3. دلالات التشكيل البصري في شعر يحيى السماوي

The connotations of visual formation in the poetry of Yahya Al-Samawi

بقلم: م. د. علي كتيب دخن

D.M. Ali kteeb Dkeen

قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة ساوة الأهليّة، المثنى، العراق

Department of Arabic language GOllege of education sawa Univesity

AL – Muthanna Iraq

ali.k.alzrejawe@sawaunivesity.edu.iq

تاريخ الاستلام: 2024/5/28 تاريخ القبول: 2024/6/6

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث موضوعاً مفصلياً في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة والمعاصرة التي أخذت الاهتمام بحاسة البصر اهتماماً بليغاً، وأعطتها أهمية مركزية في قراءة الاشياء ومعرفة دلالاتها ذات القيمة البالغة في إيصال الأفكار عن طريق تماهي المرئي مع اللغة الشعرية في النصوص الشعرية واشتراكهما معاً في إيصال المعنى إلى القارئ

بشكل ذات دلالات جمالية وبطرق متنوعة سواء أكانت شفاهية أم كتابية. إذن يمثل هذا النوع من التقنيات تقانة تشكيلية اعتمد عليها الشعراء المعاصرون كثيراً، ولم تُعدّ القصيدة لديهم مجرد كلمات تنطق وتكتب، بل أخذوا يعتمدون على عناصر بنائية أخرى أسهمتْ كثيراً في إضفاء سمات دلالية وجمالية عليها، وتفتح آفاق التأويل لدى القارئ وتجعله مشاركاً مع منتجه في إخراج النص بحلة جديدة، وقد ارتأينا أن نطبق هذا المفهوم على نصّ شعري معاصر تجلت فيه هذه التقنيات التشكيلية البصرية بأشكالها المختلفة، وكانت طريقة التناول لهذه الظواهر البصرية ممّا يشكل ظاهرة في نصوص الشاعر من تشكيل مقطعي للقصيدة وتقسيمها على شكل لوحات رقمية ذات أرقام متسلسلة، أو مفصولة بفواصل متنوعة بين مقطع وآخر، أو تقانة المسكوت عنه، أو ترتيب الأسطر الشعرية للقصيدة، إذ طُبق هذا المفهوم على نصوص شاعر عراقي معاصر زاول العمل الأدبي منذ بواكير شبابه، وهو الأستاذ يحيى عباس السماوي الذي ظهر في نهاية جيل الستينيات. ولد بمدينة السماوة بالعراق في السادس عشر من مارس 1949م، تخرج من كلية الآداب في الجامعة المستنصرية عام 1974م، ثم عمل بالتدريس والصحافة والإعلام، استهدف بالملاحقة مِنْ قبل البعثيين في حقبة النظام الصدامي آنذاك، فكابد قسوة الاضطهاد السياسي، وعلى أثر ذلك ترك البلاد راحلاً إلى المملكة العربية السعودية عام 1991م، واستقر بها في جدة حتى عام 1997م، وعمل هناك في الصحافة والتدريس، ثم طوى بساط رحلته مهاجراً إلى استراليا، فانبهر بطبيعتها الخلابة وجذبته بسحرها مما أدى به إلى أنْ يستقر فيها إلى هذا الحين.

الكلمات المفتاحية: الدلالة، التشكيل البصري، شعر، يحيى السماوي

Abstract:

This research deals with a pivotal topic in modern and contemporary literary and critical studies, which have paid great attention to the sense of sight, and given it central importance in reading things and knowing their meanings,which are of great value in conveying ideas by identifying the visual with the poetic language in poetic texts and their participation together in conveying meaning to the reader. In a way that has aesthetic connotations and in various ways, whether oral or written, then this type

of technique represents a plastic technology that contemporary poets have relied upon a lot. For them, the poem was no longer just words spoken and written,but rather they began to rely on other structural elements that contributed greatly to giving it semantic and aesthetic features. It opens the horizons of interpretation for the reader and makes him participate with his producer in producing the text in a new way. We decided to apply this concept to a contemporary poetic text in which these visual plastic techniques were evident in their various forms, and the method of dealing with these visual phenomena was a phenomenon in the poet's texts of syllabic formation. of the poem and dividing it in the form of digital panels with sequential numbers, or separated by various breaks between one section and another, or the technique of what is not mentioned, or the arrangement of the poetic lines of the poem, as this concept was applied to the texts of a contemporary Iraqi poet who has practiced literary work since his early youth, and he is Professor Yahya Abbas Al-Samawi. Which appeared at the end of the sixties generation. He was born in the city of Samawah، Iraq, on the sixteenth of March 1949 AD. He graduated from the Faculty of Arts at Al-Mustansiriya University in 1974 AD. Then he worked in teaching, journalism, and the media. He was targeted for persecution by the Baathists during the era of the Saddam regime at that time, so he suffered the harshness of political persecution, and as a result he left the country, leaving for He moved to the Kingdom of Saudi Arabia in 1991 AD, and settled there in Jeddah until 1997 AD. He worked there in journalism and teaching, then he folded the rug of his journey and emigrated to Australia. He was dazzled by its picturesque nature and attracted by its charm، which led him to settle there to this day.

مفهوم التشكيل البصري:

تستعمل كلمة تشكيل بالمعنى اللغوي، أي إعطاء شكل وهيئة تشغل البصر، وتثير معنى في ذهن المتلقي، وذلك من دون اهتمام بمدى مطابقة هذا المفهوم الدقيق للفنون التشكيلية، (**artplastigues**)[1]، فالتشكيل البصري (من أبرز التقنيات الفنية البارزة التي استطاع شعراؤنا المعاصرون استعاراتها من القصيدة الغربية المعاصرة، وتوظيفها في تشخيص دلالة التجربة الشعرية، وإبراز جوانبها الدراسية، وذلك من خلال التحكم المتعمد في مقدار مساحات البياض في الصفحة المطبوعة، وكتابة بعض أسطر القصيدة بصورةٍ مائلة، أو تعمد وضع كلمات بعينها من أسطر مختلفة بشكلٍ متواز،

1 ينظر: بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري، محمد العمري، مجلة علامات، السعودية، ع53، مج 14، 2004م، 57.

يوحي بوجود علاقة دلالية ما بينها .... فضلاً عن توظيف الشكل الطباعي للقصيدة لاستعمال أسلوبي الحذف والتنقيط)[1]. كما يُعدَّ من (أخطر أدوات الشاعر ومن أهم المرتكزات الأسلوبية لديه بما تحدثه في نفس المتلقي من مفاجأة بآلية الانزياحات الدلالية)[2].

لذا حدث تطور ملحوظ في ميدان النص الشعري على يد رواد الشعر الحر، ولاسيّما في شيوع ظواهر التشكيل البصري، إذ أخذت القصيدة تبصر قبل قراءتها [3]، فضلاً عن كونها قد أصبحت تستقبل عن طريق العين بعد أنْ كانت وسيلة استقبال النص الأذن[4]، فانطلقت (حداثة الشعر (**الحر**) في تجاربه الريادية من هاجس المغايرة الشكلية ؛ لذا تركزت مبررات التجديد في إطلاق القصيدة من قيد القافية الموحدة، وعدد التفعيلات الثابتة في كل بيت، ورأى المجددون أنَّ ذلك سيعطي الأسلوب الشعري مرونة، ليستوعب السرد القصصي والدرامي والملحمي مما كان غائباً بسبب عاتق القافية والتفعيلات المحددة، ووحدة البيت)[5]. فأصبحت بنائية النص مرهونة بتجربته الشعورية، كون الشاعر من هذه الحالة لا يلتزم بعدد التفعيلات، فأتاحت له هذه الحرية من خلق علاقة جدلية بين السواد والبياض الذي يعطي الفضاء النصي بفضل هذه الحريات التي أتاحت للنص الشعري أنْ يستوعب الأشكال البنائية الجديدة .

وتجسدت هذه الظاهرة الشكلية الطباعية الجديدة في نصوص يحيى السماوي، ولاسيّما في شعر التفعيلة، فعَمَدَ إلى توظيف هذه الوسائل البصرية على النحو الذي يخدم رؤياه أو يقود إليها، غير أنَّ تلك (الرؤية لا تدل على المضمون وحده، ولكن الشكل يرسم قسماتها أيضاً)[6]. فعلى الرغم من كون هذه التقنيات بمجموعها عناصر غير لسانية (لكنها منتمية إلى اللغة على نحو من الإيحاء)[7] وهو ما جعل الشعراء المعاصرين ومن بينهم يحيى لا يفارقون معطياتها. فقد وظفها توظيفاً واسعاً ابتداءً من تشكيل قصائده

1 الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة في القصيدة العربية المعاصرة، كاميليا عبد الفتاح، مجلة علامات، السعودية، ج 70، مج 18، 2009، 359.
2 علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، د. سمير خليل، 163 .
3 ينظر: الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر،31.
4 ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، 255.
5 مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، 35.
6 استنطاق الخطاب الشعري، د. محمد عبد المطلب، مجلة علامات النقد، المغرب، ع 9، 1998، 113.
7 المصدر نفسه، 120.

على شكل مقاطع مفصولة بأرقام عددية أو نجوم، مروراً بطريقة توزيعه للأسطر الشعرية، واستعماله لعلامات الترقيم، وجمالية المسكوت عنه.

أولاً: أسلوب البناء المقطعي: أو ما يسمى بـ (تلويح القصائد)[1] .

تبين للباحث من خلال تتبع الأعمال الشعرية لدى يحيى السماوي، أنَّه يجنح لتقسيم قصائده إلى لوحات منتظمة، متماسكة في المعنى، مكملة لما قبلها، وهي سيرة من الشعر ظهرت في القصيدة العربية المعاصرة، وإن لم تكن عامة في القصائد كلها، فإنَّها يمكن أنْ تغدو ظاهرة فنية يجدر التوقف عندها. فتندرج بنية هذا التشكيل المقطعي إلى (إطار البنى الأسلوبية الأساسية، المشكلة لهيكل القصيدة العربية الحديثة وشكلها الخطي البصري وربما كانت أكثرها حضوراً في ميدان الإنجاز الشعري).[2]

إذ وجد الباحث أنَّ الشاعر قد وظف أساليب فصل متعددة بين مقاطع قصائده، ولاسيّما التي تندرج تحت شعر التفعيلة، والتي تتميز بطولها النسبي. لذا فطريقته اختلفت في تلويح قصائده، فتارة يستعمل أسلوب الفصل بالأرقام، أي يضع بين اللوحة الشعرية واللوحة الأخرى أرقاماً عددية حسابية متسلسلة بالتوالي، (وإنَّ أسلوب الفصل الرقمي هذا ينهض على دلالة سيميائية عامة، تفترض حالة شعرية، تقوم على النمو والمضاعفة وتصعيد الحس التكاثري لعناصر التشكيل الشعري بين مقطع وآخر، فإنَّ المقطع رقم (1) يمثل في المعتاد استهلالاً للمقاطع اللاحقة، وكل مقطع يرتبط بما قبله، على الصعيد الشكلي ـ خطي، برقم ناقص، كما يرتبط بما بعده برقم زائد، وصولاً إلى الرقم الأخير الذي يعد رقم الإقفال)[3]. وهذا ما وُجِد في قصيدة (نقوش على جذع نخلة)[4]، التي يبلغ عدد لوحاتها ثلاثين لوحةً موزعةً على شكل مقاطع شعرية، كل مقطع يحمل رقم معين، وقصيدة (تنويعات على وتر طيني)[5]، التي تشتمل على ست لوحات، وبعضها الآخر يتشكل نسيجها من أربع لوحات منتظمة

1 بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين، عبد الملك مرتاض، مجلة علامات، السعودية، ج59، مج 15، مارس، 2006 م، 149 .

2 جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، د. فيصل صالح القصيري، 17.

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

4 نقوش على جذع نخلة، يحيى السماوي، 96، 137 .

5 هذه خيمتي فأين الوطن، يحيى السماوي، 157، 162 .

كما تبين في قصيدة (نتوءات)[1]، (تهويمات تحت ظلالها)[2]، (مقاطع من قصيدة ضائعة)[3]، (هوامش من كتاب الحزن العراقي)[4]. وسنرصد في هذا النوع من البناء المقطعي قصيدة (**نتوءات**) التي تتكون من أربعة مقاطع مرقمة من (**1 ـ 4**) تنطوي عتبة العنوان على إشارة واضحة إلى بنية التقطيع وحاضنة للمقاطع المنطوية تحتها .

إذ يقوم المقطع رقم (1) على التمظهر التضادي الذي يعزز دلالة الصورة التي رسمها الشاعر في فضاء زماني ممتد بصورة عكسية بقوله:

لا فَرْقَ بين الموتِ والميلادْ
ما دام أنَّ الناس في مدينتي
مزرعة
يقطف من رؤوسها الجلاّدْ
وباسم صولجانِهِ
تُؤَبَّنُ البلاد
لا فَرْق بين الموتِ والميلادْ
وها أنا
يومٌ يتيمُ الغَدِ
في حقيبتي وَهْمٌ
وفي ربابتي صمتٌ..
فما الإنشادْ[5]

يفتتح المقطع الاستهلالي بنفي قطعي مكرر بعدم وجود أي فرق بين صورتين قائمتين على مفارقة زمنية تضادية بين (الموت ـ الميلاد)، عمقت دلالة الواقع المرير المتمثل في هذا البلد. فالصور التشبيهية التي عقدها الشاعر في المقطع الأول ساهمت في فتح أفاق النص ومدلولاته في المقاطع التي تأتي بعدها، لكونه يحفل بمكونات دلالية تتركز

1 الأفق نافذتي، يحيى السماوي 188 .
2 تعالي لأبحث فيك عني، يحيى السماوي، 67، 72، وينظر: قصيدة (ترنيمتان)، 88، 89 .
3 المصدر نفسه، 175، 179 .
4 لماذا تأخرت دهراً ؟، يحيى السماوي، 131، 140 .
5 الأفق نافذتي، 188 .

فيه وتتسرب إلى بنية النتوءات الأخرى.

وفي المقطع (2) يواصل الشاعر تعميق الصورة المأساوية من خلال حضورها الفعلي الذي جاء تعزيزاً لدلالة المقطع (1):

توَسَّدَ الوِجاقْ

رمادَهُ

توسَّدَ العراقْ

مخَدَّةَ السبي

فشاصَ الخبزُ في التنورِ

والضياءُ في الإحداقِ [1]

مَثَلَ توالي الأفعال تعزيزاً لذات الشاعر المغتربة، وتجسيداً للواقع السلبي الذي صوره بمجموعة من الألفاظ التي مثلت انعكاسات دلالية واضحة في الواقع المعيش وسط هذه اللقطات التي أدت إلى نتيجة تحول ملموسة وتجرد من كل شيء .

ثم يحدث انحراف في المقطع (3) يرتبط بمركز الشاعر ومحيطه الذاتي المتمثل بتجربته الاغترابية:

ما عادتِ الأقمارُ تُغري

مَقَل السُهادْ

متُ غريباً

قبلَ أَنْ أعيشَ يا بغدادْ [2]

المقطع الثالث المتمثل بالافتتاح المنفي عزز دلالة الصور التي تمثلت في المقطع **(1 ـ 2)**، فظلت الصورة مندرجة في إطار المشهد العام للصورة الكلية في جميع المقاطع، فعلى الرغم من كون صغر الصورة إلا أنَّها مثلت ذات الشاعر المغتربة، ونقلت مشهداً تصويرياً واضحاً ذا دلالات عميقة يمكن أنْ تعبر عن انفعالات خلفيات المشهد

1 المصدر نفسه، 190 .
2 المصدر نفسه، 191 .

المتمثل في المقطعين السابقين.

أما المقطع (4) فينفتح على دائرة زمانية ومكانية ممتدة بشكل دائري مغلق:

كلَّ صباحٍ

أبدأ الرِحْلةَ في مدينة الأشباحْ

تقودني حافلةُ النهارِ نحو الليلِ..

أحياناً يقودني رنينُ الليلِ

نحو شرفةِ الصباحْ

منطفئَ العينينِ

أو

مَهَشَّمَ المصباحْ [1]

يوضح المشهد شُعوراً ذاتياً متمثلاً ببنية سردية لأحداث واقعية من حياة الشاعر/ الراوي، تتضح في حالة من الدوران المستمر في المكان والزمان نفسهما، وفي نوع من الانغلاق في المحيط الموجود فيه. فهذا المقطع يشهد تمركزاً بالغاً حول بؤرة أنا الشاعر، وكأنَّها تقوم بحشد المؤونة الدلالية والتصويرية للقطات الثلاث السابقة ؛ لتمركزها وتكثفها في هذه البؤرة الختامية [2]. فترتيب المقاطع بهذه الصورة الرقمية، يحدث استجابة لطبيعة الأثر الذي يريد الشاعر أنْ يحدثه في القارئ [3] .

فاعتماد الشاعر بنية التقطيع الرقمي في القصيدة على أربع لقطات من (1 ـ 4) جاءت (لتنتج فضاء شعرياً قائماً على التسلسل في النمو الدلالي للوحدات الشعرية الرئيسة، ولا شك في أنَّ التقطيع الرقمي، بتسلسله الرياضي، يتقصّد التكثير والازدياد، وهو ما يناسب توسيع الحدود الدلالية للمقولة الشعرية التي تسعى القصيدة إلى إنجازها))[4]. فطبيعة الكشف عن المغزى الشعري لفلسفة التقطيع الرقمي، عبر معاينة التحولات اللسانية والأسلوبية والصورية والإيقاعية والرمزية والتشكيلية التي تقدمها المقاطع اللاحقة، تحت

1 المصدر نفسه، 192 .
2 ينظر: جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، 24
3 ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، 217 .
4 جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، 25 .

ضغط التلاحق الحسابي المنتظم، مع مراعاة الفضاء الرياضي الذي يمكن أنْ تتركه الأرقام على الفضاء الشعري العام للقصيدة، فضلاً عن الانتباه إلى أن كل قصيدة مقطعة تقطيعاً رقمياً لها تجربتها الخاصة [1].

أما المنحى الآخر الذي سار عليه في بنية التقطيع، فهو أنْ يتم الفصل بين اللوحة الشعرية والأخرى بفواصل نقطية وإشارات خالية من الأرقام والعنوانات، فيفصل بنجمتين (* *)، أو ثلاث (* * *)، أو أربع (* * * *). إذ يلعب هذا النمط من التقطيع (على تجسير العلاقة بين المقاطع، عبر لوازم تتكرر في افتتاحيات المقاطع أحياناً، وفي متونها أحياناً أخرى)[2]، والحق أنَّ هذه الظاهرة التي أتبعها الشاعر تكررت بكثرة في بناء نصوصه الشعرية حتى طغت على الظاهرة التي سبقتها **(التلويح بالأرقام العددية)**، ومن القصائد التي بنيت بهذه الطريقة قصيدة (لي ما يبرر وحشتي هذا الصباح)[3] التي وزعها على خمس لوحات في كل لوحة حكاية معينة، وقصيدة(من يملك الوطن)[4]، (أصل الداء)[5] المتشكلتان من أربع وحدات فصل بين اللوحة والأخرى بثلاث نجوم.

وسنتخب قصيدة (**تماهٍ**) التي تمثل البعد النفسي في تجربة عشق الشاعر، عشق الحبيبة / الوطن، تلك التجربة التي يتماهى فيها الوطن مع الحبيبة، وهو يفصح عن كُنْهِ هذا التماهي وحقيقته في قصيدته التي تتقنع خلف هذا العنوان لتكشف عن عالم كامل من التماهي والتباين بين أطراف الحوار الممتد على طوال المقاطع الأربعة المكونة للنص، الذي يفصل بين مقطع وآخر بعلامة ثلاثية على صورة نجوم (* * *). فالمقطع الأول، حافل بصورة ذلك التماهي بين الحبيبة المخاطبة والوطن المتمثل برموزه المتعددة:

بينكِ والعراقْ

تماثلٌ ...

---

1 ينظر: المصدر نفسه، 17، 18 .

2 المصدر نفسه، 29 .

3 الأفق نافذتي، 102،111. وينظر: قصيدة (تقرباً لله)، 27، 32، وقصيدة (نزق)، 129، 132، وقصيدة (المجد للغضب المسلح)،147،150، وقصيدة (سأنام مغتبطاً)، 179، 186، وقصيدة (بي خرسٌ)، 207، 209 .

4 هذه خيمتي فأين الوطن، 121،123، وينظر: قصيدة (جزت نواصيها الكرامة)، 139، 142، وقصيدة (لا فرق)، 165، 168.

5 المصدر نفسه، 19، 24، وينظر: قصيدة (في وطن النخيل)، 52، 54، وقصيدة (جلالة الدولار)، 62، 66.

كِلاكُما يسكنُ قلبي نَسَغَ احتراقْ

كلاكما أعلنَ عصياناً

على نوافذِ الأحداقْ

وها أنا بينكما

قصيدةٌ شهيدةٌ

وجثَّةٌ ألقى بها العشقُ

إلى مقبرةِ الأوراقْ[1]

يمثل المقطع الأول من القصيدة دخول الشاعر مباشرة بصورة متماهية بين الحبيبة المخاطبة والمناجاة والوطن، المتمثل برموزه التي تشخصه في القلب والعقل الممتدة على طوال النص، فطبيعة المطلع هنا كما يقول الدكتور محمد جاهين بدوي: (تكشف عن طبيعة تجربة الشاعر النفسية وإحساسه الممضّ اللذّاع بغربته، فالحبيبية بينها وبين العراقِ تماثلٌ ووجه التشابه الذي يبلغ حد التماهي بينهما أن كليهما يسكن قلب الشاعر ويستقر فيه **(نسغ احتراق)** على ما في هذا التعبير من دلالة لاذعة كاشفة، تدل بما تحمله من مفارقة واخزة على عمق تجربة الشاعر النفسية المستعذبة المعذِّبة تجاه الوطن/ الحبيبة، أو تجاه الوطن والحبيبة في آنٍ واحد)[2].

ثم ينتقل إلى اللوحة الثانية التي تختلف فيها وجهة التماهي، إذ يتماه مع الفرات الذي يمثل رمزاً من رموز العراق:

بَينَكِ والفُرات..

آصِرَةٌ ..

كِلاَكُمَا يسيلُ مِنْ عَيْنَيَّ..

حِينَ يَطْفحُ الوَجدُ..

وحِينَ تَشتَكِي حَمَامَةٌ الرُّوحِ..

1 قليلك لاكثيرهن، يحيى السماوي، 15، 16 .

2 تجربة العشق والاغتراب في ديوان (قليلك لا كثيرهن)، دراسة تحليلية، د. محمد جاهين بدوي، ضمن كتاب تجليات الحنين، 1/ 162 .

مِنَ الهَجِيرِ في الفلاة.

كِلاَكُمَا صَيَّرَني أُمنيةً قَتِيلةً ..

وَضحكةً مُدمَاة.

تَمتَدُ من خَاصِرَة السُّطورِ..

حَتَّى شَفَةِ الدَّوَاة.

كُلاكُمَا مئذَنَةٌ حَاصَرَها الغُزَاة.

وَهَا أنا بَينَكمَا تَرتيلةٌ تَنْتَظِرُ الصّلاة.

في المُدُنِ السُّبَاتْ [1]

فالمقطع الثاني، يبدأ بداية استهلالية جديدة مع استعادة جزء من اللازمة السابقة في المقطع الأول، ممّا يعزز تسلسل البناء المتنامي بين مقاطع القصيدة، ففي هذا المقطع نجد الشاعر يتماهى مع وجه أخر وهو **(الفرات)**، فبعد أنْ كان التماهي بين الحبيبة والشاعر، أصبحت الصورة هنا ثلاثية الأبعاد اتحدت في ذات واحدة **(الحبيبة، الوطن، الفرات)** عبر تكرار صور التماهي بتوظيف تقنية التشبيه البليغ من خلال تكرار تركيبي **(كلاكما)** الذي تكرر على نحو لافت في جميع المقاطع المكونة للنص.

وفي المقطع الثالث يستدعي الشاعر رمزيته التي يرى الباحث إنَّها قد أتسمت به وتفرد فيها، وهي **(رمزية النخيل)** رمزاً لبلده العراق:

بَينَكِ والنَّخِيلْ..

قَرَابَةٌ..

كِلاَكُمَا يَنَامُ في ذَاكِرةِ العُشبِ..

وَيَستَيقِظُ تَحتَ شُرفَةِ العَوِيل.

كِلاَكُمَا اثكَلهُ الطُغَاةُ والغُزَاةُ..

بالحفيف والهَدِيل.

1 قليلك لاكثيرهن، 16، 17 .

وَهَا أنا بَينَكُمَا..

صُبحٌ بلاَ شَمسٍ

وليلٌ مَيّتُ النُّجُومِ والقِنديل [1]

تتضح في بنية تقطيع القصيدة تنويع التشكيل الصوري، وتعدد العناصر التي يتماهى معها الشاعر، فجميع هذه العناصر، تتشكل بوصفها، مجموعة قوة تشحن الأنا المتمركزة حول ذاكرتها، لمواجهة الواقع المكاني المتمثل في أرض غربته [2]، فعمل الشاعر عبر انتقاله بين هذه اللقطات في كل مقطع في (تنظيم الأفكار الواردة في القصيدة وتناولها متسلسلة)[3]. فجميع الأشياء التي تماهى معها مع حبيبته، تدور وتصب في منبع واحد، وهو العراق. ففي هذه اللوحة المشهدية بين الحبيبة والنخيل رمز الشموخ والخصب والعطاء، يرى الشاعر إنَّ هناك قرابة وآصرة رحم، تعززها وتوثق علاقة هذا الترابط، صور الحاضر، فكلاهما ينام في ذاكرة العشب واخضراره الجميل، ويفيق على صرخات الفزع والروعة، وأعوال الثكلى، وصراخ الأيتام [4].

وفي المقطع الرابع **(الختامي)** من القصيدة يعزز دلالة الموقف السابق الذي عزز تجربة الأنا الشاعرة الاغترابية في فضاء زمكاني محدد غير مفتوح، يعكس واقعية على المتلقي بفضل المهيمنات اللفظية التي عززت صورة التجربة:

لا تَعْجَبِي إنْ هَرَمَتْ نَخْلةُ عُمْرِي

قَبْلَ أنْ يَبْتَدِئَ المِيلاَدْ

لا تَعْجَبِي...

فَالجذْرُ في «بَغْدَادْ»

يَرْضَعُ وَحْلَ الرُّعْبِ ..

وَالغُصُونُ في «أدِلا َدْ»

وَهَا أنا بَيْنَكُمَا

1 المصدر نفسه، 18.
2 ينظر: جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، 32.
3 بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين، 150 .
4 ينظر: تجربة العشق والاغتراب في ديوان (قليلك لا كثيرهن)، دراسة تحليلية، تجليات الحنين، 1/165 .

شِرَاعُ سِنْدِبَادْ

يُبْحِرُ بَينَ الموتِ والمِيلا َدْ [1]

يصل الشاعر في هذا المقطع الختامي إلى قمة التكثيف الشعوري، في توصيف تجربته الاغترابية، متخذاً من رمزية السندباد شراعه فقط ؛ لأنَّه كما معهود في أسطورته (لا يملك في رحلته إلا السفين والشراع)[2]. فشخصية السندباد المعروفة برمزيتها ذات الترحال المستمر يستدعيها الشاعر ويعكسها على تجربته في تصويره مبحراً (في رحلة سندبادية عبثية غير نهائية تموج الأهوال والمخاطر بين الموت والميلاد)[3]، ففي المقطع الختامي يكمن اغتراب الشاعر، ليس مع الحبيبة فحسب، بل مع الوطن بكل تجلياته ورموزه التي تشير إليه، فقد يرى الحبيبة الوطن، ولما لم يحظ بأي واحد منهما وجد نفسه منفياً وسط الشقاء والعذاب.

تُبين مقاطع قصيدة تماه (واحداً من أهم شواهد حصاد رحلة السماوي الاغترابية مع المرأة: الوطن/ المنفى، إذْ فيه وفي أمثاله يقف على حدّ الحيرة بين التحقيق، تحقق الملاذ البديل، والعدم، وإنَّ كان إلى الأخير أميل. هكذا بدا المشهد الأخير، فماذا عمّا سبق من تجليات ؟!، كيف ارتسمت ملامح المرأة وطناً ومنفى في محطات ارتحال السماوي المتتالية المتباينة في آن ؟، وأي تجليات المرأة كان أشبه بالعراق / فردوسه المفقود: تَعيُّناتها واقعاً ملموساً أم تهويماتها حلماً عصيّاً؟!)[4].

وبعد أنْ وضحنا تشخيص المفردات الرئيسة التي تؤطر عالم السماوي الشعري في القصيدة المتمثل بـ (**الوطن، الحبيبة**) ينبغي الاعتراف أيضاً، أنَّ ما قمنا به ليس إلا تشخيصاً نظرياً فحسب، لا مكان له على صعيد التطبيق، فقد كان في هذا الثالوث الذي تماهى معه الشاعر نوعٌ من التلاحم والتآصر . في واقع الشاعر إلى حد لا يمكن معه فصل الفرات والنخيل عن الوطن ؛ لأنَّ كل مفردة تشير إلى الاثنين الآخريين كما لو كانت كل مفردة مرآة أمام الأخرى، فالحبيبة هي الوطن، وهي الفرات، وهي النخيل، وخلاف ذلك هو الصحيح.

1 قليلك لا كثيرهنَّ، 18، 19 .
2 الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د، عز الدين إسماعيل، 209
3 تجربة العشق والاغتراب في ديوان (قليلك لا كثيرهن)، دراسة تحليلية، تجليات الحنين، 1 / 166 .
4 الشعر العراقي في المنفى، السماوي نموذجاً، د. فاطمة القرني، 91 .

وقد تبين أنَّ سبب لجوء الشاعر إلى أسلوب التقطيع على شكل لوحات مقطعية، سواء أكان بالأرقام العددية المرتبة، أم بالنجوم الفاصلة بين كل لوحة وأخرى هو (رغبة في تخفيف النص من أثقال الطول، بحيث إنَّ القارئ يسهل عليه تبين المستويات الشعرية التي كتب فيها القصيدة، فيتطلع إلى اللوحة الموالية بعد قراءة اللوحة السابقة؛ لأنَّ عرض نص شعري طويل دون تلويحه أو تقسيمه قد يحدث ملالاً وعزوفاً لدى القارئ) [1]. إذ إنَّ توظيف (أسلوب التقطيع في القصيدة لا يؤلف فيما نرى عنصرا من عناصر القصيدة، وإنَّما هو وسيلة بنائية ...)[2] تعكس رؤيا الشاعر في محاولة الجمع بين الوحدات المختلفة، أو تحقيق الشعرية من خلال اللانسجام واللاتشابه واللاتقارب بين هذه الوحدات [3] .

فقد أفاد الشاعر من هذه التقنية ووظفها في الكثير من قصائده، معتمداً على خلق ترابط كلي بين المقاطع، إذ تتوالى القصيدة صوراً متعددة، تعقبها صورٌ أخرى، يجمع بينها جميعاً ـ في الصورة الكلية ـ توحد وتناسق. فالسمة الجمالية التي يتسم فيها أسلوب التشكيل المقطعي في نصوص السماوي، هي استعماله للمقطع المدور **(الذي يشبه الفقرة في النثر)** الذي يجعل المقطع وحدة واحدة على مستوى المعنى والصورة والبناء اللغوي [4]، وإذا كان الشاعر قد جمع في هاتين القصيدتين بين نظام الترقيم في الأولى، ووضع النجوم الفاصلة بين المقطع والآخر في الثانية، فإنَّه نجح في بنية كل منهما في عدد متواشج من المقاطع التي تؤلف وحدة كلية فيما بينها، مع صلاحية كل منها؛ لأن يكون موضوعاً للتأمل النقدي دون اجتزاء متعسف، وأحسب أنَّ هذه الصيغة في التكوين الشعري تحل إشكالية القصائد المطولة والمقطوعات الجزئية بخلق أنساق شعرية متلائمة [5] .

ثانياً: جماليات السطر الشعري:

يُعدُّ أحد أساليب التشكيل البصري المتبع في النمط البنائي على بياض الصفحات، من خلال توظيفه السواد وطرق كتابته موزعاً على شكل أسطر شعرية تطول تارة

1 بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين، 149، 150 .
2 بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، 90.
3 ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، 28.
4 ينظر: جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، 77.
5 ينظر: جماليات الحرية في الشعر، د. صلاح فضل، 138.

وتقصر تارة أخرى. فيأتي السطر الشعري في نصوص السماوي بأنماط مختلفة، كل نمط يمثل شكلاً هندسياً، يوحي بدلالته على السواد. إذ يحاول الشاعر بفضل السطر الشعري بأنماطه المتنوعة في استعمال الإمكانات الطباعية من أجل إبراز دلالات تجربته الشعرية ؛ لأنَّه يتصف بالتنوع الكمي والكيفي في كتاباته، بما يعني ارتباط هذه الإمكانات بهيأتين موسيقيتين فقط للقصيدة هما: قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر [1] .

ومن الخصائص الجمالية التي تطبع شعرية السماوي تفردها، هو تفرد بعض الكلمات في سطر شعري متفرد، يؤتي الانطباع بأنَّه يتخذ له دلالة جديدة تعوم في الحقل الدلالي لأصل لفظه المنزوع، والمفصول عنه، فضلاً عن كون اللغة الشعرية في كثير من الأسطر الشعرية تستغني عن الكلمات بلغة النقط (...) عن الألفاظ. ومن ذلك قوله في قصيدة (**نقوش على جذع نخلة**):

يا زَمَنَ الخوذةِ والدفنِ الجماعيَّ
وقانونِ وحوشِ الغابْ
متى ...
متى يخترعون طلقةً
تَمَيّزُ الطفلَ من الجنديّ
أو قذيفةً
تَمَيّزُ الحانةَ من المحرابْ؟
وشنطةَ التلميذِ من حقيبةِ الإرهابْ ؟
متى ...
متى يُغادِرُ الأغرابْ
بستاننا
فَيَسْتَعيدُ النخلُ كبرياءَهُ
ويستعيدُ طهْرَهُ الترابْ؟ [2]

1 ينظر: الشكل الطباعي، ودوره في تشخيص الدلالة في القصيدة العربية المعاصرة، 375.
2 نقوش على جذع نخلة، 126، 127. وينظر: تعالي لأبحث فيك عني، 37، 91، 119، 120 .

فتكريره هنا لكلمة **(متى)** مرتين، وبسطرين مستقلين، ساهم في منحها زخما دلاليا، وجعلها بؤرة النص والفكرة الجوهرية المركزية التي يدور النص حولها، فأفردها بسطرٍ مستقلٍ وما يحمله هذا الترتيب من ثقل دلالة تلك اللفظة والإيحاءات التي يمكن أنْ تحملها. فضلاً عن النقاط (...) التي أغنته عن الاسترسال بمفردات أضفت على النص تركيزاً وتكثيفاً في المعاني إلى جانب عناية الشاعر بترتيب السواد على البياض محاولا بذلك تعميق الدلالة وتحميلها أبعادا أعمق من خلال ترتيب المفردات على السطور التي كونت النص.

فاستعمل الشاعر تقنية التشكيل البصري بفضائها الممتد للدلالة على محنته التي تمثل محنة أبناء بلده، لذلك كرر كلمة **(متى)** مرتين بصورة منفردة في سطر شعري، يعقبها بنقاط الحذف وانفرادها بهذه الصورة وتكرارها الممتد على طوال النص وكأنَّه أراد بهذه الصورة المكتوبة أنْ يبين إحساسه باليأس وطول الانتظار، من دون أمل فجاء بالكلمة وأعقبها بنقاط الحذف دلالة على طول مدة البقاء لكونهاغير محددة. فساهم كل من التكرار والرؤية البصرية وتوظيفه للفظة العامية (**شنطة**) في تحديد دلالة النص وتقريبها إلى أذهان قرائه. ومن هذا النمط الشكلي ننتخب من قصيدة (**تعالي لأبحث فيك عني**) قوله:

سأسَمِّيها: التي تختصرُ الأسماءَ ..
والمئذنةَ الضوئيةَ ..
النخلةَ ..
والوردةَ ..
والنجمةَ ..
والماءَ الذي
يُحْيي هشيماً ويَبابْ
والتي مِحرابُها
يفتحُ للجنّةِ
باب..[1]

1 بعيداً عني... قريباً منك، 65، 66. وينظر: 61، 68، 69،72، 73، 75،79،84، 100، 104، 138، هذه خيمتي فأين الوطن ؟، 43، 108، 165، البكاء على كتف الوطن، 55، 176، لماذا تأخرت دهراً عليا ؟، 10، 23، 56، 64، 89، قليلك لا كثيرهن، 37، 38 .

يتنقل الشاعر في وصف محبوبته من الصفات الحسية المستنبطة من الطبيعة في كل سطر شعري **(النخلة، الوردة، النجمة)** إلى الصفات الوجودية فهي **(الماء الذي يحيي)**، الذي جعل الله كل شيء منه حيا، ومحرابها المقدس الذي يفتح أبواب الفردوس[1]. ونراه يستعمل في كل سطر شعري كلمة واحدة، للتركيز على مفهوم التتابع والتعدد للصفات المترابطة بوساطة حرف العطف الواو الجامع بينها .

ومن طرق التشكيل السطري، أنْ يبدأ الشاعر سطراً شعرياً طويلاً ثم يتآكل ويقصر شيئاً فشيئاً، ولا يبقى من السطر إلا لفظة واحدة. ومن ذلك قوله في قصيدة **(هذيان معتقل)**:

هرمَ العشقُ بها واسْتَصبْى البغيُ

فأَعْشَبَ في الطُرُقاتْ

هات..

هات..[2]

في المقطع السابق ينفتح العنوان بدلالاته على المتن النصي، فقد وجدنا أنَّ تقنية التضاد بين اللفظتين **(هرم، استصبى)** تحيل إلى عمق الأثر في الذات الشاعرة البائسة وهي تؤكد صور ذلك الحرمان. ولذلك فقد استغل الشاعر الفضاء البصري للتدليل على تدرج تلك الصورة، إذْ عمد إلى ترك مساحة طويلة من البياض بعد الفعل **(هات)** وهو الفعل الدال على الطلب والاستنجاد، مما جعل من مساحة البياض دالاً بصرياً يؤكد على حجم الفجوة بين ذاته وبلده، ثم كرر الفعل مرتين ووضعه في أقصى السطر، ليشير إلى بعد المسافة [3] .

ومثل هذا النمط قوله في قصيدة **(ادَّخر آهاتك يا صديقي)**:

أوصِد نوافذكَ الجريحةَ ..

لنْ يُطِلَّ الهدهدُ الموعودُ

1 ينظر: مقدمة مجموعة بعيداً عني... قريباً منك، 14.

2 هذه خيمتي.. فأين الوطن ؟، 234 .

3 تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، سامح الرواشدة، مجلة مؤته للبحوث والدراسات، الأردن، مج 12، ع2، 1997م ، 521.

حتى يستعيدَ

عَفافَه ُ :

طين..

وورِدُ .. [1]

نلحظ حركة التدرج السطري المشار إليها، والتي تشكل خطوطها وصورتها الخارجية شكلاً هندسياً عن طريق تآكل السطر بشكل متدرج، ولم يبقَ من السطر إلا كلمة واحدة أضحت متكأً للأسطر التي سبقته، إذْ وجدتُ الكلمات تتآكل (وهي تكاد تسقط في بئر الصمت قبل أن تتفجر في المقطع التالي، وهذه تقنية أثيرة يختبر فيها شعر التفعيلة حريته التشكيلية، فالقول يبني شكله ودلالته في اقتصاره وعضويته وحدّة محاكاته الجسدية، يتحول السطر الشعري إلى قطعة منحوتة تعكس معناها بالفراغ المحيط بها وكتلتها، إنَّها تخلق موقفاً ووضعاً جمالياً يوشك أن يقود إلى الانتحار الشعري بالتلاشي) [2].

وهناك طريقة أخرى نهجها الشاعر بكثرة في معمارية بناء نصوصه، والتي تكون السطور الشعرية غير متوازنة من حيث الطول والقصر، وتخضع مفردات النص الشعري وأبياته لترتيب غير متزن هندسياً، ويخضع النص عندئذ لنظام تتحكم فيه العلاقات المكانية تقريبا [3]، لذا تجد السطور الشعرية في حالة من التموج من حيث قصر السطر وطوله ومكانه بحسب التموج العاطفي للشاعر، فقد يكون التموج من جهة واحدة وهي الجهة اليسرى، بحيث إنَّها تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض[4]، في حين تحافظ الجهة اليمنى على الاستقرار المكاني الذي يكون متساوياً عمودياً. وننتخب من هذا النمط قصيدة (**كوابيس**) التي يقول فيها:

أَتعَبَني العشقُ وطولُ الليلِ والسكوتْ

يُخْجِلُني لو أنني في غربتي أموتْ

الأهل ُ في قلبي..

1 البكاء على كتف الوطن، يحيى السماوي، 127 .
2 أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، 106.
3 ينظر: الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامه، 64.
4 ينظر: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، 114.

وفي أوردتي رائحةُ البيوتْ

فَهَلْ أنا الجِثّة ؟

أمْ كنتُ أنا التابوتْ ؟

ما نَفْعَ عينين يشعُّ فيهما اخضرارْ

إن كنتُ لا أبصرُ في مدائني

غيرَ الدمِ السفوح من جنازةِ الليلِ

على مقبرةِ النهارْ ؟ (1)

إنَّ تعرجات السطور تعبيرٌ بصريٌ يترجم من خلاله الشاعر حالته النفسية وتعرجاتها، فهي تجسد الضيق بالمكان الذي نعته الشاعر بدقة، فالعشق والغربة لهما أثرهما الواضح في ورود الكوابيس على مخيلة الشاعر، فورود جميع هذه الألفاظ في كل سطر يمثل انعكاس هذا التحطيم المتدرج الذي يجتاح حياته التي ذبُلتْ في ظل غربةٍ جعلته متخبط الفكر وعرضةً لضربات الزمن، فلم يأخذ من زاده إلاّ الشعر الذي استوعبته الورقة، فهي الوحيدة ستحكي بعد حين حكايته للأجيال.

ومن هذا التموج الهندسي للسطور الشعرية ننظر قصيدة (**ملكتني جميعاً**) التي يستهلها بقوله:

ما كنتُ عبداً للهوى

ولا استْبَى الجَمالُ مني خافقاً منيعا ...

فما الذي غَيَّرَني

حتى غَدَوْتُ الُمُدْنَفُ المُطيعا ؟

مَلَكْتِ من أشجاري الأصولَ والفروعا

فما الذي أَبْقَيْتِ للماءِ الذي أعْشَبَ رملي

فَغَدا خريفُهُ رَبيعا

1 عيناك لي وطن ومنفى، يحيى السماوي، 78 .

أنْ كنتِ قَدْ مَلَكْتِني جميعا ؟ [1]

حرص الشاعر على الكتابة بهذا الصورة من التموج بين السطور الشعرية من حيث الطول والقصر، فالنص يمتاز بهيمنة الجمل الفعلية القصيرة الطاغية على النص، والتي بدورها جاءت متناسقة مع التشكيل الهندسي، لتترك آثرها في التماسك النصي من خلال توزيعه للأسطر الشعرية على هذا النمط الشكلي للإيحاء بالدلالة التي يرمي إليها الشاعر، الذي اجتهد بتوزيع ألفاظ تراكيبه على بياض الورقة توزيعاً متوجاً. فحاول استثمار الطباعة وما أتاحته من إمكانيات واسعة للتأثير في القارئ وخلق بؤر استقطاب في ذهن القارئ على مقاطع بعينها (فالشكل دال على مدلوله، وهما قصديان في الشعر عموماً، وفي الشعر المعاصر خصوصاً)[2]. فكان توزيعه للأسطر بهذه المعمارية قد منح القصيدة زخماً دلالياً تركيبياً يستجيب للقدرات التأملية لدى القارئ بفعل أدواته البصرية التي ساهمت في نقل خطابه بفعل الحرية الكاملة التي أطلقتها عبر الانتقال من ضمير المتكلم في الافتتاح واختتام المقطع بالضمير المخاطب الذي مثل الآخر / الحبيبة، التي مثلت بؤرة الاستقطاب بين الأنا والآخر .

ثالثاً: جماليات علامات الترقيم:

تمثل علامات الترقيم واحدة من الآليات التي أولاها يحيى السماوي عناية مهمة في العملية البنائية لما تحمله من دلالات قد تكون أكثر غنى وعمقاً من اللغة، ومفرداتها، إذا ما وظفت بطريقة تتناسب والنص، فتمثل علامات الترقيم (عنصراً هاماً في النظام الطباعي للقصيدة، تتحول من مجرد محدد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل)[3].

وقصيدة (**الستِ مولاتي؟**) يمكن أنْ تُعد أنموذجاً لما سبق، إذ ركن الشاعر إلى الإكثار من علامات الترقيم، فضلاً عن أنَّه أفرد لفظة بسطر مستقل وما يحمله هذا الترتيب من ثقل دلالة تلك اللفظة والإيحاءات التي يمكن أنْ تحملها، فيقول في المقطع الاستهلالي الذي يفيض بالتساؤلات:

1 نقوش على جذع نخلة، 155 .
2 مدخل إلى قراءة النص الشعري، محمد مفتاح، مجلة فصول، القاهرة، ع1، 1998، 257 .
3 في البحث عن لؤلؤة المستحيل، د. سيد بحراوي، 47، نقلاً عن جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، 19.

قدِّيستي البتول:

جئتُ باحثاً عني..

أما وجَدْتِني ؟

مرّتْ عصورٌ وأنا ضائعةٌ ذاتي..

لا تتركي أسئلتي

دون إجابات..

ما لِفِراشاتي ؟

تخافُ من ذبالةِ القنديلِ ؟

والورودِ في حديقتي دون عبير..

وعباراتي

يتيمةُ البيان..

والبيدر دون سنبلٍ..

وما لأبياتي

أعلنتِ العصيان..

واليراعِ لا يكتبُ إلاّ عنك..

والربيعُ ما مرَّ على شرفةِ واحاتي ؟.[1]

نلحظ هنا كثرة علامات الترقيم، إذ يكثر الشاعر من نقطتي التوتر[2] والتفسير[3]، وعلامات الاستفهام، إذ استخدم السماوي هذه العلامات تبعاً لوظائفها فقد جمعها في قصيدة واحدة، فالنقاط تترك للمتلقي حرية الفهم والإدراك ؛ لما توحي به وتغني عنه

1 البكاء على كتف الوطن، 133، 134 .

2 وهما عبارة عن (نقطتين أفقيتين (..) بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر وقد وضعت في إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد مؤقتاً بسبب التوتر)؛ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، د. محمد الصفراني، 204

3 علامة ترقيمية صورتها البصرية (:) وتستعمل في مواضع القول والتبين والتوضيح. ينظر: مباحث في الترقيم، الشيخ صالح بن محمد بن حسن الأسمري، مجلة الحكمة، ع 21، آب، 2010، 372 .

هذه النقاط، فالنص هنا بشكل عام نلمح فيه عناية الشاعر بهذه المفردات والعلامات؛ لإدراكه الواعي لما تضفيه هذه الجزئيات من دلالات تغني عن غيرها من المفردات وتجعل النص مقروءاً لا مسموعاً، فضلاً عن الترتيب الواعي والمنطقي لجزئيات العمل الشعري وتتابع حلقاته البنائية.

فعَمَدَ الشاعرُ إلى الإكثار من هذه العلامات في سبيل التخلص من تلاحق النفس الإيقاعي الذي فرضته تقنية التدوير فاستخدم نقطتي التفسير والتوتر التي تفرض على القارئ الوقوف من أجل التأمل لما يرمي الشاعر إليه. فضلاً عن الدور الذي لعبته أداة الاستفهام في تفسير ما ذهب إليه الشاعر. (فعلامات الترقيم بعامة تنقل اللاشعور لمستخدمها منتهزةً غفلته ؛ لذا يُعدُّ تحليلها في غاية الثراء من حيث المعلومات التي توفرها عن لا شعور الشاعر)[1].

وفي نص (**يقولون عني**)، يلحظ الباحث عناية الشاعر بهذه العلامات الترقيمية، وفتح النص بصورة كبيرة على آفاق التأمل لدى القارئ، لذا ننتخب منه قوله:

وحاوَلْتُ أنْ لا أُحِبكِ يوماً ..
فخاصَمْتُ عينيك.. طيرَ الكنارِ ــ
سَكَبْت على بَيْدَرِ العشقِ مقتي !
وَغَيَرتُ دربي..
ولونَ القناديل.. شكلَ المساءِ
وأجْراسَ صوتي !
وأسْدَلْتُ كلَّ الستائر كي لا أراكِ
فَأغْلَقْتُ بابي وشباكَ بيتي !
وهاجَرْتُ عن شرفةٍ أنتِ فيها
وعن كلِّ شيء أُسَمّيهِ أنتِ
وقلتُ: انتهيتُ أنا ... وانتهيتِ !
فَمِنْ أين جئتِ ؟
جميعُ النوافذِ مختومةٌ بالظلام..

1 مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار عوني، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج26، 1997، 304.

فمن أين جئتِ ؟[1]

لحظ الباحث في هذا المقطع غلبة الرؤية الحسية البصرية، من خلال استعماله تقنية التشكيل البصري بفضائها الممتد، إذ أكثر من علامات الترقيم المتمثلة، بعلامة الحصر[2] ونقطتي التوتر والتفسير، وعلامات الانفعال [3]، وعلامات الاستفهام، فساهمت هذه العلامات الترقيمية في عملية التوصيل إلى القارئ بدقة ليعوض ما تفقده القصيدة المكتوبة من التكوين الصوتي وملامح القسمات التي تصاحب القصيدة عن إلقائها، فصورة النص مركزة تتابع في ذاكرة الشاعر تثيرها أشياء منتخبة جاءت الواوات من أجل جمع شتاتها، فكلها تبحث عن حب قديم، يجمعها إحياء ذكريات فانية ترتب عليها حاضر خاو.

فهذه العلامات الترقيمية ما هي إلا إشاراتٌ إلى الانطواء النفسي، فضلاً عن تصارع السواد مع البياض في تلك العلامة بما يشير إلى توتر نفسي أنشأ صراعاً على المستوى البصري بين العدم ممثلاً بالبياض وبين الوجود الذي جسّده السواد[4]، كما أن الشاعر سعى إلى تشكيل الدوال بصرياً موحياً بالبعد الزمني والمكاني المتسلسل في النص بصورة بنية دائرية متنامية الحدث.

رابعاً: جماليات المسكوت عنه:

تمثل هذه الظاهرة واحدة من الظواهر الشكلية المتبعة في البناء النصي، والتي شاعت في القصيدة الحديثة والمعاصرة، نتيجة التطور الحديث في مجال الدراسات الأدبية الذي أحدث تحول في القصيدة المعاصرة، فتحولت إلى قصيدة **(تقرأ على انفراد)** بعد أنْ كانت تسمع في جماعة، وأصبحت تخاطب العين قبل الإذن وربما دون الإذن، ومن هنا فقد خفيت فيها كثير من عناصر الصوت، ونشطت كثير من عناصر **(الخط المكتوب)**، وتركز الاهتمام على البياضات في الدراسات المعاصرة أكثر من السواد من أجل فتح

1 عيناك لي وطن ومنفى، 28 .

2 هي من علامات الحصر صورتها البصرية (-) ويطلق عليها الشرطة، وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها: في أول الجملة الاعتراضية وآخرها، ولفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما أو الإشارة إليهما بـ (قال)، أو إجابة أو رد، ولفصل الأرقام والحروف الترتيبية عن العناوين، ولحصر أرقام الصفحات، ينظر: مباحث في الترقيم، 374، 375 .

3 هي أحدى علامات الترقيم وصورتها البصرية (!) وهي تدل على التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك، ينظر: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، 281.

4 ينظر: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، د. محمد مفتاح، 2/ 261.

باب التأويل لدى القارئ. إذ يمثل المسكوت عنه صورةٌ بصريةٌ (....) متمثلة بمد أربع نقاط فأكثر في النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين أو سطراً كاملاً أو مجموعة أسطر على وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر[1].

وقد اشتهر يحيى السماوي بالمد المنقوط الذي يتكون من ثلاثة أسطر فأفرط في استعماله حتى عُدَّ ظاهرة في شعره. فهذا النوع من التشكيل البصري له وظائف تكمن خلف الوظائف الدلالية تمثلت بحاجة الشاعر إلى تغيير المزاج الانفعالي للقصيدة، لذا يلجأ الشاعر إلى إمهاله، وذلك بإعطائه فسحة من الوقت ... وهي ثلاثة أسطر فارغة [2]

فضلاً عن كونه يترك أثراً هندسياً في مشاكلة الدلالة من الناحية البصرية، فمنها ما يشكل مدى مكانياً يشير الشاعر فيه متسائل عن مكان قدوم الآخر المخاطبة، وعلى هذا النمط نقرأ قوله في قصيدة (**يقولون عني**):

فَمِنْ أينَ جئتِ ؟
جميعُ النوافذِ مختومةٌ بالظلامِ ..
فَمِنْ أينَ جئتِ ؟
....
.....
.....
وحاولتُ عنكِ الهروبَ
وحين اعتزمتُ الرحيلَ:
رأيتُ على بُعْدِ يومينِ مَوْتي !![3]

اتسمت نبرة النص بالخفوت فنبرة يحيى الشعرية خافتة، لذا نجد النص يلمح أكثر ما يصرح، يلوذ بالصمت أكثر من الكلام ؛ لأنَّ الصمت يحمل كثيراً من الدلالات، فلم يعد الصوت هو المسيطر على النص الشعري بل البياض أو بالأحرى الصمت الذي

1 ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث د. محمد الصفراني، 208.
2 ينظر: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، د. ثائر العذاري، 30.
3 عيناك لي وطن ومنفى، 29 .

يشكل جزءاً كبيراً من النص بيد أنه صمت محسوب يوزعه الشاعر بذكاء في جسد النص الماثل أمامنا فقد تميز بدرجة قصوى من الاقتصاد اللغوي؛ إذْ تميز بسطحية زئبقية مراوغة ومخادعة في آنٍ واحد، وعلى القارئ إذا أراد اقتحام النص أن يقطع الخط المستقيم الذي يرسمه الكلام العادي والمعنى المعجمي للمفردات [1].

ومن هذا المد المنقوط بثلاثة أسطر قوله في قصيدة (**مناشير ليست سرية**):

مولايَ ربَّ الجُندِ
هل أغثتني ؟
لِمَنْ إذن جيوشكم
إنْ لم تذد
عن شَرَفِ الأرضِ
وعِرْضِ الخِدْر
عن أطفالنا في الموقف العصيب ؟
.....
.....
.....
يا أمَةَ اللهِ احذري..
جيوشنا واجبُها:
حماية الكرسيّ
مِنْ معاولِ الشعوبِ ![2]

إنَّ الشاعر يُضمر المسكوت عنه في المقطع السابق، ولا يكتبه لفظاً شعرياً، ولكنه يوحي به عبر الأسطر المنقوطة الممتدة على بياض الورقة على مسافة ثلاث أسطر؛ ليفتح باب التأويل عند قراءة النص، محاولاً الكشف عن معانيه الشعرية انطلاقاً من محاولة قراءة المضمر[3]. فزيادة مساحات التنقيط في المقطع المذكور آنفاً عملت على زيادة آفاق التأمل والمرارة فعندما يثقل الإحساس على المرء يشعر بثقل العالم على

1 ينظر: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، د. نعيم اليافي، 231.
2 البكاء على كتف الوطن، 102، 103. وينظر: بعيدا عني قريبا منك، 119، 120، هذه خيمتي فأين الوطن، 200، نقوش على جذع نخلة، 23، 24، 97، وتعالي لأبحث فيك عني، 20 .
3 ينظر: مرايا المعنى الشعري، د. رحمن غركان، 357 .

صدره، ويفقد الكثير من القدرة على الكلام. فكأنَّ الشاعر يرسم الحركة بالكلام وله الحرية في التحكم في النص [1].

فتبين للباحث أنَّ الشاعر يشكل عمله، ويصوغ أجزاءه، ويبني عناصره على وفق رؤاه، وحسب طبيعة النص الفني، كونه يخضع لإرادة فنية واعية وقدرة متوازنة في صياغة الجزئيات المتداخلة، والتي تساهم في منح النص أشارات جمالية عالية التأثير في أفكار قرائه.

وقد يكون المضمر ممتدا على شكل سطرين، وقد وجد هذا في مواضع كثيرة من نصوص الشاعر، كما تبين في قوله في قصيدة (**رثاء مبكر**):

في عينينِ كُحّلهما مِزاجُ ندىً ونارْ
وحمامَتَيْ تِبْرٍ
تمرّدَتا على قفصِ الإزارْ
.....
.....
قالتْ: ستعرفُ حينَ يخذُلكَ الحنينُ الى الديارْ
أنَّ الثرى وَهمٌ
فَدعْكَ من الحديثِ عن المَلاذِ المُستعارْ
.....
.....
كنّا وحيدين انتهينا بانتصافِ الليلِ
نلتحفُ الندى في الغابةِ الحجريةِ الأشجار.
لكن انتهيتُ . ضحىً . وحيداً
فوق أرصفة المطارْ [2]

عَمَدَ الشاعر إلى حذف جزء من الكلام ووضع التنقيط الممتد الذي أشار إلى (أنَّ هذا الجزء المحذوف والمستغنى عنه على قدر عالٍ من الأهمية وأراد الشاعر أن يلفت

1 ينظر: السماوي يحفر التاريخ على جذع الوطن، شوقي عبد الحميد، دراسة ضمن تجليات الحنين، 1/ 317 .
2 قليلك.. لا كثيرهنَّ، 119، 120، وينظر: 71، 72، 74، 130 بعيدا عني قريبا منك، 213، نقوش على جذع نخلة، 97، 98، 99، 104، البكاء على كتف الوطن، 12، 13.

انتباه المتلقي إلى أنَّ جزءاً من النص أستبعد وحقّه الحضور وعلامته ماثلة أمامنا)[1]، فالفراغان الكبيران الصامتان في كل مرة وردا فيهما يعبران عن لغةٍ متروك أمرها للقارئ، وهو يتذوق النص عند قراءته. فضلاً عن كون الموقف الحزين يستدعي لحظات من الصمت بين كلام وآخر، وهذا الصمت يؤله القارئ حسب رؤيته للموقف المتمثل في النص.

فالشاعر من خلال هذا الاتجاه الأسلوبي يعين المتلقي في ملء ثغرات النص وصولاً إلى اللذة الجمالية المتوخاة التي تلائم أفكاره. فهذه الفضاءات الصامتة في ميدان النص تُحيلنا إلى احد شيئين: إما إلى إيحاء بـ (**الصمت**) المجرد أو إيحاء بـ **(الحذف)** لغرض إشراك القارئ في الجو الداخلي للمعاني[2]. وقد يوجد المسكوت عنه في منتصف السطر الشعري أو في نهايته، كما في قصيدة (**يقولون عني**) التي يقول فيها:

يقولون عني:
عزيزٌ أذل الهوى مُقْلَتَيه
فضاع على وَرْدِ ثغرٍ وأشْذاءِ خَدِّ
يقولون.... لكنْ ـ
رضيْتُ التحدّي
لأنَّكِ كالشعرِ والماءِ
كالخبزِ عندي [3]

تتضاعف دلالة المحذوف في وسط السطر الشعري بين الكلمتين مع دلالة المنطوق الظاهر المحدد بينهما، فيكمل ما ظهر من الجملة الأولى. وقد ساهمت هذه الظاهرة التي اتبعها الشاعر في بتر الكلام وإعطاء لغة النص كثافة وتركيز مع تلوين المعنى وتنشيط الخيال والتأويل لدى القارئ. فوظيفة البتر هنا تكمن في إثارة المتلقي [4]. ونستطيع أنْ ندلل لذلك بالفراغ الصامت بعد (**يقولون....**) الذي هو إيحاء للقارئ بأنَّ ثمة صمت أعقب الملفوظ (**يقولون**) المحدد فيكمل ما ظهر من الجملة. فهذه التقنية

1 ينظر: تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، سامح الرواشدة، مجلة مؤته، الأردن، مج 12، ع2، 1997م. 517.

2 ينظر: الشعر العربي المعاصر، وإشكالية التذوق الجمالي الحديث، هشام سعيد شمشان، مجلة علامات السعودية، مج 18، ج70، 2009م، 202.

3 عيناك لي وطن ومنفى، 27، 28 .

4 ينظر: الشعر العراقي الحديث 1945ـ1980 في معايير النقد الأكاديمي، د.عباس ثابت حمود، 375.

الكتابية التي تحتل الشعري بعضها ... إنَّما تعلن الإيماء ببعض المخبوء شعراً وتكثفه في اختصار العبارة وتجعلها مكثفة المعنى تحمل كثير من الإيحاءات [1].

فوضع الشاعر العلامات التنقيطية بين الفعل وحرف الاستدراك إذْ سبق المقطع ملفوظ باح به الشاعر، أما الثاني فقد أتبعه بالتنقيط، لذا غاب الكلام وتحول إلى صمت، ليشير من خلالها إلى الحذف المتعمد في ذكر مفردة قد تكون بذيئة يتجنب الشاعر ذكرها إذْ يترك تقديرها للمتلقي.

وقد يؤدي المنقوط دوراً فاعلاً في التوتر الدرامي الذي ينتج الصراع على المستوى البصري على وفق جدلية البياض والسواد وهذا ما نجده في قصيدة (**المتأبِّدُ حضوراً**) التي ورد المد المنقوط في نهاية السطر الشعري:

حاصَرَني الذهول..

فارتبكت..

قلتُ: سيدي

ألسْتَ مَن.....؟

وقبلَ أنْ أكمِلَ

جَف الصوتُ في حنجرتي..

وانحبسَ الكلام.. [2]

يمثل الفضاء المنقوط في نهاية الأسطر الشعرية دوراً في فسح المجال للقارئ للمشاركة في تخيل ما توارى من نهايات التوقيع الصورية [3]. فتبين أنَّ سبب لجوء الشاعر إلى التساؤل الذي بدا شارحاً للدلالة الرئيسة في القصيدة (**دلالة الحزن على المرثي**) وأعقبه بنقاط الحذف من أجل أنْ يطلق الحرية لمخيلة القارئ ودوره في التفكير الحر. فبلاغة الحذف في النص لها ما يبررها، وعلى هذا فقد يكون الصمت لغة يقرؤها المتلقي على وفق رؤيته للنص، وحجب الحديث عن المستقبل في القصيدة ـ هنا ـ حذف

1 ينظر: شعراء الجنوب، تحولات التجربة، محمد الدبيسي، مجلة علامات، السعودية، ج51، م13، 2004م، 481 .
2 البكاء على كتف الوطن، 13، وينظر: عيناك لي وطن ومنفى، 49،71، قليلك لا كثيرهنَّ، 71 .
3 الشعر العراقي في المنفى، السماوي نموذجاً، 192 .

مقصود، له ما يبرره [1].

نتائج البحث:

1.كشفت الدراسة غلبة الرؤية البصرية في تجارب يحيى السماوي الشعرية، وهي ظاهرة تمثل نظرته إلى الجمال في مستوييه الطبيعي والفني، نظرة شكلية تلحظ هندسة الأسطر ومعماريتها .

2.الإكثار من علامات الترقيم التي ساهمت في إعطاء النص الشعري إيقاعاً خاصاً من حيث التوقف والانطلاق، ودورهما في الإثراء من جمال النص بصرياً .

3. تعمد الشاعر ترك أسطر فارغة أسهمت في فتح آفاق النص حتى يحمل أكثر ممّا حمله الشاعر تبعا لرؤيا المتلقي وإسقاطاته الذاتية ذات المرجعيات الخارجية .

4. تبين أنَّ للتشكيل البصري دوراً كبيراً في هذا المجال من خلال استعماله التقنيات الطباعية التي جعل منها إمكانيات تعبيرية ومعطيات دلالية تثير انتباه القارئ وتفتح أمامه آفاق التأويل.

المصادر والمراجع:

1. أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995 م.
2. الأفق نافذتي، يحيى السماوي، استراليا، ط1، 1999 .
3. أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1993م.
4. بعيداً عني.. قريباً منك، يحيى السماوي، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2011م.
5. البكاء على كتف الوطن، يحيى السماوي، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1998.
6. بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.
7. تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي، ماجد الغرباوي، دار الينابيع، دمشق ـ سوريا، ط1، 2010م.
8. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، د. محمد الصفراني، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.
9. جماليات الحرية في الشعر، د. صلاح فضل، أطلس للنشر والإنتاج، القاهرة، ط1، 2005م.

1 ينظر: جماليات القصيدة المعاصرة، 98 .

10. جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.
11. جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، د. فيصل صالح القصيري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1،2011م.
12. الشعر بين الرؤيا والتشكيل، د عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م.
13. الشعر العراقي الحديث 1945. 1980 في معايير النقد الأكاديمي العربي، د.عباس ثابت حمود، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2010م.
14. الشعر العراقي في المنفى (السماوي نموذجاً)، د. فاطمة القرني، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1، 2008م.
15. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 2007م
16. الشعرية، تودوروف: ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990 م.
17. علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي (مقاربات نقدية)، د. سمير خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2008م.
18. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002م.
19. عيناكِ لي وطن ومنفى، يحيى السماوي، دار الظاهري للنشر، جدة ـ السعودية، ط1، 1415هـ.
20. في البحث عن لؤلؤة المستحيل، د. سيد بحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م.
21. في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، د. ثائر العذاري، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011 م.
22. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ـ لبنان، ط1، 1987م.
23. قليلك.. لا كثيرهُنَّ، يحيى السماوي، استراليا، 2006 م.
24. لماذا تأخرتُ دهراً ؟، يحيى السماوي، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1،2010م.
25. مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
26. مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2010 م.
27. مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، د. رحمن غركان، دار صفاء للنشر، عمان، ط1،2012م.
28. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
29. نقوش على جذع نخلة، يحيى السماوي،التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط2،2007م.
30. هذه خيمتي فأين الوطن، يحيى السماوي، استراليا، ط1، 1997م.

1. المجلات والدوريات:

1. استنطاق الخطاب الشعري، د. محمد عبد المطلب، مجلة علامات النقد، المغرب، ع 9، 1998م.
2. بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري، محمد العمري، مجلة علامات، السعودية، ع53، مج 14، 2004م.
3. بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين، عبد الملك مرتاض، مجلة علامات، السعودية، ج59، مج 15، مارس، 2006م.
4. تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، سامح الرواشدة، مجلة مؤته، الأردن، مج 12، ع2، 1997م.
5. شعراء الجنوب، تحولات التجربة، محمد الدبيسي، مجلة علامات، السعودية، ج51، م13، 2004م.
6. الشعر العربي المعاصر، وإشكالية التذوق الجمالي الحديث، هشام سعيد شمشان، مجلة علامات السعودية، مج 18، ج70، 2009م.
7. الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة في القصيدة العربية المعاصرة، كاميليا عبد الفتاح، مجلة علامات، السعودية، ج70، مج 18، 2009 م.
8. مباحث في الترقيم، الشيخ صالح بن محمد بن حسن الأسمري، مجلة الحكمة، ع 21، آب، 2010 .
9. مدخل إلى قراءة النص الشعري، محمد مفتاح، مجلة فصول، القاهرة، ع1، 1998 .
10. مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار عوني، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج26، 1997.