بنية القصيدة في شعر سعدي يوسف

م.م. ميسون أيوب الحمداني
جامعة البصرة – مركز دراسات البصرة

التمهيد

يجمع الدارسون على أن بناء القصيدة بأبسط مفاهيمه هو النظام أو النسق أو القانون القائم بين عناصر القصيدة وأجزائها، وهو الخيط الناظم لتلك العناصر والاجزاء، وهو النسيج الجمالي التي تنتظم فيه مفاصل النصل في مستوياتها السردية والذهنية بعلاقات تشابكية منسجمة ومؤولة تركيبياً ودلالياً (١)، ومن ثمَ فإن دراسة البنية تعني الوقوف على نظام الحركات،ودراسة طرائق حضور الذوات وتفاعلها مع محيطها ، واستقراء العلاقات التي تتأسس داخل النص الواحد من جهة وداخل نصوص عديدة من جهة أخرى.

ويمتاز البناء بأنه ليس ذا صبغة عقلية منطقية وإنما هو صبغة إبداعية قوامها رؤية الشاعر للعالم مما يجعل هذا النظام متنوعاً متعدداً(٢). والحديث عن البنية في هذا المقام يعني التسليم بأن النص الشعري إشكالي بطبيعته وقراءته، وأن الاحاطة بالقوانين البانية لشعريته لا تتم إلا بالمجاهدة والمغالبة وكشف الاسرار(٣).

وسوف أدرس بنية القصيدة عند الشاعر من خلال تقسيمها الى نمطين :داخلي وخارجي،وكل نمط يتفرع الى عدة أنماط بنائية، وان كان بعضها يقترب من بعضها الاخر حيناً، ويتداخل مع غيره حيناً اخر. وكل تقسيم وتفريع وتسميات للأنواع والأشكال إنما هو مستمد من شعر الشاعر وليس مفروضاً عليه من الخارج.

المبحــث الأول
البنــاء الخارجي

يكاد الشاعر سعدي يوسف يتفلت من قضية تشكيل القصيدة على صعيد الفضاء الداخلي والخارجي للنص، فهو دائم التجريب ومغرم في التنويعات الشكلية وهذا ما عليه القصيدة في العصر الحديث فهي ((لن تسكن في أي شكل لانها تكشف عن أحساس بتموج العالم والأنسان))(٤)، لقد عمد الشاعر الى تقسيم القصيدة تقسيما خارجياً(شكلياً) بوضع فراغات بيضاء أو نقط أو فواصل بين مجموعة من الأبيات عدا وضع عنوانات داخلية لكل مشهد من مشاهد القصيدة تنتظم بخيط نفسي واحد، ثم راحت حركة الذات الشاعرة تفصح عن علاقتها الجدلية مع محيطها الخارجي مما يجعل ساحة للتجاذب بين الفضاء الداخلي المتمثل بالمضمون والفضاء الخارجي المتمثل في الشكل المرتبط ببنية الواقع (٥)، مما أدى الى توظيف مستويات وقيم بصرية متعددة . وقد كان أبرز هذه التشكيلات والبنى: البنية التوقيعية ، والبنية المقطعية، وبنية القيم البصرية،والبنية الكلية.

أولاً: البناء التوقيعي

تعرف قصيدة التوقيعات بأنها مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الانفصال، يكاد كل مشهد فيها ان يقوم بذاته ، ولكننا ما نلبث ان ندرك ادراكاً مبهماً ان شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد، كأنه يتخذ في كل مرة قناعاً جديداً حتى إذا ما انتهت القصيدة ادركنا ان هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة(٦)، وهي بعبارة اخرى قصيدة طويلة تتألف من عدد من القصائد القصار التي تنطوي على تصوير ذهني ومحتوى فكري وتشكيل لغوي مشترك يجمع بنية القصيدة الكلية تحت مظلة العنوان الواحد، وكل توقيعة لا تفهم إلا بحدود عدد من التوقيعات المجاورة لها بحيث تتألف جميعها من خلال المقابلة او التحلق او التكامل(٧).

بذلك يقوم بناء القصيدة التوقيعي على مجموعة من التوقيعات ولكل توقيعة عنوان مستقل، وتتخذ في بعض الاحيان أرقاماً أيضاً. وقد استخدم الشاعر هذا النمط من التشكيل البنائي بكثرة في أشعاره .وقد تنوعت انماط بناء التوقيعات في شعر سعدي ويمكن ان نجملها في قسمين:

١. التوقيعات المعنونة

٢. التوقيعات المرقمة

١. التوقيعات المعنونة:

يعدالعنوان بنية نصية وليس لافتة مجردة من الدلالة، فيشرق على النص لا ليضيء ما يعتم منه فحسب بل ليوجه القراءة كلها(٨). ثمة قصائد قام الشاعر بعنونتها جانبياً أي بوضع عنوانها والعنوانات الفرعية على جانب الصفحة الايمن، ومن نماذج هذا النمط هو قصيدة الغصن والراية المكونة من مقدمة وخمس توقيعات، جاءت عناوينها على النحو التالي: مساء باريسي، مكتبة زيورخ، ثلج، الضريح، نشيد للعالم الذي يولد.

تدور التوقيعات الثلاثة الاولى حول نضال زعيم الشيوعية (لينين) مسجلاً انتصاره للعمال ومبادئ الشيوعية. وتحكم هذه التوقيعات بنية غنائية ولغة خطابية تقريرية:

نحن لم نحمل على قمصاننا وجهك

إنما انت مقاتل

معنا، جنبا إلى جنب تقاتل (٩)

في حين تكشف التوقيعة الاخيرة عن انتصار الشاعر ورفاقه ووفائهم لهذا الزعيم.

وقد تطور فن كتابة العنوان جانبا حتى ظهرت نماذج يوحي عنوانها الجانبي بانه مقحم على سيل الدفقات الشعورية التي يرغب باستمرارها ويشي بتماسكها على صعيد الفاعين الداخلي والخارجي للنص. فقد انتظمت قصيدة رسائل جزائرية في سبع توقيعات ا من التزم الشاعر بوضع عنوان كل توقيعة بمستوى السطر الشعري بحيث يظهر للمتلقي ان النص سيل من الدفقات التي لا يعيقها العنوان. فالشاعر بنى كل توقيعة بناء يقترب من الأحجية مما يجعل الحاجة ملحة الى العنوان:

ديوجين حين تدق الساعة التاسعة

وتُقفر الساحة

تظل في الصمت الخطأ الضائعةْ

ويحمل الشرطيُّ مصباحهْ

مسافر ودعته أمس وكأن العراقْ

في وجه المتعبْ

ياأيها العابرُ ليلَ العراقْ

أخافُ ان تذهبْ ...

سماء بلعباس . سماءُ بلعباسَ مبنيةْ

قرميدةُ حمراءُ فوق الكرومْ

سماءُ بلعباسَ صخريةْ

الى بلند نُولدُ في الغربة ام نمْوتُ؟
أتعرفُ الأشجارُ
وجوهنا؟ وانا...نلد كلَّ ساعةْ (١٠)

وقد تطورت بنية التوقيعات حتى اصبحت بنية المشاهد تتسع الى الحد الذي تتكون فيه مقاطع داخل كل توقيعة، وتميز تشكيله للفضاء الخارجي بان أفرد لعنوان القصيدة صفحة مستقلة في محاولة لتوظيف فراغ الصفحة ليكون دالاً إشارياً على أهمية هذا العنوان، وتليها كذلك كل توقيعة منفردة بدورها على صفحة مستقلة أيضاً، وتكثر النماذج الدالة على هذه النمط إذ طغى تشكيل هذه البنية على ديواني (مريم تأتي) و(تحت دارية فائق حسن) بأكملها.وساتناول هنا قصيدة الساعة الأخيرة التي انتظمت في عشر
توقيعات وهي على التوالي:(فلسطينية كانت ،تل الزعتر، تلفزيون، مجند، دولة ،
المدين، اشخاص، رقيم بابلي، الاسئلة، هاجس) إذ ترتبط هذه التوقيعات بخيط دلالي
واحد يعبر عن مظاهر متعددة تشي جميعها بحقيقة التشظي العربي أمام المأساة
الفلسطينية، فتساهم كل توقيعة منها في رسم هذه المأساة: فلسطينية كانت / وصارت لعبة دوّارة في ساحة العشرين. لقد امتازت التوقيعتان الاولى والتاسعة بالطول مقارنة مع التوقيعات المتبقية التي اتسمت بالقصر القائم على التكثيف والاختزال، حتى انه جعل العنوان دالاً مهماً من دلالات التوقيعة واصبح جزءاً من بنيتها(١١):

يتحدث عن تل الزعترْ
ويغني للفتيات الشبقاتْ
وللغلمان بحانات النهرْ (١٢)

تبرز اهمية العنوان تلفزيون هنا انطلاقا من ان بناء هذه التوقيعة اشبه بالاحجية ، فما هو الذي يتناول قضيتين تبدوان للوهلة الاولى متناقضتين؟
وجدر الاشارة الى ان الشاعر التزم بتأريخ قصائد التوقيعات بطريقين كأن يهمل تأريخ كل توقيعة مستقلة مستعيضا عنه بتذييل تاريخي للقصيدة كاملة او ان يذيّل كل توقيعة بتاريخ خاص بها اشبه ما يكون بادب المذكرات واليوميات، وهذا يقودنا الى القول بان فن التوقيعات هو فن المشاهد اليومية التي يصوغها في قصيدة واحدة بحيث يحملها جميعا البعد النفسي الواحد.

وتطورت تجربة التوقيعات ذات العنوان الرئيس المستقل والعنوانات الجانبية حتى اصبحت تمثل كل توقيعة ما يصطلح على تسميته بقصيدة المشهد والحدث اليومي. وثمة نموذج ممثل لذلك في قصيدة لمسات يومية التي تعد اطول قصيدة كتبها الشاعر تقوم على بنية التوقيعات ، إذ تتكون من تسع عشرة توقيعة تتحلق مع بعضها بعضا بحيث تتناول كل توقيعة مشهدا يوميا يصور فيها حدثاً مألوفاً يكاد يخلو من التشبيهات منطلقا في بداية كل توقيعة من وصف مشهد مألوف يحركه ويقلبه وفق زاوية رؤيته الخاصة.

وتشي قصيدة لمسات يومية بمضمونها الفني منذ العنوان فترصد اليومي والمألوف في حياة مواطن يعيش في بيروت وقت الحصار ما ينجم من مشكلات اقتصادية واجتماعية وغيرها، وقد تم بناء هذه التوقيعات باستخدام أسلوب المونتاج،فيقدم مجموعة من اللقطات المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد لتحدث في مجموعها تأثيراً خاصاً، ويتجسد ذلك المألوف الذي يرصد تحولاته في عناوين التوقيعات نورد بعضاً منها: ماء، غرفة، كهرباء، موقع، إذاعة، مدافع، مساكن، شهداء عراقيون، سهاد، غارة.... .

يفتتح الشاعر سلسلة التوقيعات السابقة بتوقيعة عنوانها ماء:

تشربُ القبرّة

يشربُ النجم

والبحرُ يشربُ

والطيرُ

والنبتة المنزليةُ تشربُ

لكن أطفال ((صبرا))

يشربون دخان القذائفْ

تقوم بنية هذه التوقيعة على المفارقة، إذ يقودنا العنوان ماء الى مسلّمة مفادها ان فعل الشرب الذي تكرر أربع مرات فعل حقيقي يحدث يومياً للكائنات الحية،في حين تأتي القفلة المفارقة فتكسر توقعنا بتحول فعل الشرب اليومي والمألوف عند أطفال صبرا الى صورة سرياليةمرعبة يصبح من خلالها اليومي والمألوف هو دخان القنابل بدلاً من الماء.

وفي توقيعة الكهرباء يعد العنوان مفتاح القصيدة:

فجأة نتذكرُ ليلَ القرى

والبساتينَ

والنومَ في الثامنةْ
فجأةً نتعلمُ فائدةَ الفجرِ
نسمع صوتَ المؤذنِ
والديكِ
والقريةالآمنةْ(١٣)

تتجلى مدينة بيروت المحاصرة بدلالة النص الغائب في هذه التوقيعة ، فغياب الكهرباء عن المدينة المحاصرة وانقطاعه نقله فجأة الى ليل القرى والمقصود من ذلك ليس الكهرباء بل غيابها مقيما نوعا من التقابل الساخر بين المدينة المحاصرة التي لا تعرف الامان حتى بوجود الكهرباء، والقرية الآمنة التي لم تعرف الكهرباء اصلاً.

وفي توقيعة غرفة يأتي العنوان جزءاً من سياقها النصي ويدل على ذلك الضمير الهاء الذي يعود على شيء سابق:

ليس فيها سوى مكتبة
وملصق
جاءت الطائرةْ
حملتْ في الهواء السريرْ
والكتاب الاخيرْ
وخطتْ بصاروخها بعض مُلصقْ(١٤)

تشترك هذه التوقيعة مع غيرها برصد حدث يومي مألوف اخر في مدينة محاصرة مثل بيروت ، وتجلت بنية هذه التوقيعة محملة بمؤثرات الفن التشكيلي . وخطت بعض ملصق . موحية بالهدوء والسكينة في تصويرها للمشهد الوحشي ، فتتجلى المفارقة بين حقيقة الحدث الوحشي المدمر وطريقة التعبير الهادئة . وحملت في الهواء السرير .

وكأن الحدث اليومي يعكس ألفته فنيا على لغة الشاعر فلا يعود يحمل دلالات الألم.

وتنطوي توقيعة مساكن على مفارقة لغوية بين ما يحيل اليه العنوان (الناس الساكنون في المنزل) وبين التحول الذي يطرأ على هؤلاء الساكنين عندما يعشق الصاروخ مساكنهم فيتحولون الى مسكونين بالرعب والجزع والخوف:

أيّ طوابقَ يعشقُها الصاروخ

وأي طوابق نعشقُها
أيّ طوابق نسكنها؟
للقطة ان تمرح في السطحِ
وللطفلة ان تصرخ في الملجأ
ولنا ان نرتقب اللحظة
مسكونين(١٥)

وتتشكل القصيدة المرقمة من توقيعات عدة ذات ارقام متسلسلة، وتعد كل توقيعة مرقمة وحدة شعرية مترابطة، بحيث تقود كل واحدة منها الى التي تليها بتسلسل رقمي مفروض.إلا انه يبدو ان القوة الفنية تتضح اكثر في التوقيعة المعنونة وذلك لما للعنوان من مساهمة في إنتاج الدلالة اكثر من الرقم المجرد الذي ينحصر دوره في الترتيب التسلسلي بالصورة التي آرتأها الشاعر اكثر منه فنياً.
وترى احدى الباحثات ان فن التوقيعات المرقمة وتسميها المقاطع سمة شكلية متطورة تشتمل في بنائها على الجمع بين السردي والغنائي (١٦). وقد خضع هذا النمط في اعمال الشاعر الى التطور فوصل ذروته في مجموعة (تحت جدارية فائق حسن) إذ تطورت المشاهد في بنيتها الدرامية وتباينت في أطوالها ابتداءً من السطرين وانتهاءً بعدد من الصفحات:

١. في السماء النديةْ
تمطر الشجرةْ
وحدها
٢. في السماء البعيدة
يولد النجمُ
وحده (١٧)

نلاحظ ان التوقيعة الواحدة تتكون من سطرين الى ثلاثة أسطر شعرية وتنبني على علاقتة التحفز والتفريغ، فالسطر الاول لا يستوفي معناه إلا بالسطر الثاني . وتأتي التوقيعة الثانية على شكل توليد يكمل الدفقات الشعورية المترابطة ذهنياً .
وتجدر الاشارة الى ان عدداً من التوقيعات المرقمة القصيرة هي أشبه ما تكون بقصائد القصيرة جداً بدليل انه عنوانها بـ ((قصائد)) ((ست قصائد))((تقاسيم))((تنويعات)، ولربما توحي هذه العنوانات بان الشاعر يريدنا ان نتعامل معها بوصفها تنويعات

(٨)

ينتظمها خيط وجداني باطني أو حالة وجدانية عامة .

أما القصائد التي تميزت بطول التوقيعات فقد اتسعت لمختلف أشكال البنى والتقنيات الفنية والسردية، والتناص، والقيم البصرية وغيرها.

ثانياً: البناء المقطعي

تتفق بنية النظام المقطعي مع التوقيعي في أنهما يشكلان القصيدة من أجزاء عدة . كل جزء يعد وحدة شعرية واحدة مترابطة تساهم وتمهد للجزء الذي يليه، إلا انهما يختلفان في ان التوقيعة ككل عبارة عن مشهد متكامل يتناول الفكرة من زاوية خاصة بها، بعيدة أو قريبة ، وتتمتع بلون من الاستقلال الذي كثيراً ما يؤكده الشاعر بإعطاء كل توقيعة عنواناً خاصاً أو رقماً في إطار الوحدة العميقة (١٨).

والبناء المقطعي يعتمد في بنيته على تعدد مراكز الحدث الشعري، وهو بناء هرمي يتوزع الحدث فيه على محاور عدة مجسداً حالات متعددة تختلف في مضامينها وطبيعة تجاربها ،لكنها تلتقي ببعضها بعضاً بخيط واحد قد يكون غير مرئي(١٩).

وتجدر الاشارة الى انه احياناً ما يكون هذا التقسيم غير فني فلا ضرورة له لانه لا يحمل الاستقلالية الفنية لهذا النوع من البناء على مستوى التجربة، واللغة، والموسيقى، وهي بشكل من الاشكال لا تعدو ان تكون قصيدة واحدة متصلة شكلاً ارتأى الشاعر ان يضعها بصورة مقاطع.

وقد وفق الشاعر في تقسيمه المقطعي ، فجعل كل مقطع يشتمل على حركة خارجية ثم داخلية بحيث سادت الحركة فيها على صعيد فضاء المكان، وقد سيطر على حركة الفعل مونولوج داخلي مقترباً في بنائه من التقنية السينمائية المعتمدة على اللقطات التي يتداخل فيها الحاضر بالماضي بشكل يلغي الحدود الفاصلة بينهما في أحيان كثيرة، معتمداً على تتابع الصور والحركة وتكرار المشهد والربط بين المتشابهات والمتناقضات(٢٠).

ويشترك البناء المقطعي مع البناء التوقيعي في سمة شكلية متطورة تشتمل في بنائها على الجمع بين السردي والغنائي الذي يكون دوره بمثابة استراحة أو وقفة سردية يحدثها بسبب اللجوء الى الوصف (٢١).

وفي قصيدة الشخص الثاني يرصد الشاعر لقطات مختلفة للشخص المراقب عبر تجليات المكان، فيلتقط مشاهد يقتنصها في غفلة من الشخصية، ويصور المقطع الاول بدقة فنية لحظات المراقبة في المطعم الشتوي:

في المطعم الشتويِّ،أصغيتُ الى سعلته الاولى
راقبتهُ يمسحُ بالمنديل كفيّه
ويكتمُ الضحكة في إغماضِ عينيهِ
راقبتُه يلحظني للمرة الاولى
(٩)
يسخرُ من .....
دونَ أن يُسمعني حرفاً
. كان زجاجُ المطعم الشتوي مبلولاً
وفجأةً.....
غادرهُ، بالمعطفِ الباهتِ ملتفّاً

وفي المقطع الثاني يحدث فعل المراقبة عبر تجليات مكان جديد وفق ما تقتضيه حقيقة المراقبة فكانت المحطات وصار المراقب مراقباً:

وفي المحطات، تقابلنا، شربنا الشاي والنعناعْ
لم نتحدث، كانت الامواءُ تمضي ، ساعةً ساعةْ
. كاد يناديني... ولكن جاءت الصيحةْ .
وهكذ عادَ الى عالمه الباحث عن معنى
يرقبني، كاللص، من زاويةٍ في عينه اليمنى
ومرة اخرى، افترقنا.....
لم نقل صحةْ (٢٢)

لقد تنوعت اساليب الفصل الشكلية بين المقاطع ، فتارة يستخدم الشاعر أسلوب النقط السوداء، وأخرى يترك فراغاً مقدار سطر بين المقطع والاخر، ثم تطورت تقنية الفواصل حتى وصل في مجموعته قبل الاخيرة (قصائد ساذجة) الى ان يفرد لكل مقطع صفحة كاملة دون استخدام الفواصل مستعيضاً عن ذلك بما تحمله دلالة الفراغ الذي اتسع الى ان يشمل الصفحة معبراً من خلاله عن القيمة البصرية التي يتركها كل مقطع(٢٣).

وقد تنوعت أنماط البناء المقطعي في اعماله، فاكثر ما يميز بنية المقاطع في اعماله انها تقوم على التكرار، فتارة نجد ان التكرار يمثل تقنية ربط شكلي بين المقاطع، واخرى نجده يستفيد من هذه الظاهرة كأن يكرر السطر الاول في بداية كل مقطع، ويكون هذا التكرار متنامياً لولبياً يعمل على

إعادة بنائه لينقلنا من حالة المقطع الاول الى حالة المقطع الثاني ثم يتلاعب بموقع الكلمات وتركيبها ليعيد بناءها بشكل جديد في المقطع اللاحق بحيث يعطينا أفقاً أوسع للقصيدة، ثم يضعنا على نقطة التلاشي نهاية كل مقطع وكأن الزمن لا ينتهي عند الكلمة الاخيرة (٢٤) :

نخلةٌ بالجزائر

في بسْكرةْ.....

نخلةٌ مُسكرِةْ.

المقطع الثاني:

نخلةٌ سكنتْ حضرموتْ

قربَ خاناتِ درب البهارْ

انها الان في كل دارْ.

(١٠)

المقطع الثالث:

نخلةُ القيروانْ

خبأتْ تمرها

في شفاه تدغدعُ تحت اللسانْ.

والمقطع الرابع:

نخلة في مهاوي الجزيرةْ

ثم انحنت فوق قبرِ الاميرةْ

اما المقطع الخامس/ القفلة

نخلة بالعراق

نبتت وسط جامعْ

نخلة نَخَلَتْها المدافعْ

وفي إطار البناء المقطعي تبرز مسألة البداية والنهاية (المطلع والقفلة) قضية مهمة لا يمكن إغفالها بحي تمثل البداية انفتاحاً على العالم الداخلي للتجربة، كما لا تقل النهاية اهمية عنها، إذ غالباً ما تأتي بدايات القصيدة ونهاياتها على شطل ضربة فنية. ومن هذا المنطلق يتجلى المقطع التكراري الاخير بأنماط عدة: منها ما يأتيعلى شكل خلاصة لما تناولته المقاطع السابقة، وتمثيلاً على ذلك

قصيدة الانجراف١ المهداة الى رفيقه الحزبي معين بسيسو إذ تتكون من تسعة مقاطع متفاوتة في الطول.

قامت المقاطع ٢،٤،٦،٨ ،على بنية سردية ترصد تنقلات معين عبر المكان ،فمن غزة هاشم، الى مصر، الى بيروت. مصوراً تفاصيل تحركاته في تلك المدن.وتمتاز المقاطع الاول والثالث والخامس والتاسع بتكرار مفتتح المقطع مع إعادة بنائه من جديد :بنينا يامعين البلاد، بنينا يامعين الفرات، ويأتي المقطع التاسع مكوناً من سطر شعري واحد ليشكل الخلاصة مختتماً هذه الملحمة المأساوية في سيرة معين بسيسو "بيننا يامعين المصير"(٢٥).

ثالثاً: القيم البصرية

ثمة اهتمام بالتشكيل البصري يعود الى محاولة سد الفراغ الذي احدثه ضعف الصلة بين الكاتب والمتلقي باندثار الوظيفة الإنشادية التي كانت تبرز القيم الجماعية والملامح التعبيرية ، وقد يكون هذا الاهتمام من تأثيرات السريالية وغيرها من التيارات الشعرية والفنون التشكيلية التي وجدت طريقاً الى الشعر العربي الحديث بهدف التمرد على المألوف والرتيب(٢٦).

والقصيدة البصرية* تحاول ان تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية ،لذا لم يعد المعروض نصاً فقط بل هو الى جانب فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة(صور، رسم، الوان، صوت)تحكمها مقصدية منتج(١١)

الخطاب(٢٧).وذلك انطلاقا من اهمية بنية المكان داخل النص باعتباره جزءاً من بناء القصيدة عدا اهمية دور القلق الداخلي في انعكاسه على تحرير الشاعر للنص وعلى طريقة ترتيب الكلمات ، مما ساهم في تحولنا عن ثقافة الكلمة الى ثقافة التشكيل الذي يذيب اللغة الشعرية في فنون اخرى(٢٨).وتعد تجربة الشاعر من التجارب الاقدم التي خاضت هذا المجال منذ بداية الستينات .فقد عمل الشاعر على إبراز القيم الجمالية للقصيدة من خلال توظيف أنماط مختلفة ذات بعد جمالي فضلاً عن البعد التجريدي.

. التفتيت

تعد ظاهرة التفتيت أو التشذير كما يطلق عليها احد الباحثين (٢٩) وبعثرة الكلمات على الصفحة على شكل سلّم متدرج أو غيره من الاشكال من ابرز مظاهر التشكيل الذي يميز القصيدة الجديدة،وشكلاً من اشكال التجديد الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي،وجزءاً من الثورة

اللغوية. كما انها تعد مظهراً تعبيرياً يكشف عن فعل داخلي حي يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتشكل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والاسلوب(٣٠).

لقد قام الشاعر بنثر المفردات المتكررة وتوزيعها على بياض الصفحة بطريقة توحي بالتعبير الملحوظ عن الحركة والقيام بدور الفعل الذي يجسد الصورة الشعرية أو الفضاء الداخلي تجسيداً خارجياً حياً ، وهو ما يمنح مظهر التكرار المكثف وظيفة أعمق وأبعد من دلالة التأكيد.وتجلت مظاهر التفتيت بمظهرين: الاول تمزيق أوصال الكلمة الواحدة الى حروف من خلال فك ارتباطها الطباعي، والثاني تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة.ويبدو ان الشاعر قد افرط في توظيف المظهر الاول حتى وصل حد العبث في أحيان كثيرة.وقد تبدى مظهر التشكيل التعبيري الاول من خلال تقطيع أوصال الكلمة أو الكلمات في السطر الواحد تاركاً فراغات بصرية بينها توحي بتقطيع الشحنة الدلالية والشعورية والإيقاعية على المستوى الوظيفي:

هذي الليلة لا تأتي

سأقول: أحبك لكن لاتأتي

يا. لا. ئـ . مي . يا. لا. ئـ . مي . لا

يا. لا . ئـ . مي . يا. لا. ئـ . مي . لا

وتظهر أهمية التقطيع الصوتي من خلال التأكيد على قراءتها باستحضار حالة نفسية ممزقة متشظية . وفي المقطع السادس ينتقل الشاعربالمشهد الى القدس فيساهم المكان بتطور رؤيته، ويتمنى ظهور المحبوبة معبراً عن ذلك بترنيمة الترحيب الكنسي (هليلويا) موزعة على الاسطر الشعرية:

وأقول: لعلك تأتين

هل . لي . لو . يا

(١٢)

هل . لي . لو . يا(٣١)

ولجأ في بعض الاحيان الى تفكيك الكلمة الواحدة بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي به ، فينتج بذلك تشكيلاً بصرياً موازياً لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي. كما في قصيدة الاعداء:

نعرف أن ع.ر.ا.ق حروفٌ نتهجاها

اين نراه؟

. وكنا نحمل آنية السلوى،

الكلمات التي لا نفقهُها،

و ع. ر. ا.ق ابنِ مبارك

كانت اجساد السمك البالغ ناعمة فوق حراشفِنا

ك. و. س. ج

ك. و. س. ج

كوسجُ

كوسجُ

وكان الكوسجُ مندفعاً نحو الماء الابيض...

طائرة تمرق عبر ع. ر. ا. ق نجهلهُ...(٣٢)

تجلى التفتيت في هذا المقطع السردي القصصي بحيث شكلت الشذرات في النص علامة،الا وهي ايقونة التجزؤ والتبعيض فحمّلت حروف كلمة (عراق) دلالة البعثرة والتمزيق لأوصال الوطن منذ بداية النص الذي انفتح مشهده على تهجئة الحروف، ويستمر هذا التشكيل المتقطع حتى المشهد لما يحمله تفتيتها من دلالة صوتية للتعبير عن تقطع الانفاس خوفاً من الحوت الحوت البحري الضخم (الكوسج) ، ثم تحولت الى بنية لغوية موحدة ذات دلالة وحشية.

وقد استخدم سعدي شكلا اخر من اشكال التفتيت يمتاز بكونه يتساقط عموديا على الصفحة:

لكن القرن الاول لم يعد الاول

ها نحن اولاوء نغادرها

م

ش

ن

و

ق

ي

(١٣)

ن(٣٣)

ظهر تفتيت الكلمة بطريقة تثير الدهشة فكانت الكلمة المشذرة محط اهتمام مفاجئ لما تمثله من تمييز شكلي داخل السياق، إذ تتدلى كلمة مشنوقين رأسيا كحبل المشنقة تماما
فتحمل دلالة التشظي قي الحاضر مقابل دلالة الماضي العريق الممثل بالكوفة في الحديث عن الكوفة في سياق القصيدة.

. الابيض والاسود

اما توظيف الشكل الخطي الطباعي فيعد من اهم الادوابت التحريرية التي اصبحت جزءا من نسيج النص الدلالي ، فاللونين الابيض والاسود مستويان من مستويات تحرير القصيدة عند الشاعر.ونعني بالابيض البنط الطباعي الاسود الرفيع اما الاسود فهو البنط الطباعي السميك(٣٤). ويعد الشاعر من الذين اجادوا قراءة التنظير في الدلالة غير اللغوية وتحديد المراوحة بين الاسود والابيض. وقد وظف الشاعر في قصيدة غرناطة هذا التشكيل توظيفاً دلالياً ، فخلق التداخل بين قصيدتين عبر تركيب واحد أبرز إحداهما بالاسود والثانية بالابيض:

منتصف الليل
في ((البائسينَ)) أراكَ تبحث في الظهيرة
لقد أطفئت الحمراءُ
ووراء بهرجة المدينة، والمخازن، عن حكايات الصغيرة
في الساحة
عيناه. في الساحةْ
سريةٌ عن ذلك السفح الذي قتلوا به لوركا،وعن بُقيا قصائدْ
خطوتهُ في آخر الساحةْ
لما تزلْ مطوية الاهدابِ ترقد بانتظاركْ
منتصف الليل، كخصرِ امرأةٍ يُطوى
متسائلاً عن شاعرٍ قتلوه. وانفجر الجوابْ:
وفي الشارع قيثارةْ
لوركا؟أجل....لوركا؟درسناهْ وتتبعكَ الكلابْ
ينهمرُ النارنج منها، والندى يغرس أزهارهْ (٣٥)

تتكون القصيدة من قصيدتين/ مشهدين تنتظمان في وزنين عروضيين مختلفين الاولى وقد عبر عنها الشاعر باللون الابيض جاءت على وزن الرجز، والثانية وقد عبر عنها باللون الاسود على وزن الكامل. وتقوم القصيدة في بنيتها على المونتاج الفني الذي يعتمد قطع المشاهد والخول باخرى ثم العودة على السابق وهكذا، ويتجلى ذلك من خلال (١٤)التناظر بين المشهدين:المشهد الاول الذي يعبر فيه عن الواقع العربي، مقابل المشهد
الثاني الإسباني الذي يتحدث فيه عن استشهاد لوركا مستفيدا من دلالة اللون الاسود (رمز الفقد) إضافة الى إيقاع وزن الكامل المصبوغ بالحزن.
ونظرا لما يحمله الاسود من دلالة العنف والقسوة، وضرورة ارتفاع الصوت يظهر
الحرف((لم)) في قصيدة الغصن والراية بلون اسود غامق ويهدف من هذا التشكيل الى تسريب طابع تذوقي للتأثير على المتلقي ، وهذا ما يقابل تنغيم الصوت وارتفاعه بنبرة خطابية رافضة.

رابعاً: البنية الكلية

قبل ان نشرع في رصد ملامح هذه البنية لابد ان نشير الى تطور البناء الفني والتشكيل العام لنصوص الشاعر، وان نميز بين اشكال القصيدة التي تمثل كل منها إطارا عاما ومرحليا من مسيرته الشعرية، إذ كتب قصيدته ضمن ثلاثة اشكال فنية الاول هو قصيدة ((الشطرين)) وثانيها قصيدة التفعيلة وثالثهما قصيدة النثر، بحيث سيطرت قصيدة التفعيلة على معظم دواوينه في حين انحصرت قصيدة الشطرين في ديوانين اثنين هما اول ما كتب " القرصان " و "اغنيات ليست للاخرين".تمتاز بنية النص بطبيعة شمولية ، وبطابع كلي، فأسس التحليل البنائي كما يرى يوري لوتمان((هو النظر الى النتاج الادبي باعتباره كلاً عضوياً متكاملاً. والنص في ضوء هذا التحليل لا يلتقي كحاصل جمع آلي للعناصر التي تؤلفه، بل إن تفتيت هذه العناصر كل على حدة يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا في علاقته ببقية العناصر ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الادبي))(٣٦).

وخلاصة القول ان البنية الكلية تقوم على تكامل التجربة الشعرية الكبيرة وترابط أجزائها بحيث تؤلف اعمال الشاعر الكاملة وحدة بنائية تضم كل دواوينه، وتتمثل عند الشاعر سعدي يوسف بقضية الاغتراب وان الغريب العابر ما زال ينتقل من منفى الى منفى ، صوته يرشح بالشجن والحنين الى الوطن ، ويطالعه النحل متجسداً في كل الاشياء التي يراها في زوايا الغرفة. لذا انطوت اعماله على

تمثل المشاهد اليومية المبعثرة كما في حياة الرحالة المتغيرة وغير المستقرة، مما يقودها الى تأمل اليومي والمألوف ورصد تحولاته وإسقاط الحالة النفسية على تلك المشاهد.

وانطلاقا من ان التجربة واحدة مهما تعددت عنوانات قصائدها وان المناخ الكلي الذي يسود التجربة يعمل على توزيع مفرداته على القصائد(٣٧) ، سوف نقوم بعملية المسح الشامل لبنية النص الواحد من جهة ، ولبنية نصوص عدة خاضعة لشروط المماثلة في المناخ والعناصر ، وذلك من خلال وحدات البنية القائمة على الثنائيات الضدية .

تكاد تكون رؤية الشاعر متكاملة للعالم ويتحدد ذلك في القصائد التي ينتظمها موضوع واحد فلا نكاد نجد فواصل بين قصائده مثل قصائد الاخضر بن يوسف التي يمكن ان نطلق عليها القصيدة الديوان. وان كل ديوان من دواوينه يمثل وحدة بنائية تضم كلقصائد المجموعة، وكذلك الامر فان القصيدة الواحدة تؤلف وحدة بنائية دالة.

يعد ديوان ((بعيداً عن السماء الاولى))خير نموذج دال على اساس تكامل التجربة الشعرية إذ تشتمل على خمس وعشرين قصيدة تراوحت في بنائها وتشكيلها الخارجي بين ما يمكن ان يسمى قصائد الصفحة وقصيدة المقطع وقصيدة التوقيعات، كما تشتمل

على العديد من القيم البصرية.

وتمتاز هذه المجموعة بوحدة المناخ إذ كتبت جميع قصائدها في المغرب العربي وتحديداً في الجزائر في الفترة ما بين ٦٦٩. ١٩٧٠ حيث كان الاغتراب فيها نفياً إجبارياً ، لذا نجد ان جميع قصائدها تنتظم في تجربة وجدانية واحدة، فيشكل هذا الديوان وحدة فنية ومضمونية متكاملة ، فهي إدانة لهذا العصر حيث أضحت الارض غريبة وأضحى يعي فردانيته.وامتازت بنية قصائد هذا الديوان باعتمادها على ثنائية البعيد/القريب

هنا بيني وبين النخل الاف الفراسخ ،بيننا الصحراء والبحر(٣٨). لقد بقي الشاعر لصيق الصلة بالوطن والانسان والقضية عبر منظور غير ساكن للكلمة الشعرية.ويتجلى ذلك واضحا بدلالة عنوان المجموعة ((بعيدا عن السماء الاولى)) محققا اتصاله معها عبر خيط من الذكريات كما تجسده مجموعة عناوين القصائد، التي تشترك جميعها في ما يومي به عنوان المجموعة من غوص في الذكريات والحنين، بعيدا عن مقاهي البصرة ونخيلها وشط العرب والزورق والقصدير، فلا يتحقق فعل العودة اليها إلا عبر الحلم الذي تتحطم فيه الحدود الزمانية والمكانية كما في "جزيرة الصقر" ،و"خواطر مدينة" ،و"كلمات شبه خاصة" ، و"شط العرب"، و" بطاقة زيارة"، و"تأملات عند أسوار عكا"، و"شجر الدفلى"، و"نافذة على المنزل العربي"، و"عن المدن الاخرى"، و"أغنيات للرياح الخمس"

وتكشف مجموعة اخرى من العناوين عن حالة الشعور بالضياع بين القريب والبعيد، فتقوم القصائد على التقابل المكاني بين البعيد/ البصرة، والقريب/المنفى(أحياء الجزائر) و"رسائل جزائرية"، و"الحي العربي"، و"باب سليمان"، و"تقاسيم على العود".

من ذلك يمكننا ان نستخلص الى ما يمثله العنوان من اهمية كبرى في بنائية النص الشعري بما يحمله من تصورات الشاعر لقصيدته، فيكون خلاصة دلالية لما يظن الشاعر انه فحوى القصيدة ، والهاجس الذي تحوم حوله(٣٩).

تتبني قصيدة "كلمات شبه خاصة"على فكرة الذكرى إذ يوجه من خلالها رسالة الى صديق قديم:

أريد أن أخبرك الليلةْ

بأنني في قبضة الذكرى:

سجين دونما سبحانْ

وحين يبدو التل كالغيم،ويدنو الغيم كالتلِّ

وترتعي في العشي المبتل والدالية الالوان والقطعانْ

أغنية للسرو والنخلِ

(١٦)

أغور في الذكرى، فتمتد على جبهتي القضبانْ (٤٠)

تنطوي هذه القصيدة على ذكريات نبيلة ، وهي الموجهة الى الصديق العراقي عبدالمجيد الراضي تتكون من ثلاثة مقاطع الاول منها يجسد التقابل بين الانسان الذي يقع في قبضة السجان أو قبضة الازهارتحمل الأخيرة دلالة إيجابية بان يكون مقيداً بالازهار رمز الأحلام والأماني النبيلة، إلا ان الشاعر يفاجئنا مبيناً ان وضع الانسان في كلتا الحالتين يكون أرحم منه إذا وقع في قبضة الذكرى /البعيد عندما يكون السجن في كل مكان ولا حاجة للسجان.

وفي قصيدة "خواطر في مدينة قريبة من البحر" انطوت بنيتها على ما يحمله الاغتراب من مفاهيم النفي والشعور بالوحدة من خلال أربعة مقاطع ، الاول يتجلى فيه تصويره الزمني لحالة البعد مظهراً درجة حساسية المنفي تجاه الزمن ورصده لهذا التحول من خلال أسلوب الاستفهام انطلاقاً من رصد أصغر وحدة فنية (الليلة) "وامتد نهر الشيب في الصدغين والمفرق" عدا ما يقوده هذا الرصد من تصوير حالة العزلة وقسوة الحياة خارج وطنه:

أمثلما مرتْ عليك الليلة الاولى

تمر هذه الليلة الألفُ؟

أيبقى الحرف مشلولاً

ينخره المنفى؟

أيبقى الغصن المقطوع مقطوعاً

أوراقه تستمطر الجوعا

أوراقه تصفّر.....

أوراق تحت السماوات الغريبات تعرّي غصناً كالجذر مجهولا(٤١)

وياتي المقطع الثالث ليجسد الذكرى التي تسكن في ملامح الاشياء ، متكئاً على اسلوب الشرط:

أكلما لوّن هذا المطرُ القرميد بالماء

أكلما أبصرتُ عصفوراً على حائطْ

أكلما أرعدت الأدواءُ أغصاني

واجهني النخلُ....

نحيلاً،غامضاً،مستوحداً،نائي (٤٢)

يقوم فعل الشرط على تشكلات الحاضر /القريب معتمداً على تقنية تكرار فعل الشرط وتعدد مظاهره، في حين تأتي اللازمة(جواب الشرط) لتعبر عن مظهر واحد يتمثل بالفعل (واجهني) متعدد الصفات التي يزيد عددها على افعال الشرط فيحمله بذلك دلالة

نفسية توحي بحجم المعاناة/ القريب مقابل البعيد (النخل).

وفي المقطع الرابع تشتد المفارقة بين البعيد الذي يمنحه البسمة والامان/ الصرة، والقريب الذي يحاصره، فتستنتج الذات الشاعرة ان الاضداد تجتمع في المطارد والمنفى:

تخجلُ ان تأسى، ولا تقدر ان تضحكْ

. تريد ان تبقى قوياً دون ان تقوى

وفي ظلام الصمت تنسى ان ترى صبحكْ

. كأنك الاولُ والآخرْ(٤٣)

ويتجسد الوطن /البعيد في لحظات النوء والحسرة في قصيدة"شط العرب" إذ يأتيه شط العرب في صورة متخيلة عبر الحلم يدعوه فيها الى البصرة فيوقعّ القصيدة بثلاث توقيعات بعنوان :

حلم١،حلم٢، حلم٣. ففي الحلم ١ تتعطل الحدود الزمانية والمكانية ويدنو البعيد من القريب:

يبلل ماؤه طعم الوسادة في ليالي النوء والحسرة

ويأتي مثل رائحة الطحالب ، أخضرَ الخطواتِ

يمسح كفيَ اليمنى

بغصن الرازقيّ:

. أفقْ.....

أنا النهرُ.....

ألست تحبني؟أوَ لم تُرِدْ أن تبلغ البصرةْ

بأجنحةِ الوسادةِ؟

. أيها النهرُ

أفقْتُ، أفقْتُ.

"فوق وسادتي قطرةْ

لها طعم الطحالب....."

إنها البصرةْ.(٤٤)

فشط العرب وهو احد مظاهر البصرة المكانية التي تحمل ملامح طفولة الشاعر، يمارس دوراً عجز الشاعر القيام به في الواقع، ويقدم صورة حسية تبنى على تبادل المدركات، فالماء يغمره والبصرة تأتيه، حاملاً بذلك إشارة مخصوصة من شط العرب يعرفها الشاعر جيداً "له طعم الطحالب".

ويتجلى البناء الحواري بين النهر والشاعر متنامياً حتى ينتهي المقطع بتوحد البصرة مع النهر(انا النهر. انها البصرة) القادم عبر الحلم الذي يكشف بدوره عن حدود التوحد بينه وبين البصرةْ "به وسادتي لها طعم الطحالب".

وفي التوقيعة الثالثة يستدعي القريب البعيد من خلال المحسوسات المحيطة وينهي (١٨)

القصيدة بتوحد المكان القريب/ البعيد:

وفي الأهواز كان الفجرُ ينهمرُ

وكان النخلُ يلبس قبعات أرجوانيةْ

وكان الماءُ في "كارون" مثل الماء في البصرةْ.(٤٥)

المبـحث الثاني

البنـاء الداخلـي

ساتناول في هذا المبحث من البناء الداخلي العناصر الدرامية والتي عمد الشاعر من خلال توظيف هذه النزعة الدرامية الى إضفاء عمق خاص على النص الشعري مستخدماً أفضل التقنيات الفنية للتعبير عن "الواقع والاحساس بالراهن القائم ، أي بالخصائص العامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساساً فعلياً"(٤٦).

يقوم البناء الدرامي في أبسط تعريف له على الصراع بين طرفين، وتعدد الاصوات وتطور الحدث وتناميه، كما تقوم النزعة الدرامية على التوتر الذي هو صفة فكرية عليا تنشأ من غوص المبدع الى اعماق الحياة(٤٧).وانطلاقا من تصور إليوت للشعر الدرامي بانه نتاج تداخل الشعر الغنائي والملحمي معاً، وبانه أي . الشعر. سيعود الى الدراما الشعرية، لانه النتاج الحتمي التالي لتطور الدراما المعاصر(٤٨).

نجد ان الشاعر يحمل الحس الدرامي منذ بداياته الغنائية التي اتضح من خلالها توظيف السرد والتداعي الحر المؤطر بزمان ومكان محددين، فكتب أعمالا شعرية ذات بنية درامية.

ولعل أهتمامه بالمسرح والقصة وممارسة الكتابة في هذين الفنين كانا وراء إضفاء البعد الدرامي على قصائده، ويعبر عن ذلك بقوله: "ان القصيدة ذات العناصر الدرامية أو ذات العناصر المسرحية قمة التصعيد الشعري ....والمسرح بالنسبة للشعر العربي الحديث ليس حلماً ، انما يبحث الشعر العربي الحديث عن المسرح الحلم"(٤٩).

ويستطيع الناظر في نتاج الشاعر سعدي الشعري ان يلحظ تطور الحس الدرامي وصولاً الى تتويج أدائه الدرامي بمسرحيات شعرية عديدة منها:"حانة الطرق الأربعة"والطريق الى سمرقند"و"حكاية في فصل واحد"و"عندما في الأعالي" وقد ضمها الى مجلدات الأعمال الشعرية ليبين مدى أهمية أرتباط هذين الفنين معاً، واتسامهما بسمات الموقف مجالات العمل الفتي وابتعادها، وفي تحولها وثباتها داخل حركة القصيدة ، فيؤدي بدوره الى نشوب الصراع بينها حاداً ونامياً ومتطوراً(٥٠).

فنلاحظ حضور البنية النصية المليئة بالمتناقضات التي تتحرك في ارجاء القصيدة جراء صراع الثنائيات والعلاقة الجدلية بينها، فأتقن فن كسر التوقع من خلال رسم مشهد ما، يقوده الى استحضار نقيضه على الفور. وبعبارة اخرى فقد سعى الى ان يتأمل الأشياء ويرصدها ويخلخلها ثم يبنى عليها خبرات جديدة مثيرة للدهشة. وسوف اتناول في هذا المبحث الموقف الدرامي من خلال مجموعة من العناصر التي شكلت بنية القصيدة الدرامية،وذلك من خلال الموقف الدرامي الذي يكشف عن الصراع والسرد القصصي ، والحوار وتعدد الاصوات.

أ. الصراع:

يشكل الصراع العنصر العمدة للدراما الشعرية، وتتجلى ملامح الصراع في قصيدة"أوراق من ملف المهدي بن بركة".

تكشف هذه القصيدة عن الصراع القائم بين المتناقضات. وتتم بين قوتين تمثلان الخير (٢١)

والشر،القوي والضعيف. وتتحلق هذه الشخصيات حول شخصية ابن بركة الذي عمل الشاعر على أسطرتها من خلال تحويله الى رمز بطولي ناضل في سبيل الدفاع عن وطنه (المغرب) ، ويشكل ابن بركة عنصراً جاذباً لطرفي الصراع عبر عنهما بأصوات، وقد شكلت هذه الاصوات/ القوى المتصارعة دوراً رئيساً في دفع حركة النص الى الامام . ويمثل الطرف الاول فيها(الجياع، المرأة، اللاجئون) مشكلين الصوت الايجابي فيتعقبون ابن بركة،لانهم يرون فيه نبوءة التحريروالامل المنتظر:

....أفي المعطفِ الخبزُ والجبنُ والبرتقالةُ

ها هو ذا خارجٌ

والسُّلم المتطامنِ أدركتهُ...حين أبصرتُ عينيهِ

قررت ان أتبعهُ (٥١)

وهذا يشكل الطرف الثاني الصوت السلبي الهدام ممثلاً بـ (ضابط أمن، ومخبرين) فيطارد هذا الصوت ابن بركة ويتعقبه أينما حل محاولاً قمعه والسيطرة عليه:

....يجلسُ قدامَ

بِنْ بركةَ متحدثِ... يُحكمُ نظارتيه،ويُنزل

حافة قبعةَ الجوخ،يشرب قهوتهُ: رشفةً

رشفةً.....كانَ ضابطَ أمنِ (٥٢)

ويشتد الصراع الدرامي عندما يضع الشاعر نفسه موضع البطل ابن بركة بحركة متصاعدة مع تصاعد النضال والمقاومة:

جلستُ على عتبة البيت منكسراً ذابلاً..... حاملاً وجهَ

بِنْ بركة المتأرجحَ بين الحزام الشيوعيّ، والبيت والقهوةالساخنةْ (٥٣)

وتتخذ أبعاد الصراع من خلال رسم ملامح المجابهة بين المتكلم / الذات الضعيفة المهزومة وبين الآخر الذي يمثل الذات المسيطرة/ القوة مما يدفع بالعمل الى تصاعد حركة التوتر التي تشير الى عمق المأساة:

إني أحسُّ بهم:على ورق الكتابة يتركون أوائلَ البصماتِ،
يغتصبون أزهار الحبيبةْ
إني أحسُّ بهم: يجالسني على كرسيّ مكتبتي فتىً منهم
ويشرح لي شؤوني (٥٤)

ويتصاعد حضور التوتر في القصيدة على المستويين القصصي والدرامي فتكشف مقاطع القصيدة عن صراع زمني بين الماضي والحاضر،فالحاضر يعمل على تجسيد اللغة الدرامية المعبر عنها بالفعل المضارع الذي يتحقق الان:

يتبادلُ والمغرب العربيَّ الرسائلَ، كلُّ الطوابع
صورتُه، والخطوطُ التي يدرس الخبراء اندفاعَاتِها
خطهُ.....
القتلُ يلبسُ خُفَّ راقصة تراودني..... (٥٥)

وتبلغ شدة توتر حركة الحاضر بان تمتد نحو المستقبل في حركة مقاومة للقوى الهدامة:

ها هم جياعُ المغربِ العربيّ ينتشرون بأسمك
ينشرون. على اسمكِ الممنوع أوراق الخلايا والحدائق (٥٦)

ويكاد يتغلب هذا الزمن على مقاطع القصيدة محملاً بالعذابات الواقعة على طرف الصراع المهزوم، حتى وإن جاء أحياناً بصيغة الماضي فهو ينفتح بدلالاته على الحاضر(٥٧):

جاءه رجلٌ يرتدي معطفاً مطرياً.... تلفتَ واجتازَ

***

تبدين شاحبةٌ ، رأى قسماتِكِ الفقراءُ في صيفِ الرباطِ

.....

هل تذهبين معي؟
سندخل عتمة الحاناتِ
. ندخل عتمة الوطنِ (٥٨)

ويتبدى الزمن الماضي من خلال حركتين ضديتين، الاولى ارتدادية تتم عبر الذاكرة بلغة سردية قصصية، فتصور أن الماضي لم يسلم من القوى الهدامة المطاردة في كل مكان:

قال لي مخبرٌ:"عاد من رحلة في الضواحي"
إذن كنتَ في حارةٍ بالحزام الشيوعيّ حيثُ الأفارقة القادمون من المدن المتسولة النورَ(٥٩)

وجاءت حركة الماضي الثانية رؤيوية مستقبلية تمنح المستقبل أملاً وتفاؤلاً عكس ممارسة فعل الحاضر:

كانت الأسوارُ أشجاراً وأطفالاً وماءَ (٦٠)

مما سبق تبين لنا تشكل ملامح البناء الدرامي من خلال نظام الحركات والمشاهد التي تفاعلت معاً في صراع متصاعد باتجاه التوتر الدرامي معتمداً التقديم المباشر للحدث دون تقريرية، ومكتفياً بنقل حركة الواقع مقابل عالم المثال.

ب . السرد القصصي:

لقد تركت القصة أثرها الواضح في أعمال الشاعر بما فيها مقومات السرد والحوار والوصف والشخوص وغيرها.

وتعددت أنماط السرد بشكل عام في بنية قصائده إذ بدأت تجربته مع الحكاية الشعرية التي هي عبارة عن حدث يعتمد التركيز، والتكثيف،والاقتصاد في العبارة ، والاعتناء

(٢٣)

بالانتقالات الهادفة، وتجنب التفاصيل الزائدة ومراعاة التسلسل التاريخي للحدث، وسيادة العناصر الغنائية وضعف العناصر الايحائية للحكاية (٦١).

فبدأت التجربة تسجيلية تضفي طاقة واقعية على الحدث أو الموقف فتحكي عن حوادث الاعتقال والاغتيال التي ينعرض لها أبطاله المناضلون كما تجلى ذلك في قصائد "حادثة في الدواسر، اغتيال محمد بن عبدالحسين"، وغيرها. ويتهم بالسرد الوصفي لحياة أبطاله مركزاً على رسم الشخصية من الخارج. وتركز الحكاية الشعرية على نماذج البطولة فيذكرنا في مثل هذا التوظيف بقصائد لوركا وتحديداً قصيدة "اعتقال انطونيو" وقصائد ناظم حكمت وعبدالصبور في قصيدته "شنق في زهران" فالصور حية مفرطة والايقاع غنائي حزين وصوت الشاعر مسيطر على النص:

كان انطونيو نبياً دون دينْ

كان انطونيو قوياً

لامع العينين (٦٢)

وبرزت نماذج كثيرة من نصوص الشاعر تتمركز حول البسطاء الذين يحولهم الى ابطال تراجيديا يتحدون الموت كما في قصائد " ميت في بلد السلامة، الليل أزرق، أمر بالقاء القبض، الهارب الليلي، الاستشهاد، زهران، عبدالسلام..."

وسوف اتناول نموذجاً دالاً على المرحلة التي تتمركز حول شخصية الفرد/البطل ذي المصير المأساوي" ميت في بلد السلامة" إذ ينقل غضب الانسان البسيط، وانفجاره ضد الاضطهاد من موقف الفلاح الساذج الى موقف الثوري الغاضب، مشيراً الى التحول والنضج اللذين طرأ على وعي البطل:"قد مات عبدالله" لقد افتتح القصيدة معتمداً على الحدث منذ لحظة العنفوان والتأزم، دون ان يخبرنا سبب موته، أو يقدم للشخصية تقديماً يساهم في الكشف عنها.ويظهر ان صوت الشاعر هو الطاغي من خلال قطعه للحدث السردي معلناً تعاطفه مع الشخصية:

....والأمواتُ في "بلد السلامةْ"

يمضونَ كالاحياء في صمت الدموعْ

والناسُ في "بلد السلامةْ"

ينسونَ حتى الموت حين يرون قريتهم تجوعْ (٦٣)

ونلاحظ ان الحدث القصصي عند الشاعر لا ينمو نمواً طبيعياً كأن يفترض وجود مشكلة وبداية وتصاعد للحدث ثم الحل ، الا اننا لاحظنا أنه أقرب ما يكون الى اللوحات الفنية التي تسرد مشاهد وصفية يتوحد صوت الشاعر فيها مع صوت الراوي. ففي هذا النص نجد انه يتوحد صوت الشاعر مع صوت الراوي لبيان كيفية موت الفلاح العجوز نظراً لانه يهتم بالحدث الضيق واللمحة القصصية:

لكنْ سأروي كيف عبدالله مات:

كان الظلام يكفّن الضوء الاخيرْ

وتلوحُ احداقُ الفوانيس العتيقة مطفآتْ

لا صوت... لا انسانَ...

. والليل يلتهم الحياةْ. (٦٤)

يؤكد الشاعر على رسم الجو العام لظروف الموت قبل التوغل في الحديث عن كيفية الموت، وذلك زيادة في التشوق وجذب القارئ ، ولا سيما انه يتكأ على صوت الراوي الذي يذكرنا بأسلوب الحكواتي.ويرصد بعد ذلك طريقة الموت جاعلاً منها صورة بشعة فيحول مصير شخصية الفلاح البسيطة الى مأساة إنسانية:

ملقىً يموتُ، مهشمَ الاضلاع، تغمرهُ الدماءْ

والأرض تشرب، النجومْ

حمراءُ واسعةٌ، وعبدُالله ماتْ

قد متَّ وحدكَ أيها الملقى جريحاً في الضبابْ

عيناكَ غارقتان بالدم والترابْ

ودماً يذوق النمل منه في الصباحْ (٦٥)

بذلك تنتهي الحكاية التي بدت مترابطة زمنياً إذ افتتحها في "منتصف الليل" وختمها "في الصباح" . الا ان القصيدة لم تنته فيأتي المقطع الاخير بشحنات غنائية عالية ، يحول من خللها الفلاح ابسيط اى بطل تراجيدي ويتوحد معه إنسانياً:

إنا سواءٌ أيها الرجلُ العظيمْ

يا ميتاً لم ننسَهُ يوماً ولن ننساه يوما

ياحاملَ الستينَ، يارباً مدمّى (٦٦)

ب . بنية المونولوج:

مما يبرز عنصر الدراما في اعمال الشاعر وجود قصائد تتبني في كليتها على المونولوج فتتم حركة القصيدة من خلال شخصية واحدة. وهي غالباً ما تنطوي على عنصر مسرحي، فليس ثمة موقف بقترض علاقة بين أطراف متعددة، وانما يوجد صوت يتردد بين زمنين الماضي والحاضر. وغالباً ما ينوب عن الشخصيات في هذه البنية أصوات داخلية متضادة تنهض بمهمة تطور الحدث.والمونزلوج في أبسط تعريفاته هو صوت الفرد يحدّث نفسه أو هو صوتان لشخص واحد احدهما صوته الخارجي العام الذي يتوجه الى الاخرين ويعبر عنه بالصوت الاول والآخر صوته الداخلي الحاضر الذي لا يسمعه احد غيره يبزغ على السطح من حين لآخر ويعبر عنه بالصوت الثاني (٦٧) .

وتكمن أهمية المونولوج في أنه يتواصل مع المتلقي عن طريق لفت أنتباهه الى الصوت الاخر وهي تمثل الواقع المعيش بحيث تغدو قطعة صادقة من الحياة. ويسيطرعلى مونولوج الشاعر أزمة يحسها على المستويين الفني والنفسي ونحن إذ نتعاطف مع المتكلم عبر هذا المونولوج يبرز الوعي الفكري لدى الشاعر كاشفاً عن نفسه من خلال التعبير عن حالة التأزم التي تجذرت في أعماقه.

وقد تسود تقنية المونولوج الدرامية تجربة الشاعرن فلا يجد رفيقاً صادقاً غير نفيه التي **(٢٥)**

تتشظى الى أصوات يحاورها ويخالفها ويتصارع معها كما في قصيدة "حوار مكتوم":

قلتُ:

أبعدُ، هذه المعيشة عن مهرجان المغنين

مكتفيا بالرنين الذي أتلمسُ

في إبر النحل

أو شوكة التمتمةْ (٦٨)

نلاحظ ان الشاعر يضعنا امام شخصية تتحدث بصوت منفرد منطلقة من لحظة درامية تستند الى حوار سابق لم يكشف عنه الشاعر.ويعد توجه الشخصية الى الجمهور انطلاقاً من موقف درامي أو لحظة درامية من أهم السمات الميزة لبنية المونولوج ، فيتجلى الصوت الداخلي في قصائده لحظة اتخاذ القرارات إذ هو معنيٌّ بصناعة عالمه المثالي المكون من عناصر الطبيعة فيحرص على أنسنتها، ويرنو من ذلك كله الى خلق جو من العزلة الاختيارية:

هكذا أبتني غرفةً

ليس فيها مكبر صوتٍ (٦٩)

يقدم النص السابق الحدث بالفعل المضارع الذي يشكل الصورة باللحظة الراهنة محاولاً الانتفاع من المستقبل، إلا ان هذا العالم المثالي المبني على الوهم لا يستمر في التجلي والتصاعد على مستوى الحدث فينكسر الوهم بتشظي الذات التي تنفصل عن نفسها لتزود القارئ بوجهات نظر متعددة من خلال ضمير المخاطب "أنت":

أنت تعرف كيف يكون الأسى واضحاً

وهو منعقد بين عينيكَ.....

لا بأسَ،

لكنْ.....

أتعرف أن الأسى رعشةٌ ، حسبُ

أن الأسى لم يكلّم كم كلّمةْ؟(٧٠)

ويبدو ان هذا الصوت يكشف عن حقائق يحاول الصوت الثاني ان يكتمها هذا ما يشي به العنوان "حوار مكتوم" مما يولد الصراع بين الصوتين: الاول يمتاز بالواقعية، والثاني يحاول ان يتجاوز هذا الواقع:

كيف نمضي، إذاً؟

لا الطريق يؤدّي

ولا ناسك الكهف يمنحنا في متاهتنا أسهُمَهْ

. كيف نمضي، إذاً؟ (٧١)

ويرسم الشاعرتجليات الصوت الداخلي المهزوم الذي يشعر بأنه محاصر من كل الجهات، فينهي قصيدة المونولوج الصوت الخارجي "الأول"مخففاً من حدة توتره مرشداً الى الحل الذي يصبو اليه:

لا تقلْ: كيفَ....

وانظرْ الى الماء ، تلقَ السماءَ،

الى السهم

والسُّمِّ

تلق البسمةْ (٧٢)

ج . الحواروتعدد الأصوات

تقوم لغة الحوارفي القصيدة الدرامية على تعدد الاصوات والاشخاص، ويعد الحوار تكنيكاً مسرحياً مرتبطاً بالشخصيات مما يجعل من القصيدة الشعرية جزءاً من مشهد مسرحي يفترض الحوار فيه وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية (٧٣) ، وتعدد الاشخاص يعبر عن أبعاد وأفكار شعورية متصارعة وهي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه ، ويتجسد ذلك من خلال هذا المقام هو الصوت على وزن شعري خاص(٧٤) .والصوت الذي يعنينا في هذا المقام هو الصوت الثالث كما يسميه احد الباحثين (٧٥) وهو صوت الاشخاص الذي يدخلون مع الشاعر مستعيناً بهم لعرض وجهات النظر، تقابلاً وتضاداً من خلال ما يدور بين هذه الشخوص من حوار مع بعضهم بعضاً أو مع الشاعر نفسه.

ومن الانماط الحوارية التي تشكل البعد الدرامي نزوع الشاعر الى بناء القصيدة على حوار بين صوتين يبرزان من خلال استخدام التقنيات النثرية التي تشي ببداية التحول الصوتي مثل الشرطة أو قال وقلت. وتتبني قصيدة "أصداف" على الحوار الذي يدور بين الشاعر بصوتيه الداخلي والخارجي ، والصوت الثالث الممثل بثلاثة أشخاص آخرين هم زوجته وابنتاه مريم وشيراز:

قال لي سهام: أريد قواقع وأصدافاً.

قالت مريم: سواراً من الأصداف.

وقالت شيراز: قلادة.....(٧٦)

يتنامى الحوارعلى لسان الشخصيات "الصوت الثالث" التي وظفها لتساهم في تشكيل فضاء الرؤية ، ويبدو ان هذه الاصوات ذات رؤية فكرية واحدة تنطوي على الطلب "أريد" وهي بدورها متآلفة إلا انها تصطدم مع الصوت الثاني لتشكيل بنية درامية متضادة. وقد تشكلت البنية اللغوية بالاستناد الى

الاختزال والحذف، بحيث تعدى المطلوب في قول سهام، في حين اكتفت مريم بتحديد نوع المطلوب (سوار من اصداف) .أما شيراز فاكتفت بالمطلوب واستعيض عن بيان نوعه بنقاط الحذف التي تشي بأنه ينتمي الى السابق.ويأتي صوت الشاعر ليتقاطع مع الاصوات السابقة:

أما أنا.....

فكيف لي أن أجد اللؤلؤة

(٢٧)

لكي أجمع الأصداف؟ (٧٧)

وتتجلى فنيته بان وظف الصوت الداخلي متجاوزاً صوته الخارجي الذي يتسم بالايجاب. لذا وحتى يكون هناك تطور في الرؤية يكشف الصوت الداخلي عن موقفه المضاد والتصادم من خلال الاستفهامات المثيرة للحيرة التي تلف الشاعر معترفاً في قرارة نفسه

بعجزه عن تحقيق المطلوب.

الهــوامش

١. بنية النص الكبرى، صبحي الطعان، ص٤٣١، مجلة عالم الفكر ،مج٢٣، ٢.١، ١٩٩٤,

٢. البنية الفنية في شعر صلاح عبد الصبور، خلود ترمانيني،ص ٩، رسالة دكتوراه، الجامعة الاردنية،١٩٩٨,

٣. في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي،ص٧و٢٦،سراس للنشر،ط٢،تونس،١٩٩٢,

٤. زمن الشعر،ادونيس،ص١٥، ط٣، دار العودة، بيروت،١٩٨٣,

٥. تشكيل فضاء النص الشعري بصرياً، علوي الهاشمي،ص٨٢، مجلة الوحدة،ع٨٢.٨٣،الرباط، ١٩٩١,

٦. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل،ص١٦٦، دار الفكر العربي، ط٣، ,١٩٧٨

٧. بنية القصيدة القصيرة في شعر ادونيس، علي الشرع،ص٥٦، اتحاد الكتاب العرب، ,١٩٨٧

٨. ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والاسلوبية والشعرية ،حاتم الصكر ،ص١٠٩، دار كتابات،ط١، بيروت،,١٩٩٣

٩. ديوان سعدي يوسف،مج١،ص٣٦٥،دار المدى، بيروت،ط ٤ ،١٩٩٥.

١٠. الديوان،مج١،ص٣٤٢.

١١. شعرسعدي يوسف،دراسة تحليلية، د. امتنان عثمان الصمادي،ص٢٩، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط١، ,٢٠٠١

١٢. الديوان،مج١،ص,٢١

١٣. الديوان،مج٢،ص,٢٧٥

١٤. = ،مج٢،ص,٣٧٤

١٥. =،مج٢،ص,٢٨٢

١٦. إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، اعتدال عثمان، ص١٠٣،الهيئة المصرية العامة، ط٢،,١٩٩٨

١٧. ديوان سعدي يوسف،مج٢،ص,١٣٦

١٨. عن بناء القصيدة الحديثة، علي عشري زايد،ص٣١، دار الفصحى للطباعة، ,١٩٧٧

١٩. نماذج البناء الفني في شعر احمد عبدالمعطي حجازي، محمد صابر عبيد، ص١٠٤، مجلة الاقلام،ع٢، س٢٢، بغداد، ,١٩٨٧

٢٠. لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران الكبيسي،ص١٢٧، وكالة المطبوعات،ط١، الكويت، ١٩٨٢.

٢١. شعر سعدي يوسف، د. امتنان الصمادي، ص,٣٦

٢٢. الديوان،مج١،ص,٤١٢

٢٣. ينظر القيم البصرية في هذا المبحث،ص,١٠

٢٤. ويكون التجاوز، دراسات نقدية في الشعر العراقي المعاصر،محمد الجزائري،ص٢٣٨، بغداد،,١٩٧٩

٢٥. ينظر ديوان الشاعر، مج٣، ص,٢٢٠

٢٦. الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، طراد الكبيسي،ص٦، مجلة الاقلام، ع١،س٢٢، بغداد،,١٩٨٧

٢٧. الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ص٥و٢١٣، المركز الثقافي العربي ، ط١، بيروت، ,١٩٨٢

٢٨. القصيد التشكيلية في الشعر العربي، محمد التلاوي، ١٧١و١٧٤، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨,

٢٩. التجريب في القصيدة المعاصرة،وليد منير،ص١٧٩، مجلة فصول، مج١٦ ،ع١، ١٩٩٧.

٣٠. تشكيل فضاء النص بصرياً، علوي الهاشمي،ص٩٠.

٣١. الديوان، مج٢،ص,٣١٨

٣٢. = ،مج ٢، ص,١٣١

٣٣. = ، مج٣، ص,٤٣٧

٣٤. شعر سعدي يوسف ،امتنان الصمادي.ص,٥٤

٣٥. الديوان، مج ١،ص,٣٧١

٣٦. تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ص ,٢٧

٣٧. اليومي والمألوف في الشعر العربي المعاصر، ياسين النصير، ص٢٠٢، مجلة الاقلام،ع١٢.١١، ,١٩٨٧

٣٨. الديوان،مج١،ص,٣٨٢

٣٩. ثقافة الاسئلة مقالات في النقد والنظرية ، عبدالله الغذامي، ص٤٨، النادي الادبي الثقافي، ط١، جدة ، ,١٩٩٢

٤٠. الديوان، مج١،ص ,٣٣١

٤١. = ، مج١،ص١٣٣.

٤٢. = ، مج١،ص ,٣٣٤

٤٣. = = = = .

٤٤. = = =٣٣٥.

٤٥. = = = =

٤٦. سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية ، احمد عز الدين، ص٢٧٩،مجلة الاقلام، ع٢،س١٣، ,١٩٧٧

٤٧. معالم جديدة في أدبنا المعاصر ،فاضل ثامر ،ص٣٦٧، وزارة الاعلام ،بغداد،١٩٧٥,

٤٨. إليوت الشاعر، ف.أ.أماثيسن،ترجمة،إحسان عباس،ص١٤٧.

٤٩. بنية الشعر العربي المعاصر ،محمد لطفي،ص,٦٩

٥٠. سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية،احمد عز الدين،ص٤١.

٥١. الديوان،مج١،ص,١١٨

٥٢. = ،مج١،ص,١٢٠

٥٣. = ، = ،ص,١٢٣

٥٤. = ، = ص,١٢٠

٥٥. = ، = ص,١١٨

٥٦. = ، = ص,١١٩

٥٧. بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي،ص,٥٨

٥٨. الديوان،مج١،ص,١١٩

٥٩. = ، = ، ص,١٢٠

٦٠. = ، = ،ص,١٢٤

٦١. معالم جديدة في ادبنا المعاصر، فاضل ثامر ،ص,٣٠٧

٦٢. الديوان،مج١،ص,٥٦١

٦٣. = ، = ، ص,٥٣٦

٦٤. = = = =

٦٥. = = = =

٦٦. = = ص٥٣٧.

٦٧. الرحلة الثامنة، جبرا خليل جبرا،ص٤٥، المكتبة العصرية، بيروت،١٩٦٧.

٦٨. الديوان،مج١،ص,١٧

٦٩. = = = =

٧٠. = = ص,١٨

٧١. = = = =

٧٢. = = ص,١٩

٧٣. عن بناء القصيدة الحديثة، علي عشري،ص,٢٠٩

٧٤. شعر سعدي يوسف، د.امتنان الصمادي، ص,٨٢

٧٥. لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران الكبيسي،ص,١٠٧

٧٦. الديوان،مج٢، ص,١٤٧

٧٧. = ، = ،ص٤٥٢.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا ونبينا محمد صلى الله عليه وآله وسلم.
تناولت في هذا البحث شعر الشاعر البصري سعدي يوسف وفق تحليل بعض النصوص الشعرية من خلال المنهج التحليلي ، وقد انقسم البحث الى تمهيد ومبحثين، تناولت في المبحث الاول البناء الخارجي في بنية قصائد الشاعر والمرتبط ببنية الواقع، وقد أدى ذلك الى تشكيل مستويات وبنى مختلفة فتناولت في هذا المبحث البنية التوقيعية ،والبنية المقطعية وبنية القيم البصرية والبنية الكلية. أما المبحث الثاني فقد تناولت فيه البناء الداخلي إذ شكل بنية القصيدة الدرامية من خلال الموقف الدرامي، المتمثل بالصراع والسرد القصصي والحوار وتعدد الأصوات.

الخاتمة

ان أهم النتائج التي توصلت اليها في هذا البحث هو ان سعدي يوسف شاعر له صوته الشعري الخاص به من حركة الشعر العربي المعاصر. وقد بينت في المبحث الاول التنوع البنائي للقصيدة على المستوى الخارجي فانتظم البناء الخارجي في أنماط عدة كان أبرزها: البناء التوقيعي، إذ تميزت قصائده بعنوانات رئيسة وفرعية أقرب ما تكون الى المشاهد المستقلة المعنونة أو المرقمة ، وامتازت بارتباطها جميعاً بخيط شعري واحد. وركز البحث كذلك على القيم البصرية مبينة إفادة الشاعر من أنماط الطباعة في تشكيل الحروف والسطور الشعرية، وتفننه في تفتيت الكلمات وتدرجها على بياض الورقة.

ثم تناولت البناء الداخلي الذي تميز ببنيته الدرامية من خلال التركيز على الصراع والثنائيات التي تتشكل بكثرة في أعماله عدا توظيف السرد القصصي بشكل لافت للنظر وكذلك المونولوج وتعدد الاصوات.وتجلت بنية القصيدة القصيرة في الإيجاز والتكثيف على مستوى البنية الكلية للقصيدة وقد تميزت لغة الشاعر بأنها مستقاة من الحياة اليومية فانعكس ذلك على مفرداته وتجلت سهلة واضحة وفيها ميل الى التقريرية ، وكانت ألفاظ الشاعر تدور في فضاء السفر والترحال فكان حقل السفر الدلالي وحقلي الماء والنباتات من أبرز الحقول الممثلة لذلك.

ان شعر سعدي يوسف صورة لتجربته السياسية والثقافية والوطنية والإنسانية فتملك أعماله رؤية شعرية ذات سمات متميزة ومتفردة.

المصـــادر

١. إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث ،أعتدال عثمان،ص١٠٣، الهيئة المصرية العامة، ط٢ ،١٩٩٨.

٢. البنية الفنية في شعر صلاح عبدالصبور، خلود ترمانيني، ص٩،الجامعة الاردنية، رسالة دكتوراه، ١٩٩٨ .

٣. التجريب في القصيدة المعاصرة، وليد منير، ص١٧٩،مجلة فصول،مج١٦،ع١، ١٩٩٧.

٤. الرحلة الثامنة، جبراابراهيم جبرا،ص٤٥،المكتبة العصرية، بيروت،١٩٦٧.

٥. الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، ص١٦٦، دار الفكر العربي،ط٣، ١٩٧٨.

٦. الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، طراد الكبيسي،ص٦، مجلة الاقلام،ع١،س٢٢،بغداد،١٩٨٧.

٧. الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري،ص٥و٢١٣،المركز الثقافي العربي، ط١،بيروت، ١٩٨٢.

٨. إليوت الشاعر، ف.أ.ماثيسن، ترجمة:أحسان عباس، ص١٤٧.

٩. اليومي والمألوف في الشعر العربي المعاصر،ياسين النصير،ص٢٠٢،مجلة الاقلام،ع١١.١٢، ١٩٨٧.

١٠. بنية القصيدة القصيرة في شعر ادونيس،علي الشرع، ص٥٦، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧.

١١. بنية النص الكبرى، صبحي الطعان، ص٤٣١، مجلة عالم الفكر، مج٢٣، ع٢.١، ١٩٩٤.

١٢. تحليل النص الشعري، يوري لوتمان،ص٢٧.

١٣. تشكيل فضاء النص بصرياً، علوي الهاشمي،ص٨٢، مجلة الوحدة،ع ٨٣.٨٢،الرباط، ١٩٩١.

١٤. ثقافة الاسئلة،مقالات في النقد والنظرية ،عبدالله الغذامي، ص٤٨،النادي الادبي الثقافي،ط١، جدة، ١٩٩٢.
١٥. ديوان الشاعر سعدي يوسف، المجلدات١،٢،٣ ، دار المدى، ط٤، بيروت، ١٩٩٥.
١٦. زمن الشعر، ادونيس، ص١٥،ط٣ ،دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.
١٧. سيادة الوقف الدرامي داخل القصيدة العربية، احمد عز الدين، ص٢٧٩،مجلة الاقلام، ع٢، س١٣، ١٩٧٧.
١٨. شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، د. امتنان الصمادي، ص٢٩، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١،بيروت، ٢٠٠١.
١٩. عن بناء القصيد الحديثة، علي عشري زايد، ص٣١، دار الفصحى للطباعة،,١٩٧٧
٢٠. في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، ص٧و٢٦، سراس للنشر، ط٢، تونس، ١٩٩٢.
٢١. لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران الكبيسي،ص١٢٧، وكالة المطبوعات ، ط١، الكويت، ١٩٨٢.
٢٢. ما لا تؤديه الصفة،المقتربات اللسانية والاسلوبية والشعرية، حاتم الصكر، ص١٠٩. دار كتابات، ط١، ١٩٩٣.
٢٣. معالم جديدة في أدبنا المعاصر، عز الدين اسماعيل، ص١٦٦، وزارة الاعلام ،بغداد، ١٩٧٥.
٢٤. نماذج البناء الفني في شعر احمد عبدالمعطي حجازي،محمد صابر عبيد، ص١٠٤، مجلة الاقلام،ع٢،س٢٢،بغداد،١٩٨٧.
٢٥. ويكون التجاوز،دراسات نقدية في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، ص٢٣٨،بغداد،١٩٧٩.

الملخص

تناولت في هذا البحث بنية القصيدة في شعر الشاعر البصري سعدي يوسف ووفق تحليل بعض النصوص الشعرية من خلال المنهج التحليلي ، وقد انقسم البحث الى تمهيد ومبحثين أوضحت في التمهيد بناء القصيدة بأبسط مفاهيمه ، وتناولت في المبحث الاول البناء الخارجي في بنية فصائد الشاعر والتي تشكلت الى مستويات وبنى مختلفة ، وقد أوضحت هذه المستويات والبنى من خلال هذا البحث، اما المبحث الثاني فقد تناولت فيه البناء الداخلي والتي شكل بنية القصيدة الدرامية، وقد تميزت لغة الشاعر بأنها مستقاة من الحياة اليومية فانعكس ذلك على مفرداته وتجلت سهلة واضحة

وفيها ميل الى التقريرية، وكانت ألفاظ الشاعر تدور في فضاءالسفر والترحال ، وكان شعره صوره لتجربته السياسية والثقافية والوطنية والإنسانية، فتملك أعماله رؤية شعرية ذات سمات متميزة ومتفردة.

Abstract

Dealt with in this paper the structure of the poem in the poetry of the poet Saadi Youssef and visual analysis according to some poetic texts through the analytical method has been split search and pave two sections Has made it clear in the preface poem simplest definition of building Mvahemha dealt with in the first section of outer building structure and poems, which was formed to levels, and different structures have made it clear these levels and structures of this section . The second section dealt with the internal construction, which form the structure of the poem drama was marked by the language of the poet as drawn from everyday life Vaneks on vocabulary and demonstrated a simple and clear and the tendency to normative and the words poet spin in space travel, travel, and hair was a picture of his political, cultural, national and humanitarian Vtof his vision of poetry with an attribute distinct and unique .