حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد يناير – مارس ٢٠٢٠)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

التحولات الشكلية في جسد القصيدة العربية
(سعدي يوسف أنموذجا)

أحمد عبد حسين الفرطوسي*

الاستاذ المساعد جامعة بغداد - كلية التربية إبن رُشد للعلوم الإنسانية

المستخلص

إنَّ قيم التحولات التي يشهدها الشعرُ العربيُّ كفيلة بأن توجِّهَ عناية الباحثين نحو مفادات ما آلت إليه تلك التحولات؛ لأنها تمكنت من أن تُظهر صورتها في النتاج الإبداعيِّ الذي استطاع عبره الشعراء المبدعون من تجديد رؤاهم على النحو الذي يكفل ديمومة التنامي في القصيدة العربية، وما تجربة الشاعر سعدي يوسف إلا صورة واضحة للبصر النقديِّ الذي تمثلهُ قيم التحولات الشكلية والمضمونية التي رافقت مسيرة التطور في جسد القصيدة العربية.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢٠.

المـُقـدِّمة :

الحمد لله والصلاة والسلام على النبي محمدٍ وعلى آلهِ ومن والاه.

أمَّا بعدُ.

فتعدُّ تجربة الشاعر العراقي المغترب سعدي يوسف إحدى التجارب المهمة التي أرتقت بمعالم القصيدة العربية، وعملت على السمو بماهيتها وثيمتها الموضوعية، لتتمكن بنحو لافت للنظر من تطبيع تلك القصيدة بالشكل الذي يجعلها متواكبة مع سيرورة المشهد النقديِّ المتنامي ضمن مديات وأفضية نموذجية، لا تكفُّ عن إشغال ذاتها، وإزاحة متبنياتها؛ لتتبى رؤى وأفكاراً جديدة، تُزعزع الثوابت، وتُسكّنُ المتحركات؛ مصرحةً بذلك عن عمقٍ في التجريب، وقدرة على التواصل، ورغبة في الارتقاء.

ومن أجل إثبات حقيقة ذلك ينبغي دراسة حجم التطور الذي حدث في جسد القصيدة العربية بقوالبها القديمة، والحديثة، والوقوف على المآل الفنيِّ الذي وصلت إليه تلك القصيدة، وسيقف هذا البحث عند تجربة هذا الشاعر في نتاجها العموديِّ (البيتيِّ)، والحرِّ (التفعيليِّ)، ونتاجُ النزعة النثريَّة الذي أسس لهُ، وتبناهُ الشاعر في محاولةٍ منه؛ لإدامة الحركة في شكل القصيدة العربيَّة ومضمونها، وهذا ما ستكشفه الدراسة التي يأمل الباحث من ورائها التوفيق والسداد.

وما التوفيق إلاَّ من عند الله

أولاً : النتاج البيتي (العمودي)

يُقصد بالنتاج البيتيِّ في هذا السياق بأنَّه الأداءُ الشعريُّ الذي يمارسه الشاعر في السير على نتاج القصيدة العربيَّة القديمة من حيثُ وحدة الوزن، واختلاف الرؤية، وإنَّ المتتبع لأثر النتاج الشعريِّ الذي تشتمل عليهِ تجربة سعدي يوسف سيُجزم بوجود التحولات التشكليَّة في قصائده، وانفلاتها من ربقة القيم المضمونيَّة التقليديَّة؛ لأن ما ينبغي أن تتحلى به الذاتُ المبدعة هو (أن تمتلك القُدرة على المبادرة والتجديد، والتجاوز بنفسها وهذه مقومات الإبداع في كلِّ مجال من مجالات الحياة، وبكلِّ تأكيد أدرك الشاعر ضرورة ذلك؛ حتى أصبح الاختلاف، هو هاجسه الأول بحثاً عن التفرُّد المبدع) [١]، ومن المؤكد أنَّ هذا النوع من التجارب الإبداعيَّة لا يمكن أن تُوسم به تجارب جيلٍ كاملٍ، وإنَّما هو تجيير إبداعيٍّ طبع سعدي يوسف بصمة إبهامه عليها، فكانت موقعةً باسمهِ، ولكن ليس معنى هذا القول أنَّ الشاعر لم يكن مُتأثراً بتجارب الآخرين بقدر ما هو نأيٌ عن التشاكل مع تجارب الآخرين، وقدرة على اختطاط الطرائق الفنيَّة التي من شأنها جعل رؤاهُ النصيَّة تأنف التبعية الراكدة، وتنسجم مع التأثير المُتشظي القادر على تثوير الرؤى الإبداعيَّة بمساحات تفوق المساحة التي وقف عندها أصحابُها الأوائل، وهذا ما صرَّح به سعدي نفسه في معرض حديثه عن تجربته الشعريَّه؛ معلناً تأثره بتجربة الشاعر مظفَّر النواب في ديوانه (الريل وحمد) [٢]؛ بيد أنَّ مساحة الاشتغال الشعريِّ بين سعدي يوسف، ومظفَّر النواب بدت متباينة كماً، ونوعاً، ورؤية، ونتاجاً.

إنَّ قيم التحولات الشكليَّة في تجربة سعدي يوسف الشعريَّة لمَّا تزل أرضاً خصبة بها حاجةٌ لمعاول نقديَّة قادرة على تفكيك أواصرها، واستنطاق بوحها المتسلل إلى البنى النصيَّة؛ لأنَّ سعدي يوسف ينتمي لجيلٍ شعريٍّ مثَّلَ حلقة وصلٍ بينه وبين الجيل الذي بعده، فهو معاصرٌ لنتاجات الشعراء الروَّاد (بدر شاكر السيَّاب، نازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي)، ومكملٌ لمسيرتهم الإبداعية التي تأثر بها الجيل الذي جاء بعد جيل الروَّاد؛ لأنَّهُ جيلٌ له (خاصية شاملة، وله تواصلٌ كاف لإحداث التأثير ... عن المجرى الشعريِّ الثقافيِّ العام) [٣]؛ ولذلك تميزت تجربة سعدي يوسف بانفرادها بخصوصية رؤيوية عملت على الإفادة من موروثات الماضي، وهذبتها بالحداثة الشعريَّة المُعاصرة؛ فيُلحظ أن سعدي يوسف عمل على إزاحة وتحريك الكيان الوجوديِّ الأول للقصيدة العربية المتشرِّب بالمدخلات الإيقاعيَّة الخليلية، والمضمونات الفكريَّة السائدة في الشعر العربيِّ؛ ليعمل بذلك على اصطفاءٍ شعريٍّ لم يَعُد يرتضي الاستظلال بهدي ذلك الينبوع – الشعر العربي القديم – من دون زلزلة كيانه، وإعادة بنائهِ على النحو الذي ينسجم مع تطلعات الشاعر، ورؤاه الإبداعيَّة الطامحة إلى إعلان دعوتها الخافية للإصلاح الشعريِّ، وتطوير البنى النصيَّة في منظومته.

إنَّ تجربة سعدي يوسف منذ بواكيرها الأولى لم تكن تقليديَّه في توجهاتها، ولم تستطع الانزواء والسكون من دون أن تثبِّت وجودها على خارطة الشعر العربيِّ، فالذي يقف على باكورة أعماله الشعرية الأولى (القرصان، ١٩٥٢م)، سيضع يدَهُ على نتاج شعريٍّ لم تكن الذائقة العربية آلفة له في ذلك الوقت، إذ يقول[٤] :

أيُّهـا البحـرُ أيُّهـا الصـاخبُ الهـدَّارُ، يـا صـولة الـردى والسـوافي

أيُّهـا الشـامخُ الـذرى، أيُّهـا المُنَّهـدُ موجـاً علـى صـخور الضـفافِ

هـدأةً للغريـبِ يـا مـوجُ صـمتاً، يـا ريـاحُ أخمـدي، ويـا شـمسُ وافـي،

آهِ لـــو تعلمـــين مـــن يركـــبُ البحـــرَ هَـــزوءاً بموجـــةِ العـــزَّافِ

باســـماً للـــرذاذ تقذفـــهُ الـــريحُ علـــى الوجـــهِ كـــالرحيق الصـــافي

من الملاحظ أن الشاعر سعى ودأب على إحداث تحوُّلٍ جذريٍّ في المسار الشعريِّ من حيثُ اللغةُ والأسلوب؛ محاولاً الاقتراب من ا لمتن الشعريِّ الرومانسي؛ ليربأ بنفسهِ ومشروعهِ عن النصوص الخطابيَّة، والتحشيديَّة، والتعبويَّة التي كانت تتسيَّد المشهد الشعريَّ العربيَّ آنذاك على الرغم من أنَّ هذا النص تُشير تفعيلاته إلى البحر الخفيف (فَاْعِلاتُن، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاْعِلاتُن)؛ بيد أنَّ الشاعر أمطر نصَّهُ المتكون من (٢٢٢) بيتاً بوابلٍ من الزحافات والعلل التي أنهكت صخبيته، وجعلته يستكين لهدوء اللغة، وسحر الأسلوب، والتخفيف الموسيقى، وهذا ما جعل قصيدة سعدي يوصف بتاجها (البيتي أو العمودي) تأخذ منحنى تطويرياً اشتمل على رؤيةٍ ناقدة، ولغةٍ متجددة، وصورٍ موحيةٍ بدلالاتها المختلفة. وبالذهاب في المسارِ نفسه الذاهب باتجاه أثر التجديد في جسد القصيدة العربية، لوحظ سعدي يوسف أنّهُ لا يقف عند تحريك شكل موسيقى البيت فحسب، وإنما يتعدى ذلك إلى خلق تحولات في شكل لغة القصيدة وأبعادها، عبر شحنها بالمفردات الإشارية، والمعانى المُستمدة من الطبيعة الناحية باتجاه بيان أثر التحولات في جسد القصيدة من الداخل والخارج على حدٍّ سواء، ومثال ذلك متحقق في نصه (قريتي قبل اليوم) الذي يقولُ فيه[٥] :

كانـــت لياليـنـــا تضـــيء القمـــرْ وتُطلـــعُ الأزهـــارَ قبـــل الشـــجرْ

كُنـــا كطيـــرتن إذا رفرفـــا هلَّـــتْ ســـماءٌ وتهـــادى بحـــرْ

فـــوق رُبانـــا همســـاتُ الهـــوى تُزجـــي لنـــا الشـــوق نجايـــا غـــررْ

وحولنـــا لـــم ينفـــتح بـــرعمٌ لـــو لـــمْ تُفتِّحـــهُ لنجنـــي الثمـــرْ

وقريتـــي كانـــت ربيعـــاً حبـــا مـــرَّ يرعانـــا فعـــافَ الســـفرْ

ونامـــتِ الأنهـــارُ فـــيَ حضـــنهِ مزهـــوةً بالســـهل والمنحـــدرْ

إذ قامت آلية التحول على العنصر البصريِّ المُستوحى من الطبيعة الخضراء التي ميزت قريته (حمدان) عمَّا سواها من الأماكن؛ ليُصَّير ذلك إلى بُعد إيحائيٍّ صنعه خيال الشاعر، وحوَّله إلى كلمات غيَّرت في مجرى ومسار القصيدة العربية المعروفة بقوة كلماتها، وجزالة ألفاظها، وطول بحورها الشعريَّة، وهنا جاءت الكلمات متناغمة مع البُعد البصريِّ القائم على الحسِّ؛ لأنَّ (كلَّ مُعطى محسوس يدعونا لإيجاد معنى موافق، حتى رؤية مشهد بسيط لا يتركنا دون أن يُحدث فينا أنطباعاً ما، ودون أن يُحدث فينا حالة عاطفية خاصة) [٦]، فسارت لغة النصِّ متناغمة مع البحر السريع القائم على تفعيلات (مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَاْعِلُنْ) وقافية الراء الساكنة التي ولّدت انطباعاً حقيقياً لدى المتلقي بقيمة التحُّول الذي أجراهُ سعدي يوسف في جسدِ القصيدة العربيَّة.

ثانياً : النتاجُ الحرُّ (التفعيلة)

إنَّ انتقال الشاعر إلى نتاج القصيدة الحُرَّة إلى (التفعيلة) فإنَّهُ بذلك يُعلن عن تصاعد في وتيرة التحديث في جسد القصيدة العربيَّة، إذ أخذ هذا التحديث مكاناً وعناية من مفاهيم الشاعر ورؤاهُ الفكريَّة؛ لأنَّ قصيدة التفعيلة نقلت حواس الذائقة العربيَّة من الأذن إلى العين، ومعنى ذلك أنَّها – الذائقة العربيَّة – تحوَّلت من السماع إلى النظر، والنصُّ من الشفاهية إلى الكتابية[٧]، وبإزاء هذا النوع من النتاج كان لسعدي يوسف موقفٌ خاصٌ يتأتى من حضور الشاعر في متنهِ النصيِّ؛ ليُعلن عن افتراقه عن مجمل النشاط الشعريِّ الذي تبناهُ الشعراءُ الروَّاد على الرغم من أنَّهُ أفاد من التنميط الموسيقي الجديد، ولا غرابة في هذا الأمر؛ لأنَّ (هو وريث الصيغة القياسية من موسيقى الشعر العربيِّ، حتى بعد التطور الذي قام به الروَّاد على مستوى توزيع الأنساق السماعيَّة) [٨]، ولم يكن للشاعر رغبةٌ في أن يكون بمعزلٍ عن المشهد الشعريِّ الذي يُحيط به، بيد أنَّهُ سعى لتكوين لغة شاعرة تستظل بهدي الريادة الشعريَّة، ولكنها لا تنقاد لها بفعلِ الانجرار وراء التجريب بقدر ما يكون للشاعر إسهامة شخصيَّةٌ تُبرِّزُ الشاعريَّة الذاتيَّة، وتموضعها في مكانٍ قصيٍّ عن طريقة الأداء الشعريِّ الذي مارسهُ الشعراءُ العراقيون الروَّاد، ومثال ذلك متحقق في نصِّ (ترتيلة للبحرِ) الذي يقول فيه[٩] :

يا بحرُ من بُستانكَ الصدفيِّ إمنحني محارَهْ
مرجانةً، شيئاً من الأعماق غير لؤلؤتي المُعازهْ
يا بحرُ أغرقني، وأغرقني، وأغرقني
أكُنْ للشوق شارَهْ
هبني ولو لمحاً من الرؤيا
خُذْ كلَّ ما أعطتني الدُنيا
أجعلْ قبرَهُ لي، وأسدلْ فوقهُ حُبِّي ستارَهْ

من الواضح أنَّ الشاعر في نصِّه هذا حاول أن يختط لنفسهِ مساراً شعرياً ذا لغةٍ واضحةٍ بعيدةٍ عن الإغراب، والأسطرة، والتقنيع؛ مقترباً من الإيحاء المرمَّز، وتسكين القافية (وفي هذا ضغط مقصود على حساسية المتلقي، واستدراج له في كشفِ كُنهِ النصِّ؛ لملء فراغاتهِ الدلالية) [١٠] في لغة متماهية مع الفعل الموسيقي الذي أداهُ الشاعر بتنويع تفعيلاته بين (مُتَفَاْعِلُنْ ، فَعُوْلُنْ ، ومُفَاعَلَتُنْ)، وهو بذلك أحدث تغييراً ملحوظاً ليس في جسدِ القصيدةِ فحسب، وإنَّما تعدَّى ذلك إلى تحريك الذائفة العربيَّة التي اعتادت على النمطية الموسيقية المُعتادة.

ثالثاً : النتاج المتنوِّع

إنَّ حدود النتاج الشعريِّ لدى سعدي يوسف ما كانت لتقف عند حدود عوالم إبداعيَّة معينة من دون أن يأخذ بالحُسبان الأنموذج الممثل على خارطة الشعر العربيِّ؛ ولذلك اتجه نتاجه الإبداعيُّ المتنوِّع صوب ثلاثة أنواع من التجارب الجديدة ابتدأها بقصيدة النثر وهي المُمثِل الأقل وجوداً في تجربته ؛ مروراً ب(قصيدة النبرة الخافتة أو النزعة النثرية)، وأخيراً قصيدة النبرة الصائتة، وينبغي الوقوف عند حدود ذلك وإيضاح مغراه.

أ – قصيدة النثر :

وهي التجربة الأقل وجوداً في تجربة سعدي يوسف، وربَّما يعود سبب ذلك إلى الجدليَّة التي حلفتها منذ نشأتها وحتى هذه اللحظة؛ لأنَّها تقوم على تعويض وزن القصيدة بالإيقاع الداخليِّ، الذي يعدُّ هو الآخر مصدر خلاف بين النُقَّاد، فهناك من يؤمن بوجوده وهناك من ينكره[١١]؛ لأنَّ إلغاء (الوزن كلياً يطالبها بيديل، واعتمادها النثر يوجب البحث عن إيقاع يوائم بين الشعر وسواه، ويوصل عناصر النصِّ ببعضها إيقاعياً وفق محددات

تُناسب ما جرى من تطوير لفهم الشعر وتلقيه) [١٢]؛ لذلك كان سعدي يحاول أن يُجدد لمنطلق شعريٍّ يحافظ فيه على دوره الريادي في حركة الشعر العربيِّ، فهو يواكب حداثة المشروعات الشعريَّة، لكنه لا يتبنى ولا يرفض رؤية أو شكلاً معيناً ويؤثِره على سواه من النماذج المطروحة في الساحة الشعريَّة؛ لأنَّه ينظر إلى النصِّ الشعريِّ على أساس جمالياتهِ، وشدةِ جذبهِ للمتلقين سواءً أكان النصُّ منتمياً إلى المنظومة البيتية أو التفعيلية أو قصيدة النثر، بيد أنَّ الانتقال الإيقاعيَّ البصريَّ تزامن مع ظهور قصيدة التفعيلة، واستمر على هذا النحو مع بزوغ التمظهرات الأولى لقصيدة النثر؛ لأنَّ البُعد البصريَّ (يقتضي من المتلقي امتلاكاً لسُنن تلق جديدة تُعبِّرُ عن هذا المُعطى الجديد ... نبذاً كلياً لسُنن الإنشاديَّة القديمة؛ لأنَّ النصوص المعنية لم تنهض أساساً على تجاهلٍ كليٍّ لمبدأ الإنشادي أو انتصار للعين على حساب الأذن) [١٣]، وعلى ما يبدو أنَّ قصيدة النثر لم تكن هماً إبداعياً في نتاج سعدي يوسف، وربَّما يكون سبب ذلك عائداً إلى رفض الشاعر الاشتغال في المناطق التي كثرت فيها مساحة الاشتغال الشعريِّ، فضلاً عن أنَّ هناك أصواتاً ناقدة في المشهد الثقافيِّ والأدبيِّ العربيين رفضت الاعتراف بهذا الجنس الأدبي، ووصفته بالمخنَّثِ وفاقد الهوية[١٤]؛ لذلك كان سعي الشاعر دؤوباً يدفعه نحو إيجاد منطقةٍ شعريَّةٍ بكرٍ تمكنَّهُ من تحقيق مرودٍ شعريٍّ يُغاير الاتجاه الذي نحاهُ مريدو قصيدة النثر باتجاهاتها المعروفة، ومن النماذج النثريَّة التي مارس سعدي يوسف لعبة خوضها في مجموعته (يوميات الجنوب يوميات الجنون) التي أهداها للشعب اليمني في أثناء مدة وجوده هناك، نصُّ (منظر) الذي يقول فيه[١٥] :

مُذهلةٌ جبالُ عدنٍ
لا تلّونُ البحارَ، ولا تتلوَّنُ بهِ
كأنَّها ملقاةٌ هُنا دون أن تدري لماذا
مُنذ ملايين السنين وهي هُنا

هذا النصُّ وغيرهُ من النصوص النثريَّة لم تشكّل نسبة تدفعُ بنفسها أمام الواجهة؛ بوصفها تحولاً موسيقياً كان بمثابة الدليل على ديمومة التحديث والتنامي في جسد القصيدة العربية، وليس من أجل ممارسة الإبداع الشعريِّ.

ب – قصيدة النزعة النثرية أو النبرة الخافتة :

إنَّ شاعراً بقامة سعدي يوسف من العسير عليه الاستكانة والمُضي فيما جرَّبَهُ الآخرون، والخوض في التفصيلات النصيَّة التي اختطوها لأنفسهم؛ لذلك كان للترجمة التي مارسها أثرٌ في أن يخلق الشاعر لنفسه بصمة رياديَّة كان لها الأثر الأبلغ في تجارب كبار الشعراء العرب من أمثال محمود درويش وأمجد ناصر وغيرهما.

إنَّ قيام سعدي يوسف بترجمة أعمال الشاعر اليوناني يانييس ريتسوس كان لابدَّ أن تأخذ مداها الفنيَّ في تجربته الشعريَّة، فبدأ يتخذ من الحدث اليوميِّ وتفاصيلهِ ثيمة موضوعية أساسية في نصوصه الجديدة، فضلاً عن قيامهِ بتحويل الهامش إلى المتن، والاقتراب من اللغة العادية التي يفهمُها عامة الناس، ليمارس تجربة رياديَّة موقعة بإسمه الشخصيِّ، فيما أسمته الدكتورة فاطمة المُحسن بـ(النبرة الخافتة) ذاهبة بالقوة إلى أنَّ الشاعر سعى إلى (التخلُّص من القيم الصوتيَّة التي تسكن الشكل الصوريَّ للكلمة ... فاللغة لديه كيفَّت نفسها للعمل على حوافي الكلام الشعريِّ في منطقة تقترب من النثر؛ ولكنها تتميز برشاقتها وشعرية الإلماح فيها) [١٦]، وفي الإطار نفسه أشار (حسن مخافي)إلى مصطلح يترادف مع مصطلح فاطمة المحسن، أسماه (النزعة النثريَّة) [١٧]، وفي ذلك رؤية أدق ربَّما في وضع تصورات أوضح عن شعريَّة سعدي يوسف الجديدة؛ لأنَّ مصطلح

الخفوت لا يعطي دلالة على الاقتراب من النثر أكثر مما يمنحه مصطلح النزعة النثريَّة، وفي معرض الحديث عن هذا الاتجاه يقول حسين بن حمزة : ((تجربة سعدي يوسف تسلك طريقاً منحرفاً إلى النثر، كأنَّها لفرط خفوت نبرتها، ورهافة أوزانها في طريقها إلى أن تكون قصيدة نثر)) [١٨]، بيد أنها ليست كذلك، وإنَّما هي قصيدة (نبرة خافتة أو نزعة نثريَّة) عمد الشاعر فيها إلى استعمال جملة من التقنيات الفنيَّة؛ لإظهارها بهذا الشكل، إذ يقول في نصِّهِ الذي وسمه بـ(سقوط فندق النهرين) الذي نحا فيه بهذا الاتجاه :

لا تبعدْ الصحراءُ عنهُ
وإذْ يدورُ النخلُ في غرفاتهِ، يغبَّرُ مثل الماءِ
في النهر القريبِ، وفي الأنابيب القديمة
كانت طوابقُهُ الثلاثةْ
مبنية بالجُصِّ، والآجر، ينفتحُ الزجاجُ الأنجليزيُّ الثخينُ بها
على بار الحديقةِ والزوارق[١٩].

في هذا النصِّ يعتمدُ الشاعر تقنية التدوير العروضيِّ، ويتخلى عن القافية كُلاً، وينتقل من تفعيلة إلى أخرى؛ ويشيعُ في متنهِ النصيِّ لُغة ومفردات بسيطة، ويُقرِّبُ النصَّ من الأطر الغرائبيَّة؛ ليفتح بذلك حدود الرصدِ النقديَّة في البحث عن الالتماعات الجماليَّة في رؤى النصِّ، وبذلك يمكن القول : إنَّ شعر سعدي يوسف على وفق هذا التوصيف، يمكن عدَّه (سهلاً ممتنعاً) من حيث أنَّه بسيط اللفظ، عميق الدلالة، وهذا أهم ملمح شعريٍّ وفنيٍّ في تجربة سعدي يوسف في إطار سعيه لخلق تحولات شكليَة في جسد القصيدة العربية حققت له أبوةَ شعريَّة غدت منهلاً للشعراء الذين أخذوا عنه هذا اللون من الشعر، المقترب في التفاصيل اليوميَّة ومشاهداتها، ولكن على الرغم من الاتجاه التحديثي الذي أدخله سعدي يوسف لجسدِ القصيدة العربية، ولكنَّه ظلَّ وفياً لقيم الأصالة، وبواعثها في الشعر العربيِّ؛ وهذا ما يتضح جلياً في ديوان الأنهار الثلاثة، إذ بدت القصيدة العربيَّة تعودُ إلى عنفوانها الأول، وروحها الموسيقية العالية كما في نصِّهِ (هويات) الذي يقول فيه:

أحبُّ العيشَ في الخانات حتى
يظنَّ الناسُ بي أقسى الظنون
ولكنِّي أسيرُ هُنَّا ... وَهَنَّا ...
ونورُ النجمِ يلمعُ في جبيني،
أدورُ على الموائد ... ليتَ صوتي
يُنبهُهُا لتبصرَ في عيوني !
....
بلادُ اللهِ واسعة
ولكنْ يضيقُ العيشُ حينَ تقولُ كلاَّ
كأنَّ نعومةَ الكلماتِ دربٌ
إلى النُّعمى وإنْ أمسيتَ صِلاً
تعالى الحقُّ يا ولدي
فدْعنا
ندقُّ صنوجَنْا أعلى فأعلى[٢٠].

مقطعان من قصيدة (هويات Tim Hortons) يشير أن بما لا يقبل الجدل إلى البحر الوافر وتفعيلاته بكلِّ ثقلها العروضي الصائت، وفي الاعتقاد إنَّها دعوة من الشاعر إلى عدم المكوث عند لونٍ شعريٍّ دون سواهُ، فالتحديث مطلوبٌ، والأصالةُ مطلوبة، ومن يجيد لعبة التوازن بين الاتجاهين عليه أن يخلق موازنة بينهما، شريطة أن يحقق مردودات

فنيَّة مضافة يتضح أثرها في جسدِ القصيدة العربيَّة، وما عُرف به سعدي يوسف بأنَّهُ (يؤسس لمنطلق صفاء الشعر أو استخلاص شعريته من كلِّ ما يخفُّ بها من تراث الاستماع) [٢١]، وهو بذلك يؤسس لمنحنى شعريٍّ تواصليٍّ يبثُّ مفاداتهِ في تجديد القصيدة أو عصرنتها؛ ولكنها تبقى مُعتزَّةً بمنبتها الأم؛ لتكون الرؤية واعية عميقة في توطين ملامحها في جسد القصيدة العربيَّة.

النتائج :

يمكن إجمال ما وصلت إليه الرؤى بالآتي :

١- مثلَّت تجربة سعدي يوسف الشعريَّة اتجاهاً حداثياً واضح الأثر في معالم القصيدة العربيَّة؛ ولكنَّ هذه القصيدة ظلت وفيَّة لتاريخها وأصالتها وإن اختلفت في توزيعها الهندسي على الورق.

٢- تبنى سعدي يوسف توجهاً جديداً لمعالم القصيدة العموديَّة (البيتية)؛ من حيث أنَّهُ عمل على تخفيف موسيقاها، ودمج أبياتها، وبسَّط لغتها على النحو الذي يمكن رصده في توجيهها الجديد.

٣- أفاد سعدي يوسف من تجربة الشعراء الروَّاد، وعمل على تطوير متبنياتها بما ينسجم مع التطور الحاصل في منظومة النقد الأدبيِّ المُعاصر؛ ليعمل بذلك على تثوير الرؤى وتشظيها؛ محدثاً بذلك إزاحةً عن مجمل النشاط الشعريِّ الذي تركه الروَّاد من حيث اللفظ، والمعنى، والدلالة، وطريقة التوزيع الشطريِّ.

٤- تمكَّن سعدي يوسف من تحقيق ريادة شعريَّةٍ ملتصقة باسمه، فناً، وأداءً عبر ما أطلق عليه بالنيرة الخافتة أو النزعة النثريَّة، وهي إسهامة حقيقة اتضحت آثارها جلية في شكل القصيدة العربيَّة ومضمونها.

٥- اتسمت تجربة سعدي يوسف بعدم الركون أو الثبات، فقد كتب بالعمود، والتفعيلة، والنثر على الرغم من قلته، وغادر ذلك إلى قصيدة التفاصيل الخافتة؛ ولكنه سرعان ما عاد إلى ممارسة نشاطه الشعري لكلِّ حمولته الصائتة.

آملاً التوفيق في هذا وذاك ... وآخر دعوانا إن الحمد لله رب العالمين.

Abstract

Formal transformations in the body of the Arabic poem
(Saadi Youssef as a model)

By Ahmed Abid Hussein Al-Fartoosy

The values of the transformations that Arab poetry witnesses are enough to direct the researchers 'attention towards the outcomes of those transformations, because they managed to show their image in the creative product through which creative poets managed to renew their visions in a way that ensures the permanence of development in the Arab poem. The experience of the poet Saadi Youssef except is a clear picture of the critical vision that dictates the values of formal and substantive transformations that accompanied the march of development in the body of the Arabic poem.

الهوامش

(١) تقديس المُدَنَّس في الشعر العربيِّ المُعاصر، رائد صبح، المركز الثقافي للكتاب، بيروت، ط١، ٢٠١٧م : ٣٤.
(٢) ينظر : موقع مدونة قصيدة النثر على شبكة الانترنت:
kasidto unathren.elaphblog.com
(٣) زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٦، ٢٠٠٥م : ٣٦.
(٤) الأعمال الشعريَّة، سعدي يوسف (الليالي كلها)، دار المدى، دمشق، ط٥، ٢٠٠٣م : ٦٢٤.
(٥) المصدر نفسه : ٦٠٤.
(٦) سيميائية اللغة، جوزف كورتيس، ترجمة : د. جمال حضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٠م : ٢٤.
(٧) شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)، د. امتنان عثمان الصمادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١م : ٤٤٧.
(٨) شعرية التجريب (الشعر العراقي الحديث ما بعد مرحلة الريادة)، مهند طارق نجم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١م : ١١٨.
(٩) الأعمال الشعريَّة (الليالي كلها) : ٤٤٣/١.
(١٠) الأسلوبيَّة الصوتيَّة في شعر أدونيس، أ. د. عادل نذير بيري، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمَّن، ط١، ٢٠١١م : ١٨٤.
(١١) ينظر : بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، العدد (٥) لسنة ١٩٩٠م : ٥٩.
(١٢) حلم الفراشة (الإيقاع الداخليُّ والخصائص النصيَّة في قصيدة النثر، وزارة الثقافة والسياحة اليمنية، اليمن، ط١، ٢٠٠٤م : ٢١.
(١٣) الشكل والخطاب (مدخل ظاهراتي)، محمد الماكري، المركز الثقافيُّ العربيُّ، بيروت، ط١، ١٩٩٩م : ١٤٦.
(١٤) ينظر : القصيدة والنصِّ المُضاد، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م : ١٤٦.
(١٥) الأعمال الشعريَّة (من يعرف الوردة)، سعدي يوسف، دار المدى، دمشق، ط٥، ٢٠٠٣م : ١٤٣/٢.
(١٦) سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربيِّ، فاطمة المحُسن، دار المدى للثافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م : ١٣.
(١٧) ينظر : شعر سعدي يوسف : تفاصيل تلُم شتات الرؤية، حسن مخافي، جريدة القدس العربيَّة، السنة (١١)، العدد (٦١٦٥)، بتاريخ ٢٠٠٦/٥/٦.
(١٨) سعدي يوسف على أطلال الجنة، حسين بن حمزة، جريدة الأخبار الندنية، العدد (٢٨٥) بتاريخ ٢٠٠٧/٧/٢٤م.
(١٩) سعدي يوسف، الأعمال الشعريَّة (الليالي كلها) : ٩٣/١.
(٢٠) ديوان الأنهار الثلاثة : سعدي يوسف، دار الجمل، ٢٠١٥م : ٢٧.
(٢١) سعدي يوسف، النبرة الخافتة : ٦٠.