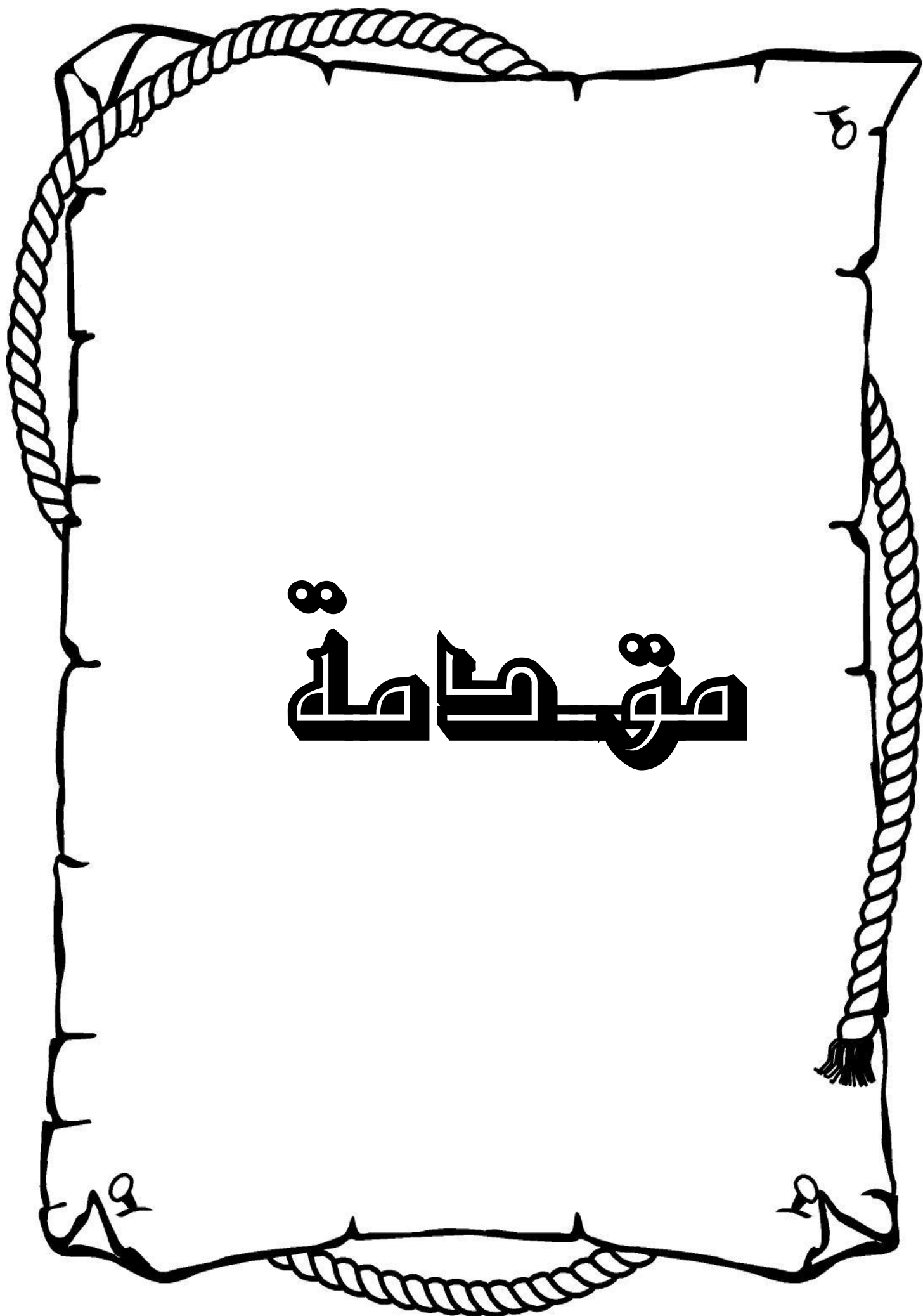


مقدمة



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 الحدائي 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 دلالة 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 يهمننا من هذا كله هو إنماء حاسة البصر للبعد الفضائي الذي أصبح سمة القصيدة المعاصرة لدى زمرة من الشعراء، من بينهم العراقي "سعدى 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 السيميائي 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 عمومته 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 (الكاليفراف، 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 تأثيرها بفضاء القصيدة الغربية، وموقف الشاعر "سعدي يوسف" من التأثير 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 التنوع 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 لتنوعات 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 التظاهرات الفضائية التي استعرضها الفصل بالتحليل والمناقشة وهي: القصيدة الهرمية، القصيدة المعمارية، القصيدة الملحة، 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 توزيعه المكاني، واقفا عند أهم الآليات التي استغلها في تشكيله 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: الكاليفراف، 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 التنوع الفضائي من خلال الصور المختلفة التي تتفضى عليها القافية: نظام الموشح، القافية نهاية المقطع، القوافي المتواطئة، تفتية إبطاء، 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 عنصريين 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 "سعدى يوسف" من جهة أخرى، ما تطلب بذل جهد مضاعف في البحث والاستقصاء والتحليل، وفي ذلك تكمن جدة البحث وقيمتة.

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

تمديد

الأسر الجمالية

للتفنية الشعرية

I- مفهوم التفضية الشعرية:

إن في العملية الاستعارية لمصطلح "الفضاء" من مجالات الفلسفة و الرياضيات والهندسة والجغرافيا إلى حقل الأدب، نزوحاً إلى علمية الأدب، مع اتخاذ السيميائيات جسراً واصلاً 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 القصيدة العربية المعاصرة اتخذت منحى بصرياً، و باتت تتلقى كشكل أو هيكل أو قوام بما تشغله من فضاء أو مكان أو حيز على الورق.

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 المالك مرتاض" قصوراً في مصطلح المكان و أنه عاجز عن أداء المعنى المنوط به أو المقصود منه، فعُدل إلى استعمال "الحيز" باعتباره في نظره أشمل و أبلغ، و لأنه "ليس مكاناً بالمفهوم التقليدي للزمان، و إنما هو تصور ينطلق من تمثل شيء 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 أبداً، لأن كل حيز يفضي إلى حيز آخر (...). و يمثل ذلك تستوفي الرؤية موقعها فتنبؤاً مكاناً مكيماً"⁽²⁾.

و دون كبير عناء يمكن للباحث المتفحص أن يلاحظ أن الناقد مرتاض لم يستند في تحيزه لمصطلح الحيز أو التحيز (Spacialisation) على دليل علمي أو لغوي، و أن الانطباعية أساس حكمة و اختياره.

(1) ينظر، صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، د ط، دار الشوقيات، 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 اشتمل من الحيز و المكان.

إن ثقافتنا الهندسية تجعلنا نميز بين الحيز و الدائرة، باعتبار الأول منهما مكانا مشغولا و مملوءا دائما، في حين أن الدائرة قد تكون شاغرة، و عليه فإن في مصطلح الحيز قصورا لاقتارانه بالإمتلاء، مما يجعلنا نعوضه بالفضاء لأنه الأشمل و الأعرق، ترجيحاً منا لأن يكون الأقرب من المعنى المراد من مفهوم (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 القالي 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 التشكيل البصري، مجلة فصول، ج. 1، مج. 15، ع. 2، القاهرة، 1996، ص 99.

(2) محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهري، 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 السردى، 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 مطلباً ابستمولوجياً تقتضيه القراءة النقدية الواعية، لأن "الفضاء يلعب دوراً حيويًا على مستوى الفهم و التفسير و القراءة النقدية، و هو لكي يلعب هذا الدور يأخذ وضعاً اعتبارياً نظرياً: فمن جهة، يتعين تكوينه و تحديده كمفهوم نقدي (سوسيولوجي، بنيوي، سيكولوجي، إدراكي،...)، ثم توظيفه منهجياً و إجرائياً بعد ذلك".⁽¹⁾

و لا يتضح مفهوم الفضاء الشعري جلياً 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 فمند البداية ترك تأثيراً 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 أمراً نظرياً، لكنه ملتبس عند التطبيق، ففيما يعتبر "المكان" الحدود الحافة بموضوع محتوي، يعد الفضاء الحدود الداخلية للوعاء المحتوي؛ قد يزول مكان الشيء لكن فضاءه لا يمكنه ذلك، و بحسب أرسطو في "الفيزياء" قد تحتل الشخصية دائماً فضاء، غير أنها لا تحتل نفس المكان".⁽³⁾

عند هذا الحد يمكننا الإحاطة بالفرق الجوهرية من خلال المرجعية الفلسفية الأرسطية، ألا و هو شمولية الفضاء و محدودية المكان. فلفضاء شساعة دلالية و رمزية واستعارية، يحوي عدداً لا نهائياً من الممكنة، يمكن للعناصر المختلفة أن تحتلها، فضلاً عن كونه لا يزول فهو يتصف بالثبات و البقاء.

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

(1) المرجع السابق، ص 32-33.

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

(3) نفسه، ص 20.

السماويون و الفانون "(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 تادي: ما معنى الفضاء الأدبي؟ رأى مسترشدا بكاسيرر و جليبر
 ديران G.Durand أنه بالمعنى الملموس " غالبا ما يكون ، على الصفحة، تنظيما للبياض و
 السواد، أما بالمعنى الأكثر تجريدا، فإنه يعني المكان الذي تتوزع فيه العلامات في آن
 واحد".(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، جماليا 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 التخيل و التجريد"(4).

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و ابدالاتها، الشعر المعاصر، ج. 3، ط. 1، دار تونكال، 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 السردى، ص 45، نقلا عن:

Jean-yoes Tadie, le récit poétique. Paris. Ed. PUF. 1976. p47.

(4) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردى، ص 45.

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

و أمام هذه الشساعة الميدانية و المفهومية و الإمتدادية 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 كان يفهمه قدماء اليونان أو قدماء العرب المسلمين من مفهوم الفضاء ليس هو ما فهمته أروبل النهضة أو أروبا القرن التاسع عشر، و ليس هو ما نفهمه اليوم، من هذا المفهوم في مجموع استعمالاته و توظيفاته الاستيقية و الأدبية و الفلسفية...". (2)

لقد برز مفهوم الفضاء في الثقافة العربية خلال القرنين السادس و السابع حين تفتن النقاد المغاربة 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 يتميز 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 زمني 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 الإجرائية المعتمدة، و يمتد هذا التصنيف إلى هوارس، حيث تتأسس الفنون الزمنية على التسلسل و التتابع 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 بنية الفضاء الشعري أو التقصيدي "فإذا كانت الموسيقى تتمثل في التأليف بين الأصوات في (الزمان)، و التصوير يتمثل في التأليف بين المساحات (في المكان) فإن الشاعر يجمع الخاصيتين مندجتين غير منفصلتين، فهو يشكل المكان في تشكيلة الزمان، 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 تتناحيان 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 انشاءاته 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 نسميها بالعبثات 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 بنوية 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 الدال"، 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 بدون أن يتحرك له شفة أو لسان" [فيرديناند دي سوسير: دروس في الألسنة العامة. ت: صالح القرمادي محمد الشلوش عجيبة، دط، الدار العربية للكتاب. طرابلس، 1985، ص 110، 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 دلالة 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 سمائية 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 الشعري يشمل خاصيتي الأثر الأدبي و النص معا بتعبير " رولان بارت" (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 سمائية 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 الكاليفرافي و البصري عامة.
 - 2- الأثر يضمن للنص وضعاً 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 بصرية متباينة شكلا و دلالة. و في بهوه الخارجي: الفهارس،

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

⁽²⁾ رشيد يحيوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص 12.

الاهداءات، العناوين، الهوامش، كلمة الناشر،... إلخ 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 محيطية 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 التعليقات 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 استيعاباً للمكونات التدوينية المختلفة، و يدرسها بوصفها خطابات، و هو ما يسميه " رشيد يحيى " بـ: " 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 مختلفاً 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 (...) إنا 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 الديوان و يخصه بالدراسة، و هو ما يسمى لدى بعض الدارسين " النبر البصري " و هو "مجموع الكلمات و الجمل و المقاطع التي يبرزها الشاعر إبرازاً خاصاً ككتابتها بأحرف سمكة أو كبيرة مقارنة مع جارقتها"⁽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 الكاليفرافي باعتباره علامات دالة، و قد يشمل عدداً من الفضاءات التقصيديّة، أو فضاء تقصيدياً واحداً، 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، الكاليفراف، الإهداء، التصدير، ...

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

(2) نفسه، ص 25.

و إذا كنا قد خالصنا إلى هنا ، فهو إيدان 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 ومواكبها 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، فـ"قد حل قانون الصراع الجدلي القائم على التنافر و التناوب 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 وجوها " ⁽²⁾، مما أسهم في تحقيق تفضية شعرية بامتياز، 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 و سد فجوات النص، و المساهمة بالتالي في عملية إنتاج النص، فالقراءة عملية إبداع ثنائية، 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 كلاماً أو سواداً و يحل محله نقاطاً أو فراغاً أو بياضاً. و قد تكون دلالة الغياب هذه ، أبلغ من دلالة الحضور فـ" الشاعر المعاصر يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً، مباشراً أو غير مباشر، للصراع الداخلي الذي يعاينه "⁽²⁾.

يقول "سعدى يوسف" في "استغفار":

يا أيها الطفل الإلهي،

لقد علمتنا كيف يجيء الشهداء

بغثة...

لكننا، كيف نكون الشهداء

دون أن نحمل أيدينا

ونمضي في قرار البحر؟

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

وأطلقنا العصافير

وطلقنا صفير القنبلة

آه، يا راياتنا المنخذلة!⁽³⁾

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

لقد علمتنا كيف يجيء الشهداء

بغثة...

صمت، وأتبع "بغثة" 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 كيفيات توظيفها، مجلة فصول، مج.16، ع.1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 178.

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

⁽³⁾ سعدى يوسف، ديوان قصائد أقل صمتاً، 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 خلافا 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 فـ "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 بالزمامات المواضيع 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 والحب
 لقد علمتني أن أعبد الشعباً⁽¹⁾

تقوم هذه الأبيات على المفارقة أساساً، والجمع بين متناقضين يستدعي التعجب بالضرورة، لذا يتوقع القارئ أن يجد علامة التعجب بعد "حزين/سعيد أن أراك هنا" وعقب "لقد علمتني البغضاء والحب"، لكن الشاعر لم يفعل، ربما إيماناً منه بأن الحزن والسعادة، البغضاء والحب، وجهان لشيء واحد، فالإنسان يحمل بداخله مزيجاً من المشاعر المتناقضة، ثم إن الموقف الذي وجد عليه الشاعر الرجل: "أنت والعربات والليلا"، يستدعي الفرحه باللقاء، في حين توغز 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- الكاليفراف (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 للمتلقى بدلالة هذا التشكل الكتابي وعلاقته بمضمون النص.

كما يظهر الكاليفراف أيضاً 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 الكاليفراف أيضاً 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 كتجزئ الكلمات إلى أحرف والتشديد على بعضها دون الأخرى بتسميها وتفخيمها.

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

إن للكتابة وظيفة تشكيلية، فضلا عن اشتغالها 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 الكاليفراف يشمل هذه العناصر جميعها في جانبها البصري وطريقة تمظهرها على النص.

يقول سعدي يوسف في مقطع من "ذبذبات":

أنت هو المرتحل أنت الذي لم يجد عبر كل المفاوز إلا مصاطب في قرية
وهي حجتك اليوم. قل لي، إذا، ما أوان الرحيل إلى الهاوية؟
أظل تسأل: هل أظل ضجيعها منذ انتصاف نهار هذا السبت
حتى موهن الأحد؟ المدينة في ضواحيها... كأنك صوت تجهل
أن ماريتا تحب السوق مكشوبا ومؤتلقا، وتجهل أن ماريتا ستشوي
الجدى. ماريتا ستحضر خبزها البيتي. فلتقرأ على الأحد السلام
الستائر شفت، وغام الزجاج. أنا الآن أبصر في الداخل، المشهد.⁽²⁾

يتجلى البعد الكاليفرافي للأبيات في جانبين: أولهما: طريقة 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 ليعين الحدود الفاصلة بين الأنا والآخر.

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

⁽²⁾ سعدي يوسف، ديوان الخطوة الخامسة، شبكة الأنترنت: 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 شتاتاً أو مزقاً 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 التبعر والتناثر والتشظي، ودراسة الكلمة أو العبارة أو الصورة التي يقع عليها الاختيار للتشذر وهي مناط استكناه الجانب المعنى من العلاقة، ووسيلة لحل شفرتها".⁽¹⁾

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

يقول سعدي يوسف في قصيدته: "إذن نزر هذا الوطن بالبتروال والديناميت":

⁽¹⁾ وليد منير، التغريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج. 16، ع. 1، 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 نجتمع 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 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

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 القبروانية، الديوان، مج.2، ص 449-450.

إن فضاء النص يبدو كما لو كان جثة ممزقة، مقطعة إربا إربا، تعكس الوجد 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 لتحقيق الطمأنينة والأمان، لكن من؟ من؟ من؟ المتكررة توغز إلى عملية بحث وتفتيش عن الإنسان العربي الذي يستلم زمام المبادرة ويخرج العراق من قلقها وتشتتها وضياها: "ليس لنا أن نكتب مريثة للعراق"، فثمة نبرة أمل، ورفض لأن يأبن العراق فلا بد أن يخرج من تشتته ويكون "آمنا".

ج- 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 بسيطاً للضوء، إنه يعني نوعاً 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 التصدر أو نفى 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 كلاماً إلى جانب الكلام الشعري الموجود خارجها دونما انتظام، وهو ما يسميه كمال أبو ديب "صناديق"⁽²⁾ تملأها مكونات لما يبدو نصاً ثانياً.

يقول سعدي يوسف في قصيدة "العمل اليومي"
يهبط من مقهى بغرناطة يهبط من خرائط الكرم الفرنسية
يهبط بالمظلة الأولى التي أودعها فيه
يهبط في البئر الخريفية

(1) وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج. 16، ع. 1، ص 185.

(2) ينظر، كمال أبو ديب، الواحد / المتعدد. البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، مجلة فصول، ج. 1، مج. 15، ع. 2. القاهرة، 1996.

في غرفة بالطابق الرابع،
من عمارة في ساحة التحرير
مكتبان

يمتلئان، الآن، بعد الآن..

بالغبرة والإعلان

أغنية

في النبع غمسننا 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 الأنسة 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 تماماً، فلا علاقة لما بداخل الإطار بالكلام المجرد خارجاً، وأمامه مهمة الجمع بينهما بقراءة متناسقة، والتأليف بين الفضاءات المتباينة على صفحة النص.

قد يكون العنوان مفتاحاً للنص "العمل اليومي"، إن لفظة اليومي تحمل معنى الرتابة 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 هروباً 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 المحبب بداخل المنفي و الموضوع في إطار تتصدره لفظة "أغنية" كما لو كانت عنواناً 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 إثماً 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: غمسناء، 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 الآخرين، تكشف عما يظلمه 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 الجرب، و لأمة العرب التي تعرت من مبادئها و ثوابتها و تحاذلت عن أداء دورها

الحضاري؟!..

(1) سعدي يوسف، ديوان أوهم الأخصر 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 الوند " 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 بانتهاء القصيدة، سرعان ما استرجع مكانه الاستهلاكي كما بدأ لتأتي النهاية.

تلكم هي أهم الآليات المساعدة في عملية التفضية الشعرية، دون أن نزعّم 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 الفوتوغرافية 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 سعيدي 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 المرفهة التي تتجاوب مع عذوبة الموسيقى ورقة الإيقاع. وارتبطت 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 منعما 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 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، فـ "مع وضع الحركات 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 المنكسر والأشكال الزهرية و النباتية فهؤلاء الخطاطون، الخالقون لرافد من روافد التشكيل العربي الإسلامي هم الذين انتبهوا أكثر من غيرهم لخاصية المكان في النص الشعري، فوافقوا بين سيمتيرية المكان و سيمتيرية الزمان" (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 بالتشجير والتختيم و الترييع كتجارب شعرية رائدة في استغلال صفحة النص، و ظهر في فترة لاحقة الموشح و البند و هي أشكال تتزاح 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 فحرت 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 يهمننا 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؟

نشير في البداية إلى أن الحداثة الشعرية بدأت في العصر الأموي مع المولدين الذين كانوا يشكلون أقلية حينها، فحاولوا الإبداع على المستوى الشعري قصد الارتقاء و التميز، إلا أن هذه الحداثة لم تمس الجانب البصري للقصيدة، و حصرت على مستوى التجديد 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 الحياء 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 تحديد 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 عذبا "العبد الله بن رواحة":

أقسمت يا نفسي لتترلنه
طائعة . أولا.. لتكرهنه
إن أجلب الناس و شدوا الرنه
مالي أراك تكرهين الجنة
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 للقافية، إذ تتناوب حركات الروي بين الفتحة أو الضمة في البيت الأول، و الكسرة في البيت الذي يليه، و يعرفه ابن رشيق بقوله:

(*) 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 تشبيها بقواديس الساقية لارتفاع بعض قوافيه في جهة و انخفاضها في الجهة الأخرى فأول من رأته جاء به طلحة بن عبيد الله العوني في قوله من قصيدة له مشهورة طويلة:

كم للدمى، الأبكار بالـ	حبتين من منازل
بمهجتي للوجد منـ	تذكارها منازل
معاهد رعيها	متنحدر الهواطل
لما نأى ساكنها	فأدمعي هواطل

و هو مربوع الرجز تعمد فيه الإقواء و أوطأ في أكثره قصدا كما فعل 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 يعتمد 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 إنشاء على تغير الظروف الاجتماعية منها و التاريخية، "إذ أن استعارة الساقية، تحمل على تمثل فضاء زراعي، نقيض للفضاء الصحراوي و لجمع 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 الاستقرار 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 هندراوي، 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 بيت 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 الخمسة أوسع من شيوع أختها المربعة و اشتهر بشار بنظمه لبعض الخمسات، و يقول الجاحظ إنه لم يكن أحد أقوى على صنع الخمسات من بشر بن المعتمر "(2).

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

خيال هاج لي شجنا	فبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرثنا	بذكر اللهو و الطرب
سبتني ظبية عطل	كأن رضابها غسل
ينوء بخصرها كفل	ثقیل روادف الحقب(3)

القافية (***) المتكررة التي تشكل " عمود القصيدة " و سمطها هي الباء التي يعاودها الشاعر بعد ثلاثة أقسمة تحمل قافية مشتركة كالتون في " شجنا، حزنا، مرثنا "، و اللام في " عطل، غسل، 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 حدثه بالؤلؤ يسيرا ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو شبيهاها، نحو ذلك ثم تنظم أيضا كل سلك على حدثه 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 القسم 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 حبه، 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 الخمسة المثال التالي:

و ما نطقت و استعجمت حين كلمت و ما رجعت قولاً و ما إن ترممت
و كان شفائي عندها لو تكلمت إلي ولو كانت أشارت و سلمت
و لكنها ضنت علي بتيان (3)

عمود القصيدة هو "النون"، الذي يتكرر بعد كل دور يتكون من أربعة أقسمة، والقسم 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 الخاصة 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، لصلتها بالعزف 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 الفصحى 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، ص 169.

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 تحدد قوامه و تضبطه و هي:

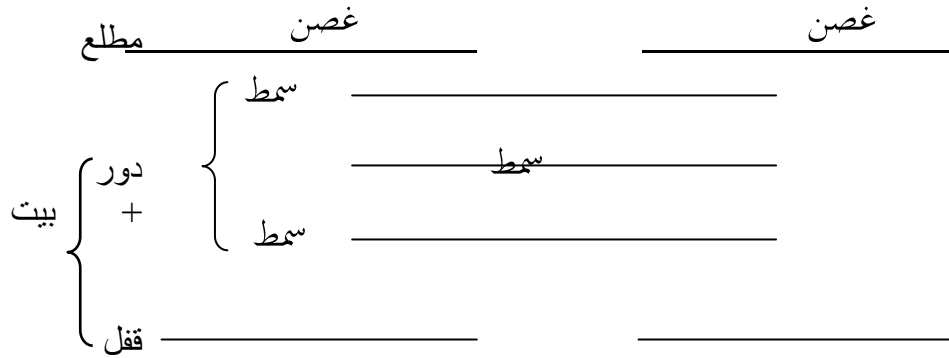
1-القفل: غالبا ما يرد في مطلع الموشح، ثم يكرر ست مرات، يتخلل القفل

والآخر البيت 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.

تنظم 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 استحدثت أشكالا

أكثر تنوعا، و أقرب إلى القصيدة المعاصرة في تناثرها على صفحة النص من خلال تشكيل

عروضي جديد. و من أمثله قول " أبي بكر بن الأبيض الأندلسي":

مالذ لي شرب راح،

على رياض الأقاح،

لولا هضم الوشاح،

إذا أتى في الصباح،

أو في الأصيل

أضحى يقول:

ما للشمول،
لظمت خدي؟
و للشمال،
هبت فمال،
غصن اعتدال،
ضمه بردي؟
(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 طوراً. و أياً 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 تناولاً تقليدياً بعيداً عن دلالاته 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 بدءاً من القرن الثالث للهجرة، و يليه البند في القرن 11 هـ.

5- البند:

من أكثر الأنواع الأدبية الذي أثار الجدل و التراع حول دلالاته و نسبه التاريخي، و حول نوعه 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 (...)"، وظلت تمارس سلطتها بوصفها قوالب جامدة، في حقبة تاريخية شهدت تفككا سياسيا واجتماعيا، وذلك أفضى إلى سيادة أنماط ثقافية متعالية على الوقائع والأحداث المستجدة، وهو أمر فرض ظهور أنماط بديلة متصلة بتلك الوقائع والأحداث و معبرة عنها، و بقدر تعلق الأمر بالأدب، فإنه في هذه الفترة بدأت تظهر تلك الأنواع السردية التي تمثلها السير الشعبية والحكايات الخرافية، والأنواع الشعرية الفرعية: كالموشحات والأزجال 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 البنية الإيقاعية و الأسلوبية التقليدية.

إن البند من أكثر الأنماط التعبيرية التي أثارت جدلا حادا حول انتمائها النوعي، إلا أن الجدل لم يكن موضوعيا في عمومها، إذ تم التحيز إلى نثرية البند أو نظميتها (من النظم) أو شعريتها، 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 طوال النص، لكن قوافيه و ضروبه متغيرة بما لا يؤثر في سياق الوزن، كما أن أبياته متغيرة في عدد أجزائها، و كل بيت يتكون من شطر واحد " (2)

(1) عبد الله إبراهيم، 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 الملايكة، 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، وإنما 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-يُدرج 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 الزخافات و العلل، "و ينبغي التأكيد في هذا السياق على أن الشكلايين 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 التوتر و التشتت الإيقاعي الحاصل في البند نستعرض بندا "العبد الغفار الأخرس"، يمدح السيد " سليمان " نقيب أشراف بغداد:

⁽¹⁾ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، 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 حرقه الوجد، على من حفظ العهد،
و خشف ناعم الخد، مليح عبل الردف، صبيح لين الوطف، أدار الكأس والطاس،
و حاكى الورد و الآس، لعمرى منه خدا أو عذارا، و لقد طالت عليه حسراتي
بعدها

كانت قصارا، فهل يرجع ما فات، و هيهات و هيهات، فلو تنظر أشياء
نظرناها،

بأيام قضيناها، بحيث ابتسم الزهر، وقد بلله القطر فسلك اللؤلؤ الرطب.⁽¹⁾
يمكننا تحويل 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:

محب ذائب الدمع،
رماه البين بالصدع،
بكى من حرقه الوجد،
على من حفظ العهد،
و خشف ناعم الخد،
مليح عبل الردف،
صبيح لين الوطف،
أدار الكأس و الطاس،
و حاكى الورد و الآس،
لعمرى منه خدا و عذارا،
/ مفاعيل

و لقد طالت عليه حسراتي،
ل

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

يمثل الشكل الجديد القصيدة المعاصرة في هيكله البنائي، فأمامنا أبيات متباينة الطول تعتمد التفعيلة كأساس عروضي، إذ تتباين عدد التفعيلات على مستوى الأبيات الشعرية، تقوم على اختلاف الروي، وتعتمد تقنية التدوير مع اعتمادها لواحد من البحور الصافية وهو "الهزج".

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

إن البند يقبل أكثر من صياغة بصرية، فمن اليسير أن تطوع الأبيات الأربعة الأولى إلى الفضاء العمودي القائم على نظام الشطرين، بهذا الشكل:

محب ذائب الدمع رماه البين بالصدع
بكي 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 التخيل، كما لا أرحح أن يكون نثرا مسجوعا، لكونه يلتزم بحر الهزج في الغالب، فهو كلام موزون ينأى عن مجرد السجع الذي يمثل مرحلة مبكرة سابقة للشعر.

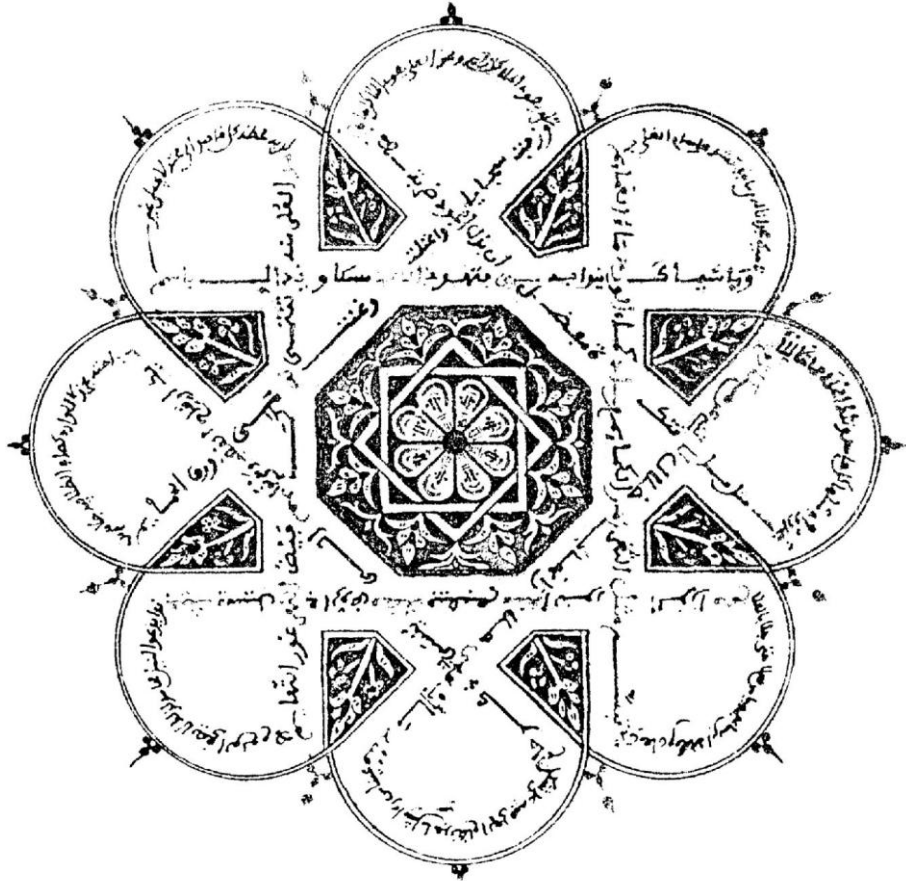
فالبند نوع من أنواع التفضية الشعرية في التراث الأدبي الذي أحدث تغييرا جذريا في بنية القصيدة العربية، إذ حرق التقاليد استجابة لتبدل الأوضاع السياسية و الثقافية و الاجتماعية التي أنتجتته.

6- التختيم:

يبدو من خلال التسمية أن هذا الشكل الشعري مشتق من كلمة خاتم، حيث يجمع الشاعر بين مزيج من الأشكال الهندسية (مربعات، مثلثات، دوائر، أنصاف دوائر) و المنمنمات الزخرفية، مع تطويع الكتابة الحرفية المتراصة في شكل أسطر و أبيات لخلق شكل بصري أقرب إلى الخاتم، إنه تنويع فضائي بامتياز. يعرفه أبو الطيب الرندي بقوله: " ..و ذلك أن تصنع

أبياتا تكتب في شكل محتّم تتقاطع أشطره و يشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف واحد أو أكثر، إما مصحفاً أو مختلف الضبط و إما باقيا بحاله⁽¹⁾.

و قد أورد الرندي في كتابه " الوافي في نظم القوافي " في فصل خصصه لظاهرة التختيم، قصيدة على شكل خاتم 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 والحرّة 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.

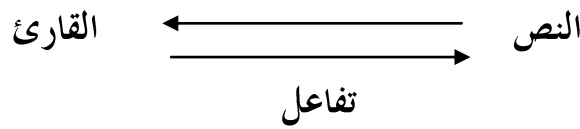
⁽²⁾ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 96، نقلا عن أبو الطيب الرندي، الوافي في نظم القوافي.

- 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 مثلثات 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 " الكاليجراف " 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 الزهر و الأوراق و الشمس 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 إيعاز إلى عدالة حكمه 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 تنوعا للشكل الفضائي.

III- التفضية في الشعر المعاصر:

لقد أرسى الحداثة الشعرية قواعدها بزعة الموروث الشعري الذي ظل قائما أمدا طويلا، و ذلك حينما حطمت التشكيل الزماني متجاوزة بذلك الرتبة المكانية بتفجير البنية التقليدية للقصيدة إلى أشكال بصرية لا نهائية و غيرت طبيعة العلاقة بين النص و المتلقي، فبعد أن كان الشعر خطابا موجهها 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 و بين النص بهذا الشكل:



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 بأشكال قديمة عن مضامين جديدة "و ليس الشكل الجديد للقصيدة الجديدة إلا إضافة تاريخية لهذه الأشكال و ليس تجاوزا لها" (1)، بل إن الشكل العمودي أصبح يعبر عن الرتبة 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، ص 106.

ثم إن طبيعة الإبداع نفسه، تستدعي التجاوز و التجديد و التطور، فزمن الفنون و زمن الشعر بخاصة "ليس أفقياً 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 العربي أثناء الخمسينيات 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 للحدث، (...) و عن طريق العودة إلى الغرب لتحديد البرامج والإستراتيجيات الشعرية للحدث العربية.

ج- يترافق خطأ البداية و الهدم مع وضع التنظيرات و الممارسات النصية موضع الإلغاء، و به يتم رج شجرة النسب و إعادة بناء السلالات الشعرية بحثاً عن أصول أخرى لحقيقة أخرى تقود إلى التقدم بواسطة لغة نبوية حديثة لا تفارق الخيال أو التخيل" (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 الهزومات.

لكن من أين للذات الشاعرة العربية أن تستلهم فضاءها التعبيري الجديد في ظل وضعها الجريح، و هل تنكفى على ذاتها مجتهدة لاستحداث أشكال تعبيرية مستلهمة من تراثها الشعري القديم، أم أن هاجس الإعجاب بالغرب يدفعها إلى تلقم ثديه الشر 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 ابدالها، ج4، مسألة الحدث، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص 139-140.

إن السؤال الجوهرى الذى لابد أن يطرح هاهنا هو: هل التفضية فى الشعر العربى المعاصر نتاج التأثير بالغرب، أم أنها تطور حتمى للأشكال الشعرية التى عرفتها القصيدة عبر سيرورتها التاريخية؟

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

كان الوقت مبكرا حين شق الشعراء العرب عصا الطاعة للتقاليد الشعرية، وجهروا بحداثتهم ملء استطاعتهم رافضين الخضوع للمقاييس الثابتة، فقد أعلن أبو العتاهية عصيانه مبكرا حين قال: " أنا أكبر من العروض" (1)، و فى ذلك إعلان للخروج عن التشكيل الزمانى التقليدى، و فى الخروج عن الزمان خروج عن المكان أيضا.

و فى 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 أبى العتاهية، أم أن رؤيا مطران صنعتها ظروف مستحدثة لا تمتد جذورها إلى الحداثة العباسية العربية؟

قد يكون من الصعب الجزم فى مثل هذه المسائل المتشابكة، ذات البعد التاريخى والنفسى و الحضارى، إلا أننا لو عدنا إلى التراث العربى لوجدنا أشكالا تقصيدية قريبة من القصيدة المعاصرة فى تنوعها البصرى، لاسيما فيما يتعلق بالقصائد التى تتخذ شكل الدائرة أو الخاتم أو الشجرة، و يعود ذلك إلى الجانب التأملى فى الفن الإسلامى، فقد أدرك الخطاط العربى كوامن الخط العربى و طاقاته التعبيرية، فعمد إلى تفجيرها جامعا بين الخط و الزخرفة منشئا تنوعا تشكيلى بارعا، فـ "حينما عمد الفن الإسلامى إلى التأليف التشكيلى، جمع ما بين الخط و الزخرفة فوحد أنظمتها الداخلية ليخرج منها بصيغة جديدة هي رسالة التأمل و الوجد التى تتوجه إلى المطلق (...). تعبر إلينا مع الخط الذى يعلو و يهبط كالشهيق و الزفير، و مع الرقش الذى ينطق عن هوى مكتوم. و تمتد كما الأنفاس فى الصدور، و تنطلق سيمفونية ألوانه

(1) محمد بنيس، الشعر العربى الحديث، بنياته و ابدالاتها، ج 2، الرومانسية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 70.

(2) نفسه، ص 70.

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 مباحج 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 منثيا، جامعا بين مستويين ، مستوى الفضاء النصي ، كونه يقدم مقطعا لغويا للقراءة ، 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، فـ " لكي تقرأ ، عليك أن تعرف الطريقة التي كتب بها الفنان كلمته، فهي قد تشكل أسدا أو طيرا 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 ظهور الطباعة ووسائل الكتابة و استخدامه في التعاملات الدولية الرسمية. و هكذا استغل الخطاطون العرب طاقات الحرف العربي لإحياء الخطوط الإسلامية القديمة، و شرعوا يبدعون و يتكرونها أشكالاً 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 والحديث 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.

خاصية المكان في النص الشعري ، 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 المنكسر، و الأشكال الزهرية و النباتية، فهؤلاء الخطاطون الخالقون لرافد من روافد التشكيل العربي الإسلامي هم الذين انتبهوا أكثر من غيرهم لخاصية المكان في النص الشعري، فوافقوا بين سيمتريّة المكان و سيمتريّة الزمان و زاوجوا بين الوسيلة و الغاية، جعلوا النص وسيلة عندما استعانوا به في تشكيل إبداعاتهم ، وغاية عندما حولوه إلى مجال لأبحاثهم التشكيلية" (1).

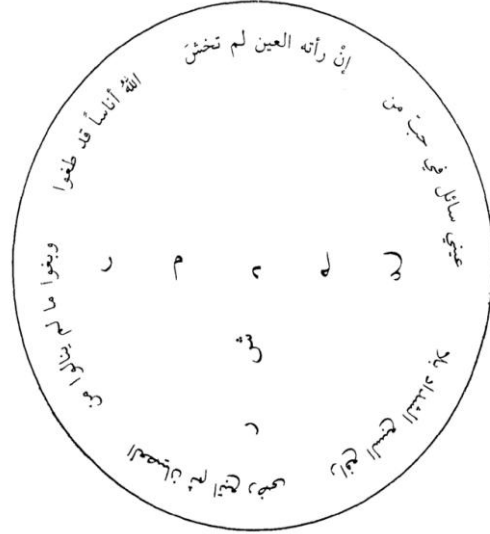
لقد فطن الخطاطون إذن و من ثم الشعراء إلى أهمية المكان الشعري في القصيدة القديمة، فحرصوا على تنويع تشكيلاته بتسخير طاقات الخط، فـ "مع توسع مجال الكتابة و توسع مجال التصوير ظهر نزوع إلى "تشكيل" الشعر، حيث حاول المظهر الكتابي إنتاج شعرية ذات خصوصية تصويرية عن طريق الخطوط و الصور و الفضاءات" (2)، و هو ما يقابله الكاليجراف في القصيدة المعاصرة، حيث تمثل الطريقة التي يظهر بها الخط على صفحة النص علامة سيميائية دالة من حيث سمكه و رفته أو من حيث تشكيل الحروف إذا كانت القصيدة مكتوبة بخط اليد. و فيما يتعلق بالأشكال الهندسية التقصيدية، فقد نوع العرب فضاء القصيدة العمودية نفسها، فشغلت فضاءات متنوعة، كالفضاء الدائري و المثلث و المربع والمخمس في شكل أقرب ما يكون إلى اللعب بالألفاظ، و محاولة إشراك القارئ في وصل ما انفصل عن بنية الأشطر و الأبيات، و ذلك غير بعيد عما نجده في القصيدة المعاصرة على النحو 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 -ب- (2)



الشكل -أ- (1)

إن الفضاء الدائري ليس شيئاً مستحدثاً في القصيدة المعاصرة، فقد عرفت القصيدة القديمة تنوعاً فضائياً غزيراً، لكن الملاحظ من خلال النموذجين أن القصيدة المعاصرة تزيد من كثافة الغموض و التداخل و التعقيد الشكلي.

و لكن، هل قرأ الأقدمون قصائدهم انطلاقاً 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 جمعه بين الخط 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:

دَمْعُ عَيْنِي سَائِلٌ فِي حُبِّ مَنْ	إِنْ رَأَتْهُ الْعَيْنُ لَمْ تَحْشَ رَمَدٌ
دَمَرُ اللَّهِ أَنْاسًا قَدْ طَغُوا	و يَغُوا مَا لَمْ يَنَالُوا مِنْ رَشَدٍ
دُشِرَ الْعَصِيانُ ثُمَّ اتَّبَعَ رَضَى	رَافِعُ السَّيْعِ الشَّدَادُ بِلَا عَمَدٍ

(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 أصلاً في تراثنا العربي القديم.

و لعل الوسطية هي الحل الأمثل في مثل هذه المسائل، ف فيما 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 أزمات من تأثير 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 التأثير و التأثير متأصلة عبر السيرة التاريخية للبشرية.

و عليه فإن " التأثير يحتاج إلى زمن، و إلى تفاعل و تبادل، و يحتاج إلى مستوى و شروط، و لا يكون أحادي الاتجاه و لا آلياً، 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 التأثير نقلا و لا مفارقة للهوية (...)، في مثل هذه الشروط يكون التأثير 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 التأثير يمس صيغة الخطاب الشعري في خضم التأثير الثقافي.

و رغم ما يقال عن أن تقاليد البناء البصري للنص تعود لغير أوربا، و أنها ذات أصل صيني و عربي معا، الأصل العربي ألحنا إليه سابقا، أما الأصل الصيني فـ " 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 مستقل عن الصوت و ثابت، و مكون لذاته وحده، بحظ أن يظل سيذا 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 يشغلان على مستويين: المستوى الخطي، و المستوى الصوري.

فمصطلح الفضاء يتمتع بميوعة و انسيابية لهجرتة بين الحضارات المختلفة: الصينية ، العربية، الأوروبية. و رغم ما يقال عن الأصل الصيني و العربي لتقاليد البناء البصري للنص الشعري، إلا أن التشكيل 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

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 اللغة العميقة، 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 مالا رمي أن نتعرف على الوسائل المدعاة بصرية (...)، و أعني بتلك الوسائل البصرية شكل الخط و تنظيم الصفحة و هيئة 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 تصنع 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 للتحويل 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، ص 223.

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

(4) نفسه، ص 98.

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

الشعراء الشباب، حدثت هزة نفسية عنيفة لديهم أحدثت رجّة 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 نفساً جديداً، رشفة تأتيه من الآخر، فلم تكن لديه القدرة للنهوض معتمداً على أنه 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 بدءاً من 1826م. و هنا كان الإرتقاء العربي في أحضان الغرب يتشرب من ثقافته و علومه بطريقة فهمة تنفي التفاعل المشروط في فعل التأثير الذي يحول دون التماهي في الآخر، بل الأخذ منه مع تجاوزه، و تجلّى 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 تنوع 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 الأجناس الأدبية المختلفة (الشعري / السردى، 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 تعبيرى في التجربة الشعرية العربية الحديثة، خرق أفق توقع القارئ بخروجه عن القصيدة العمودية و نظام الشطرين، نتلمس مقاييسه في الشعر الأوروبي و ليس في الموشح أو البند العربيين رغم أوجه التداخل و السمات المشتركة بينهما — كما رأينا—، لأن التأثير 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 القديمة، سواء كانت فنية أو اجتماعية 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 أصلاً سابقاً، 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 كأمري القيس و المتنبي، و بين المرجعية الغربية من خلال قراءاته و ترجماته ، "مستفيداً في شعره من تقنيات السرد و بلاغته، و متأثراً في الوقت نفسه بما نقله إلى العربية من شعر والت و يتمان 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 مجموعته "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 مؤشراً على غزارة تجربته الشعرية والمعرفية. لقد ترجم سعدي يوسف لأشهر شاعر في تاريخ إسبانيا و هو "فيدروكو 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 شاعراً عالمياً يوقعون العصر، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 2000، ص 59.

و في الجمع بين الشعري و السردى سبب من أسباب التنوع الفضاىى، و هو ناتج عن التأثير بالشعر الأجنىى.

غير أننا لا نغفل التأثير اللوركائى بالتراث الأندلسى، خاصة فى دىوانه: "قصائد غجرىة"، و فى قصيدته "قصيدة الحمامتىن الغامضتىن" تتضح الرمزىة الصوفىة المشرقىة التى امتدت على هامش الأدب العربى حىث جبران خلىل جبران. و تكاد كل "القصائد و كل "الغزلىات" الأخرى فى "الدىوان" تعكس الجو نفسه"⁽¹⁾.

لقد حدث التبادل الثقافى الحضارى فى عملىة تأثر و تأثر بارعتىن، إذ تأثر لوركا بكل ما هو أندلسى، و لعل النبرة الغنائىة الموجدودة فى شعره مستلهمة من الموشح الأندلسى، فىما تأثر سعدى يوسف بهذه النغمىة أو الغنائىة من خلال "لوركا" إضافة إلى عنصر الحكائىة. و قد كان لتأثر "سعدى يوسف" بالقصة الأمريكىة الحدىثة و المسرح الإنجلىزى من خلال "شكسبىر" الذى كان يملك طبعة من أعماله الكاملة باللغة الإنجلىزىة منذ أواخر الأربعىنات، أثر فى تنوع فضائىه الشعرى عبر تداخل الأجناس الأدبىة: الشعرى / المسرحى، الشعرى / الثرىى، الشعرى / السردى.

و سعدى يوسف - نفسه - يعترف بأثر الثقافة الأمريكىة الشعرىة منها و السردىة فى تداخل فنون القول لدى، فضلا عن كونها مصدرا لاستلهام الواقعىة و التفاصيل الیومىة التى تعد خاصىة شعرىة لدى، و ذلك فى قوله :

"...على الإشارة أىضا إلى التأثير المبكر بالشعر الأمريكى عبر والت وىتمان فى "أوراق العشب"، و إلى عموم فن القصة الأمريكى فى التشكل النهائى للنص الشعرى لدى. أنا أعتبر القصة القصىرة الأمريكىة الأنموزج الأعلى لىس فى فن القص فقط، هناك أمر جدىر بالتنبه إلیه و هو : احترام الواقع و الوقائع فى النص الشعرى. أنا تعلمت هذا الاحترام و طبقته (بقسوة أحياناً) مستفیدا من القصة الأمريكىة القصىرة، قد يعتبر هذا المورد إشارة إلى تداخل فى الفنون الأدبىة (فنون القول)، و هو تمهید إلى ما سىجرى من تداخل لاحق بین النص الشعرى لدى. و بین فنون أخرى لىست من فنون القول، كالرسم و الموسىقى و السنما"⁽²⁾.

(1) المرجع السابق، ص 70.

(2) محمد شعبر، مقال غیر معنون، ملحق لجريدة أخبار الأدب، 2004/10/10، مصر، ص 17.

و رغم اعتراف سعدي يوسف في موقع آخر ببنوته الشعرية "لامريء القيس" و "المتني"، إلا أنه لم يلمح إلى مواطن التأثير 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 "الكاليجرام" 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 إنما 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، و مناظر متغيرة لا تبعث على الملل...".⁽¹⁾

إن "أبولينير" ينفي فكرة التأثير، و يعلن سبق 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 الكاليجرام، 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" الموحى 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 التأثير الغربي، و أن عملية التأثير و التأثير خاضعة لمعيار التفوق الحضاري.

"فقد كان النص العربي / المشرقي رمزا للجدة و الأصالة عندما كانت أوروبا تنوء بظلامية أزماقتها، و لا أدل على ذلك من هجرة نصوصنا العربية بروحانياتها و صوفييتها و نقاء فيضها الروحي إلى الآداب الغربية، إلى داني 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 لا بد أن يقاس عليه لمن أراد الاستمرارية و البقاء. إن الشاعر العربي في بحثه عن الذات برزخي التموضع، تتجاذبه قوتان محورتان:

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 التوقع 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 التأثير.

(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 معياري الانسجام 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/ تداخل الأجناس الأدبية: الشعري / السردى، 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

تدريج الأجناس

الأسبوعية

لم تفتأ القصيدة العربية تنوس في هارمونية متناغمة بين الفنون الأدبية المختلفة، مستعيرة منها خصائص تضيف عليها أشكالاً متباينة من الجودة والابتكار والابتداع في مسيرتها الحداثية المتمردة على الامتداد الأفقي والقواعد التقصيدية المتوارثة. والحاصل أنها شرعت في تصفية الحساسية التجنيسية بين مختلف فنون القول. ولم يعد الجدال قائماً اليوم حول ثورتها على النمط الشعري الكلاسيكي، بل حول تخطيطها للحدود المحصورة التي تفصلها عن أنواع الكتابة المتباينة وتجاوزها لخطر النموذج الجاهز الذي يريد تخطيط الأشكال الكتابية وعزلها عن بعضها البعض خانقاً 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 متنسماً أريجها، مستلهماً 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 الحوارية 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 والملهة والملحمة والغنائية والبطولة والرياء 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، ص 119.

(2) أحمد مرسى، الشعر الأمريكي المعاصر، دط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص 22.

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

يبقى هذا التوزيع بدائياً، وقد خضع لأكثر من تطور وتقسيم في الشعرية الغربية. إلا أن أدبنا العربي القديم لم يعرف الشعر الدرامي ولا فن المسرح. ويرر 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 أشكالاً 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" شعراً ونثراً، في أربعة وخمسين باباً، افتتح كل باب بنص شعري ثم أتبعه بنص نثري.

والملاحظ أن النقد العربي لم يحفل بهذه الظاهرة النصية ولم 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 سرداً محضاً، 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) جبرار حنيت، مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 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 الطاغى على عناصر أخرى أقل منها حضوراً وتفشيها داخل النص".⁽¹⁾

فالظاهرة قديمة قدم النصوص الأدبية نفسها، والجديد هو استغلالها بشكل واسع في النصوص الحداثية كترعة تجديدية، فالمؤكد أنه ليس ثمة نوع أدبي صاف، فهناك في ضوء فكرة التناس 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 مستقبلاً، فكأننا بأنواع القول تنحدر من أصل واحد يمثل النبع الذي تفرعت عنه، وحينها إلى بعضها البعض تعبير عن رغبتها في الإلتزام من جديد لتشكيل نص واحد، وحنس أدبياً متكامل لا يصنف إلى أي واحد من الأجناس الأدبية المعروفة.

لقد استغلت القصيدة المعاصرة حنين الفروع الأدبية إلى بعضها البعض وسخرتها كتقنية جمالية تولد تراكماً فنياً وتخلق تنوعاً فضائياً 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 المتلاقتين، بل تشكل نوعاً جديداً ذا نكهة متميزة.

ترتبط القضية أساساً بالإبداع والابتكار فـ "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 أبداً. أما دراسة الأجناس النصية، فإنها -بعكس ذلك- تسمح بإبراز أن النصوص العظيمة توصف لا بغياب سمات أجناسية فيها، بل، بالعكس -بتعددتها الأقصى"⁽²⁾.

(1) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط. 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص 120.

(2) جان ماري شافر، من النص إلى الجنس ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، عن نظرية الأجناس الأدبية، تأليف جماعي، ت: عبد العزيز شبيب، ط. 1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص 158.

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 للأنما 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 الحدائية تستدعي تأسيس أصول نقدية جديدة تكون بمثابة المعيار الذي تقيم على أساسه، لاسيما بعد خروجها من طابعها الغنائي وإلغاء الحدود 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 سمبوزات "طرق متعددة لإنتاج الدلالة" لا أمام سمبوز واحد، وهو المنوط بتشكيل توليفة سمبوزيسية تصهر المتعدد إلى مفرد في ممارسة تحليلية ذكية ومتميزة.

فالسمبوز "من حيث الطبيعة والجوهر واحدة، إلا أنها في الاشتغال والتحقيق تختلف باختلاف الوقائع النصية، فمكونات كل واقعة تقود إلى تحديد نوعية السمبوز 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، ص 54،

نقلا عن: 1902. Bari. "Estheteca" Benedetto Croce

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

والسؤال المطروح هنا، هو كيف تشتغل السميوز وتحقق 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 والمجرة 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 النشر 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 انحدرنا 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، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، د ط، منشورات الزمن، الرباط، 2003، ص 20.

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

فلئن كان الشعر يعتمد على الإيحائية المتراخية عن المؤلف والإيقاع الموسيقي كأدوة 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 السيميائية المسرحية على استهلالها بالتميز 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 الأداء 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 تخيلية 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: رثيف كرم، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص.7.

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 والترعة الدرامية التي يبني عليها المسرح، وإذا شئنا التدقيق قلنا تداخل: الشعري/الدرامي، فهو أقرب من العلمية والدقة.

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

ومن جهة أخرى فإن الذات الكاتبة لا تنكفي على ذاتها، بل تقيم علاقات بالذوات الأخرى وبالعالم الموضوعي المحيط بها في تناوُلها 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 اشتغالها على النقاط والفواصل والفراغات والبياضات والمزدوجات والأقواس، وتنويع فضائها الكتابي باستعمالها تقنيات مختلفة كالكاليجراف والتشدير والتظليل وغيرها، فإن في جنوحها إلى الترعة الدرامية واحتوائها على أساليب مسرحية يعد

(1) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سمائية، ط.1، دار مشرق-مغرب، 2000/1994، ص59.

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

فلئن كان الخطاب الشعري يعتمد على لغة الإيجاء فهو أقرب ما يكون من الأمانة، أما الخطاب المسرحي فيعد أيقونة النص الدرامي لأنه يجسده على أرض الواقع، وكلاهما الشعر والمسرح معا، يقومان أساسا على العلامة اللسانية الإتفاقية أو التوافقية 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 التزعة الدرامية.

تمتاز قصائد "سعدي يوسف" في ديوان "نهاية الشمال الإفريقي" المكتوبة في فترة السبعينيات والثمانينيات بتزعة 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" بجدة من خلال تعدد الأصوات التي لا تقتصر على الشخصيات الحية فحسب، بل إن للجماد والمظاهر الطبيعية أصواتا ووجهات نظر كالزنازة والنهر وغصن التوت المعبر عنه "بالصغير"، فضلا عن الشخصيات الإنسانية المصرح أو المكث عنها كالسحان والمغامر والصوت الأول والصوت الثاني والصوت الثالث غير المصرح عن هويتها.

ويكفي أن يدل تعدد الأرقام على تباين آراء هذه الأصوات، وأن كل واحد منها يمثل اتجاهًا مختلفًا مما ينمي فكرة الصراع.

هذا فضلًا 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 الزنانة والمغامر، فكلاهما يمثل اتجاهًا نقيضًا للآخر، كما يبدو من كلامهما:

المغامر: أنا لست أعرف غير سيفي...

إنني رجل مغامر

لم أقرأ الكتب الجديدة...

يوما، ولم 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 "اللس" فهو على عباد الله ساهر

صوت الزنانة: 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 شوهمت 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 تكفي 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 مسئول 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، ص 233-234.

وأن الأمور معرضة للإنقلاب: تنقلب الكأس/ينقلب الرأس/تنقلب الصورة. ولا بد يوماً 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، موحياً 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 سمتاً كتابياً بارزاً، متميزاً عن الخط الكاليفرافي للمتن.

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

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

فقال الصغير: أحبت أن أشرب وحدي

فقال النهر: مازلت صغيراً

فلم تقف على الأرض

ولم تسمع الأرض

وكم من غصن هم أن يشرب من مائي

قليلاً فمات.

لكن غصن التوت لم يفهم النهر:

تدلى

وتدلى

وألقي 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 الزنانة 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 سمائية تأويلية إلى المعنى المرجو.

(1) المرجع السابق، ص 237-238.

ب- الحوار:

يعد الحوار أبرز عناصر التعبير الدرامي في الشعر المعاصر، وهو نتيجة حتمية لتعدد الشخصيات التي تتبنى الحوار (Dialogue) أسلوباً للتواصل، بينما يعتمد الفن القصصي والروائي على المونولوج (Monologue) بالدرجة الأولى، إلا أن الاختراق الحاصل بين هذه الأجناس ألغى الحساسية بينها، وليس غريباً 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 قريباً من السرد القصصي في القصيدة الغنائية، وتدرجياً 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 المذيع؟

كم مرة قلت!

فلتغلقوا المذيع،

أو فلنغلق الأسماع

يوسف (يتجه إلى مذيع 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، ص 242-243.

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 الأحيان 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 من الشخصيات المتخاطبة فيما بينها عن طريق الحوار، بل والمخاطبة لنفسها في أحيان 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 الحوارى بتفضي علامات الترقيم على سطح القصيدة مانحة إياها بعدا فضائيا قائما على الحوار بين العلامات اللسانية والعلامات 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):

حسنًا، فلنقم...

(لنفسه):

(1) المرجع السابق، ص 250.

سمرقند...

مازلت على عهدك البعيد بعيدة (1)

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

ج- التفاصيل الحية:

تعتمد البنية الدرامية أساسا على التفاصيل 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 وايمان" وعدد من شعراء جيل السبعينيات، وقد سبقه إلى ذلك من الشعراء العرب "صلاح عبد الصبور" الذي اشتمل شعره على بعض المشاهد اليومية والتفاصيل 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، ص 273.

(2) يوري فلتروسكي، النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، عن سمياء براغ للمسرح، دراسات سمائية، تأليف جماعي، ت: أدمير كورية، د ط، وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 155-156.

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

سرّها.

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⁾

تنزح 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 محاولاً 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 بعداً بصرياً وتشكيلياً مميزاً.

يقف سعدي يوسف عند تفاصيل عادية من حياتنا اليومية، والتي كثيراً ما نغفل عنها ولا نراها، أما الشاعر فيسخر خاصيته المغناطيسية في استقطابها لتصبح مبعث دلالات كثيرة. كما يعتمد على حساسيته المرفهة 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 مسرحية القصيدة.

ويمكن أن نلاحظ 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.

وليلاً... يتمشى على رمال وهران البحرية.

قالت له صديقته: إنك لم تنم منذ ستة أيام.

.
. .

(1) سعدي يوسف، ديوان نهايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص 241-242.

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

.

حسننا 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

عينها تتسعان

.

لقد استخدم وزنا جديدا أو اللاوزن الأمر لا يهم كثيرا. عندما يبتعد الأخضر بن يوسف عن الأرض يفقد قواه. هكذا يظل جناحه مشدودا بخيط سائب...
خيط يمسح وجه الأرض.⁽¹⁾

وهكذا يسترسل سعدي يوسف في ذكر الملاحظات 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 مسرحية لا أمام مسرحية مكتملة الشروط، تشتمل على خصائص النص الدرامي، فإلى جانب تعدد المشاهد وتفاعلها، تمتاز القصيدة بتعدد الشخصيات: (الأخضر بن يوسف، صديقه، 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، تميزا 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، ص 61-64.

د- تعدد الشخصيات/تعدد الأصوات الإيقاعية:

إن في نزوح القصيدة الحديثة من الغنائية إلى الدرامية ما جعلها تنزاح 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 تفعيلية "فاعِلن"، ليعزز 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: ألتست تراه انتظارا طويلا...

وليس اختياراً؟⁽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، وهي 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 تبقى 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، ص 231.

⁽²⁾ نفسه، ص 232.

⁽³⁾ نفسه، ص 233.

لم أقرأ الكتب الجديدة...

يوما، ولم 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 اللازمان (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 للمتلقى 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 الحميمة 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 سمائية، ص73.

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

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، بجزءها للقواعد الكتابية المتعارفة وإحداث خرق على مستواها، بل بارتكاب عنف منظم ضد اللغة النثرية العادية حسب "جاكسن"، 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 اللانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي المتجانس المؤلف (النثري)، أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك، أي الشعرية"⁽¹⁾.

ورغم عملية الاقتراض أو الاستعارة الحاصلة للسمات النثرية في النصوص الشعرية والعكس، تبقى هناك فروق جوهريّة 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 تقريرى (...)، بينما غاية الشعر هي في نفسه فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه".⁽²⁾

فالاطراد والوضوح والتقريرية سمات اللغة النثرية، وحين تقتض 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 الحميمي، 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.

أولاهها: 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 تكتف الساعة من محطتي عاشرا، ويسترخي الضحى والدفع...

عفوا، وأريد أن أقول إنني سأصلح الأخشاب التي في سفيني العجوز-ها،ها... (1)

تفتح 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 تمكينية 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 الثري الذي جاء مسبوقا -على غير العادة الشعرية- بتوضيحات تتعلق بالزمان والمكان والشخصيات، غالبا ما تصدر 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 مرثيا.

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"، "سفيني العجوز"، كلها تنضوي على دلالات خفية لا تتكشف ولا تظهر إلا إذا راودها قارئ مكين، ذا رؤيا عميقة، في محاوره 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، ص 24.

فحين يشحن النثر بالشعر والدهشة يتمرد على طبيعته النثرية ويخلق 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 قواعد 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 القارئ المتمرس، لأن النص الشعري يتحول حينها إلى منجم معان لا ينضب، بل إنه أبلغ من الثروة والإطناب النثري، وهكذا فإن إعلامية النص الشعري تزداد.

وتخلص الشعر من إلزامه المجازي لا ينحو به منحى النصوص النثرية الخالصة، لأنه لا يلغي المجاز تماما، بل يتعد عن الاستعارة الشعرية منجذبا نحو الكناية النثرية فـ "الشعر ينجذب أكثر نحو الاستعارة في حين يميل النثر إلى الكناية" ⁽²⁾.

وهو ما يبدو في النموذج 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 وتنوعا على المستوى المكاني الذي يشغله، كعلامة سميائية تستقطب بصر القارئ وتستوقفه للتحليل واستكناه الدلالة.

⁽¹⁾ يوري لومنان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ت: محمد فتوح أحمد، دط، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص56.

⁽²⁾ فكتور إيرليخ، الشكلائية الروسية، ت: الولي محمد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص98.

ثانيهما: الاستعاضة عن الوزن بالإيقاع:

ليس الإيقاع والوزن شيئاً واحداً، فالإيقاع أوسع من العروض لتوافره في النصوص النثرية والشعرية معاً، كما أن الوزن ليس سمة النصوص الشعرية فحسب، لأن النظم يشتمل على الوزن أيضاً.

ما عاد الخطاب الشعري الحدائي 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 تداول الشعر بالنثري في قصائد سعدي يوسف، ما جعلها —في تلك المقاطع— تنأى عن الوزن مستعيضة عنه بالإيقاع، الذي صنعتها جملة من الأدوات النصية مثلما يتبدى في هذا المقطع الشعري الذي جاء على لسان السندباد في ذات القصيدة: "أبراج في قلعة سكر":

السندباد

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

.

فليتركوا الأبراج، وليسلموا البنادق السبعين، في المسجد، ولنقتسم الخنطة بالعدل، كما كنا.... ولكن الذين استلموا الخنطة والأبراج والبنادق السبعين، يخشون ضياع الخنطة البيضاء والأبراج والبنادق السبعين، حتى لو أتاهم جابر المسعود، لكنهم قالوا أخيراً 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 تصدرها أدوات الترقيم، فهذه الأخيرة مستعارة من النص النثري أساساً، فهي ليست من سمات النص الشعري التقليدي، لكنها استحدثت في صنع الفضاء الشعري المعاصر، حيث وظفها الشاعر

(1) سعدي يوسف، ديوان بعيداً عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص403.

المعاصر كعلامات سميائية دالة لا تقل شأنًا عن العلامات السميائية اللسانية، فضلاً عن تشييعه 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، تنغيماً للأداء الصوتي وتحكما في إيقاعه: تموجاً وخضخضة، وتلويناً"⁽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 أيضاً 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 الخنطة والأبراج والبنادق السبعين" والقصر "فلتركوا الأبراج" مما يؤثر لا على الجانب الإيقاعي فحسب، بل وعلى الجانب البصري والدلالي للنص، فالجمل القصيرة كثيراً ما ترتبط بالأمر أو الخوف أو العجلة، أما الجمل الطويلة فتوحي بالاطمئنان وسعة الحال، وكثيراً 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 بصرياً، على حساب البياض.

إن في انتقال الشاعر البارع من الخبر إلى الإنشاء ومن الإنشاء إلى الخبر ما ييث جوا تناغماً في مفاصل القصيدة، ففي انتقاله من النداء "يا سيداتي، سادتي" إلى الإخبار "آتي إليكم مرة أخرى"، ومن الأمر "فلتركوا الأبراج" إلى الاستثناء "ولكن الذين استلموا الخنطة والأبراج والبنادق السبعين"، ليعود إلى الأمر "وليحضر الشيخ" ومنه إلى الاستثناء "أما القمح" ثم إلى التعجب في آخر النص ما يشيع جوا إيقاعياً شاعرياً في النص.

⁽¹⁾ علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، ج. 23، مج. 6، السعودية، 1997، ص 106.

لقد غابت أدوات الإيقاع المعروفة وأبرزها التكرار والوزن، لتحل محلها أدوات إيقاعية أخرى أبرزها علامات الترقيم، تراوح الجمل بين الطول والقصر، تنوع 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/السردى:

لا يزال الشعر يشرع بابه في اتساع مطرد للتماس مع فنون القول الأدبي، متخذا منها أساليب تعبيرية لتسخير منجزاتها في تشييد صرحه الشعري، 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 والإبداعية، 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 ابتداء 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 المزل الفقير وغيرها.

حين التقى الشعري بالسردى 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 تنكفى على ذاتها، مع تداخل الأصوات داخل القصيدة الواحدة في هارمونية متآلفة، ممهدا بذلك لتيار شعري واسع في القصيدة العربية في الوقت الراهن.

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

ص 113.

(2) نفسه، ص 113.

لقد انتبه سعدي يوسف إلى شعرية الأشياء الصغيرة الكامنة في نثر الحياة، فربط بينها وبين التاريخي والإيديولوجي، محاولاً الإمساك بالحاضر الهارب، مستخدماً آليات مساعدة للنفاذ إلى عمق اليومي والمتمثلة في الإقتصاد البلاغي، مزاجية 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، مثقلاً 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 مميزاً، 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 مثقلاً من جلستي مرتاع، كان يناديني، يرقبني كاللص، ومرة أخرى افترقنا.

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

(1) سعدي يوسف، ديوان قصائد مرئية، الأعمال الشعرية، ص 394-395.

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 الحكيم.

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

إذ "نلاحظ 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 الاستعارة 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 السردى 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 التفاصيل الصغيرة، فاسحا المجال أمام البياض متكلما، مقتضيا بدوره تفضي علامات الترقيم على سطح القصيدة، لاعتماده التفصيل، وقد أسهمت هذه العناصر جميعها في تشكيل القصيدة بصريا باعتبارها جسدا مرثيا.

حين امتزج الشعري بالسردى ولد المفارقة والتوتر المشهدي، والمفارقة في أبسط تعريفاتها هي انحراف لغوي مبالغ فيه، أو هي بنية لغوية مراوغة متعددة الدلالات، يكشفها 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 جاهزاً، بل "لا بد من تقديم ضحية على مذبح التجاهل، أي لابد أن يقع المخاطب أو القارئ 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 أخيراً، و "جاءت الصيحة" و حدث الكلام بين الشخصين، إلا أنه يكتشف من خلال موجهات نصية في آخر المقطع الشعري أنه نحا نحو خاطئنا في قراءة الأبيات، لأن التعبير التالي:

ومرة أخرى، افترقا...

لم نقل: "صحة"

يكشف أن المخاطبة لم تحصل، وأن الصمت كان سيد الموقف، وقد عبر الشاعر عن المفارقة فضائياً، 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 بـ "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 المنزل الفقير":

الصباح انقضى. واستراحت على الشرفات الظهيرية.

قلت على الشارع الحافلات. ولم يبق إلا المساء.

اقتنعت بأني سجين، وأني لا أكره السجن

(فالمرء يألف) قال لنا المتنبي. في بغة 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 السردى السابق، وكأننا أمام مشهد للأفول، كل شيء ينطفئ ويولي متراجعا إلى الوراء، وهو ما تعززه الأفعال التي تقتل البعد الحيوي والحركي مقارنة 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 نحووا معاكسا:

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

حيث استعمل الشاعر الكناية السردية "بلون التراب" ليعزز إلى اللون الأسود، وهو عكس لون الشيب الأبيض، وكان بإمكانه أن يستعمل لفظة "أسود" مباشرة، إلا أنه آثر توظيف لفظة التراب لما تقترب 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 السليبي.

(1) سعدي يوسف، ديوان شرفة المنزل الفقير، شبكة الإنترنت: 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 تنأس 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 تناسبا 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 ويتهمك، 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 السرد 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، ناقلًا أحداثها وشخصياتها وأمكناتها بصوت الراوي الذي يركز عدسته على كبير الوقائع وصغيرها، ملتقطا

(1) بسام قطوس، سماء العنوان، ط.1، دائرة المطبوعات والنشر، عمان، 2001، ص83.

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

تبنى الأعمال السردية الأسلوب التعبيري الذي يشير إلى تجربة حقيقية أو خيالية أو مركبة، ثم تأتي القراءة "للتوهم إعادة تكوين هذه التجربة وإنتاجها جمالياً عن طريق تمثيلها والتواصل معها، بحيث يكون هناك شيء قد تم التعبير عنه من مواقف ومشاعر وأفكار تقطرت عبر مصفاة اللغة الأدبية الوسيطة، الأمر الذي يجعل بوسعنا دائماً 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 غالباً أنه يقوم على التخيل والتجريد، متجاوزاً 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 متجاهلاً المرجعية الحياتية مع الحاجة إلى جهد تأويلي كبير لفهم موضوع القصيدة وإقامة علاقة بين بنيتها 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 التخيل عنده يعتمد على مكونات أرضية، لكن مدلولاتها زئبقية يستعصى الإمساك بها، وتحتاج إلى استنفاد طاقات تأويلية حمة للإحاطة بها.

فالتجربة الشعرية لدى سعدي يوسف تغرف من الواقع المحسوس وتتجاوزته إلى الخيالي المجرد، لهذا "يتخذ التعبير عن الأفكار والمفاهيم والمشاعر شكلاً حسياً مشخصاً أو مجسداً في تفاصيل الحياة اليومية، أو في أشياء عينية يكون لها قانون حركتها الشعري الذي يختلف عن قوانين الحركة في الطبيعة"⁽²⁾.

وقارئ سعدي يوسف لا بد 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، ص 299.

(2) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ط. 1، دار الحداثة، بيروت، 1988، ص 52.

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

تساءلت حين دخلت المدينة عن خان أيوب،

ما دلي أحد،

فالتفت ببعضي، ونمت:

لقد كان وجه المدينة أزرق...

أشجارها تستطيل وتكبو، ولكنها تستطيل لتكبو...

وثالثة تستطيل

وكانت منائرُها خزفا مغربيا،

وبجرا محيطا أزقتها،

تتقافز منه الوجوه التي ترتدي عريها...

كان بين العراق وبين رمل الجزيرة،

قلت انتهيت...

ولكنني حين فتحت عيني أبصرت عينيك

.

لماذا يراني جنود الخليفة شخصا غريبا؟

لأنني 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 الرحي الذي تدور حوله دوال القصيدة ومدلولاتها، وهو مكان حسي موجود في الواقع، إلا أن الشاعر أغمض عينيه وحلق بخياله بعيداً "فالتفت 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، بغرفة من مناهل متباينة: التاريخي، الديني، الثقافي، لبناء صرح القصيدة المعماري، فالكولاج يعتمد على جمع أشياء عديدة من مصادر مختلفة ثم يضعها جنباً إلى جنب ليصنع منها شيئاً جديداً، دون التحدث المباشر أو الإشارة إلى المصدر الذي استقى منه خاماته.

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

إن قصيدة سعدي يوسف أشبه ما تكون بالفيسفساء، فهي تقفز من شيء إلى شيء آخر: الخنزف 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، وكل 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 الاستشراافية في آخر مقطع من القصيدة:

تفتح لي خان أيوب،

ما دليني أحد،

غير أنني 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 دليني أحد،

غير أنني اهتديت. (1)

(1) المرجع السابق، ص55.

إن صنع القنابل، وتشبيد الجسور ثم نسفها، إيدان 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 وتغيرا بارزين على المستوى الفضائي للقصيدة.

يتجاوز النص الشعري المعاصر مجرد التداخل الأجناسي: الشعري/المسرحي، الشعري/النثري، الشعري/السردى، 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 تحديد 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

في دراسة 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 المسألة 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 و مسلم بن الوليد و أبي تمام و مع تجربة الموشح خاصة.

لقد حكمت الرتبة 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 المعيارى 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 ، ضمنا 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 يحیی 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 شرقتها مشرئة إلى الإمساك بمقولة الحادثة التي تقوم على قتل النماذج الجاهزة و تخطي أسطورة العصمة و الكمال، و قمع سلطة النقد القائم على الوجدانية فـ "الحادثة في الجوهر عبارة عن قلق النمذجة و رفض النموذج و سلطة المتشكل السائد".⁽³⁾

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

إن الحادثة-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 للآخرين"، حيث أبدى تفلتا بارزا من ربة الأحكام النقدية القديمة، وعلى رأسها نظرية الشكل المتمثلة في "عمود الشعر" التي أرسى قواعدها "المرزوقي" في مقدمة ديوان الحماسة لـ "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 الحادثة، 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"، وهي 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 للحدثا الشعرية الكونية، كما تتجلى هذه في المدرستين اللتين رعاها "التصويرية" "Imagism" و الدوامية "Vorticism"⁽³⁾ و هو مذهب تجريدي معاصر.

إن "إزرا باوند" 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 شئ":

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، ص.362.

(3) صبحي حديد، إزرا باوند، أنا حتى أنا الذي يعرف كل الدروب، الكرمل، ع.85، ص.8، شبكة الإنترنت:

و وسادة نقشت بأوراق	و مطرز نسجه والدي
وشيا، و وشت أُمي الباقي	أضنت بها أختي أناملها
لك مخدعا في حضن دفاق	و جدلت من أغصان غابتنا
و ينام تحت غصونه الساقبي	و بنيت كوخا نستريح به
بالنور من أعماق أحداقي	زر كشته وردا وجئت له

نذل...

و أوغاد...

قتلت؟

لنضالنا ... لطريق إشراق	فدى
و مكبل ناء و أفاق	من أجل قريننا و قمتنا
غضبي تهز إليك أعماقي	إما قتلت فما تزال يد
لك سلة من ورد آفاق ⁽¹⁾	يا من أردت ... و ما مررت بنا

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 شروعه في إقامة مستعمرات صغيرة على مستوى البنية السطحية للقصيدية العمودية، غير أن التغيير لم يمس جوهرها بعد.

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

ولعبنا الأول	لنا الغاب و الجدول
و ما يهمس البلب	و ليل الندى و الندامى
من السكر لا يسكر	و أبيض بض الكؤوس

بأعماق عبقر

تدور عليه الشموس

سقى ساعة ثم ناما	فها ... جفنه مسبل
------------------	-------------------



و عند المراقى الفساح	يضم الجناح الجناح
هنالك تزهو الأغاني	و تلقي النهود الوشاح
هنالك بالياسمين	نلونها و الندى

بفارس يحثو المدى

على نغم الراقصين

و في همسات الغواني	هنالك 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 "سعدى 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:

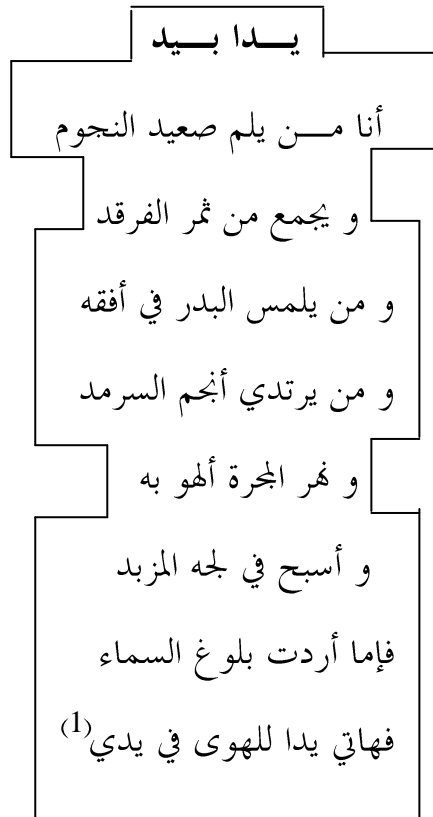
ها... قد مررت و غبت عني
أينام بعد الحلم جفني
أنا لم أزل أهفو إليك
و إن رددت الطرف عني
إنني سأبقى بانتظارك
في الطريق فلا تظني
لو زرت ... أفرش أرضنا
وردا، و أسرع بالمغني⁽¹⁾

(1) المرجع السابق، ص 571.

القصيدة عمودية من الكامل المجزوء امتدت أبياتها على هذا النحو لتأخذ الشكل الهندسي للمربع، نظرا لمراعاتها لمبدأ 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 "يدايد".



(1) المرجع السابق، ص 545.

يبدو الخروج عن سياج القصيدة العمودية واضحاً بالتخلص من الشكل التناظري من خلال الهيئة الكاليفرافية للقصيدة ، بدءاً بالعنوان الذي كتب بسمت خطي بارز تميزاً 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 التنوع في فضاء القصيدة العمودية ليس تنوعاً محايداً، بل إنه مؤشر على التغيرات الطارئة على الخلفيات الفلسفية و الجمالية للشاعر، فضلاً 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 نصاً ملتئماً 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 منفيًا، 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 سهلاً، 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 تغيراً ما في هذا الشكل بخلق هندسات جديدة داخل الهندسة نفسها، إلا أن هذا التغيير لم يمس جوهر القصيدة العمودية بل كان إرهاباً لتنويعات فضائية تمس العمق و الجوهر، و يمكن أن نوجز أوجه الجدة التي مست القصيدة العمودية و أسهمت في تشكيلها الفضائي في النقاط التالية:

1/ صدور القصيدة العمودية عن خلفيات فلسفية و جمالية قديمة، مع الإلتزام بمبدأي التناسب و التناظر، بالتمسك بنظام الشطرين و البحر الواحد، و التكرار المنتظم للقافية و الروي، و إحداث انزياح طفيف في طريقة توزيع 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 أيضاً 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 إيدان بالشروع في التأسيس لرؤية فنية و فلسفية مستحدثة.

4/ الخروج عن مبدأي التناسب و التناظر، 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 بتعددتها وتنوعها، وإمكانات الطباعة في تجلياتها المختلفة، كما اعتمدت طرائق جديدة في التعبير وتنوعات لم تألفها العين لبناء صرحها المعماري، ولم تعد الدوال اللغوية تشتغل بمنأى عن الأنساق غير اللغوية في تمظهراتها وتشكلاتها⁽¹⁾ ويعد الشكل البصري بنية أساسية من بني 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 تتجاوزته 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" وبيدا، متجاوزا بادئ الأمر شكلا المربع و المستطيل إلى المثلث، في مثل هذا النموذج:

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

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

لست "المتصوف"...
لست "السريالي"
و لست النادم عما أحبيت:
النخل، و رايتك الحمراء؛
و لست المتوسل بالصحف الصفراء
(أ كل الصحف الآن تسميها صفراء)
إذا... كيف ستمضي في هذه المذابة الكبرى...؟
من سيتترجم أشعارك عبر لغات السوق الأوروبية؟
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 تمسّد خصلة شعرك، هذا الأشيّب، 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: لست المتصوف
لست السريالي
و لست النادم عما أحبيت:
النخل، و رايتك الحمراء...⁽¹⁾

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 تدللية بينهما، "ذلك أن الكلام مكتوبا إنما هو صمت مرسوم، فالكتابة استطاعت على الصمت إذن، جعلته مرسوما على البياض، تكتب الكتابة صمما مرسوما على البياض، صمما قابلا للقراءة و عودة الكلام. فالكتابة هي التي تتجاوز الكلام في أن تجعله كذلك صمما، 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 المصاريح 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 المختوم أسفل الهرم لأنه يبدو مستحيلا، إلا أن حلم الشاعر الذي لا يرتبط بالتهويمات الصوفية و لا بالتخييلات السورالية، 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 متصلة 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 التشكيل البصري، فصول، ع2، ص100.

2- القصيدة المعمارية:

سميت كذلك لأنها تتكون من مقاطع شعرية مرقمة، كما لو كانت طوابق في عمارة طبقاً فوق طبق، 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 التصويرية 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 إيالات 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 بيازلت البراكين

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

ستحكم شوكة الصحراء وخزنها

لتبتعد البراكين

.

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

.

ماذا نفعل، إذا؟

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

.

منظر

الفتار القديم

مطفأ

لم يعد في صخور المواضع بحارة

(3)

سنوقر سمعنا عما يقول البحر

سوف نشيح عن شمس الغروب

و ملعب الأمواج

.
. .
.

.....

.....

.....

لا حمل لدينا و لا سفينة/ لا خيمة ولا منزل/ لكن لنا أن نسأل عن المأوى/

منظر

الجبال رمادية

غير أن الرمادي ينكشف الآن

أبيض/ أزرق مثل الضباب...

النخيلات مزرققة هي أيضا

و في البعد

في أول الكون

يبدو السحاب... (1)

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 بترساة 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 تمظهراتها المختلفة.

كل هذه التقنيات أسهمت في صنع فضاء الطابق الأول، و قس على ذلك الطابقين الثاني و الثالث، لتشكيل 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 اللوحة:

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

تشرب القبرة

يشرب النجم

و البحر يشرب

والطير

و النبتة المنزلية تشرب

لكن أطفال "صبرا"

يشربون دخان القذائف⁽¹⁾

تتباين الأسطر الشعرية من حيث الطول و القصير، 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 سريعاً 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 حيزاً مكانياً صغيراً 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 و تجربة و إيقاعاً، 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 معاً بتوزيع طباعي متميز دال، ليشكلاً نصاً واحداً"⁽²⁾ عن طريق التناوب، و يتميز النص عن الآخر من خلال السمات الخطي باستثمار تقنية الكاليجراف، 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 النارج 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 تملل... ثم قاما



نائمة أنت. وفي شعرك نورة⁽¹⁾

يمكن أن يوصف هذا النص بالواحد المتعدد بامتياز، فهو واحد لأنه يشغل فضاء واحد 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: فإحدهما 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 نصين 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 اختياريًا 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 سدره المنتهى، البيت

هل سدره المنتهى البيت؟

هل سدره المنتهى؟

سدره الـ...

متدافع قصب البحيرة

كانت الشمس الخفيفة أرسلت منديلها

⁽¹⁾ كمال أبو ديب، الواحد/المتعدد، فصول، ج.1، ص73.

نحن أولاد بيت القصب

ليدور في الماء

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

(1)

خلني أبتهج بالقليل...

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 توزيعه المكاني على ظاهرة فضائية ملفتة للإنتباه في بعض لبناته النصية، و هي تعاضد البينيتين الشكلية باعتبارها علامة سيميائية غير لغوية باللغة،

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

جـ- 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 إنغناء 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 "تشریح":

هراء 1

بادلني الليل بعيني

فقلت: إذن، من يبصر هذا الليل؟

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

(2) نفسه، ص 102.

بادلني ما شئت: قميصي، صيحة أغصاني

.

أغنية 1

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

سؤال 1

أتظل تخدمك القصيدة في مزلقها؟

أما زال التألق، و الشذى الريفي

حتى حين تشهق في احتضارك؟

.

ضمير وحيد

فارس جاء من صخرة ... فارس من بلاد بعيدة

ثم ماذا؟ الكلام الهراء

المجاز. الجناس. الطباق. القصيدة

آه يا امرأة لم تجد بعد حتى القصيدة!

هراء 2

.

سؤال 2

.

.

أغنية 2

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 تتركب 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 العنوان الجزئية المكتوبة بسمت خطي بارز.
- 3- اشتغال الفضاء اللغوي على مقاطع جزئية يكمل أحدها الآخر من حيث الدلالة.
- 4- تسخير تقنية الكاليجراف 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 بني 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 تماشياً و هدف التنظير، فالفضاءان المؤطران في القصيدة يختصران ما جاء ميثوثاً 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 الحدائي 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 الأسلوبية 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⁾ متجاوزاً

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

البعد الألسني للخطاب الشعري بإعطائه بعداً سمائياً 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، بدءاً بالعنونة، إذ اشتمل عدد غير قليل من القصائد على أرقام تختلف دلالتها من قصيدة إلى أخرى، كقصيدتي "من هواجس رجل سنة 2000 ق.م"، و "عطلة المصارف 2004/5/31" في ديوان "صلاة الوثني"، كما برزت هذه الظاهرة في متن بعض القصائد كـ "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 بعيداً 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 الشيعوي الأخير، شبكة الإنترنت: 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.

هـ- قصيدة الفضاءين العربي/الأجنبي:

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

ولئن كان "إزرا بابوند" هو "المعلم الأمهر" الذي امتاز بمهارات فنية عالية والسيطرة البارعة على الشكل والمعمار القصيدي، 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 استلهاهم دقة ومحسوسية الحرف الصيني، وهذا ما يبرر استخدامه لمفردات أجنبية وكتابات مصورة صينية أو حتى سلا لم 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 "هيغا" (Hygie)، (الهة الصحة) التي تشفى المرضى بلمسة من يدها. ينظر عبد الإله بوجمالة، مورفولوجيا الرمز وخطاب التميمة، الحوار المتعدد، ع1602، 2006، شبكة الإنترنت: www.alhewar.org/debat/show.art.asp

(1) صبحي حديد، إزرا بابوند أنا حتى أنا الذي يعرف كل الدروب، الكرمل، ع85، ص11، شبكة الإنترنت:

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 تهر فوق الرؤوس الجرائد:

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

(1) المجاهد.

(*) 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 استفحاليها 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 نظره 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 التزوي والتأمل، هي اشتغال 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 "لواليت ويتمان" بالإنجليزية، وثلاثة مقاطع شعرية لسعدي يوسف كتب الأول والثالث منهما، أما المقطع الثاني فهو ترجمة مباشرة لنص الشاعر الأمريكي "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 الإنترنت: 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،
أكل معك وأنام معك، يصبح جسمك ليس لك وحدك
ولا شمال جسمي ملكي وحدي، عندما نمضي
تمنحني سعادة عينيك، وجهك، لحملك، 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 وحيبي؟
 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.
 أظني عرفتكَ.
 أظن وجهك وجه المسيح ذاته.
 ميتا، ومقدسا، وأخا للجميع.
 وإنه لهنا، 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 لهُو 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 الإنترنت: 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 متعددًا بهذا الترتيب:

المقطع الأول: لوالث ويتمان (بالإنجليزية)

المقطع الثاني: لسعدي يوسف

المقطع الثالث: ترجمة سعدي يوسف للمقطع الرابع لويتمان

المقطع الرابع: لوالث 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"بازراباوند" مجددا للمعمار الشعري بصريا وتشكيليا، "وبالوث ويتمان" مناضلا ومكافحا وشاعرا للحرية. كل هذه الروافد صبت بتجارها 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 التظاهرات الشكلية للقصيدة النثرية، وأهم التقنيات الموظفة في تجسدها 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 عقاب القوالب الإيقاعية التي استنفذت طاقتها إلى الصيغة النثرية "وإن النثر ليحسد المحاولة الجاهدة لتدمير الذاكرة الشعرية، وسلطة النموذج لا بمواجهتهما كما فعلت الحادثة في انفجارها الأول، بل يتجنبهما والكتابة خارجهما تماما"⁽¹⁾

لقد جاءت القصيدة النثرية كبديل جمالي وكمعطى في 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 مقاييس، 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 فضاءها النصي المسترسل بعلامات الترقيم التي تتخلل لغتها بشكل بارز.

يمكن اعتبار قصيدة "شهادة جنسية" نموذجاً جيداً 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، ص 336.

(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 وملعي،

وخليج اللائي- 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 الإنترنت: 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 والانكثام"⁽¹⁾، وتقف علامات الترقيم من ذلك موقفا وسطا مؤيدة دلالة اللغة أحيانا، وامتكتة أحيانا 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 توحى بالتساؤل والاستفهام: "هل تخطينا الكتابة؟" وإن كان الشاعر لا ينتظر الجواب من أحد، فهو في موضع المتسائل لا السائل، وهو يعرف أن "قرآنا 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 نموذجاً، 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. وقد استعملت النقطتان للشرح و التفصيل في أول مقطع: "استصدار وثيقتين: الأولى تدعى الجنسية..."، وهو الاستعمال الطبيعي والمباشر لها في النصوص الشعرية.

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 "الأميرة بغداد..."، مسهمة في صنع المساحات البيضاء بصريا، والتنوع الشكلي فضائيا، مشرقة القارئ في إبداع النص تأويلا، من خلال سد الفجوات التي تصنعها علامات الحذف في جسد القصيدة، واستنطاق البياض ليكون صوتا مقابلا يدخل في حوار مع الكتابة، باعتباره جزءا متما لها.

على هذه الوتيرة أسهمت علامات الترقيم في تنوع القصيدة الشعرية 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 الشعرية 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 سنفوي، 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 استثمارها 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 جداً، ومن نماذجه قصيدة: "عرس بنات آوى" في هذا المقتطف:

الظلام يجيء، مثل كلامنا، متمهلاً

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 فندقاً للعرس

(عرس بنات آوى)

أنت تقرأ في صحائفهم قوائمهم

فتقرأ:

يمرن بالدهنا خفاقا عيابهم ويخرجن من دارين بحر الحقائق

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 بتعدد الطباعي كما يبدو من خلال قصيدة "عرس بنات آوى"، حيث تظهر الفراغ في زيين يعضد أحدهما وظيفه الآخر ودلالته، مرة في شكل نقاط متتالية في ثلاثة أسطر، ومرة أخرى في شكل مساحة بيضاء تفصل بين الشككين 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 بالتدرج 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 بالحو، 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 الإنترنت: www.saadiyousif.com

(2) السوداني محمد مداني: سعدي يوسف وكتابة الفراغ، قراءة في نص مقهى على باب الزبير، شبكة الإنترنت:

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 خروجاً 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 تمييزاً 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" نموذجاً جيداً لهذا التشكل الفضائي:

بين منزله في "المعرة" والسوق، درب يظلمه شجر مترب

وشناشيل بيضاء-بنية، كل باب رتاج، وكل الكوى

تستدق لهاياتها مغلقات عن النور. كلب وحيد،

تكاد الرطوبة أن ترتقي حجراً 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 بثرين

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 تزار، والسيف في غمده سال...

من آخر الشرق يُخطف عينيه برق...

هلا... لا... لا... لا... لا...

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، الكاليفراف، 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 مبثوثا 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 الكاليفراف كدال فضائي في القصيدة من خلال توزيع الأسطر على الصفحات وتراوحها بين الطول والقصر وتجزئ الكلمات إلى أحرف في مثل المقطع الحر الثاني "هلا...لا...لا...لا...لا...لا" 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 طولاً، 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 القلب 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 التردّي 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/الnthري، 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 أَل—ما—
ن—دو—لي—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 بارتحاء في

صندوق مبطن بمخل أزرق، أتستزيدي؟ 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 خبزاً).

أما أنا فطعامي أنت تعرفه:

قلب الشفلح

والحلفاء

أو، ترفاً، 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 (طبعاً هي قصة أساييع، 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 متنقلاً 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 ملحّة في هذه القصيدة، واستعملت
للشرح والتفصيل، أضف إلى ذلك بروز تقنية الكاليجراف التي استثمرت بشكل كبير من خلال
الكلمة أو الجملة المتشظية والموزعة إلى حروف تفصل بينها المطّة: الـ-م-ن-دو-لي-ن"،
أو الخط المائل: "يا ورد/مفت-تح/بين/ال/بسا/تين"، كما تتبدى هذه التقنية أيضاً من خلال

⁽¹⁾ سعدي يوسف، ديوان حفيد امرئ القيس، شبكة الإنترنت: 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 يجعلنا نفهم أن محتواها الدلالي يختلف عما إذا وردت باللغة العربية.

تعتبر قصيدة "القطار الإيرلندي" نموذجاً جيداً ومختلفاً في تشكيل هندسة القصيدة التي يتشابه 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 الفتي وارتاح

وامتد ثوب الدجى، واسودت الأقداح

حتى المجاذيف ملت حيرة الملاح

يا ليل، يا صاحبي...سم الأفاعي فاح

حانة فيتزجيرالد

مر 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 المشتري 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 لحت الخبر... وكيف سجلته

على التذكرة المستنفدة. عذرا !

اسمعي الآن !

ألست تغمغم في آخر أيام السنة؟

—الحانة تنطق الليلة مثل قطار في الهند—

.

.

^(*) يقابله بالعربية: الجيوش البريطانية في القش العراقي

كما أحييت الجرائد الإيرلندية في: 06 - 01 - 04، لأجل غير مسمى

يا ليل يا صاحبي، ما أوحش الوحدة !

أطبقت يا ليل، حتى ماتت الوردية

وارتد من كان مجبولا 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)

الترمت 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 المؤلف.

وفي قراءة بصرية يلوح القارئ نبرا شعريا مضاعفا في الرباعيات المسطرة التي تنتشر في فضاء القصيدة، وتبنى 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 الإنترنت: 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 فـ"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، يوحى، يعبر بطريقة مخصوصة، ثم إن الصمت يعد أكثر المجالات تعبيرا عن التأمل والبحث والمساءلة ويعتبر لحظة لقاء ومحاور 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 استحوالت قصيدة "القطار الإيرلندي" إلى جسد مرئي قوامه: تداخل الفضاءين البصريين الحر والثنوي، تداخل الفضاءين اللغويين العربي والإنجليزي، التزام تقنية الكاليفراف من خلال النبر البصري والتسطير، الفراغ المتمثل في مساحات البياض أو الأسطر المنقطعة، استعمال علامات الترقيم.

لا يزال سعدي يوسف يبتكر بني 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 يحرون بغالا

أو رعاة الماعز الماكر يعضمون برشاشاتهم والجنبنة 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 التشكيل 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 تكذ تعلن عن خارطة للضوء حتى انطفأت مئذنة القادم

.

.

-في سنة ٣٢٠ هـ قتل المقتدر، إذ اشتدت ثورة العامة في

بغداد. ففي محرم انتبهوا دار الوزير واصطبله، وفي جمادى

الأولى اجتمع أهل الثغور والحبال إلى دار السلطان واستنفروا

.

.

يا بلادا بين نهرين

بلادا بين سيفين

.

.

"لا أبطال لنا ولا حروب/لنا، فقط، ضحايا حالة مقرفة/

يموتون بالقروح/التي تنفتح تحت أمطار الحقد القاسية/

لا معارك لنا ولا أيام/كي يسجلها التاريخ في ملحوظة بئخة/

.

.

"

دنيس بروتوس

شاعر من جنوب افريقيا



مندلي

بعقوبة

بغداد...

هي ترتيب هللينية العالم

الأيس	عبد الكريم قاسم	قرة قوينلو
الليس	عبد السلام عارف	آق قوينلو
الاستخبارات الفرنسية	ابن حنبل	الأمين
الاستخبارات البريطانية	عبد السلام عارف	المأمون

فرس وأتراك. وأتراك وأتراك. مماليك وأجناد بويهيون

أعراب لهذا أو لهذا. سنة. صائبة. شيعة آل البيت.

عيارون. كلدان. نساطرة. ملاحدة. بهائيون. عباد شمس.

وحروريون

والاسكندر المترع من كأس أرسطو جاءنا من مندلي يوما

و خياله بوديوني

و"أنا باز" زينوفون



هولاكو أتى أيضا...



تذكرها بعض البيانات
التي تصدر في الخارج

فمن يتذكر القتلى؟
ومن يتذكر الأعوام؟

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
الحدثة 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 تعبيرى 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 انشاءاتها 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 الدماغى 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 قارئاً، عينا. هنا المعنى يحيا كحياة مستقلة عن الكلام"⁽²⁾

فالكلمة ترتحل في كل فضاء الورقة، تصطادها العين، تحولها إلى مرئية وليست مصوتة، تقرأها بصريا قبل أن تستكنه دلالتها لغويا.

تعتبر قصيدة "إعلان سياحي عن حاج عمران" لوحة فسيفسائية تحوي مشاهد شعرية متنوعة، وموزعة بين الفضاءين الحر والنثري، استهلكت بتناوب مقطعي بين الفضاءين الحر والنثري مسخرة تفاوت طول الأسطر الشعرية وعلامات الترقيم في صنع فضاءها الشعري، إلى أن تقع عين المتلقي على ظاهرة غريبة شعريا، تتمثل في كتابة مقطع شعري داخل علامتي تنصيص، تتخلل أسطره الشعرية خطوط مائلة، موثق في أسفله: "دنيس بروتوس/شاعر من جنوب إفريقيا"، ليفهم أن النص ليس لسعدي يوسف لكنه ضمنه بنيتة 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 جدولته 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 دلالاته 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 شعاراً وضع داخل إطار لأهميته.

لنأتي 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 تتجاوزته ما بعد حداثة، 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 بـ (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 ولم تبق سوى القصيدة.

(1) نوري الراوي، تجديد اللغة الشعرية في الفن، اقترابات من شواطئ التجريد، مرايا الرؤى في شأن بلاغة التشكيل، ص 9.

الفصل

الثالث

القيمة الفضائية

للمتطلبات النفسية

تشكل القيمة الفضاءية للنص الأدبي من كل ما يحيط به من سياج أولي ويضعه في هيئة كتاب قابل للقراءة والتداول، ويمنحه بعدا سيمولوجيا وابستمولوجيا وجماليًا، 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 بسماقتها وهي نامية ومتجددة وذاتية وديناميكية".⁽¹⁾

فهذه الكتاب وشكله الداخلي والخارجي رهينان بالتطور الحضاري والفكري. والخطاب الشعري الحدائي من أكثر النصوص تطورا وتنوعا في بنيته المكانية والعلاماتية، لاسيما بعد أن أصبح للبعد الفضائي اعتباره الشعري في بناء دلالية النص، اعتبارا 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 نفتتح مع "جيرارجيت" بالبعد الفضائي للنص الموازي^(*) الذي يصنع من النص كتابا ويجعله يتشظى فضاءيا وينوع في قيمته المعنوية والدلالية.

يرتبط النص بهذا المعنى بما يسميه "جيرارجيت" "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 وتنوع 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 الصفرائي، التشكيل والشكل، مجلة الرياض، ع1427.6، 2007، شبكة الإنترنت:

www.alriyadh.com/2007/07/26/article268091.html

^(*) تجنبنا للبلبل الحادثة على مستوى الترجمة لمصطلح (Paratexte) إلى المناصصات، المناص، النص المخاذ، النص المؤطر، الملحقات النصية، الموازي النصي، فإن هذه الدراسة تختار "النص الموازي" اقتناعا بقرب دلالتها من المصطلح الأجنبي.

⁽²⁾ نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيد العربية المعاصرة، ط1، 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 دلالاته 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 وقيمه الفضاءية والتداولية والجمالية والوظيفية، مما جعل "جيرارجيت" 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 "Seuils"، الذي أفرده للنص الموازي.

I- فضاءية النص الموازي والمتعاليات النصية:

حول "جيرارجيت" اهتمام الشعرية في النصف الثاني من عقد الثمانينيات من مقولات النص الجوانية التي اهتمت بتشريحه من الداخل في دراسة محايدة، 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 "جيرارجيت" 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 "تعالیه 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 النبوية" ⁽²⁾، أفرد لها كتابا كاملا سماه "أطراس" ^(**) (Palimpsestes)، وتمثل 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، فإنيادة "فرجيل" تحاكي إنيادة "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 يقترب من "معمارية 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، والطرس: 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 الإنياذة.⁽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 جيران جنيت "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 وقيمه البنائية والدلالية في مصنفات وكتب وقواميس، دون أن تفرد له دراسة مستقلة، فقد أشار جاك دريدا (Jaques Dirida) في كتابه التشيت (La Désémination) سنة 1972 إلى الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات والديباجات والافتتاحيات، مؤكدا على منحها النص بعدا مرثيا. قبل أن يكون مقروءا.

وقد كان ميشال مارتيتز بالتار (Marchel Martins-Baltar) أكثر دقة ومنهجية في استعمال مصطلح النص الموازي من وجهة نظر تعليمية بداعوجيا في كتابه "L'écrit et les écrits, problèmes d'analyse et considération" وقد زاد عليه "جنيت" في "عتبات" الطرح النقدي والابستمولوجي، كما تكلم "هنري ميران" (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 يثن 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 متفحصية ومستقصية لحثيات 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 (جيرارجنيت من النص إلى المناص)، ط.1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 29-32.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج.1، التقليدية، ص 77، نقلا عن:

1/ النص المحيط (Péritexte)^(*): تعني السابقة اليونانية (Péri) حول، أما كلمة (Texte)، فيرجع أصلها التاريخي في الثقافة اللاتينية إلى كلمة (Texte) التي تعني النسيج، فـ"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: الاستجابات، 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 جوالمة مميزة للنص الموازي بشكل عام"⁽²⁾

يسهم النص الموازي بتبنيه الفضائي في إضاءة النص الرئيسي وتوجيه دلالاته 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 "الحيط النصي" مقابلا للفظ Epitexte، وهي بعيدة عن المعنى المقصود منها، لأنها ترتبط بخارج الكتاب لا بحيطه.

⁽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 مؤكدة؟- 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 يلمم هذه العناصر المتفضية حول فضاء النص، وهل تقرأ القصيدة قراءة جشطالتيه باعتبارها كلا متكامل لا فاصل بين عناصرها وفضاء واحدا، أم تتلقى بصريا باعتبارها جزرا فضائية مجزأة، والتأملها 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 تسميها 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 العنوان 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 بنيته 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 فضاءها 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 يحتزل العنوان القصيدة ويكتفها ويختصرها ببنيتها الرمزية، بينما تنشر القصيدة العنوان وتمدده وتمططه وتشرحه. وبتعاذهما يكتمل معمار القصيدة البنائي والدلالي.

إن العنوان سمة في النصوص الشعرية، 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 الشعراء العرب القدماء للعنوان، "وأرسلوا قبلهم لم يتطرق هو الآخر إليه. وإذا كان النثر العربي قد جرب العنوان، فإن الأعمال الأدبية وغير الأدبية في اليونان القديمة 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 أوروبا نحو العنوان بصفة جذرية إلا مع الرومانسي⁽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 وقيمه المرجعية واللغوية والتأثيرية والأيقونية، وبشروا بعلم جديد ومستقل ألا وهو علم

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج. 1، لتقليدية، ص 107.

العنونة (Titrologie) الذي أسهم في تأسيسه باحثون غربيون منهم: جيرار جنيث (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 "التعينية" بتحديدده 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 التعينية.
3. الوظيفة الإغرائية (التداولية).

وهي نفسها الوظائف التي حددها "جنيث" 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:

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 "الجيرارجنيت" الدراسة العلمية الرائدة والمنهجية في مقارنة 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:

العنوان

المتن

ثانيها: انزياحه إلى يمين الصفحة في هيئة كاليغرافية بارزة، باعتماده السمك الخطي الذي يميزه عن كتابة المتن.

العنوان

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 يتموضع العنوان في أقصى اليسار:

العنوان

المتن

رابعها: تشظي العنوان الرئيسي للقصيدة إلى عناوين فرعية وانفراطها إلى فضاء المتن،
معتمدة السمات الخطي السميك، لشدة انتباه المتلقي، في مثل هذا النموذج:
الغصن والراية

.....
.....
.....
مساء باريبي

.....
.....
.....
مكتبة زيورخ

.....
.....
.....
ثلج

.....
.....
.....
الضريح

.....
.....
.....
نشيد للعالم الذي يولد

(1)

(1) سعدي يوسف، ديوان نهایات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص354.

يسط العنوان ظلاله على فضاء النص، محتلا موقع الصدارة والعتبة الأولى التي تسلمنا إلى ركن 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 وتتعلق فيما بينها لتفضي إلى الدلالة"⁽¹⁾

أما عن إشكالية اندماج العنوان والنص في فضاء واحد، أم أنهما ينتميان إلى فضاءين مستقلين، فالذي يمكن أن نجزم فيه هو تمتع العنوان ببنية فضائية جواله تسمح له بالظهور مستقلا أعلى القصيدة، أو باندماجه في فضاءها، 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 الإنترنت: www.saadiyousif.com

من غير المؤلف أن يتضمن العنوان موقعا على شبكة الإنترنت متخصصا في الحرب (War) ضد (Against) الإرهاب (Terrorism)، وهي ظاهرة ترتبط بما بعد الحادثة 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 السمات الخطي ببروزها بخط أسود قاتم، وهذا النوع الغالب من العنونة في الدواوين، ومنها ما يزيد على السمات 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 الحادثة 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، ف شخصية "الشيوعي الأخير" التي تمثل امتدادا "للأخضر بن يوسف" الذي يمثل قناعا "لسعدي يوسف"

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

(2) سعدي يوسف، ديوان الشيوعي الأخير، شبكة الإنترنت: www.saadiyousif.com

تجعل المتلقي يعتقد بالانتماء اليساري للشاعر، إلا أن في انخيازه جهة اليمين كتابة، علامة سمائية توحى 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 فقط، 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⁾

لنقاط 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 انسيائية بين العنوان والنص مما يشكلان معا بنية شاملة (...) أي أن العنوان بنية رحيمة، 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 الإنترنت: www.saadiyousif.com/home/index.php

(2) سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثن، شبكة الإنترنت: www.saadiyousif.com

(3) نفسه.

(4) سعدي يوسف، ديوان نهايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص 315.

(5) سعدي يوسف، ديوان خذ وردة الثلج خذ القبروانية، الديوان، مج 2، ص 381.

(6) جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، ص 107.

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 ربح
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 تنامي وتوالد ليس داخل القصيدة فحسب، بل حتى على مستواها الشكلي الخارجي. فقد قام العنوان ها هنا بوظيفة إيجائية، بإشارته محتوى 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 متراجحا 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 والإيجائي والتداولي.

2- فضائية الإهداء : (Les Dédicaces)

الإهداء عبارة عن تقدير وعرفان يوجهه الكاتب لفرد أو أكثر حبا وامتنانا، تعبيراً عن مكانة المهدي إليه.

وهو تقليد قديم تعود جذوره إلى أصولاً 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 يتجلى في صيغته التدوينية المعروفة ولم يحتل مكانته المعروفة ضمن كوكبة عناصر النص الموازي، إلا مع ظهور الطباعة في الزمن الحديث.

(1) سعدي يوسف، ديوان الأحصر 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 Dedicataire) 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 التكميلية، 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 المهدي إليه ليس شخصا بل مؤسسة أو هيئة أو منظمة أو موضوعا نضاليا أو وطنيا أو إنسانيا، لذا ميز " جيرارجينت " بين هذين النوعين من الإهداء، سمي 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 بالإهداء بالتوقيع، وهذا الإهداء مربوط بإهداء نسخة من الكتاب لشخص ما (القارئ/ المهدي إليه) موقعة من طرف الكاتب نفسه ⁽²⁾. وأيا كانت نوعية المهدي إليه فهو بالنسبة للمؤلف عبارة عن "قارئ افتراضي" لأنه يتوقع وينتظر منه أن يقرأ العمل المهدي إليه.

والجدير بالملاحظة أن "جيرارجينت" حين درس الإهداء في علاقته بالنص الموازي، تحدث عن الإهداء في الكتاب ككل، ولم 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 بالمهدي 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 وجماليًا؟

أبدأ من العتبة التي انتهت 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 تبين دلالاته وتتضح إلا بإقامة علاقة بينه وبين النص.

أما فضائيا، فقد غير الإهداء - في هذه الحالة - موضعه الاعتيادي المتمثل في شغله مكانا طباعيا أسفل العنوان متراجا 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 -.

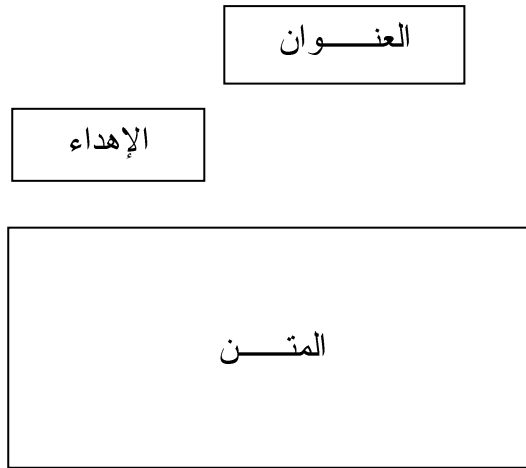
وفي مثل هذه الحالة يعتبر العنوان/ الإهداء المتوالية اللسانية الأولى من فضاء القصيدة، لارتباطه الدلالي بها، ولاستحالة عزل أحدهما عن الآخر، فالقصيدة لا تكتمل بنائيا وهندسيا ودلاليا إلا بعنوانها/ إهدائها، فالفضاء في هذه الحالة واحد، ولا مجال للتعدد الفضائي.

ومن نماذج تماهي الإهداء في العنوان لدى سعدي يوسف نجد أيضا: إلى أبي تمام، إلى رائد فضاء، إلى محسن 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 المهدي إليه تحديدا، وقد يذكر المهدي إليه ذكرًا 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 موقعا 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 وداليا.

وغالبا ما يكون الإهداء أكثر الأماكن استقطابا دون غيره، حينما يكون مميزا، في مثل قصيدة "صحافة" من ديوان "قصائد أقل صمتا" لسعدي يوسف، حيث جاء الإهداء بهذه الصيغة: "إلى أدونيس" وهنا تقرب 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 اعتباراً في مثل هذه القصيدة، بل لاشتماله على دلالة لا يكتمل بناء القصيدة إلا بها، لذا يمكن اعتباره لبنة أساسية تتفضى خارج القصيدة بصرياً، وتنام دلالتها في ثناياها.

ومن الأشكال التي تفضى عليها الإهداء عند سعدي يوسف، وروده في شكل علامة سمائية متكئة موجهة إلى شخص بعينه، والقارئ غير معني بفهمها ولا بإقامة علاقة بين فضائي الإهداء والنص في مثل هذا النموذج: إلى "أ"، وفي هذه الحالة، غالباً ما يكون المهدي إليه هو القارئ الأول الذي كتبت لأجله القصيدة، والإهداء باعتباره علامة سمائية غير قابل للتأويل في الغالب.

ومن الصور التي يستغني فيها القارئ عن إقامة علاقة فضائية ودلالية بين الإهداء والمتن، حين تكون شخصية المهدي إليه مجهولة، غير معروفة، وفي هذه الحالة يكتفي بقراءة الفضاء النصي واستكناه دلالاته وغالباً ما تكون ناقصة.

وهكذا تتنوع صور تفضي الإهداء في القصيدة المعاصرة، وتنوع علاقته مع فضاء القصيدة من حالة إلى أخرى، وهي لا تزال تنامي وتتطور في أشكال مختلفة تتصل بما بعد الحادثة في طغيانها الجارف الذي لا يقف عند حد.

أما عن إهداء الديوان، فقد تجاوزته هذه الدراسة لأنه لا يشغل حيزاً فضائياً 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 "جيرار جيت"، 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 نوعاً وارداً من

التصدير، يعرف "بالتصدير الغفل" وهو غير المنسوب لمؤلفه نظرا لشهرته، أو لانتماؤه 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، وهو 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 تنهية وتوجيهية وتناسية 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 "مزل 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
ترايا
وأنا، سأضطجع مثله
فلا أقوم أبد الآبدین
فيا صاحبة الحانة:
-وأنا أنظر إلى وجهك-
أأكون في وسعي ألا أرى الموت
الذي أحشاه
وأرهبه ؟
كلكامش

تزه أأجار الكافور

عصافیر،

وتزه أأجار الكافور

روائح مشتبهاة

إذ یختلط الشارع، والأمسفة الرطبة، والأأجار

الآدران غصون

والأسفلت طریق ریفی یلمع فیه النهر

ولوحات السیارات،

وثوب فتاة تسرع.....

كان المتزل فف زاوفة الشارع

یخفی عبر نوافذه سهر اللیل الفائة

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 المنزل

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 المؤلف.

جاء التصدير في موقع استهلاكي، يتوج فضاء صفحة النص ويوشيهما محتلا الموقع الافتراضي للإهداء بعد العنوان مباشرة، متزاحا 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 مقتطفًا يقر فيه جلجامش بضرورة الموت، وحسرتة على هذه الحقيقة الوجودية المؤلمة، والسؤال الذي يطرح هنا:

لماذا اختار سعدي يوسف هذا المقطع بالذات، وما هي علاقته بالدلالات المنشورة 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 توزيعه 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 لحمه القصيدة وسداقها، 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 التناسية بوظيفة تعليلية على النص - حسب جيرانجنيت - حيث يحدد دلالاته ويوجهها ليكون أكثر وضوحا وجلاء.

أما عن التصدير الاستهلاكي الملحمي المتفضي في قصيدة " منزل 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 منزل المسرات، الذي هو منزل اللهو والصفافة والشبهات.

وترتبط هذه الدلالات - في التصدير - بصاحبة الحانة، فما يحدث في " الحانة" من عريضة ولهو ولعب هو نفس ما يحدث في " منزل المسرات"، إلا أن جلجامش كان يرى في وجه صاحبة الحانة الموت الذي يخشاه ويرهبه، وهو رادع كاف للإستقامة والتقوي، مما يضيفي على التصدير طابع الحكمة والموعظة الذي تنسحب دلالاته على ما جاء منشورا 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 نحواً واحداً، بل جاء متنوعاً في تشكله البصري ومحتواه المعنوي، وهذا نموذج ثان من قصيدة "الحي العربي":

الحي العربي

"لقد ألفت 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 الخادومات وبالباغيا 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 معتمداً النبر البصري وبروزه بخط سميك تمييزاً له - في قراءة بصرية أولى - عن المتن التصديري الذي احتل حيزاً مكانياً أسفل العنوان مباشرة دون أن تفصل بينهما مساحة من الفراغ أو البياض، وقد تحيزا في شكل كتلة متوحدة، كما لو كانا لحمية واحدة، لولا النبر البصري الذي ميز العنوان وورود النص المقتبس بين مزدوجتين.

والتصدير في هذه الحالة يرتبط فضائياً ودالياً بالعنوان لا بالنص، ويتبنى الوظيفة التعليقية عليه، فقد ورد لا ليبرر النص ولكن ليبرر العنوان: "وقد اشتهرت هذه الوظيفة كثيراً في الستينات من القرن الماضي. وهذه التبريرية للعنوان من طرف التصدير لا تكون إلا إذا كان العنوان مبنياً على الافتراض (Emprunt) أو التلميح (Allusion)، أو إعادة التشكيل الساخر (Déformation Porodique) " ⁽²⁾.

(1) سعدي يوسف، ديوان بعيداً عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص 336.

(2) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 111.

وعنوان " الحى العربى " هنا مبني على التلميح إلى واقع عربى عفن ومرفوض، والشاعر كان مرغما حين حل بهذا المكان ولم يكن مخيرا، إنه المعادل الموضوعى لـ "يوليسيس" بطل ملحمة هوميروس " الأوديسة" الذى عرضه النفي من بلاده العراق إلى أن يرمى فى كل مرة على شاطئ من شواطئ البلاد العربية أو الغربية فى رحلة طويلة الأمد، إذ يرى أنطوان كومبنيان (Antoin Compagnon) أنه "ليس هناك من استشهاد يعنى بالملفوظ، ويتحرر، بالمقابل، من ذات التلفظ" ⁽¹⁾. فلصاحب الاقتباس إشعاعه الدلالي الذى لا بد أن يراعى أثناء التحليل. والتصدير فى هذه الحالة رغم ارتباطه المباشر بالعنوان فضائيا وداليا، 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 فى 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) الذى يكون فى أسفل الصفحة. وفراغ الحواشي مهما كان كبيرا، فإنه محدود المساحة، على العكس من فراغ الهوامش، الذى يمكن للكاتب أن يتحكم فى مساحته بحسب حاجته " ⁽³⁾.

لذا فقد اختارت هذه الدراسة أن تقف عند كل عنصر على حدة، فى تظهيره الفضائي وتشكله البصري، لما فى الدمج بين العنصرين من تعميم وابتعاد عن الدقة المتوخاة:

أ- الحواشي: تعود نشأتها فى التراث العربى إلى أن كاتب المخطوط قديما إذا سقط منه شيء من النص سهوا استدركه فى 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 Technique),(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 بـ "علامة الإلحاق" أو "علامة الإحالة" حفاظاً 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 النسخ، 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 حيزاً مكانياً في فضاء المتن، وأن تشكل لبنة أساسية في بنائه المعماري، ففي تضمينها داخل المتن حرص وتأکید على أهميتها، وقد استعيرت هذه التقنية الكتابية التي التزمها المخطوطات قديماً في التشكيل البصري للقصيدة العربية الحديثة، ومن نماذجها عند سعدي يوسف ما جاء في قصيدة "سياج في الريف" من ديوان "حفيداً 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 بنياً، يتحول أزرق في الأحلام - وأسود في الكابوس - وأبيض حين تضيق الدنيا.

(الملحوظة): أقصد فعلاً، وبلا أي مراوغة أو أوهام، أو أي تقاليد لنا في التعبير، سياجا فعلياً.

كل صباح يدنو مني، يوماً في سيماء غزال، يوماً مع ثعلب فجر، لكن... أبداً في
هياة

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 الانترنت: www.saadiyousif.com

وردت لفظة " ملحوظة" هنا كمرادف لـ " 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 تأكيداً على انتمائها الفضائي والدلالي للمتن. فللدلالة السياج أهمية كبيرة لدى الشاعر، مما جعله يقف عنده بالتأكيد والتعليق ولا مجال لأن تحذف الملحوظة من متن القصيدة وقد اختار لها الشاعر مكاناً 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 أتباعاً 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 تزامم متن القصيدة في تنوعها الفضائي، وإعطائها بعدا بصريا، لا سيما أن النموذج الذي بين أيدينا ينوع فضاء اللغة، فالملاحظة 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 حدثية في طغيانها وتمردا ونزوعها إلى كسر الألفة والمعهود بتنوع شكلها البصري، وتنوع أفق انتظار المتلقي، الذي بات يتوقع كل نماذج التفضية والتشكل والتنوع من هذا الخطاب المهجين الذي ألغى الحدود بين الأنواع والفنون واللغات، وليس بإمكان أي شيء أن يوقف جموحه وتحديه. وفي هذا النموذج تحتل الملاحظة 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 ومعمارها، 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 مسبقة 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 صنفنا 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 الطبقات 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 يبيوغرافية 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، التناسي، الدلالي...).

وكلاهما يضيء النص ويوجهه، رغم الانتماء الفضائي لخارج العمل التقصيدي، وقابلية هذه الهوامش للبقاء والحذف في الطبقات اللاحقة. فهي ليست من متن القصيدة وصلبها، رغم أهميتها التفسيرية والشارحة.

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 129.

(2) نفسه، ص 131، نقلا عن: جبرار جنيث، 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:

باتنة *

جبال ، كمكة، جرداء
 واد، كمكة، لازرع فيه
 وأنت الهلالي-
 أفقر من ذرة الرمل
 بدلت تيتها 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 موائية، وكان بإمكان الشاعر أن يترك هذه المهمة الدلالية للقارئ لكي يبحث ويستقصي عنها. أما قصيدة " تنوعات 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 بـ "إشارات" على هذا النحو :

تنوعات استوائية

ما الذي قد صنعت بنفسك ؟

كانت بلاد الجزائر واسعة مثل... إفريقيا

⁽¹⁾ سعدي يوسف، ديوان من يعرف الورد، الديوان، مج.2 ، ص 82.

كان في كل مرزعة غابة مثل....إفريقيا

كان في كل مفترق نخلة مثل....إفريقيا

⋮

1972/8/42

بغداد

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 عياهم

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 هيغل "Hegel" في كتابه "ظاهراتية الفكر Phénoménologie de l'esprit" بطريقة تلميحية وصامتة ابن أخ (أو ابن أخت) رامو "Le nouveau 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) جيرار جنيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ت: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع. 16. دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999،

(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 تقرب عينا القارئ إلى استقصاء محتوى الهامش، ليساعده أثناء القراءة والتحليل. وقد جاء النص الواصف لهذه القصيدة متعلقا بجانبها الإيقاعي والعروضي، مقترحا طرقا للقراءة المرئية، إذانا 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 صاحباً

دعوت بناري موهناً فأتاني

فلما دنا قلت دونك إنني

وإياك في زادي لمشتر كان

فبت أسوي الزاد بيني وبينه

على ضوء نار مرة... ودخان

فقلت له لما تكشر ضاحكاً

وقائم سيفي من يدي بمكان:

تعش، فإن واثقتني لا تخونني

نكن مثل من يا ذئب يصطحبان

وأنت امرؤ يا ذئب والغدر كنتما

أخيين كانا أرضعاً بلبان

ولو غيرنا نبهت تلتمس القرى

أناك بسهم أو شاة سنان! ⁽¹⁾.

يقوم الهامش الأول بوظيفة تفسيرية موضحاً 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 حرجاً

في تسهيل المهمة أمام القارئ، باستعراض نص الفرزدق الذي يقوم بدور عتبة نصية مضيئة

⁽¹⁾ المرجع السابق.

لجنابات 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 جشطالتيّة متكاملة من تنوع لفضاء القصيدة التشكيلي ومن توجيه لأفق القارئ الانتظاري -إذا صح القول-. وعليه، فرغم التنوع الفضائي والانعكاس الدلالي للعبات 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

الفناء الشهري

وبنية الأيقا

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 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، ع18، 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 الحطة 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، مزاجية 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 سعة،

(1) محمد الخبوي، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص 39.

وكأن آلاف الأزقة يحتويه واحد منها، غبار

الخليل والعجلات في وهج الظهيرة كان آلاف المرايا..⁽¹⁾

يجد القارئ نفسه بهذه المزاوجة أمام قصيدة برزخية تقف بين البينين، الشكل التقليدي الكلاسيكي بترساته الإيقاعية الصارمة من جهة، والشكل الحر المتحرر من عبء الروي الواحد والقافية الموحدة والبنية الشطرية.

وإن كانت هذه المزاوجة تنم عن اقتدار الشاعر عروضاً وفنياً، فهي تشير أيضاً إلى تردده بين حركتين نفسييتين مختلفتين، حيث أضفى على كل حركة شكلاً موسيقياً خاصاً، 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، كثيراً ما تنتكس أمام الواقع العراقي المرير "سموت فردتني سماء خفيضة"، ولعله اختار بحر الطويل تيمناً بقرب تحقق آماله، وعزز إيمانه وتشبثه بها كمبادئ راسخة في كيانه، باختياره للبنية العروضية ذات الشطرين المتسمة بشموخها ورسوخها كقامة شاهقة في سماء الشعر وغالباً ما تستعمل البنية العمودية لإضفاء الغنائية.

2/ لينتقل في المقطع الثاني إلى إيقاع البنية الحرة، للتعبير عما يزرع تحت الوطن "بغداد" من ضير الاستعمار "التتري" الظالم، وقد انتشرت الثورة وتفتت في أوصال البلاد وأزقتها معلنة المقاومة والثورة "الخليل والعجلات في وهج الظهيرة"، وقد اختار البنية الحرة ليعبر عن عدم استمرار الوضع الراهن وقرب زواله، وعلى ما يطمح إليه من حرية واستقلال وكثيراً ما يستعمل النسق الحر لإضفاء الدرامية على النص.

وهكذا رسم سعدي يوسف قصيدته بعبقريّة نادرة وفنية راقية، مجسداً بأمانة تجربته النفسية، هادفاً من قصيدته التشكيلية الجديدة إلى إعطاء صورة إيقاعية لحالته الشعورية، مخطماً 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 وبرز القصيدة بشكلين مختلفين يستقطبان البصر والبصيرة في قراءة سمائية لجسد القصيدة المرئي.

(1) سعدي يوسف، ديوان الأخضر بن يوسف ومشاغله، الأعمال الشعرية، ص 186.

والملاحظ أن القصيدة صيغت بطريقة التناوب بين الشكلين التقليدي والحر في كل مقاطعها، إذ استهلّت بمقطع تقليدي تلاه مقطع حر، ثم مقطع تقليدي فحر، فتقليدي فحر، وهذا التردد بين الشكلين التقليدي والحر يخلق تفضية ذات جمالية خاصة وجديدة بإحداثها خرقاً 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 أيضاً على مستوى مبدأ التماثل المقطعي homographie بالانتقال من القافية الهائية المتواترة في المقطع العمودي الأول (أبهي الرفها، الأشهي)، 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 لبحث عما يماثله فيها من أقيسة سابقة، وإنما يقتضي أن يتأمل أنماطا لتشكيل الكلام مخصوصة مؤلفة بعضها إلى بعض وقد تناسبت عناصرها وتشاكلت وتوزعت توزيعاً قوامه الانتظام أو عدمه"⁽¹⁾

إن الجمع بين النمطين التقليدي والحر، ثم استخدام أوزان متعددة، وتنويع القوافي والروى، إنما يخلق فضاء شعرياً متنوعاً، يجعل القارئ يقف عنده في قراءة بصرية لجسد القصيدة المرئي محاولاً تأويله، وإقامة علاقة بينة وبين الموقف الفكري والتجربة الشعرية والخلفية الجمالية التي يصدر عنها الشاعر.

(1) محمد الخبوي، 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 مقصوراً 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 السياق المعنوي والموسيقى 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؟

تشكل 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 فضاءها 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، عميقاً. 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 المعاد 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 المتنوعة.

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 توزيعها 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 المصاييح فهي العيون...

هذه البلدة المطمئنة تبدو من التل

زهراء

وردية

(1) سعدي يوسف، مختاراتي، ص 190-191.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ص 120.

تتدافع أمواجها في الشوارع
حيث الماشي غصون...
هذه البلدة المطمئنة.

لن يترذوذ بالماء فيها أحد
لن يغادرها المترفون.⁽¹⁾

وهكذا يسترسل الإيقاع في كل مقطع لتوقفه القافية المتماثلة والروي النوبي المعاود (العيون، غصون، المترفون)، وتجدد القصيدة نفسها مع مطلع المقطع الموالي، وقد ساعد في تقسيم القصيدة إلى مقاطع إلى جانب القافية التوتد اللساني أو اللازمة "هذه البلدة" التي استهلكت 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 وتنع.

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 المنزل الفقير، شبكة الانترنت: www.saadiyousif.com

(2) سعدي يوسف، ديوان أوهم الأخضر بن يوسف، الديوان، مج 2، ص 131.

الفضائي لـ "ك.و.س.ج"، يختلف عن الحيز المكاني لـ "كوسج"، فالأولى منهما وسعت مساحة السواد بشغلها مساحة مكانية أكبر، كما استعملت النقطة كعلامة لترقيم لها دلالتها السيميائية والفضائية، أما كوسج الثانية فقد بدت بصريا أكثر تقشفا بشغلها مساحة صغيرة يمين الصفحة وفسحها المجال أمام البياض متكلماً ومعبراً.

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 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 فضائياً ودالياً.

4- تقفية إيطاء:

لقد شكل الإيطاء لونا من ألوان الانزياح الصوتية في الشعر المعاصر "وهذا النمط من التقفية مأخوذ أساساً من الشعر الانجليزي الحديث وخاصة شعر س. إليوت. وآمي لويل"⁽¹⁾، والمعروف عن سعدي يوسف تأثره بالشعراء الإنجليز، وبإليوت تحديداً، 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 نزعتَه 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

(2)

حتى المرأة بها زرقاء...

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 الغري، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دط، إفريقيا الشرق، بيروت. الدار البيضاء، 2001، ص81، نقلاً 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، مج2، ص365.

والذي يهمننا 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 طولاً، مسهمة بذلك في صنع الجانب الكاليفرافي من فضاء القصيدة ومنحها بعداً بصرياً يستوقف القارئ متأملاً متفحصاً متسائلاً 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

وابتداءً، من القبو

نترك هذي الغرف

غرفة

غرفة

ثم نبلغ سطح العمارة

حيث المدافع

نتركها هكذا...ك الغرف

ثم نمضي

لنبحث في دمناء، 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 إيقاعياً وبصرياً ودلالياً.

5- التصريح:

تعد ظاهرة التصريح التقليدية، واحدة من الأدوات الإيقاعية التي حافظت عليها القصيدة المعاصرة. بمراعاتها للقافية في الشطرين الأول والثاني، ومن نماذجها ما يلي:

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 354.

- 1 \updownarrow وحدي مع الأوراق والليل والشباك
وهداة الأعماق
- 2 \updownarrow وأنت في بغداد
نائمة تحلمين
بالبحر والأبعاد
- 3 \updownarrow بزهرة خضراء زرقاء، كالفيروز
ناعمة الأضواء
- 4 \updownarrow 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 تكن وفق نظام الشطرين، فقد جنح سعدي يوسف إلى التنويع البصري بخروجه عن النمط الكلاسيكي، رغم محافظته على التصريح 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 التصريح- بعلامات الترقيم: الفاصلة (،)، علامة الاستفهام (?)، نقاط الحذف (...). لإغناء الجانب الإيقاعي في القصيدة، وتنويع فضائها البصري، على جانب استثمار تقنية الكاليجراف بتفاوت الأسطر الشعرية طولاً لمنحها بعداً مرئياً، على النحو التالي:

نخلة لم تصل إلى سعفها الريح، ووجه على الزجاج جريح
أين أمي؟

ويسقط الورد ظلاً قائماً فوق جبهتي...

أين أمي؟

(1) سعدي يوسف، ديوان بعيداً عن السماء الأولى، الأعمال الشعرية، ص 426.

ثم ترمي أوراقه الريح للريح... ويبقى وجهه وظل وريح⁽¹⁾
يبدو التصريح في البيت الأول (الريح/جريح)، وفي البيت الأخير (للريح/ريح)، إلا أن هناك خروجاً 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 أيضاً، 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 شيئاً مملاً تمجحه النفس حالياً من الانفعال والتأثير".⁽²⁾
وهكذا فإن التكرار يشبع توقع المتلقي فيتواتر على النحو المنتظر، وكثيراً ما يخيب ظنه فيخلق مسافة جمالية أو دهشة، تجعله يعيد النظر في النص الشعري ككل ململماً شتاته، مفجراً دلالاته.

لقد كرس سعدي يوسف في استخدامه للتكرار مجموعة من الأنماط التي أسهمت في التشكيل البصري للقصيدة، وهي:

(1) المرجع السابق، ص 367.

(2) رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ت: محمد مصطفى بدوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 188-189.

1/ التكرار النمطي:

إنه تكرار استهلاكي، 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 نعال البيوت
شمعة للدكاكين مدعورة
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 نبقي مع الزهرة
ما أوحش أن نبقي مع المصباح
ما أوحش أن نبقي 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، مج2، 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 (صيда-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 و ج. تامين J.Tamine بأنه "بمثلة متوالتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي-النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية-دلالية"⁽¹⁾ وهو ما يتضح بجلاء كبير في النموذجين الثاني والثالث. حيث أسهم التوازي في صنع الجانب الكاليفرافي 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 بيئي، 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:

نحن الصبيان حفاة الحى

نحن الصبيان عراة الحى

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، ك معاودة 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 ضفرتة 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 يللم 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 الإنترنت: www.saadiyousif.com

(2) سعدي يوسف، مختاراتي، ص 228.

2- تكرار التصدير: سمي بتكرار التصدير لأن القافية التي تأتي في نهاية السطر الشعري

الأول، تنصدر 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 جليلة الانزياحات البصرية الحادثة على المستوى المكاني للفظة المكررة بتفضيها في مكانين مختلفين، محدثة تنوعا في البنية الفضائية للقصيدة بشكل مستقطب للبصر أول ما تقع عين القارئ على النص، أما غاية تكرار التصدير فتترواح 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 المعادة 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 الغري، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. ص 91.

(2) سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثن، شبكة الإنترنت: www.saadiyousif.com

(3) سعدي يوسف، ديوان خذ وردة الثلج خذ القيروانية، الديوان مج. 2، ص 397.

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 الكاليجراف بتراوح الأسطر بين الطول والقصر، واستثمار علامات الترقيم في إغناء الجانب الفضائي بصريا وداليا.

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 تحتزنه 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 نفايات الشمال الإفريقي، الأعمال الشعرية، ص 278-279.

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 الأسلوب 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 تقنيي 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: سميت كذلك لتنامي بنية السطر الشعري بارتفاع عدد كلماته كلما تواتر تكراره عبر الأسطر، مع تسارع للدقات 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، ص 175.

(2) سعدي يوسف، ديوان. لمسات يومية الديوان، مج. 2، ص 312.

(3) حسن الغري، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 89، نقلا عن: محمد العبد. مجلة "فصول"، مج 7، ع 2/1، أكتوبر، 1986، مارس، 1987، ص 103.

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 ينجح سعدي يوسف في دواوينه إلى القصيدة التصويرية، حيث يضع القارئ موضع المشاهد، فيصف الموقف بحيثياته وتفصيله الصغيرة، معتمدا الصورة والصوت معا، بتكرير بعض الحروف في شكل أصوات متواترة على نحو معين، في مثل النماذج التالية:

1. الريح: آ...آ...آ...آ...ه...آ...آ...

آ...آ

وفي موقع آخر الريح: إلي...ي...ي...ه...إلي...ي...ي...ه⁽¹⁾

2. وكالريح تعوي...وووووووووي..⁽²⁾

3. أسمع دقائق الساعة:

تك

تك تك تك تك⁽³⁾

لا. لا. لا. لا. لا. لا.
لا. لا. لا. لا. لا. لا.

الغريب يخاف

لا	تخف يا جوادي
لا	تخف من ذئاب البوادي
لا	تخف فالبلاد بلادي
لا.	لا. لا. لا. لا. لا.
لا.	لا. لا. لا. لا. لا ⁽⁴⁾

(1) سعدي يوسف، ديوان النجم والرماد، الأعمال الشعرية، ص 449-450.

(2) سعدي يوسف، مختاراتي، ص 186-187.

(3) نفسه، ص 85.

(4) سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثن، شبكة الإنترنت: www.saadiyousif.com

استلهمت هذه المقاطع الشعرية إيقاعيتها من التكرار الدوري لأصوات معينة، وكأننا بالقارئ يسمع صوت الريح وهي تزجر 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 "لـ" مما يوحي مبدئيا بدلالة الرفض، وهو ما تدعمه البنية اللغوية للمقطع، حيث تواترت لام الرفض "لا، لـ" 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 "لـ"، 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 إخواني 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 متكلمًا، محدثا تقشفا لغويا بارزا فاسحا المجال أمام الخيال لتصوير 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 شكله الزماني، كالترصيع والتجنيس والترصيع، 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 ولم 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 (توازي)، 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 الندامي، كانت الدنيا صغيرة
لم تندفع فيها المداخن بعد، تستبق المهاري
نحو السماء، ولم تكن فيها بخاري
أغنية حمراء للفقراء... يرتجف التجار
منها، ويخضر النهار.

ذهب السرى والوحد، يا حامي العذاري
إلا الطريق إلى بخاري، لم تزل عبر الصحاري⁽²⁾

تشارك كل من القوافي التالية: المهاري، بخاري، العذاري، الصحاري، في نفس الصيغة الصرفية "فعالي"، مما يضيفي نغمة موسيقية خاصة على أجواء القصيدة، إلا أن ورود لفظة "بخاري" 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 بخاري"، فالقارئ يتساءل "ما به الطريق؟"، وهو ما يتضح في الشق الثاني من السطر الشعري "لم تزل عبر الصحاري" حيث يتحقق الوقف معنى ومبنى.

وعلى هذا النحو أسهم الترصيع الحاصل في السطر الشعري الأخير بين بخاري والصحاري، إلى جانب القوافي في إغناء إيقاعية هذا المقطع الشعري، "فالترصيع أو التجنيس الداخلي وسيلة مشابها للقفائية، 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 نفايات 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 فـ "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 تنتج 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، ص 295.

(2) محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر، فكر ونقد، ع 18، ص 62.

(3) جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص 77.

(4) نفسه، ص 77.

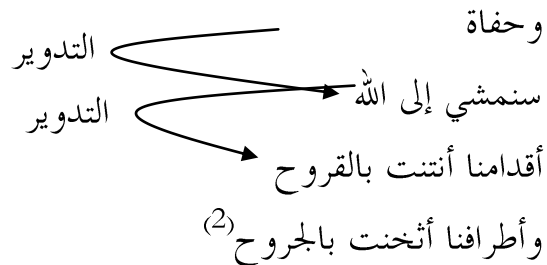
والإشكال المطروح هنا يتعلق بوقفه البياض في نهاية البيت الشعري في علاقتها بالوقفه الدلالية والوقفه العروضية. وبوقفه البياض التي لا تتحدد في نهاية البيت فقط وتلتبس بالقافية، وتسري في جسد النص كله. في علاقتها بصنع الفضاء القصصي.

الوقفه 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 الوقفه، 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:



قد يشغل التدوير أبياتا من مقطع شعري، وقد يشغل جزءا من القصيدة فيسمى "بالتدوير الجزئي"، وقد يشغل 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 الوقفه العروضية في البيتين الأول والثاني صحبه غياب للوقفه الدلالية أيضا، لأن المعنى لا يكتمل عند "و حفاة" 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 الوثن، شبكة الإنترنت: 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 وتظهرها الشكلي على الصفحة.

تخطى 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 الترقيم من طبيعتها عن طريق نقلات لا تحدد حافات المعنى، بل تمنح رسم شكل معين⁽¹⁾.

ومن الشعراء من يعتمد 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 لتحقيق 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 توزيعه على صفحة النص، وقد تحكم في بناء شكله البصري المد والجزر بين الضدين الأسود والأبيض، مما يسمح للمتلقي أن يقرأه قراءة بصرية أول الأمر باعتبار القصيدة جسدا مرئيا.

2- **علامات الترقيم:** تمتاز بغناها الوظائف في القصيدة المعاصرة، فضلا عن إسهامها في رسم الفضاء التقصيدي، وإغنائه بالتنوع الدلالي بفسحها مجالا واسعا للتأويل، فإن علاقتها بالإيقاع والوقف شديدة 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⁾

يحمل 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 ازرقّت الأرض منها ورقّت:

2. أنا الطائر

3. أنا الصوت، والجدول النافر

4. أنا ابن الاله الدمشقي...

5. إني 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 والتركيب 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، ص 84.

(2) سعدي يوسف، مختاراتي، ص 54.

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 والتركيب 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 ضببطت حدودها الفواصل، وهي وقفة عروضية ودلالية بامتياز.

إن "وقفة نهاية البيت هي أطول الوقفات النغمية، وبما أنها الوحيدة التي لا بد 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 الشعرية وامتداد السواد ليشغل سطرا كاملا، فجاءت الأسطر متراوحة بين الطول والقصر صانعة البعد الكاليفرافي 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، ص 93.

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 توافقاً تاماً بين الوقفتين الدلالية والعروضية، وغالباً 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: مفاعِلن/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: مفاعِلن/مفاعيلن/مفاعيلن/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 عروضياً، إلا إذا قرأنا البيت الموالي "نحب الوجه لولاه؟" بما يحمله من ثقل دلالي.

وفي التباس الوحدات الإيقاعية بالوحدات النحوية ما يعد مصدراً آخر من مصادر الغنى الإيقاعي، بل ومصدراً للغنى التشكيلي للقصيدة المعاصرة بما تخلقه الفضاءات البيضاء مع كتل السواد المطبوع من حوار، و من مسار إيقاعي يلون النص ويشكله، فلا شيء يستوجب تطابق الوقفتين الدلالية والعروضية، بل إن للشاعر الحرية المطلقة في إنشاء وقفاته حيث شاء، مستعملاً

(1) المرجع السابق، ص 82.

(2) نفسه، ص 83.

(3) سعدي يوسف، ديوان من يعرف الورد، الديوان، مج 2، ص 120.

علامات الترقيم عند الوقفات الدلالية على خلاف الوقفات العروضية، وهذه المساحة الواسعة من الحرية في إنشاء الوقفات، انعكس على صنع المساحة النصية وتنويعها، فلا شيء 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 أساساً على الوزن والقافية، أما الوزن فيشمل امتداد البيت حشواً وعروضا وضرباً، 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 وكثيراً ما ترد مضمنة داخل السطر الشعري أو متباعدة، ولم تعد قرينة وقفة البياض، ومن نماذجها:

سوف يذهب هذا العراق إلى آخر المقبرة

سوف يدفن أبنائه في البطائح، جيلاً فجيلاً

ويمنح جلاده المغفرة...

لن يعود العراق

ولن تصدح القبرة... (1)

إن استعمال الشاعر لنمط التباعد في عملية التقفيه يفسح المجال واسعاً 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... تراويل

(1) سعدي يوسف، مختاراتي، ص 202.

(2) مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص 222.

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 والوقف، وفسحت المجال واسعا أمام البياض ليكتسح النص بقوة، وليكون متكلمًا. لقد أسهم هذا النمط الإيقاعي الجديد في طريقة توزيع 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، 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 تخطيطها 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 بالتحويلات 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 لها 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، وناقده هذه

(1) سعدي يوسف، مختاراتي، ص 202.

النصوص المرسومة ينبغي أن يكون ناقدًا أدبيا وناقدًا تشكيليًا، يعيش إيقاعًا موازيا للذي عاشه الشاعر.

ثالثة

لقد كان لطغيان الثقافة البصرية على الثقافة المسموعة أثرها البازع 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، وتشديد 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، "وبازراباوند" مجددا للمعمار الشعري بصريا وتشكيليا، و"بواليت وايمان" مناضلا ومكافحا وشاعرا للحرية، كل هذه الروافد صبت بتجارها 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 والسما، 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 / السردى ، 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 لاستلهاام الواقعية والتفاصيل اليومية.

- يتجلى البعد الفضائي للنص الشعري/ الدرامي في انقسام القصيدة إلى مشاهد وفصول، تتخللها اللازمات (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/ السردى 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 يرر توليد هندسات مختلفة داخل الهندسة نفسها.

وقد كانت هذه الانزياحات التي مست بنية القصيدة العمودية إرهابا 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: الكاليجراف، تعدد اللغات، علامات الترقيم، مورفولوجيا الفراغ، الكولاج، التأطير...

أما عن هندسة الشكل الثري، 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 الثري، 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 التنوع الفضائي والانعكاس الدلالي للعبات 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 فضاءيا من خلال ما يلي:
- الجمع بين الشكّلين التقليدي والحري.
- التشكيل المتنوع للقافية أمام ما تسوغه لها القواعد الكتابية الجديدة من تشظ وتنع.
- التكرار الذي أسهم في التشكيل البصري للقصيدة باشتغاله إلى جانب التوازي الذي يؤثر على الجانب الكالغرافي 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 المتوازي" 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 تشغل فضاءيا 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 حداثة 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 ولم تبق سوى القصيدة.

قائمة المطارد

والمرابج

المصادر و المراجع

I- الدواوين الشعرية

سعدى يوسف:

-الأعمال الشعرية، ط. 2، دار الفارابي، بيروت، 1979. تحتوي على الدواوين التالية:

-أ-

-الأخضر بن يوسف ومشاعله

-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-

- أو هام الأخضر بن يوسف

- إعلان سياحي عن حاج عمران

-ي-

- يوميات الجنوب - يوميات الجنون

-ل-

-لمسات يومية

-م-

- من يعرف الوردية
- 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 الانترنت : [www. Saadiyousif.com](http://www.Saadiyousif.com)
- م -
- مختاراتي، ط. 1، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007 .
- ص -
- صلاة الوثني، شبكة الانترنت: www. Saadiyousif.com
- ق -
- قصائد نيويورك، شبكة الانترنت: www. Saadiyousif.com
- ش -
- الشيعي الأخير، شبكة الانترنت: 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 والسيقات 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، قضايا 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، الشعر المعاصر، 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، دار العودة، 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 للثقافة، 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 حادثة النص الشعري، دراسة نقدية، ط. 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2003.

العمرى، 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 هندراوي، ط. 1، المكتبة العصرية، صيدا، 2001.

- ر -

الرواي، نوري:

- تجديد اللغة الشعرية في الفن، اقتربات 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
نموذجاً، 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: رثيف 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.

-هـ-

كوين، جون:

- النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ت: أحمد درويش، ط. 4 ،دار غريب
للنشر، القاهرة، 1999.

-ل-

لوتمان، يوري:

- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ت: محمد فتوح أحمد، د ط،
دار المعارف، القاهرة، 1995.

-ف-

فييتور، كارل:

- 1 - 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 سمائية، تأليف جماعي، ت: أدمير كورية، دط، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

-ر-

رتشاردز:

- 1 - 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 الحوارية، 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 82/83، 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 التشطي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها، مجلة فصول، مج.16، ع.1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

مفتاح، محمد:

- النصنصة أو النص المركب، الآداب، ع 3/5، مطبعة العلوم، بيروت، 1998.

المقدود، محمد مهدي:

- في تكوين شعرية النص بين المكتوب والمنطوق، مجلة الوحدة، ع 82/83، المجلس القومي للثقافة العربية، 1991.

العلاق، علي جعفر:

-شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، ج. 23، مج.6، السعودية، 1997.

العمرى، 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 الانترنت:**
- بوحالة، عبد الإله:**
- مورفولوجيا الرمز وخطاب التميمة، الحوار المتمدن، ع. 1602، 2006، www.alhewar.org/debat/show.art.asp

حديد، صبحي:

- إزرا باوند 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

الصفرائي، محمد:

- التشكيل والشكل، مجلة الرياض، ع. 14276، 2007، www.alriyadh.com/2007/07/26/article268091.html

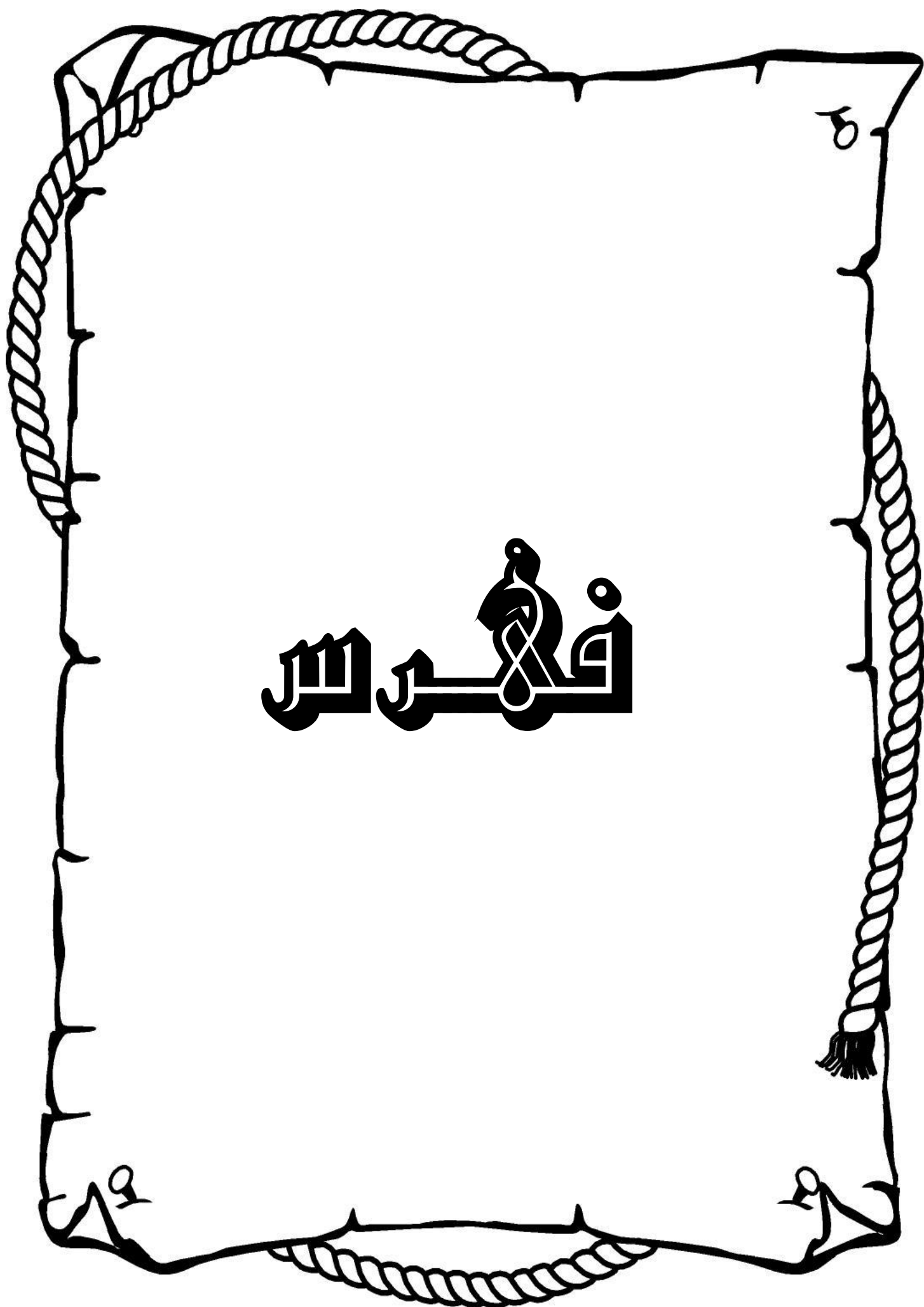
السوداني، محمد مداني:

- 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.

فلاسر



2	مقدمة.....
8	I- مفهوم التفضية الشعرية.....
0	1- إشكالية المصطلح: الفضاء /المكان/ الحيز.....
8	2- فضاء التدوين الشعري/ فضاء التقصيد.....
1	3- تشكل الفضاء الشعري.....
3	1-3- بلاغة الغياب.....
1	أ-.....
7	الحذف.....
1	ب- غياب علامات الترقيم.....
8	2-3- بلاغة الحضور.....
2	أ-الكاليعراف.....
0	ب-.....
2	التشذير.....
2	ج- التظليل.....
4	د- الوتد.....
2	II-التفضية في التراث العربي.....
3	
0	

3	1- الأرجوزة.....
3	
3	2- القواديسي.....
3	
3	3- المسمط.....
4	
3	4-
7	الموشح.....
3	5-
9	البنـد.....
4	6- التختيم.....
3	
4	III- التفضية في الشعر المعاصر.....
6	
4	1- الأصول المعرفية و الأسس الجمالية للتفضية الشعرية في القصيدة المعاصرة..
8	
5	2- أثر القصيدة الغريبة و تأثيرها بفضاء القصيدة العربية.....
4	
5	3- سعدي يوسف بين التأثر و التأثير.....
8	
6	4- مبررات التنوع الفضائي في القصيدة العربية المعاصرة.....
1	

الفصل الأول: تداخل الأجناس الأدبية

7	أ-
1	الصراع.....
7	
6	ب- الحوار.....
7	
9	ج- التفصيلات الحية.....
8	
3	د- تعدد الشخصيات/تعدد الأصوات الإيقاعية.....

8	2- الشعري/النثري.....
6	
9	3- الشعري/السردى.....
3	
9	أ- التفاصيل اليومية.....
3	
9	ب- بين التعبير والتجريد.....
8	

الفصل الثاني: هندسة فضاء الشكل

1	I- فضاء الشكل العمودي.....
0	
5	
1	II- فضاء الشكل الحر.....
1	
4	
1	1- القصيدة الهرمية.....
1	
4	
1	2- القصيدة المعمارية.....
1	
7	
1	3- القصيدة الملحمة.....
2	
0	
1	4- القصيدة المتعددة.....
2	
1	
1	أ- القصيدة
2	
1	المتناوبة.....
1	
2	ب- القصيدة المتداخلة.....
4	

1	ج- القصيدة المؤطرة.....
2	
6	
1	د-القصيدة المرقمنة.....
2	
9	
1	هـ- قصيدة الفضاءين العربي/الأجنبي.....
3	
2	
1	III- فضاء الشكل النثري.....
3	
9	
1	IV- تقاطع الأشكال.....
4	
3	
1	1- الحر/ العمودي.....
4	
4	
1	2- الدائري/ العمودي.....
4	
6	
1	3- الحر/ النثري.....
4	
8	

الفصل الثالث: القيمة الفضائية للعتبات النصية

1	I- فضائية النص الموازي والمتعاليات النصية.....
6	
2	
1	II- فضائية النص الموازي وأجناسه الخطابية.....
6	
7	
1	1. فضائية العنوان.....
6	
7	

1	2- فضائية الإهداء
7	
4	
1	3- فضائية التصدير
7	
4	
1	4- فضائية الحواشي والهوامش
7	
5	

أ- الحواشي: الملاحظات

ب-الهوامش

1-الهوامش المفسرة

2-الهوامش الواصفة

الفصل الرابع: الفضاء الشعري وبنية الإيقاع

2	I-الجمع بين الشكّلين التقليدي والحر
0	
0	
2	II- التشكيل القافوي
0	
3	
2	1- نظام الموشح
0	
3	
2	2- القافية نهاية
0	المقطع
4	
2	3- القوافي المتواطئة
0	
5	
2	4- تقفية إبطاء
0	
6	

2	5- التصريح.....
0	
7	
2	III-التكرار.....
0	
9	
2	1- التكرار النمطي.....
1	
0	
2	2- تكرار التصدير.....
1	
3	
2	3- تكرار النهاية.....
1	
3	
2	4- تكرار الترجيع.....
1	
4	
2	5- تكرار التنامي.....
1	
5	
2	6- تكرار الأصوات.....
1	
6	
2	7- تكرار الكلمة المعزولة.....
1	
7	
2	IV- التصریح.....
1	
8	
2	V- الوقفة.....
2	
0	
2	1- التدوير.....

2	
1	
2	2- علامات الترقيم.....
2	
3	
2	3-
2	
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