بنية التشاكل البصري في شعر سعدي يوسف

د. بن سنوسي سعاد
قسم اللغة العربية وآدابها/كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

الملخص:

إنّ التجربة الشعرية الجديدة في أعمال سعدي يوسف قد أكسبت البنية النصية سمة خطية خرقت بموجبها السائد في الإبداع الشعري، وهذا القصد يعدّ أحد أهم وسائل الكتابة لما اقترحه من إمكانات جديدة على المستويات الدلالية والجمالية، وكون القصيدة الجديدة حاولت أن تغيّر مسار الكتابة من خلال التعبير بالصورة البصرية عوض التعبير باللفظ، فلم يعد المعروض نصا وفقط بل هو إلى جانب ذلك فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة الخطوط والأشكال والألوان والأرقام، وفي سياق هذه الدراسة كشف عمّا يمكن أن تحقّقه البنية الخطية في شعر سعدي يوسف من انسجام دلالي وتناسق تعبيري، ولعلّ أن يكون هذا المسعى ممّا استحدثه الإجراء التشاكلي قراءة وتحليلا.

الكلمات المفتاحية:التشاكل- التناسق البصري -البنية الخطية -الانسجام -الفضاء الكتابي.

Abstract

The new poetic experience in the works of Saadi Yucef gave the construction of text a writing characteristic in which it went beyond the conventional poetic creativity. This intention is one of the most important means of writing he proposes because of the new possibilities at both the semantic and aesthetic levels ,considering that the new poem has tried to modify the course of writing through the expression of the picture rather than that of the word. Though what is exposed is not only a text ,but a virtual space that includes semantic scriptures ,forms ,colours ,and numbers. As part of this study, we reveal what the linear structure of Saadi Youssef's poetry can achieve through the expressive semantic harmony and coherence. We hope that These efforts have given birth to the constructivist procedure at reading and analysing.

keywords: Constructivism, visual harmony, linear structure, harmony, biblical space.

تمهيد:

لا أحد يروم الحديث عن الشاعر سعدي يوسف دون أن يتعامل مع المكوّن الهندسي للكتابة في تجربته الإبداعية، لأنّ هذه التجربة حملت الكثير من السمات والخصائص العميقة من خلال انكشاف الشاعر على أسلوب التشكيل الخطي بكل تنويعاته ذات الإنزياحات العاتية والّتي وجدت في فضاءاته مجالات حيوية تشكلت في أطر شعرية ذات دلالات بنائية تميّزت عمّا سواها من الأنماط الفنية .

فتقنية الكتابة لدى سعدي يوسف وغيره من الشعراء المعاصرين قد أكسبت البنى النصية نسقا جديدا. إذ أخضعتها لتعددية الأشكال البصرية وحوّلتها من سياق الثبات إلى سياق التنوع المتطلّع إلى جميع الدلالات والإيحاءات المصاحبة لفاعلية التنظيم التركيبي لوحدات المتن الشعري . ولاشك في أنّ القصيدة

العربية المعاصرة وفق أنماطها المختلفة قد أثارت المتلقي بتشكيلاتها المتنوّعة بوصفها مكونا أساسيا وجوهريا في توصيل الأبعاد الدلالية والجمالية ، وقد أعان الشاعر على ذلك مطاوعة الإخراج الطباعي الحديث، إذ مكّن من إجراء تشكيلات بصرية تجسّد الدلالات البصرية المبتغى توصيلها إلى القارئ[1] .

لهذا الغرض، اتخذ موضوع بحثنا – بنية التشاكل – من هذا التوجّه أساسا منهجيا للتقرب من بعض الأعمال الشعرية لدى سعدي يوسف سعياً منه للكشف عمّا يمكن أن تحققه البنية الخطية من انسجام دلالي وتناسق لغوي للنص الأدبي، ونظرا لكثرة المدونات الشعرية الدالة على الطاقات الكامنة في لعبة تشكيل الحروف والكلمات والجمل والمقاطع والنصوص واستغلال مساحة أو فضاء الصفحة، فإنّنا سنمحور تحليلنا هنا حول ما نجد في شكله اختلافا يستدعي التريث والتأمّل في مؤثراته البصرية .

وعليه، وإذا كان « النص في كلّيته يتشكل من علامات نوعية تختلف مادة وطبيعة وكل منها يمكن أن يكون بمفرده موضوع سيرورة سيميوطيقية مستقلة تشتغل في إطار السيرورة الأكبر للنص باعتباره بنية كلية كبرى » [2]، فإن مسار مواجهة النص لابد لها من التطلّع إلى « الفضاء النصي كونه يقدم مقطعا لغوياً للقراءة وإلى الفضاء الصوري كونه يكوّن شكلا بصرياً مقدما للمشاهدة »[3] .

1– الفضاء النصي :

1–1–تشاكل الوحدات الخطية الصغرى :

تُعنى هذه الأخيرة بالبحث في كيفية توظيف الحروف والأرقام وعلامات التنقيط في بنية القصيدة وما مدى تحقيقها للإنسجام النصّي وتناسقه :

1–1–1 الحرف : يظهر الإهتمام بالحرف كأصغر وحدة خطية في العديد من كتابات سعدي يوسف الشعرية من كلّ المراحل لكنّه يأخذ اتجاها خاصا عندما يتحول بنية ضمنية خطية في تحريك المنحى الدلالي للمعنى العام في القصيدة كما يظهر مثلا في نص " **ثلاثة جنود** " من ديوان " **النجم و الرماد** " . يقول الشاعر :

"في الساعات المبكرة من صباح ١٤ تموز ١٩٥٨.
الجنود يسيرون إلى بغداد"
البيت : في شحوبِ المساءْ
تطلُّ عليّ النجومْ
مضرجة بالدماءْ
ويخفتُ في الأرض حتى البكاءْ
الأب : هنا لا يرانا المطرْ
ولا يومض البرق بين الشجرْ

وحين أتانا الربيعْ

تيبّسَ حتى احتضرْ

الحنطة : سنابلْ

سنابل

سنابل

وأنتم تموتون جوعا

الجندي الأول : سريعا ...سريعا

الريح : آ...آ...آ...هـ...آ....

آآ...هـ

الزوجة : رأيناه أمسِ قتيلا

على جدولٍ من دمِ

و في وجهة الأزرق المعتمِ

شممت الرصاصْ

الرفيق : لقد كنت أسمع صوتَكْ

لقد كنت أسمع صوتَكْ

الشارع : بصدري تلقيتهُ

وفي القلب قبّلتهُ

لقد ظلَ يهتف حتى المماتْ

لقد ظلّ ينزف حتى المماتْ

وحيدا

الجندي الأول : سنمضي ...سنمضي

الريح : إلي...ي...هـ...إلي...ي...ي...هـ

الحبيبة : إذا رفرفَ الفجر في المنزلِ

بلون الهوى الأولِ

مضيت أدق البيوتْ

أنادي ...أنادي : غسيلْ

غسيل...

الكتاب : أهالوا عليَّ الترابْ

وفي قبريَ الرطب ، في زاويةْ

تموتُ الحروفْ

و تشحبُ ، تشحبُ ألوانيهْ

الجندي الثالث : معا يا رفيقَ السلاحْ

الريح : رفيق السلا. . . أ . . . أ . . . أحْ [4]

إنّ الحروف المتموضعة في حيّز مقول " الريح " قد شكلت نقطة تحوّل في دلالة كل مقطع من القصيدة العام إذ أنّها أُعتمدت كبؤرة مركزية مشخصة في صيغة التخاطب والحوار المتبادل ما بين الشخصيات المحركة لفعل الدراما ، فهي في سياق تواترها الثلاثي على مدار بنية القصيدة الشكلية قد خلقت جوا معنويا فيه من الإيحاءات ما يتشاكل مع البعد المأساوي المطروح في ثنايا باقي الوحدات الشعرية فتشظية صدى الكلمات إلى حروف متتابعة له تأثيره العميق في ضمان الإنسجام الداخلي ههنا ، حيث التلاشي والخفوت في الصوت والحركة يتشاكل مع دلالة الريح من جهة ومع دلالة الحزن والأسى من جهة أخرى .

ومن ثم ، فالحروف الناتجة عن عملية التصدية للكلمات المتناغمة مع طبيعة التوتر الدرامي قد ولّدت سلسلة من التشاكلات البصرية والصوتية الّتي تنضاف إلى التشاكل المعنوي في كونها توافقت في فضاء الإشتغال المكاني لها ما بين المقاطع الثلاثة (السطر الأخير من كل مقطع) وأيضا في الصيغة الترقيمية الفاصلة بين كل حرف إذ نجد النقاط الثلاثة الفاصل المتكرّر بين كل حرف أوأكثر ، كما أنّها تحقّق نوعا من الإنسجام الصوتي في حركة الصائت والصامت ، في حين تباينت في اختلاف عدد تقسيمها ما بين النقاط أو الفراغ الفاصل وفي حجم امتدادها على مساحة السطر .

ولما كانت هذه الحروف في سياق تشاكلها عبارة عن تصدية لكلمات معينة فإنها تتمظهر في توجّه بصري مغاير على نحو حروف منفصلة مكتفية بعلامتها اللغوية كما يظهر في جزء من قصيدة " إذن **نزنّر هذا الوطن بالبترول و الديناميت** " من ديوان " **خذ وردة الثلج خذ القيروانية** " يقول الشاعر :

ليس لنا أن نضع الألف مع الباء

ليس لنا أن نضع الألف مع الميم

ليس لنا أن نجمع الألفباء و الألفميم 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 كهذا :

من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟

من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟

ليس لنا أن نكتب مرثية للعراق .[5]

تتمظهر لعبة الكتابة في التشكيل البنائي للقصيدة بأسلوب ملفت*. إذ تتوزع بطريقة متفاوتة في الترتيب بحيث ترسم في سياق تراكمها مشهدا تصويريا قائما على ثلاث حركات بصرية الأولى منها تتحول الألف الممدودة ضمنها إلى مولّد أساسي لصورة افتراضية يضاهي الشاعر فيها بين مبدئه وموقفه وبين حرف الألف الممدود الّذي اكتسب قيمة رمزية خاصة في المرجعية الشعرية للنص . ولعلّ ما يحيل إلى هذه المرجعية هي تعبير الشاعر المتجلي في صيغة النفي (**ليس لنا أنّ نجعل الألف إلى الألف هكذا**) فهذه الصيغة المانعة بعدم جمع الألف إلى الألف جاءت كطرح معنوي مصاحب وناتج عن التصريحات السابقة عنها والّتي لا توحي في عمقها إلاّ بحقيقة الوضع الحرج الّذي يمنع الشاعر ويمنع الكل من التعبير بحرية ومن مواجهة العالم ومن كسر القيود السياسية والإيديولوجية بل وحتى الفنيّة :

ليس لنا أن نقول إن فرنسا ذبحتنا

تحت أشجار الغوطة

ليس لنا أن نقول إن الأكراد يُقتلون كالهنود الحمر

ليس لنا أن نقول أن موسوليني كان إيطاليا

ليس لنا أن ننادي ماركس : يا أول الهيبيين ...

ليس لنا أن نقول إن القنافذ شائكة

ليس لنا أن نقف مع سميح القاسم إلاّ في النقاش المبدئي . [6]

إذن رمزية الحرف (آ) هنا قد اتخذت مسارها وفق المعينات المعنوية الّتي أطرت تمظهرها بهذا المنحنى الخطي ، وهي بالتالي قد تشكّلت من منطلقٍ متشاكل في حيّز اشتغالها المكاني إذ أنّها تناسقت كليا في ترتيبها وتتابعها وفي امتداد حركتها من اليمين إلى اليسار

آ آ آ آ آ آ آ _____ توازي خطي / تشاكل بصري

آ آ آ آ آ آ _____

أمّا الحركة البصرية الثانية الممثلة في حرف (الميم) فقد توزعت في إطار المظهر الشكلي للنص بطريقة تلفت الأنظار إذ أنّها عكست البُعد الخطي للبنية على نحو مخالف للنمط الكتابي المعتاد بحيث تمركز تتابعها في الجهة اليسارية من صفحة التدوين ما أكسبها تفردا خاصا في فضاء القصيدة العام ، و لعل في هذا مغزى عميق يريد الشاعر إبرازه من خلال تنويع التشكيلات الخطية الخاصة بحرف الميم الّذي يمثل بالنسبة له أداة رمزية دالة على استحالة الإقرار بسلطة القلم الفني .

وعليه ، فالملاحظ هنا ، أنّ تشكيل الحروف قد تباين مقارنة مع حرف الألف إذ أنه تشاكل وفق خط عمودي من أعلى إلى أسفل ولكنّه انحاز عن الإستقامة الكلية لتفاوت عدد الحروف وتموضعها بين السطر و الثاني .

ومن هذا التشكيل الخطي للحركة البصرية الثانية ، انحدر المشهد الثالث الذي حافظ على طبيعة التجسيد المكاني للحروف مقارنة مع الألف إذ كان تموضعه متمركزا في الجهة اليمنى ولكن ما يسترعى الإنتباه فيه هو أنّه تحوّل من سياق الجمع بين الحرف و مماثله إلى سياق الجمع بين الحرف وغيره (الميم + النون) ليمثل وفق هذا الجمع صيغة التساؤل (من ؟) ، و من ثم فبعد أنّ كان الحرف رمزا غامضا يستدعي التأمل فهي لتأويل دلالته أصبح هنا مفصحا عن معناه مما يوحي إلى أن تركيب الصيغ الحرفية لغرض تكوين وحدة معنوية في هذه الجزئية يجنح إلى التعبير عن حالة الرفض لا مكانية جعل السؤال حلقة تواصل بين الأنا والعالم لتفسير حقيقة الواقع .

إذن فتراكم علامة التنقيط الإستفهامية (؟) المصاحبة للأداة (من) قد عكس الصورة البصرية المنسجمة من خلال التشاكل الخطي لهما الممتد من اليمين إلى اليسار و المتتابع في فضاء السطرين على نحو :

من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟
من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ توازي خطي / تشاكل بصري

2-1-1 علامات الترقيم:

تساهم الأشكال الخطية الممثلة في علامات الترقيم في إثراء المناخ المعنوي المتضمن في القصيدة و في جلاء الدلالات الغامضة الناتجة عنه ، فهي تساعد في تفكيك الرسالة من خلال اندماجها في التشاكلات النصيّة .

وفي مقابل الوعي الحداثي بضرورة الإستعانة بالرموز الترقيمية لتعميق الدلالة وتوسيع المعنى نجد سعدي يوسف يشكّل لنفسه منهاجا خاصا في التعامل مع هذه المستويات الخطية إذ يجعلها معبرا أساسيا لإظهار الخفي ومركزا إشعاعيا لتجلية المقصد وحيث ترتبط هذه القصدية بمختلف العلامات نلمح في درجة أولى ظاهرة الأرقام التي تمثل أحد الأساليب الخطية المتبعة في نظام البنية النصية على نحو ما جاء في " **قصيدة وفاء إلى نقرة السلمان** " من ديوان " **بعيدا عن السماء الأولى** " :

موقف شرطة السماوة **١٩٥٨**.

السيارة الأولى :

١ . ٢ . ٣ . . . . . ٣٠

السيارة الثانية :

١ . ٢ . ٣ . . . . . ٣٠

السيارة رقم ١٠٠ :

١ . ٢ . ٣ . . . . . ٣٠ [7]

تتمظهر اللعبة الشكلية / التشكيلية في صيغ ترقيمية متتابعة إذ يمثل فضاءها المحدّد إنزياحا واضحا بالنسبة لفضاء النص العام ، و لاشك في أن تكرارها يمكن أن يقارب من حيث علاقاته بباقي البنى الجملية المقطعية إذ أنّه يساهم في تماسكها وانسجامها في المستوى الدلالي للخطاب وذلك من خلال تعميق الأثر المعنوي بتأكيد الحس المكاني (موقف الشرطة / أرقام السيارات) المتعلق بنقرة السلمان ، ومن خلال تهويل الإحساس بالفاجعة المصاحب لوضعية الحالة المتأزمة (السجن – التهديد بالسقوط ...).

ومن ثمة ، فالصياغة الترقيمية قد تفاعلت مع حركة النص الدلالية ، و حوّلت بمقتضى ذلك بنية المشهد التصويري من رسم بالكلمات إلى رسم بالخطوط ما أدخلها في حلقة المعاينة البصرية. لهذا أقل ما يقال عنها أنّها كانت سببا جوهريا في اتساع الدلالة وفي إنتاج المعنى الملازم للمغزى الكلي ، كما أنها حققت نوعا من التناسق الشكلي إذ تشاكلت بصريا في حركة الخطوط وفي سلسلة الفواصل وفي الفراغ

المنقط الّذي اختصر المسافة الرقمية من 3 إلى 30 و في حيز الكتابة (تموضعا ومساحة) كما يظهر في التشكيل الآتي :

١ . ٢ . ٣ . . . . . ٣٠ ـــــــ فراغ ـــــــ

١ . ٢ . ٣ . . . . . ٣٠ ـــــــ منقط ـــــــ تشاكل بصري / توازي خطي

١ . ٢ . ٣ . . . . . ٣٠ ـــــــ ـــــــ

وبالموازاة مع التشكيل الرقمي ، نجد في أضرب مختلفة من الأسقية نماذج للتوظيف الخطي الممثل في علامات الترقيم كالإستفهام والنقط والتقويس وغيرها ، ويمكن أن نلاحظ لهذا التأثير البصري دلالات أخرى كتنظيم المشهد السينمائي في قصيدة " **أبراج في قلعة سكر** " من ديوان " **قصائد مرئية** " ، يقول الشاعر بعد سرده لبعض الأحداث :

صوت

« من بعيد »

يا جماعة ...

الفلاح الثالث

« يعد بندقيته »

من ؟

الصوت

صديق...

« يسرع سلمان و الفلاح الثاني إلى مزغليهما

حاملين بندقيتهما»

سلمان

« صائحاً »

اقترب

من أنتَ ؟

الصوت

« أكثر وضوحاً »

إني ...

سلمان

« مستغرباً »

آه! ... جابر ؟ [8]

يضعنا هذا المشهد أمام صورة درامية متحركة تنطقها الكلمات و تسيرها علامات الوقف المنقطة والتقويس ، فهذه العيّنة الشعرية نموذج واضح للقصيدة المرئية الّتي تتكون عناصرها من مؤثرات بصرية تجعلها تسيّر دلالتها بمعيّة التشكيل الخطي الظاهر ومنه فالمساحات المخصصة في القصيدة لتجسيد لعبة الكتابة جاءت على انسجام متمم لحركة المعنى المتواتر بين الأصوات الداخلية المشكلة للمشهد الدرامي.

على هذا الأساس ، تتمظهر علامات التنقيط في توزيعها المتفاوت بين الأسطر والكلمات في المقطع بطريقة متشاكلة و متسقة في الآن نفسه ، و ذلك وفق تموضعها السطحي في فضاء الصفحة حيث نجد علامة التقويس [« »]متفقة على مدار حيّز الفعل والحالة للصوت أو الشخصية ومتشاكلة عند حدود الفضاء الشكلي المتمركز في الوسط و الممتد من أعلى إلى أسفل : « **من بعيد** » ← « **يعد بندقيته**» ← «**يسرع سلمان و الفلاح الثاني إلى مزغليهما حاملين بندقيتهما** » ← « **صائحا** » ← « **مستغربا** » . كما نجد أن لعلامات الوقف الإستفهامية تأثيرا بصرياً لافتا في ضمان انسجام المقطوعة الشعرية كونها تمثل حالة الوصل بين الصوت والآخر ، ثم إنّها وفق هذا البُعد المعنوي قد تشاكلت بصريا في حيز اشتغالها المكاني كما هو الشأن بالنسبة للفراغ المنقط (...) المتتابع على الجهة اليمنى من فضاء الصفحة.

وما يمكن أن يقال على هذا الفضاء الشعري المؤطَّر بمقتضى علامات التنقيط المصاحبة لحركة الكلمات والجمل أنّه قد اكتسى بعداً حيويا في تفعيل حيّز الكتابة الملائم لغرض المشهد الدرامي (السينمائي) .

ولما كانت هذه العلامات الترقيمية عنصرا أساسيا في تحريك المشهد الدرامي فإنّها وفي سياق آخر تنوب عن ذات الشاعر والصوت الآخر المحاور من خلال قصيدة " **المعسكر** " من ديوان " **يوميات الجنوب – يوميان الجنون** "

كلما انتصف الليل أوقدت المعسكر

– في النهار احتطبت –

ثم أنصت:

هل هذه خطوات الجنود ؟

.. ..

.. ..

.. ..

كلما انتصف الليل جاؤو بأطفالهم حول نار المعسكر

- **أ أطعم أطفالكم ؟**
- **لا**

– أ أطعمكم ؟

- **إن أفواهنا في التراب**

– أ أسقيكمو؟

- **كيف نشرب ؟**

– أمنحكم معطفي ؟

- **نحن موتى ...**

–إذن ...كيف جئتم إلي ؟

- **نحن جئنا بأطفالنا**

.. ..

.. ..

.. ..

كلما طلع الصبح أطفأت نار المعسكر[9]

تكتسي هذه القصيدة مسحة بصرية ملفتة للإنتباه ، إذ نراها تتشكل هنا وفق نمط خطي مغاير يجنح إلى الإفادة من وجهة نظر سيميائية في تجلية الأبعاد الدلالية الخفية ، وعن هذا المنحى التعبيري كان قد أشار **صلاح فضل** بأن تجريب الأشكال البصرية المتعددة الّتي ينصبها سعدي تلعب دورا بارزا في المعنى[10]

فإذا كان سعدي يوسف يتميز بهذه الخاصية في التعبير، وإذا كان حريصا على تجريد القول عن زوائده فإنّ هذا يظهر جليا في قصيدة" المعسكر" إذ نرى في مسعى أوّل كيف تظهر العلامات المنقطة في صورة متناسقة لتشكل الكلام المسكوت عنه بين البنيات الجملية بحيث تعمل على تنشيط خيال القارئ لتجعله يتصور وضعية الجنود وحركة خطواتهم ولتجعله يتخيل أكثر الأحداث البعدية الّتي صحبت قدوم أطفال الجنود . ومن ثم يمكن لنا القول بأنّ هذه التشكيلات المنقطة قد تناسقت في فضاء النص الكلي وذلك وفق تشاكلها البصري الناتج عن توازيها الخطي والمترتب عن اشتغالها المكاني المكمل لحركتي المعنى (**كلما انتصف الليل أوقدت نار المعسكر** (...) / **كلما انتصف الليل جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر** .(...)

أمّا العلامات المتبقية فهي الأخرى ساهمت في إضفاء بعد معنوي دلالي للنّص إذ أُعتمدت كرموز شكلية دالة على تواتر صيغة الحوار ، فعلامة (–) استعملت نيابة عن ذات الشاعر وعلامة (*) استعملت تعويضا عن الجنود لتنساق وفق تمظهرها بطريقة منسجمة ومتشاكلة ولعل ما دعّم حضورها هو علامة الإستفهام (؟) وعلامة التوقف (.) اللّذان شكلا المنحى المعنوي المسطر بمقتضى صيغة السؤال والجواب .

2-1 البياض والسواد :

عادة ما يكون توزيع البياض والسواد في الكتابة العمودية ثابتا لأنه يسير وفق تراكم خطي متوازي (نظام الشطرين) إلاّ أن هذه المسألة سرعان ما تأخذ منحاها المتباين في القصيدة المعاصرة لأنّها تتماشى على أساس الإختلاف في التمظهر والترتيب مما يكسب فضاء الصفحة تواتراً مابين تناسق البياض والسواد وما بين تباينهما ومن منظور شعري صرف يمكن « أن ترصد المساحات السوداء كمساحات كلام في حين تؤثّر البياضات على الوقفات أو لحظات الصمت ...فتوزيع البياض والسواد يعتبر أثرا لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر ولكن دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقييم دلالات أيقونية »[11]. ذلك أنه ليس فضاء مفروضا على النص بل هو عمل واع ومظهر عميق من مظاهر الإبداعية ، ولهذا يعمد الشاعر سعدي يوسف إلى اتخاذه وسيلة بصرية لغرض تسطير الأنظمة الدلالية للبنى النصية وتجلية معناها .

ولعلّ ما يمكن أن يتفق عليه الجميع أثناء مقاربة مختلف نصوص سعدي يوسف الشعرية هي كون الشاعر يعتمد فيها البياض أساسا لتسيير المعنى ،كأن يجعله الفاصل الفضائي ما بين المقطع والآخر لتأطير المعنى وللتمكين من وضوح الرؤيا أو كأن يموضعه ما بين الأسطر الشعرية ليساهم في لعبة تحريك الدلالة كما يظهر في قصيدة " **تلمس** " من ديوان " **الليالي كلها** "

يرتدي في المساء المخطط ، ثوباً من الخوص والقطنِ ...
كان الطريق إلى القصر يمتدُّ ...

يمتدُ ...

يمتدُ ...
حتى يضيقْ

والمساطرُ تهبط من قمم النخلِ
ماثلة في التراب المعلّقِ
ما بين اردانه والطريقْ

فزّ في نخلةٍ طائرٌ

–ربما كان فاختةً–

ثم أرخى جناحيه ، واختبأ العنقُ البضُّ في ريشه

والمساءُ المخططُ يفقد أشكاله الهندسيةَ

والثوبُ يفقد تنويعةَ الخوص

مستغرقاً في المساء العميقْ

و الطريقُ إلى القصر يعرضُ ...

يعرضُ ...

يعرضُ ...

حتى يضيعْ

كان يرسمُ في خوفة سِدْرةً

كان يرسم قبراً ....وعينين جوّالتينِ

وفي ثوبه ...فجأةً ...كان قلب يدقُ ...

يدقُ....

يدقُ ....

وفي شفتيه رماد الغريقْ[12]

يشغل البياض من فضاء البنية حيزّا لا بأس به، إذ يفرض سلطته البصرية على نحو ملفت للأنظار بحيث يصبح دالا يوجهنا في تحديد خطوات الطرح المعنوي المتمثل في وحدات المتن الشعري. فمنه يمكن قراءة النص وفق ثلاثة مراحل ، بين كل مرحلة وأخرى تختلف درجة تكثيف الكتابة. ولعلّ هذا الأمر دافعه إيقاع حركة الوصف والتصوير بين التقليص والتمديد . وإن كان للبياض من مغزى دلالي فنحن نراه هنا متمحورا في معنى النص الّذي يقتضي ترك مجال فسيح للتعبير العميق عن ذلك الإمتداد المتواصل للطريق في درجة أولى ،وعن ذلك العرض المستمر من الطريق إلى القصر في درجة ثانية ،وعن تلك الخفقات المتسارعة بدقات القلب في درجة ثالثة .

وعليه فالبياض الذي تمركز في الجهة اليمنى ليوجه العبارات الخطية إلى الجهة اليسرى، قد حقق انسجاما مع الحركة الداخلية للمعن،ى بالإضافة إلى تشاكله البصري الّذي تواتر في الفضاء الكلي للنص الشعري .

وكما أن البياض يحيلنا إلى تعدد فضاءات النص فهو الآخر لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد الّذي يؤطّر منحاه ويرسم تشكله الحيزي كما هو متجل في سياق هذه القصيدة وفي قصائد كثيرة .

إلاّ أننا قد نرى في أضرب مغايرة من البني النصية طغيان السواد لدرجة لا نلمح في الصفحة الواحدة سوى تتابعا متسلسلا متناسقا لحركة منتظمة من الأسطر الشعرية كما يظهر ذلك مثلا في القصيدة " **تلك الأيام** " من ديوان " **تحت جدارية فائق حسن** "

في أولِ أيارَ دخلت السجن الرسميَّ
وسجّلني الضباط الملكيون شيوعياً
حوكمت –كما يلزم في تلك الأيام –وكانَ
قميصي أسود ذا ربطةِ عنقٍ صفراء [13]

وإلى آخر القصيدة تظهر الصورة البصرية على نحو متشاكل؛ إذ يشكل السواد فيها بنية متوازية متراصة على مدار الإشتغال المكاني للبنية النصية في حين لا يتمظهر البياض إلاّ في الجهة اليسرى من الفضاء العام ما يمثّل بداهة رؤيوية بالنسبة للقارىء كون الحيز الشعري هنا لا ينحاز عن الترتيب الطبيعي للنص .

1-3 النبر البصري :

إذا كانت النصوص الشعرية تقدم تنوعا من خلال بعض نماذجها في أحجام الأشكال الخطية وسمك الأسطر الشعرية ، فإن هذا المظهر « يمكن اعتباره منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو أسطر أو وحدة معجمية أو خطية ، بحيث يغدو دوره الإيحائي مقاربا للدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنّص » [14] . ويمكن أن نلاحظ هذا المنحى بشكل واضح عند سعدي يوسف في قصيدته " **غرناطة** " من ديوان " **بعيدا عن السماء الأولى** " ، إذ نراها تتشكل وفق نسق خطّي مزدوج على نحو متتابع :

منتصف الليلِ
في " البائسيَن " أراك تبحثُ في الظهيرةْ
لقد أطفئتِ الحمراءُ
ووراءَ بهرجةِ المدينةِ ، والمخازنِ ، عن حكاياك الصغيرةْ
في الساحةْ
عن منشدٍ أعمى ، و زاويةٍ تدور بها القصائدْ
عيناه ، في الساحةْ
سريةً ، عن ذلك السفح الذي قتلوا به لوركا ، و عن بقيا قصائدْ
خطوتهُ ، في آخر الساحةْ [15]

إنّ تشكّل الخط على هذا النحو المتواتر ما بين الخط الرفيع والخط السميك قد أكسب القصيدة بعدا معنويا عميقا يتطلّع إلى الإفصاح عن ذاته من خلال التشاكل البصري الممتد على طول فضاء البنية النصيّة

. فهذا الجنوح إلى تمثيل المعنى بالخط المنبور جعلنا ندرك جمالية الجمع بين المعاني ، حيث أن كلّ الأسطر المنبورة بخط سميك (غليظ) تتراكم معانيها لتدلّ على المشهد المأساوي المحاط بجريمة القتل الّذي تعرّض إليها الشاعر لوركا ، في حين تتراكم المعاني ضمن الأسطر المنبورة بخط رفيع لتوحي بالحركة الزمنية الملازمة للمشهد التصويري الدرامي المعبّر عن وضعية المكان (الحمراء / غرناطة) .

وزيادة على ذلك ، فإنّ هذه الإزدواجية في النبر الخطّي لم تقتصر فقط على الإفصاح بالجمع بين معنيين أو أكثر بل إنها ساهمت في إبراز الإدماج الإيقاعي في فضاء القصيدة بين **الرجز** عند حدود الخط الرفيع وبين **الكامل** عند حدود الخط السميك . وبما أنّ النبر الخطّي قد مكّن من تحديد المغزى الدلالي والصوتي فهو أيضا قد وجّه النّص إلى درجة الإنسجام الشكلي القائم على التشاكل البصري المتناسق بين البنية السميكة والبنية الرفيعة .

وعلى هذا الأساس ، يمكن القول إنّ تجلّي القصيدة بهذه البنية المرئية يعدّ أحد التقنيات الهامّة في تمكين القارىء من تقديم قراءة منتجة تنحو منحى التأويل الموضوعي للمعنى والشكل .

2 – الفضاء الصوري :

يعدّ الفضاء الصوري في سياق البحث البصري مكمّلا للفضاء النصّي ، فهو الذي « ترتسم فيه الأسطر و العلامات البصرية كأشكال للرؤية ، أي الفضاء المتضمّن لعلامات تشكيلية بصرية »[16] ، و إذا كنّا قد حددناه كأساس ثان لرصد التشاكلات البصرية من بعد الفضاء النصّي فلأنّه مرتبط بما تحقّقه العلاقات السطحية للأسطر الشعرية والمقاطع من تناسق خارجي (أشكال هندسية)، ومن ثمّ بمجال الرؤية الشكلية الشاملة للنّص .

تشاكل الوحدات الخطّية الكبرى :

يتّخذ سعدي يوسف من لعبة الكتابة أسلوبه المكين الّذي يحرّك به أفكاره ومراميه على نحو التجديد والتنويع ، إذ يطالعنا بنماذج شعرية لها من عنصر التحديث التشكيلي ما يستدعي التوقّف عندها لتأطير منحاها الخطّي . ولكن ما نحن بصدده لا يروم ترصدها من وجهة كليّة مطلقة لسببين ، الأوّل منهما يرجع للامحدودية تمثّلها ، والثاني يتعلّق بخصوصية الآلية المسطّرة للقراءة (التشاكل) .

وعليه ، فما يمكن أن نشير إليه في هذا الصدد هو أنّ الأشكال البصرية لفضاءات القصائد لدى سعدي يوسف على اختلافها لا تحقّق ذلك النّوع من التوازي المتناسق المتماثل في سياق شكل واحد على مدار القصيدة الواحدة لأنّها وعلى خلاف القصيدة العمودية تسيّر إطارها الخطّي على أساس حركة معانيها.

فمثلا لو أمعنّا النظر في قصيدة " **عبور الوادي الكبير** " من ديوان " **الأخضر بن يوسف و مشاغله** " لوجدناها مؤطّرة وفق تشكّل بصري متذبذب ومتفاوت بين التناسق و التباين على نحو :

بعُدنا عن النخل ...

هاهي شمسُ القرى تمنحُ النخلَ غاباً من الريش أحمرَ،

هاهي أكواخُنا :

– سعفةٌ نستظلُّ بها أو وقودٌ لبغضائنا –

كلّها تهبط الأرضَ ، كوخاً فكوخاً ، و تلقي بها الأرضُ

للماء ..

كنّا نمدُّ لها شعرَ أطفالنا :

سروةٌ شَعرُ أطفالنا

أمسكيها

أمسكينا بها ..

غير أنّ المنازل مثل الطباشير تمُحى

من الأرض تمُحى

وفي الماء تُمحى [17]

تتوزع هذه الجزئية الخطّية من النّص على نحو غير محدّد الشكل بصريا فهي تقوم على أساس من التباين في ترتيب الأسطر وفي الطول والقصر الممتد فيه ، غير أنّه وإن كان لهذا الإختلاف في تمثّل الكتابة من دافع فهو راجع لسياق المشهد التصويري الّذي اقتضى هذا التوجّه لغرض تحديد منحى المعنى المطروح من خلاله ، فنحن نرى مثلا في تأخير حيّز الأسطر (الرابع والثامن والتاسع والعاشر) وتموضعها في الوسط عملا ليس بريئا من الدلالة كونه يحيل إلى تميّزصيغة الوصف عن باقي الوحدات الأخرى التي تمثّل مقول القول للقول المنتهي بالعلامة المنقطة (:) (**هاهي أكواخنا** : .../**كنّا نمدّ لها شعر أطفالنا** :...) .

وعلى غرار الترتيب يؤدّي الشكل الإختزالي لفضاء الأسطر من الطول إلى القصر عند حدود السطر الحادي عشر و الثاني عشر والثالث عشر وظيفته الدلالية من خلال تشاكله مع حركة محو المنازل الّتي تبدأ بالإختفاء تدريجيا ، على نحو :

غير أنّ المنازل مثل الطباشير تمحى

من الأرض تمحى

و في الماء تمحى [18]

فاختزال معاني البنية الكبرى (غير أن المنازل مثل الطباشير تمحى) بهذا الشكل يشكّل من وجهة الرؤية البصرية للفضاء النصّي **مثلثا مقولبا** **، ما يشير إلى أنّ المعطيات اللغوية الممنوحة للقراءة ههنا قد ساهمت في تشكيل معطيات بصرية مجسّمة .

بيد أنّه وإن كان هذا التشاكل التعبيري بين الشكل والمحتوى قائما على اختزال المعاني فإنّنا نراه في القصيدة نفسها ناتجا عن تكرار اختزالي وذلك بتوظيف مفردات البنية الكبرى ذاتها على نحو :

على نحو :

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا من الريش أحمرَ
هاهي شمس القرى تمنح النخل غابا
و هاهي شمس القرى
هاهي ..
هاهي ..
ها...
هي...[19]

فهذه الهندسة الشكلية تؤشر إلى محاولة من الشاعر للتأكيد على حقيقة الإبتعاد التدريجي المؤلم عن سمائه الأولى (**بعُدنا عن النخل / هاهي شمس القرى تمنح النخل غابا من الريش أحمر** ...) كما أنها تبرز ذلك البعد الصوتي الذي ينتشر عبر مساحة البنية الكبرى ليمضي بعدها بالتلاشي والخفوت محقّقا انسجامه مع حركة المعنى عبر تشاكله الدلالي معها.

وإن كانت هذه القصيدة قد حدّدت مسارها المعنوي على أساس هذه التموّجات الشكلية بين التباين والتشاكل الخطّي فإنّها تختم فضاءها الدلالي وفق تمثّل هندسي مؤطّر ضمن نسق " **بنية متنامية** "

و اتركوني وحيدا
دعوني أقلْ ما أشاء
دعوني أكنْ من أشاء
دعوني أمتْ أو أعش نجمةً
فغرناطة العشقِ عريانةٌ ، وحدَها
إنّ غرناطةَ العشق عريانةٌ وحدَها[20]

فهذه البنية المثلثية قد حرّكت ذلك الفعل المتنامي لسياق الدلالة الّذي حدّد المغزى وأفصح عن ذلك الإمتزاج الفكري بين موقف الشاعر وبين المكان الحسّي المحكوم بمقوّم **الوحدة** .

إلاّ أنّه وإن كان ورود هذه البنيات قد جاء منفصلا في فضاء قصيدة " **عبور الوادي الكبير** " بحيث تتموضع بين البنية الهندسية والأخرى أشكالا خطيّة متباينة فإنّها تظهر في نسق مغاير على نحو متتابع و متقابل كما هو الشأن بالنسبة لقصيدة " **عصافير** " من ديوان " **يوميات الجنوب – يوميات الجنون**":

هذا الصباح أبصرت للمرة الأولى عصفوراً
كان على ساق لنبتة ذرة صفراء
نبتة يتزيّن بها الفندق البحريّ
العصفور ينظّف نفسه
الساق تهتزّ
عصفور ثان يأتي .
الساق تميل
عصفور ثالث
الساق تسجد خاطفة
فجأة ، و بخطفة واحدة تطير العصافير الثلاثة
مبتعدة عن الفندق البحري ...
وتحت قميصي ترتعش آلاف العصافير[21]

فهذه البنية التعبيرية قد شكّلت بمقتضى تمثّلها الفضائي تقابلا هندسيا لنمطين إحداهما اختزالي والآخر متنامي ، ولعلّ أن يكون في تماسك هذين الوجهتين وتعالقهما ما يولّد رؤية بصرية قائمة على التشاكل الخطّي المؤطّر لصورة المثلثين .

وممّا يبدو واضحا ههنا ، أنّ حركة الأفعال الظاهرة المسيّرة للوحدات المكوّنة للمشهد التصويري قد كان لها دورا فعّالا في إدماج البعد المعنوي في تشكيل هندسة فضاء القصيدة بحيث ما يصاحب أفعال العصفور

الواحد قد تمظهر ضمن نسق اختزالي لأنّه لا يمثّل سوى جانب محدّد من الصورة العامة ، في حين ما يصاحب أفعال العصافير قد تمظهر ضمن بنية متنامية كونه يسترسل في تعميق الدلالة .

وعليه ، نشير إلى أنّ منهج القراءة التشاكلية المتطلّع إلى تفحّص المؤثّرات البصرية ومدى تأثيرها في الفضاءات الشعرية قد تجاوز النظرة السطحية ليدمج في حيّز اشتغاله التحليلي مبدأ الرؤية الدلالية للبنى الخطّية، وهذا يعني – فيما يعنيه – أنّ القراءة التشاكلية بمختلف مستوياتها الّتي أتينا على ذكرها، هي قراءة أفقية وعمودية للخطاب الشعري في الآن نفسه، لا تؤمن بفصل السطح عن العمق، ولا الشكل عن المضمون ، فتشاكل السطح هو منفذ مهم إلى تلمس تشاكل المضمون وتشاكل هذا الأخير ما هو إلاّ انعكاس لتشاكل ذاك.

الهوامش:

1- ينظر:محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، الطبعة الأولى 2008، ص171.

[2]- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي –،المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى 1991، ص 256 .

[3]- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي –،ص 261

[4]-سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية ، 11952-1977،المجلد الأول،دار العودة،بيروت،الطبعة الثالثة1988،ص ص449-450 .

[5]- سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلدالثاني،دار العودة،بيروت،الطبعة الثالثة1988 ،ص ص449-450 .

*- إنّ الترتيب الكتابي للنص يأخذ أهميته الخاصة وهو ما اصطلح عليه بالانزياح الكتابي، وفي هذا السياق يرى طراد الكبيسي أنّ الانزياح البصري في التشكيلة المكانية للقصيدة عملية تنطوي على قصد الباحث عن التجانس في مستويات النص.

طراد الكبيسي، كتاب المنزلات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد طبعة1995، الجزء الأول،ص151.

[6]- سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية الكاملة ، 449/2 .

[7]- سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية ، 340/1 .

[8]- سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية ، 401/1 .

[9] -سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 2/. 204-205

10-صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998،ص 307

11-محمد الماكري، الشكل والخطاب ، ص.ص 238، 239

12-سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية ،1/118،117

13- سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية1/132.

14-محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، ص.ص 236-237 .

15-سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية ، 359/1 .

16-محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، ص 242 .

17-سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية ، 175/1 .

18-المصدر نفسه ، 175/1 .

19-سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية ، 175/1 .

**- يصنّف محمد الماكري الأشكال في النصّ الشعري كإطار بصري يحتوي مقطعا أو جملة أو مجموعة حروف ، منها الأشكال المثلّثة و المربّعة و الدائرية و الحلقية ، ينظر : محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، ص.ص 243-246.

20-سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية ، 180/1 .

21-سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية الكاملة ،152/2 .