتدعة، يمكن أن توسم بالغرابة، فقد ضم سعدي يوسف صوته الشعري إلى صوت الشاعر الأمريكي "والت ويتمان" حيث اشتمل فضاء القصيدة الواحدة على نصين شعريين "لوالت ويتمان" بالإنجليزية، وثلاثة مقاطع شعرية لسعدي يوسف كتب الأول والثالث منهما، أما المقطع الثاني فهو ترجمة مباشرة لنص الشاعر الأمركي "مشهد في المعسكر"، فجاءت القصيدة على هذا النحو:

"إلى غريب–والت ويتمان"

TO A STRANGER

WaLt Whithman

Passing stranger ! you do not know how longingly I look upon you,
You must be he I was seeking, or she I was seeking, (it comes to me as
of a dream;)
I have somewhere surely lived a life of joy with you,
All is recall’d as we flit by each other, fluid, affectionate, chaste, matured,

You grew up with me, were a boy with me or a girl with me;
I ate with you and slept with you, your body has become not yours only
nor left my body mine only,
You give me the pleasure of your eyes, face, flesh, as we pass, you take of my beard, breast, hands, in return,
I am not to speak to you, I am to think of you when I sit alone or wake at
night alone,
I am to wait; I do not doubt I am to meet you again,

---

(1) سعدي يوسف، ديوان حفيد امرئ القيس، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

I am to see to it that I do not lose you.(*)

*

الغريب الذي أنت غنيته

والغريب الذي لم تغن...

والغريب الذي ظل أقرب مني...

هل أتاك، هنا، نبأ منه، يا صاحبي والت ويتمان؟

هل أتاك جنود "أبو غريب"؟

هل حدثوك؟

*

مشهد في المخيم. في مطلع الصباح. رماديا ومعتما. وأنا أخرج من خيمتي مبكرا، وأرقا.

وبينما كنت أسير، بطيئا، في الهواء النقي البارد، في الممر قرب خيمة المستشفى، رأيت ثلاثة شخوص يتمددون على النقالات، لقد جيء بهم

(*) يقابله باللغة العربية: إلى غريب- والت ويتمان-

غريب عابرا! إنك لا تعرف اللهفة التي أنظر بها إليك،

كنت أطمح إلى أن تكون هو، أو هي (إنه بالنسبة لي مثل الحلم،)

لدي مكان أكيد أعيش فيه سعيدا معك،

الكل يتذكر كيف يطير أحدنا مع الآخر متماهيا، محبا، طاهرا، ناضجا

تكبر معي، حيث يوجد فتى معي أو فتاة معي،

آكل معك وأنام معك، يصبح جسمك ليس لك وحدك

ولا شمال جسمي ملكي وحدي، عندما نمضي

تمنحني سعادة عينيك، وجهك، لحمك، تأخذ من

لحيتي، صدري، يديا، عند العودة،

لا أتحدث إليك، أفكر فيك عندما أجلس وحدي أو أستيقظ في الليل وحيدا،

أنا أنتظر، ليس لدي شك أنني سألقاك مرة أخرى،

أرى أنني لن أفقدك أبدا.

إلى هناك، وأهملوا. كل واحد منهم، مغطى ببطانية من الصوف الخشن المربد.

بطانية ثقيلة سوداء، منشورة، لتغطي تغطية كاملة، توقفت، مستطلعا، ووقفت

صامتا. ثم أزحت بأصابع خفيفة، الدثار، عن الأول.

من أنت، أيها الرجل المتقدم في السن، الكالح، الأشيب؟ ذو اللحم المتدهل

حول العينين؟ من تكون يا رفيقي العزيز؟

ثم مضيت إلى الثاني: من تكون أنت، يا طفلي وحبيبي؟

من أنت، أيها الفتى، ذو الخدين المتوردين؟

ثم إلى الثالث–وجه ليس كوجه الطفل،ليس كوجه الشيخ. إنه لوجه هادئ،في جمال العاج الأبيض المصفر...

أيها الشاب.

أظنني عرفتك.

أظن وجهك وجه المسيح ذاته.

ميتا، ومقدسا، وأخا للجميع.

وإنه لههنا، مسجى ثانية.

"والت ويتمان–مشهد في المعسكر"

A Sight in Camp : Walt Whitman

A sight in camp in the day-break grey and dim, As from my tent I emerge so early, sleepless, As slow I walk in the cool fresh air, the path near by the hospital tent, Three forms I see on stretchers lying, brought out there, untended lying, Over each the blanket spread, ample brownish woollen blanket, Grey and heavy Blanket, folding, covering all. Curious, I halt, and silent stand; Then with light fingers I from the face of the nearest, the first, just lift the blanket: Who are you, elderly man so gaunt and grim, with well-gray’s hair, and flesh all sunken about the eyes? Who are you, my dear comrade? Then to the second I step—And

Who are you, my child and darling? Who are you, sweet boy, with cheeks yet blooming? Then to the third—a face nor child, nor old, very calm, as of beautiful yellow-white ivory; young man, I think I know you- I think this face of yours is the face of the Christ himself; Dead and divine, and brother of all, and here again he lies.

*

أودعك الآن...

لا وقت عندك لي، يا رفيقي

ولا وقت عندي لك...

الساعة استحكمت.

والجنود الذين مهمتهم قتل شعبي لن يسمعوا صوتك.

العشب نضر

رفيقي:

نم هانئا

واترك لي مفازة هذا الطريق! [1]

إن القارئ ليجد نفسه مندهشا، حرجا إلى أي نوع شعري أو شاعري يصنف القصيدة، وهو يقف أمام هذا النوع الفضائي اللغوي، إنه أدب ما بعد الحداثة "يتحرك في لهو عدمي أو في تجاوز خفي نحو نقطة التلاشي، يفضل التفتت على التماسك في محاولة منه لبناء لا أدب قائم على مفاهيم العداء للاستمرارية والعداء للرابطة الداخلية القائمة أساسا على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة، وبالتالي فهو يهدف إلى إنكار نماذج ذات معنى داخل النص"[2]

إنها صورة من صور الواحد المتعدد، فكأن "والت ويتمان" الشاعر الذي اخترع أسطورة أمريكا الديمقراطية، ونادى بالحرية ملء كتاباته، يتحدث بلسان سعدي يوسف شاعرا

---

[1] سعدي يوسف، ديوان قصائد نيويورك، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

[2] رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، ص95.

أو مترجما، فضم —هذا الأخير– صوته الشعري إلى صوت "ويتمان" الشاعر، وفسح المجال واسعا لقصيدته لتشمل فضاء "ويتمان" التقصيدي، فجاء الفضاء البصري لهذا النمط الشعري غنيا ومتنوعا يشتمل على نصوص متباينة مؤتلفة الدلالة، ضمها حيز مكاني واحد، في تماه غريب لتعطي نصا واحدا متعددا بهذا الترتيب:

المقطع الأول: لوالت ويتمان (بالإنجليزية)

المقطع الثاني: لسعدي يوسف

المقطع الثالث: ترجمة سعدي يوسف للمقطع الرابع لويتمان

المقطع الرابع: لوالت ويتمان (بالإنجليزية)

المقطع الخامس: لسعدي يوسف

وهكذا أسهم تعدد اللغات، تفاوت الأسطر الشعرية، علامات الترقيم، مورفولوجيا الفراغ، في صنع فضاء هذه القصيدة.

إن المرجعية الغربية واضحة المعالم في شعر سعدي يوسف، الذي تأثر "بريتسوس" شاعرا للتفاصيل اليومية، خلد مسيرة شعب صديق نحو الحرية العظمى، و"بإزراباوند" مجددا للمعمار الشعري بصريا وتشكيليا، "وبوالت ويتمان" مناضلا ومكافحا وشاعرا للحرية. كل هذه الروافد صبت بتجاربها الشعرية في نهر سعدي يوسف مطورا ومجددا، في رؤيا فضائية متميزة.

لقد سمحت طبيعة القصيدة الحرة المرنة إلى أن تكون متحفا متنوعا لأنماط التفضية الشعرية أكثر من غيرها، فقد استثمرت لتشكيل فضائها النصي، مورفولوجيا الفراغ بشكل بارز في الدواوين الأخيرة لسعدي يوسف، إلى جانب حضور علامات الترقيم أو غيابها، وهي ظواهر سنتناولها في التشكيلات الفضائية للقصيدة النثرية وفي تقاطع الأشكال.

III- فضاء الشكل النثري:

لن ندخل في جدال قصيدة النثر حول ظهور المصطلح وإشكاليته المعقدة، فليس من متسع لذلك في هذا المقام، بل سنقف عند أبرز التمظهرات الشكلية للقصيدة النثرية، وأهم التقنيات الموظفة في تجسداتها الفضائية المتشظية كظاهرة أدبية ترتبط بما بعد الحداثة.

جاءت قصيدة النثر لتعلن الجحود والعصيان لسلطة النموذج، فلم تعد في حاجة لأن تحاكي وتكرر نماذج سابقة، بل تحررت من عقال القوالب الإيقاعية التي استنفذت طاقتها إلى الصيغة النثرية "و إن النثر ليجسد المحاولة الجاهدة لتدمير الذاكرة الشعرية، وسلطة النموذج لا بمواجهتهما كما فعلت الحداثة في انفجارها الأول، بل يتجنبهما والكتابة خارجهما تماما"[1].

لقد جاءت القصيدة النثرية كبديل جمالي وكمعطى فني ينطلق من رؤيا بكورية، ويسعى للتأسيس لمعايير نقدية يعاين تحت مجهرها لا برؤيا كلاسيكية تم تجاوزها، فقد استعاض هذا النمط الشعري عن مقاييس بناء القصيدة التقليدية "باختيار وسائل تشكيل أخرى بينها الفضاء والفراغ والبياض والصور والأشكال والصمت، ولعل الفرق الحقيقي أن يتمثل في أن شعر الإيقاع التفعيلي هو بكل أشكاله مجرد تحوير وتعديل وانحراف عن القائم السائد والجماعي المشترك، أما الكتابة بالنثر فإنها تتم في فضاء خارج الفضاء القائم الجماعي وتكتسب هويتها وخصائصها من تحققها الفعلي بلا مقايسة، أي بوصفها شيئا قائما بذاته مستقلا لا اشتقاقيا"[2]

أبرز ما يميز القصيدة النثرية هو فضاؤها اللغوي المتحرر من أية التزامات أو قيود، فلا بنية مكانية توازي البنية الزمانية، ولا نظام يحكمها أو قانون، وقد استعانت بشكل بارز في صنع فضائها النصي المسترسل بعلامات الترقيم التي تتخلل لغتها بشكل بارز.

يمكن اعتبار قصيدة "شهادة جنسية" نموذجا جيدا لتقصي فضاء القصيدة النثرية الذي تصنعه علامات الترقيم ومساحات الفراغ، بهذا الشكل:

شهادة جنسية

في العراق، يتعين على الفرد، كي يثبت انتسابه إلى بلده،
استصدار وثيقتين: الأولى تدعى الجنسية، وتتضمن معلومات
عن مكان الولادة وتاريخها...الخ. أما الثانية فتدعى شهادة
الجنسية، وهي لازمة للقبول في الجامعة، والوظيف العمومي،

---

(1) كمال أبوديب، جماليات التجاور، ص336.

(2) نفسه، ص 261-262.

والانتساب إلى الجيش والشرطة والأمن، وتتضمن معلومات عن

أصل العائلة، وعما إذا كانت من التبعية العثمانية أو الإيرانية.

عربي من العراق...

أنا: البصرة، بيتي ونخلتي، وأنا النهر الذي سمي باسمي

ورملة الله دربي وخيمتي. الأثل الشاحب سقفي وملعبي،

وخليج اللآلئ- الوعد لي، والبحر لي. والسماء دوما سمائي.

عربي من العراق...

أنا: الكوفة، ما خط في العروبة خط قبلها، والعواصم الألف

ما كانت سوى من كنانتها. بيت علي، والمسجد الجامع،

والنهر، هل تخطينا الكتابة؟ الحرف كوفي، وقرآنا وصي عليها.

عربي من العراق...

أنا: هذا الفرات، الذي يوحد أهلا، وبلادا، وأمة. كل كف من مائة

موعد في جنة الخلد. يا صبايا الفرات، صبرا! لكن النهر والفخر... [1]

تشتمل القصيدة على أنواع شتى من علامات الترقيم التي تلعب دورا مزدوجا داخل القصيدة، فقد استعاضت القصيدة النثرية عن النظام التفعيلي في صنع إيقاعها وعوضته بوسائل بديلة من بينها علامات الترقيم التي تحد من امتداد الأسطر الشعرية الطويلة، وتكون بمثابة وقفات طويلة أو قصيرة أو وقفات شارحة أو مستطردة، متعجبة أو مستفهمة، مسهمة بشكل كبير في صنع فضاء القصيدة.

يمتاز السواد في النص بطابعه العلاماتي المزدوج، فهو ألسني يكتسح القصيدة كتابة، وغير ألسني يدبج فضاءها في شكل علامات للترقيم، وكثيرا ما ينحسر السواد فاسحا المجال أمام نقاط الحذف (...) التي تصنع مساحات البياض في شكل فجوات دلالية يملؤها القارئ.

---

(1) سعدي يوسف، ديوان أغنية صياد السمك، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

فإذا ما أجلنا النظر في قراءة بصرية لفضاء القصيدة من حيث توزيع الكتابة والبياض، وجدنا أن "القصيدة أحيانا تصير إلى قصيدتين متباينتين: قصيدة مقولة وقد صيغت بالكلام وأخرى غير مقولة وقد صيغت بالصمت والانكتام" [1]، وتقف علامات الترقيم من ذلك موقفا وسطا مؤيدة دلالة اللغة أحيانا، ومتكتة أحيان أخرى، بفتحها باب الاجتهاد والتأويل، وهل البياض المنقط (...) كعلامة ترقيم إلا مساحة للتكتم والصمت؟

تنوعت علامات الترقيم وتعددت في قصيدة "شهادة جنسية" مسهمة في البناءين الفضائي والدلالي للقصيدة على الشكل التالي:

1/الفصلة أو الفاصلة: أكثر أنواع علامات الترقيم إسهاما في صنع فضاء القصيدة، نظرا لما تمتاز به من الجمل المسترسلة الطويلة، فجاءت الفاصلة لتمثل وقفات صغرى في مثل السطر الشعري الأول: "في العراق، يتعين على الفرد، كي يثبت انتسابه إلى بلده"،كما استعملت في مواضع أخرى من القصيدة بين الكلمات المفردة المتصلة بكلمات أخرى شبيهة بالجملة في طولها مثل: "هذا الفرات، الذي لا يوحد أهلا، وبلادا، وأمة" . والملاحظ أن الفاصلة شغلت أماكن محددة من الحيز المكاني للقصيدة وهي أواسط الأسطر الشعرية وأواخرها.

2/ النقطة: جاءت في نهاية الجمل التامة المعنى، المستوفية لمكملاتها اللفظية مسهمة في التنوع الفضائي، وإن غلبت عليها الفاصلة، لأن القصيدة النثرية تستعين بتقنية السرد في وصف أحداثها في جمل طوال تحتاج إلى وقفات قصيرة أغلب الأحيان.

3/ علامة الاستفهام: وردت في موضع واحد من جسد القصيدة، كتقنية بصرية توحي بالتساؤل والاستفهام: "هل تخطينا الكتابة؟" وإن كان الشاعر لا ينتظر الجواب من أحد، فهو في موضع المتسائل لا السائل، وهو يعرف أن "قرآننا وصي عليها"، وأن الكتابة لا يمكن تجاوزها أو تخطيها.

4/ النقطتان الشارحتان: وردت مرة واحدة في كل مقطع من مقاطع القصيدة بعد ضمير "أنا" "أنا: البصرة، أنا: الكوفة، أنا: الموصل، أنا: هذا الفرات، أنا: بغداد،" مانحة

[1] محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجا، دط، دار الجنوب، تونس، 1995، ص 45.

مساحة من الفراغ أو الانتظار عمن يكونه الشاعر في كل مرة، وكان بإمكان الشاعر أن يقول "أنا البصرة" مباشرة دون أن تفصل بينهما نقطتان لكنه لم يفعل، لما تلعبه من دور مهم في عملية التلقي وبناء أفق انتظار القارئ، فضلا عن إسهامها في التنوع البصري للقصيدة.

و قد استعملت النقطتان للشرح و التفصيل في أول مقطع:"استصدار وثيقتين: الأولى تدعى الجنسية..."، وهو الاستعمال الطبيعي والمباشر لها في النصوص النثرية.

5/علامة الحذف (...): استعملها الشاعر في شكل وقفات على رأس كل مقطع شعري عقب اللازمة "عربي من العراق..."، كما وردت في شكل فواصل سردية في "عن مكان الولادة وتاريخها...الخ"، وفي "والأميرة بغداد..."، مسهمة في صنع المساحات البيضاء بصريا، والتنوع الشكلي فضائيا، مشركة القارئ في إبداع النص تأويليا، من خلال سد الفجوات التي تصنعها علامات الحذف في جسد القصيدة، واستنطاق البياض ليكون صوتا مقابلا يدخل في حوار مع الكتابة، باعتباره جزءا متمما لها.

على هذه الوتيرة أسهمت علامات الترقيم في تنويع القصيدة النثرية بصريا، وفي تأييد دلالتها اللغوية معنويا، تماشيا والحركة السردية في ترنحها المزدوج بين الطول والقصر، والمد والجزر، والشد والجذب.

IV– تقاطع الأشكال:

إن خروج سعدي يوسف عن القصيدة العمودية إلى القصيدة الحرة، ثم إلى القصيدة النثرية لا سيما في دواوينه الأخيرة، لا يعني أنه ناصب العداء للأنماط الشعرية القديمة، فكثيرا ما يميل إلى الجمع بين هذه الأشكال في قصيدة واحدة متنوعة فضائيا، تعكس غنى التجربة وتعدد الرؤى والتمكن اللغوي لدى الشاعر.

فلا يزال الشعر في تطور "إلى أن يصبح ذا بناء تركيبي سنفوني، يتيح له أن يحتضن الحياة كلها والواقع كله، إن هندسة داخلية خفية تسيطر عليه وتوجهه مقابل القصيدة —الكلمة والقصيدة —الفكرة، والقصيدة–الانفعال، وهي نماذج أصبحت تاريخية" [1]

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص23.

تقاطع الأشكال الشعرية واحد من الأساليب التي سخرها سعدي يوسف لتشكيل هندسة قصيدته، مستعينا في ذلك بأدوات أخرى: كالنبر البصري، الخطوط المائلة، اللغة الأجنبية، الجداول والأطر، علامات الترقيم، إلى جانب مورفولوجيا الفراغ التي استثمرها بشكل واسع في الجمع والتمييز بين فضاءات الأشكال المختلفة وهو ما تكشف عنه النماذج الشعرية.

1- الحر/ العمودي: يبرز تقاطع الفضاءين الحر والعمودي في دواوين سعدي يوسف بنسبة ضئيلة جدا، ومن نماذجه قصيدة: "عرس بنات آوى" في هذا المقتطف:

الظلام يجيء، مثل كلامنا، متمهلا

والنخل أزرق

والدخان من المواقد كالشميم،

كأن هذا الكون يبدأ...

....

....

....

فجأة تتناثر الضحكات، بين النخل والحلفاء:

عرس بنات آوى !

* * *

أمظفر النواب

ليس اليوم كالأمس (الحقيقة مثل حلم الطفل)

نحن اليوم ندخل فندقا للعرس

(عرس بنات آوى)

أنت تقرأ في صحائفهم قوائمهم

فتقرأ:

يمرن بالدهـــنا خفـــاقا عيابـــهم ويخرجن من دارين بجر الحقائب

على حين ألهى الناس جل أمورهم فندلا زريق المال ندل الثعالب [1]

يتخذ البياض أبعادا مختلفة في صنع الفضاء الشعري لسعدي يوسف في اهتمامه بالتشكل البصري، و يحيلنا البياض على تعدد فضاءات النص اللغوية و الطباعية والتصويرية، إذ يعزز البياض فلسفة الفراغ المورفولوجي بتعدده الطباعي كما يبدو من خلال قصيدة "عرس بنات آوى"، حيث تمظهر الفراغ في زيين يعضد أحدهما وظيفة الآخر ودلالته، مرة في شكل نقاط متتالية في ثلاثة أسطر، ومرة أخرى في شكل مساحة بيضاء تفصل بين الشكلين الحر والعمودي.

يقرأ الفراغ على أنه مشهد "ينطوي على كتابه للمحو تتأتى ككلام محذوف لتركيب تداعيات خفية للمعنى أشبه بالفجوات الخيالية، غير أن ثمة تداعيا آخر للمعنى يتصاعد من جهة الدلالة لينتهي إلى حدود المحو، بعد أن تكشف عنه بالتدريج مستويات سابقة تمهد لذلك الفراغ"[2]

لا يمكن في قصائد سعدي يوسف البصرية، أن نتناول الكلام بالتحليل بمعزل عن فضائه ومظهره وأشكاله المرئية، والسمياء كفيلة بأن تستكنه دلالة العلامتين المكتوبة باللغة والمكتوبة بالمحو، لا سيما السمياء التأويلية التي تورط القارئ معها كشريك يسهم في سد فجوات الفضاء البصري دلاليا.

"ثم إن البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا يتجه إلى حاسة الإبصار ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التي تبدو فعلا متخارجا عن النص"[3]

---

(1) سعدي يوسف، ديوان الخطوة الخامسة، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

(2) السوداني محمد مداني: سعدي يوسف وكتابة الفراغ، قراءة في نص مقهى على باب الزبير، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com/home/index.php

(3) رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، فصول، ع.2، ص 100.

يشير الفضاء العمودي –في قراءة بصرية– أنه يتعلق بذات مستثناة، لها خطابها الخاص، وأن هناك خروجا عن خطاب الراوي الذي شغل كلامه الفضاء الحر، وهو ما تؤكده القراءة اللغوية للنص، حين يجد القارئ أن هذا الكلام مخصوص "ببنات آوى"، فقد أدى تعدد شخصيات القصيدة إلى تنوع فضاءاتها تمييزا لها عن بعضها البعض وتقوية للدلالة.

بهذا الشكل تظافر كل من الفضاء بين الحر والعمودي، والسواد والبياض لبناء الفضاءين الشكلي والدلالي للقصيدة في بنية واحدة متكاملة لا يمكن فصل أجزائها عن بعضها البعض.

2– الدائري/ العمودي: تداخل الشكلين الدائري والعمودي واحد من التنويعات الفضائية التي نجدها عند سعدي يوسف داخل إطار تداخل الحر/العمودي، وهي ظاهرة ليست جديدة لدى الشاعر، وإن كانت تتوافر بندرة في دواوينه. ويمكن اعتبار قصيدة "تنويع على ثلاثة أبيات" نموذجا جيدا لهذا التشكل الفضائي:

بين منزله في "المعرة" والسوق، درب يظلله شجر مترب
وشناشيل بيضاء–بنية، كل باب رتاج، وكل الكوى
تستدق نهاياتها مغلقات عن النور. كلب وحيد،
تكاد الرطوبة أن ترتمي حجرا في الرئات،
الظهيرة واقفة. يعول الكلب. يهدأ، من غصن
سقطت ورقة كالحجر

أرى الأشياء ليس لها ثبات وما أجسادنا إلا نبات

يتحسس "أحمد" عينيه، قد كانتا منذ لا يتذكر بئرين
مطويتين، جدارين في محبس. كم تحسسها منذ لا يتذكر...
بل كم تراءى له أنه سائر في الظلام: الرواحل تسرع
بين النجوم العريضة، والرمل تحت المناسم كان المجرة،
تلك الأسود البعيدة تزأر، والسيف في غمده سال...

من آخر الشرق يخطف عينيه برق...

هلا...لا...ا...ا...ا...

أيام آمل أن أمس الفرقدين براحتيا

أمس، في سجدة للتأمل، ارهقه هاجس: هب عروق الدم

المتجلد عادت عروقا من النور في حضرتين بوجهك...هب

كل هذا الظلام استحال ضياء... ترى كيف تصنع؟ كيف تعيد

القراءة؟ هل يستوي النظر المحض والبصر المحض؟ برد من

الأرض... برد تغلغل في جبهة المتأمل "أحمد" في

سجدة للتأمل.

تمنيت أني بين روض ومنهل مع الوحش لا مصر أحل ولا كفرا [1]

لا يزال هناك مقطع شعري في آخر هذه القصيدة، التي تجمع بين الفضاءين الحر والعمودي من جهة، والفضاءين الأبيض والأسود من جهة أخرى، وقد برز البياض في هذا النموذج أكثر ما برز في المقاطع الحرة على شكل نقاط الحذف (...)، تماشيا وطبيعة الجمل الطوال التي وظفتها والتي تدعم علاماتها اللغوية بعلامات الترقيم غير اللغوية، كما رأينا في القصيدة النثرية.

ومثل هذه القصائد تنتبه إلى كل تفاصيلها الصغيرة وتجعل منها علامة سيميائية دالة، وقد استثمرت القصيدة التي بين أيدينا تقنيات شتى لبناء فضائها البصري وهي: النبر البصري، الكاليغراف، الفراغ، علامات الترقيم، تقاطع الأشكال.

أما النبر البصري فيقصد به سمك الكتابة، فثمة مواضع تم التشديد عليها كتابة، وهي الأبيات العمودية التي التزمت نظام الشطرين فضاء للكتابة والتدوين، والتي تستقطب البصر وتلفت إليها انتباه المتلقي أول ما تقع عينه على النص، وكأنها عناوين للمقاطع الدائرية

---

(1) سعدي يوسف، ديوان الساعة الأخيرة، الأعمال الشعرية، ص 53-54.

أو خلاصات تختزل ما جاء مبثوتا في النص. وبروز هذه الأبيات يجعلنا نفهم أن المقصود منها هو إنباء مستقل عن ذلك الذي تبلغه وهي تأخذ سمكها الاعتيادي في النص، لا سيما أنها شغلت فضاء عموديا في نص يغلب عليه الفضاء الحر.

يشتغل الكاليغراف كدال فضائي في القصيدة من خلال توزيع الأسطر على الصفحات وتراوحها بين الطول والقصر وتجزيء الكلمات إلى أحرف في مثل المقطع الحر الثاني "هلا...لا...ا...ا...ا..." حيث نثرت كلمة "هلا" على طول السطر الشعري بطريقة اختزالية ملفتة للانتباه، تستوقف القارئ أول ما تقع عينيه على فضاء النص.

وظفت المقاطع الحرة تقنية السرد بشكل بارز مما أدى إلى تساوي أغلب الأسطر الشعرية طولا، وإلى إثراء فضائها البصري بعلامات الترقيم على خلاف الأبيات العمودية التي جاءت خلوا منها.

وقد وظفت نقاط الحذف (...) بشكل ملفت للانتباه، فلا سبيل إلى إتقان الكلام إلا بتوليد الفراغ بين أجزائه وإتقان فن الصمت الذي يبرز أيضا في شكل مساحات بيضاء تفصل المقطع الشعري الأول عن البيت العمودي الذي يليه، والمقطع النثري الثاني عن البيت العمودي الذي يليه أيضا، وهي فرص تمنح للقارئ كي يشارك الشاعر حديثه وتفكيره، وأن يقف وجها لوجهه عند عمق الصمت وفراغه بعيدا عن لغو الكلام وضوضائه.

لقد ارتبط الفضاء العمودي بمضمونه اللغوي، لأن الشكل العمودي يمثل قمة العطاء الشعري والصفاء الروحي، بخلاف الشكل الحر الذي غالبا ما يرتبط بتفاصيل الحياة اليومية، لذا تخلل الفضاء العمودي مواضع من جسد القصيدة ليعبر عن تداعياته الشعرية المرتبطة بصفاء الطفولة في القالب الذي يناسبه شكلا ومضمونا على لسان "ابن الرومي"، فالأبيات العمودية مأخوذة من "اللزوميات" كما أشار سعدي يوسف أسفل القصيدة، والعصر العباسي يمثل قمة الرخاء والرفاهية والاستقرار التي يصحبها الصفاء الروحي، وأخلص العطاء الشعري، على عكس أوضاع التردي والنكسة والنفي التي يعيشها سعدي يوسف والتي عبر عنها في قالب شعري حر.

3- الحر/ النثري: يشغل هذا التشكيل البصري عددا كبيرا من قصائد سعدي يوسف في تمظهرات مختلفة يمكن أن نلخصها في ثلاثة نماذج.

النموذج الأول هو أبسط التمظهرات النصية التي يأتلف فيها الفضاءين الحر/النثري، ويكون ذلك عن طريق التناوب في مثل قصيدة "الماندولين":

لا يمكن الكلام عند الماندولين، إلا بلغة الماندولين، أعني أن اللغة المعروفة (أي التي نعرفها)

ليست أداة للكلام عن الماندولين — والسبب بسيط (جدا؟)...السبب أن ألـــ-ما-نـــ-دو-ليـــ-ن، هي موسيقى خشب ينبت موسيقى.

لا تقل لي رأسا إنني مرتبك أو متلبك! No.No.Please... أنا بكامل هدوئي

كنت في عدن...

كنت خلفت أرواح نجد إلى يمن

كنت في عدن

دندن العود: داني وداني...

ومن حضرموت الأغاني

وقد كنت في عدن !

غريب أمرك معي! أقول إن قصتي مع الماندولين حق، بمعنى أنها ليست كما تفهم أنت الشعر.

أي أنني أتحدث عن ماندولين حقيقية، من لوح ودم، ماندولين نائمة بارتخاء في صندوق مبطن بمخل أزرق، أتستزيدني؟ حسنا أقول لك إنني ابتعتها من شاب كان تدرب عليها، في ألمانيا الديمقراطية، ثم هجرها، إلى العود (لا مشكل في الأمر فمن حقه أن يعزف على الآلة التي تطعمه خبزا.

أما أنا فطعامي أنت تعرفه:

قلب الشفلح

والحلفاء

أو، ترفا، رحيق ما أنبت البردي والقصب...

كأننا، الشعراء، النوء والسحب !

.

.

يعلمني كيف أمسك بمثلث البلاستيك الدقيق الذي يصل بيني وبين أوتار الماندولين، مثل ما يصل الراهب بين المرء والله. أمضي معه (طبعا هي قصة أسابيع، وإلا كيف ؟...)

أبلغ: يا ورد...

يا أم الله المقدسة!

وبعدها كيف أمضي؟

يا ورد/مفت/تح /بين/ال/بسا/ تين... [1]

على هذه الوتيرة يتناوب الفضاءان الحر والنثري، كما ينوع الفضاء الحر في أبحره العروضية متنقلا ما بين المتدارك فالبسيط فالكامل.

أما الفضاء النثري فهو مساحة للتعدد والتنوع، لما وظفه من تقنيات التشكيل البصري وهي: علامات الترقيم لا سيما الأقواس التي تمثل ظاهرة ملحة في هذه القصيدة، واستعملت للشرح والتفصيل، أضف إلى ذلك بروز تقنية الكاليغراف التي استثمرت بشكل كبير من خلال الكلمة أو الجملة المتشظية والموزعة إلى حروف تفصل بينها المطة: الـــ-ما-نـــ-دو-ليـــ-ن"، أو الخط المائل: "يا ورد/مفتـــ/تح/بين/ال/بسا/تين"، كما تتبدى هذه التقنية أيضا من خلال

(1) سعدي يوسف، ديوان حفيد امرئ القيس، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

عملية المد والجزر الحادثة على مستوى السطر الشعري مما فسح المجال لحوار متبادل بين السواد والبياض.

والملفت للانتباه، ها هنا هي "لا، لا، من فضلك !" (No.No.Please!) التي وردت باللغة الإنجليزية كعنصر مدعم للتنوع الفضائي اللغوي، والمؤكد أن ورود هذه العبارة بلغة أجنبية يجعنا نفهم أن محتواها الدلالي يختلف عما إذا وردت باللغة العربية.

تعتبر قصيدة "القطار الإيرلندي" نموذجا جيدا ومختلفا في تشكيل هندسة القصيدة التي يتشابك فيها الفضاءين الحر والنثري، لما وظفته من تقنيات بصرية مختلفة أثرت مساحتها النصية، على الشكل التالي:

في دبلن

كان قطار الليل، الحانة

حانة فيتزجيرالد

وأنت تغمغم في إحدى عربات المطعم:

يا ليل، يا صاحبي، راح الفتى وارتاح

وامتد ثوب الدجى، واسودت الأقداح

حتى المجاذيف ملت حيرة الملاح

يا ليل، يا صاحبي...سم الأفاعي فاح

حانة فيتزجيرالد

ممر ضاق بأنفاس زبائنه

ونوافذ مصمته

مثل قطار الهند،

.

.

.

يا ليل، أين الصفا؟ أين انطفأ المأمول

أرض السواد انتهت للشوك والعاقول

كل الجيوش اقتضت منها، وحال الحول

يا حسرتي للضمير المشترى المقتول

UK Troops in Iraq

Straw. The Irish Times-06-01-04, Indefinitely, Says(*)

واقع الأمر أنني لست قارئ صحف مدمنا،

لكني كنت في طائرة الخطوط الجوية الإيرلندية

عائدا إلى لندن مع صديقتي. هذه الصديقة

أطبقت جفنها فجأة لتعود إلى الحانة التي

شربت فيها الموسيقى، البارحة، حتى الفجر.

صحيفة The Irish Times كانت بين يدي

الشخص الثالث الذي لا أعرفه. لا أدري

كيف لمحت الخبر...وكيف سجلته

على التذكرة المستنفدة. عذرا !

اسمعني الآن !

ألست تغمغم في آخر أيام السنة؟

–الحانة تنطق الليلة مثل قطار في الهند–

.

.

(*) يقابله بالعربية: الجيوش البريطانية في القش العراقي

كما أخبرت الجرائد الإيرلندية في: 06 – 01 – 04، لأجل غير مسمى

يا ليل يا صاحبي، ما أوحش الوحدة !

أطبقت يا ليل، حتى ماتت الوردة

وارتد من كان مجبولاً على الردة

لكن صوتي سيبقى للصدى، وحده

ستدق الساعة معلنة عن ضوء

في آخر هذا النفق المظلم...

....

....

....

أيان تدق الساعة؟

أيان ستأتيك ملائكة؟

أيان ستهدأ أنفاسك

بيت ملائكة وشموع... (1)

التزمت القصيدة من بدايتها إلى نهايتها النبر وسيلة للكتابة- على غير العادة- وكأن الشاعر يحرص على ألا تفلت كلمة واحدة من القارئ، الذي يفاجأ بهذا النمط الفضائي الجديد، إذ أن النبر يوضع عادة في مواضع محددة من جسد القصيدة، أما أن تكون القصيدة منبورة من أولها إلى آخرها فهي ظاهرة فضائية ترتبط بما بعد الحداثة في خروجها عن المألوف.

وفي قراءة بصرية يلمح القارئ نبرا شعريا مضاعفا في الرباعيات المسطرة التي تنتشر في فضاء القصيدة، وتتبنى الوظيفة التنبيهية في شد انتباه القارئ، وفي التعبير عن جو السأم والضجر الذي ساد وطال أمده في البلاد.

(1) سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

كما تخلل الفضاء اللغوي العربي فضاء لغوي إنجليزي زاد التنوع الفضائي، وكان أكثر واقعية في السرد ونقل الأحداث بتفاصيلها، بل وبلغتها التي قيلت بها، ليأتي الفضاء النثري بلغة الحياة اليومية ساردا ومفصلا وناقلا للأحداث كما هي.

والملفت للانتباه هي مساحات الفراغ التي تتخلل المقاطع الشعرية فاسحة المجال أمام القارئ للتنبؤ بالأحداث المقبلة، وربطها بما سبق فــ"الصمت ها هنا ليس تغييبا للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يظهر بمقدار ما يخفي، يوحي، يعبر بطريقة مخصوصة، ثم إن الصمت يعد أكثر المجالات تعبيرا عن التأمل والبحث والمساءلة ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ تحمله من شعرية الكلمات إلى شعرية الصورة البصرية"[1] و إلى الإسهام في إنتاج القصيدة التي لا يكتمل بناؤها إلا إذا قرأت.

لقد استحالت قصيدة "القطار الإيرلندي" إلى جسد مرئي قوامه: تداخل الفضاءين البصريين الحر والنثري، تداخل الفضاءين اللغويين العربي والإنجليزي، التزام تقنية الكاليغراف من خلال النبر البصري والتسطير، الفراغ المتمثل في مساحات البياض أو الأسطر المنقطة، استعمال علامات الترقيم.

لا يزال سعدي يوسف يبتكر بنى فريدة يتناغم فيها الخط مع الشكل مع اللغة مع الفراغ، لينقل اللغة من كونها ظاهرة صوتية فقط إلى كونها ظاهرة بصرية، وتمثل قصيدة "إعلان سياحي عن حاج عمران" نموذجا متفردا للتنوع الفضائي المذهل، وهذا مقتطف منها:

مقدونيون في منعطف النسيم

أو خيالة رؤوس يجرون بغالا

أو رعاة الماعز الماكر يمضمون برشاشاتهم والجبنة البيضاء...

هل أشعلها عبد السلام البارازاني كما يشعل عود التبغ؟

.

.

(في هذه الزاوية–التيه من العالم صارت سفن العالم أحجارا،

---

[1] رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، فصول، ع.2، ص102.

وفي الزاوية–التيه أقام المجلس القومي للأحقاد بستانا من

الأحجار والبارود. برق من وراء النهر ورد من بخارى، سبحة

.

.

يا بلادا بين النهرين

بلادا بين سيفين

بلادا لم تكد تعلن عن خارطة للضوء حتى انطفأت مئذنة القادم

.

.

–في سنة ٣٢٠ هـــ قتل المقتدر، إذ اشتدت ثورة العامة في

بغداد. ففي محرم انتبهوا دار الوزير واصطبله، وفي جمادى

الأولى اجتمع أهل الثغور والجبال إلى دار السلطان واستنفروا

.

.

يا بلادا بين نهرين

بلادا بين سيفين

.

.

"لا أبطال لنا ولا حروب/لنا، فقط، ضحايا حالة مقرفة/

يموتون بالقروح/التي تتفتح تحت أمطار الحقد القاسية/

لا معارك لنا ولا أيام/كي يسجلها التاريخ في ملحوظة بائخة/

.

"

.

دنيس بروتوس

شاعر من جنوب افريقيا

مندلي

بعقوبة

بغداد...

هي ترتيب هللينية العالم

قرة قوينلو آق قوينلو	عبد الكريم قاسم عبد السلام عارف	الأيس الليس
الأمين المأمون	ابن حنبل عبد السلام عارف	الاستخبارات الفرنسية الاستخبارات البريطانية

فرس وأتراك. وأتراك وأتراك. مماليك وأجناد بويهيون

أعراب لهذا أو لهذا. سنة. صائبة. شيعة آل البيت.

عيارون. كلدان. نساطرة. ملاحدة. بهائيون. عباد شموس.

وحروريون

والاسكندر المترع من كأس أرسطو جاءنا من مندلى يوما

و خياله بوديوني

و"أناباز" زينوفون

هولاكو أتى أيضا...

فمن يتذكر القتلى؟ ومن يتذكر الأعوام؟	تذكرها بعض البيانات التي تصدر في الخارج

.

.

والضباط في الأركان: نحن هنا نحارب في بلاد لم تكن يوما لنا.

.

.

حرس سويسري لماري أنطوانيت الذكية

وهي تحرس بيت مال المسلمين

حرس فرنسي بمكة و المدينة

حرس أمريكي لمن ورثوا بلاد النيل

حرس سعودي لمن ورثوا بلاد النيل

حرس يهودي لبيروت التي استعصت على التفصيل

.

.

. (1)

وحدها السمياء كفيلة بقراءة النمط العلاماتي المزدوج، الذي تشتمل عليه قصائد ما بعد الحداثة في تنوعها الفضائي الذي يحوي العلامات اللغوية وغير اللغوية، من أطر وجداول وفراغات وعلامات ترقيم مسخرة طاقات الدماغ الخاصة باللغة والخاصة بالإبصار لجمع المعاني المتناثرة في جسد القصيدة.

"إن المرسوم نسق تعبيري قائم الذات توظف لإدراكه آليات الإبصار الموجودة في مجال ما من الدماغ. وآلة الإبصار أساسية في تحصيل المعرفة" (2) وفي استكناه دلالات النص المتعلقة

(1) سعدي يوسف، ديوان خذ وردة الثلج خذ القيروانية، الديوان، مج.2، ص 325-337.

(2) محمد مفتاح، النصنصة أو النص المركب، الآداب، ع4/3، مطبعة العلوم، بيروت، 1998، ص41.

بهندسة القصيدة في انثناءاتها وتموجاتها على صفحة الورقة، وفي استنطاق دلالة الأطر ومخاطبة فلسفة الفراغ.

ومن جهة أخرى فإن "المجال اللغوي يتطلب مفاهيم خاصة به، ولذلك يتحدث عن أنساق الأصوات والمعجم والتركيب والدلالة، وكل نسق من هذه الأنساق ذو مجال خاص في الدماغ، وهي جميعها تنتمي إلى المسموعات، وللمسموعات مجالها الدماغي الخاص بها، لهذا لا يمكن من حيث المبدأ توظيف مفاهيم تحليل المرسوم لتحليل اللغة الطبيعية"[1]

والحقيقة أنه ليس هناك انفصال بين الفضاءين اللغوي وغير اللغوي في الأشعار التشكيلية والتجسيمية المعروفة، فدخولهما في حوار مشترك هو آلية البناء الهيكلي للقصيدة، ثم إن "المكتوب يجسد في النهاية سلطة المنظور (..) والمكتوبة تنهي توسط الملفوظة. تلتصق بالعين، تعود إلى لحم العين، يصير الفكر قارئا، عينا. هنا المعنى يحيا كحياة مستقلة عن الكلام"[2]

فالكلمة ترتحل في كل فضاء الورقة، تصطادها العين، تحولها إلى مرئية وليست مصوتة، تقرؤها بصريا قبل أن تستكنه دلالتها لغويا.

تعتبر قصيدة "إعلان سياحي عن حاج عمران" لوحة فسيفسائية تحوي مشاهد شعرية متنوعة، وموزعة بين الفضاءين الحر والنثري، استهلت بتناوب مقطعي بين الفضاءين الحر والنثري مسخرة تفاوت طول الأسطر الشعرية وعلامات الترقيم في صنع فضائها الشعري، إلى أن تقع عين المتلقي على ظاهرة غربية شعريا، تتمثل في كتابة مقطع شعري داخل علامتي تنصيص، تتخلل أسطره الشعرية خطوط مائلة، موثق في أسفله: "دنيس بروتوس/شاعر من جنوب افريقيا"، ليفهم أن النص ليس لسعدي يوسف لكنه ضمنه بنيته النصية وخصص له حيزا مكانيا في فضاء القصيدة نتيجة لتماهي المعاني واشتراك الشاعرين في نفس التجربة الشعورية والرؤية الفنية، وكأننا بسعدي يوسف لا يستطيع أن يقول أجود مما قيل، أو أن شاعر جنوب إفريقيا قد قاله على لسانه.

---

(1) نفسه، ص42.

(2) مطاع صفدي، نص في قولة الصمت، مجلة العرب والفكر العالمي، ع.5، ص15.

ليقف القارئ عند ظاهرة بصرية غريبة لا تتمثل في التأطير هذه المرة، بل إنها الجدولة، فقد قسم الشاعر جدوله إلى خانات ضمنها أسماء من ثقافات مختلفة كان لها أثرها في التاريخ، ويلمح إلى تاريخها السياسي والاستعماري خاصة، لأنه خصص خانة للاستخبارات الفرنسية والاستخبارات البريطانية، والمؤكد أن الجدول لا يقرأ بمنأى عن مضمون القصيدة، فكلاهما يصب في معنى الوضع العراقي المأساوي والمتأزم.

وبعد سلسلة من المقاطع الشعرية يستقطب عين القارئ إطار صغير مجاور لسطرين شعريين كما لو كان خانة من جدول، تعضد دلالته اللغوية دلالة السطرين، إلا أن القراءة البصرية تضيف معنى آخر، فوضع هذه العبارة في إطار يمنحها أهمية دلالية أوسع لأنها تشد انتباه المتلقي كما لو كانت شعارا وضع داخل إطار لأهميته.

لتأتي في المقطع الأخير ظاهرة بصرية ملفتة للانتباه تتمثل في تكرار كلمة "حرس" التي شغلت مقطعا شعريا يمتد إلى ما يزيد عن عشرين سطرا.

هذا، ناهيك عن دلالة الفراغ الذي يتسلل بين المقاطع والأسطر، فأين تنام المعاني: في اللغة، أم في البياض أم في الجداول أم في الأطر؟

والمؤكد أن القصيدة الفسيفسائية في هندستها، بناء واحد متكامل لا يفكك ولا يجزأ إلا للدراسة والتحليل.

إن التنوع الهندسي والتعدد الشكلي والتشظي الفضائي مسميات متعددة لرؤيا تجاوزته ما بعد حداثية، تبحث عن عالم بديل "ضمن اشتراطات حسية شكلية، ذهنية فكرية، مزية شعرية، تجري وفق مناهجها وقيمها التي تعتمد بالدرجة الأولى على الانطباعات البصرية دائمة التغيير (...) وهكذا تحولت الرؤية الفنية إلى ما يمكن أن يوصف بـــ (الرمزية التجريدية)" (1) التي تمثل معادلا موضوعيا لرؤيا الشاعر التجاوزية، في مواجهة واقع الوطن المأساوي والمرير، والمكان التقصيدي، إنما هو معادل لوطن الذي سلب وانتهك و لم تبق سوى القصيدة.

(1) نوري الراوي، تجديد اللغة الشعرية في الفن، اقترابات من شواطئ التجريد، مرايا الرؤى في شأن بلاغة التشكيل، ص9.

الفصل الثالث

القيمة الفضائية للعتبات النصية

تتشكل القيمة الفضائية للنص الأدبي من كل ما يحيط به من سياج أولي ويضعه في هيئة كتاب قابل للقراءة والتداول، ويمنحه بعدا سيمولوجيا وابستمولوجيا وجماليا، لا يتحقق ويدرك ويتلقى إلا من خلال حاسة البصر "التي تأخذ هنا بعدا فلسفيا ينتمي إلى الخارج، وإلى حقل الثقافة البصرية التي تعرف بأنها منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد الشعوب الحضاري، وتتصف بسماتها وهي نامية ومتجددة وذاتية وديناميكية". [1]

فهيئة الكتاب وشكله الداخلي والخارجي رهينان بالتطور الحضاري والفكري. والخطاب الشعري الحداثي من أكثر النصوص تطورا وتنويعا في بنيته المكانية والعلاماتية، لاسيما بعد أن أصبح للبعد الفضائي اعتباره الشعري في بناء دلالية النص، اعتبار تتضاعف أهميته كلما تعلق الأمر بتشظي الفضاء إلى فضاء داخلي وآخر خارجي، فضاء يحاصر النص من الخارج ويطوقه، وفضاء يغني النص من الداخل ويزينه، ومن هنا نقتنع مع "جيرارجنيت" بالبعد الفضائي للنص الموازي [*] الذي يصنع من النص كتابا ويجعله يتشظى فضائيا وينوع في قيمته المعنوية والدلالية.

يرتبط النص بهذا المعنى بما يسميه "جيرارجنيت" "نصه الموازي ويمثله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التمهيدات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارات التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام)، الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة وأحيانا بشرح رسمي" [2].

وهكذا تتعدد عناصر النص الموازي وتتنوع بحسب العصور والثقافات، خاضعة للمطلب التداولي وقوة التأثير على الآخر (المتلقي). والقارئ لا يمكنه أن يعزل النص الأدبي عن فضاءيه الداخلي والخارجي، وعما يحيط به من سياج أولي، وبمنظور جشطالتي تدرك الذات القارئة

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل والشكل، مجلة الرياض، ع1427.6، 2007، شبكة الإنترنيت:
www.alriyadh.com/2007/07/26/article268091.html

[*] تجنبا للبلبلة الحادثة على مستوى الترجمة لمصطلح (Paratexte) إلى المناصصات، المناص، النص المحاذ، النص المؤطر، الملحقات النصية، الموازي النصي، فإن هذه الدراسة تختار "النص الموازي" اقتناعا بقرب دلالتها من المصطلح الأجنبي.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1997،ص22، نقلا عن:
Gérard Genette, Palimpsestes, coll « Boétique », Ed Du Seuil Paris-1982.

الشكل الشعري كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها، ولهذا الإعتبار، وظف العرب القدامى مفاهيم تصف النص على أنه بناء ومعمار، وهي: البيت، العمود، البناء،...، ولولوج هذا البناء لابد من عتبات أولى يقف عندها القارئ يستنطقها ويحاورها، لتسلمه إلى المتن، "فأخبار الدار على باب الدار" كما يقول المثل الغربي، وهذه العتبات هي ما يعرف "بالنص الموازي" (Paratexte) الذي يوازي النص الرئيسي أهمية ويساعد على استكناه دلالته وتنويع فضائه لذا لا يمكن تجاوزها في قراءة سيميولوجية واعية ومتكاملة للنص الشعري الحديث، فيما تشغله من حيز مكاني.

لقد أدركت الشعرية الغربية أهمية النص الموازي وقيمته الفضائية والتداولية والجمالية والوظيفية، مما جعل "جيرارجنيت" ينتقل من شعرية النص إلى شعرية الكتاب، بتحويله لسؤال جاكبسن من صيغة: ما الذي يجعل من رسالة لفظية نصا أدبيا؟، إلى صيغة ما الذي يجعل من النص كتابا؟، مشيرا بذلك إلى النص الموازي الذي يمثل السياج الأولي المحيط بالمتن، والذي يجعل منه كتابا، وقد خصه بدراسة وافية في كتابه "عتبات Seuils"، الذي أفرده للنص الموازي.

I- فضائية النص الموازي والمتعاليات النصية:

حول "جيرارجنيت" اهتمام الشعرية في النصف الثاني من عقد الثمانينيات من مقولات النص الجوّانية التي اهتمت بتشريحه من الداخل في دراسة محايثة، باستغلال أدوات إجرائية تتعلق بمفهوم النص، أبرزها: الانزياح، النظم، التبئير، المبنى الحكائي...، إلى دراسة أكثر تجريدا، بانتقاله إلى تعالق النص مع نصوص أخرى بطريقة مباشرة أو ضمنية، وهو ما وصفه بالمتعاليات النصية (Transtextualité) التي يعد النص الموازي أبرز عناصرها، ويكون "جنيت" بذلك قد نقل الشعرية من سؤال الأدبية إلى سؤال النص الموازي، الذي يتفضى بعضه داخل النص الرئيسي في صيغة عنوان وإهداء وهوامش وحواش، وينتسب بعضه الآخر فضائيا إلى خارج المتن في شكل تعليقات ومراسلات ومقابلات ومذكرات.

يعبر "جيرارجنيت" عن هذا الانعطاف في مسيرته النقدية، من شعرية نصية إلى أخرى متعالية في الفقرة الأخيرة من كتابه "مدخل لجامع النص" بقوله: "في الواقع لا يهمني النص حاليا

إلا من حيث "تعاليه النصي"، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص" [1].

ففي سنة 1977 كرس "جنيت" هذا الكتاب "Introduction à L'architexte"[*] للتمييز بين الأجناس الأدبية: "قصة، رواية، مسرح، شعر،..."، ولكل ما يتعلق بمعمار النص، ففي المعمارية ما يجسد صورة الجنس الأدبي الذي يتمظهر في البناء الفضائي للنص.

وفي سنة 1982 ضبط "جيرارجنيت" المتعاليات النصية (Transtextualité) أو عبر النصية (La transtextualit) في خمسة أنواع "تمثل نمذجة تجريدية وصفية للموضوع الجديد للشعرية البنيوية" [2]، أفرد لها كتابا كاملا سماه "أطراس" [**] (Palimpsestes)، وتتمثل الأنماط الخمسة فيما يلي:

1/ التناص: تطوير لمصطلح الحوارية (Dialogisme) عند "باختين" (M.Bakhtin)، إلى التناص (Intertextualité)، الذي وضعته جوليا كريستيفا (J.Kristiva) اصطلاحا على فسيفساء من الاقتباسات الحادثة على مستوى النص الأدبي، وعلى تفاعل النصوص وانصهارها وتماهيها فيما بينها بطريقة ضمنية أو مباشرة.

2/ **النص الموازي** (Paratexte): يعرف بالمناص ويشمل العنوان الرئيسي، العناوين الفرعية، صورة الغلاف، كلمة الناشر، الإهداء، الحواشي والهوامش...، وكل ما يدور في فلك النص الرئيسي.

3/ **النص الشارح** (Metatexte): هو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر، "ويسمى كذلك اللغة الثانية قياسا للنص باعتباره لغة أولى، ويمثل الخطاب النقدي الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي، بتحليله والتعليق عليه". [3]

4/ النص اللاحق (Hepertexte): عبارة عن علاقة محاكاة أو معارضة أو تحويل تتحكم في نصين متلاحقين زمنيا، فإنياذة "فرجيل" تحاكي إلياذة "هوميروس" من حيث الجنس الأدبي

---

[1] جيرارجنيت، مدخل لجامع النص، ص90.

[*] إن ترجمة "عبد الرحمن أيوب" لهذا العنوان إلى "مدخل لجامع النص" بعيد عن المعنى الذي أراده جنيت "Architexte" الذي يقترن "بمعمارية النص الأدبي" ومقوماته البنائية والفنية التي تميز جنسا أدبيا عن آخر.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص21 .

[**] طرس ويجمع على أطراس وطروس، والطِّرس: الصحيفة التي محيت ثم كتب عليها.

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص21.

(ملحمة)، كما تعتبر الإنياذة نصا لاحقا (Hypertexte) لنص سابق (Hypotexte) هو الإلياذة. [1]

5/ معمارية النص (Architexte): اهتم بها "جنيت" للتمييز بين الأجناس الأدبية من حيث خصائصها الشكلية وقوالبها البنيوية.

يتجلى البعد الفضائي للمتعاليات النصية في النوع الثاني منها، والمتمثل في النص الموازي الذي يشتمل على شبكة من العناصر المتفضية داخليا وخارجيا، وهو بهذا المعنى يشغل أكثر من حيز مكاني، والذي يهمنا هو إسهامه في التنويع الفضائي الذي يحدث على مستوى النص الواحد أو القصيدة الواحدة.

إنه اهتمام جيرارجنيت "بالنص الموازي" جعله يتناوله بالدراسة من خلال أبعاده المختلفة: الفضائي، الزماني، التداولي، الوظيفي...، مانحا إياه وضعه الاعتباري الملائم في بناء معمارية النص ودلالته، وقد كان قبل ذلك مغمورا، يحتل موقعا هامشيا وثانويا.

فقد ذهب "محمد بنيس" إلى أن الشعرية الأرسطية لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها، كما أشار إلى افتقاد الشعرية العربية القديمة لهذا النوع من الدراسات. [2]

أما في الشعرية الغربية المعاصرة، فقد بدأ الالتفات إلى النص الموازي وقيمته البنائية والدلالية في مصنفات وكتب وقواميس، دون أن تفرد له دراسة مستقلة، فقد أشار جاك دريدا (Jaques Dirida) في كتابه التشتيت (La Déssémination) سنة 1972 إلى الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات والديباجات والافتتاحيات، مؤكدا على منحها النص بعدا مرئيا. قبل أن يكون مقروءا.

وقد كان ميشال مارتيتز بالتار (Marchel Martins-Baltar) أكثر دقة ومنهجية في استعمال مصطلح النص الموازي من وجهة نظر تعليمية بداغوجيا في كتابه " L'écrit et les écrits, problèmes d'analyse et considération" وقد زاد عليه "جنيت" في "عتبات" الطرح النقدي والابستمولوجي، كما تكلم "هنري ميتران" (Henri Mitterand) عن المناطق

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، دط، المركز الثقافي العربي، الرباط،1990،ص23.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج.1، التقليدية، ص77.

المحيطة بالرواية في كتابه "خطاب الرواية" (Discours de roman) وأثرها في جذب القراء لتداولها وقراءتها. [1]

إلا أن كل هذه الجهود لم تثمر ولم يئن قطافها، إلا مع مجيء كتاب "عتبات" (1987)، الذي أرسى فيه "جيرارجنيت" قواعد النص الموازي، محددا تعريفه، ضابطا مبادئه ووظائفه، متتبعا في ذلك المنهج الآني (Synchronique) بوضعه جدولا عاما قابلا للتعديل، بالحذف والإضافة، لأن النص الموازي في تطور مستمر خاضع لرغبة المؤلف من جهة، ولوظيفته التداولية التواصلية مع جمهور القراء من جهة أخرى.

لقد فتح "جيرارجنيت" بكتابه هذا آفاقا واسعة ليس في الرواية فحسب، بل في الشعر والمسرح والسينما والرسم والموسيقى لدراسة العتبات في بعدها: الفلسفي والثقافي والبصري والتداولي.

يتلقى النص الموازي أول ما يتلقى بحاسة البصر التي تلعب دور المغناطيس في التقاط كل ما يدور في فلك المتن في قراءة أولى متفحصة ومستقصية لحيثيات العمل الأدبي المعد للقراءة والتأويل، فالنص الموازي بتعريف "جنيت" هو "ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور" [2] فعناصر النص الموازي عبارة عن عتبات بصرية/مرئية، تشغل فضاءات متباينة، منها ما يثري فضاء النص الرئيسي نفسه، ومنها ما يشغل فضاءات خارجية محيطة، وأخرى فوقية.

وهو بهذا المعنى يتبنى دور الموجه والمؤشر الذي يسهم في بناء أفق توقع القارئ، ويحد من جموح التأويل.

يستند "جيرارجنيت" على مبدأ فضائي في تقسيمه للنص الموازي إلى أنواع، بعضها يتفضى داخل النص، وهو النص المحيط (Péritexte) وبعضها الآخر ينتسب فضائيا إلى خارج النص، وهو النص الفوقي (Epitexte).

---

(1) للإستزادة ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ط.1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2008، ص29-32.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج.1،التقليدية، ص77، نقلا عن:

Gérard Genette, Seuils, ED. du Seuil, Coll. Poétique. Paris, 1987.P7.

1/ **النص المحيط** (Péritexte)[*]: تعني السابقة اليونانية (Péri) حول، أما كلمة (Texte)، فيرجع أصلها التاريخي في الثقافة اللاتينية إلى كلمة (Texte) التي تعني النسيج، فـــ"معنى النص Textus في الثقافة هو النسيج بما تعنيه هذه الكلمة في المجال المادي الصناعي، ثم نقل هذا المعنى إلى نسيج النص".[1]

ومن هنا فإن المقصود بلفظة (Péritexte) هو كل نص مواز محيط بالمتن ويتحرك ضمن الفضاء الداخلي للكتاب من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية داخلية، الحواشي والهوامش، الإهداء، صور الغلاف، كلمة الناشر، المقدمة، التصدير وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب.

2/**النص الفوقي** (Epitexte)[*]: تعني السابقة اليونانية (Epi) "على"، أي أن هذا النوع يتعالى على الكتاب ويتجاوزه إلى بنيته الخارجية، إذ يفصل بينه وبين الكتاب بعد فضائي وغالبا ما يحمل صبغة إعلامية مثل: الاستجوابات، المذكرات، الشهادات، القراءات النقدية، المراسلات الخاصة، وكلها تغرف من منابع مختلفة وتصب في خدمة الكتاب بطريقة أو بأخرى.

كما يحتفظ النص الفوقي بحقه الدائم في الالتحاق بالنص المحيط "واحتلال مكان ضمن البنية الداخلية للكتاب، وهذه الإمكانية القائمة في مساره التداولي هي ما يجعل الحدود مفتوحة بين الممارستين، وتسمح بالتالي بالحديث عن بنية فضائية جوالة مميزة للنص الموازي بشكل عام"[2]

يسهم النص الموازي بتبنينه الفضائي في إضاءة النص الرئيسي وتوجيه دلالته والحد من الإسراف في تأويله، وعلى عكس أغلب الدراسات النقدية المنتشرة التي تركز على دراسة فضاء الديوان الشعري وكل ما يحيط به من سياج أولي في علاقته بالمتن الروائي أو الشعري، فإن هذه الدراسة تهتم بدراسة التفضية التقصيدية لا التدوينية أي أنها تتجاوز النص الفوقي، مقتصرة على عناصر النص المحيط التي تشغل حيزا مكانيا على مستوى القصيدة الواحدة، مستقصية دورها

---

[*] يعرف النص المحيط أيضا بالنص الموازي الداخلي والنص المصاحب والنص المجاور، وترى هذه الدراسة أن الأقرب دلالة مما أراده جيرارجنيت هو "النص المحيط" لأنه يحوي عناصر تحيط بالمتن.

[1] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط.1 ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص16.

[*] هناك من يجعل من "المحيط النصي" مقابلا للفظة Epitexte، وهي بعيدة عن المعنى المقصود منها، لأنها ترتبط بخارج الكتاب لا بمحيطه.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص79.

البنائي والسميولوجي والدلالي في التفضية الشعرية وهي: العنوان، الإهداء، التصدير، الهوامش والحواشي.

وعليه فإن إشكالية النص الموازي لا تنحصر في ذلك الشيء الذي يجعل من النص كتابا، بل تتعداه إلى ما يجعل منه خطابا شعريا متفضيا.

والسؤال الذي يطرح هنا، هل تقرأ عناصر النص الموازي المذكورة أعلاه، على أنها جزء من الفضاء الداخلي التقصيدي، أم أنها مجرد عتبات وهوامش مكملة، وجزر طافحة دون انتماء مؤكد؟- هل يؤثر حضورها أو غيابها على البعدين الفضائي والدلالي للقصيدة، لا سيما أنه بإمكانها أن تفقد امتيازها إذا قرر المؤلف حذفها من مكانها؟.

-كيف يمكن للقارئ أن يلملم هذه العناصر المتفضية حول فضاء النص، وهل تقرأ القصيدة قراءة جشطالتية باعتبارها كلا متكاملا لا فاصل بين عناصرها وفضاء واحدا، أم تتلقى بصريا باعتبارها جزرا فضائية مجزأة، والتئامها يعطينا الكل؟

II- فضائية النص الموازي وأجناسه الخطابية:

1. فضائية العنوان:

تتشظى النصوص الشعرية الحديثة إلى علامات لغوية وأخرى أيقونية تستدعي الرؤية والتأمل في عصر يتسم بالتعقيد والتواصل البصري. ويلعب العنوان دورا سميولوجيا كبيرا في امبراطورية العلامات باعتباره علامة لسانية وسميائية غالبا ما تتصدر النصوص تسمها وتسميها وتميزها عن غيرها.

إن العنوان من أبرز العناصر التي يقوم عليها النص الموازي، وهو بمثابة العتبة الأولى التي من خلالها يلج القارئ إلى عالم النص، لاحتلاله غرة القصيدة وموضع الثريا، وشغله لمساحة مكانية قد تطول أو تقصر فقد يأتي العنوان في شكل كلمة أو كلمتين أو جملة، ومن النصوص ما يتجاوز آفاق العنونة المألوفة إلى أنماط عنوانية جديدة كأن يعنون بأرقام أو نقاط أو علامات ترقيم وما إلى ذلك، ومن العناوين ما يجمع بين العلامات اللسانية وغير اللسانية لتحقيق بنيتها المكانية.

يعتبر العنوان المحطة الأولى التي من خلالها ندلف إلى عالم النص وفضائه الرمزي والدلالي، رغم اختلاف النقد في صياغة وضعه الاعتباري في كونه ينتمي إلى فضاء القصيدة

باعتباره المتوالية اللسانية الأولى التي تشغل حيزها المكاني، أم أنه بنية مستقلة لها فضاؤها الخاص الذي غالبا ما يرد بمحاذاة الفضاء التقصيدي.

وأيا كان الأمر، فإن العنوان حتى وإن حقق الاستقلال الفضائي، فإنه لا يحقق الاستقلال الدلالي، فهو لا يفجر دلاليا ولا يقرأ إلا ليرتبط بشبكة من العلاقات المباشرة وغير المباشرة بفضاء النص العلاماتي، ففي علاقة جدلية يختزل العنوان القصيدة ويكثفها ويختصرها ببنيته الرمزية، بينما تنشر القصيدة العنوان وتمدده وتمططه وتشرحه. وبتعاضدهما يكتمل معمار القصيدة البنائي والدلالي.

إن العنوان سمة في النصوص النثرية، ثم تمت استعارته إلى النصوص الشعرية التي أهملته في كل الثقافات واستعاضت عنه بصيغ بديلة كحسن المطالع والروي ومناسبة القصيدة أو الغرض في الثقافة العربية.

ويتفق النقاد بالإجماع على إهمال الشاعريين العرب القدماء للعنوان، "وأرسطوا قبلهم لم يتطرق هو الآخر إليه. وإذا كان النثر العربي قد جرب العنوان، فإن الأعمال الأدبية وغير الأدبية في اليونان القديم لم تكن تلتزم بضرورته، وهذا ما تقف عليه أيضا في الشعر القديم الصيني الياباني، بل إن العنوان في الشعر الأخير نادر (...) ولم تترع القصيدة في أوربا نحو العنوان بصفة جذرية إلا مع الرومانسية".[1]

ويبدو أن العنوان جلي الارتباط بعصر النهضة والثورة الصناعية مع تطور وسائل الطباعة، فقبلها كانت الكتب عبارة عن لفافات ورسائل مختومة، وغالبا ما يرد العنوان في نهاية المخطوط مع اسم الناسخ وتاريخ نسخه.

ولم يحتل العنوان موقع الصدارة، ولم يظهر صفحة العنوان إلا في السنوات بين (1475-1480)، ولا زالت هيئة الكتاب في تطور مستمر إلى أن استقرت على شكلها الحالي، وأصبح النص الرئيسي يحاط إلى جانب العنوان بالحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية.

وقد تنبه الباحثون في مجال السميولوجيا وعلم السرد والسينما والإشهار إلى أهمية العنوان وقيمته المرجعية واللغوية والتأثيرية والأيقونية، وبشروا بعلم جديد ومستقل ألا وهو علم

---

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج.1، لتقليدية، ص107.

العنونة (Titrologie) الذي أسهم في تأسيسه باحثون غربيون منهم: جيرار جنيت (G.Genette)، هنري متران (H.Metterand)، لوسيان جولدمان (L.Goldman)، كلود دوشي (C. Duchet)، ليو هوك (Leo Hoek) الذي يعتبر المؤسس الفعلي لعلم العنونة، ويعرف العنوان بأنه "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[(1)]

يتناول هذا التعريف العنوان من شتى أبعاده اللغوية والفضائية والوظيفية والتداولية.

ولعل في تحديد "ليوهوك" لماهية العنوان بعض القصور لحصره إياه في "العلامات اللسانية" من كلمات وجمل ونصوص، مع إهمال للعناوين التي قد تجمع بين اللغة والنقاط وعلامات الترقيم والأرقام.

ويتجلى البعد الفضائي للعنوان في احتلاله "رأس النص" بتعبير "ليوهوك"، وشغله للفراغ الموجود في أعلى الصفحة يسم النص ويسميه ويميزه عن غيره.

كما يشير التعريف إلى الوظيفة "الإيحائية" للعنوان بإشارته لمحتوى النص الكلي وتحديد مضمونه، وإلى الوظيفة "التعيينية" بتحديده للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الرئيسي (شعر، رواية، مسرح...) فيما يظهر البعد التداولي في استقطاب العنوان لجمهور القراء وقيامه بالوظيفة الإغرائية وجذب المتلقي، فكثيرا ما يكون العنوان دافعا قويا لاقتناء كتاب دون آخر.

وعليه تتحدد وظائف العنوان حسب تعريف "ليوهوك" في ثلاث:

1. الوظيفة الإيحائية.
2. الوظيفة التعيينية.
3. الوظيفة الإغرائية (التداولية).

وهي نفسها الوظائف التي حددها "جنيت" للعنوان، إلا أنه فصل لاحقا بين الوظيفة الإيحائية والوظيفة الوصفية، ويتمثل الفرق بينهما في "القصدية"، فالوظيفة الإيحائية ليست دائما قصدية، عكس الوظيفة الوصفية التي يراعى فيها الجانب الإخباري الذي يتعمده المرسل أو المعنون.

---

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات، ص67، نقلا عن:

Leo Hoek ; La marque du titre. Dispositifs sémiotique d’une pratique textuelle, ed. La Hoye mouton. Paris.1981. P17.

ولاستحالة وجود عنوان واحد يجمع بين هذه الوظائف جميعها، قسم "جنيت" العنوان إلى ثلاثة أقسام:

1.العنوان الرئيسي.

2.العنوان الفرعي.

3.التعيين الجنسي.

وهو نفس التقسيم الذي اعتمده "ليوهوك" في كتابه "سمة العنوان" (La marque du titre).

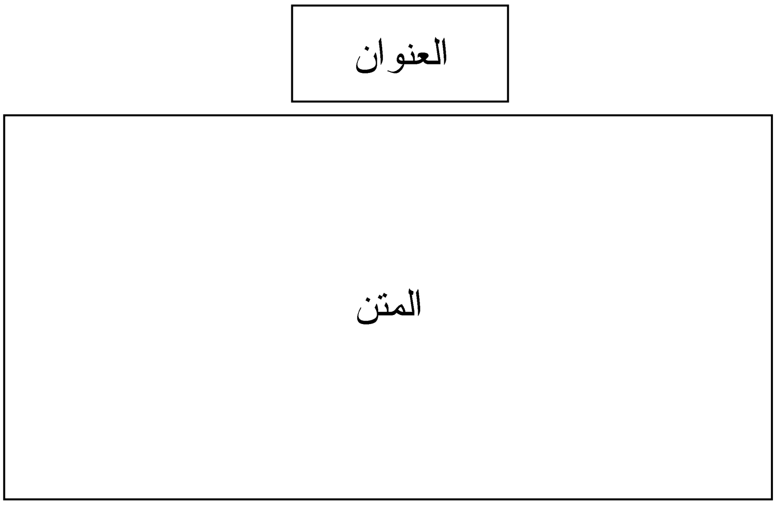
تعتبر دراسة العتبات "لجيرارجنيت" الدراسة العلمية الرائدة والممنهجة في مقاربة العتبات عامة والعنوان خاصة، لأنه استرشد بعلم السرد مع توظيف اقتراحات "ليوهوك" بعد تنقيحها وإعادة صياغتها.

والسؤال الذي يطرح في هذه الدراسة هو:

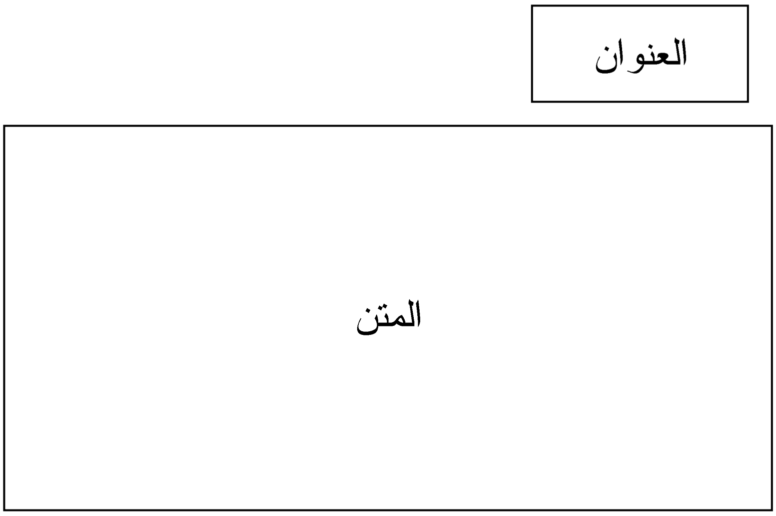
ما هي علاقة العنوان بالتفضية النصية، وكيف تتجلى سماته البنيوية والدلالية والوظيفية في نصوص سعدي يوسف؟

تمتد شبكة عنوانية داخل كل ديوان شعري من دواوين سعدي يوسف، ويحتل العنوان موقع الثريا بتفضيه في أول القصيدة، شاغلا حيزا مكانيا قد يطول أو يقصر، فلا شيء يحد من امتداده، أو يفرض عليه مكانه.

يتفضى العنوان في دواوين سعدي يوسف وفق طرق أربعة: **أولها:** احتلاله لحيز مكاني وسط الصفحة، متصدرا فضاء المتن على الشكل التالي:



ثانيها: انزياحه إلى يمين الصفحة في هيئة كاليغرافية بارزة، باعتماده السمك الخطي الذي يميزه عن كتابة المتن.



ثالثهما: انزياحه جهة اليسار معتمدا هيئة كاليغرافية مميزة، فاسحا مساحة من البياض الممتد نحو اليمين، ويمثل هذا النوع من العنونة ظاهرة مميزة للمجلد الثاني من ديوان سعدي يوسف، حيث يتموضوع العنوان في أقصى الياسر:

العنوان

المتن

رابعها: تشظي العنوان الرئيسي للقصيدة إلى عناوين فرعية وانفراطها إلى فضاء المتن، معتمدة السمت الخطي السميك، لشد انتباه المتلقي، في مثل هذا النموذج:

الغصن والراية

....
....
....
مساء باريسي
....
....
....
مكتبة زيوريخ
....
....
....
ثلج
....
....
....
الضريح
....
....
....
نشيد للعالم الذي يولد (1)

(1) سعدي يوسف، ديوان نهايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص354.

يبسط العنوان ظلاله على فضاء النص، محتلا موقع الصدارة والعتبة الأولى التي تسلمنا إلى ركح القصيدة، فهو أول ما تقع عليه عين القارئ، وفي قراءة بصرية للنماذج السابقة، نجدنا أمام فضاءين " العنوان وقد كتب بخط مغاير، واحتل موقعا متميزا بوصفه نصا أصغر (Micro-Texte) يقوم على وظائف ثلاث حسب شارل جريفال (Ch-Grivel) إذ يحدد، يوحي ويمنح النص الأكبر (Macro-Texte) قيمته، ويضيف إلى ذلك رولان بارت بعدا جديدا، فيرى أن العنوان يفتح شهية القراءة (La fonction apéritive) ونص ثان، هو نص القصيدة التي تعتبر جسدا مرئيا وامتدادا للعنوان بما تتضمنه من علامات لفظية وغير لفظية تشتغل وتتعالق فيما بينها لتفضي إلى الدلالة"[1]

أما عن إشكالية إندماج العنوان والنص في فضاء واحد، أم أنهما ينتميان إلى فضاءين مستقلين، فالذي يمكن أن نجزم فيه هو تمتع العنوان ببنية فضائية جوالة تسمح له بالظهور مستقلا أعلى القصيدة، أو باندماجه في فضائها، وشغله حيزا مكانيا مشتركا من خلال تناسل العنوان الرئيسي إلى عناوين فرعية تشغل أماكن مختلفة من معمار القصيدة، وفي هذه الحالة لا يمكننا سوى الإقرار بانتماء العنوان والنص إلى فضاء واحد مشترك.

هذا فيما يخص العلاقة التي تجمع بين فضاءي العنوان والنص، أما إذا نظرنا إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة، فإن أول ما يلفت الانتباه تميزه بالوظيفة البصرية والأيقونية فضلا عن الوظائف التي حددها "جيرارجنيت"، إذ يتفضى العنوان في قصائد سعدي يوسف معتمدا طرقا متنوعة في توزيع السواد على مساحة البياض، وتتجلى أبرز تنويعاته الفضائية فيما يلي:

1- **الجمع بين الفضاءين اللغويين العربي والانجليزي** ، ومثاله من ديوان "شرفة المنزل الفقير":

من قتل فرهاد عثمانوف؟
Who killed Farhad Usmanov ?
[2]www.war.against-terrorism.info

---

[1] رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، فصول، ع.2 ،ص100.

[2] سعدي يوسف، ديوان شرفة المنزل الفقير، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

من غير المألوف أن يتضمن العنوان موقعا على شبكة الإنترنيت متخصصا في الحرب (War) ضد (Against) الإرهاب (Terrorism)، وهي ظاهرة ترتبط بما بعد الحداثة في عدائها للتكرار والتشابه والاستمرارية.

وقد أسهم ورود هذا الموقع ضمن بنية العنوان في منحه بعدا إيديولوجيا أو وظيفة إيديولوجية إلى جانب الوظيفة البصرية التي تستدعي التوقف والتأمل في مثل هذا النموذج المتميز من التفضي العنواني.

2- **اعتماد النبر البصري** : ويتم ذلك وفق آليتين، فمن العناوين ما يعتمد السمت الخطي ببروزها بخط أسود قاتم، وهذا النوع الغالب من العنونة في الدواوين، ومنها ما يزيد على السمت الخطي بالتسطير تحت العنوان، ويمثل هذا النمط ظاهرة "في ديوان حفيد امرئ القيس" في مثل هذا النموذج:

القصيدة قد تأتي... (1)

يقترن النبر البصري في هذا النوع من العنونة بالوظيفة الإغرائية، حيث يبدو فضاء العنوان بارزا ومتميزا ومنفصلا عن الفضاء النصي، يستدعي التوقف والتأمل والتأويل، ثم الانتقال إلى المتن.

3- **العنوان المتفضي شاقوليا** : برز هذا النوع من العنونة في ديوان "الشيوعي الأخير"، حيث تمتد كلمات العنوان امتدادا شاقوليا على غير العادة، إذ ينحاز السواد إلى يمين الصفحة تاركا مساحة شاسعة أمام البياض الذي يكتسح أعلى النص بهذا الشكل:

حفر
البئر
المطوية(2)

وهي ظاهرة بصرية ترتبط بما بعد الحداثة في خرقها للمألوف، وفي تنويعها الفضائي اللامنتهي، ففي الانحياز جهة اليمين كتابة ما يشير إلى خوف وهروب من اليسار، ففضلا عن الوظيفتين البصرية والإغرائية لهذا النمط العنواني، فإنه يقوم بوظيفة إيديولوجية، فشخصية "الشيوعي الأخير" التي تمثل امتدادا "للأخضر بن يوسف" الذي يمثل قناعا "لسعدي يوسف"

(1) سعدي يوسف، ديوان حفيد امرئ القيس، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

(2) سعدي يوسف، ديوان الشيوعي الأخير، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

تجعل المتلقي يعتقد بالانتماء اليساري للشاعر، إلا أن في انحيازه جهة اليمين كتابة، علامة سميائية توحي بغير ذلك.

والحقيقة أن سعدي يوسف أخذ عن الشيوعية بعدها النضالي الذي يقترن بالطبقة الكادحة للتعبير عن انفعالاتها وعواطفها المطموسة والمقهورة لا استبدادها المطلق المقرون بالعنف الدموي والتدمير الشامل، فقد كانت لسعدي يوسف دائما رؤية ماركسية للعالم و"قد أعطى أهمية كبرى في إنتاج النص الشعري للهامشيين وأصحاب المهن الدنيا (...) كفئة اجتماعية فاعلة ومضطهدة من الطبقات العليا (...) وهذه الرؤية لم تحدث مرة وفقط، وإنما استطاع الشاعر أن يعمقها ويضعها في إطارها الإنساني المناسب خلال مسيرته الشعرية في ديوانيه الأخيرين "أغنية صياد السمك" وقصائد نيويورك"[(1)]

4- الجمع بين الحروف والنقاط والأرقام وعلامات الترقيم، في مثل هذه النماذج:

من هواجس رجل، سنة 2000 ق.م[(2)]

عطلة المصارف 2004/5/31[(3)]

إليك... أيتها الجزائر[(4)]

وداعا عدن! [(5)]

للنقاط والأرقام وعلامات الترقيم بعدها الفضائي والتأويلي، كما رأينا، وبروزها في فضاء العنوان لا يقل أهمية ولا دلالة عن ظهورها في المتن، فبروز النقاط المتتالية في "إليك...أيتها الجزائر"، وهي نقاط حذف، تجعل القارئ يبذل جهدا مضاعفا في ملء هذا الفراغ، بحيث تنسجم دلالة العنوان مع محتوى النص فهناك "علاقة انسيالية بين العنوان والنص مما يشكلان معا بنية شاملة (...) أي أن العنوان بنية رحمية، تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية"[(6)]

---

(1) فتحي عبد الله، عن أغنية صياد السمك وقصائد نيويورك، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com/home/index.php

(2) سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

(3) نفسه.

(4) سعدي يوسف، ديوان نهايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص315.

(5) سعدي يوسف، ديوان خذ وردة الثلج خذ القيروانية، الديوان، مج.2، ص381.

(6) جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج.25 ، ع.3 ،ص107.

ومن صور انعكاس العنوان على المتن لدى سعدي يوسف، قصيدة "تقاسيم" التي وردت على الشكل التالي:

تقاسيم

"1"

في السماء الندية
تمطر الشجرة
وحدها.

"2"

في السماء البعيدة
يولد النجم
وحده.

"3"

في البلاد التي لن أراها
تولد الأغنية
وحدها.

"4"

قال لي: أنت غصن
ولكنه
لم يقل أي ريح
ولا قال أي الشجر...

"5"

أين منبت ذاك الشجر؟

"6"

كيف لي أن أرى
بينما يفقد اللون لسع الأصابع؟

"7"

كيف لي أن أقول

والمرايا نوافذ

في مركبات قطار سريع

"8"

كيف لي أن أقول الحقيقة [1]

اتخذت القصيدة بنية معمارية في شكل طوابق مرقمة طابقا فوق طابق، كما لو أن كل طابق منها يمثل واحدة من التقاسيم المشار إليها في العنوان، الذي تنامى وتوالد ليس داخل القصيدة فحسب، بل حتى على مستواها الشكلي الخارجي.

فقد قام العنوان ها هنا بوظيفة إيحائية، بإشارته لمحتوى النص الكلي وتحديد مضمونه المرتبط بتقاسيم معينة لا تبين وتتضح دلالتها المقصودة إلا بقراءة النص، فضلا عن وظيفته الفضائية، التي تمثلت في طريقة تفضي القصيدة.

وقد تفضى العنوان في أعلى الصفحة متراحا جهة اليسار، معتمدا النبر البصري للفت انتباه القارئ تماشيا ووظيفته التداولية التي تعتمد على استقطاب بصر المتلقي وتركيز الاهتمام عليه للوقوف عنده بالتحليل والتأويل.

يمثل العنوان في هذا النموذج بنية مستقلة فضائيا عن الحيز المكاني للقصيدة، إلا أنه لا يقرأ بمعزل عن فضاء النص العلاماتي الذي تربطه به شبكة من العلاقات المباشرة وغير المباشرة، حيث بدت وظائفه جلية في بعدها: الفضائي والإيحائي والتداولي.

2– فضائية الإهداء : (Les Dédicaces)

الإهداء عبارة عن تقدير وعرفان يوجهه الكاتب لفرد أو أكثر حبا وامتنانا، تعبيرا عن مكانة المهدى إليه.

وهو تقليد قديم تعود جذوره إلى أصولا لاتينية، وقد كان قرين الثقافة الشفوية، يتوجه به الكاتب إلى المعني به قبل عرض المسرحية أو إلقاء القصيدة، وقد صاحب الإهداء الأجناس الخطابية على تمايزها وتنوعها، إلا أنه لم يتجل في صيغته التدوينية المعروفة و لم يحتل مكانته المعروفة ضمن كوكبة عناصر النص الموازي، إلا مع ظهور الطباعة في الزمن الحديث.

---

[1] سعدي يوسف، ديوان الأخصر بن يوسف، الديوان، مج.2، ص 136-137.

اقترن الإهداء الكلاسيكي بإعلان الولاء للمهدى إليه، سواء في صيغته المختصرة أو في صيغة رسالة إهداء (Epitre Dédicataire) وحتى بداية القرن التاسع عشر كان الإهداء مكافأ عليه " سواء بواسطة حماية من صنف فيودالي أو بورجوازي (أوبروليتاري) ولما كان الأدب، لا يعتبر في تلك الأزمنة القديمة حرفة والكاتب لا يتمتع بحقوق التأليف، فإن " رسالة الإهداء" كانت تمثل بشكل منتظم جدا، جزءا من موارد عائدات الكاتب" [(1)].

ارتبط الإهداء الكلاسيكي بالوظيفة الاقتصادية التكسبية، إلى أن استرجع المؤلف حقوقه مع بداية القرن التاسع عشر مع المفهوم الحديث للأدب، فانزاح الإهداء بدوره عن وظيفته الكلاسيكية وبات يعبر عن خصوصية العلاقة التي تربط مرسل الإهداء بالمهدى إليه، وقد يكون هذا الأخير غائبا أو مغمورا، لكن مشاعر المودة والتقدير التي يكنها له المؤلف تحمله على إهداء عمله إليه، وقد يكون المهدى إليه ليس شخصا بل مؤسسة أو هيئة أو منظمة أو موضوعا نضاليا أو وطنيا أو إنسانيا، لذا ميز " جيرارجينت" بين هذين النوعين من الإهداء، سمى النوع الأول بالإهداء الخاص، وسمي النوع الثاني بالإهداء العام.

وفي ذات السياق " يفرق (جنيت) أيضا بين فعلين مهمين لهذا المصطلح الأول فعل (dédier/ أهدى...له الكتاب)، أي الإهداء الموجود في الكتاب، والثاني فعل (dédicacer/ أهدى ...له نسخة بالتوقيع)، أي ما يعرف بـــالإهداء بالتوقيع، وهذا الإهداء مربوط بإهداء نسخة من الكتاب لشخص ما (القارئ/ المهدى إليه) موقعة من طرف الكاتب نفسه [(2)].

وأيا كانت نوعية المهدى إليه فهو بالنسبة للمؤلف عبارة عن "قارئ افتراضي" لأنه يتوقع وينتظر منه أن يقرأ العمل المهدى إليه.

والجدير بالملاحظة أن "جيرارجينت" حين درس الإهداء في علاقته بالنص الموازي، تحدث عن الإهداء في الكتاب ككل، و لم يول هامشا ولو صغيرا للإهداء الذي يصاحب القصيدة الواحدة، أو القصة الواحدة ضمن مجموعة شعرية أو قصصية.

وحين صنف وظائف الإهداء، نسب إليه الوظيفتين الدلالية والتداولية، اللتان تضبطان علاقة المهدي بالمهدى إليه.

والذي يهم هذه الدراسة هو الإهداء المصاحب للقصيدة الواحدة من خلال عدة أسئلة:

---

(1) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 48.

(2) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 93.

1 -ما هي علاقة الإهداء بالقصيدة فضائيا، هل ينتميان إلى فضاء واحد أم أن لكل منهما فضاءه المستقل؟

2 -لماذا تأتي قصائد مصحوبة بإهداء دون أخرى ؟

3 -كيف يؤثر الإهداء على حضور القصيدة فضائيا ودلاليا وجماليا؟

أبدأ من العتبة التي انتهيت عندها، وهي عتبة " العنوان" وأشير إلى أن العنوان قد يشغل دور عتبتين في آن واحد، وهما العنونة والإهداء، فكثيرا ما يحمل العنوان دلالة الإهداء ضمنيا، أو يأتي على صيغة إهداء:" قصيدة مديح إلى مؤرخ مغربي"

لقد ورد عنوان هذه القصيدة من ديوان " الليالي كلها" على صيغة إهداء مفتوح" إلى مؤرخ مغربي" دون ذكر اسمه، لكن القارئ قد يفهم الشخص المقصود عند نفاذه إلى فضاء القصيدة وتأويل دوالها المشفرة بإعطائها مدلولات تنسجم وبنيتها الكلية، فالإهداء هنا جاء مضمنا في العنوان، ومفتوحا لا تتبين دلالته وتتضح إلا بإقامة علاقة بينه وبين النص.

أما فضائيا، فقد غير الإهداء – في هذه الحالة- موضعه الاعتيادي المتمثل في شغله مكانا طباعيا أسفل العنوان متزاحا جهة اليسار أعلى القصيدة، إلى تسلق قمة الصفحة واحتلاله موضع الثريا باندماجه في صيغة العنوان محتاجا بذلك إلى جهد للعثور عليه، وتصنيفه عتباتيا- إذا صح القول-.

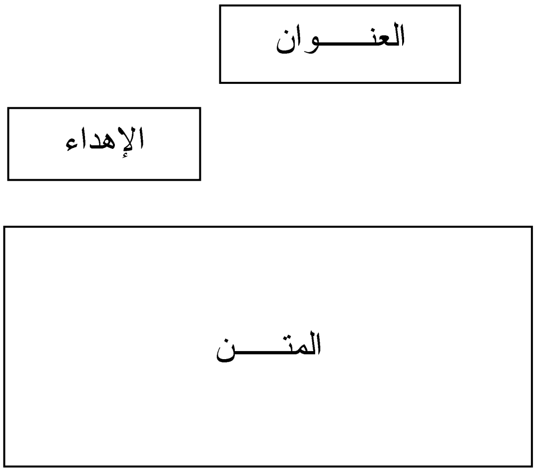
وفي مثل هذه الحالة يعتبر العنوان/ الإهداء المتوالية اللسانية الأولى من فضاء القصيدة، لارتباطه الدلالي بها، ولاستحالة عزل أحدهما عن الآخر، فالقصيدة لا تكتمل بنائيا وهندسيا ودلاليا إلا بعنوانها/ إهدائها، فالفضاء في هذه الحالة واحد، ولا مجال للتعدد الفضائي.

ومن نماذج تماهي الإهداء في العنوان لدى سعدي يوسف نجد أيضا: إلى أبي تمام، إلى رائد فضاء، إلى محيسن من هور السفطة، إلى زميل موقوف، إلى عبد الرحمن خليفة، إلى عبد الوهاب البياتي...

إن هذا النوع من العنونة/الإهداء، قد يأتي مفتوحا دون ذكر اسم العلم المهدى إليه تحديدا، وقد يذكر المهدى إليه ذكرا صريحا مباشرا.

والملفت للانتباه أن هذا النوع من القصائد لا يأتي مصحوبا بإهداء مستقل، مما يؤكد حدوث عملية الحلول والدمج الفضائي والدلالي بين الإهداء والعنوان. وتعلل هذه الظاهرة أدبيا ببعدها الجمالي والفني.

يحتل الإهداء فضائيا في أغلب دواوين سعدي يوسف وضعه الاعتيادي أسفل العنوان، متزاحا جهة اليسار بهذا الشكل:



وفي هذه الحالة يحتل الإهداء موضعا مرئيا مميزا من الصفحة، مستقطبا انتباه المتلقي، الذي تقع عينه أول ما تقع على العنوان فالإهداء، وغالبا ما تحدث عملية القراءة بطريقة تصاعدية لا سيما إذا كان الإهداء مميزا وملفتا للانتباه، فتقع عين القارئ أول ما تقع على الإهداء ثم تصاعد إلى العنوان، وتعود متأملة الإهداء من جديد، ثم تلج إلى النص.

وقد يصلح أن نسمي هذا النوع من القراءة البصرية بالقراءة المتأرجحة لتأرجحها بين المتن وعتباته متفحصة، مستقصية، باحثة عن المكان الذي تنام فيه المعاني عاقدة علاقة تشابكية بين فضاء العنوان / الإهداء/ المتن، محاولة أن تجمع بينها في بنية واحدة متكاملة فضائيا ودلاليا.

وغالبا ما يكون الإهداء أكثر الأماكن استقطابا دون غيره، حينما يكون مميزا، في مثل قصيدة " صحاقة" من ديوان" قصائد أقل صمتا" لسعدي يوسف، حيث جاء الإهداء بهذه الصيغة:" إلى أدونيس" وهنا تهرب عين القارئ إليه محللة مستقصية عن الشخصية المهدى إليها، هل هو إله الخصب عند اليونان، أم أنه الشاعر السوري المعروف " علي أحمد سعيد"، ولن يصل إلى الدلالة المرجوة إلا إذا أقام علاقة بين الفضاءين الدلالي والمكاني للإهداء والمتن.

والإهداء لا يرد اعتباطا في مثل هذه القصيدة، بل لاشتماله على دلالة لا يكتمل بناء القصيدة إلا بها، لذا يمكن اعتباره لبنة أساسية تتفضى خارج القصيدة بصريا، وتنام دلالتها في ثناياها.

ومن الأشكال التي تفضى عليها الإهداء عند سعدي يوسف، وروده في شكل علامة سميائية متكتمة موجهة إلى شخص بعينه، والقارئ غير معني بفهمها ولا بإقامة علاقة بين فضاءي الإهداء والنص في مثل هذا النموذج: إلى "أ"، وفي هذه الحالة، غالبا ما يكون المهدى إليه هو القارئ الأول الذي كتبت لأجله القصيدة، والإهداء باعتباره علامة سميائية غير قابل للتأويل في الغالب.

ومن الصور التي يستغني فيها القارئ عن إقامة علاقة فضائية ودلالية بين الإهداء والمتن، حين تكون شخصية المهدى إليه مجهولة، غير معروفة، وفي هذه الحالة يكتفي بقراءة الفضاء النصي واستكناه دلالته وغالبا ما تكون ناقصة.

وهكذا تتنوع صور تفضي الإهداء في القصيدة المعاصرة، وتتنوع علاقته مع فضاء القصيدة من حالة إلى أخرى، وهي لا تزال تتنامى وتتطور في أشكال مختلفة تتصل بما بعد الحداثة في طغيانها الجارف الذي لا يقف عند حد.

أما عن إهداء الديوان، فقد تجاوزته هذه الدراسة لأنه لا يشغل حيزا فضائيا داخل القصيدة الواحدة، بل يتفضى في بداية الديوان كما هو معروف.

3- فضائية التصدير:(Epigraphe)

يعتبر التصدير من أهم عناصر النص الموازي التي اهتمت بها الشعرية السردية مع "جيرارجيت"، كعتبة مهمة في إضاءة النص وتوجيه القراءة.

والتصدير عبارة عن اقتباس يرد في شكل جملة أو مقتطف من نص، وقد تكون هذه المقتبسات فلسفية أو صوفية أو أسطورية أو إبداعية (شعر، رواية، قصة، مسرح.....)، أو تضمينات دينية تتموضع بعد الإهداء إن كان هناك إهداء، أو على رأس الكتاب أو الفصل أو القصيدة أو القصة وتمثل المزدوجتان علامة طوبوغرافية وليدة القرن السابع عشر ميلادي، ابتدعت لتؤطر وتعزل العبارة المقتبسة وتفصلها عن النص الجديد، من باب الأمانة والحفاظ على حقوق الكاتب، ويستحسن أن يكتب النص المقتبس بخط مغاير، إلا أن ثمة نوعا واردا من

التصدير، يعرف "بالتصدير الغفل" وهو غير المنسوب لمؤلفه نظرا لشهرته، أو لانتمائه إلى التراث والثقافة العامة يفتقد مصدرا خاصا، كالحكم والأمثال السائرة، كما يمكن للتصدير أن يكون أيقونا في شكل صور ورسوم.

لقد عرف التصدير تطورا في العصر الرومنسي، ويبدو أنه" ممارسة أكثر حداثة، لا تتجاوز آثارها الأبعد القرن السابع عشر، حتى وإن كان من المتيسر أن نجد لها سلفا في ممارسة خطابية أكثر قدما، تتمثل في " حديث المؤلف" La Devise D'auteur، هذا الحديث الذي يتجاوز النص المفرد، ليستقر على رأس مجموعة من أعمال المؤلف، لإنجاز وظائف نصية موازية (نصية أو بيوغرافية) تضيء بدورها بعض عتمات النص وتحسن تداوليته" [1].

قد تكون دلالة التصدير مراوغة، من حيث الحيز المكاني الذي يشغله، فالذي يبدو للوهلة الأولى أنه يكون بمحاذاة النص الرئيسي، يجاوره ويتخذ موقعا قريبا جدا منه محتلا موقع الصدارة، التي يفهم منها أسبقيته على النص، إلا أن الوارد هو وجود مكان آخر محتمل للتصدير، و هو تموضعه في نهاية الكتاب أو الفصل أو القصيدة أو القصة أو أي عمل أدبي آخر، يفصل بينهما سطر أبيض، وهو ما يعرف بالتوقيع الذي نجده في آخر العمل.

ولأن التصدير يتفضى بأكثر من شكل واحد، يمكن أن نميز من حيث بنيته المكانية بين نوعين:

1/ التصدير البدئي/ الأولي (Epigraphe Liminaire): يتموضع النص المقتبس فضائيا في أول العمل الأدبي، على رأس الصفحة، بعد العنوان مباشرة، إذا لم يكن هناك إهداء، ويتبنى وظيفة تنبيهية وتوجيهية وتناصية ودلالية، تسهم في بناء أفق انتظار المتلقي، وإضاءة النص الذي هو بصدد قراءته.

2/ التصدير الختامي(Epigraphe Traminale): يشغل النص المقتبس حيزا مكانيا بعد نهاية العمل الأدبي، يفصل بينهما سطر من البياض، ويأتي ككلمة ختامية تتوخى الانسجام مع النص [2].

تمثل قصيدة " مترل المسرات" لسعدي يوسف نموذجا متميزا للإقتباس بجدارة، وهذا مقتطف منها:

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 58.

[2] ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 108.

متزل المسرات

آه لقد غدا صاحبي الذي أحببت
ترابا
وأنا، سأضطجع مثله
فلا أقوم أبد الآبدين
فيا صاحبة الحانة:
–وأنا أنظر إلى وجهك–
أيكون في وسعي ألا أرى الموت
الذي أخشاه
وأرهبه ؟
كلكامش

تزهر أشجار الكافور
عصافير،
وتزهر أشجار الكافور
روائح مشتبهات
إذ يختلط الشارع، والأمسية الرطبة، والأشجار

الجدران غصون
والأسفلت طريق ريفي يلمع فيه النهر
ولوحات السيارات،
وثوب فتاة تسرع.....
كان المتزل في زاوية الشارع
يخفي عبر نوافذه سهر الليل الفائت

أو سهر الليل القادم

أو ثوب فتاة يترع

في سهر الليل الفائت

أو سهر الليل القادم

أو في مقعد سيارة

....

....

أشجار الكافور

مصباح أخضر في باب المترل

وسراويل نساء في الأغصان

أشجار الدفلى

تندس، مع الليل الثابت

والأوراق المالية

والصفقات[1].

يمثل التصدير في هذه القصيدة ظاهرة بصرية تجذب عيني القارئ وتستوقفهما، لا سيما أن التصدير هنا لم يحدد بمزدوجتين، وإنما جاء محاطا بإطار على غير العادة، كنوع من التجديد الذي يرتبط بما بعد الحداثة في تجاوزها وانزياحها وخروجها عن المألوف.

جاء التصدير في موقع استهلالي، يتوج فضاء صفحة النص ويوشيها محتلا الموقع الإفتراضي للإهداء بعد العنوان مباشرة، متراحا جهة اليسار .

وهو نوع من التصدير البدئي الذي جاء في شكل مقطع من الملحمة البابلية" جلجاش"، وقد مضى في رحلته الشهيرة بحثا عن الخلود، بعد أن اختطف منه الموت صديق عمره "أنكيدو" وقد اختار الشاعر مقتطفا يقر فيه جلجامش بضرورة الموت، وحسرته على هذه الحقيقة الوجودية المؤلمة، والسؤال الذي يطرح هنا:

لماذا اختار سعدي يوسف هذا المقطع بالذات، وما هي علاقته بالدلالات المنثورة في فضاء القصيدة، ثم ما هي طبيعة العلاقة الرابطة بين الفضاء البصري للتصدير والحيز المكاني للقصيدة ؟

(1) سعدي يوسف، ديوان الليالي كلها، الأعمال الشعرية، ص 112-113.

يلملم فضاء التصدير بعضه داخل إطار يحد من توزعه المكاني، ويضعه على رأس القصيدة متزاحا جهة اليسار في شكل قاعدة أو نظرية أو حكمة مؤطرة جاءت كخلاصة لتجربة في الحياة.

وتأتي أول متوالية لسانية في فضاء القصيدة، مبتدئة من مكانها الإعتيادي جهة اليمين، فاسحة مساحة من البياض أسفل التصدير، جامعة في تشكلها البصري بين الفراغ و البياض وعلامات الترقيم واللغة في كون تقصيدي، يبدو في قراءة بصرية أنه منعزل ومستقل فضائيا عن التصدير.

ومن ثم فإن التصدير لا ينتمي فضائيا إلى النص، بل يتموضع خارج العمل ويكون محاذيا لحافته، في موقع قريب جدا منه، كما يمكن حذفه في الطبعة التالية إذا قرر المؤلف ذلك، فهو ليس من لحمة القصيدة وسداها، ولا لبنة أساسية في بنائها ولا عنصرا مهما في فضائها. ويبقى الفضاء الدلالي هو القاسم المشترك بين التصدير و القصيدة، فالنص المقتبس يؤطر المعنى ويوجهه سلفا، ويقوم فضلا عن وظيفته التناصية بوظيفة تعليقية على النص- حسب جيرارجنيت- حيث يحدد دلالته ويوجهها ليكون أكثر وضوحا وجلاء.

أما عن التصدير الاستهلالي الملحمي المتفضي في قصيدة " متزل المسرات"، فهو أقرب من الحكمة والموعظة، فالمسرات هنا قرينة: بالروائح المشتبهات، ولوحات السيارات، وثوب فتاة تسرع، وسهر الليل القادم، وسهر الليل الفائت، والأوراق المالية والصفقات، وكلها مؤشرات على الانحطاط الأخلاقي والمجون الذي يحدث في متزل المسرات، الذي هو متزل اللهو والصفاقة والشبهات.

وترتبط هذه الدلالات- في التصدير- بصاحبة الحانة، فما يحدث في " الحانة" من عربدة ولهو ولعب هو نفس ما يحدث في " متزل المسرات"، إلا أن جلجامش كان يرى في وجه صاحبة الحانة الموت الذي يخشاه ويرهبه، وهو رادع كاف للإستقامة والتقوي، مما يضفي على التصدير طابع الحكمة والموعظة الذي تنسحب دلالته على ما جاء منثورا على صفحة النص، وكأننا بالشاعر يقف من خلال هذه القصيدة موقف الراشد الواعظ والمعلم الناصح، والمصلح المقوم- على غير العادة !!-.

لم ينح التصدير في قصائد سعدي يوسف نحوا واحد، بل جاء متنوعا في تشكله البصري ومحتواه المعنوي، وهذا نموذج ثان من قصيدة " الحي العربي":

الحي العربي

" لقد ألقت بنا العواصف مرغمين

على شواطئك"

يوليسيس

شوارعها الفساح تضيق حين تلامس الحيا

وتنحدر العمائر، تنبت الفطر

بيوتا من رقاق اللوح والقصدير ملوية

على أعناقها، تتسول القرميد والصخرا

وتدبق بالصبايا الخادمات وبالبغايا حولها الدنيا

كأن البحر يقذف كل يوم عند مرساها

رذاذ السل، والسيلان، والآها

كأن الحي لا يحيا [1].

على خلاف النموذج السابق، إنزاح العنوان إلى يسار الصفحة معتمدا النبر البصري وبروزه بخط سميك تمييزاله- في قراءة بصرية أولى- عن المتن التصديري الذي احتل حيزا مكانيا أسفل العنوان مباشرة دون أن تفصل بينهما مساحة من الفراغ أو البياض، وقد تحيزا في شكل كتلة متوحدة، كما لو كانا لحمة واحدة، لولا النبر البصري الذي ميز العنوان وورود النص المقتبس بين مزدوجتين.

والتصدير في هذه الحالة يرتبط فضائيا ودلاليا بالعنوان لا بالنص، ويتبنى الوظيفة التعليقية عليه، فقد ورد لا ليبرر النص ولكن ليبرر العنوان:" وقد اشتهرت هذه الوظيفة كثيرا في الستينات من القرن الماضي. وهذه التبريرية للعنوان من طرف التصدير لا تكون إلا إذا كان العنوان مبنيا على الافتراض (Emprunt) أو التلميح (Allusion)، أو إعادة التشكيل الساخر (Déformation Porodique) " [2].

[1] سعدي يوسف، ديوان بعيدا عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص 336.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 111.

وعنوان " الحي العربي" هنا مبني على التلميح إلى واقع عربي عفن ومرفوض، والشاعر كان مرغما حين حل بهذا المكان و لم يكن مخيرا، إنه المعادل الموضوعي لـــ"يوليسيس" بطل ملحمة هوميروس " الأوديسة" الذي عرضه النفي من بلاده العراق إلى أن يرمى في كل مرة على شاطئ من شواطئ البلاد العربية أو الغربية في رحلة طويلة الأمد، إذ يرى أنطوان كومبنيان (Antoin Compagnon) أنه "ليس هناك من استشهاد يعنى بالملفوظ، ويتحرر، بالمقابل، من ذات التلفظ" [1]. فلصاحب الإقتباس إشعاعه الدلالي الذي لا بد أن يراعى أثناء التحليل.

والتصدير في هذه الحالة رغم ارتباطه المباشر بالعنوان فضائيا ودلاليا، واستقلاله الفضائي التام عن حيز القصيدة، إلا أن إشعاعه الدلالي ينعكس على أرجائها باعتباره عتبة تقوم بإضاءة النص وتوجيهه دلاليا من خلال الحوار الناشئ بينهما.

4- فضائية الحواشي و الهوامش: (Les Notes)

يعرف " جيرا جنيت" الحاشية والهامش على أنهما " ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له (En Regard) وإما أن يأتي في المرجع" [2] فهي لاحقة أو إضافة تردف بالنص قصد تفسيره وتوضيحه، ويحدد التعريف مكانين للحواشي والهوامش وهما على جوانب النص أو أسفله.

والحقيقة أن الحواشي والهوامش ليسا شيئا واحدا، إذ" يقصد بالحاشية (Marginal-Note) الفراغ الموجود على جانبي الصفحة وهو شيء يختلف عن الهامش (Footnote) الذي يكون في أسفل الصفحة. وفراغ الحواشي مهما كان كبيرا، فإنه محدود المساحة، على العكس من فراغ الهوامش، الذي يمكن للكاتب أن يتحكم في مساحته بحسب حاجته" [3].

لذا فقد اختارت هذه الدراسة أن تقف عند كل عنصر على حدة، في تمظهره الفضائي وتشكله البصري، لما في الدمج بين العنصرين من تعميم وابتعاد عن الدقة المتوخاة:

أ- **الحواشي**: تعود نشأتها في التراث العربي إلى أن كاتب المخطوط قديما إذا سقط منه شيء من النص سهوا استدركه في الحاشية، ويشير إليه بخط نحو اليمين أو بخط نحو اليسار

---

(1) نبيل منصر، النص الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 54، نقلا عن:
Antoin Compagnon : La Seconde Main, Seuil. Paris.1979, p 121.

(2) عبدالحق بلعابد، عتبات، ص 127، نقلا عن:
Dictionnaire des Littératures(Historique, Thématique, et Tecnique),(37) ed, L ibrarie Larousse, paris 1990, T2, p 1143.

(3) رمضان عبد التواب، منهاج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، ط.1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1986، ص 41.

حسب جهة الحاشية التي كتب عليها الاستدراك، ويسمى خط الإشارة بـــ" علامة الإلحاق" أو " علامة الإحالة" حفاظا على نقاء صفحة المتن وصفائها.

وقد فرق القدماء بين الحواشي التي ترتبط باستدراك ما سقط من النص، فهي تنتمي إلى فضاء المتن وجوهره، وبين الحواشي التي يراد منها الشرح والتفسير والتعليق، والتي تكتب على جنبات النص دون أن تكون من صلبه، ويمكن حذفها من الناسخ، لذا قل استعمال الحواشي في عصر المخطوطات، لإدراك المؤلف أن كل كلام لا يدون في المتن عرضه لأن يحذفه النساخ، بهذا " كان المؤلفون يدرجون ما يعن لهم من تعليقات على النص في صلب المتن، وينبهون على ذلك ببعض العبارات التي تسبقها مثل:" تنبيه" أو" فائدة" أو" تعليق" أو" حاشية" ونحو ذلك"[1].

يمكن للحاشية إذن أن تحتل حيزا مكانيا في فضاء المتن، و أن تشكل لبنة أساسية في بنائه المعماري، ففي تضمينها داخل المتن حرص وتأكيد على أهميتها، وقد استعيرت هذه التقنية الكتابية التي التزمتها المخطوطات قديما في التشكيل البصري للقصيدة العربية الحديثة، ومن نماذجها عند سعدي يوسف ما جاء في قصيدة " سياج في الريف" من ديوان " حفيدا مرئ القيس"، حيث ضمت القصيدة بين دفتيها على غير العادة الشعرية " ملحوظة" بهذا الشكل:

بين مقامي (أعني بيتي في القرية)، والبرية، رسم سياج خشب.

كان سياجا ينهشه السرخس والطحلب والمطر الدائم، أحيانا يبدو أخضر.

أحيانا يبدو بنيا، يتحول أزرق في الأحلام- وأسود في الكابوس- وأبيض حين تضيق الدنيا.

(الملحوظة): أقصد فعلا، وبلا أي مراوغة أو أوهام، أو أي تقاليد لنا في التعبير، سياجا فعليا.

كل صباح يدنو مني، يوما في سيماء غزال، يوما مع ثعلب فجر، لكن...أبدا في هيأة

طير منذ الرابعة، الفجر، يناديني باسم من أسماء الطير: أفق يا غافل**!** و افتح عينيك**!** [2].

---

[1] المرجع السابق، ص 41.

[2] سعدي يوسف، ديوان حفيد امرئ القيس، شبكة الانترنيت: www.saadiyousif.com

وردت لفظة " ملحوظة" هنا كمرادف لـــ" تنبيه" أو " فائدة" أو " تعليق" أو " حاشية"، وقد اختار الشاعر أن يدرجها داخل القصيدة دون أن يفصل بينها وبين الملحوظة سطر من الفراغ أو البياض تأكيدا على انتمائها الفضائي والدلالي للمتن. فلدلالة السياج أهمية كبيرة لدى الشاعر، مما جعله يقف عنده بالتأكيد والتعليق ولا مجال لأن تحذف الملحوظة من متن القصيدة وقد اختار لها الشاعر مكانا في الداخل وغرسها فيه لتمد جذورها بسمت لا يزعرعها أحد.

فالحاشية هنا جزء لا يتجزأ من القصيدة، وقد أسهم ورودها بهذا الشكل في تنويع فضائها الشكلي، كظاهرة بصرية جديدة ومستحدثة.

وغير بعيد عن الحواشي التي تتخلل القصائد في شكل ملاحظات، كتب سعدي يوسف قصيدة " ولماذا لا أكتب من كارل ماركس؟". لكن هذه المرة بشكل مختلف، وهذا مقتطف منها:

.
.
.

حتى بعد سنين خمس من أسئلة وطواف
لم أعرف أين يقيم...
ولكنك تسألني: أو لم يدفن في هايجيت Highgate
(أو في المتحف حسب الليدي ثاتشر؟)
فأقول: صديقي حي
لم يدفن في هايجيت، ولا في المتحف
لكني لم ألق له أتباعا ومريدين هنا،
إني أنتظر الآتين من الحجر الأول...
قلت إذا سألخص تقرير وكيل البوليس السري الألماني
ملحوظة :

A prussian Police Agent's Raport,
Published in
G.Mayer," Neue Beitrage Zur Biographie Von Karl MarX "
In Grunberg's Archiv, Vol 10,pp. 56-63

التقرير الذي لم يكتب في الأصل باللغة العربية

ماركس متوسط القامة، عمره 34 سنة، أخذ شعره يشيب بالرغم من أنه في ريعانة قوي البنية، تشبه ملامحه زيمير(Szemere)رئيس وزراء الحكومة الثورية الهنغارية[1]

تسهم الملاحظات التي تزاحم متن القصيدة في تنوعها الفضائي، وإعطائها بعدا بصريا، لا سيما أن النموذج الذي بين أيدينا ينوع فضاء اللغة، فالملحوظة مكتوبة باللغتين الإنجليزية والألمانية، والقصيدة مفتوحة لحوار اللغات وتنوع الثقافات، فبإمكان القصيدة اليوم أن تحوي بداخلها أي شيء، لغويا أو يقونيا، وأن تستوعب ليس الأجناس الأدبية على تنوعها فحسب، بل حتى الفنون من معمار ورسم وموسيقى، يمكنها أن تلج فضاء القصيدة المابعد حداثية في طغيانها وتمردها ونزوعها إلى كسر الألفة والمعهود بتنويع شكلها البصري، وتنويع أفق انتظار المتلقي، الذي بات يتوقع كل نماذج التفضية والتشكل والتنوع من هذا الخطاب الهجين الذي ألغى الحدود بين الأنواع والفنون واللغات، وليس بإمكان أي شيء أن يوقف جموحه وتحديه.

وفي هذا النموذج تحتل الملحوظة حيزا مكانيا وسط القصيدة، كما لو أنها انفلقت من صلبها، فلا مجال لحذفها أو استئصالها، فانتماؤها الفضائي والدلالي للقصيدة يجعل حذفها يحدث إعاقة ونقصا في بنية النص ومعماره، وعلى القارئ أن يحلل هذا النوع من التشكيل التقصيدي باعتباره بنية كلية غير قابلة للتقسيم والتجزئ .

ب/ الهوامش: هي عبارات تفسيرية تتموضع أسفل الصفحة، وتكون مرقمة أو مسبوقة بأحرف هجاء أو بعلامة معينة، وكثيرا ما تستعمل النجمة *، وغالبا ما ترد هذه الرموز داخل قوسين.

إن ورود الهوامش في النصوص الأدبية قليل، على عكس النصوص العلمية والبحوث والدراسات الأكاديمية التي تتوخى التفسير والدقة والموضوعية، بالإضافة إلى الترجمات التي كثيرا ما تلجأ إلى ملء مساحة الهامش بالشرح والتفسير، لأنها تتعامل مع لغات أجنبية و قراء مختلفين. يمكن للهوامش أن تظهر في أي طبعة من طبعات العمل أو النص، لذا صنفت إلى ثلاث:

1 -**الهوامش الأصلية** (Notes Originales) هي التي ترد في الطبعة الأولى للكتاب.

2 -**الهوامش اللاحقة** (Notes Ultérieures) هي التي ترد في الطبعات اللاحقة للكتاب.

(1) المرجع السابق.

3 -**الهوامش المتأخرة** (Notes Tardives) هي التي ترد في الطبعات المتأخرة عن الطبعة الأصلية [(1)].

أما عن وظيفة الحواشي، فتتعلق بالشرح والتفسير و التعليق والتوثيق، " فالوظيفة الأساسية للحواشي والهوامش الأصلية هي الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص، أما الحواشي والهوامش اللاحقة، فتتخذ من الوظيفة التعليقية سبيلا لها لفهم النص، أما الحواشي والهوامش المتأخرة فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات بيبيوغرافية وتجنيسية للنص"[(2)].

تصنف الهوامش ضمن العتبات النصية التي تقوم بإضاءة النص، وشرحه وتفسيره، والتعليق عليه.

ورغم ما يتصف به الخطاب الشعري من غموض وقابلية للتعدد القرائي، وخضوعه للتأويل، واعتماده الإنزياح واللامباشرة، إلا أن من الشعراء من يلجأ إلى استعمال تقنية الهامش لتوضيح مناسبة القصيدة، أو توضيح أسماء بعض الأعلام والأمكنة، ومعاني بعض الرموز دون أن يؤثر ذلك على خصائص النص الشعري، بل إنه يقوم المعنى ويوجهه.

إلى جانب هذا الصنف من الهوامش، تجاوز سعدي يوسف الجملة الشارحة أو المفسرة إلى النص الواصف، فمن هوامشه ما يرد في شكل نص يعلق على المتن و يشرحه في شكل خطاب نقدي موجه، لذا تصنف هذه العتبة عند سعدي يوسف إلى نوعين :

1/ الهوامش المفسرة: لا يتجاوز طولها ثلاثة أسطر، تقوم بتفسير أسماء الأعلام والأمكنة والرموز.

2/ الهوامش الواصفة: عبارة عن نصوص شارحة، لها بعد نقدي تتناول جانبا من جوانب النص بالتحليل (الإيقاعي، التناصي، الدلالي...).

وكلاهما يضيء النص ويوجهه، رغم الانتماء الفضائي لخارج العمل التقصيدي، وقابلية هذه الهوامش للبقاء والحذف في الطبعات اللاحقة. فهي ليست من متن القصيدة وصلبها، رغم أهميتها التفسيرية والشارحة.

---

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 129.

(2) نفسه، ص 131، نقلا عن: جيرار جنيت، عتبات، ص 330.

1- الهوامش المفسرة: استعملها سعدي يوسف منذ دواوينه الأولى، فهي ليست ظاهرة جديدة، لا سيما أنه يستعمل أسماء أجنبية، ويطوف ببلدان العالم، فكثيرا ما يذكر مناطق غير معروفة خارج بلدانها، مما يستدعي التفسير والتوضيح أسفل القصيدة.

ومن هذه التفاسير ما يأتي متعلقا بالعنوان، ومنها ما يوضح كلمة غامضة في المتن، ومن نماذجها ما يلي:

باتنـــــــة *

جبال ، كمكة، جرداء

واد، كمكة، لازرع فيه

وأنت الهلالي-

أفقر من ذرة الرمل

بدلت تيها بتيه.

باتنة في 1980/3/23

* باتنة : مدينة في الشرق الجزائري كانت أحد مستقرات الهلاليين في التغريبة. [1].

يبدو جليا الانتماء الفضائي الخارجي للهامش عن فضاء القصيدة، و وروده في ذيلها يعرضه للسقوط والحذف في أي طبعة موالية، وكان بإمكان الشاعر أن يترك هذه المهمة الدلالية للقارئ لكي يبحث ويستقصي عنها.

أما قصيدة " تنويعات استوائية"، فقد ضم متنها أسماء لمناطق مختلفة، مما استدعى شرحها في الهامش، وعلى غير العادة الشعرية، وبطريقة قريبة مما يحدث في الكتب الأكاديمية المدرسية، خصص سعدي يوسف فضاء واسعا لما سماه بـــ" إشارات" على هذا النحو :

تنويعات استوائية

ما الذي قد صنعت بنفسك ؟

كانت بلاد الجزائر واسعة مثل ...إفريقيا

[1] سعدي يوسف، ديوان من يعرف الوردة، الديوان، مج.2 ، ص 82.

كان في كل مرزعة غابة مثل....إفريقيا
كان في كل مفترق نخلة مثل.....إفريقيا
.
.
.
بغداد 1972/8/42

إشارات

* وجدة مدينة مغربية على حدود الجزائر.
* الصخيرات: قصر ملكي في المغرب
* الحسيمة: مدينة مغربية
* سبتة: مدينة في المنطقة الاسبانية من المغرب " وباب سبتة" مركز الحدود بين المغرب و المنطقة الاسبانية.
* الجيرانيوم: زهر
* دارين: موضع بالجزيرة.

يقول الشاعر القديم:

يمرون بالدهنا خفاقا عيابهم
ويخرجن من دارين بجر الحقائب
على حين ألهى الناس جل أمورهم
فندلا زريق المال نذل الثعالب

* مليكة: من أكثر أسماء الفتيات انتشارا في بلدان المغرب العربي [1].

جاءت هذه الإشارات في شكل نص ثان لاحق للنص الأول، مفسرا وموضحا، وبإمكانه أن يتزلق وأن يسقط كاملا، فوجوده ليس ضروريا بشكل كبير، وبإمكان المعلومات الواردة فيه أن تتواجد في ثقافة القارئ، أو أن يبحث عنها، إذا لزم الأمر.

فللهوامش فضاء مكاني مستقل تماما عن الفضاء التقصيدي، إلا أن إشعاعها الدلالي ينعكس على النص باعتبارها عتبة مضيئة وموضحة.

---

[1] سعدي يوسف، ديوان الأخضر بن يوسف ومشاغله، الأعمال الشعرية، ص 196-1990.

2/ الهوامش الواصفة: لا بد من التأكيد على أنها نصوص شارحة، ذات بعد نقدي يمكن أن تصنف ضمن المتعاليات النصية، بل إنها الصنف الثالث منها، أو ما يعرف بالنصية الواصفة "Métatextualité" أو النص الشارح، وهو بكل بساطة حسب جيرار جنيت " علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره، هكذا استدعى هيجل " Hegel" في كتابه " ظاهراتية الفكر Phénoménologie de l'esprit" بطريقة تلميحية وصامتة ابن أخ (أو ابن أخت) رامو " Le neveu de rameau" وهي علاقة نقد متقنة" [1].

إنه لغة ثانية، تقوم بشرح النص والتعليق عليه، وقد ورد هذا النوع من الهوامش في الديوان الأخير لسعدي يوسف" حفيد امرئ القيس" حيث يفاجأ القارئ في نهاية القصيدة بعبارة نقدية شارحة تتعلق بما ورد في المتن على الشكل التالي:

كونشيرتو للبيانو والكلارينت
Concerto For Piano And Clarinet

متدافع قصب البحيرة	طائر يختفي في سماء سماوية
طائر يختفي في سماء	
طائر يختفي	
طائر	
متدافع قصب البحيرة	
أهي ريح من وراء البحر تدفعه	
.	
.	
.	.[2]

---

* النص إلى اليمين يعتمد الكامل وزنا، كما هو واضح وهو للبيانو.
و النص إلى اليسار يعتمد المتدارك وزنا، وهو للكلارينت.

---

[1] جيرا جنيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية) ، ت: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع. 16. دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999، ص 132.

[2] سعدي يوسف، ديوان حفيد امرئ القيس، شبكة الانترنت: www.saadiyousif.com

قراءة النص الشعري يمكن لها أن تكون متداخلة، أو متناوبة أو بأي طريقة يختارها القارئ.

س.ي

إن النص الشارح باعتباره هامشا شارحا لا ينتمي إلى فضاء المتن التقصيدي، بل يشغل حيزا مكانيا مستقلا بمحاذاته في الأسفل، وفي قراءة بصرية إجمالية نجد أنه ينوع في تشكيل القصيدة بإضافة فضاء نصي كان إلى جانبها باعتبارها فضاء أولا، وكثيرا ما تهرب عينا القارئ إلى استقصاء محتوى الهامش، ليساعده أثناء القراءة والتحليل.

وقد جاء النص الواصف لهذه القصيدة متعلقا بجانبها الإيقاعي والعروضي، مقترحا طرقا للقراءة المرئية، إيذانا بتجاوز القراءة السماعية الأفقية في عصر أصبحت فيه الثقافة البصرية هي المهيمنة على شتى الميادين والمجالات.

وفي نموذج آخر يجمع سعدي يوسف بين النوعين من الهوامش المفسرة منها والواصفة، وذلك في قصيدة " تداخل":

تداخل:

.
.
.

اليوم أول أيام الخريف، تناوح النحاسي والصفصاف*

يهطل كالتفاح، أخضر، وبل الكستناء،

ولا سناجيب

لا طير

ولا قطط. . .

فاليوم أول أيام الخريف

أقم، إذا، في مهب الريح

سوف ترى الثعالب

الفجر...

....

....

....

أنت، الآن، تصطحب** !

* النحاسي هو الشجر المسمى الزان النحاسي copper beech

** تصطحب، في الفعل إشارة إلى لقاء الفرزدق والذئب:

وأطلس عسال وما كان صاحبا
دعوت بناري موهنا فأتاني
فلما دنا قلت دونك إنني
وإياك في زادي لمشتركان
فبت أسوي الزاد بيني وبينه
على ضوء نار مرة...ودخان
فقلت له لما تكشر ضاحكا
وقائم سيفي من يدي بمكان:
تعش، فإن واثقتني لا تخونني
نكن مثل من يا ذئب يصطحبان
وأنت امرؤ يا ذئب والغدر كنتما
أخيين كانا أرضعا بلبان
ولو غيرنا نبهت تلتمس القرى
أتاك بسهم أو شباة سنان ! [1].

يقوم الهامش الأول بوظيفة تفسيرية موضحا معنى كلمة غير متداولة بكثرة، وهي "النحاسي"، أما الهامش الثاني، فيمكن اعتباره إشارة نقدية تعتمد التناص آلية لتفجير دلالة القصيدة وتأويلها، إذ أردف الشاعر فضاء قصيدته بفضاء نصي ثان يتمثل في لقاء الفرزدق مع الذئب، لما لهذه القصيدة من أثر دلالي على قصيدة سعدي يوسف.

والحقيقة أن التلميح أو الإشارة التناصية هنا ليست من دور الشاعر الذي لم يجد حرجا في تسهيل المهمة أمام القارئ، باستعراض نص الفرزدق الذي يقوم بدور عتبة نصية مضيئة

(1) المرجع السابق.

لجنبات القصيدة، والملاحظ هو إصرار سعدي يوسف على كسر النموذج الجاهز للقصيدة العربية، وكتابة نص الفرزدق في شكل أشطر متتالية بشكل شاقولي، بدل التزامه بالنظام العمودي محدثا تغييرا على مستوى فضائها النصي.

ورغم التجديد الحادث في قصيدة "تداخل" على المستوى المرئي/البصري، إلا أن الهامش على تنوعه، يبقى معرضا للزوال والحذف، لأنه ليس من صميم العمل الأدبي، وتفضيه أسفل القصيدة يؤكد هامشيته وإمكانية الاستغناء عنه، رغم ما يسهم به في قراءة جشطالتية متكاملة من تنويع لفضاء القصيدة التشكيلي ومن توجيه لأفق القارئ الانتظاري –إذا صح القول-.

وعليه، فرغم التنويع الفضائي والانعكاس الدلالي للعتبات النصية على القصيدة المرئية المعاصرة، إلا أنها تنتسب فضائيا –في الغالب- إلى خارج المتن، وهي قابلة للتغيير والتعديل والحذف، وليست بنى ثابتة في المعمار التقصيدي، وغالبا ما يقتصر دورها على الإشعاع الدلالي.

الفصل الرابع

الفضاء الشعري

وبنية الإيقاع

عندما أعلنت القصيدة الحديثة القطيعة على النمط الشعري التقليدي، كان على النسق العروضي القديم أن يقر بإفلاسه وعجزه عن إشباع الذائقة الفنية الحديثة. فقد استعاضت القصيدة الحديثة عن الوزن (النظام التفعيلي) بالإيقاع، وباتت تعتمد على تكرار أشياء متماثلة ومتباينة بصورة متواترة تجعل القارئ يتنبأ بها ويتوقع حدوثها بشكل مطرد مما يسوغ الحديث عن إيقاع مرئي قوامه معاودة الأسطر الشعرية متناسية الطول، وتكرار أنساق كتابية متناسبة الشكل وتواتر البياض بأحجام متساوية، وتناغم علامات الترقيم بنظام محكم على صفحة النص. "إذ لم يعد الإيقاع متعلقا بالزمن فحسب، خاضعا للسمع والتنغيم والتكرار الصوتي وإنما أصبح أيضا إيقاعا بصريا يتحقق في المكان". [1] والمقصود بالزمن ها هنا هو كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة.

إن الإيقاع يتخذ من اللغة مادته الخام التي يشكلها حسب تموجاته الصوتية، ونفسه الممتد أو المنقطع، ويضيف إلى وظيفتها الزمانية دلالات مكانية، فتشكل الأصوات الزماني، إنما هو تشكيل في الوقت نفسه لحيز مكاني.

إن الإيقاع هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر، ومن ثم فهو "القوة المغناطيسية للشعر (للقصيد)" [2] حسب ماياكوفسكي، وهو المكون المركزي الذي يستقطب بقية العناصر التي تدور في فلكه ويسخرها جميعا لخدمته في ديناميكية تبعث الحياة في النص الشبيه في إيقاعه بحركة الكون المتناغمة التي يصنعها تواتر الأفلاك والكواكب والمجرات والنيازك في تناسب وانسجام.

والسؤال المطروح هنا يتعلق بالإيقاع في علاقته بالأنساق الشعرية وكيفية إسهامه في صنع التفضية الشعرية وتنوعها؟

المعروف أن القصيدة في وعي الثقافة العربية نسق نهائي تحكمه عناصر إيقاعية واضحة، أساسها التفاعيل الخليلية وتماثل القافية والروي الواحد، التي نوعت فيها القصيدة المعاصرة وتجاوزتها إلى عناصر إيقاعية مستحدثة، أسهمت بشكل مباشر في إعادة هيكلتها وتشكيلها

---

(1) محمد مهدي المقدود، في تكوين شعرية النص بين المكتوب والمنطوق، مجلة الوحدة، ع83/82، المجلس القومي للثقافة العربية، 1991، ص105.

(2) محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، مفاهيم وأسئلة، فكر ونقد، ع 18، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999، ص55، نقلا عن: Mayakovsky : Introduction à la poésie orale.p156-157.

وفق أنساق بصرية متنوعة، وباتت رسوم الكتابة الشعرية هي المحطة الأولى أو المنطلق الذي يعرج منه إلى فضاء النص.

"إن قراءة القصيدة المكتوبة إنما تكون بالنظر إليها وهي مرسومة على الورق. وذلك قبل قراءة إيقاعها ولغتها، خاصة أن توزعها كثيرا ما يؤثر على المستويات الأخرى (التركيب النحوي، الإيقاع، البناء) ويتأثر بها" [1]، ويتطلب هذا الشكل الحيوي الذي يختزن الإيقاع بداخله –إلى جانب عناصر أخرى- والمتعدد بصريا وإيقاعيا ودلاليا دراسة نصية تكتنه الدلالات الثاوية بداخله.

فما هي عناصر الإيقاع، وما هو دوره في تشكيل الخطاب الشعري فضائيا؟

I–الجمع بين الشكلين التقليدي والحر:

تتسم بعض قصائد سعدي يوسف –وهي نادرة- بالمزاوجة بين الشكلين التقليدي والحر، مزاوجة تخلق ازدواجا في القصيدة الواحدة، كمؤشر على بنية فضائية تقوم على الجمع بين نظامين إيقاعيين ضمن نظام واحد دال في مثل قصيدة "عن المسألة كلها":

سموت، فردتني سماء خفيضة

وعدت، فما أشقى المعاد، وما أبهى

إذا ورد الشذاذ خمسا وجدتني

أرى الحق، محض الحق، أن أرد الرفها

وتلك عيون بالرميلة أوقدت

هي المنتأى، والدار، والمأمل الأشهى

بغداد تسكن تحت مئذنة، نهار الفاتح التتري...

كنت أظن وجهك طالعا لي خلف هفة سعفة،

(1) محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص39.

وكأن آلاف الأزقة يحتويه واحد منها، غبار
الخيل والعجلات في وهج الظهيرة كان آلاف المرايا.. [1]

يجد القارئ نفسه بهذه المزاوجة أمام قصيدة برزخية تقف بين البينين، الشكل التقليدي الكلاسيكي بترسانته الإيقاعية الصارمة من جهة، والشكل الحر المتحرر من عبء الروي الواحد والقافية الموحدة والبنية الشطرية.

وإن كانت هذه المزاوجة تنم عن اقتدار الشاعر عروضا وفنيا، فهي تشير أيضا إلى تردده بين حركتين نفسيتين مختلفتين، حيث أضفى على كل حركة شكلا موسيقيا خاصا، وهما:

1/ استعمل سعدي يوسف في المقطع الأول بحر الطويل ليعبر عن طموحه وآماله في بلوغ سماء المعالي، وإلى ما يروم إليه من منى وأهداف نبيلة، كثيرا ما تنتكس أمام الواقع العراقي المرير "سموت فردتني سماء خفيضة"، ولعله اختار بحر الطويل تيمنا بقرب تحقق آماله، وعزز إيمانه وتشبثه بها كمبادئ راسخة في كيانه، باختياره للبنية العروضية ذات الشطرين المتسمة بشموخها ورسوخها كقامة شاهقة في سماء الشعر وغالبا ما تستعمل البنية العمودية لإضفاء الغنائية.

2/ لينتقل في المقطع الثاني إلى إيقاع البنية الحرة، للتعبير عما يرزح تحته الوطن "بغداد" من ضير الاستعمار "التتري" الظالم، وقد انتشرت الثورة وتفشت في أوصال البلاد وأزقتها معلنة المقاومة والثورة "الخيل والعجلات في وهج الظهيرة"، وقد اختار البنية الحرة ليعبر عن عدم استمرار الوضع الراهن وقرب زواله، وعلى ما يطمح إليه من حرية واستقلال وكثيرا ما يستعمل النسق الحر لإضفاء الدرامية على النص.

وهكذا رسم سعدي يوسف قصيدته بعبقرية نادرة وفنية راقية، مجسدا بأمانة تجربته النفسية، هادفا من قصيدته التشكيلية الجديدة إلى إعطاء صورة إيقاعية لحالته الشعورية، محطما الوحدة الموسيقية للبيت التي تفرض على النفس حركة معينة ليست –في أغلب الأحيان– هي الحركة الأصلية التي تموج بها نفسه، وقد أسهم التعدد الإيقاعي في التنوع الفضائي وبروز القصيدة بشكلين مختلفين يستقطبان البصر والبصيرة في قراءة سميائية لجسد القصيدة المرئي.

[1] سعدي يوسف، ديوان الأخضر بن يوسف ومشاغله، الأعمال الشعرية، ص186.

والملاحظ أن القصيدة صيغت بطريقة التناوب بين الشكلين التقليدي والحر في كل مقاطعها، إذ استهلت بمقطع تقليدي تلاه مقطع حر، ثم مقطع تقليدي فحر، فتقليدي فحر، وهذا التردد بين الشكلين التقليدي والحر يخلق تفضية ذات جمالية خاصة وجديدة بإحداثها خرقا على المستوى المرئي للقصيدة العربية، والملاحظ أن كل مقطع عمودي استقل بقافيته الخاصة ورويه الخاص. وعليه فإن تغيير القافية لم يتم على مستوى مبدأ التماثل الصوتي honophonie الذي يؤطره حرف الروي فحسب، وإنما أيضا على مستوى مبدأ التماثل المقطعي homographie بالانتقال من القافية الهائية المتواترة في المقطع العمودي الأول (أبهى الرفها، الأشهى)، إلى القافية اللامية في المقطع العمودي الثاني (تعلو، النهل، سهل)، إلى القافية الحائية في المقطع العمودي الثالث (الصبح، الجرح، الرمح).

وفي هذا إضفاء لبعض الجدة على الشكل التقليدي، وإن كانت القصيدة في تناوباتها وتموجاتها شبيهة بلوحة فنية فسيفسائية صاغها الإيقاع الشعوري للشاعر معبرا عن بعد تجربته النفسية والروحية التي انعكست على المستوى التشكيلي للقصيدة.

إذ لم يعد يعبر عن تجارب جديدة في قوالب شكلية قديمة، إنما تتفضى بأكثر من شكل واحد، متخذة هيئة سميائية غير ألسنية، تعضد دلالتها محتوى القصيدة الألسني وتؤيده.

وعليه فإن الإيقاع في القصيدة "مظهر من مظاهر الأسلوب فيها، يكشف عن حضور الذات المبدعة مكثف، لذلك فإن النظر في إيقاع القصيدة لا يقتضي أن يصدر الناظر عن مثال قبلي ليبحث عما يماثله فيها من أقيسة سابقة، وإنما يقتضي أن يتأمل أنماطا لتشكيل الكلام مخصوصة مؤلفة بعضها إلى بعض وقد تناسبت عناصرها وتشاكلت وتوزعت توزيعا قوامه الانتظام أو عدمه"[(1)]

إن الجمع بين النمطين التقليدي والحر، ثم استخدام أوزان متعددة، وتنويع القوافي والروي، إنما يخلق فضاء شعريا متنوعا، يجعل القارئ يقف عنده في قراءة بصرية لجسد القصيدة المرئي محاولا تأويله، وإقامة علاقة بينة وبين الموقف الفكري والتجربة الشعرية والخلفية الجمالية التي يصدر عنها الشاعر.

---

(1) محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص 56.

II- التشكيل القافوي:

كان لازدهار الغناء وتنوع الأنغام في العصر العباسي بالغ الأثر في جنوح القوافي إلى التعدد والتنوع، بعد أن كانت لصيقة بالوزن أيام العرب الأوائل حين عرف الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى". وبلغ هذا التجديد ذروته أيام الموشحات الأندلسية، وكان مقصورا في الغالب على الشعر الغنائي وعلى أغراض معينة، وبلغ تنوع القوافي درجة كبيرة من التعقيد مع شعراء المهجر والشعر المرسل في العصر الحديث.

ولما لم يكن للشعر أن يستغني عن القافية، فقد ألزم الشاعر الحديث نفسه بنوع من القافية المتحررة في تموضعها والمتعددة في أنماطها، دون توحد ملزم في حرف الروي الذي قد يتفق وقد يختلف. فالقافية في صورتها الجديدة "هي كلمة "ما" من بين كل مفردات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها".[1]

والسؤال هنا؛ يتعلق بتنوع القوافي، وعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، ودورها في تشكيل الفضاء الشعري؟

تتشكل القوافي في الخطاب الشعري المعاصر بطرق متنوعة، إلا أن هذه الدراسة انتقت منها التي تسهم بشكل مباشر في تشكيل الجانب البصري للقصيدة وهي:

1- نظام الموشح: يعد ظهور الموشح مرحلة مفصلية في تاريخ القصيدة العربية لما أحدثه من خرق في بنيتها الزمانية، أسهم بشكل مباشر في تنويع فضائها المكاني، ومن القصائد الحديثة ما يتخذ منها بنية الموشح، فتبدو قوافيها بمثابة أغصان وأقفال، كما يتضح في هذا المثال:

الآن
أنا أنظر عبر الشرفة
عبر سماء الصيف، الصيف الصيفي،
دمشق تدور، مدوخة، بين هوائيات التلفزيون
ثم تغور، عميقا. في حجر الأسوار
وفي الأبراج

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص62.

وفي أرابيسك العاج،
تغور، بعيدا، بعيدا، عن "ركن الدين"،
وتغيب عن الشرفة... [1]

إن الأسطر التي تتكرر فيها نفس القافية "الشرفة" (أنا أنظر عبر الشرفة/ وتغيب عن الشرفة) بمثابة القفل المعاود لأكثر من مرة في الموشح، أما الأسطر التي تختلف فيها القافية فهي عبارة عن أغصان في الموشحة القديمة، ويتخذ المقطع الشعري ككل بنية الموشح في واحد من أشكاله المنوعة.

2- القافية نهاية المقطع:

في هذا النمط تأتي القصيدة مقسمة إلى عدة مقاطع، وقد يطول السطر الشعري ليشكل جملة شعرية تكون مقطعا من القصيدة، وفي هذه الحالة تتموضع القافية عند آخر الجملة الشعرية، حيث تشغل حيزا مكانيا معتبرا، مسهمة في تشكيل القصيدة فضائيا، بحسب توزعها وتواترها على جسد النص، يتمثل دور هذا النمط من التقفية في الإشارة إلى نهاية المقطع بتشابه النهايات، "فقد تحرى الشعراء غالبا في كتاباتهم وفقا لمنهج الجملة الشعرية أن ينهوا آخر سطر في الجملة، أي آخر الجملة بقافية وروي يتكرران في جمل أخرى، ولعلهم لا يلجأون لهذا إلا لإحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت لآخر لكي تحدث توازنا موسيقيا في القصيدة كلها"[2]

ومثال هذا النمط من القوافي ما يلي:

هذه البلدة المطمئنة تبدو من البحر
قفرا
بلا ساحل
...
أما المصابيح فهي العيون...
هذه البلدة المطمئنة تبدو من التل
زهراء
وردية

---

(1) سعدي يوسف، مختاراتي، ص190-191.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ص120.

تتدافع أمواجها في الشوارع
حيث المماشي غصون...
هذه البلدة المطمئنة.
لن يترذرذ بالماء فيها أحد
لن يغادرها المترفون. (1)

وهكذا يسترسل الإيقاع في كل مقطع لتوقفه القافية المتماثلة والروي النوني المعاود (العيون، غصون، المترفون)، وتجدد القصيدة نفسها مع مطلع المقطع الموالي، وقد ساعد في تقسيم القصيدة إلى مقاطع إلى جانب القافية الوتد اللساني أو اللازمة "هذه البلدة" التي استهلت بها المقاطع الثلاث.

وفي تمادي السطر الشعري وإسرافه في الطول، وتباعد القوافي ما نوع في البنية البصرية للقصيدة، حين انزاحت عناصرها عن أماكنها التقليدية فانزاح شكلها الخارجي عن المألوف، وأصبح من الممكن له أن يتفضى على الهيئة التي يريد، فلا شيء يكبح جماحه أمام ما تسوغه له القواعد الكتابية الجديدة من تشظ وتنوع.

3- القوافي المتواطئة:

حرص النقاد على التفريق بين التواطؤ والإيطاء، وقصد "بنيس" بالتواطؤ التفاعل والتداخل، وعليه فإن القافية المتواطئة لديه، هي التي تنادي على توأمها في الأبيات الموالية، في مثل النموذج التالي:

عبد الحسن بن مبارك يصرخ:
ك.و.س.ج
ك.و.س.ج
كوسج
كوسج... (2)

جاءت لفظة "كوسج" في شكل دفقات موسيقية استدعى بعضها بعضا. لكن وقع "ك.و.س.ج" الإيقاعي الأولى والثانية يختلف عن "كوسج" الثالثة والرابعة كما أن البعد

---

(1) سعدي يوسف، ديوان شرفة المترل الفقير، شبكة الانترنيت: www.saadiyousif.com

(2) سعدي يوسف، ديوان أوهام الأخضر بن يوسف، الديوان، مج 2، ص131.

الفضائي لــ "ك.و.س.ج"، يختلف عن الحيز المكاني لــ "كوسج"، فالأولى منهما وسعت مساحة السواد بشغلها مساحة مكانية أكبر، كما استعملت النقطة كعلامة للترقيم لها دلالتها السيميائية والفضائية، أما كوسج الثانية فقد بدت بصريا أكثر تقشفا بشغلها مساحة صغيرة يمين الصفحة وفسحها المجال أمام البياض متكلما ومعبرا.

إن هذا الحدث الإيقاعي المستحدث جعل لفظة "كوسج" تحتل موقع القافية والبيت، وتغني الجانب البصري للقصيدة بانحسار السواد عن البياض الذي اكتسح فضاء الورقة كدال ينتظر أن يقرأ ويستنطق، وتجدر الإشارة ها هنا إلى أن القوافي لا تقرأ بمنأى عن التكرار الذي أدى وظيفة إيقاعية وبنائية في المقطع، فقد أسهم تناسل وتواتر الكلمة ذاتها إلى نمو وتنوع القصيدة فضائيا ودلاليا.

4- تقفية إيطاء:

لقد شكل الإيطاء لونا من ألوان الانزياح الصوتية في الشعر المعاصر "وهذا النمط من التقفية مأخوذ أساسا من الشعر الانجليزي الحديث وخاصة شعر .س. إليوت. وآمي لويل" [1]، والمعروف عن سعدي يوسف تأثره بالشعراء الإنجليز، وبإليوت تحديدا، لذا فإن تكرار القافية الواحدة بمعناها في عدد من الأبيات الشعرية المتتالية من التقنيات التي استعملها في شعره، رغم معرفته بقواعد القصيدة الكلاسيكية، إلا أن نزعته إلى التجديد جعلته يتخطى نظرة العروضيين القدامى إلى الإيطاء على أنه من عيوب الشعر، في مثل قوله:

1- والغرفة زرقاء

خزانتها زرقاء

شراشفها زرقاء

وسائدها زرقاء

حتى المرآة بها زرقاء... [2]

لكأن قارئ هذا المقطع يرى الزرقة تغمر الأبيات وتلون كلماتها، فقد عمق التكرار الحاصل على مستوى القافية الإحساس بهذا اللون الذي يتعلق بمعنى معين لدى الشاعر.

---

(1) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دط، إفريقيا الشرق، بيروت.الدار البيضاء، 2001، ص81، نقلا عن: س.موريه: الشعر العربي الحديث، ت: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص327.

(2) سعدي يوسف، ديوان إعلان سياحي عن حاج عمران، الديوان، مج.2، ص365.

والذي يهمنا هو الحيز المكاني الذي تشغله القافية على هذا النحو المتواطئ، وإسهامها في التنوع الفضائي، فقد أدى تواترها وتكرارها وشغلها لنفس الموضع بعد كلمة واحدة إلى تساوي الأسطر الشعرية الأربعة الأولى طولا، مسهمة بذلك في صنع الجانب الكاليغرافي من فضاء القصيدة ومنحها بعدا بصريا يستوقف القارئ متأملا متفحصا متسائلا عن الدلالة الفضائية والمعنوية لسر الإلحاح على معاودة ذات الكلمة على طول المقطع الشعري.
ويشير التغير الحادث في آخر سطر من المقطع إلى التغير الطارئ على بنية القصيدة.

2- بعد حين ستغلق كل الغرف
وابتداء، من القبو
نترك هذي الغرف
غرفة
غرفة
ثم نبلغ سطح العمارة
حيث المدافع
نتركها هكذا...ك الغرف
ثم نمضي
لنبحث في دمنا، أو خرائطنا عن غرف! [1]

تتفضى القافية في هذا المقطع الشعري بشغلها لحيزين مكانيين هما آخر السطر الشعري أو أوله، وفي الحالة الثانية تمثل كلمة "غرفة" كل السطر، مسهمة بتموضعها وتواطئها في تنويع الجانب المرئي للقصيدة، وفي صنع فضائها إلى جانب: تعالق السواد والبياض، استعمال علامات الترقيم، استثمار تقنية مورفولوجيا الفراغ (...)، لإشراك القارئ في بناء دلالة هذا الكون الشعري المتنوع إيقاعيا وبصريا ودلاليا.

5- التصريع:

تعد ظاهرة التصريع التقليدية، واحدة من الأدوات الإيقاعية التي حافظت عليها القصيدة المعاصرة بمراعاتها للقافية في الشطرين الأول والثاني، ومن نماذجها ما يلي:

---
[1] المرجع السابق، ص354.

1 وحدي مع الأوراق والليل والشباك
وهدأة الأعماق

2 وأنت في بغداد نائمة تحلمين
بالبحر والأبعاد

3 بزهرة خضراء زرقاء، كالفيروز
ناعمة الأضواء

4 وشعرك الهائم وددته في يدي
مسترسلا نائم[1]

يمثل كل سطرين شعريين متتاليين بيتا شعريا واحدا بالمفهوم التقليدي، فالبيت الأول ينتهي عند لفظة "الأعماق" التي تمثل وقفة دلالية وعروضية للبيت. وقد جاءت قوافي هذا المقطع مصرعة على النحو التالي: الأوراق/الأعماق، بغداد/أبعاد، خضراء/أضواء، هائم/نائم.

إلا أن البنية الشكلية للقصيدة لم تبن وفق نظام الشطرين، فقد جنح سعدي يوسف إلى التنويع البصري بخروجه عن النمط الكلاسيكي، رغم محافظته على التصريع كأداة إيقاعية تقليدية. فقد كثف الأسطر الشعرية يمين الصفحة، فيما فسح مجالا للبياض جهة اليسار دون أن يقسم الأسطر بالتساوي والقسط جاعلا القوافي في موضع واحد لا تبرح مكانها في مثل النماذج السابقة، مسهمة بذلك في تنويع الفضاء التقصيدي.

وفي نموذج آخر، استعان الشاعر –إلى جانب التصريع– بعلامات الترقيم: الفاصلة (،)، علامة الاستفهام (؟)، نقاط الحذف (...) لإغناء الجانب الإيقاعي في القصيدة، وتنويع فضائها البصري، على جانب استثمار تقنية الكاليغراف بتفاوت الأسطر الشعرية طولا لمنحها بعدا مرئيا، على النحو التالي:

نخلة لم تصل إلى سعفها الريح، ووجه على الزجاج جريح
أين أمي؟
ويسقط الورد ظلا قاتما فوق جبهتي...
أين أمي؟

---
(1) سعدي يوسف، ديوان بعيدا عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص 426.

ثم ترمي أوراقي الريح للريح...ويبقى وجه وظل وريح[1]

يبدو التصريع في البيت الأو ل (الريح/جريح)، وفي البيت الأخير (للريح/ريح)، إلا أن هناك خروجا عن نظام الشطرين بغياب وقفة البياض الفاصلة بين الصدر والعجز في البيت الأول وعوضت بالفاصلة كوقفة صغرى، فيما ملئت بنقاط متتابعة في البيت الأخير دلالة على الحذف الذي ينتظر أن يملأه القارئ.

لم تعد القافية في القصيدة المعاصرة مجرد تقليد إيقاعي بقدر ما تحمله من ثقل دلالي، ودورها في التشكيل البصري للنص الشعري، فالقافية لم تترح عن مكانها في النص التقليدي فحسب، بل انزاحت عن وظيفتها أيضا، إذ أصبحت أكثر أهمية.

III-التكرار:

يعتمد الإيقاع على التكرار بصورة مباشرة، لذا لجأ إليه الشعراء المعاصرون، ومن بينهم سعدي يوسف، لخلق نوع من الانسجام النصي، والتناغم السمعي والبصري، مما يجعل المتلقي يتوقع معاودة أصوات ومقاطع معينة على نحو خاص، وقد يحدث ذلك بالفعل أو لا يحدث، "وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن، لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة، وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئا مملا تمجه النفس خاليا من الانفعال والتأثير".[2]

وهكذا فإن التكرار يشبع توقع المتلقي فيتواتر على النحو المنتظر، وكثيرا ما يخيب ظنه فيخلق مسافة جمالية أو دهشة، تجعله يعيد النظر في النص الشعري ككل ململما شتاته، مفجرا دلالته.

لقد كرس سعدي يوسف في استخدامه للتكرار مجموعة من الأنماط التي أسهمت في التشكيل البصري للقصيدة، وهي:

---

(1) المرجع السابق، ص367.

(2) رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ت: محمد مصطفى بدوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص188-189.

1/ التكرار النمطي:

إنه تكرار استهلالي، غالبا ما يتصدر الأبيات، أو الأسطر الشعرية، يقوم على معاودة اللفظة أو العبارة دون تغيير في معناها. وقد استعمل سعدي يوسف هذا النمط بشكل واسع ومن نماذجه ما يلي:

1. شمعة في الطريق الطويل
شمعة في نعاس البيوت
شمعة للدكاكين مذعورة
شمعة للمخابر
شمعة للصحافي يختص في مكتب فارغ
شمعة للمقاتل [1]

2- شوارعنا من الحجر
شوارعنا من القار
شوارعنا بلا شجر
شوارعنا بلا مطرا [2]

3- ما أوحش أن نبقى مع الزهرة
ما أوحش أن نبقى مع المصباح
ما أوحش أن نبقى مع النكران والله... [3]

4- صيدا–صور، صيدا–صور، صيدا–صور
صيدا–صور، صيدا–صور، صيدا–صور
صيدا–صور، صيدا–صور، صيدا–صور[4]

(1) سعدي يوسف، ديوان مريم تأتي...قصائد بيروت، 1982، الديوان، مج2، ص255.
(2) سعدي يوسف، ديوان بعيدا عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص442.
(3) سعدي يوسف، ديوان خذ وردة الثلج خذ القيروانية، الديوان، مج.2، ص439.
(4) نفسه، ص442.

قد يأتي التكرار النمطي على شكل لفظة واحدة كالنموذج الأول، حيث كررت لفظة "شمعة" من بداية القصيدة حتى نهايتها مما يجعلها تتبنى دور اللازمة مسهمة بشكل بارز في بناء معمار القصيدة على نحو معين طوبة فوق طوبة مانحة بداية الأسطر الشعرية شكلا واحدا ثابتا غير متغير. يتلقى بصريا قبل أن تفكك شفراته اللغوية دلاليا.

وقد يأتي هذا النمط من التكرار على شكل ثنائية متواترة كما جاء في النموذج الرابع (صيدا–صور)، التي تكررت لأكثر من مرة في ثلاث أسطر شعرية متوالية، وقد يأتي هذا التكرار على شكل عبارة معاودة في عدد من الأسطر الشعرية كالنموذجين الثاني والثالث.

والملاحظ في الأمثلة السابقة هو أن التكرار النمطي غالبا ما يكون مصحوبا بالتوازي الصرفي–النحوي. فقد عرّف التوازي كل من ج. مولينو J- Molino وج تامين J.Tamine بأنه "بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي–النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية–دلالية" [1] وهو ما يتضح بجلاء كبير في النموذجيين الثاني والثالث. حيث أسهم التوازي في صنع الجانب الكاليغرافي من فضاء القصيدة، بمحافظته على طول الأسطر الشعرية في الغالب.

إن هذا النمط من التكرار يسهم في خلق توازن نظمي–عروضي وتناسب إيقاعي، وتواز وتساو بيتي، مانحا بعدا بصريا ونغميا خاصا للقصيدة.

وللإشارة فإن ارتباط التكرار النمطي بالبداية وتصدره للأبيات جعله يتبنى دور اللازمة في كثير من الأحيان، كما يتضح في هذا المثال:

---

[1] محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، فكر ونقد، ع18، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999، ص80، نقلا عن:
Moline Tamine, Introduction. France Paris 1982.p209.

نحن الصبيان حفاة الحي

نحن الصبيان عراة الحي

نحن الصبيان ذوو المعد المنفوخة من أكل الطين

نحن الصبيان ذوو الأسنان المنخورة من أكل التمر وقشر اليقطين

نحن الصبيان سنصطف، صباحا، نستقبلكم بالسعف الأخضر. [1]

كما نجد عند سعدي يوسف في هذا النمط من التكرار اعتماده على تكرار صيغة صرفية معينة، كمعاودة صيغة النداء، في صدارة هذه الأبيات:

يا صوت البحر الخافت

يا وشوشة، وهسيسا، وحشائش فيروزا

وأغاني بحار أعمى

يا آخر آهات الحمى

يا بوابة بردي

وحصيرا من سعف ضفرته يدا طفل في الليل

ويا ريشا وسلاحف. [2]

يسهم النداء المكرر في بداية الأسطر الشعرية في خلق بنية فضائية على نحو متواز، فلا انزياح للأسطر جهة اليمين تارة وجهة اليسار أخرى بل التزمت يمين الصفحة بشكل متواز في أسطر متفاوتة الطول مما جعل جسد القصيدة يتخذ مظهرا مرئيا في شكل معماري متنام دون إحداث خرق كبير على المستوى البصري للقارئ.

وهكذا يضفي النداء نوعا من الانسجام والتناغم الذي يجعل القارئ يترقب معاودته مع بداية كل سطر شعري، وقد يفاجأ عند موضع معين بحدوث خلخلة في بنية القصيدة، وخروجها عن النظام الذي سادها مسهمة في تشكل بنيتها البصرية بالتزام نظام معين تارة، والخروج عنه على نحو ما تارة أخرى وعلى القارئ أن يلملم هذا الشتات ويقرأ القصيدة ككل متكامل، وبإمكانه أن يركز على الموقع المكرر بوصفه مفتاحا يعمل بحضوره واسترساله على تعميق الدلالة عن طريق التداعي في التصوير.

---

[1] سعدي يوسف، ديوان الخطوة الخامسة، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

[2] سعدي يوسف، مختاراتي، ص228.

2- **تكرار التصدير:** سمي بتكرار التصدير لأن القافية التي تأتي في نهاية السطر الشعري الأول، تتصدر السطر الشعري الموالي مباشرة، "والنماذج من هذا النمط موجودة في شعرنا العربي وتقع في مركز اهتمام النقد البلاغي الذي عرفها بمصطلحين هما: التسبيغ أو تشابه الأطراف. وذلك نظرا لما يترتب عليه من متعة سمعية تخف على القلب بفعل الانسجام والتلاؤم بين المواقع المكررة".[1] فضلا عم في ذلك من انسجام وتناسب بصري يبدو في شكل انزياحات مكانية على صفحة النص ومن نماذجه ما يلي:

1. في دبلن

كان قطار الليل، الحانة

حانة فيتزجيرالد [2]

2. حيث نثرنا الأرائك

الأرائك [3]

يبدو من خلال النموذج الثاني أن قافية السطر الشعري الأول قد تكون متن السطر الثاني وقافيته أيضا، وتبدو جلية الانزياحات البصرية الحادثة على المستوى المكاني للفظة المكررة بتفضيها في مكانين مختلفين، محدثة تنويعا في البنية الفضائية للقصيدة بشكل مستقطب للبصر أول ما تقع عين القارئ على النص، أما غاية تكرار التصدير فتتراوح غالبا ما بين تعميق المعنى في النموذج الثاني، أو الشرح والتوضيح في النموذج الأول.

3- **تكرار النهاية:** يبدو من خلال التسمية أن التكرار يقع في نهاية الأسطر الشعرية، وتتابع الكلمة المعاودة ليس شرطا، ومن نماذج هذا التكرار ما يلي:

الرؤيا

كسفينة في الفجر، وجه مدينتي...كل المنازل

مخفية في الورد، تشرب من منابعها النجوم

الناس فيها يعلمون ويحلمون

وكموجة في الفجر، وجه مدينتي..كل المنازل

---

(1) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. ص91.

(2) سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

(3) سعدي يوسف، ديوان خذ وردة الثلج خذ القيروانية، الديوان مج.2، ص397.

مفتوحة للشمس فيها

النور يطعم ساكنيها

والناس فيها يعملون ويعشقون

وكنخلة في الفجر، وجه مدينتي... كل المنازل. [1]

الملاحظ أن الأسطر الشعرية التي تواترت فيها النهاية "كل المنازل" جاءت متوازية، مما جعل هذا المقطع الشعري يتسم بتشكيل بصري قائم على توازي الأسطر الشعرية، مما أسهم في خلق بنية فضائية تتساوى أسطرها الشعرية التي تكررت فيها النهاية "كل المنازل"، فيما تتراجع الأسطر الأخرى جهة اليمين فاسحة المجال أمام البياض ليكتسح المكان، ولتبدو القافية المكررة، في قراءة بصرية، بشكل جلي.

إن التكرار لا يصنع فضاءه الشعري بمنأى عن التوازي الذي يسهم في بناء معمار القصيدة، مع تسخير تقنية الكاليغراف بتراوح الأسطر بين الطول والقصر، واستثمار علامات الترقيم في إغناء الجانب الفضائي بصريا ودلاليا.

إلى جانب البعد الفضائي للتكرار فقد أضفى على المقطع جوا موسيقيا تناغم مع الدلالة، عن طريق جمعه بين كلمات تدخل كلها في نفس الحقل الدلالي للمنازل وهي: السفينة، المدينة، ساكنيها، النخلة، إلا أن تكرار "كل المنازل" يجعل القارئ يتلقى القصيدة بصريا أول الأمر، إذ يفهم أن العبارة المكررة تحمل ثقلا دلاليا بتكثيفها لمعاني المقطع الشعري، فكأننا بالجمل الشعرية تنساب في رفق لتصب دلالتها في هذا المنبع الدلالي، لتتحول عبارة "كل المنازل" إلى علامة سيميائية قابلة للتفجير والتأويل الدلالي لما تختزنه من معان ودلالات.

4- تكرار الترجيع: شبيه بما يحدث في الأماكن الشاغرة من ترجيع للصوت على نحو غير مكتمل، والحادث في النص الشعري هو تكرار لأجزاء معينة من السطر الشعري، حيث يتراجع السطر ويصغر مع تلاشي نغمات الأصوات المحذوفة، كما يتضح في هذا النموذج:

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا من الريش أحمر

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا

ها هي شمس القرى

[1] سعدي يوسف، ديوان نهايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص278-279.

وها هي..
وها هي..
ها...
هي... [1]

أمام هذا التشكيل الفضائي، يمكن القول إن هذا "النمط من التكرار ليس (تشكيلا بصريا) مجردا وإنما هو وسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة، إنه يشبه —إلى حد كبير- (القفلة الموسيقية) التي تسبق، أو يمهد لها، باختزال مدة الاستغراق الزمني، للجملة الموسيقية كاملة فتكون النغمة هادئة، بطيئة، متكسرة، حتى تنتهي الجملة بأصغر وحداتها النغمية".[2]

يمثل هذا النمط الأسلوبي الشعري نوعا من الاقتصاد في التعبير، وفسح مساحة متزايدة للبياض باللجوء إلى البتر وتكرار عبارات دون أخرى، عاكسا تضاؤل أحلام الشاعر وتراجعها شيئا فشيئا أمام واقع البلاد المرير، وهو ما تعكسه حركة الألفاظ المجسدة للذبول والاضمحلال باستخدام تقنيتي التكرار والاختزال، وذلك بحذف وحدات السطر الشعري المكرر، مما يمنح القصيدة بعدا فضائيا مميزا بتقلص مساحة السواد أمام البياض وحدوث تلاش على مستوى السطر الشعري، وقد عوضت اللغة في الأسطر الأخيرة بدوال غير ألسنية تتمثل في نقاط الحذف التي تفتح باب التأويل أمام القارئ وتوكل له مهمة سد الفجوات البصرية والدلالية التي اكتسحت جسد النص.

5- تكرار التنامي: سميته كذلك لتنامي بنية السطر الشعري بارتفاع عدد كلماته كلما تواتر تكراره عبر الأسطر، مع تسارع للدفقات الموسيقية بتنامي الوحدات الصوتية والنغمية عبر الأسطر الشعرية على النحو التالي:

بيننا، يا معين، البلاد
بيننا، يا معين، البلاد البعيدة
بيننا، يا معين، البلاد البعيدة عن قصب الدغل. [3]

[1] سعدي يوسف، ديوان الأخضر بن يوسف ومشاغله، الأعمال الشعرية، ص175.
[2] سعدي يوسف، ديوان. لمسات يومية الديوان، مج.2، ص 312.
[3] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص89، نقلا عن: محمد العبد. مجلة "فصول"، مج 7، ع2/1. أكتوبر، 1986، مارس، 1987، ص103.

يسهم هذا النمط من التكرار في التشكيل البصري للمقاطع الشعرية على نحو معاكس لتكرار الترجيع، بزحف السواد على حساب البياض، مما يعكس امتداد نفس الشاعر عبر الأسطر الشعرية، وكأننا به ينمي معنى النص عبر جرعات دلالية قطرة فقطرة.

6- **تكرار الأصوات**: غالبا ما يجنح سعدي يوسف في دواوينه إلى القصيدة التصويرية، حيث يضع القارئ موضع المشاهد، فيصف الموقف بحيثياته وتفاصيله الصغيرة، معتمدا الصورة والصوت معا، بتكرير بعض الحروف في شكل أصوات متواترة على نحو معين، في مثل النماذج التالية:

1. الريح:آ...آ...آ...ه...آ...

آ آ...ه

وفي موقع آخر الريح: إليـــ...يـــ...يـــ...ه...إليـــ...يـــ...يـــ...ه[1]

2. وكالريح تعوي...وووووووووي.. [2]

3. أسمع دقات الساعة:

تك

تك تك تك تك [3]

4. لا. لـــ.لا.لا.لـــ.لا

لا.لـــ.لا.لا.لـــ.لا

الغريب يخاف

لا تخف يا جوادي

لا تخف من ذئاب البوادي

لا تخف فالبلاد بلادي

لا. لـــ.لا.لا.لـــ.لا

لا. لـــ.لا.لا.لـــ.لا[4]

---

[1] سعدي يوسف، ديوان النجم والرماد، الأعمال الشعرية، ص 449-450.

[2] سعدي يوسف، مختاراتي، ص186-187.

[3] نفسه، ص85.

[4] سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، شبكة الإنترنيت: www.saadiyousif.com

استلهمت هذه المقاطع الشعرية إيقاعيتها من التكرار الدوري لأصوات معينة، وكأننا بالقارئ يسمع صوت الريح وهي تزمجر في ثنايا القصيدة في النموذج الأول، وتعوي بشراسة في النموذج الثاني، أين كرر حرف الواو تسع مرات مجسدا صوت الريح في الطبيعة، مانحا القصيدة بعدا فضائيا وبصريا مميزا بتناثر الحرف الواحد أو الحرفين على طول أكثر من سطر واحد تتخللها نقاط الحذف، وكأننا بالصوت يتجسد بصورة مرئية في النص، فالقارئ يسمع ويرى ما يحدث أمامه.

وفي تكرار صوتي التاء والكاف "تك" في النموذج الثالث ما يجعل القارئ يسمع صوت الساعة فعلا وهو يقرأ هذا المقطع، وتساعد طريقة تفضي التكتكة في السطرين الشعريين على سماعها كما حدثت في الواقع، فكأن السمع لم يكن واضحا في بداية الأمر، وهو ما عبر عنه بصريا بمساحة البياض التي تلت "تك" الأولى، إلا أن الصوت وصل جليا، وهو ما عبر عنه بصريا بتوالي وتسارع التكتكات في السطر الأخير دون فاصل بينها، فللفضاء كما يبدو بعده البصري والدلالي.

والملاحظ أن التكرار الصوتي غالبا ما يوظف علامات الترقيم لضبط حركة الإيقاع على نحو متباطئ أو متسارع بحسب الموقف، مانحة بعدا فضائيا للنص الشعري.

لقد أسهم هذا النمط من التكرار في تفضي اللغة بصريا على نحو دال، حسب النموذج الرابع، الذي يمكن أن يقرأ للوهلة الأولى قراءة بصرية، حيث يلاحظ القارئ أن هذا المقطع الشعري مرسوم على شكل "لـــ" مما يوحي مبدئيا بدلالة الرفض، وهو ما تدعمه البنية اللغوية للمقطع، حيث تواترت لام الرفض "لا، لـــ" في كل جسده مدعمة دلالة التحدي والتمسك بالوطن "فالبلاد بلادي"، وقد انتشر حرف اللام على مستويين أفقي وشاقولي، باستثناء سطر شعري واحد هو "الغريب يخاف" الذي يبدو بنيويا محاصرا بين البنيتين اللاميتين اللتان شكلتا حرف الرفض "لـــ"، فجاء هذا السطر غريبا عن جسد النص غرابة المحتل الذي غزا أرض العراق. وعلى هذه الوتيرة تضافر الجانب التشكيلي للقصيدة. مع الجانب اللغوي في بناء دلالتها.

7- **تكرار الكلمة المعزولة** : يعتمد هذا النمط من التكرير على معاودة نفس الكلمة بطريقة متواترة، بحيث تشكل لوحدها متن السطر الشعري وقافيته، على النحو التالي:

إنهم إخوتي يرسمون على النهر أعمدة الجامع الأموي
جسورا
جسورا
جسورا
جسورا
جسورا
وقد ينفسون الجسور
إلى الناصرة [1]

إن إسهام هذا النمط التكراري في تشكيل الجانب البصري للنص باد من خلال النموذج بتسخير خاصيتي التوازي والانزياح المكاني إلى يمين الصفحة، فاسحا المجال أمام البياض متكلما، محدثا تقشفا لغويا بارزا فاسحا المجال أمام الخيال لتصور الموقف والمكان، هذا فضلا عن البعد الإيقاعي الذي بثه هذا النوع من التكرار في النص.

عند هذا الحد نصل إلى أن "إيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة".[2]

وإن كان التكرار يصنع إيقاعية الشعر ويشكل فضاءه، فهو لا يقوم بذلك لوحده بل بالتضافر مع جملة من التقنيات النصية الأخرى أبرزها التوازي –كما رأينا–.

IV- الترصيع: إن إعلان العصيان للعروض في الشعر المعاصر لا يعني أنه لم يستعر بعض التقنيات الإيقاعية التراثية في تشكله الزماني، كالترصيع والتجنيس والتصريع، بدافع الإحساس بضرورة تزويد البنية الإيقاعية الشعرية بقيم التوازن الصوتي لإضفاء نوع من التناسق والانسجام البنيوي والدلالي.

"إن التقسيمات النحوية التوازنية (التوازي) داخل الأبيات (مما سمي ترصيعا وتطريزا وتسميطا) نازعت العروض سلطته و لم تترك له أكثر من تمييز الفضاء الخارجي للنص، وهو

---

[1] سعدي يوسف، مختاراتي، ص55.

[2] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص70-71.

الفضاء نفسه الذي يوفره اتساق التفعيلات في القصيدة الحديثة، فأصبحنا كما قال العسكري، أمام وزن (توازني)، في وزن (عروضي)، أي أمام وزن نثري يقوم على الأسجاع والمعادلات المقولية والنحوية والتوازنات الترصيعية الصوتية داخل الأوزان العروضية".[1]

وعليه فإن الوزن يعوض في القصيدة المعاصرة بالترصيع الذي يقوم على تماثل الصيغ الصرفية، ومن نماذجه قول سعدي يوسف:

بالأمس، يا قمر الندامى، كانت الدنيا صغيرة
لم تندفع فيها المداخن بعد، تستبق المهارى
نحو السماء، و لم تكن فيها بخارى
أغنية حمراء للفقراء...يرتجف التجار
منها، ويخضر النهار.
ذهب السرى والوخد، يا حامي العذارى
إلا الطريق إلى بخارى، لم تزل عبر الصحارى [2]

تشترك كل من القوافي التالية: المهارى، بخارى، العذارى، الصحارى، في نفس الصيغة الصرفية "فعالى"، مما يضفي نغمة موسيقية خاصة على أجواء القصيدة، إلا أن ورود لفظة "بخارى" في حشو البيت الأخير يجعل القارئ يرتاب في موقع الوقفة العروضية، لكنه سرعان ما يحتاج إلى تكملة المعنى لأنه لا يستقيم عند "إلا الطريق إلى بخارى"، فالقارئ يتساءل "ما به الطريق؟"، وهو ما يتضح في الشق الثاني من السطر الشعري "لم تزل عبر الصحارى" حيث يتحقق الوقف معنى ومبنى.

وعلى هذا النحو أسهم الترصيع الحاصل في السطر الشعري الأخير بين بخارى والصحارى، إلى جانب القوافي في إغناء إيقاعية هذا المقطع الشعري، "فالترصيع أو التجنيس الداخلي وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلما يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت"[3]

---

(1) محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، مفاهيم وأسئلة، فكر ونقد، ع18، ص81.

(2) سعدي يوسف، ديوان نهايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص286-287.

(3) جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص109.

ولعل وظيفة الترصيع التشكيلية تبدو جلية من خلال "الترصيع المتوازي" الذي ينتج عن تماثل المواقع بين بيتين أو أكثر، وغالبا ما يدعم بالتكرار في مثل قول سعدي يوسف:

أيتها الرجفة في الأشرعة !
أيتها اللعنة في الأشرعة ![1]

فالترصيع حاصل بين (الرجفة/اللعنة) و(الأشرعة/الأشرعة) لتماثل صيغها الصرفية وتماثل أمكنتها، وعليه فإن الترصيع المتوازي لا يشتغل بمنأى عن التوازي والتكرار، إذ يسهم التوازي غالبا في تقابل الكلمات وتساوي الأسطر الشعرية المتتابعة مما يسهم في بناء فضاء تشكيلي متماثل يتوالد في شكل مربع أو مستطيل بحسب استمرارية التوازي.

أما التكرار فإن لم يكن تكرار الكلمة نفسها فهو تكرار لصيغتها الصرفية، مما يضفي إيقاعا موسيقيا يصنعه التجانس والتماثل والتقابل فـــ "وظيفة الإيقاع في الأصل هي توليد المعاني في مناطق لا تصل إليها اللغة (...) وكذلك فهو يستعمل لبلوغ هذه الغاية عدة عناصر تتجانس وتتنافر ليس التقسيم الزمني (العروض التفعيلي) غير مكون من مكوناتها"[2]

V- الوقفة:

إن الميزة التي لم تتنح عنها القصيدة عبر مسيرتها التاريخية الطويلة، هي تشكل فضائها التقصيدي من السواد والبياض، لكن الذي تغير هو توزع السواد على البياض، فتنوعت هندسة القصيدة بحسب هذا التوزع.

لا يمكن فهم الوقفة إلا في علاقتها بالبياض الذي يتخلل البيت الشعري أو يأتي في نهايته، فهذا الفراغ هو رمز خطي للوقف أو الصمت. ويعرفها جون كوهن بقوله: "الوقف في الأصل هو توقف للصوت، ضروري لكي يتنفس المتكلم، فهو في ذاته إذن ليس إلا ظاهرة فيسيولوجية خارجة عن "المقال" لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية".[3]

ورغم الثقل الدلالي الذي تحمله الوقفة، إلا أن نقاد الشعر لم يوفوها حتى الآن حقها من الاهتمام، وهو إهمال حير جون كوهن، وعبر عنه بأنه "إهمال مدهش".[4]

---

[1] سعدي يوسف، ديوان نهايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص295.

[2] محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر، فكر ونقد، ع 18، ص62.

[3] جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص77.

[4] نفسه، ص77.

والإشكال المطروح هنا يتعلق بوقفة البياض في نهاية البيت الشعري في علاقتها بالوقفة الدلالية والوقفة العروضية. وبوقفة البياض التي لا تتحدد في نهاية البيت فقط وتلتبس بالقافية، وتسري في جسد النص كله. في علاقتهما بصنع الفضاء التقصيدي.

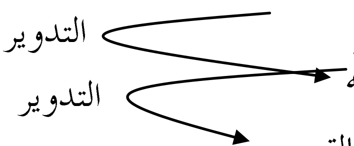
الوقفة في القصيدة الحديثة وقفات، فقد يأتي الوقف عند انتهاء الجملة الإيقاعية، أو عند انتهاء الجملة النحوية، أو عند القافية، أو بعد علامات التنقيط لا سيما النقطة والفاصلة.

هناك عدة قوانين تسهم في تموضع الوقفة، وفي ضبط العلاقة بين الوقفتين الدلالية والعروضية وهي:

1- التدوير: من الأدوات الإيقاعية الحديثة التي تسهم في تدفق البيت الشعري ونموه نموا عروضيا وبنائيا ووجدانيا، كما "يظل التدوير إمكانا قابلا للتشكل والتعدد حسب التجربة وانسجاما مع تدرجاتها اللونية والروحية والفكرية (...) وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلا إلى إيقاعه الداخلي وما فيه من ضجيج أو صمت أو هوى".[1]

ليس التدوير خرقا للنظام العروضي الذي يقضي بتمام التفعيلة عند نهاية البيت الشعري فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى خرق الوقفتين العروضية والدلالية، وهو ما يتضح من خلال النموذج التالي:

وحفاة
سنمشي إلى الله
أقدامنا أنتنت بالقروح
وأطرافنا أثخنت بالجروح[2]



قد يشغل التدوير أبياتا من مقطع شعري، وقد يشغل جزءا من القصيدة فيسمى "بالتدوير الجزئي"، وقد يشتعل القصيدة بأكملها فيسمى "التدوير الكلي"، وقد تم اختيار هذا المقطع الذي حدث التدوير في جزء منه، لتبين التدوير في علاقته بالوقفتين العروضية والدلالية.

إن غياب الوقفة العروضية في البيتين الأول والثاني صحبه غياب للوقفة الدلالية أيضا، لأن المعنى لا يكتمل عند "وحفاة" ولا عند "سنمشي إلى الله"، فالقارئ ينتظر الحمولة الدلالية للبيت الموالي التي تكمل البيت الذي سبق، وكان بإمكان الشاعر أن يتوقف عند البيت الثالث

[1] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، ط.1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص82.
[2] سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، شبكة الإنترنيت:www.saadiyousif.com

حيث تحققت الوقفتين الدلالية والعروضية، إلا أن نفسه الشعري طال وامتد إلى البيت الرابع، فجاء المقطع الشعري على شكل جملة شعرية بمفهوم "عز الدين إسماعيل"، التي شملت عددا من الأسطر الشعرية والتي قد تطول أو تقصر بحسب الدفقة الشعورية للشاعر الذي كان بإمكانه أن يسترسل في القول لو أراد.

إن التدوير العروضي يلغي علامات الترقيم، ويفسح المجال واسعا أمام البياض ليكون البديل في تحديد نهاية السطر الشعري، وهو ما يبدو من خلال النموذج السابق حيث ألغيت الفاصلة والنقطة وعلامتي التعجب والاستفهام، وذلك لأجل استمرار الإيقاع وتواصله ليأتي المقطع الشعري على شكل لحمة واحدة تسوده نغمة إيقاعية ممتدة من سطر شعري إلى آخر، مما يؤثر على طريقة تفضي القصيدة وتمظهرها الشكلي على الصفحة.

تحظى علامات الترقيم بدور كبير في إحداث إيقاعية النص الشعري، ومن الشعراء من امتنع عن ترقيم نصوصهم اعتقادا منهم بأن الإيقاع وحده كفيل بضبط الدلالة مما جعل "أبولينير" يحذف الفواصل من ديوان " Alcool" "كما منع "مالارميه" ترقيم النصوص الشعرية، لأن إيقاعيتها تكفي، وهكذا اجتهد هذا الأخير في تجريد علامات الترقبم من طبيعتها عن طريق نقلات لا تحدد حافات المعنى، بل تمنح رسم شكل معين".[1]

ومن الشعراء من يتعمد تقليص الحس الإيقاعي في شعره والقضاء على النغم، فيلغي الفواصل والنقاط لما يستدعيه موقفه الشعوري من إحساس بالألم والقهر في موقف درامي في مثل النموذج السابق، فقد كان بإمكان الشاعر أن يضع نقطة عند نهاية البيت الثالث لتحقق الوقفة الدلالية والعروضية، إلا أنه آثر وقفة البياض لوحدها تماشيا مع نبرة الحزن والأسى التي سادت النص، إذ "يتسم الشعر الخالي من الترقيم بأنه ذو انطلاقة واحدة أي أنه يخلو من الوقف، حتى الوقف الذي يتطلبه المعنى"[2]

وسواء حضرت علامات الترقيم أو غابت، فإن لذلك أثره الجلي في صنع الفضاء النصي فضلا عن دوره في إثراء الجانب الإيقاعي.

وهكذا تشكل المقطع الشعري من انحسار السواد وامتداد البياض تارة، ومن تقلص الثاني وانبساط الأول طورا، توازيا وحالة الشاعر النفسية التي تحكمت في التوزيع الإيقاعي

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص110.

[2] جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص82.

للمقطع الشعري وفي كيفية توزعه على صفحة النص، وقد تحكم في بناء شكله البصري المد والجزر بين الضدين الأسود والأبيض، مما يسمح للملتقي أن يقرأه قراءة بصرية أول الأمر باعتبار القصيدة جسدا مرئيا.

2- **علامات الترقيم**: تمتاز بغناها الوظائفي في القصيدة المعاصرة، ففضلا عن إسهامها في رسم الفضاء التقصيدي، وإغنائه بالتنويع الدلالي بفسحها مجالا واسعا للتأويل، فإن علاقتها بالإيقاع والوقفة شديد الأهمية والدلالة لا سيما النقطة والفاصلة اللتان تعبران عن وقفة كبرى ووقفة صغرى على التوالي، فعلامات الترقيم تأتي لتدعم وقفة البياض ولخلق التوازي بين الوقفتين العروضية والدلالية، وذلك حسب جون كوهن الذي يرى أن الشعراء "الكلاسيكيين بتفننهم في إنهاء الأبيات بعلامات الترقيم إنما قللوا صراع الوزن والتركيب".[1]

يحفل شعر سعدي يوسف بعلامات الترقيم التي تمثل أداة مهمة في صنع إيقاعية نصوصه وفي تنوعها الفضائي، في مثل هذا النموذج:

1. وأسمع بين الغصون التي ازرقت الأرض منها ورقت:
2. أنا الطائر
3. أنا الصوت، والجدول النافر
4. أنا ابن الاله الدمشقي...
5. إنني انتظرتك عاما فعاما،
6. وعاما فعاما هجرتك،
7. لكنني العاشق الفرد. [2]

وردت الأبيات على بحر المتقارب مستعينة إلى جانب تفعيلاته بأدوات التنقيط لصنع فضاءيها الإيقاعي والمكاني، حيث تحقق التوازي الصوتي والتركيبي في مواقع دون أخرى، فالأبيات خلو من التدوير، إذ يشكل كل سطر شعري بنية مستقلة عروضيا حسب التقطيع، وبالتالي فإن وقفة البياض في آخر السطر الشعري تمثل وقفة عروضية أسهمت في تشكيل الفضاء النصي بتشكيلها مع السواد نسيجا متآلفا دالا.

لكن ماذا عن الوقفة الدلالية؟

---

(1) المرجع السابق، ص84.

(2) سعدي يوسف، مختاراتي، ص54.

إن علامات الترقيم محطات يوقف عندها بدرجات مختلفة، فمن البديهي أن القارئ لا ينتظر تحقق وقفة دلالية بعد النقطتين (:) لكونهما تستعملان للشرح والتفصيل الذي جاء في السطر الموالي، حيث حدثت الوقفتان العروضية والدلالية وعبر عنهما بالبياض فقط، لاستمرار الدفقة الشعورية إلى السطر الموالي "أنا الصوت"، أين تحققت وقفة دلالية صغرى، ليمتد نفس الشاعر إلى البيت الموالي، حيث أدت نقاط الحذف (...) دور الفاصلة وتحقق عندها التوازي الصوتي والتركيبي الذي تكرر بصورة متواترة عند البيتين 6/5، اللذين دعمت فيهما وقفة البياض بوقفة صغرى (،)، لتصب جميعها عند وقفة كبرى في نهاية المقطع الشعري مثلتها النقطة (.). فعند النقطة انتهت كتلة معنوية متكاملة، انقسمت خلال المقطع إلى وحدات دنيا ضبطت حدودها الفواصل، وهي وقفة عروضية ودلالية بامتياز.

إن "وقفة نهاية البيت هي أطول الوقفات النغمية، وبما أنها الوحيدة التي لابد أن تلاحظ في كل الحالات، ينبغي إذا أريد تقليل الخلاف بين البحر الشعري والتركيب، أن تتطابق مع وقفة معنوية قوية، أي مع "نقطة" أو على الأقل مع "فاصلة"".[1]

إن التوظيف المكثف لعلامات الترقيم أسهم في تجسيد القصيدة ومنحها جسما متحركا يدب بالنغم والإيقاع، ويمنح متعة جمالية للبصر الذي يتملى فراغاتها وفجواتها بشوق لاستكناه ما شحنت به من دلالات مستترة. كما أسهمت وقفات البياض في الحد من طول الأسطر الشعريةوامتداد السواد ليشغل سطرا كاملا، فجاءت الأسطر متراوحة بين الطول والقصر صانعة البعد الكاليغرافي للقصيدة، ومن الأسطر ما يحوي علامة من علامات الترقيم، ومنها ما هو خلو منها، مما أسهم في صنع البعد الفضائي للنص.

3- التضمين: ظاهرة نصية قديمة، تمتد تاريخيا إلى النصوص الشعرية اليونانية والرومانية، وقد اعتبرت في القرن السابع عشر محظورة في الآداب الغربية، إلا أنها عادت إلى الظهور مع نصوص "مالارميه" خاصة، وفي النصوص الشعرية العربية المعاصرة التي تأثرت بشكل واضح بالشعر الغربي، بما في ذلك نصوص سعدي يوسف.

(1)- جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص93.

وقد عرف جون كوهن التضمين بقوله: "والتضمين هو الجملة التي تنتهي في وسط البيت"[1]، وأضاف في موقع آخر "فالتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات"[2]

نفهم من هذا التعريف أن التضمين يتسبب في تعارض الوقفة الدلالية والوقفة العروضية، لأنه يحدث حيث لا تقتضيه الدلالة، واختزاله يقتضي توافقا تاما بين الوقفتين الدلالية والعروضية، وغالبا ما تصاحب الوقفة الدلالية بعلامتي الوقف النقطة أو الفاصلة. ومن نماذجه عند سعدي يوسف قوله:

لماذا لا نرى الوجه
الذي نرسمه في هدأة الليل. وفي إطراقة الفجر،
وفي الصحبة، والقبلة، والذكرى؟
لماذا لا نرى الوجه الذي لم نتعلم أن
نحب الوجه لولاه؟[3]

جاءت الأبيات على بحر المضارع، وتحققت الوقفة العروضية في السطر عند كلمة "الوجه"، وذلك حسب التقطيع العروضي التالي: مفاعلن/مفاعيلن، إلا أن الوقفة الدلالية لم تتحقق إلا مع السطر الثاني، وبالضبط مع كلمة "الليل" التي تلتها وقفة صغرى.

كما تحققت الوقفة العروضية في السطر حسب التقطيع العروضي: مفاعلن/ مفاعيلن/ مفاعيل/ مفاعيلن. إلا أن الوقفة الدلالية لم تتحقق إلا على مستوى البيت الموالي عند كلمة "لولاه"، فالمعنى لا يستقيم عند عبارة "لم نتعلم أن"، رغم اكتمالها عروضيا، إلا إذا قرأنا البيت الموالي "نحب الوجه لولاه؟" بما يحمله من ثقل دلالي.

وفي التباس الوحدات الإيقاعية بالوحدات النحوية ما يعد مصدرا آخر من مصادر الغنى الإيقاعي، بل ومصدرا للغنى التشكيلي للقصيدة المعاصرة بما تخلقه الفضاءات البيضاء مع كتل السواد المطبوع من حوار، و من مسار إيقاعي يلون النص ويشكله، فلاشيء يستوجب تطابق الوقفتين الدلالية والعروضية، بل إن للشاعر الحرية المطلقة في إنشاء وقفاته حيث شاء، مستعملا

(1) المرجع السابق، ص82.

(2) نفسه، ص83.

(3) سعدي يوسف، ديوان من يعرف الوردة، الديوان، مج.2، ص120.

علامات الترقيم عند الوقفات الدلالية على خلاف الوقفات العروضية، وهذه المساحة الواسعة من الحرية في إنشاء الوقفات، انعكس على صنع المساحة النصية وتنويعها، فلاشيء يقيد استمرارية أو توقف الأسطر الشعرية في امتدادها أو انحسارها، والقصيدة غير مجبرة على أن توضع في قالب معين يحدد شكلها، بل إنها مساحة مفتوحة على كل أنواع التفضي والتنوع.

4- القافية: تقوم موسيقى الشعر أساسا على الوزن و القافية، أما الوزن فيشمل امتداد البيت حشوا وعروضا وضربا، وأما القافية فتختزل كل موسيقى البيت الشعري بتموضعها في آخره، كما تقوم برسم حدود البيت الشعري التقليدي وتحديد تموضع الوقفة التي تليها مباشرة.

لقد انزاحت القافية في القصيدة المعاصرة عن مكانها التقليدي وكثيرا ما ترد مضمنة داخل السطر الشعري أو متباعدة، و لم تعد قرينة وقفة البياض، ومن نماذجها:

سوف يذهب هذا العراق إلى آخر   المقبرة

سوف يدفن أبناءه في البطائح، جيلا فجيلا

ويمنح جلاده   المغفرة...

لن يعود العراق

ولن تصدح   القبرة... [1]

إن استعمال الشاعر لنمط التباعد في عملية التقفيه يفسح المجال واسعا لحضور وقفة البياض وتفاعلها مع باقي دوال النص، وإلى تنويع الفضاء التقصيدي بتنوع الأماكن التي تشغلها القافية.

ومن أنماط القافية التي استعملها سعدي يوسف، ورودها في شكل كلمة معزولة منفردة بالسطر الشعري "فتكون الوقفة فيها أبرز من القافية. وقد تأتي فيها الكلمة مرة واحدة، أو تتكرر عدة مرات"[2] ومن نماذجها:

أقول: لي الصوت

تمتمة

وتمائم

ترتيل تر، تر، وتر، تر...تراتيل

---

(1) سعدي يوسف، مختاراتي، ص202.

(2) مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ط.1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص222.

ترتد

ترتاد

ترتاح

تنداح

ترفض

تنهد

ترتد... [1]

لقد عزفت التاء المتواترة إيقاع هذا المقطع الشعري بمهارة فائقة، بتكررها بشكل متواتر في كل الكلمات، وفي أغلبها لأكثر من مرة، وقد أخذت الكلمات المعزولة لنفسها صفة البيت والقافية والوقفة، وفسحت المجال واسعا أمام البياض ليكتسح النص بقوة، وليكون متكلما.

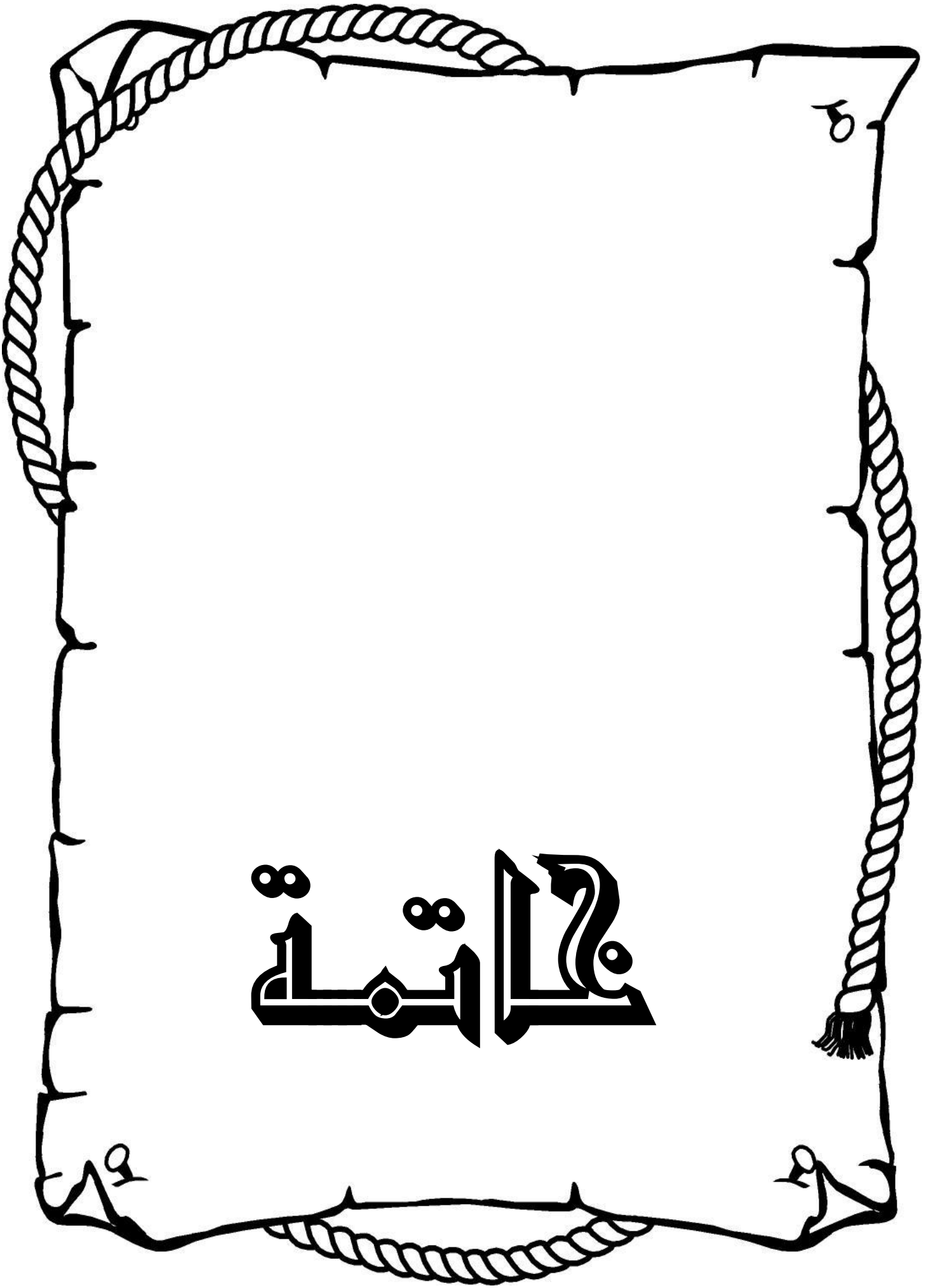
لقد أسهم هذا النمط الإيقاعي الجديد في طريقة توزع البياض والسواد على صفحة النص بانزياح الكلمة المعزولة يمين الصفحة لتليها الكلمة تلوى الأخرى، كلمة فكلمة، مسهمة في بناء لبنات القصيدة، وفي تشكيل معمارها، أما كلمة "ترتيل" فقد تفضت على طول السطر الشعري "تر، تر، وتر، تر"، ولم تتكتل جهة اليمين، وتكون السطر الشعري من كلمة واحدة معزولة ساعد على غياب علامات الترقيم، ومثل هذا التفضي الذي يرتبط بما بعد الحداثة في تخطيها وتجاوزها للمألوف، يجعل القارئ يراود الشكل الخارجي للقصيدة كدال أول، قبل أن يستنطق مضمونها اللساني.

إن الانزياح الإيقاعي للقصيدة المعاصرة عن معيارية القصيدة الكلاسيكية، رهين بالتحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية الحادثة في عصرنا، التي لا بد أن تؤدي إلى تحولات في انفعالات ورؤى المبدعين، وإلى تحولات في الأساليب والصيغ، لا سيما بالنسبة لشاعر كسعدي يوسف كرس روحه للوطن فاتقدت لواعجها لهبا مقدسا يتحرق للحرية ويحرق أعداءها، فانطلق يراعه يشكل اللفظ والإيقاع بحرية توازي عشقه للحرية بأشكالها المختلفة، فتنوعت فضاءات قصائده عاكسة إيقاع الشاعر الداخلي في نصوصه التشكيلية، وناقد هذه

---

[1] سعدي يوسف، مختاراتي، ص202.

النصوص المرسومة ينبغي أن يكون ناقدا أدبيا وناقدا تشكيليا، يعيش إيقاعا موازيا للذي عاشه الشاعر.


خاتمة

لقد كان لطغيان الثقافة البصرية على الثقافة المسموعة أثرها البا رز على الخطاب الشعري المعاصر، لا سيما بعد سيطرة تكنولوجيا المعلومات والاتصال وتجاوز النمط القديم من التواصل، إذ بات الخطاب الشعري يتمظهر في صور أيقونية لا نهائية، دون أن يكبح جموحه كابح، بل إن ما بعد الحداثة فتحت الباب على مصراعيه لتجاوز الأنماط الشعرية التقليدية، وتشييد صرح القصيدة المعاصرة باعتبارها امبراطورية من العلامات الأيقونية التي تعضد دلالتها العلامات اللسانية.

وعليه فقد شكلت التفضية الشعرية ظاهرة لدى زمرة من الشعراء المعاصرين وعلى رأسهم " سعدي يوسف" الذي اتخذ من أشكال التفضي التقصيدي، معادلا للجرح العراقي والوطن المسلوب.

أما عن الخلفيات الجمالية والايديولوجية والفنية والفكرية للتفضية الشعرية عند سعدي يوسف، فهو ما يمكن رصده من خلال النتائج التالية:

– لقد كان للتنوع الفضائي في الشعر الغربي كبير الأثر في تشكيل فضاء القصيدة العربية المعاصرة، باعتبار التفضية أصلا في الكتابة الغربية التي لم تخضع للشفوية في أية مرحلة من مراحلها، رغم ما يقال عن الأصل الصيني والعربي لتقاليد البناء البصري للنص الشعري، إذ لا يمكن الجزم أن التفضية الشعرية المعاصرة امتداد للتفضية الشعرية في التراث وأنها امتداد للقواديسي والمسمط والموشح والبند والتختيم، رغم وجود سمات مشتركة بينها، لا سيما أن الشفوية كانت سمة للخطاب الشعري القديم، مما يفند أن تكون التفضية أصلا في التراث العربي القديم.

– إن المرجعية الغربية واضحة المعالم في شعر سعدي يوسف، الذي تأثر "بريتسوس" شاعرا للتفاصيل اليومية الذي خلد مسيرة شعب صديق نحو الحرية العظمى، " وبإزراباوند" مجددا للمعمار الشعري بصريا و تشكيليا،و"بوالت وايتمان" مناضلا ومكافحا وشاعرا للحرية، كل هذه الروافد صبت بتجاربها الشعرية في نهر سعدي يوسف مطورا ومجددا في رؤيا فضائية متميزة.

– لقد أفاد سعدي يوسف من فن الرواية الأمريكية التي تعتمد الكولاج تقنية للسرد، لاسيما عند " رولاند بارثيلم" بجمعها بين الموسيقى والأفلام والملحمة والرسم والسنما، كما

تأثر بالمسرح الإنجليزي من خلال " شكسبير" وبالشعر الأمريكي عبر " والت وايتمان" وبشاعر اسبانيا المجيد " فيديروكو غارسيا لوركا" من خلال طابعه الشعري الذي يمزج بين الأغنية والحكاية، مما أدى إلى تداخل فنون القول لديه: الشعري / النثري، الشعري / السردي ، الشعري /الدرامي، بل وإلى التراسل الفني، إذ أصبح كل نص جديد، كأنه نوع في ذاته: قصيدة النثر، رواية الشعر، المسرواية، القصيدة القصة، القصيدة اللوحة، اللوحة القصيدة، مما أثرى البعد الفضائي للقصيدة المعاصرة التي فتحت الباب على مصراعيه أمام التنوع المكاني، لاسيما بعد إلغاء الحدود الحاصل بين الأجناس الأدبية. كما كانت هذه الروافد الأجنبية مصدرا لاستلهام الواقعية والتفاصيل اليومية.

– يتجلى البعد الفضائي للنص الشعري/ الدرامي في انقسام القصيدة إلى مشاهد وفصول، تتخللها اللازمتان (تسدل الستارة ترفع الستارة) وتوظيف ثنائية النطق/ الصمت، أو السواد/ الفراغ، إلى جانب تفضي الصراع في بنية حوارية متعددة الشخصيات، متزاحمة الأفكار، مختلفة الأساليب، كما أسهم الحوار في منح القصيدة بعد فضائيا معماريا متعدد الطوابق.

– إن في تداخل الشعري/ السردي ما لم يقتض الشكل الفضائي الدائري، الذي فرضه تداخل الشعري مع النثري وامتداد مساحات واسعة من السواد على حساب البياض، بل إن السرد ولد المفارقة والتوتر المشهدي وصدم القارئ بتخييب أفق توقعه، وهو ما عبر عنه فضائيا بفتح باب التوقع والتكهن أمام القارئ بتوظيف نقاط الحذف (...)، وفسح مساحات من البياض، واستغلال تقنية مورفولوجيا الفراغ، وانزياح الأسطر الشعرية إلى يمين الصفحة أو يسارها واستعمال علامات الترقيم.

– لم تظهر التفضية الشعرية في تمظراتها المختلفة فجأة، بل مهدت لهذا الظهور من خلال الانزياحات التي شرعت تظهر على مستوى فضاء القصيدة العمودية، كمؤشر على التغيرات الطارئة على الخلفيات الفلسفية والجمالية للشاعر، فضلا عن رؤيته المتجددة للعالم وموقفه منه، إذ لا يمكن التعبير عن مضمون جديد بشكل قديم، مما يبرر توليد هندسات مختلفة داخل الهندسة نفسها.

وقد كانت هذه الانزياحات التي مست بنية القصيدة العمودية إرهاصا للتغيرات الكبيرة التي مست بنية الشكل الحر.

– لقد سمحت طبيعة الشكل الحر المرنة، لأن يكون مساحة للتنوع الفضائي الذي تجاوز شكل المربع والمستطيل إلى أشكال مفتوحة أبرزها: القصيدة الهرمية، القصيدة المعمارية، القصيدة اللمحة (القصيرة)، القصيدة المتعددة، وقد تفضى النوع الأخير بأكثر من شكل واحد، باعتباره يجمع بين نصين مختلفين في حيز مكاني واحد، وهي: القصيدة المتناوبة، القصيدة المتداخلة، القصيدة المؤطرة، الرقمنة، قصيدة الفضاءين العربي/ الأجنبي، وقد سخرت هذه الأنواع ترسانة من التقنيات البصرية في تمظهراتها الفضائية، وهي: الكاليغراف، تعدد اللغات، علامات الترقيم، مورفولوجيا الفراغ، الكولاج، التأطير...

أما عن هندسة الشكل النثري، فأبرز ما يميزها هو التفضي اللغوي المتحرر من أي التزامات أو قيود، فلا بنية مكانية توازي البنية الزمانية، ولا نظام يحكمها أو قانون وقد استعانت بشكل بارز في صنع فضائها المسترسل بعلامات الترقيم، والأقواس والمطتين والمعقوفتين...

– ومن صور تفضي القصيدة لدى سعدي يوسف، جمعها بين الأشكال: العمودي والحر و النثري، فيما يعرف بتقاطع الأشكال، مسخرة تقنيات بصرية في تفضيها، كاعتماد النبر البصري باستعمال السمت الخطي السميك وأحيانا اعتماد النبر المضاعف بالتسطير تحت جمل شعرية معينة، إلى جانب التقنيات البصرية الأخرى.

– لقد أسهمت عناصر النص الموازي لا سيما التي تتفضى منها داخل النص، وتعرف بالنص المحيط في التشكيل البصري للقصيدة المعاصرة، وهي: العنوان، الإهداء، التصدير، الحواشي و الهوامش، فضلا عن إسهامها في بناء أفق توقع المتلقي والحد من جموح التأويل، ورغم التنويع الفضائي والانعكاس الدلالي للعتبات النصية على القصيدة المرئية المعاصرة، إلا أنها تنتسب فضائيا في الغالب إلى خارج المتن وهي قابلة للتغيير والتعديل والحذف وليست بنى ثابتة في المعمار التقصيدي، وغالبا ما يقتصر دورها على الاشعاع الدلالي.

– يضيف الايقاع إلى وظيفته الزمانية دلالات مكانية، فتشكل الاصوات الزماني، إنما هو تشكيل في الوقت نفسه لحيز مكاني، وعليه فقد أسهم الايقاع بشكل بارز في تشكيل الخطاب الشعري فضائيا من خلال ما يلي:

– الجمع بين الشكلين التقليدي والحر.

– التشكيل المتنوع للقافية أمام ما تسوغه لها القواعد الكتابية الجديدة من تشظ وتنوع.

– التكرار الذي أسهم في التشكيل البصري للقصيدة باشتغاله إلى جانب التوازي الذي يؤثر على الجانب الكاليغرافي للقصيدة، بمحافظته على طول الأسطر الشعرية في الغالب، إلى جانب الانزياحات المكانية للتكرار واستثماره لتقنية مورفولوجيا الفراغ.

– الترصيع الذي تبدو وظيفته التشكيلية من خلال "الترصيع المتوزاي" الذي ينتج عن تماثل المواقع بين بيتين أو أكثر، مما يسهم في بناء فضاء تشكيلي متماثل يتوالد في شكل مربع أو مستطيل بحسب استمرارية التوازي.

– الوقفة لا تشتغل فضائيا بمنأى عن تعالق السواد مع البياض، فهي لا تفهم إلا في علاقتها بالبياض الذي يتخلل البيت الشعري أو يأتي في نهايته، فهذا الفراغ هو رمز خطي للوقف أو الصمت، كما يمثل التباس الوقفة العروضية مع الوقفة الدلالية مصدرا للغنى التشكيلي للقصيدة، فلا شيء يقيد استمرارية أو توقف السطر الشعري في امتداده وانحساره، والقصيدة مفتوحة على كل أنواع التفضي والتنوع.

– إن التنوع الهندسي والتعدد الشكلي والتشظي الفضائي، مسميات متعددة لرؤيا تجاوزية ما بعد حداثية تبحث عن عالم بديل، تمثل معادلا موضوعيا لرؤيا الشاعر التجاوزية في مواجهة واقع الوطن المأساوي والمرير، والمكان التقصيدي، إنما هو معادل للوطن الذي سلب وانتهك و لم تبق سوى القصيدة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر و المراجع

I- الدواوين الشعرية

سعدي يوسف:

-الأعمال الشعرية، ط. 2، دار الفارابي، بيروت، 1979. تحتوي على الدواوين التالية:

-أ-

-الأخضر بن يوسف ومشاغله

-أغنيات ليست للآخرين

-ب-

- بعيدا عن السماء الأولى

-ل-

-الليالي كلها

-ن-

- النجم والرماد

- نهايات الشمال الإفريقي

-س-

- الساعة الأخيرة

-ق-

- قصائد مرئية

-51 قصيدة

-ت-

- تحت جدارية فائق حسن

- الديوان مج. 2، ط. 1 ،دار العودة، بيروت، 1988. يحتوي على الدواوين التالية:

-أ-

- أوهام الأخضر بن يوسف

- إعلان سياحي عن حاج عمران

-ي-

- يوميات الجنوب – يوميات الجنون

-ل-

-لمسات يومية

-م-

- من يعرف الوردة
- مريم تأتي ... قصائد بيروت 1982

- ق-

- قصائد أقل صمتا
- قرار الاضطراب الذكرى السادسة عشر للثورة الفلسطينية

- خ-

- خذ وردة الثلج خذ القيروانية
- بالإضافة إلى مجموعة من الدواوين

-ح-

- حفيد امرئ القيس، شبكة الانترنيت : www. Saadiyousif.com

-م-

- مختاراتي، ط .1 ،آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007 .

- ص-

- صلاة الوثني، شبكة الانترنيت:www. Saadiyousif .com

- ق-

- قصائد نيويورك، شبكة الانترنيت:www. Saadiyousif .com

-ش-

- الشيوعي الأخير، شبكة الانترنيت:www. Saadiyousif .com
- شرفة المنزل الفقير، شبكة الانترنت: www. Saadiyousif .com

II- الكتب العربية:

أبو ديب، كمال:

- في الشعرية، ط .1 ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987 .
- جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ط.1 ، دار العلم للملايين، بيروت، 1997.

ابراهيم ، عبد الله :

- التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، ع. 93، د.ط، كتاب الرياض ،الرياض، 2001.

أدونيس ، علي أحمد سعيد :

- زمن الشعر، ط .2. دار العودة، بيروت، 1987.

– الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ج . 3 ،صدمة الحداثة، ط .2 ، دار العودة، بيروت، 1979.

اسماعيل ، عز الدين:

– الأسس الجمالية في النقد العربي، ط . 2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1968.

– الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط. 3 ،دار العودة و دار الثقافة، بيروت، 1981 .

– التفسير النفسي للأدب، ط .4 ،دار العلوم، بيروت، دت.

الأسمر، راجي

– علم العروض والقافية، الموسوعة الثقافية العامة، ط. 1 ،دار الجيل، بيروت، 1999.

–ب–

بلعابد، عبد الحق :

– عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ط.1 ،منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008 .

بنيس محمد:

– الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج. 1 ،التقليدية، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

– الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج. 2،الرومنسية، ط. 1 ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

–الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها،ج. 3،الشعرالمعاصر،ط.1،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

– الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج. 4، مساءلة الحداثة، ط. 2 ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001.

–ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط.1،دارالعودة، بيروت، 1979.

بنكراد، سعيد:

– السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،د ط، منشورات الزمن، الرباط، 2003.

بن خليفة، مشري:

– القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ط. 1 ،منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.

-ج-

الجوهري ، رجاء السيد:

فن الرجز في العصر العباسي، دط، منشأة المعارف، الاسكندرية، دت.

-د-

داغر، شربل:

- الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط.1 ،دار أزمنة، عمان، 2006.

درويش، أسيمة:

- مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ط. 1، دار الآداب، بيروت، 1992.

-ز-

زيادة رضوان، جودت:

- صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، ط. 1 ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003 .

-ي-

اليوسف، أكرم :

- الفضاء المسرحي، دراسة سمائية، ط. 1 ،دار مشرق- مغرب، 2000/1994.

يحياوي رشيد:

- الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي،د.ط، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 1998.

- يقطين، سعيد:

الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث د.ط المركز الثقافي العربي الرباط 1990

الماكري محمد:

- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، ط. 1 ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،1991.

- محفوظ، عصام:

- شعراء القرن العشرين، ثلاثون شاعرا عالميا يوقعون العصر، ط. 1 ،دار العلم للملايين، بيروت، 2000.

ميسوم، عبد الإله:

- تأثير الموشحات في التروبادور ، د.ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

الملائكة، نازك:
– قضايا الشعر المعاصر، ط.13، دار العلم للملايين، بيروت، 2004.
منصر، نبيل:
– الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط. 1 ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997.
مفتاح، محمد:
– المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط. 1 ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.

المقالح، عبد العزيز:
– أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ط. 1 ،دار الآداب، بيروت، 1985.
– الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط.1 ،دار العودة، بيروت، 1981.
مرسي، أحمد:
– الشعر الأمريكي المعاصر، دط،المجلس الأعلى الثقافة، مصر، 2000.
مرتاض، عبد المالك:
– بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، دت.
نجمي، حسن:
– شعرية الفضاء السردي، ط. 1 ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. 2000 .

–ع–

عبد التواب، رمضان:
– مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، ط. 1،مكتبة الخانجي، القاهرة، 1986 .
العلاق، علي جعفر:
– الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط. 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2002.
– في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، ط.1 ،دار الشروق للنشر التوزيع، عمان، 2003.
العمري، محمد:

– تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة. الفضاء. التفاعل، ط. 1، الدار العالمية للكتاب والطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1990.

عثمان، اعتدال:

– إضاءة النص، ط.1 ،دار الحداثة، بيروت، 1988.

– ف–

فخر الدين، جودت:

– شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ط. 2 ،دار الحرف العربي، دار المناهل، بيروت، 1995.

فضل، صلاح:

– أساليب الشعرية المعاصرة، د.ط، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.

– نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط.3 ،دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1975.

–ص–

صالح، صلاح:

– قضايا المكان الروائي، د.ط، دار الشرقيات، القاهرة ،1997.

–ق–

قطوس، بسام:

– سمياء العنوان، ط.1 ،دائرة المطبوعات والنشر، عمان، 2001 .

قطيش، خالد:

– الخط العربي وآفاق تطوره، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.

القيرواني، ابن رشيق:

– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج.1 ،تح،عبد الحميد هنداوي، ط.1 ، المكتبة العصرية، صيدا، 2001.

–ر–

الرواي، نوري:

– تجديد اللغة الشعرية في الفن، اقترابات من شواطئ التجريد، مرايا الرؤى في شأن بلاغة التشكيل، وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية، ط. 1 ،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001.

الرافعي، مصطفى صادق:
– تاريخ آداب العرب، ج.3 ،دط، دار الكتاب العربي، 1974.
راغب، نبيل:
–موسوعة النظريات الأدبية: ط. 1 ،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، بيروت، 2003.

–ش–

شبانة ، ناصر:
– المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط. 1 ،دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 2002.

–ت–

التلاوي، محمد نجيب:
– القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2006.

–خ–

الخبو، محمد:
– مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجا، دط، دار الجنوب، تونس، 1995.

–ض–

ضيف، شوقي:
– العصر العباسي الأول،ط.5 ،دار المعارف، مصر، د.ت .

–غ–

الغرفي، حسن:
– حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، د.ط، افريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، 2001.

ب– الكتب المترجمة:

–أ–

ب– الكتب المترجمة:

–أ–

إيلام، كير:

– سمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، ط. 1 ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992.
– العلامات في المسرح ، عن مدخل إلى السميوطيقا، ت: سيز قاسم، دط، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

ايرليخ، فكتور:
– الشكلانية الروسية، ت: الولي محمد،ط. 1 ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

–ب–

بارت، رولان:
– درس السميولوجيا، ت: عبد السلام بنعبد العالي، ط. 3 ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993.

–ج–

جنيت، جيرار:
– الأدب والفضاء، عن الفضاء الروائي، تأليف جماعي، ت: عبد الرحيم حزل، دط، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002 .
– مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب، ط. 2 ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

–د–

دي سوسير، فيرديناند:
– دروس في الألسنية العامة، ت: صالح القرمادي، محمد الشلوش، محمد عجينة،
د ط، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1985.

–ك–

كوين، جون:
– النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ت: أحمد درويش، ط. 4 ،دارغريب للنشر، القاهرة، 1999.

–ل–

لوتمان، يوري:
– تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ت: محمد فتوح أحمد، د ط، دارالمعارف، القاهرة، 1995.

-ف-

فييتور، كارل:

- تاريخ الأجناس الأدبية، عن نظرية الأجناس الأدبية، تأليف جماعي، ط 1 ،النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994.

فلتروسكي، يوري:

- النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، عن سمياء براغ للمسرح، دراسات سميائية، تأليف جماعي، ت: أدمير كورية، دط، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

-ر-

رتشاردز:

- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ت: محمد مصطفى بدوي، ط. 1 ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

-ش-

شافر، جان ماري:

- من النص إلى الجنس، ملاحظات حول الاشكالية الأجناسية، عن نظرية الأجناس الأدبية، تأليف جماعي، ت: عبد العزيز شبيل، ط. 1 ،النادي الأدبي الثقافي،جدة، 1994.

-ت-

تودروروف، تيزفيتان:

- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، ط. 2 ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

- الشعرية، ت: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، ط. 1 ،دار توبقال، المحمدية، 1987.

ج- الجرائد والمجلات:

أبو ديب، كمال:

- الواحد/ المتعدد، البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، مجلة فصول،ج.1 ، مج.15 ،ع.2 ،القاهرة، 1996.

بن حميد، رضا:

- الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، ج.1، مج.15 ،ع.2 ،القاهرة، 1996.

جيرار، جنيت:

- أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ت: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع.16 ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999.

الهاشمي، علوي:

- تشكيل فضاء النص الشعري بصريا، مجلة الوحدة،ع 83/82، المجلس القومي للثقافة العربية، 1991.

حمداوي، جميل :

- السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج. 25 ،ع.3 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون ولأدب، الكويت، 1997.

كنوني، محمد:

- التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع 18 ،دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999.

منير، وليد:

- التجريب في القصيدة المعاصرة، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها، مجلة فصول، مج16 ،ع.1 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

مفتاح، محمد:

- النصنصة أو النص المركب، الآداب، ع 5/3، مطبعة العلوم، بيروت، 1998.

المقدود، محمد مهدي:

- في تكوين شعرية النص بين المكتوب والمنطوق، مجلة الوحدة، ع 83/82، المجلس القومي للثقافة العربية، 1991.

العلاق، علي جعفر:

-شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، ج. 23 ،مج.6 ، السعودية، 1997.

العمري، محمد:

– بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، مجلة علامات في النقد،ج.53، مج.14 ،السعودية، 2004.
– مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، مفاهيم وأسئلة، فكر ونقد، ع. 18 ،دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999.

صالح، فخري:
– سعدي يوسف شعرية قصيدة التفاصيل، مجلة فصول، مج. 15 ،ع. 3، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1996.

صفدي، مطاع:
– نص في مقولة النص، مجلة العرب والفكر العالمي، ع. 5 ،مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989.

شعير، محمد:
– مقال غير معنون، ملحق لجريدة أخبار الأدب، 2004/10/10، مصر.

د– شبكة الانترنيت:

بوحمالة، عبد الإله:
– مورفولوجيا الرمز وخطاب التميمة، الحوار المتمدن، ع 1602، 2006، .org/debat/show.art.aspwww.alhewar

حديد، صبحي:
– إزراباوند أنا حتى أنا الذي يعرف كل الدروب، الكرمل، ع.85، www.alkarmel.org/prenumber/issue85/2005

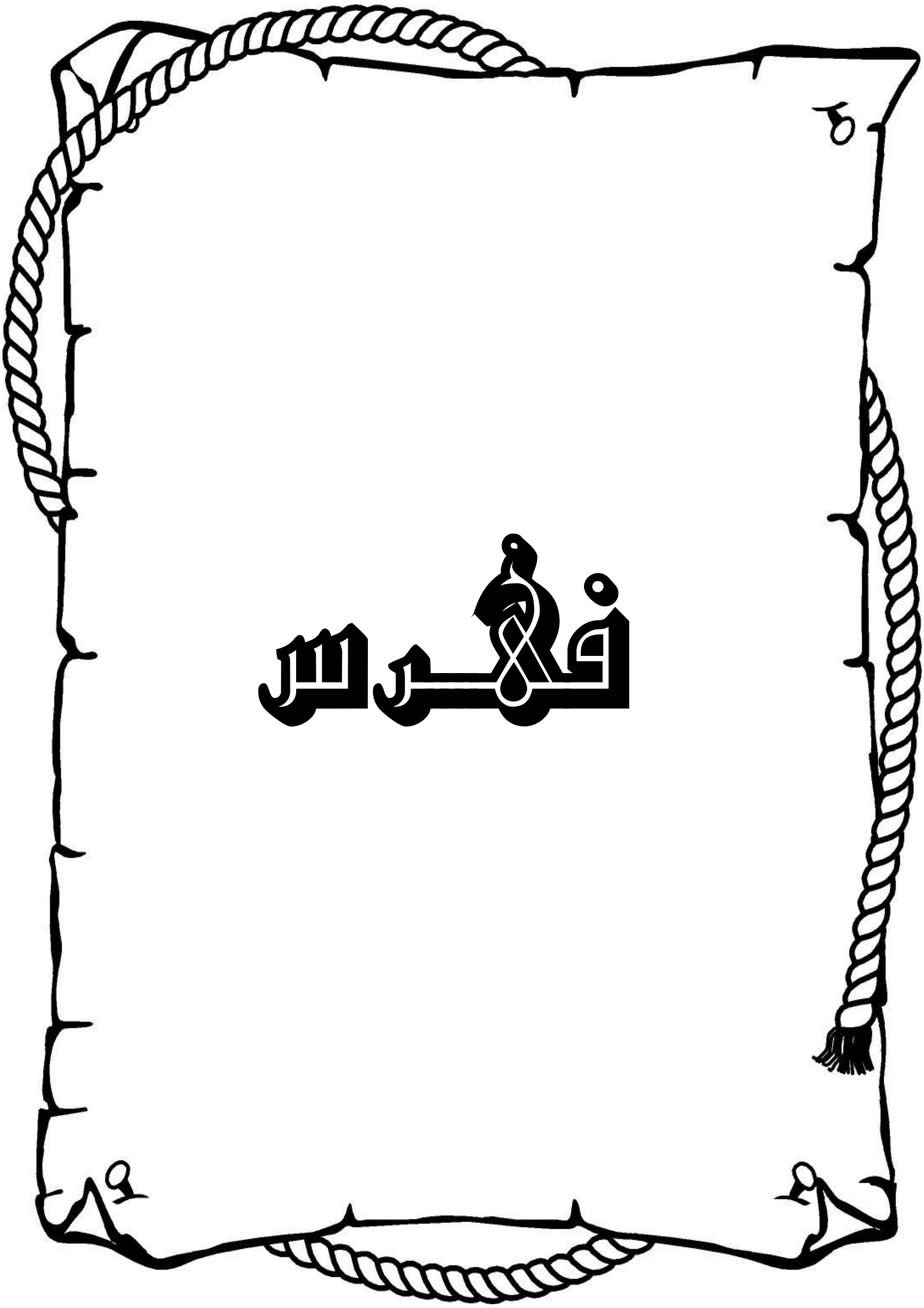
عبد الله، فتحي:
– عن أغنية صياد السمك وقصائد نيويورك، www.saadiyousif.com/home/index.php

الصفراني، محمد:
– التشكيل والشكل، مجلة الرياض، ع 14276. 2007، www.alriyadh.com/2007/07/26/article268091.html

السوداني، محمد مداني:
– سعدي يوسف وكتابه الفراغ، قراءة في نص مقهى على باب الزبير، www.saadiyousif.com/home/index.php

هـ – المعاجم :

– لسان العرب، مج.3 ، ط.1، دار صادر، بيروت، 1992– 1995.



فهرس

فهـــــــــــــــرس

مقدمة.....
..... 2
.

تمهيد: الأسس الجمالية للتفضية الشعرية

I- مفهوم التفضية الشعرية..... 8
1- إشكالية المصطلح: الفضاء /المكان/ الحيز..... 08
2- فضاء التدوين الشعري/ فضاء التقصيد..... 13
3- تشكل الفضاء الشعري..... 17
3-1- بلاغة الغياب..... 17
أ- الحذف..... 17
ب- غياب علامات الترقيم..... 18
3-2- بلاغة الحضور..... 20
أ-الكاليغراف..... 20
ب- التشذير..... 22
جـــ- التظليل..... 24
د- الوتد..... 27
II-التفضية في التراث العربي..... 30

1- الأرجوزة..... 33
2- القواديسي..... 33
3- المسمط..... 34
4- الموشح..... 37
5- البنـــــد..... 39
6- التختيم..... 43
III- التفضية في الشعر المعاصر..... 46
1- الأصول المعرفية و الأسس الجمالية للتفضية الشعرية في القصيدة المعاصرة.. 48
2-أثر القصيدة الغربية و تأثرها بفضاء القصيدة العربية..... 54
3- سعدي يوسف بين التأثر و التأثير..... 58
4- مبررات التنوع الفضائي في القصيدة العربية المعاصرة..... 61
الفصل الأول: تداخل الأجناس الأدبية
أ- الصراع..... 71
ب- الحوار..... 76
ج- التفصيلات الحية..... 79
د- تعدد الشخصيات/تعدد الأصوات الإيقاعية..... 83

2- الشعري/النثري..... 86
3- الشعري/السردي..... 93
أ- التفاصيل اليومية..... 93
ب- بين التعبير والتجريد..... 98

الفصل الثاني: هندسة فضاء الشكل

I- فضاء الشكل العمودي..... 105
II-فضاء الشكل الحر..... 114
1- القصيدة الهرمية..... 114
2- القصيدة المعمارية..... 117
3- القصيدة اللمحة..... 120
4- القصيدة المتعددة..... 121
أ-القصيدة
المتناوبة..... 121
ب- القصيدة المتداخلة..... 124

جـــ- القصيدة المؤطرة..... 126
د-القصيدة المرقمنة..... 129
هـــ- قصيدة الفضاءين العربي/الأجنبي..... 132
III- فضاء الشكل النثري..... 139
IV- تقاطع الأشكال..... 143
1- الحر/ العمودي..... 144
2- الدائري/ العمودي..... 146
3- الحر/ النثري..... 148

الفصل الثالث: القيمة الفضائية للعتبات النصية

I- فضائية النص الموازي والمتعاليات النصية..... 162
II- فضائية النص الموازي وأجناسه الخطابية..... 167
1. فضائية العنوان..... 167

2- فضائية الإهداء 174

3- فضائية التصدير..... 174

4- فضائية الحواشي والهوامش..... 175

أ- الحواشي: الملاحظات

ب-الهوامش

1-الهوامش المفسرة

2-الهوامش الواصفة

الفصل الرابع: الفضاء الشعري وبنية الإيقاع

I-الجمع بين الشكلين التقليدي والحر..... 200

II- التشكيل القافوي..... 203

1- نظام الموشح..... 203

2- القافية نهاية المقطع..... 204

3- القوافي المتواطئة..... 205

4- تقفية إيطاء..... 206

5- التصريع..... 207
III-التكرار..... 209
1- التكرار النمطي..... 210
2- تكرار التصدير..... 213
3- تكرار النهاية..... 213
4- تكرار الترجيع..... 214
5- تكرار التنامي..... 215
6- تكرار الأصوات..... 216
7- تكرار الكلمة المعزولة..... 217
IV- الترصيع..... 218
V- الوقفة..... 220
1- التدوير..... 202

2
1
2 2- علامات الترقيم.....
2
3
2 3-
2 التضمين.....
4
2 4- القافية.....
2
6
2 **خاتمة**.....
2
9
2 **قائمة المصادر**
3 **والمراجع**.....
4
.....

فهرس

مفاتيح رموز البحث:

الرمز	معناه
ت	ترجمة
ج	جزء
مج	مجلد
ع	عدد
تح	تحقيق
دت	دون تاريخ
دط	دون طبعة