التشكيل البصري للقصيدة عند الشاعر يوسف نوفل

سهير فرغلي السيد أحمد (*)

مقدمة:

يلقي هذا البحث الضوء على مفهوم التشكيل البصري أو التشكيل الطباعى، وذلك بالحديث عن تشكيل البياض عند الشاعر يوسف نوفل من حيث الفواصل النقطية بين الكلمات والفواصل النقطية بين السطور ، ثم تشكيل السواد ويشمل : علامات الترقيم، والتوثيق والبنط الكتابي، والهامش الشعري.

التشكيل البصري أو التشكيل الطباعى :

يقصد به" جغرافية الكتابة الشعرية على بياض الورق، التي تتخذ أشكالا كثيرة ومتنوعة، وتسمى أيضا العلامات غير اللغوية، التي توحي بالأفكار والانطباعات المسبقة، التي قد تتحقق في أغلب النصوص الشعرية الحديثة" (١) ويعد التشكيل البصري " ظاهرة فنية بالغة الأهمية في شعر الحداثة، بعد أن عمد شعراء الحداثة إلى نقل عملية التلقي من الأذن إلى العين، وكسروا الشكل المتناظر للبيت الشعري القديم، للتعبير عن أبعاد سياسية واجتماعية وجمالية ونفسية، تتضافر مع الأبعاد اللغوية والتصويرية والموسيقية في جسد النص الشعري، وتشكل معها ضفيرة دلالية تجسد روح الشاعر ورؤياه الحضارية "(٢)

كما تمثل ظاهرة التشكيل البصري للقصيدة استجابة الشاعر لمتغيرات القصيدة المعاصرة، التي أصبح فيها موقف الشاعر من العالم يتحدد كما عبر عنه الدكتور صلاح فضل " على أساس موقفه من اللغة وقدرته على تثويرها، ويقاس بمدى كفاءته في تقديم رؤية تشكيلية وجمالية ناجحة، موازية

(*) هذا البحث من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: شعر يوسف حسن نوفل دراسة فنية، وتحت إشراف: أ.د. سهام راشد عثمان – كلية الآداب – جامعة سوهاج & د. آمنة محمد فتح الله – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

(١) محمد الأمين شيخة، عتبات الولوج الى النص الشعري الحديث، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ،العدد الثانى والثالث، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر،٢٠٠٨م، ص٦.

(٢) إبراهيم نمر موسى، تلقي الشعر بين التشكيل الطباعى والإبداع اللغوي دراسة في ديوان (بيت في وشم الخريف للشاعر فيصل قرقطى، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٣، العدد ٢، ٢٠٠٦م، ص ٤٠٠.

لتغيرات الحياة ودالة عليها، لكن إعادة ترتيب سلم القيم الشعرية، الذي يتم عادة على نطاق طبيعي في الإبداع والنقد لا يبدل مسار الذوق العام في أمد قصير، ومن ثم تشتد الحاجة لنوع خاص من الإنتاج الفني يشبع هذا الذوق، ويسهم في تعديله في آن واحد،، يستجيب جزئيا لحساسيته ويعيد تكييفها وفقا لمتغيرات الحضارة والفن والوعي الإنساني " ([1])

إذن فالتغيير ضرورة، هدفها الأول خلق مزيد من التواصل بين النص والعالم الخارجي للشاعر، التي وصفها أحد النقاد قائلا " إن مشكلة العلاقة بين النص الشعري والعالم الخارجي هي حالة خاصة من موضوع نقاش أكبر، حول صلة الأقوال اللغوية بالعالم، أو بعبارة أدق حول صلة الكلمات بالأشياء ([2])

وجدير بالذكر، إن " تجربة الشعر العربي الحديث في بحثها عن الشكل الشعري المناسب لأطرها المضمونية صراع بين منظومة مستقرة في الأذهان، ومنظومة جديدة تحاول أن تجد لها مكانا ثابتا، خلال شكل جديد خرج على الشكل القديم لتستوعب نظاما جديدا، تَنَوُّع الفضاء النصي فيه بحسب رؤية كل شاعر للشعر وللعالم النصي، فقد نجح الشاعر في نقل النص من التلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر ليزداد دور الفضاء النصي في بناء الشعر المعاصر " ([3])

وعلى الرغم من معاناة النقد العربي المعاصر من توحيد المصلحات النقدية المستحدثة على حد قول الناقد بسام قطوس فإننى أميل للتعريف الذي اختاره للفضاء النصي أو الحيز وهو عبارة عن " تَتَبُّع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية، التي تحمل في طياتها لطائف من الحيز المجسد على الخشبة السردية أو الشعرية، وكأنَّ الحيز قادر على أن يكون اتجاهًا وبعدًا، ومجالاً، وفضاءً، وجوًا، وفراغًا، وامتلاءً. " ([4])، إذ

---

[1]) د صلاح فضل، أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط١، ١٩٩٦م، ص ١٦١.

[2]) روبرت شولز، السيمياء والتأويل ترجمة سعيد الغانمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١، ١٩٩٤م، ص ٨٤.

[3]) أ.د. إياد عبد الودود عثمان، سيميائية الشكل الكتابي شعر محمود درويش نموذجا، مجلة ديالى العدد ٦٣، ٢٠١٤م،ص ١١٨ .

[4]) بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة، اربد، ١٩٨٨م، ص ٣٦ .

نجد الشاعر يعتنى بسمترية صارمة، والسمترية مصطلح استخدمه (بودلار) الشاعر الفرنسى، ويعنى قياس الأزمنة والأمكنةبنفس التناسب والانتظام، والتشكيل البصرى يمتل ظاهرة في دواوين كاملة، ومنها ديوان شاعرنا .، وعلل ظهور التشكيل البصرى حداثة الطاعة وتراسل الفنون، وسلطة القراءة.

أولا تشكيل البياض عند الشاعر يوسف نوفل والفواصل النقطية بين الكلمات:

ويقصد به تقطيع الكلمات إلى أجزاء، وذلك من الظواهر البصرية التي تميزت بها أعمال الشاعر التي أصدرها في فترة التسعينيات من القرن العشرين، وما بعدها، والمرتبطة في معظمها بهموم الأمة العربية وقضاياها المصيرية، التي تناولها الشاعر من خلال دواوينه الثلاثة الأخيرة (البحر أنثاه البحيرة، مرايا المتوسط، برديات أبى الهول)، وقد غلب على الديوان الأخير منها هموم الوطن الصغير مصر وتطلعاته وآماله .

وقد كان للتقطيع البصري للكلمات دور بارز في تمثيل المعنى بصرياً، فلم يأت لمجرد التقليد المحض أو التكلف الذي لا معنى له، وإنما جاء به الشاعر معبراً عن وعيه بفنية هذا التقطيع، وما يحقق للنص من دلالات ضاربة في الجانب العميق للمعنى، ومن أمثلته التي قدمت صورة بصرية لإحساس الشاعر، بالتمزق واليأس في القصائد التي عبرت عن تجارب قاسية عايشها الشاعر، وحفرت جراحا غائرة في وجدانه تستعصى على الشفاء، ومنها قصيدتا "عوليس في الخليج" و"عوليس والإياب"و"الرباعية الرابعة" من " رباعيات الموت " التي يقول فيها :

خرج (عطية)
.. من أجل الخبز..
ومضى . . . ذاك الشارع . . .
حمل الخبز. . . . وعاد . . .
من هذا الشارع
أخبر حراس ((الدرك)) .....:
_ أنـ... ـا . . . مـ .. ـن . . . مـ...ـر
...ا . . .ل . . . . . آ ...ن ...
مـ...ـن، أجـ.. ـل .. الـ.. ـخبـ . ـز. . . .
.. لمعت عينا الجندى البغدادى الشهم
- . . . لا لا لا لا
لمعت أسنانه
أنيابه
- لا لا لا لا
صكت أسماع عطية
أصوات سلاح الجندى الصنديد
- لا . . . لا . . . تعبر
- هذا بيتى . . . .
(وأشار العابر فى وجل ..)
- هذا بيتى ... انظـ. . . . .ـر
هـ . . . . هـ. . . اذ . . . ال . . . مصـ . . . . .بـ.. ـا ...ح
.. الـ خـا . . . . فت . . . فى . . . حجـ . . .رة . . . .
نـو. . . . . مـ. . . ى . ... و . . . . ثيـا . . . بى . . . .
فو . . . . ق . . . حبا. . . . . ل النـ. . . . . .ـا . . فذ. . . ة . . . .
ببيـ. . . . .ى . . . و . . . غدوت . . . الـ . . . . آ . . . . ن
. . . . يـ . . . سا . . . . . را . . .
- لا . . . لا تعبر

(والسونكى اللامع يلمس صدري . . . . عن كثب يلمس صدري)(١)

ومن الواضح في السطور الشعرية السابقة، مدى الغنى والكثافة التي تميز بها التشكيل البصري للكلمات والجمل، التي جاءت تمثيلاً بصرياً للمعنى، فقد عبرت عن إحساس الشاعر بالتمزق، وهذا ما أوحى به تقطيع الكلمات إلى أجزاء منفصلة بإشارات دالة على مشاعر التوتر، مثل الفاصلة ذات النقطتين التي صورت حالة الشاعر في تلك اللحظة، وقد أفضى به الخوف على أطفاله أثناء مواجهته للموت إلى حالة من الحزن والقلق، فبدا حزينا متوترًا متقطع الصوت، يكاد لا يتمالك نفسه، حتى أنه يُسْقط بعض الحروف من الكلمات كما في كلمة (مصر) في السطر السابع، التي اسقط منها حرف الصاد وكلمة (بيتي) في السطر الرابع من أسفل، التي اسقط منه حرف التاء، فكان ذلك كله تمثيلاً للمعاني العميقة للنص، التي تفضي إلى تردى الحالة النفسية للشاعر في تلك اللحظات العصيبة، وكأن هذا التقطيع تصويرٌ بصريٌ لحالة من الهذيان أصابت الشاعر.

ولعل الفواصل النقطية الطويلة بين الحروف في الكلمة الواحدة، أو بين الكلمات المكونة للجمل، تمثل رغبة الشاعر في مشاركة المتلقي له في التعبير عن معانٍ مسكوت عنها قصدًا لقناعة الشاعر أن تلك المعاني يصعب حصرها في ألفاظ بعينها، لذا فضَّل أن يتركها مفتوحة أمام المتلقي، ليتأمل النص ويتفاعل معه مازجا بين ما هو بصري، وبين وما هو سمعي، ليكتشف ما خفي في النص .

وقد يأتي البياض في بداية السطر الشعري تمثيلا بصريا لقوة الانفعال، وقد يأتي في نهايته، كدعوة للقارئ أن يتوقف عن متابعة القراءة متأملا، ومحاولاً ملء هذا الفراغ في السطر الشعري، وعدم الاكتفاء بالجانب السمعي أو السطحي من النص .

---

(١) د. يوسف نوفل، البحر أنثاه البحيرة، الأعمال الكاملة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١ ١٤٣٥ هـ ٢٠١٤م.، ص ٢٠١ : ٢٠٢.

ثانياً تشكيل البياض والفواصل النقطية بين السطور :

يعد البياض أو الفواصل النقطية بين السطور مدعاة للتأمل، ومحاولة لاختراق النص، وذلك لطبيعة الفراغ النقطي الذي يعد وسيلة لشد بصر القارئ، ودفعه لمزيد من اليقظة والانتباه في تلقى النص تنويها لأهمية النص، وما يتضمن من أفكار وقضايا قومية، ولهذا فقد خلت القصائد ذات المعاني المشرقة، أو القصائد المرتبطة بالذكريات الجميلة من حياة الشاعر من هذا التشكيل، لكون التشكيل النقطي يمثل حالة الصمت التي لا تلائم الحالة النفسية المرتبطة بتلك الذكريات، ومن أمثلتها بعض قصائد ديوان "مرايا المتوسط " المرتبطة بأسرة الشاعر، والتي تمثل فرحته بأحفاده، ومنها قصيدة : (لجين، جمانة، يوسف بالحب جاء)

ومن القصائد المعبرة عن الهم القومي، وكان للبياض دورٌ دلاليٌ داخلها قصيدته "عوليس والإياب " وتلك القصيدة، تعد من أكثر القصائد التي عبَّر فيها الشاعر عن همومه وآلامه المرتبطة بفاجعة الأمة العربية في العراق، والغزو الأمريكي الصهيوني لها :

" أواه يا خليج !!!

تناجيا

هل أنتما صنوان ؟

البحر .. والخليج ؟

...

هل أنتما صنوان ؟(١)

وربما يمثل البياض هنا نوعًا من التواصل بالصمت في موقف الصمت فيه قد يكون أبلغ من الكلام، إنه يعانى ويتألم لما حدث للعراق، وتظهر تلك المعاناة من خلال تكرار أسلوب الاستفهام، و" البحر والخليج " الذي يرمز للامتداد الجغرافي للوطن العربي الواحد ؛ جغرافيا وطبيعيا، والمشتت سياسيا، ولهذا فالبياض هنا وقفة دلالية لا غنى عنها في تمثيل المعنى بصريا ليتأمل القارئ، و يستنتج ما سكتت عنه الكلمات، ومثلته التجربة

(١) د. يوسف نوفل، البحر أنثاه البحيرة، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٩٢.

إيحاءً بصريا، يفتح المجال أمام المتلقي، لأكثر من تأويل، مما يكسب النص ثراءً وغنى، يفتح له المجال لتعدد الدلالات .

وقد يأتي البياض بين السطور تعبيرًا عن حالة من الانفعال، وصلت إلى حد العجز عن مواصلة التعبير :

" للوعة المنون يحضنني بنوك يا . . . . عراقْ
ينبذني تاريخك المراقْ
ودمعك المسفوح يا عراقْ

. . . . .

من ذا يداوى جرحنا ؟ (١)

ولا شك أن هذا التشكيل يعد تشكيلاً دلالياً في المقام الأول، يقدم صورة مرئية معبرة عن حالة الشاعر، الذي بلغ به الحزن على "العراق" أشده وهو ما يوحى به التقابل بين الاحتضان، الذي يرمز إلى الحميمية والدفء، والموت بكل ما يرتبط به من معانٍ قاسية، ومما يوحى بسيطرة الحزن على الشاعر أيضاً وجود الفعل (ينبذ)، الذي يوحى بسيطرة الإحساس بالذنب من جانب الشاعر، وكأنه يشعر بالتقصير تجاه العراق، وما أصابها ليبلغ به الانفعال أشده، ليتوقف لا إرادياً عن التعبير، ربما ليشارك العراق دمعها فيبكيها، وان لم يصرح بذلك لغويًا، إلا أن الوقفة بين السطرين أفضت إلى ذلك، كما عبر ذلك لغوياً في موضع لاحق من القصيدة، وكأنه قد فاض همه حتى عجز عن التلميح، ليعبر عن همه بالبكاء تصريحاً :

" أبكيك يا بغداد
ومصحف بمتحفك . . .
يبكيك با بغداد
وألف مخطوط بكى . . . .
وألف عالم شكا . . .
والنجف الأشرف يا بغداد . . .
بكى

(١) د. يوسف نوفل، البحر أنشاه البحيرة، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٩٣.

وشارع الثقافة

بكى

يا حسرة الكوفة والبصرة يا . . . . . بغداد

هاأنا ذا أرافق الطريق

كابن السبيل

أواه يا وطني االغريق

. . . . .

ها أنا ذا . . . . .

أعبر من خندق .. .. إلى مضيق

وخلف ظهري ألف خل وصديق "(١)

ولعل الفضاء الشعري هنا وقفة أخرى للبكاء تلميحًا بعد أن أعياه البكاء الصريح، ولكن البكاء هنا ينعى الحالة البائسة والقاسية، التي عاشها الشاعر ورفاقه من المغتربين في رحلة العودة سيرًا على الأقدام إلى الدول المجاورة للكويت فرارًا بأرواحهم وأرواح صغارهم، ولا شك أنها تجربة قاسية تعجز الكلمات عن وصفها، وربما يستطيع الفراغ الكتابي الذي تركه الشاعر تقديم المزيد من الإيحاءات البصرية المعينة في توصيل تلك التجربة، وربما حملت الفواصل النقطية بين السطور في القصيد السابقة، وما شابهها نوع من الإيقاع البصري لتهدئة الإيقاع العام في القصيدة ليمنح االمتلقى الفرصة ليهدأ ويفكر .

وقد يأتي البياض بين السطور تمثيلاً بصرياً لوجهة نظر الشاعر في الحياة، وتقلبات الحقائق المرتبطة بمفرداتها، وإحساس الشاعر بتذبذب تلك الحقائق بين الانكشاف والاحتجاب ومنها قصيدته " ابتسامة" التي تعبر عن أحد المواقف الاجتماعية التي عاشها الشاعر، معبرًا من خلالها عن وجهة نظره حول العلاقات الاجتماعية، وما قد يصيبها من تشوهات مثل الحقد وسيطرة سياسة الوجهين، أو النفاق بين أفراد المجتمع، ومنه قول الشاعر:

[١]) د. يوسف نوفل البحر أنثاه البحيرة، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٩٣.

صافحته

أشاح . . . . . / ثم هز رأسه

رسمت فوق ثغري الحزين / زهرة . . . .

وقبلة . . . . / وبسمة . . .

ألقيت نكتة جديدة !!

. . . .

أدار وجهه

أدرت وجهي نحوه

واجهته

باسمته

لم يبتسم

قلت ابتسم طارت شرارة ناره من عينه

ثم . . .

ثم . . . ابتسم

وقلت للواقف جنبي :

يا أخي . . . .

. . . .

(وكن على حذر للناس تستره ولا يغرك منهم ثغر مبتسم) (١)

ولا شك أن الفراغ السطري أو البياض بين السطور، والذي يعد وقفة لالتقاط الأنفاس قد أوجد نوعًا من التوازي بين ما صرح به الشاعر تجاه هذا الموقف، وبين ما سكت عنه، كنوع من الإثارة والتشويق لجذب انتباه القارئ لمعايشة الموقف، وعدم الاكتفاء بالتلقي السمعي، وإنما بذل المزيد من الجهد في تلقى النص، وإن كان يبدو بسيطاً، إلا أنه يخفى في ثناياه فيضاً من الدلالات، والإيحاءات المرتبطة بالموقف الشعري، والمعبرة عن تجربة الشاعر التى تصور معاناته في لحظة بعينها .

[١]) د يوسف نوفل، برديات أبى الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٩٣.

تشكيل السواد :

أولاً علامات الترقيم :

علامات الترقيم من المظاهر البصرية الملحوظة في بناء القصيدة الحديثة، وتعد علامات الترقيم " خير وسيلة لإظهار الصراحة، وبيان الوضوح في الكلام المكتوب ؛ لأنه يدل الناظر إلى تلك العلامات الاصطلاحية على العلاقات، التي تربط أجزاء الكلام بعضها ببعض بوجه عام، وأجزاء كل جملة بوجه خاص " ([1])

وقد استخدم الشاعر يوسف نوفل علامات الترقيم استخدامًا واعيًا، وذلك لإيمانه بأهمية علامات الترقيم كمكون أساس من مكونات القصيدة الحديثة، وثيق العلاقة بالمعنى داخل النص، بالإضافة لكونها أحد عوامل الإدهاش، التي تنتج عن التداخل، الذي يحدث بينها كمكونات بصرية، وبين ألفاظ النص كمكونات لغوية .

ولا شك أن علامات الترقيم تمثل إضافة للبنية العميقة للنص، وقد استخدم الشاعر من علامات الترقيم علامة الاستفهام، وعلامة التعجب، والشرطة، والقوس الفردي، والمزدوج، والنقطة والنقطتين ونقاط الحذف ؛ وذلك وفقا لما يخدم المعنى الذي يريده الشاعر .

١.التشكيل الاستفهامي والتعجبي:

استخدم الشاعر يوسف نوفل هذا النوع من التشكيل البصري بكثافة عالية، وهذا يعكس وعى الشاعر بأهميته داخل النص، بما يحمل من دلالات تفتح أفاقا رحبة للدلالة، التي يقدمها الجانب المرئي من النص .

وقد استخدم الشاعر الاستفهام والتعجب وفقا لمقاصده فجاء بهما منفردين فى مواضع كثيرة من شعره، إلا أن استخدامهما متلازمين كان هو الأغلب، كما غلب عليهما التكرار والتكثيف لغاية دلالية قصدها الشاعر عمدًا، ومن أمثلة الاستفهام غير المقترن بالتعجب عند الشاعر قوله في قصيدة " المخبأ السري الأوسطي ":

---

[1]) أحمد ذكى، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، ط١، القاهرة، ص ٢٤.

أقرأ .. ؟
ماذا أقرأ ..؟
أين ؟
هل أقرأ فى ضوء الشمس؟..
أم فى نور القمر ؟..
أم تحت مصابيح الشارع ؟ أم فى الزنزانة ؟
أخشى أن أقرأ..
حتى لايدهمني الشرطي ..
أو أسقط وسط كمين العسس..
أو القوات المتحالفة على الشطآن ... (١)

وفى هذا الموضع جاء الاستفهام غير مقترن بالتعجب، فكان أكثر قدرة على تقديم الدلالة العميقة للنص ؛ فقد جاء معبرًا عن الخوف والحيرة والتوتر، وقد أعانه على رسم صورة التوتر بصريًا اقتران الاستفهام بعلامة الترقيم الدالة على التوتر (..) .

وقد أفصح النص عن هذا الخوف والتوتر صراحة بعد الاستفهام، ،فذكر وحدات لغوية تحمل هذا المضمون (أخشى، يدهمني، أسقط، كمين)، فالمقطع كله يعبر عن موقف الإنسان الغريب عن وطنه، والباحث عن الأمان، كما عبَّر عنوان القصيدة "المخبأ السري الأوسطي "

ومن أمثلة التعجب عند الشاعر و الذي صور شدة انفعاله وغضبه من بعض الفئات، التي تدعى حب الوطن، وفى حقيقة الأمر أن شغلها الشاغل مصالحها الشخصية، يقول مصورًا موقف أحد المنتفعين من ثورة يناير، وهذا من قصيدته "مات حتفا" :

يهتف أحد منهم ... من فمه ..... يتشدق من شدقيه ..
لا من قلبه :
تحيا مصر !
تحيا مصر !!
وتروج السوق ..... وتكتنز الأرصدة ... ويسعد أعداء التاريخ

[١]) د. يوسف نوفل، برديات أبى الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨٠.

وفضائيات العصر تردد دوما : ... إنـا نبنى مصر
تحيا مصر
ونقول مرارا ملء القلب ... :
أحبك مصر !!!
أحبك مصر!!!(١)

ومـن الواضـح الاسـتخدام المكثـف لعلامـة التعجـب أو الانفعـال (!)، التـي استخدمها الشاعر ـ مستغلاً طبيعته الأصيلةـ كعلامة "توضع في آخر كل جملة تدل على تأثر قائلها وتهيج شعوره ووجدانه، مثل الأحوال التي يكون فيها التعجب والاستغراب والاستنكار ولو كان استفهاميا، والإغراء والتأسف والدعاء ونحو ذلك"(٢)

ولا شك أن التعجب الذي جاء متدرجاً من حيث الكثافة، فبدأ بعلامة واحدة منتهيا بثلاث علامات، قد رسم لنا موقف الشاعر بصريًا، فنقل لنا انفعال الشاعر المتصاعد من موقف هؤلاء المندسين بين الثوار، كما كان لتكرار التعجب دور دلالي مفاده رغبة الشاعر أن يدفع القارئ لمزيد من الدهشة، التي تحقق له مزيدًا من المتعة والوعي في آن واحد، وكذلك حرص الشاعر على القيام بهذا الدور تجاه قارئه، مُمَثـّلاً في ما نراه من وجود مكثف للاستفهام المقترن بالتعجب، الذي يدفع القارئ لمزيد الايجابية وإعمال الفكر في تلقى النص، ومن أمثلة ذلك قوله من قصيدتيه "مرايا المتوسط":و" أسئلة ونداءات" :

" يعجز قاموس البشرية عن حل اللغز الماثل في هذا الاستفهام ؟!!!! " (٣)

هذا السطر الشعري يحمل مضمون قصيدة كاملة، صدَّر بها الشاعر ديوانه "مرايا المتوسط "، وقد ضمنها ستا وعشرين جملة استفهامية، معبرة عن محتوى الديوان كله، بكل ما ضمنه الشاعر من رؤى خاصة بهذا البحر، وما يحمل من خلفيات تاريخية وحضارية، وثيقة الصلة بالحضارة العربية والإسلامية على مر العصور، كما جعلها تحمل عنوانه ؛ فعنونها بـ "مرايا المتوسط أسئلة ونداءات" وقد كان للاستفهام التعجبي دور دلالي مهم في

(١) د. يوسف نوفل، برديات أبى الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٧٤، ٧٥.
(٢) أحمد ذكى، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مرجع سابق، ص ١٩.
(٣) د. يوسف نوفل ،مرايا المتوسط، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٢٩.

توصيل مقصود الشاعر بصريًا، فقد أراد التركيز على تلك الجملة فكان الاستفهام التعجبي بمنزلة إعادة لتلك الجملة ليتوقف أمامها المتلقي متأملا ومحللاً بمزيد من الوعي والرؤية الواضحة التي تسهم في إضاءة الواقع العربي، تَجَاوز سلبياته .

ومن أمثلة الاستفهام التعجبي، التي مثَّلت مدى انفعال الشاعر ودهشته من القوى العظمى في العالم، التي تدعى الدفاع عن الحرية، وتقيم لها نصبا في أهم ميادين عاصمتها، متناسية أن هذا النصب ليس من حقها، وفى هذا المعنى يقول الشاعر :

حين حطَّ الطائر المصري ... في الشط البعيد
ورأى نُصُبَ الحرية الحمراء في الأفق تأنى
عاد من واقعه .... عاش في ذاكرته
فمتى تبنى بلادي نصب الشهداء ؟؟ !!
ومتى يبنى الغزاة الفاتحون ؟!
مثل هذا النصب ..... ؟!
في العريش ... في السويس .... في الجبيل ....
دنشواى ...
فى رفح ..
... عند بيتى ؟؟ !! (١)

يمثل هنا الاستفهام التعجبي موقف الشاعر المندهش والغاضب، والذي أراد أن ينقله إلى المتلقي، ليشاركه الغضب والدهشة من الواقع المخزي للعالم، الذي جعل الغزاة القتلة بالأمس القريب يقيمون اليوم نصبًا للحرية، بينما يخلو من هذا النصب ميادين الشهداء من ضحاياهم، الذين فقدوا حياتهم دفاعا عن حرياتهم في السويس، والجبيل، ودنشواى، ورفح، وبورسعيد، التي ألمح لها الشاعر بقوله "عند بيتى " اعتزازاً منه بالانتماء إليها .

[١]) د. يوسف نوفل، البحر أنثاه البحيرة، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٠٤، ٢٠٥.

٣ .استخدام الأقواس:

تستخدم الأقواس " فيوضع بينها كل كلمة تفسيرية، أو كل عبارة يراد لفت النظر إليها " ([1])، وقد استخدم الشاعر الأقواس لأغراض دلالية غير بعيدة عن وظيفتها الأصلية، ومنه استخدام الأقواس رغبة في لفت نظر القارئ لمضامين مهمة، ومثال ذلك قوله من قصيدة "سُرِقَ القمر" :

فليعتبر من يعتبر

. . . . .

((يا سيدنا عمر)) (٢)

ولا شك أن التركيز على جملة النداء ووضعها بين قوسين، لا يعد حلية بصرية وحسب، وإنما مطلب دلالي يضئ النص، ويجذب نظر القارئ نحو المعنى المقصود بالقمر الذي رمز به الشاعر لنور العدالة الغائب، فما كان ليصل المعنى المراد بدون الجملة التي بين الأقواس .

ومن النماذج التي استخدم الشاعر فيها الأقواس تعبيرًا عن الرفض، والتمرد على السياسات الاستعمارية الجديدة، التي تنادى بالحرية والمساواة نظريا لتتبنى السياسات الاستعمارية و العنصرية عمليًا :

أصدر ((مان))

الفرمان :

((يُفنى شعبٌ شعبا))

يَفْنَى الشعب

لا تخطىء وتقول

كالغوغاء :

(يحيا الشعب) !!!(٣)

وما بين الأقواس في الشاهد السابق إشارة، لجريمة الاستعمار البريطاني لفلسطين، وما نتج عنه من كارثة الوجود الصهيوني في مدينة القدس، وغيرها من المدن الفلسطينية المحتلة .

---

[1]) أحمد ذكى، الترقيم وعلاماته، مرجع سابق ،ص ٢٢.
[2]) د. يوسف نوفل، برديات أبى الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧٦.
[3]) المصدر السابق، ص٧٩.

وقد استخدم الشاعر الأقواس لتمييز كلامه عن الكلام المقتبس، أو المنقول، ومن ذلك تمييز الألفاظ والمعاني المقتبسة من القرآن تكريمًا لها وحرصا عليها، كما في قصيدته " المخبأ السري الأوسطي" :

" قال تعالى، ومن النص المعنى ماثل ،
في رمل من وزن الشعر :
((أينما كنتم)) . . .
(جميعا)
(تُدرَكوا بالموت جوعا وجموعا) "(١)

فقد ميز الشاعر التعبير المقتبس من القرآن الكريم بأقواس توضيحًا لها، وحرصا على إبرازها لتؤدى الدور الذي أراده الشاعر لها .

٣.استخدام الشرطة :

تستخدم الشرطة " لفصل كلام المخاطبين في حالة المحاورة، وقد توضع في أول الجملة المعترضة وآخرها "(٢) .

يقول شاعرنا واصفا ما يفعله الاستعمار:

" تسرق . . تسرق ـ زاعمة كاذبة ـ رقصات الدبكة، والأسطورة ،
والتاريخ، وحجارة أهرام الجيزة !!!!!! "(٣)

ومن نماذج استخدام الشاعر للشرطة الدالة على الجملة الاعتراضية، التي تتضمن شرحاً وبياناً للمعنى قوله :

" غوصوا ـ ما اسطعتم ـ فى جب الأرض، ((كيوسف)) ؟ من بطش الطاغين
غوصوا ـ ما اسطعتم ـ فى جوف البحر ((كذى النون))
يا ((ذا النون))
من لي ـ في النور ـ بظلمات مثل الظلمات "(٤)

إن الجمل بين الشرطتين كمكون بصري جاذب للانتباه، ولا شك أنه يدل على تميزه داخل النص فيكتسب كثافة دلالية بإضافة هذا التشكيل البصري

---

١) د. يوسف نوفل، برديات أبي الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٨٣.
٢) أحمد ذكى، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مصدر سابق، ص ٢١.
٣) د. يوسف نوفل، مرايا المتوسط الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٢٧ .
٤) د. يوسف نوفل، مرايا المتوسط الأعمال الكاملة، مصدر سابق ص ٢٣٨ .

إليه مما يجعل القارئ يتوقف أمامه متأملا ليستكشف المعنى الخفي خلف بنيته الظاهرية .

و إلى جانب ذلك توجد تشكيلات بصرية أخرى، كالأقواس التي منحت ما بداخلها مزيدا من الأهمية والخصوصية، فالكلمات تكتسب دلالات وإيحاءات إضافية جديدة، من خلال ما يضيف لها الشاعر من تشكيلات يوظفها الشاعر جميعها لرسم المعنى بصريًا، ليدرك المتلقي مقصوده الذي يرمى إليه، ويسعى أن يصل لقلب وعقل المتلقي و الشاعر يوسف نوفل هنا لا يرى للمواجهة بديلا لرفع الظلم، وإنهاء المعاناة عن كل مظلوم، ولهذا فان جملة " ما استطعتم "، التي حذف منها حرف التاء تسهيلا، وكأنه يريد أن يقول إن تلك الاستطاعة مستحيلة، فقد انتهى زمن المعجزات، الذي نصر الله تعالى فيه أنبياءه بحوله وقوته، فلا مفر من مواجهة الظلم وإحقاق الحق، وجملة " في النور" كجملة اعتراضية بين شرطتين تشير إلى تمني الشاعر أن يتحقق العدل، وتنتهي معاناة الشعوب العربية المحتلة، كما انتهت معاناة سيدنا يونس في بطن الحوت، ولا شك أن الجملة بين شرطتين توحي بإحساس الشاعر بصعوبة أن تتحقق أمنيته .

وقد استخدم الشاعر الشرطة كمثير بصري، وكعامل لجذب الانتباه في بداية بعض السطور الشعرية، تنبيها إلى أهميته، واستيقافا لبصر القارئ، ليتأمل معناها، كما في قصيدته (محاكمة في مملكة البيروقراطية)، التي تصور نموذجا من الموظفين الحكوميين، الذين يتسببون بجمودهم وتعنتهم في معاناة المواطن البسيط، ومنها قوله :

" قال الهامس :

- ((إن جاء عميل قلت له : لا أسمع !

وإذا عرض على الأمر فإنني لا أبصر !

وإذا طلب حديث منى لا أتكلم !

قال المصغي :

- ((أي أنك، . . أو أن الأمر : . . لا أسمع لا، لا أرى، لا أتكلم ؟

أي أنك تحيا في (اللاءات) ؟

قال الهامس في عليائه :

- ((هذا صدق هذا حق))
قال المصغي :
- ((والناس .. .. الناس ؟
ومصائرهم ومصائبهم ؟
قال الهامس :
- ((هذا أمر لا يعنيني
- يعنيني أن لا يقلق أحد نومي
- ألاَّ يزعج أحد طيري
- ألاَّ يوقظ أحد حلمي
أقضى ساعاتي .. في ذاتي .. ولذاتي .. دون شريك
- لا يعنيني أمر الناس ؛ غضب منهم أو . . إحساس
- وإذا ضاق الأمر . . وغُلِّقت الأبواب
قلت لعملائي بالصوت العالي و((الفم الملآن)) :
أنى عبدٌ للروتين
- أنى عبدٌ للشيطان !! "(١)

وتعد علامات الترقيم في تلك القصيد ة عاملاً بصرياً جمالياً، أُضيف لمكونها البصري إلى جانب دورها الدلالي ،الذي أسهم في تصوير غضب الشاعر، واستنكاره لموقف الشخصية التي عبرت عنها القصيدة كنموذج سلبي هدّام في مجتمع الشاعر، ومن علامات الترقيم المعبرة في تلك القصيدة استخدام الشرطة في بداية معظم سطور القصيدة، وذلك إشارة إلى المتلقي بضرورة التوقف أمام كل سطر، وتأمُّل معناه بدقة، فمثل هذه المعاني تحمل من الأهمية ما يجعلها بعيدة كل البعد عن المرور العابر، لكونها معاني تتعلق بحياة الناس ومصائرهم .

وفى استخدام الشاعر للأقواس المفتوحة "((" بلا إغلاق، وكأن في ذلك إشارة بصرية من الشاعر أن مثل هذا النموذج السلبي من البشر مهما بلغت أخطاؤه، فانه يملك لها من المبررات فيضاً لا ينتهي .

---

[1]) د. يوسف نوفل، مرايا المتوسط الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٨٣ .

وقد تأتى الأقواس المفتوحة لتوضح وجهة نظر الشاعر نحو معنى معين ؛ فهناك من المعاني ما هو أكبر من أن تحده أقواس، مهما اتسعت :كما في قول الشاعر فى القصيدة نفسها، على لسان الصوت المدافع عن حقوق المواطن:

((والناس .. .. الناس ؟ ([1])

وفى هذا الاستفهام من المعاني والقضايا ما لايمكن عده، فمصير الإنسان هو غاية كل العقول المفكرة الواعية، وحول هذا المصير فيض من التساؤلات لا ينتهي، ولهذا ترك الشاعر أقواسه مفتوحة .

٤ .استخدام نقطتي التوتر :

وقد استخدمها الشاعر كتسجيل بصري لحالة باطنية، لنفس مثقلة بالهموم والحزن العميق، وقد صورت النقطتان حالة التوتر، الذي يعانى منه الشاعر بشكل خاص، عندما جاءت في بداية الأسطر الشعرية، ومنه قوله من قصيدته، "كان العمر" :

" . . يُصْغى النجمُ لحديث النجم

. . يصغى الموج لحديث الموج

. . يصغى النجم بعيدا يتأمل ما يحمله البشر من الحقد الأعمى "(٢)

وتمثل نقطتا التوتر مضمونا دلاليًا، يتضمن ثورة نفسية على الواقع الإنساني المخجل، في عالم تتآلف فيه مظاهر الكون الجامدة مع بعضها البعض، ويتصارع بنو البشر بقلوب عميت حقدًا .

وقد يجمع الشاعر بين نقاط التوتر ونقاط الحذف في سياق نصي واحد، كما في قصيدته، "جسور الشك" :

" أغيثوني . .

أغيثوني . .

فحولي من جموع الشكِّ شكٌ

جيوش . .

([1]) د. يوسف نوفل، مرايا المتوسط الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٨٣ .

([2]) د. يوسف نوفل، مرايا المتوسط الأعمال الكاملة، مصدر سابق ، ص ٢٦٨.

في . . .
جيوش . .
جماجم . . " (١)

وتتمتع تلك القصيدة بشحنات انفعالية عالية، وقد أسهم التشكيل البصري بـ "نقطتي التوتر" في إضفاء المزيد من التشويق والإثارة، للنص الذي يجذب المتلقي للتعمق في النص، واستكشاف غاياته الدلالية الخفية، مما يسهم في تعدد تفسيرات النص بتعدد المتلقين .

استخدام نقاط الحذف :

ونقاط الحذف عبارة عن نقاط ثلاثة أفقية " تدل على أن في موضعها كلامًا محذوفًا أو مضمرًا "(٢)

وقد أفاد منها الشاعر كمكون بصري، يعبر عن المعاني التي سكت عنها الشاعر تصريحا، وذلك لإثراء النص وإضافة مزيد من الإثارة والتشويق إليه، ومن أمثلته قول الشاعر من قصيدته " صرخة " المعبرة رمزيًا عن إحباطات جيل من الشباب العربي :

" صرخة الجيل الجريح . . .
آلمت تاريخنا " (٣)

وقد مثلت نقاط الحذف فيضًا من المعاني المسكوت عنها، مما يترك المجال مفتوحًا أمام المتلقي لتفسيرها وفقا لرؤيته الخاصة التي تنبع من واقعه الفعلي .

استخدام المد النقطي :

والمد النقطى " أربع نقاط أفقية فأكثر في القصيدة، بحيث تشمل مساحة محدودة ببن مفردتين معينتين، أو سطر شعري كامل، أو مجموعة من أسطر، وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر "(٤)

وقد استخدم الشاعر المد النقطي كإشارة لكلام محذوف أو مسكوت عنه، ومنها قوله في وصف أحداث ثورة يناير :

" والثائر وسط تروس الآلة يرسم لوحة موت كُبرى . . لوحة صرعى
الساحة والميدان . . . . وضحايا اللعبة " (٥)

---

١) د. يوسف نوفل، برديات أبى الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٩٨.
٢) أحمد ذكى، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مرجع سابق، ص٢٠.
٣) د . يوسف نوفل، برديات أبى الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٧٧ .
٤) أحمد ذكى، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مرجع سابق ،ص ٢١.
٥) د . يوسف نوفل، برديات أبى الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٣٧.

وقد استخدم الشاعر علامات الترقيم بأنواعها، فكان لها دورٌ دلاليٌّ في توصيل المعنى، وكذلك دورٌ جماليٌّ كخطوة بالقصيدة نحو التجديد، وتبصير القارئ وتثقيفه ليعي كل ما هو جديد، ويحمل إضافة للنص الشعري الحديث.

التوثيق والبنط الكتابي والهوامش النثرية :

من الظواهر المميزة لأعمال الشاعر يوسف نوفل، وضع عناوين للمقاطع داخل القصيدة الواحدة، وتمييز بعض الكلمات ببنط كتابي مميز عن بقية الكلمات، كما يظهر حرص الشاعر على تذييل قصائده بتواريخ توضح فترة كتابتها .

كما حرص الشاعر يوسف نوفل على إضافة هوامش نثرية للكثيرمن قصائده، بهدف إضافة مزيد من الإضاءة للنص ؛ حرصًا على توصيل المعنى للمتلقي، وقد ظهر من خلال أعمال الشاعر مدى خوفه على القارئ من الوقوع في اللبس، وقد بلغ هذا الحرص بالشاعر أنه عندما كتب ديوانه مرايا المتوسط صدَّره بمقطوعة شعرية أقرب ما تكون إلى الشرح لعنوان الديوان، وقد ذكرتها في موضع آخر من هذا البحث (*).

ويعد هذا التوجه من الشاعر نتيجة طبيعته الخاصة، كناقد خبير مهمته الأساسية، إضاءة النص وتوصيل المعنى للقارئ بأيسر السبل.

وجدير بالذكر أن ظاهرة التوثيق والبنط الكتابي من الظواهر البصرية، التي تمثل إضافة حقيقية للبنية العامة للقصيدة، ومن أوضح الأمثلة عليها على سبيل المثال لا الحصر قصيدتا (الصامتون فوق الموج، همسة الجريح) ([1]) وقد ذيلهما بتوثيق محدد يوضح فترة كتابتهما، فالقصيدة الأولى دون لها الشاعر تاريخًا دقيقًا (٣١ / ٧/ ١٩٦٠ م)، والثانية تاريخًا تقريبيًا، بمعنى أنه لم يحدد اليوم والشهر (١٩٦٠م)

وفى قصائد أخرى، يذكر الشاعر الشهر والعام فقط كما في قصيدته "غيرتي" (ديسمبر ١٩٦٠ م) ([2]) وهى ظاهرة عامة عند الشاعر ربما لوجود فاصل زمني بين تاريخ إبداع القصائد عند الشاعر، وتاريخ نشرها، ومن هنا تأتى أهمية التوثيق في إضاءة النص، وأمن اللبس من جهة المعنى المراد أن يصل للمتلقي، كما حرص على إضافة هامش نثرى في

---

[1]) د. يوسف نوفل، كما تهاجر الطيور، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٤٦١ : ٤٦٨.
[2]) المصدر السابق، ص٤٨٨.
*) راجع الفصل الثالث من البحث، ص ٢٠٢

القصيدتين كتعليق على العنوان، كخلفية تاريخية للقصيدة تبين اعتزاز الشاعر بأعماله المنشورة في فترة مبكرة من حياته .

وقد حرص الشاعر على تعريف قارئه بأعماله المنشورة في الصحف أو المجلات، حتى إنه قد حدد في بعضها تاريخ النشر والصفحة، كما في قصيدته " من وراء الوهم "، وقد أضاف معلقًا على عنوانها أسفل الصفحة (قافلة الزيت - شوال ١٤٠٠هـ)، وبذلك أضاف الشاعر التعليق متضمنا النشر ومكانه قائلا (نشرت بمجلة الزيت السعودية) .

ومن الهوامش النثرية، التي تعكس حرص الشاعر على القارئ كشريك في العملية الإبداعية هامش قصيدته (إني أخاف على الحمى) وفيه يقول: (متابعة لاهثة لخطوات الثورة الوليدة، وما واجهها من أحداث : ٢٥ من يناير - فبراير - مارس - ديسمبر ٢٠١١م)([1])

وقد ظهر الهامش النثري وكأنه خطاب للأجيال القادمة، التي لم تعاصر ثورة يناير، فيبدو النص غامضا بالنسبة إليها، وقد ظهر حرص الشاعر أن لا تغيب تلك الصورة عن الأجيال القادمة، وذلك ما يوحى به وضع الشاعر للتعليق بين قوسين على المستوى البصري، وكذلك المحتوى الدلالي لجملة (متابعة لاهثة) التي توحي بان تلك المتابعة ليست متابعة لمجرد التسلية، وإنما متابعة حسيسة مضنية

ومن الظواهر البصرية، التي أضافت للقصيدة أبعادًا جمالية ودلالية، وضع عناوين للمقاطع داخل القصيدة الواحدة، وقد ميزها ببنط كتابي مخالف لبقية أجزاء القصيدة، ومنها مجموعة قصائد أراد لها الشاعر عنوانًا عامًا، يضمها، ويقدم من خلاله بعدًا دلاليًا، فحواه مدى حرص الشاعر على وحدة الوطن ،وقد رمز له بالوطن الصغير بورسعيد، كجزء لا يتجزأ من محيطه الغالي، منطقة القناة، بكل تاريخها المشرِّف، الذي نسب الشاعر نفسه له بكل فخر من خلال العنوان العام لمجموعة القصائد (ابن القناة)، الذي ختم به الشاعر ديوانه "برديات أبى الهول " وكأن تلك المجموعة من القصائد ديوان داخل الديوان، يمثل صحوة لغَيرة ابن القناة على الوطن الصغير، وقد انجرف في تيار هموم الوطن الكبير، فجاءت تلك المجموعة من القصائد تمثيلاً لتلك الغيرة، حتى إن اللغة المهيمنة على تلك القصائد تتميز باللغة العامية المنتشرة في مدن القناة :

يا ميا بصى وطلى لنا دى الفرحة باست قواربنا

([1]) د. يوسف نوفل، برديات أبى الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٩٣.

آدى الهنا ماشى ويانا والسعد عشش فى قلوبنا
عمر القمر ما رمى شعاعه على مية تبخل تدينا
جدى وأبويا مشم قبلي ع الشط واحنا ياما جرينا
تعيش با شطي فداك الدم
تعيش يا شطي فداك الدم
ما لقيتش يوم سمكة قالتلى : شبيك با سيدي أنا ملكك
ولا طرحة عشت لى ولادى من غير ما أقول لها أنا جيتلك
يا بحيرتى يا كنالى يا بحري ياللى فـ هواكى أنا باحكيلك
الكلمة حتة من قلبى تحصى وتشكر فى جمايلكك
تعيش يا شطي فداك الدم
تعيش يا شطي فداك الدم (١)

وعلى المستوى الجمالي، تمثل تلك القصائد إضافة نوعية للقصيدة الحديثة عند الشاعر، وقد اقتربت من أسلوب فن السيناريو، كما في قصيدته " الثورة "، التي ضمنها الشاعر تعليقات نثرية تشبه تعليق كاتب السيناريو على المشاهد التمثيلية المكتوبة ومنها قوله :

"الصيادون والبمبوطية يبتهجون لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢م، وتأميم قناة السويس ١٩٥٦م:

أممناها أممناها أرضنا يا ولاد وكسبناها
طوفى يا مركب . . مر يا قارب
آدى الفرحة اللى فرحناها آدى الفرحة اللي فرحناه

وقد ميزها الشاعر ببنط كتابي مختلف تنبيها على أهميتها داخل بنية القصيدة، حيث تمثل مقدمة لما يليها من بهجة وفرح ينقطعان فجأة بسبب العدوان الثلاثي، الذي مهد له بحذف حرف المد في كلمة (فرحناه) .

ثم ذكرالشاعر عنوانًا جديدًا، ميزه ببنط عريض : (العدوان : الجريمة الثلاثية) تنويها على أهمية هذا الحدث، الذي أحال فرحة مدن القناة بتأميم قناتهم إلى النقيض، وبقى جرحًا غائرًا لا يندمل في قلب كل من عاصر الحدث، ولا يخفى على القارئ الترابط الذي يشبه التسلسل الدرامي داخل أجزاء السيناريو، المعد للتصوير في فن السينما، ومن ذلك هذا التعليق المتصدر للمقطع الشعري التالي للمقطع الذي يصف العدوان :

" البمبوطية والصيادون وجموع الشعب أمام وابل الرصاص ١٩٥٦ م:

(١) د. يوسف نوفل، برديات أبى الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق ،ص ١٠٤، ١٠٥.

كتير كتير ياما قاسينا والرب دايما حامينا
يموت الشهيد ولا نتأثر ولا ننتظر من يواسينا
تهدم يا ظالم فى بيوتنا نبنيه احنا بادينا
ولا ننتظر من يواسينا
ولا ننتظر من يواسينا (١)

ونلاحظ هنا توفر عناصر المشهد السينمائي، من صوت يظهر من خلال وجود ضمير الجماعة المسيطر على السياق العام للمشهد الشعري، والذي رمز للصوت الجماعي في القصيدة الجديدة المعبرة عن الهم الجماعي للأمة، وقد توفرت للصورة الحركة من خلال استخدام الأفعال المضارعة (يموت، نتأثر، ننتظر، بواسينا، تهدم، نبنيه) ،وكلها أفعال تتضمن من الناحية الدلالية حراكًا وتفاعلاً مع الأحداث، وفيها نوع من التحدي والإصرار الذي يدل علية التضاد بين الهدم من جانب المستعمر، والتصميم على البناء من جانب المواطن المصري الشريف، كرمز للصراع الدرامي الذي ينتهي بانتصار المواطن المصري البسيط على القوى العظمى الظالمة:

"والمعتدي خيب ظنه أبطال جابت له الموت ف الحال
حتى انسحب وهوى عرشه العظمى صارت لعب عيال "(٢)

ولا شك أن هذا الجانب من التعبير يمثل جانبًا مهمًا من سعى الشاعر نحو تجديد خطابه الشعري، مستغلاً الاتجاه العام السائد في العصر الحديث ،الذي يتجه إلى توظيف الفنون الأخرى لخدمة القصيدة الحديثة، ومنها فن السينما، وكما يقول الدكتور أحمد مجاهد : (لا شك إن استعارة أسلوب اللقطات السينمائية التي تعتمد على حركة الكاميرا في الصور الشعرية، يعد خطوة فنية أخرى في اتجاه القصيدة الحديثة نحو الدرامية، بعد تخلصها من الغنائية المفرطة لوحدة البحر والقافية، حيث تشي حركة التصوير ذاتها بدلالات درامية عميقة، تضاف إلى خلفية الصورة التي ترتكز في تكوينها على الجانب البصري في مقابل الصورة الذهنية المجردة) (٣)

---

١) د. يوسف نوفل، برديات أبى الهول، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١١٤.
٢) المصدر السابق، ص ١١٤.
٣) د. أحمد مجاهد، مغامرات القصيدة المعاصرة، ٢٠٠٠م، ص ٢١ .

المراجع

١- إبراهيم نمر موسى، تلقى الشعر بين التشكيل الطباعى والإبداع اللغوي دراسة في ديوان (بيت في وشم الخريف للشاعر فيصل قرقطى، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٣، العدد ٢، ٢٠٠٦م، ص ٤٠٠.

٢- أحمد ذكى، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، ط١، القاهرة، ص ٢٤.

٣- أحمد مجاهد، مغامرات القصيدة المعاصرة، ٢٠٠٠م، ص ٢١ .

٤- إياد عبد الودود عثمان، سيميائية الشكل الكتابي شعر محمود درويش نموذجا، مجلة ديالى العدد ٦٣، ٢٠١٤م،ص ١١٨ .

٥- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة، اربد، ١٩٨٨م، ص ٣٦ .

٦- روبرت شولز، السيمياء والتأويل ترجمة سعيد الغانمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١، ١٩٩٤م، ص ٨٤.

٧- صلاح فضل، أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط١، ١٩٩٦م، ص ١٦١.

٨- محمد الأمين شيخة، عتبات الولوج الى النص الشعري الحديث، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ،العدد الثانى والثالث، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر،٢٠٠٨م، ص٦.

٩- يوسف نوفل، البحر أنشاه البحيرة، الأعمال الكاملة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١ ١٤٣٥ هـ ٢٠١٤م.، ص ٢٠١ : ٢٠٢.

١٠- يوسف نوفل، البحر برديات أبي الهول، الأعمال الكاملة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١ ١٤٣٥ هـ ٢٠١٤م.، ص ٢٠١ : ٢٠٢.

١١- يوسف نوفل، كما تهاجر الطيور، الأعمال الكاملة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١ ١٤٣٥ هـ ٢٠١٤م.، ص ٢٠١ : ٢٠٢.

١٢- يوسف نوفل، مرايا المتوسط، الأعمال الكاملة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١ ١٤٣٥ هـ ٢٠١٤م.، ص ٢٠١ : ٢٠٢.