اللغة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي للشاعر سعدي يوسف دراسة أسلوبية

Deyaa Ahmed Khalaf SABAAWI

2022

رسالة ماجستير

قسم العلوم الإسلامية الأساسية

المشرف

Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK

المشرف الثاني

Dr. Öğr. Üyesi. Ganim Salih SULTAN

اللغة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي للشاعر سعدي يوسف دراسة أسلوبية

Deyaa Ahmed Khalaf SABAAWI

بحث أُعدّ لنيل درجة الماجستير في قسم العلوم الإسلامية الأساسية
بمعهد الدراسات العليا بجامعة كارابوك في تركيا

المشرف

Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK

المشرف الثاني

Dr. Öğr. Üyesi. Ganim Salih SULTAN

كارابوك

تموز/ ٢٠٢٢

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات ١

TEZ ONAY SAYFASI ٥

صفحة الحكم على الرسالة ٦

DOĞRULUK BEYANI ٧

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ ٩

بيانات الرسالة للأرشفة ١٠

ARCHIVE RECORD INFORMATION ١١

الاختصارات ١٢

المقدمة ١٣

الإهداء ١٥

شكر وتقدير ١٦

الملخص ١٧

Abstract ١٨

Özet ١٩

دوافع البحث: ٢٠

إشكالية البحث: ٢٠
أسئلة البحث: ٢٠
أهداف البحث: ٢١
أهمية البحث: ٢٢
منهج البحث: ٢٢
حدود البحث: ٢٢
الدراسات السابقة: ٢٢
الفجوة البحثية: ٢٥
هيكل البحث: ٢٥
التمهيد ٢٨
مفهوم اللغة الشعرية: ٢٨
الفصل الأول: حياة سعدي يوسف ٣٣
المبحث الاول ٣٤
حياة سعدي يوسف الاجتماعية والسياسية ٣٤
حياة سعدي يوسف الاجتماعية ٣٤
المبحث الثاني ٤١
حياة سعدي يوسف الثقافية والفكرية ٤١
حياة سعدي يوسف الثقافية ٤٢

الفصل الثاني: المعجم الشعري وبناء الجمل في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي. ٥٣
المبحث الأول..... ٥٥
معجم سعدي يوسف الشعري في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي..... ٥٥
المطلب الأول: حقل الطبيعة ٥٥
المطلب الثاني: حقل اللون ٦٠
المطلب الثالث: حقل المرأة..... ٦٦
المطلب الرابع: حقل الموت..... ٦٩
المبحث الثاني: بناء الجمل في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي ٧٣
المطلب الأول: الجملة الأسمية..... ٧٤
المطلب الثاني: الجمل الفعلية ٨٩
الفصل الثالث: الصورة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي. ٩٨
المبحث الأول:الإنزياح الشعري في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي.....١٠٠
المطلب الأول: الانزياح الدلالي(التصويري).....١٠١
المطلب الثاني: الانزياح التركيبي ١١٣
المبحث الثاني: الصورة والرمز في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي ١٢٤
المطلب الأول: الصورة.....١٢٤
المطلب الثاني: الرمز ١٢٨
الفصل الرابع: المستوى الصوتي في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي.....١٣٣

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي ١٣٤
المطلب الأول: الوزن ١٣٦
المطلب الثاني: القافية أو التقفية ١٤٢
المطلب الثالث: حرف الروي.....١٤٧
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي والموازنات الصوتية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي.....١٥٠
المطلب الأول: الإيقاع الداخلي.....١٥١
المطلب الثاني: الموازنات الصوتية.....١٦٠
الخاتمة ١٧١
قائمة المصادر والمراجع.....١٧٣
الأطاريح والرسائل.....١٨٢
المجلات والدوريات ١٨٤
المواقع الالكترونية: ١٨٦
المقابلات الصحفية والصوتية.....١٨٧
السيرة الذاتية.....١٨٨

TEZ ONAY SAYFASI

Deyaa Ahmed Khalaf SABAAWI tarafından hazırlanan "SAADİ YUSUF'UN "KUZEY AFRİKA SONLARI" KOLEKSİYONUNDA ŞİİR DİLİ (ÜSLUP ÇALIŞMASI)" başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Öğr. Üyesi. Abdulcebbar KAVAK .....

Tez Danışmanı, Temel İslam Bilimleri

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği Seçiniz ile Temel İslam Bilimleri Anabilim alanında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir 2022.07.22

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu) İmzası

Başkan: Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK (KBÜ) .....

Üye: Dr. Öğr. Üyesi. Hossam Moussa SHOUSHA (KBÜ) .....

Üye: Dr.Öğr.Üyesi: Mazhar DEDE (YYÜ) .....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans derecesini onamıştır.

Prof. Dr. Hasan SOLMAZ .....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

صفحة الحكم على الرسالة

أصادق على هذه الأطروحة التي أعدت من قبل الطالب ضياء أحمد خلف السبعاوي "اللغة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي للشاعر سعدي يوسف دراسة أسلوبية" في برنامج العلوم الإسلامية الأساسية هي مناسبة كرسالة ماجستير.

Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK .....

مشرف الرسالة، العلوم الإسلامية الأساسية

قبول

تم الحكم على رسالة الماجستير هذه بالقبول من قبل لجنة المناقشة بالإجماع بتاريخ ٢٠٢٢,٠٧,٢٢

أعضاء لجنة المناقشة **التوقيع**

رئيس اللجنة Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK (KBÜ) ……..

عضوا Dr. Öğr. Üyesi. Hossam Moussa SHOUSHA (KBÜ) ……..

عضوا Dr.Öğr.Üyesi. Mazhar DEDE (YYÜ) ..……..……

تم منح الطالب بهذه الأطروحة درجة الماجستير في قسم العلوم الإسلامية الأساسية من قبل مجلس إدارة معهد الدراسات العليا في جامعة كاربوك.

Prof. Dr. Hasan SOLMAZ .....

مدير معهد الدراسات العليا

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Deyaa Ahmed Khalaf SABAAWI

İmza :

تعهد

أقر بأنني التزمت بقوانين جامعة كارابوك، وأنظمتها، وتعليماتها، وقراراتها السارية المفعول المتعلقة بإعداد أبحاث الماجستير أثناء كتابتي هذه الأطروحة التي بعنوان:

اللغة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي للشاعر سعدي يوسف (دراسة أسلوبية)

وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الأبحاث العلمية، كما أنني أعلن بأن أطروحتي هذه غير منقولة، أو مستلة من أطروحات، أو كتب أو أبحاث أو أية منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أية وسيلة إعلامية باستثناء ما تمت الاشارة اليه حيثما ورد.

اسم الطالب: ضياء أحمد خلف السبعاوي

التوقيع: .....

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	SAADI YUSUF'UN "KUZEY AFRIKA SONLARI" KOLEKSIYONUNDA ŞIIR DILI (ÜSLUP ÇALIŞMASI)
Tezin Yazarı	DEYAA AHMED KHALAF SABAAWI
Tezin Danışmanı	Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK ikinci Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi. Ganim Salih SULTAN
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	22/ 07/ 2022
Tezin Alanı	Temel İslam Bilimleri
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	188
Anahtar Kelimeler	Şiir dili, Kuzey Afrika Sonları, Sa`dî Yusuf

بيانات الرسالة للأرشفة

عنوان الرسالة	اللغة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي للشاعر سعدي يوسف(دراسة أسلوبية)
اسم الباحث	ضياء أحمد خلف السبعاوي
اسم المشرف	الأستاذ المشارك عبد الجبار كاواك المشرف الثاني: د. غانم صالح سلطان
المرحلة الدراسية	الماجستير
تاريخ الرسالة	٢٠٢٢/٠٧/٢٢
تخصص الرسالة	العلوم الإسلامية الأساسية
مكان الرسالة	جامعة كارابوك– معهد الدراسات العليا
عدد صفحات الرسالة	١٨٨
الكلمات المفتاحية	اللغة الشعرية، نهايات الشمال الإفريقي، سعدي يوسف

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	THE POETIC LANGUAGE IN THE NORTH AFRICAN ENDINGS COLLECTION BY SAADI YOUSSEF.(STYLISTIC STUDY)
Author of the Thesis	DEYAA AHMED KHALAF SABAAWI
Advisor of the Thesis	Assoc. Prof. Abdulcebbar KAVAK Second Supervisor : Assoc. Prof. Ganim Salih SULTAN
Status of the Thesis	Master of Science
Date of the Thesis	22/ 07/ 2022
Field of the Thesis	Basic Islamic Sciences
Place of the Thesis	KBU/LEE
Total Page Number	188
Keywords	poetic language, Endings of the African North, Saadi Youssef

الاختصارات

المختصرات	الكلمة
د.ن	دون تاريخ للنشر
د.ت	دون تاريخ
د.ط	دون تاريخ للطبعة
م	ميلادي
هـ	هجري
ت	توفي

المقدمة

بقي مفهوم اللغة الشعرية مفهوما فيه بعض التعقيدات لكونه مفهوما متماسكا لا يمكن أخذ أي جزء منه وإهمال الجزء الآخر، إذا ما أردنا دراسة اللغة الشعرية بحد ذاتها، وقد تناول الباحث في دراسته هذه موضوع اللغة الشعرية بصورة عامة، التي يمكن أن يُدرس أي جزء منها بشكل منفرد وينفذ بوصفها دراسة أكاديمية مثلا يستطيع الباحثون أن يدرسوا موضوع المعجم الشعري أو الصورة الشعرية أو الرمز أو الانزياح وما إلى ذلك من مفاهيم احتوتها اللغة الشعرية بشكل عام، ويفردوا لها بحثا خاصا كما حصل في الكثير من البحوث الأكاديمية، وإذ يدرس الباحث اللغة الشعرية فهو موضوع يحتاج إلى بحث وتقصي واستنتاج لأنه ليس موضوعا ترفيا عابرا. ويمكن أن يتباين المفهوم العام للغة الشعرية لدى الباحثين وهذه هي الجبلة التي خلق عليها الإنسان، وتعني باللغة الشعرية هي تلك اللغة التي يستعملها الشاعر داخل نصه على أنها لغة مختلفة عن النسق المألوف للغة التداولية، يعبر من خلالها الشاعر عما يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس بطريقة جمالية تثير في المتلقي الدهشة، وعلى الرغم من إشارة على أن هذا الموضوع لا يمكن تجزئته، غير إنه من الممكن أن يهمل ما ليس موجودا في العينات المراد دراستها، فعلى سبيل المثال الوزن في الايقاع الخارجي إن لم يكن متوفرا يمكن أن يترك وينتقل إلى ما بعده من عينات متوفرة، وقد ارتأى الباحث أن يدرس اللغة الشعرية عند سعدي يوسف في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي، للكشف عن الملامح الجمالية التي احتوتها المجموعة تحت طائلة اللغة الشعرية، وسيجد القارئ أن الجماليات التي احتوتها لغة سعدي في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي جماليات تتابعية، أي إنه لا يكاد ينفك من الكشف عن جمالية في موضع من مواضيع اللغة الشعرية حتى تتكشف له الجماليات في المواضيع الأخرى، فاللغة الشعرية وجدها الباحث طريقة للكشف عن موضوعات القصيدة العربية المتواترة، أما أهم المصادر التي

اعتمدها الباحث فهي – المجموعة الشعرية الكاملة لسعدي يوسف الجزء الأول والنظرية الشعرية واللغة العليا لجون كوهين وقضايا الشعر لرومان جوكسبون وسعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث لفاطمة المحسن، وشرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام، والبلاغة والأسلوبية لهنريش بليث، والصورة الشعرية لسيسير دي لوسير، والصورة في الشعر العربي لعلي البطل ،وموسيقى الشعر العربي لمحمود شكري عيّاد، وقد اعترت الباحث في دراسته بعض الصعوبات منها- الغموض في فهم ماهية اللغة الشعرية في بداية بحثه، وكذلك صعوبة تحليل القصائد وربطها بموضوع اللغة الشعرية، ذلك لارتباط القصائد بذاتية للشاعر، ،ولم يكن اختيار الباحث للبحث إلا عن قناعة بلغة الشاعر.

الإهداء

إلى الذين كافئوا أنفسهم بحب الناس، وعملوا على إشاعة السلام في الأرض، وإلى عائلتي.

شكر وتقدير

أوجه شكري إلى أساتذتي الذين ساعدوني. أخص بالذكر منهم الدكتور عبد الجبار كاواك الرجل المتواضع ذا الخلق العظيم والوجه الضاحك الذي يهوّن علينا الصعاب، كما أوجه شكري وامتناني الكبير إلى أستاذي الدكتور غانم صالح الحمداني الذي وقف معي منذ بداية اختياري الموضوع واستشرته بشكل دوري، الذي لم يبخل عليَّ بمعلومة إلا وبينها لي، والشكر موصولٌ إلى أساتذتي في كلية العلوم الإسلامية الأساسية في جامعة كارابوك، وإلى الأستاذ الدكتور منصف الوهايبي الشاعر التونسي الفذ الذي أمدني بالشجاعة الكافية لدراسة الموضوع، وإلى الدكتور حامد الراوي. وإلى الأستاذ حسّان الحديثي وأحمد الناصري وزوجة الشاعر سعدي يوسف الست إقبال محمد علي.

إلى جامعة الموصل–كلية التربية للعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية: الرحم الأول والمنأى الأخير والفضاء الطلق والزرقة الكامنة في روحنا إلى ثانوية الصلاحية العربية لما قدمت، إلى ابتدائية الخالدية لما بذرت.

الملخص

إنّ اللغة الشعرية تمثّل الركيزة الأساس التي تجعل النص الأدبي يبدو شاعرياً، في أي نوع أدبي كان، وتتباين اللغة الشعرية حسب المعطيات المتوفرة في النصوص الأدبية تبعاً لتوفر ركائزها، ويهدف البحث إلى بيان اللغة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي، وبيان أثرها الجمالي في حياة الكاتب، وانعكاس هذا الأثر على المتلقي، من خلال دراسة النصوص دراسة أسلوبية، وإظهار الجماليات الكامنة فيها، واستكشافها عن طريق اللغة الشعرية التي من شأنها إظهار المثير والمدهش في القصيدة، ومن هنا فإن الدراسة تبحث في الفصول الآتية: التمهيد ويتناول مفهوم اللغة الشعرية وتعريفها، والتباين الحاصل في المفهوم العام للغة الشعرية، أما الفصل الأول فقد تناول فيه الحديث عن حياة الشاعر الاجتماعية والسياسية ،وكذلك الحياة الثقافية والفكرية، أما الفصل الثاني فقد تطرق الباحث إلى دراسة المعجم الشعري وبناء الجمل، كما ويتناول الباحث في الفصل الثالث الصورة الشعرية مقسما إلى مبحثين، المبحث الأول الانزياح الدلالي والانزياح التركيبي، والمبحث الثاني الصورة والرمز، أما الفصل الرابع والأخير فيتناول دراسة المستوى الصوتي مقسما إلى مبحثين أيضا، المبحث الأول الايقاع الخارجي، أما المبحث الثاني فتناول الإيقاع الداخلي والموازنات الصوتية، وبناءً على هذا فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (الاستقرائي التحليلي): الذي يعتمد على وصف الظواهر الشعرية وتحليلها وإخضاعها للدراسة ومطابقتها مع عناصر الدراسة المدروسة. وقد توصل الباحث إلى عدد من النتائج وأهمها: تقوم اللغة الشعرية على الاستخدام الفني للغة، من خلال المكامن الصوتية والانفعالية والدلالية، التي تنطوي على الاستخدام المختلف للغة عن الاستخدام التداولي، أي إنها تحتاج إلى احترافية الكاتب في التعامل مع اللغة وطرق توظيفها، قد يخرج معنى اللغة الشعرية إلى كل ما يكتب من فنون الأدب الأخرى من شعر ونثر الا أنه في الشعر يكون أظهر. شيوع الحقل الدلالي الذي تشكّله الطبيعةُ ومتعلّقاتها في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي.

الكلمات المفتاحية: اللغة الشعرية، نهايات الشمال الإفريقي، سعدي يوسف

ABSTRACT

The poetic language represents the basic foundation that makes any literary text more innovative, in any literary genre, and the poetic language varies according to the given contexts affecting the literary texts, depending on the availability of its roots. This thesis aims to explain the poetic use of language in the collection of "The Ends of African North", and to show its aesthetic effect in the writer's life, and its reflection of this effect on the reader as well, by studying the texts stylistically, as well as exploring the inherent aesthetical points, through the poetic language that would show the paramount and astounding in the text. Henceforth, the study consists of the following parts: the preface deals with the concept of poetic language and its definition, and the discrepancy in the general concept of poetic language. The second chapter, the researcher analyzes the poetic lexicon and sentence structure. In the third chapter, the researcher deals with the poetic image divided into two sections, the first is the semantic shift and syntactic shift, and the second topic is image and symbol. As for the fourth and final chapter, it deals with the study of the phonemic level, divided into two sections as well, the first topic is the external rhythm, and the second topic deals with the internal rhythm and acoustic balances. Subsequently, the researcher relied on the descriptive approach (inductive-analytical): which depends on the description of poetic phenomena, their analysis and subjection to the study and their conformity with the elements of the studied study. The researcher has reached a several findings, the most important of which are: the poetic language is based on the technical use of language, through the phonetic, emotional and semantic reservoirs, which involve the different use of language from the pragmatic use, accordingly, it requires the writer's profession to deal with the language and methods of its use, the meaning may come out. The poetic language refers to most of the other arts related to literature, such as poetry and prose, but in poetry it is more evident, as the prevalence of the semantic field formed by nature and its representations in the "Ends of The African North".

Keywords: poetic language, The Ends of The African North, Saadi Youssef

ÖZET

Şiirsel dil, herhangi bir edebi metni, herhangi bir edebi türde daha yenilikçi hale getiren temel kurum'u temsil eder. Şiir dili, köklerinin mevcudiyetine bağlı olarak edebi metinleri etkileyen koşullara göre değişir. Bu tez, "Afrika Kuzeyinin Uçları" koleksiyonunda dilin şiirsel kullanımını, yazarın hayatındaki estetik etkisini ve buna ek olarak etkinin okuyucuya yansımasını, metindeki şaşırtıcılığı ve olağanüstülüğü gösterecek şiirsel dil vasıtasıyla, metinleri üslup olarak inceleyip metinlerin doğasında var olan estetik noktaları keşfederek göstermeyi amaçlamaktadır. Bundan sonra, çalışma aşağıdaki bölümlerden oluşmaktadır: Önsöz, şiirsel dil kavramı, tanımı ve genel şiirsel dil kavramındaki tutarsızlığı ele almaktadır. İkinci bölümde araştırmacı, şiirsel sözlüğü ve cümle yapısını analiz eder. Üçüncü bölümde araştırmacı, birincisi anlamsal kayma ve sözdizimsel kayma, ikincisi ise imge ve sembol olan iki bölüme ayrılmış şiirsel imge'yi ele alır. Final bölümü olan dördüncü bölüm, ilk konu dış ritim, ikinci konu ise iç ritim ve akustik dengeler olarak iki bölüme ayrılan fonemik seviye'nin incelenmesini ele alır. Daha sonra, araştırmacı, şiirsel olguların tanımına, analizine ve çalışmaya tabi tutulmasına ve çalışılan çalışmanın unsurlarına uygunluğuna bağlı tanımlayıcı yaklaşımı (endüktif-analitik) kullanmıştır. Araştırmacı birçok bulguya ulaşmıştır, bunlardan en önemlileri: şiirsel dil, dilin pragmatik kullanımdan farklı kullanımını içeren fonetik, duygusal ve anlamsal rezervuarlar aracılığıyla dilin teknik kullanımına dayanır, buna göre, yazarın mesleğinin dili ve kullanım yöntemleri ile ilgilenmesini gerektirir anlamı çıkarılabilir. Şiirsel dil, şiir ve düzyazı gibi edebiyatla ilgili diğer sanatların çoğunda mevcuttur, ancak şiirde, doğanın oluşturduğu anlamsal alanın yaygınlığı ve "Afrika Kuzeyinin Uçları" ndaki temsilleri olarak daha belirgindir.

Anahtar Kelimeler: Şiirsel dil; Afrika Kuzeyinin Uçları; Saadi Yusuf

دوافع البحث

دفعت الباحث العديد من الأمور إلى الكتابة عن هذا الموضوع، أهمها: أهمية شعر سعدي الممتزج بين والتراث والحداثة، وكذلك البحث الجاد في لغة سعدي يوسف الشعرية وبيان المضامين الجمالية في واحدة من أهم مجاميعه الشعرية، والبحث عن تمرده على تعالي اللغة الشعرية منطلقا من قول الشاعر الفلسطيني محمد درويش فيه" هو أحد شعرائنا الكبار الذين قادهم الشعر أو قادوه إلى التمرد على تعالي اللغة الشعرية، وإلى تأسيس بلاغة جديدة ظاهرها الزهد وباطنها البحث عن الجوهر"، وكذلك معرفة لغة سعدي الشعرية في الشمال الإفريقي وهو يعيش حالة اغترابية ومعرفية، إذا ما اختلفت لغته الشعرية عن سابقها من المجاميع التي كتبها مستقرا في بلده أو منتقلا بين البلدان الأخرى، وقناعة الباحث بلغة سعدي اللغة المختلفة عن غيره من الشعراء وتواصل الباحث مع الشاعر قبل وفاته وتشجيعه له على دراسة اللغة الشعرية.

إشكالية البحث

تتمثل مشكلة البحث في اختلاط بعض المفاهيم حول لغة سعدي يوسف الشعرية، ومدى تعلقها بالمضامين الجمالية، في واحدة من مجاميعه الأولى وهي مجموعة نهايات الشمال الإفريقي، وقد حاول الباحث بيان تلك المضامين من خلال الاستعانة بالأسلوبية وتطبيقها على النصوص في المجموعة.

أسئلة البحث

١-فيمَ يدور مفهوم اللغة الشعرية ؟

٢-هل لسعدي يوسف مسار مختلف في لغته الشعرية، أم إنه شابه غيره من الشعراء السابقين؟

٣-ما المعجم الشعري الطاغي على مجموعة نهايات الشمال الإفريقي؟ وكيف وُظّفَ بناء الجملة في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي؟

٤-ماهي مصادر الصورة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي؟

٥-معرفةالمستويات الصوتية في قصائد مجموعة نهايات الشمال الإفريقي وارتباطها بالأثر النفسي للشاعر؟

أهداف البحث

١-إظهار ركائز اللغة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي، وبيان أثرها الجمالي على المتلقي.

٢-الكشف عن طريقة سعدي يوسف في كتابة الشعر وكيفية توظيفه لما يدور حوله وجعله ينبض بالشعر عن طريق اللغة الشعرية، عن طريق تطبيق المنهج الأسلوبي.

٣- الكشف عن مضامين المعجم الشعري في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي، وتحديد الحقول الدلالية في المجموعة.

٤- توضيح مصادر الصورة الشعرية الواردة في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي، وقراءة الدلالات قراءة عميقة.

٥-إظهارالمستوى الصوتي في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي، متمثلا بالإيقاع الخارجي للقصيدة كالوزن والقافية والروي والإيقاع الداخلي المتمثل بالتكرار بأنواعه، والتوازي، والمتمثل أيضا بالموازنات الصوتية وتقريبها للمتلقي

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في معرفة اللغة الشعرية وما انطوى تحتها من جماليات، كما وتكشف عن الوعي الشعري والفني في واحدة من أهم انطلاقات سعدي يوسف الشعرية، وتعدُّ قراءة عامة لمجاميعه الشعرية الأخرى وإن اختلفت تبعا لاختلاف الزمان والمكان وما يتعلق بالوعي الشعري.

منهج البحث

اعتمد الباحث في بحثه على:

المنهج الوصفي (الاستقرائي التحليلي): يختص بتحليل القصائد الواردة في مجموعته والذي يعتمد على وصف الظواهر الشعرية وتحليلها وإخضاعها للدراسة ومطابقتها مع عناصر الدراسة المدروسة.

حدود البحث

١-الحدّالموضوعي (اللغة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي للشاعر سعدي يوسف)

الدراسات السابقة

بعد اطلاع الباحث على الدراسات السابقة عن طريق زيارة مراكز البحوث في عدد من جامعات العراق، واستشارة أهل الاختصاص، فإن الباحث لم يجد دراسة بعنوان (اللغة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي للشاعر سعدي يوسف) ولكنه وجد بعض الدراسات المقاربة لها وكما يلي:

١-شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)-د امتنان عثمان الصمادي. وقد تناولت فيه الباحثة، دراسة شعر سعدي يوسف وتحليله، وتطرقت فيها إلى بناء القصيدة بشكل عام، والصورة الشعرية، واللغة في سعر سعدي يوسف، كما وتناولت الايقاع الصوتي بشقيه الخارجي والداخلي، وأهم النتائج التي توصلت إليها

الباحثة قيام الإيقاع على نمطين الايقاع الخارجي والمتمثل بالأوزان الخليلية والتفعيلة، كما وتوصلت الباحثة إلى أن تفعيلة المتدارك والكامل، تمثل النسبة العظمى من أوزانه وابرزت العديد من الظواهر الايقاعية منها مزج الأوزان وكان أبرزها التنويع في القصيدة، الواحدة والتدوير، وارتباط التدوير بالإيقاع النفسي من جهة ورؤية الشاعر من جهة أخرى، أما الإيقاع الداخلي يبتدئ في نسيج قصيدة، كما إن شعر سعدي صورة لتجاربه السياسية والثقافية والإنسانية والوطنية، لذلك فإن أعماله تمتلك رؤية شعرية ذات سمات مميزة ومتفردة، وشعره مجال واسع لدراسات أخرى.

٢-مصادر التناص في شعر سعدي يوسف-أ.د. أحمد شعث جبر. تناولت هذه الدراسة دراسة التناص ومصادره في شعر سعدي يوسف، وبينت فيه التناص التأريخي، والشعري والأسطورة، كما بينت التناص بين شعر سعدي يوسف والقرآن الكريم، وكذلك التناص بين شعر سعدي يوسف والآداب العالمية واللغات الأجنبية والشعر العربي. واهم النتائج التي توصل إليها الباحث امتياز قصيدة سعدي يوسف بارتباطها بأواصر متينة بالموروث العربي والإنساني، بحقوله المختلفة، وذلك لتوظيفه في إنتاج الدلالة الشعرية المعاصرة مستلهمة الفكر والحياة والفن وفتح المدى الواسع أمام المتلقي الواعي. كما وتعد تقنية التناص باختلاف أساليبها من الظواهر الشعرية التي ساهمت في تطوير القصيدة على مستوى الدلالة والتعبير.

٣-تقنيات التشكيل الشعري عند سعدي يوسف- وهي رسالة ماجستير للباحث فيصل هادي عبدالله نيناوي. وتمت فيها دراسة تقنيات تشكيل الشعر عند سعدي يوسف، كالإيقاع وكذلك تقنيات المستوى التركيبي والمستوى الدلالي. ومن النتائج التي توصل إليها الباحث إن للإيقاع دور كبير في بنية نصوص

سعدي واعتماد سعدي على الكثير منه على كسر أفق التوقع بينه وبين المتلقي، والنأي به عن أجواء الرتابة والملل، وهذا ما يصدق على كل أنواع إيقاعاته.

٤-جمالية اللغة الشعرية في ديوان " أنطق عن الهوى"-لعبدالله حمادي- للباحثة كنزة سالمي. إذ درست فيها الباحثة جمالية اللغة الشعرية، وتناولت مفهوم الجمالية في اللغة والاصطلاح، ومفهوم اللغة الشعرية، واقتصرت على دراسة شعرية الانزياح، وشعرية التناص، وأهم النتائج التي توصل إليها الباحث إن اللغة الشعرية تعتبر أحدى عوامل الجمال في النص الشعري، بتأكيد من النقاد، ولغة عبدالله حمادي لغة خلق وابداع تتطلب اعادة قراءة من القارئ، كونها لغة مبنية على التلميح لا التصريح وهذا موطن جمالها.

٥-الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب وهي رسالة ماجستير للباحث- سعدون محمد. درس فيها الباحث الشعرية ومفهومها وتأثير الشعرية العربية بالشعرية الغربية الحديثة، وتناول أيضا بيان الشعرية الحداثية العربية والغربية وفضاءاتها، كما وتناولت هذه الدراسة التجربة الشعرية والأسس الفنية للتركيب الشعري عند السياب، وتناولت عناصر الفضاء الخارجي كالتكرار، والبياض والتقابل وما إلى ذلك، ثمَّ درست عناصر الفضاء الداخلي، كالصورة الشعرية، والتناص والمفارقة والانقطاع والانزياح وغيرها. والنتيجة الأهم التي توصل إليها الباحث هو إن السياب وظّف كل أدوات الشعرية الحداثية في شعره، مما يجعل شعره ميدانا خصبا لعلماء الشعريات الذين لا يزالون يبذلون المجهودات لتحقيق الهدف دون الوصول إلى منهجية متكاملة أو معالم واضحة للتقنين لهذا النقد الجديد الذي يتخوفون منه في أن يكون شعراً.

٦-مفهوم اللغة الشعرية عند أدونيس- وهي رسالة ماجستير للباحثة دهيليس أم السعد. تطرقت الباحثة في هذه البحث إلى مفهوم اللغة الشعرية، ودراسة الإيقاع في اللغة الشعرية وأثره عند أدونيس، والصورة الشعرية ومفهومها عند القدماء والمحدثين، وعد أدونيس، كما وتناولت تطبيق المستوى الايقاعي والدلالي على قصيدة(هذا هو اسمي).وقد توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج أهمها: اللغة الشعرية مصطلح جاء إلى الأدب والعلوم الأخرى من المعجم الديني ،وهي ظاهرة فنية جمالية أصيلة في العمل الأدبي والعمل الشعري، كون اللغة الشعرية هي التي تحقق للشاعر تفرده وتميزه.

الفجوة البحثية

يحاول الباحث بيان المكامن الجمالية من خلال اللغة الشعرية في واحدة من أهم المجاميع الشعرية السبعينية عند سعدي يوسف، وبيان أهمية اللغة الشعرية وأثرها في خلق الجمال الشعري والوعي الكتابي، معتمدا على الركائز العامة للغة الشعرية بصورة عامة وبيان أثر اللغة الشعرية في الحياة اليومية للكاتب من خلال الدراسة الأسلوبية.

هيكل البحث

وقد احتوت هذه الدراسة على

تمهيد الذي تناول فيه الباحث تعريف اللغة الشعرية ومفهوم اللغة الشعرية وبيان مفهومها. أما الفصل الأول فقد تناول.(حياة الشاعر سعدي يوسف) واحتوى على مبحثين

المبحث الأول حياة سعدي يوسف الاجتماعية والسياسية

المبحث الثاني حياة سعدي يوسف الثقافية والفكرية

الفصل الثاني: (المعجم الشعري وبناء الجمل) واحتوى على مبحثين

المبحث الأول معجم سعدي يوسف الشعري في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي.

المطلب الأول: حقل الطبيعة في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

والمطلب الثاني حقل اللون في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

والمطلب الثالث حقل المرأة في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

والمطلب الرابع حقل الموت في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

المبحث الثاني فقد عنونه الباحث ب(ببناء الجمل في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي) ويحتوى على دراسة الجملة وتقسيماتها، متضمنا مطلبين،

المطلب الأول الجملة الاسمية وتفرعاتها

المطلب الثاني الجملة الفعلية وتفرعاتها

وأما الفصل الثالث(الصورة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي) ويُقسم إلى

المبحث الأول الانزياح الشعري في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي وتضمن مطلبين أيضا

المطلب الأول: الانزياح الدلالي: وتضمّن الاستعارة والتشبيه والكناية.

المطلب الثاني: الانزياح التركيبي ويحتوى على التقديم والتأخير والحذف والالتفات.

المبحث الثاني: الصورة الرمز في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

المطلب الأول: الصورة.

المطلب الثاني :الرمز.

الفصل الثالث: المستوى الصوتي في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي.

المبحث الأول الإيقاع الخارجي في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

المطلب الأول: الوزن

المطلب الثاني: القافية

المطلب الثالث: حرف الروي

المبحث الثاني: الايقاع الداخلي والموازنات الصوتية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

المطلب الأول: الإيقاع الداخلي في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

والمطلب الثاني: الموازنات الصوتية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

التمهيد

مفهوم اللغة الشعرية:

يشكل مفهوم اللغة الشعرية جدلية عند الدارسين، والباحثين، ويمكن لأي باحث في هذا الشأن أن يجد هذا الاختلاف جليا في المصادر والمراجع، وإن هذا الاختلاف في مفهوم اللغة الشعرية هو نتيجة الاختلاف في مفهوم الشعر وحدوده، فقد نظر لها كلٌ حسب مفهومه الخاص للشعر،

فلغة الشعر أو اللغة الشعرية "هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا وموسيقيا وفكرا، لأن أولى مميزات الشعر استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بنائية، فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صورة إيحائية"[١].

فمن خلال هذا المفهوم يتضح إن اللغة الشعرية، تقوم على الإيحاءات والدلالات التي ترسمها اللغة داخل النص، من خلال الاستخدام الخاص للكلمات والمفردات عن طريق معيار الانحراف، والمستويات الصوتية داخل تلك النص، وهذا الذي يميز لغة الشعر عن اللغة التداولية التي لا تشترط توفر هذه الخصائص،

ويرى طودروف[٢] إن الشعرية وجدت في الفكر البنيوي دافعا أقوى على تأسيسها، معللا أن النموذج اللغوي للفكر البنيوي خايل الأذهان، وبإمكاننا الكشف عن القوانين الحيثية داخل الممارسات اللغوية، فالفكر البنيوي وجد حيّزا واسعا للممارسة اللغوية داخل الشعرية . فكل الشعريات عنده بنيوية ما دام موضوعها ليس حاصلا في جمع الظواهر التجريبية(الاعمال الأدبية)، وإن أي نظرة علمية قدمت عن الشعرية هي وجهة نظر بنيوية[٣].

---

[١]علي كاظم محمد المصلاوي وصباح حسن التميمي، **اللغة الشعرية في مجموعة(عرق من جبين الغيم)لمحسن العويسي**–دراسة في ضوء المنهج الأسلوبي، (مجلة جامعة كربلاء العلمية، قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، المجلّد١١،العدد٣،٢٠١٣م)٤٤، ٥٥،

[٢]تزفيطان طودروف : ولد في بلغاريا عام١٩٣٩م، وأقام في فرنسا منذ١٩٦٣،وهو باحث في مركز البحث العلمي في باريس، ومؤلف للعديد من الأعمال في مجالات النظرية الأدبية. تزفيطان طودروف، **فتح أمريكا مسألة الآخر**، ترجمة بشير السباعي،(دار سينا للنشر بالتعاون مع البعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون قسم الترجمة،ط١،١٩٩٢م)،١

[٣]جابر عصفور، **نظريات معاصرة** ، (مكتبة الأسرة ، د ط ، د ت)،٢٢٢– ٢٢٣.

و لمعنى اللغة الشعرية شكل آخر عند عباس العقاد[٤]، واضعا فرقا بين اللغة الشعرية واللغة الشاعرة، فالكلمة الشعرية قد تكون خارج الشعر لها وقع ونتحسس بشعريتها ولكنها داخل الشعر لأسباب تتعلق بالنسق الشعري كالاشتقاق والوزن، وأما الشاعرية هي ما تكون مبنية على النسق الشعري من حيث الوزن والاشتقاق، أي إنها خاضعة للأصول الفنية والموسيقية، حتى وأن كانت ليست من كلام الشعراء[٥].

وإن مصطلح اللغة الشعرية تعرّض هو الآخر لمطبات حتى استقر على ما هو عليه الآن من مفهوم خاص، وحتى على مستوى السمات الفارقة التي تميز بين اللغة العادية وبين اللغة الشعرية، وإنَّ بعض الدارسين استخدم مصطلح اللغة الشعرية دون التفريق بينه وبين اللغة الأدبية.

وينظر جون كوهين[٦] إلى الشاعرية على إنها علم موضوعه الشعر، وكلمة الشعر كانت في العصر الكلاسيكي تعني (القصيدة) التي لها ميزة باستخدامها لأبيات وصارت اليوم أكثر اتساعا وخاصة عند أغلب المثقفين، وبدأ يتحول من السبب إلى الفعل من موضوعي إلى ذاتي وهكذا صارت تعني التأثير الجمالي الذي تحدثه القصيدة في المتلقي، ومن هنا صار نتحدث عن المشاعر والانفعالات الشعرية من خلال تردد المصطلح وصار يطلق على كل موضوع يثير المشاعر بطريقة راقية (شعر الموسيقى , و شعر الرسم – الخ)،وعن الأشياء الطبيعية كتب فاليري valery : نحن نقول عن مشهد طبيعي إنه شاعري أو عن مواقف الحياة إنها شاعرية، وهكذا أخذ المصطلح بالاتساع وهو اليوم يغطي لونا من ألوان المعرفة، بل أبعد من أبعاد الوجود، وينظر كوهين على إن كلمة الشعر في استخدامه المعاصر محصورة داخل

---

[٤] عباس العقاد: أديب كبير وشاعر، وفيلسوف، وسياسي، ولد بمحافظة أسوان عامَ١٨٨٩م، وكان والده موظفا بسيطا بإدارة السجلات، اكتفى العقاد بحصوله على الشهادة الابتدائية، غير أنّهُ اعكف على القراءةِ وثقّفَ نفسه بنفسه..منشور على شبكة الانترنت في موقع مؤسسة الهنداوي، تمت زيارة الموقع في تاريخ ٢٠٢٢/٧/٣٠م. على الرابطhttps://www.hindawi.org/books/31475247 /

[٥] عباس العقاد، **اللغة الشاعرة**, (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط ،١٩٩٥م)، ٧-٨.

[٦] جان كوهين: أستاذ وفيلسوف في جامعة السوربون المولود في الجزائر في مدينة وهران عام١٩١٩م وتوفي عام ١٩٩٤م، موقع بابيلو Babeliol، منشور متاح على الأنترنت على الرابطhttps://www.babelio.com/auteur/wd/319662

الأدب، ومن غير الجائز البحث عن مسبباتها في المظاهر الطبيعية أو مواقف الحياة، ويمكن أن نلمس الأسباب المشتركة في الموضوعات الفنية والطبيعية التي تثير انفعالات الشاعرية[٧].

في حين عدَّ جاكسبون[٨] مفهوم الشعرية من اللسانيات التي تعالج الوظيفة الشعرية وعلاقتها مع وظائف اللغة الأخرى، إذ تهتم بالمعنى الواسع للكلمة وبالوظيفة الشعرية لا بالشعر فحسب، وتهيمن وظيفة الشعرية على بقية الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بها خارج إطار الشعر، إذ تعطى الأولوية لهذه الوظيفة، أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية[٩].

أما طودروف فهو ينظر إلى مجمل النص الأدبي والمؤثرات التي تحيط به، قبل نظره إلى اللغة الشعرية ويرى إن ما يؤثر على النص الأدبي سواء أكان داخل النص أو خارجه هي من تحدد اللغة الشعرية في النص، إذ إن لكل عمل أدبي عنصرين أحدهما داخلي ويعني إن النص الأدبي يفسر ذاته وهو ما يطلق عليه بالتأويل، والعنصر الأخر وهو ما يحيط بالنص الادبي من علوم (نفسية واجتماعية وتاريخية وانثوبولوجية أو تأريخ الأفكار، وهذه تنفي طابع الاستقلالية عن العمل، وتعتبر العمل الأدبي تجليا عما يحيط به وتتصل بالنفسية أو المجتمع، ويكون عندئذ هدف الدراسة نقل العمل الأدبي إلى الميدان، ثم يقول إن العمل الأدبي هو تعبير عن شيء ما وغاية الدراسة هو الوصول إلى هذا الشيء من خلال القانون الشعري، فالشعرية عنده مقاربة للأدب لما يحيط بالنص وبالنص نفسه وهي جوهر العمل الأدبي والوسيلة التي خلقت العمل الأدبي، ثم بعدها يوضح إننا يمكن أن نطلق لفظة الشاعرية بكل ما يتعلق بإبداع كتب، أو تأليف إذ تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا العودة إلى المعنى الضيق الذي يعني

---

[٧] جون كوهين، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا** ، ترجمة أحمد درويش، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع , ط٤, ٢٠٠٠م)، ٢٩, ٣٠.

[٨] رومان اوسيبوفيتش ياكسبون من مواليد ١١ اكتوبر بموسكو، وقد ورث عن عائلته الاهتمام بالعلم فأظهر في سن مبكرة الاهتمام بالآداب العالمية، وقد عاصر مدارس شعرية في روسيا منها الرمزية والمستقبلية،كما وساهم بكتابة الشعر ضمن الاتجاه المستقبلي: رومان جاكسبون ، **قضايا الشعرية** ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، (المغرب: لدار البيضاء, دار توبقال، ط١٩٩٦،١م)،٥.

[٩] رومان جاكسبون، **قضايا الشعرية** ،٣٥ .

مجموعة قواعد جمالية تخص الشعر[١٠]. تودروف يرى إن اللغة الشعرية هي محاولة إظهار الجماليات من خلال مكنون اللغة نفسها وما يحيط بالمبدع.

و يركّزُ القرطاجني[١١]على اللغة ويعدها جوهر التجربة الأدبية، والإبداع إنما يكون عن طريق توظيف اللغة توظيفا جماليا، منها مهارة الاختيار والإجادة في التأليف(وهي عناصر المدرسة البنيوية) ويرى إن القول يكون مقبولا في السمع عن طريق المحاكاة والتخييل بحالة تستوجب الميل إليه أو النفور منه، وذلك بإبداع الصنعة وإجادة التأليف والمناسبة التي وضع لها[١٢].

بعد قراءة لآراء الدارسين، والباحثين في مفهوم اللغة الشعرية، وُجد إنَّ هذا المصطلح غير مستقر على تعريف خاص به، ولكنهم يتفقون على إن اللغة الشعرية ليس المقصود بها اللغة الخاصة بكتابة الشعر، وقوانينه، فهي كل ما يخص لغة الكتابة الأدبية، سواء أكان الجنس الأدبي شعرا ،أم رواية ،أم قصة فيها إثارة ،ودهشة للمخاطب ،أو المتلقي وهذا ما تدور حوله بشكل أساس.

وعلى ذلك إن أهم ما يميز شعرية سعدي يوسف الطقوس الاغترابية المفعمة، وتجربته الحياتية العميقة، اغتراب يبتدأ في شكل قصائده ومضامينها من جراء شعوره العميق بأزمات عصره النفسية، والاجتماعية، فشاعرية سعدي تحمل في طياتها الواقع الأليم، وحلم الشاعر بالآفاق التي تنسيه ذلك الألم الممض الذي يختلج في داخله ، لأن شكل القصيدة عنده ينبئ عن حالات شعرية محددة بطريقة صامتة عن طريق حجم السواد والبياض، وعلامات الترقيم ،وعدد الوزنات العروضية في السطر الشعري ..الخ[١٣]. فالشعرية

---

[١٠]تزفيطان طودروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (المغرب: الدار البيضاء: دار طوبقال للنشر،ط٢ –١٩٩٩٠م)، ٢٠, ٢١, ٢٢, ٢٣.

[١١] القرطاجني .هو أبو الحسن بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري القرطاجني (٦٨٤–٦٠٨هـ) ولد في (قرطاجنة) في الجنوب الشرقي للأندلس، عني أبوه بتربيته، فحفظ القرآن وشبَّ فأخذ يتلقى الآداب والعلوم في بلدته، ومن أهم كتبه سراج البلغاء طبع باسم (منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ينظر :مريم رحمي وعلي باقري وروح الله مهديان،سبحان كاووسى، **حازم القرطاجني وإبداع المصطلحات الجديدة في مجال النقد الأدبي والعروض**،(مجلّة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها،العدد٣٧ ،٢٠١٦م) ٤٦،

[١٢]عبدالله محمد الغدامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية**، (الاسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م)، ١٨.

[١٣]سعدون محمد، **الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب**، (الجمهورية الجزائرية: جامعة محمد خيضر، بسكرة،كلية الآداب واللغات، قسم الادب العربي، ٢٠١٠،٢٠٠٩م، رسالة ماجستير)،٥٥.

تستوجب من القارئ فهم أليات بنية النص التي يرتكز عليها، وهذه الأليات أليات متعددة قد تكون صوتية وإيقاعية، وفضائية، وصرفية، والية دلالية ، ونحوية، وبلاغية، وهي تستجلي مظاهر الوحدة والتنوع في مجال الأدب، وتبحث عن بصمة الكاتب والمبدع سوية، وهي بهذه الحالة تستفيد من اللسانيات وتشرع على البنيوية، أي إن الشعرية نظرية في تحليل الخطاب الأدبي تبعا لمقولات تتعلق بالبنيوية واللسانية، يتمثل أساسها في تحديد أدبية النص، ورصد الوظائف الشعرية والجمالية[١٤].

أما عن لغة سعدي يوسف الشعرية، فإنّها لغة متجددة وهي "تقوم على مبدأ التحول، أي التطور والتجديد المتواصل الذي يسير في اتجاهات متباينة تتعانق بعيدا أو قريبا من كيان القصيدة وإيوائها، وهذه أحدى خاصيات اللغة الشعرية"[١٥]

فبالإضافة إلى تعلق قصيدة سعدي بيومياته، فهي لغة قائمة على التحولات المتجددة في نفسها.

---

[١٤] محمد جودات وسالم بن لباد، **الشعر العربي الحديث، ضمن سلسلة الدراسات والبحوث الأكاديمية العلمية المحكمة**،(المانيا، برلين: المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية بالتعاون مع جامعة الحسن الثاني(المملكة المغربية)ومخبر اللغة العربي وآدابها جامعة البليدة٢/الجزائر، ط١، ٢٠٢٠م)٢٦.

[١٥] سعيد المولودي، **بناء القصيدة في شعر** سعدي يوسف،(منشورات الجمل، د ط،٢٠١٨م)،٥.

الفصل الأول

حياة سعدي يوسف

تكونت حياة الشاعر سعدي يوسف في أوضاع العراق الستينية التي شهدت تحولاً سياسيا، وبقي متنقّلا بين المدن العربية، إذ تنقّل بين الكويت وصنعاء وعدن ودمشق وعمّان ودمشق وبيروت وبين مصر وليبيا وبلاد المغرب العربي، وهذا الترحال والتنقل فرض واقعا جديدا على حياته الشعرية الاغترابية، مدونا تفاصيل الحياة فيها وما يلاقيه. وبعد ترحاله وتغربه بقي العراق انطباعا في ذاكرته الطفولية.

و"بعد أن قدّم نفسه– متكاملا كتاريخ– في ديوانه ((قصائد مرئية)) عاد ليطرح نفسه في قصائد جديدة تمثل مرحلة الاغتراب في((بعيدا عن السماء الأولى))"[١٦]. وقد تركت حياة المنفى رواسب في ذاكرته، رواسب الوطن وذكريات الطفولة التي يجدها الباحث من خلال قراءته لمجموعة نهايات الشمال الإفريقي متجذرة في حياة الكاتب، ويمكن متابعة أثر الذكريات في قصائده، عن طريق تذكاره للبصرة، التي تلح عليه قبل أن يعتبر الحنين عدوّا فيما بعد، كان المنفى بجهاته المختلفة هو الاستقرار غير المستقر للشاعر، شهدت تجارب سعدي يوسف الكتابية تحولات عديدة، فسعدي اكتسب روافده الكتابية من عدة أمور في حياته، منها الحياة الثقافية المتمثلة بنشاطاته الإبداعية، وكذلك الحياة الفكرية المتمثلة بالثراء المعرفي والقرائي المكتسب، والحياة الاجتماعية المتمثلة بعائلته واصدقائه، وما حوله والحياة السياسية المتمثلة بنشاطه السياسي وتوجهاته.

"لذلك من الصعوبة قراءة نص سعدي من دون معرفة طبيعة الاحالة فيه، وهي ذات مرجعية اجتماعية سياسية بالمعنى المباشر للكلمة"[١٧].

---

[١٦] محمد الجزائري، **ويكون التجاوز(دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث)**،(الجمهورية العراقية: منشورات وزارة الاعلام،دط،١٩٧٤م)٣٢٤.

[١٧] فاطمة المحسن، **سعدي يوسف النبرة الخافتة في الأدب العربي الحديث**، (سوريا، دمشق: دارا المدى للثقافة والنشر ،ط١، ٢٠٠٠م)،٨٦.

وسيتحدّث الباحث عن تلك الحيوات وتأثيرها في شعر سعدي يوسف، فكل حياة عاشها الشاعر أثرت بشكل أو بآخر على حياته، باعتبارها إرثا فكريا وثقافيا، على مستوى الكتابة الشعرية للكاتب.

المبحث الأول: حياة سعدي يوسف الاجتماعية والسياسية

لا يستطيع الإنسان أن يحدد حياته الاجتماعية بعيدة عن الآخرين، ففطرة الخلق أن يعيش الإنسان في مجتمع يشاركه حياته، بأفراحها وأتراحها، فالطبيعة الإنسانية تقتضي الحاجة إلى الآخر، وعن طريق المشاركة المتبادلة بين الفرد والآخرين تتشكل مكونات الحياة الاجتماعية، ويمكن من خلالها أن تتشكل هوية الفرد عن طريق تفاعله مع المجتمع الذي يحيط به، وحياة سعدي الاجتماعية والسياسية هي أشبه بحياته الفكرية والثقافية، أي إنها حياة متداخلة، وظهر أثر الحياة السياسية على الحياة الاجتماعية، وتأثيرهما على كتابته الإبداعية" فالتجلّي الروحي في شعره يبتدئ من أشياء الحياة القريبة المألوفة، أي مرئيات الخارج التي يعقد معها علاقة حميمة. وعلى الصعيد المفهومي بقي يؤمن بالفكرة الماركسية التي تقول بأن الإبداع نتاج واقع الحال الاجتماعي لا العكس[١٨].

حياة سعدي يوسف الاجتماعية

لم تكن الحياة الاجتماعية لسعدي يوسف مختلفة عن حياة الأخرين، ألا أنه أثر العزلة في نهاية حياته، ليعيش مع زوجته في المملكة المتحدة، فسعدي المولود في البصرة في أبي الخصيب عام ١٩٣٤، بقرية "حمدان" مرتع طفولته، في أسرة مالكة لبساتين النخيل لكن الأسرة أخذت تفتقر شيئا فشيئا، فعاش سعدي طفولة ملؤها الحرمان والعوز، وبدأ الفقر جليا في طبيعة ملبسه وأثر على دراسته بشكل أو بآخر[١٩]، فملامح سعدي الاجتماعية تتشابه مع غيرها من الملامح الاجتماعية التي عاشها أقرانه كالسياب ودرويش وبقية الشعراء في الوطن العربي، لكنّه ربما يختلف مع الكثير من الشعراء بطريقة عيشه، تكونت حياة سعدي.

---

[١٨] فاطمة المحسن، **سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**،٣٤.

[١٩] جمال قصودة، **الغربة والحنين للوطن في شعر سعدي يوسف(من خلال بعيدا عن السماء الأولى)**،(سيدي بوزيد: دار القلم للنشر والتوزيع،ط١،٢٠١٥ م)،١٧

اقترنت حياة سعدي يوسف بالمنفى بشكل كبير، ومن الأسباب التي أدت إلى تنقله بين المنافي تعرضه إلى الاضطهاد والمطاردة من قبل السلطات، وحياة المنفى بالنسبة لسعدي هي الحياة الطبيعية التي عاشها، وأدمنها وهو في ذلك يقول "لقد أصبح المنفى عندي منذ١٩٥٧حتى الآن حالة مستمرة، تتخللها أحياناً فترات عودة قصيرة لكن الطريق الرئيس فيها هو المنفى"[٢٠]

اعتاد سعدي المنفى والترحال فقد خرج أول ما خرج من البصرة، الذي كان يعده الخروج الأقسى في حياته يقول عنه "وهل يخرج المرء من جلده؟ لكن أزماننا العجيب تأتي بكل عجب. وهكذا تمادى الزمن في غيه. ففرض عليَّ أن أغادر البصرة، مدينة مولدي، وملعب صباي، والانطباعة الأولى في العينين، وفرض عليَّ أن أحملها، وأطوف بها ومعها حتى أقاصي الدنيا"[٢١]،بعدها تنقّل بين المدن العربية(بغداد، بيروت، دمشق، عمّان، عدن، صنعاء، مرورا بطرابلس، والقاهرة، والخرطوم والقيروان والمغرب ببلدانه ، مرورا بالخليج العربي) وكان المغرب العربي يدور به كما تدور الأسطوانة، بعدها تنقل بين مدن العالم وعواصمه، وترك هذا التنقل أثرا في شعرية سعدي يوسف، من خلال اقتناصه دقائق يومياته، فلم يمر بمكان إلا وكتب عنه قصيدة.

ولأن المنفى جزء من حياة سعدي الاجتماعية، يقف سعدي يحدّث نفسه عن المنفى وعن تطوافه بين البلدان، وكيف استقرّ به الأمر في باريس قبل أن يأتي إلى لندن بسنوات، يقول ماذا أفعل في باريس؟، ماذا أفعل في أرض غير عربية؟ ويجيب: "يتضمّن المنفى فكرة الإلغاء، إلغاء علاقة الفرد بالسماء والأرض والمجتمع، ثمة خط عمودي يصل بين السماء حيث المعبود والأرض حيث الأسلاف في هدأة الموت الطويلة. وثمّة خط أفقي ينتظم القرية أو البلدة، حيث المنازل والذكريات وملاعب الطفولة"[٢٢].

وصل سعدي لندن عام ١٩٩٩م وتوفي فيها عام ٢٠٢١م، أي أنه قضى واحداً وعشرين عاما فيها، وتقسم حياته هناك على قسمين، القسم الأول السنوات الخمس الأولى التي قضاها قبل أن يحصل على

---

[٢٠]جمال قصودة، **الغربة والحنين للوطن في شعر سعدي يوسف**،٤٢

[٢١]سعدي يوسف، **خطوات الكنغر**،(سوريا، دمشق: دار المدى لثقافة والنشر،ط١،١٩٩٧م)٩٣.

[٢٢]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٩/١.

الجنسية البريطانية منغلق على نفسه كأي لاجئ، له بعض الاصحاب هنا وهناك ولم تكن لديه روافد مادية، عاش في بيت أحد أصحابه، أمّا الفترة الثانية التي حصل فيها على الجواز البريطاني الذي سهل له الانتقال لحضور الدعوات لتسجيل اللقاءات المتلفزة، والقاء المحاضرات، ولم يكن محبا للمهرجانات الشعرية[٢٣].

جرّب سعدي يوسف حياة التشرد بين البلدان التي هاجر إليها، وعاش حياةً ماديةً صعبةً، إذ كانت سيولته المادية قليلة، لا تكفيه الا عيشه البسيط.

فبعد انتقاله إلى لندن عاش سعدي يوسف في إحدى ضواحيها، بعد أن منحته الحكومة البريطانية شقة تبعد عن لندن الكبرى في منطقة (هيرفيلد) ثلاثون دقيقة تقريبا، وبقي فيها حتى وفاته، تزوج مرة أخرى من الست اقبال التي زارت لندن عام ٢٠١١م،وكانت معجبة بشعريته وتقربت منه وصارا صديقين، وطرح عليها الزواج فتزوجا عام ٢٠١٤م، كانت اقبال من أوفى الناس لسعدي كانت تعتني وتداريه، وتتابع حتى كتاباته وتتابع ما ينشر له[٢٤].

هذه اليوميات التي كتبها سعدي عن المنفى وتنقله، واستذكار الماضي، تبين مدى أثر الحياة الاجتماعية المحيطة به على كتابته، سواء أكانت الكتابات الشعرية من خلال قصائده أو النثرية، من خلال كتابته لخطوات الكنغر ويوميات الأذى، وبعض المواضيع في افكار بصوت هادئ.

كان لسعدي يوسف طبع القروي الفلاّح الذي يستيقظ مع الطيور ليرى الأشجار عند الفجر زرقا، ويشاهد الطير التي تفيق مبكرة، مستمتعا ببداية الأشياء التي تترك الأثر الجمالي في النفس، يقول صديقه حسان الحديثي: كان سعدي يستيقظ مبكّرا ويجلس قرب الشباك، لأن لندن شحيحة الشمس يبتغي الحصول على الضوء، نادرا ما يخرج من الحي الذي يسكن فيه كان يتمشى في الحي الذي يسكن فيه حينما يريد شراء شيء[٢٥].

---

[٢٣]مقابلة صوتية مع صديقه حسّان الحديثي، بتاريخ٢٥\٧\٢٠٢٢م، الساعة الثانية عشر والنصف ظهراً.

[٢٤]مقابلة صوتية مع صديقه حسّان الحديثي،بتاريخ٢٥/٧/٢٠٢٢م، الساعة الثانية عشر والنصف ظهراً.

[٢٥]مقابلة صوتية مع صديقه حسّان الحديثي،بتاريخ٢٥/٧/٢٠٢٢م، الساعة الثانية عشر والنصف ظهراً.

هذه الحياة المنتظمة لسعدي أثرت بشكل كبير على حياته الإبداعية، إذ منحته تحسس الأشياء، ورؤية مكامن الجمال فيها، يتحدّث مع نفسه إلى الجمادات التي يحولها إلى شواخص متحركة داخل نصّه، فمن خلالها كتب "الولد الطليق" التي عبّرت عن رؤية الكاتب الجمالية للأشياء.

انطوى سعدي يوسف في آخر سنين حياته، وعاش فيها متأملا السنوات التي انقضت مستذكرا أبا الخصيب والبصرة، وقرية البقيع وحمدان، ووطنه الذي ترك فيه ذكريات طفولته، جائلا نظره فيما حوله، لكنه كان قويا، يحب الحياة، حتى أخر حياته متعلقا بالأدب، فكتب آخر قصائده في ٢٠٢١/٥/١٨، أي قبل أقل من شهر من وفاته، وكانت بعنوان "فخر"

"نمضي لكي نمضي

ومنهلنا تلك الثماد

ورَحلنا النمرُ

نحيا حياة لا يليقُ بنا

إلا الكريمان فيها:

الطهر والخطرُ"[٢٦]

تظهر هذه القصيدة مدى تعلق سعدي بالكتابة، حتى آخر حياته وفي مرضه، يمارسها كرياضة تنشط جسده، لأنه في السنوات الأخيرة من حياته كان معتكفا لم يلتق إلا بالقليل من الأصدقاء الذين يزورونه، أما في لندن فلم يلتق إلا بصديقه حسّان الحديثي وإحدى الفنانات الرسامات القريبة من العائلة، وزوجته[٢٧].

---

[٢٦]محمد مظلوم، منشور على الأنترنت، **موقع الشاعر سعدي يوسف**، تمت زيارة الموقع في تاريخ٢٦/٧/ ٢٠٢٢م،الساعة التاسعة مساءً، متاح على الرابط **http://www.saadiyousif.com**

[٢٧]مقابلة صوتية مع صديقه حسّان الحديثي، بتاريخ٢٥\٧\٢٠٢٢م، الساعة الثانية عشرو النصف ظهراً.

يمضي سعدي يوسف في الحديث عن المنفى والغربة وترحاله بين الأوطان ليشكل من تلك التجارب فنا، ثم يأتي القارئ ليطلع على رحلته المضنية والتي كان لها أثرا نفسيا في حياته، لكنّه يعيش الواقع، واقع النفي والتغرب والترحال، أدى ذلك الكدّ والتعب والترحال إلى انفصاله عن زوجته أم حيدر، كما أدى تغربه إلى وفاة ابنه الطبيب حيدر ولده الوحيد في الفلبين وهو يعالج مرضى الملاريا. وحادثة وفاة ولده الوحيد لها أثر سلبي على سعدي يوسف.

يقول حسّان الحديثي عن أثر وفاة ابنه الوحيد عام ١٩٩٧م،على حياته كان يحدثني عن حيدر وكلما حدّثني كانت تدمع عيناه، وتخنقه العبرة، عانى سعدي من المرض الذي تركه سرا ولم يبلغ أحدا بمرضه في السنتين الأخيرتين وأخبرتني زوجته اقبال قبل سنة من وفاته أن سعدي مصاب بسرطان الرئة[٢٨].

ووفاة حيدر ولده الوحيد في الفلبين، وهو حدث اجتماعي كان لها دور في أن يكتب مقالا ادبيا أسماه "عودة الابن غير الضال" ومن خلال وفاة حيدر أظهر سعدي حبه للسيدة زينب بنت علي رضي الله عنه، فقد ارتأى أن يدفنه في جوارها قائلا لولده وهو جثة أمامه

"الرحلة لم تنتهِ يا حيدر

أنت الآن، تجاورُ طُهرَ العرب، السيدة زينب،

الحوراء زينب.

سأكلمها عنك.

وكنتُ أودُّ أن نقطع، معاً، شوطاً أطول من الطريق.

يا لشقاء المسافر الوحيد"[٢٩]

---

[٢٨]مقابلة صوتية مع صديقه حسّان الحديثي في تاريخ ٢٠٢٢/٧/٢٥م في الساعة الثانية عشر والنصف ظهراً.

[٢٩]منشور على الأنترنت، **موقع الشاعر سعدي يوسف**، تمت زيارة الموقع في تاريخ٢٠٢٢/٧/٢٦م،الساعةالعاشرة وعشرة دقائق مساءً، متاح على الرابط **http://www.saadiyousif.com**

توفي سعدي يوسف فجر يوم السبت بتاريخ ٢٠٢١/٦/١٢م.وأعلن عن وفاته بعد يوم بناءً على وصيته.

حياة سعدي يوسف السياسية

بدأت حياة سعدي يوسف السياسية مع بداية انتمائه للحزب الشيوعي، وهو وإن لم يدخل في تجارب حزبه السياسية. وإنَّ دخول سعدي يوسف في الحزب الشيوعي بسبب تبني الحزب للمثقفين العرب بعد الحرب الباردة، أي في الحرب العالمية الثانية وقد أوقع هذا الانتماء سعدي يوسف والكثير من المثقفين العرب في فخ الصراح القطبي العالمي بين الدول الرأسمالية المتمثلة بالمعسكر الغربي والاشتراكية المتمثلة بالمعسكر الشرقي، وقد جرهم هذا الانسحاق الفكري بسبب تنامي الفكر القومي الوطني نحو الاتحاد السوفيتي معقل الفكر الشيوعي[٣٠].

ولا شكَّ أن مرحلة الانتماء الحزبي عند سعدي يوسف تركت أثرها على حياته الأدبية فبدأ ذلك التأثر ألا إن ذلك التأثر والإنسياق، لم يبق سعدي بنفس الاندفاع الحزبي نتيجة الخيبات التي تعرض لها، فمراحله في تعاطيه مع الماركسية اختلف من ديوان إلى آخر. ففي بداياته كانت تشغله الماركسية لارتباطها بالكيان الجمعي[٣١].ولم يكن انتماء سعدي يوسف إلى الحزب الشيوعي متأتيا من فراغ الذات وإحساسها بوجوب الظهور، فأي شخص حينما تسوقه أقداره إلى محور ما فإن وراءه أسبابه التي يراها الفرد سببا لدخوله في حياة جديدة، وربما تكون حياته الجديدة طريقا للإنتقام من الصدمات التي تعرّض لها، ويعد انضمام سعدي يوسف للحزب الشيوعي سببا من أسباب النقمة التي حلّت عليه، متخذة أشكالا متعددة، منها حكم الإعدام عليه في عام ١٩٦٣م والذي نجا منه بأعجوبة، وكذلك عمليات المطاردة والملاحقة التي تعرّض لها من منفى لآخر[٣٢].والراصد لحياة سعدي يوسف السياسية يرى أنها لم تكن حياةً سياسية يملؤها الصخب، فالانتماء السياسي عنده هو انتماء شخصي، أي أنّ شيوعية سعدي يوسف لم تكن تنظيمية

---

[٣٠]رضا عطية، **الاغتراب في شعر سعدي يوسف(قراءة ثقافية)**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١ ،٢٠١٨م)،٦٤.

[٣١]فاطمة المحسن، **سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**،٦٢.

[٣٢]امتنان عثمان، **شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)**،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، ٢٠٠١م)،١٦.

أو فكرية إلا في فترة وجيزة من حياته[٣٣]، وقد اختلف مع حزبه الشيوعي كثيرا في مرحلة ما بعد ٢٠٠٣م،وكان لهذا الاختلاف اسبابه التي يراها هو مبررة له، على الرغم من ثبات موقفه السياسي حتى وفاته، إذ كان يرى "الثوابت النظرية باقية في الماركسية بوصفها فلسفة لا دليلا للعمل الحزبي"[٣٤]. والمطالع لشعر سعدي يوسف سيجدُ أنه ملتزم بالفكر السياسي الثوري، والتزام الشاعر بالفكر السياسي سبب له النفي خارج الوطن، لذا كان مضطرّاً أن يعيش متنقّلا بين المدن العربية[٣٥].

كان انضمام سعدي يوسف إلى الحزب الشيوعي مبكراً، في الفترة التي شهد فيها العراق صعود التياران القومي والشيوعي، وعن سبب انتمائه الشخصي للحزب الشيوعي المبكر يقول "انضممت إلى الحزب الشيوعي العراقي. والدوافع: الفقر والمغامرة. ليست لي تجربة في العمل السياسي. اعتنقت الشيوعية منطلقا في الحياة. تحوّل مع الزمن والممارسة إلى منطلقٍ في الفن أي نظرتي إلى قضايا فنية صرف مثل الصورة"[٣٦].

ويرى سعدي إن ارتباط السياسة بالفن والشعر بأن كلا منهما نشاط بشري مستقل عن الأخر، هذه مسألة أولية والأدوات مختلفة. والنظرة إلى العالم مختلفة وسعدي يستلهم الماركسية على حدِّ تعبيره كثيرا في شعره، وهو يسعى إلى معالجة الحدث السياسي بطريقة فنية ويستفيد من الماركسية ومن اجتهاداتها في علم الجمال[٣٧].

وقد اتضحت معالم السياسة في التكوين الأدبي لسعدي يوسف منذ البداية، كون الشاعر أرتبط بالسياسة والحزب الشيوعي منذ صباه كما أُشير، وكانت له مبرراته التي ذُكرت.

---

[٣٣]سعدي يوسف، **يوميات الأذى**، (سورية، دمشق: دار نينوى،دط،٢٠٠٥م)،٢١٦

[٣٤]امتنان عثمان، **شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)**،١٦.

[٣٥]جمال قصودة، **الغربة والحنين للوطن في شعر سعدي يوسف(من خلال بعيدا عن السماء الأولى)**،٣٣.

[٣٦]سعدي يوسف، **يوميات الأذى**،٢١٦.

[٣٧]منشور على الأنترنت، **موقع الشاعر سعدي يوسف**، تمت زيارة الموقع في تاريخ٢٧/٧/ ٢٠٢٢م،الساعةالعاشرة وعشرة دقائق مساءً، متاح على الرابط **http://www.saadiyousif.com**

واتضاح معالم السياسة في شعر سعدي يوسف تتضح منذ ديوانه (٥١ قصيدة) إذ طرح الشاعر موقفه من الواقع والسياسة في العراق في تلك الفترة[٣٨]

وقد كان سعدي لسان حاله وحال أقرانه من الحزب الشيوعي الذين ألقي بهم في السجن، وتعرضوا إلى التعذيب والقهر، في سجون العراق المختلفة وليس انتهاءً بالسجن الموحش في نقرة السلمان، "ولم يكتف سعدي بالموقف السياسي الرافض فحسب، بل إنه يسعى إلى القبض على المكنونات الجمالية للشعر"[٣٩]

كان عاطفيا اتجاه بلده، واتجاه الأخريين القريبين منه،[٤٠]. ويبدو إنّ هذا أحد الأسباب التي دفعت بسعدي إلى تبني بعض الأحكام التي أثرت عليه.

المبحث الثاني: حياة سعدي يوسف الثقافية والفكرية

تتداخل الحياة الثقافية والفكرية للشاعر سعدي يوسف فيما بينهما، وتذهب إلى التداخل مع التكوين الشخصي لحياته السياسية، كون الثقافة التي يكتسبها الإنسان عن طريق قراءاته، واطلاعاته هي التي تُكوَن الحياة الفكرية عنده، وحياة سعدي يوسف الفكرية تظهر من ارتباطه الوثيق بالأدب والكتابة، مع إيمانه بوحدة البلدان العربية فهو القائل"أفكر بالأرض العربية، بأهلها الجميلين، ولغتها الأجمل، أفكر بحضاراتها وثرواتها، وأفكر في الوقت عينه بالحال الذي نحن فيه، بالزمن المغلق الذي أطبق علينا، وأقول لسنا الوحيدين بين الأمم في معاناة الزمن المغلق، أمم عديدة سوانا، مرّت وتمرُّ بأزمنة مغلقة، ولقد خرجتْ منها، وتخرج لأنها احتفظتْ بالجمرة، كابية أو لاهبة، وما هذه الجمرة إلاّ الجوهر، الثقافة المخالفة القادرة وحدها على أن تغذو كلّ جيل يجد، بمبرر تسميته جديداً"[٤١].

---

[٣٨]سعد علي المرشدي، **تجليات الواقع السياسي في شعر سعدي يوسف**،(العراق: مجلّة نابو للبحوث والدراسات، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل،المجلّد٢٠١١، العدد٦، ٢٠١١م)،١

[٣٩] سعد علي المرشدي، **تجليات الواقع السياسي في شعر سعدي يوسف**،٣

[٤٠]مقابلة صوتية مع صديقه حسّان الحديثي في تاريخ٢٠٢٢/٧/٢٥م في الساعة الثانية عشر والنصف ظهراً.

[٤١]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**، (لبنان، بيروت: منشورات الجمل ،ط٢٠١٤،١م)،١١/١

ففكر الشاعر الذي يتبناه هو فكر شمولي، إذ إنه يؤمن بوحدة الأرض العربية، ويرى فيها مكامن القدرة على النهوض، من خلال الدماء المتجددة في عروق أبنائها، فحين يكتب سعدي عن أي مدينة عربية تحس وكأنه يكتب عن بلده، بدءاً من كتاباته عن بيروت المحاصرة بجيش الاحتلال الاسرائيلي آنذاك، وليس انتهاءً بالكتابة عن الجزائر وعدن، ودمشق وغزة، ومع إيمانه بوحدة أمته الجغرافية واللغوية فهو مؤمن أيضا بأنها أمة كتاب وقراءة، فعن ذلك يقول" العالم يتغير من حولنا، بوتائر لم يسبق لها مثيل. ونحن أمة كتابٍ، لكننا ننأى بأنفسنا عنّا، ننأى بواقعنا عن هويتنا، باعتبارنا أمةً شرع الكتاب ملامحها"[٤٢]، كان سعدي في طليعة الكتّاب العرب الذين شكلوا جبهة ثقافية في الدفاع عن فلسطين حين استقرَّ به الحال في بيروت مع عدد من الكتّاب العرب أبرزهم الشاعر الفلسطيني محمود درويش، يقول عن ذلك صديقه أحمد الناصري بقي مع عدد من الكتّاب العرب الذين شكّلوا جبهة دفاع ثقافية للقضية الفلسطينية محاصرين في بيروت أبان الاجتياح الاسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢م ورفض المغادرة مع من رفضوا، وبقوا هناك حتى تمّ نقلهم بحرا إلى سوريا[٤٣].

حياة سعدي يوسف الثقافية

أنتهج سعدي يوسف لنفسه طريقة كتابية بعيدة عن الملامح الشعرية الظاهرة، فهو لم يعتمد في تكوين شعره على النبرة العالية، وهذا لا ينطبق على كتابته للنص فقط، بل يشتمل طريقة إلقائه للقصيدة، وقد بلغ ما بلغه في الشعر العربي الحديث.

أسس لنفسه طريقة مختلفة في كتابة الشعر قلّده الكثير من الشعراء داخل العراق وخارجه في لغته وعوالمه وأفكاره وامتدّ هذا التأثير إلى الشعراء الفلسطينيين في الفترة السبعينية، وأهم من تأثر به محمود درويش قبل أن ينشغل بمشروعه الذي أكمله فيما بعد، كما وتعدُّ سلمى الخضراء سعدي يوسف أكبر عرّاب للشعر الثمانيني العربي، واعمال سعدي يوسف هي من أرست للتجربة الحداثية الآنية معزية سبب ذلك إلى خلو

---

[٤٢] سعدي يوسف، **خطوات الكنغر** ١٨٣.

[٤٣] مقابلة صحفية مع أحمد الناصري بتاريخ٢٤\٧\٢٠٢٢م، الساعة الثانية عشر ظهراً.

شعره من العاطفية والعنتريات فهو شاعر مازج بين البساطة والحذلقة وبين الواضح والغامض وبين الصورة المبتكرة وبساطة اللغة، والغضب المكبوت مع النبرة الخفيضة للشاعر الحداثي[٤٤].

فقول سلمى الخضراء ينطوي عن دراية بشعر سعدي يوسف، لأن سعدي كان يتعامل مع الكتابة بالمنطق، أي إنه لم يكن يميل مع عواطف العقل الجمي، وإنما يخضع كتابته للنقاش العقلي المتمثل برؤية الامور من جوانب إنسانية عقلانية.

وعلى هذا فإن تجربة سعدي الكتابية هي تجربة متدفقة لا نحددها باستخدام محدد مرسوم على حجم خاص، وإن تجربة سعدي الشعرية هي تجربة البحث عما وراء اللغة وليس في اللغة وحدها، لأنه يدرك إن اللغة لا تؤدي وظيفة نقل الصورة الشعرية نقلا أمينا[٤٥].

ومن خلال هذا القول يظهر أثر سعدي على مستوى عال، فشعره شعر الكاتب الواعي والعارف بأغوار الشعر الذي أتقن فن الصنعة وأجاد فيها، فهو نموذج منفرد في الساحة الشعرية العربية، كونه الشاعر الذي خبر جسر المقامات في البلدان العربية، ورصد الأحداث الصغيرة والكبيرة على نحو شامل، متجاوزا الخصوصية المحددة والدلالات العابرة، يعبر برؤية كلية تحمل في طياتها اشتباكاً مع قضايا الإنسان، غير آبه بممكنات سياقاته وانتماءاته المحدودة[٤٦].

بدأ سعدي مشروعه الشعري كأي شاعر قرأ تراث القصيدة العربية، وكتب على الطريقة الكلاسيكية في مجاميعه الأولى، وحجز مكانته بين الشعراء العرب منذ صباه، واختير إلى جانب الجواهري وعدد من الشعراء والنقاد ولم يتجاوز الثلاثين من عمره مع أول لجنة للاتحاد العام للأدباء و الكتاب في العراق.

---

[٤٤] فاطمة المحسن، **سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**،١١.

[٤٥] ثائر العذاري، **في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية**،(دمشق: رند للطباعة والنشر والتوزيع،ط١، ٢٠١٠م) ٣٩.

[٤٦] سعيد المولودي، **الانتماء المغاربي لسعدي يوسف(قراءة في نصوص نهايات الشمال الافريقي)**، منشور على شبكة الأنترنت في موقع الحوار المتمدن، تمت زيارة الموقع في تأريخ٢٠١٢/١٠/١٢م في الساعة السابعة مساءً، متاح على الرابط https:\\m.ahewar.org .

فقد أفاد من اندفاعة القصيدة العراقية اللبنانية في مطلع الستينيات في العلاقة اللاعقلانية باللغة فكان مشروعه متواضعا، عمل على اللغة كناقل للمشاعر، أو تعبيرا مباشرا نظيفا خاليا من متطلبات البلاغة الجديدة، وهذه اللغة هي من تفضي به إلى معابر اللغة الروحية و التشوفات الجمالية[٤٧].

كما إن سعدي بأسلوبه الجميل حظي بإعجاب العديد من الشعراء والكتاب، يقف في طليعتهم الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي يقول عنه بأنه أحد "شعرائنا الكبار الذين قادهم الشعر أو قادوه إلى التمرّد على تعالي اللغة الشعرية، وإلى تأسيس بلاغة جديدة ظاهرها الزهد وباطنها البحث عن الجوهر"[٤٨]. وسعدي يوسف حاول في شعره إدامة الخيط الشعري الممتد في غور القدم إلى الحداثة فهو الذي يقول عن نفسه" أضع نفسي في زمن مطلق، أنا أحد الذين حاولوا إدامة الخيط السحري في الشعر، الخيط الممتد منذ امرئ القيس إلى اليوم. يمر الشاعر بالآف الطرق الملتوية المعوجّة لكنه يصل إذا كان يملك الموهبة والقدرة على أن يقف عند جديده"[٤٩]. يمكن ملاحظة إيمان سعدي المطلق بوصول الشاعر إلى قيمة الشعر الحقيقية فيما يكتب إذا امتلك الموهبة والقدرة على المجيء بما هو جديد ومبتكر, ويرى الباحث العراقي ضياء خضير أن طريقة سعدي في كتابة القصيدة هو ما قال به أرسطو الذي استبعد الجمل الإنشائية بشكليها الطلبي والشرطي، ويكتفي بالجمل الخبرية وحدها، وهذا النوع من الجمل حسب رأي أرسطو هو القادر على الاتصال بالعالم الخارجي، أما الجمل الإنشائية فهي جمل زائغة ومنبتة عن الجذور، وهذا لا يعني استبعاد سعدي للجمل الإنشائية بأنواعها، وهي تؤلف وسيلة للقصيدة الشعرية وطريقتها في الاختلاف عن الكتابة النثرية[٥٠].

نال سعدي العديد من الجوائز في الشعر منها جائزة سلطان العويس، والجائزة الإيطالية العامية ، وجائزة(كافافي) من الجمعية الهيلينية، وفي العام ٢٠١٥ نال جائزة فيرونيا الإيطالية لأفضل مؤلف أجنبي

---

[٤٧] ينظر: فاطمة المحسن، **سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، .

[٤٨] محمد شعير، **سبعون سعدي**، منشور على شبكة الأنترنت في موقع جهات، تمت زيارة الموقع بتاريخ٢٠٢١/١٠/١٢م،في الساعة العاشرة صباحا متاح على الرابطhttp://www.jehat.com

[٤٩] حميد سعيد وضياء خضير، **رسائل إلى العابر بحر البين بين(قصائد مهداة إلى سعدي يوسف بمناسبة مرور عام على رحيله)**،(الأردن، عمّان: خطوط وظلال للنشر والتوزيع،ط١،٢٠٢١م)،٢١.

[٥٠] حميد سعيد وضياء خضير، **رسائل إلى العابر بحر البين بين**،٢٣.

وهو عضو الهيئة الاستشارية لمجلة نادي القلم الدولي Pen International Magazine، وعضو هيئة تحرير مساهم في مجلة بانيبال Banipal للأدب العربي الحديث ببـليوغـرافيـا[٥١].

وعلى المستوى الصحفي، عمل سعدي يوسف رئيسا لتحرير مجلة المدى الدمشقية ولكنه تخلى عن منصبه بعد أن تحولت إلى العراق مع القوات الأمريكية[٥٢].

وله العديد من المؤلفات على مستوى الشعر منها التالي:

"القرصان(١٩٥٢، أغنيات ليست للآخرين (١٩٥٥)، ٥١قصيدة (١٩٥٩)، النجم والرماد (١٩٦٠)، قصائد مرئية، بعيداً عن السماء الاولى (١٩٧٠)، نهايات الشمال الإفريقي (١٩٧٢)، الاخضر بن يوسف ومشاغله(١٩٧٢)، تحت جدارية فائق حسن (١٩٧٤)- الليالي كلها (١٩٧٦)، الساعة الاخيرة(١٩٧٧)، كيف كتب الاخضر بن يوسف قصيدته الجديدة (١٩٧٧)، قصائد اقل صمتاً (١٩٧٩)،الاعمال الشعرية (١٩٨٠)، من يعرف الوردة (١٩٨١)، يوميات الجنوب يوميات الجنون (١٩٨١)- دار ابن رشد – بيروت،١٧-مريم تأتي(١٩٨٣)، الينبوع (١٩٨٣)، خذ وردة الثلج خذ القيراونية (١٩٨٧)، محاولات (١٩٩٠)، قصائد باريس, شجر ايثاكا (١٩٩٢)، جنة المنسيات (١٩٩٣)، الوحيد يستيقظ(١٩٩٣)، ايروتيكا (١٩٩٤)، كل حانات العالم (١٩٩٥). الأعمال الشعرية - ثلاثة مجلدات- (١٩٩٥)، قصائد ساذجة (١٩٩٦)، قصائد العاصمة القديمة (٢٠٠١)، اربع حركات – قصائد مختارة- (١٩٩٦)، حانة القرد المفكر (١٩٩٧)، يوميات اسير القلعة (٢٠٠٠)، حياة صريحة (٢٠٠١)، الأعمال الشعرية (أربعة مجلدات)(٢٠٠٢)، الخطوة الخامسة (المجلد الخامس من الأعمال الشعرية) (٢٠٠٣)، صلاة الوثني (٢٠٠٤)، حفيد امرئ القيس(٢٠٠٦)، مختاراتي (٢٠٠٧)، الشيوعيّ الأخير يدخل الجنّة (٢٠٠٧)، أغنية صياد السمك وقصائد نيويورك(٢٠٠٨)، قصائد الحديقة

---

[٥١]موقع الشاعر سعدي يوسف، منشور على شبكة الأنترنت في موقع الشاعر سعدي يوسف، تمت زيارة الموقع في تاريخ٥/١٠/٢٠٢١م الساعة الرابعة مساءً، متاح على الرابط **http://www.saadiyousif.com**

[٥٢] جمال قصودة، **الغربة والحنين للوطن في شعر سعدي يوسف(من خلال بعيدا عن السماء الأولى**،١٩-٢٠.

العامة (٢٠٠٩)، الأعمال الشعرية (المجلد السادس)،(٢٠٠٩)، الديوان الإيطاليّ (٢٠١٠)، في البراري حيث البرق (٢٠١٠)"[٥٣] .

ومن ترجمانه الشعرية:

"أوراق العشب – والت ويتمان (١٩٧٩)، وداعاً للإسكندرية التي تفقدها – كافافي (١٩٧٩)، إيماءات – يانيس ريستوس (١٩٧٩)، الأغاني وما بعدها – لوركا (١٩٨١)، ديوان الأمير وحكاية فاطمة – غونار أكيلف (١٩٨١)، شجرة ليمون في القلب – فاسكو بوبا (١٩٨١)، سماء صافية – أونغاريتي (١٩٨١)، قصائد – هولان (١٩٨١)، باب سيوه وقصائد أخرى – توم لامونت (٢٠٠١)، حليب مراق – سارة ماغواير "[٥٤]

كما ترجم سعدي يوسف العديد من الكتب النثرية، من تلك الترجمات التي أغنت المكتبة العربية الأدبية:

"تويجات الدم – (رواية) – نغوجي واثيونغو (١٩٨٢)، الحوالة –(رواية) – عثمان سمبين (١٩٨٣)، زمن القتلة (مقالة عن رامبو) – هنري ميللر (١٩٧٩)، تصفية استعمار العقل – (دراسة) –نغوجي واثيونغو (١٩٨٥)،

المفسّرون – (رواية) – وولي سوينكا (١٩٨٦)، الشمس الثالثة عشرة – (رواية)– دانياتشو ووركو (١٩٨٥)، خرائط – (رواية)– نور الدين فراح (١٩٨٧)، حياة متخيلة –(رواية)– ديفيد معلوف (١٩٩٦)، ملعبة طفل – (رواية) – ديفيد معلوف (١٩٩٨)، الصرخة الصامتة – (رواية) – كينزابورو اوي (١٩٩٩)، متشرداً في باريس ولندن – (رواية)– جورج اورويل (١٩٩٨)، باراباس ـ (رواية) ـ بار

---

[٥٣] جمال قصودة، **الغربة والحنين للوطن** في **شعر سعدي يوسف(من خلال بعيدا عن السماء الأولى)**،٢٠-٢١.

[٥٤] منشور على شبكة الأنترنت في موقع الشاعر سعدي يوسف، تمت زيارة الموقع في تاريخ٢٠٢٢/٧/٢٥م الساعة التاسعة مساءً، متاح على الرابط **http://www.saadiyousif.com**

لاغركفيست، الأمير الصغير – أنطوان دو سانت إكسوبري(٢٠٠٢)، في بلادٍ حُرّة – ف.س. نايبول (٢٠٠٢)[٥٥]

ولسعدي العديد من الأعمال الأدبية غير الشعر، كالقصة، واليوميات، والرواية، والمسرحية، والمقالات من ذلك

"نافذة في المنزل المغربي – قصص قصيرة (١٩٧٤)، سماء تحت راية فلسطينية- يوميات (١٩٨٣)، يوميات المنفى الأخير (١٩٨٤)، أفكار بصوت هادئ – مقالات (١٩٨٧)، عندما في الأعالي – مسرحية (١٩٨٩)، مثلث الدائرة – رواية (١٩٩٤)، خطوات الكنغر – يوميات ومقالات (١٩٩٧)، يوميات الأذى(٢٠٠٥)" [٥٦].

ومن المؤلفات باللغة الإنجليزية

"Troubled Waters (poems) –Beirut 1995

Without an Alphabet, without a face-Minnesota 2002

ومن مؤلفاته باللغة الفرنسية

Loin du Premier Ciel - Anthologie

Sindbad – Actes sud (1999)

ولسعدي يوسف مؤلف باللغة الألمانية، تحت عنوان

Fern vom ersten Himmel-Verlag Hans Shiller, Berlin 2004

كما كتب مؤلفا باللغة الإيطالية أسماه.

---

[٥٥]منشور على شبكة الأنترنت في موقع الشاعر سعدي يوسف، تمت زيارة الموقع في تاريخ ٢٠٢٢/٧/٢٦م،الساعة الواحدة مساءً، متاح على الرابط **http://www.saadiyousif.com**

[٥٦]منشور على شبكة الأنترنت في موقع الشاعر سعدي يوسف، تمت زيارة الموقع في تاريخ٢٥/٧ ٢٠٢٢م،الساعة الرابعة مساءً، متاح على الرابط **http**://**www**.**saadiyousif**.**com**

I giardini dell' oblio- De Angelis Editore, Roma2004"[57]

فالملاحظ أن سعدي كان موزعا جهوده على عدة فنون أدبية منطلقا من قوله" التداخل بين الفنون والانواع الأدبية في عصرنا هذا، بلغ مبلغه حتى لم يعد القول بالاستقلالية المطلقة لفن ما، أو نوع أدبي معين، والمثال الأوضح هنا ما جاءت به السينما، وما طرأ على المسرح من تطورٍ"[٥٨].

كما عمل سعدي في سلك التدريس، في الجزائر في مدينة سيدي بلعباس، وكان يعرّب الفرنسية حتى إنه خط اسم المدرسة التي كان يعمل فيها[٥٩]

آثر سعدي يوسف أن تعطى مكتبته لبعض المثقفين القريبين منه، فقد أوصى بأن تعطى ثلث مكتبته لصديقه حسّان الحديثي ٣١٧ كتابا، والتي كانت تحوي ضعف هذا العدد أو أكثر بقليل[٦٠]

حياة سعدي يوسف الفكرية

تنطلق حياة سعدي يوسف الفكرية من إيمانه بأفكار الحزب الشيوعي، والتكوين الثقافي الذي اكتسبه عن طريق قراءاته، فحياته الفكرية يمكن أن تقسم على حياة فكرية تخص إيمانه بالشعر والأدب وتأثره بعدد من الشعراء منذ العصر الجاهلي مرورا بشعراء الحداثة من العرب والغربيين، فقد انطلقت حياته الفكرية من الطبيعة التي منحته الفكر أولاً منذ صباه، وحتى تعلمه في المساجد، إذ يقول" الطبيعة كانت رافدي الأول، قراءتي الأولى كانت في المسجد. وفي التكية النقشبندية بأبي الخصيب. هناك اطّلعت على رسائل إخوان الصفا"[٦١].

---

[57]منشور على شبكة الأنترنت في موقع الشاعر سعدي يوسف، تمت زيارة الموقع في تاريخ٥/١٠/٢٠٢١م الساعة الرابعة مساءً، متاح على الرابط **http://www.saadiyousif.com** .

[٥٨]سعدي يوسف، **خطوات الكنغر**،١٨٠.

[٥٩]مقابلة صوتية مع صديقه أحمد الناصري في تاريخ ٢٤\٧\٢٠٢٢م الساعة الثانية عشر ظهراً.

[٦٠]مقابلة صوتية مع صديقه حسّان الحديثي، في تاريخ ٢٥/٧/٢٠٢٢م الساعة الثانية عشر والنصف.

[٦١]سعدي يوسف، **يوميات الأذى**،٢١٢.

تأثر سعدي يوسف بالشعر العربي القديم، الذي هو امتداد لفكره الشعري، سمّى ديوانا كاملا باسم "حفيد امرئ القيس" وهي قصيدة في الديوان عينه، يقول "ابتدأتُ بامرئ القيس، وهكذا فعلت. فقد اكتشفتُ أن الرجل جميل، مغامر ميسّرٌ حتى في اللغة"[٦٢]. وبعد اطلاعه على الشعر الجاهلي متمثلا بامرئ القيس شاعر العرب الأول.

وفما يخص الأشكال الشعرية فقد نوّع سعدي في منجزه الشعري بين تلك الأشكال، إذ بدأ تجربته الشعرية منطلقا من قواعد الشعر العمودي، فكتب معظم قصائده في الدواوين الثلاثة الأولى "القرصان" و"٥١قصيدة"و"أغنيات ليست للأخرين" ثمَّ انتقل بعدها إلى قصيدة التفعيلة بتشكيلاتها المتطورة لديه[٦٣].

أما قراءات سعدي يوسف وتأثره بالتراث الشعري العربي والعالمي، فهو لا يمكن الإفلات منه بأي شكل من الأشكال، إذ قرأ في الشعر العربي القديم والحديث، وتأثّر بترجمات الشعر العالمي التي ترجمها.

قرأ للمتنبي وبعدها علي محمود طه وبعدها إلياس أبو شبكة، كما وتأثر بوقت مبكّرٍ بالشعر الأمريكي عن طريق والت ويتمان في أوراق العشب، وإلى عموم فن القصة الأمريكي[٦٤].وقد تأثّر كما تأثر السياب بأبي تمّام بشكل خاص[٦٥].

وقد يتراءى للقارئ تأثر سعدي يوسف خاصة في بداياته الشعرية بعدد من الشعراء منهم السياب والبياتي وبدأ هذا التأثير واضحا في دواوين: "القرصان، وأغنيات ليست للأخرين، ٥١قصيدة" فعن السياب يقول" إنَّ السياب مرجعية شعريةً لي، وما زلت أعتبره معلمي في الشعر فعلاً"[٦٦]. أما عن تأثره بشعراء العالم الغرب فهو تأثرٌ واضحٌ، يتمثّلُ بالشاعر اليوناني ريتسوس. فترجمة سعدي لأشعار ريتسوس تعبر عن

---

[٦٢] سعدي يوسف، **يوميات الأذى**،٢١٢.

[٦٣] ينظر: سيد عبدالله، **غواية النص وقراءة اللعب(دراسة لإستراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف)**،(الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،دط،٢٠١٥م)،١٨٥.

[٦٤] سعدي يوسف، **يوميات الأذى**،٢١٢-٢١٤

[٦٥] محمد الجزائري، **ويكون التجاوز(دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث)**،٣٣٥.

[٦٦] امتنان عثمان، **شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)**،١٥.

إعجابه وتأثره به وحين نجد تحديد سعدي يوسف للملامح الشعرية عند ريتسوس نجد صدى تلك الملامح في أشعار سعدي[٦٧].

وعن تأثره بكتّاب أخرين من الذين قرأ لهم وأعجب بشعرهم، ومن أولئك الشعراء الذين بدا تأثيرهم على سعدي في فترة من حياته الشاعر الأسباني لوركا، الذي أعجب به وبثوريته، وهذا الأمر طبيعي، فليس هناك من شاعر لم يتأثر بالمحيط الذي يحيطه، خاصة إنّ مرحلة سعدي الستينية والسبعينية شهدت وتيرة عالية من صعود عدد من الشعراء العراقيين والعرب، واكتشف سعدي اهتمامه بلوركا، وشعره بعد ما يقرب من عقد ونصف العقد من بداياته الشعرية الأولى، وظهرت أولى الإشارة الصريحة في شعره إلى لوركا في قصيدة "ساحة أسبانية" التي كتبها عام ١٩٥٤ والتي نشرها في ديوانه الرابع "قصائد مرئية[٦٨].

أشاد سعدي بعدد من الشعراء العرب الذين التقى بهم أو قرأ لهم، فمن الشعراء الذين عاصرهم وأشاد بهم الشاعر المصري أمل دنقل يقول عنه: "والحق إن الحديث عن أمل دنقل في الشعر لا يشبهه حديث آخر. فإلى جانب الذكاء المفرط في الإشارة إلى دقائق الحرفة عبر هذه القصيدة أو تلك، ترى كلامه يدور في مهرجان من الفرح والغبطة، لم أجد شاعراً يحب قصائد أصدقائه مثل أمل دنقل"[٦٩].

كما وأشاد بصديقه محمود درويش الشاعر الفلسطيني المعروف، حينما مُنح جائزة لينين الدولية في عام ١٩٨٠-١٩٨٢م قائلا: "للمرة الأولى عربيا، تتألق جائزة لينين الدولية تألقها الشعري"[٧٠].

لسعدي يوسف رأي في كتابة الشاعر شعره ،فهو يرى أن الشاعر يستلهم المعاني ويختار لها المفردات من البيئة التي تحيط به ويعيش فيها، أي إن الشاعر أو الأديب يجب أن يكون ابن بيئته حين يكتب[٧١].

---

[٦٧]مفلح الحويطات، **تأثير يانيس ريتسوس في الشعر العربي الحديث: سعدي يوسف نموذجاً**،(الأردن: مجلّة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية) كلية اللغات، الجامعة الأرنية، المجلّد ٢٥،العدد٦ ،٢٠١١م)١٥٣٧.

[٦٨]سامي مهدي،**في الطريق إلى الحداثة(دراسات في الشعر العراقي المعاصر)**،(بغداد: دار ميزوبوتوميا،ط١،،٢٠١٣م)،٢٣٠.

[٦٩]سعدي يوسف، **أفكار بصوت هادئ**،(لبنان، بيروت: مؤسسة الابحاث العربية،ط١٩٨٧،١م)،٣١٢.

[٧٠]سعدي يوسف، **أفكار بصوت هادئ**،٣١٥.

[٧١]مقابلة صوتية مع صديقه حسّان الحديثي في تاريخ ٢٠٢٢/٧/٢٥م الساعة الثانية عشر والنصف ظهرا,

تعرّض سعدي يوسف إلى سيل من الانتقادات، بسبب بعض كتاباته التي ما كان من داع إلى إطلاقها، ومن أسباب تلك الانتقادات التي تعرّض لها قصيدته عيشة بنت الباشا، التي أطلق فيها رأيا غريبا، عند الشارع الإسلامي، وعبّر عدد من الكتاب عن غضبهم، واعتبروا أن القصيدة تلامس السيدة عائشة رضي الله عنها وزوجها النبي محمد صلى الله عليه وسلّم، وهذه القصيدة أربكت الكثيرين من القراء المعجبين بشاعرية سعدي يوسف، وأدت إلى تراجع شعبيته.

وبسبب قصيدته هذه تعرّض إلى استنكار منحه "جائزة نجيب محفوظ"، فقد انتقدت "المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة" منح الجائزة لسعدي، وذلك بعد قصيدته المثيرة للجدل "عيشة بنت الباشا" التي اعتبرت مسيئة للنبي محمد صلى الله عليه وسلم وزوجنه السيدة عائشة رضي الله عنها[٧٢].

ويعدُّ هذا النص مثيرا لدى الشارع العربي والإسلامي مع بعض النصوص التي تعرض بها إلى رجال السياسة ورجال الدين، وينطلق سعدي يوسف في قصيدة عيشة من الأغنية الفلكورية الشعبية العراقية، التي يربط بينها وبين السيدة عائشة رضي الله عنها، التي تزوجت النبي محمد صلى الله عليه وسلم وهي في سن التاسعة، متمردا على الفكر العربي الإسلامي.

وعلى الرغم من تناوله شخصية تعد في الفكر والتاريخ الاسلامي شخصية لها رمزيتها الدينية والتاريخية، ففي القصيدة استدعاء للطفولة للأغنية الفلكوية العراقية الشعبية، وكذلك استحضار للتأريخ العربي الإسلامي. وقد اعتبرت بأنها قصيدة ليست ذات قيمة فنية[٧٣].

---

[٧٢] منشور متاح على شبكة الانترنت موقع الجزيرة، متاح على الرابط
http;//www.aljazeera.net/amp/news/cultureandart/2013/12/19 تمت زيارة الموقع في تاريخ ٢٠٢٢\٨\١٤م الساعة الثانية مساءً.

[٧٣]منشور متاح على شبكة الانترنت موقع الجزيرة، متاح على الرابط
http;//www.aljazeera.net/amp/news/cultureandart/2013/12/19 تمت زيارة الموقع فيتاريخ٢٠٢٢\٨\١٤ الساعة الثانية مساءً.

انطلق سعدي من الاعتماد على شخصيته الفكرية الشيوعية، المناقضة للدين الاسلامي الحنيف، بوصفه دينا رجعيا بدويا. كما أنه في الوقت ذاته يعبر عن موقفه المغترب تجاه المرأة المشرقية باعتبارها جارية تهدى وتباع ويُستأنس بها، ويعارض فكرة الزواج المبكر للمرأة.

لكن على الطرف النقيض في ثقافتنا الاسلامية نجد ما يدحظ هذه الادعاءات، التي لا تستند إلا إلى هوى متبع أو شح مطاع، إذ كرم الانسان المرأة باعتبارها سيدة لبيتها وحررها من العبودية الجاهلية.

وكرمها وقرنها بالرجل وجعلها متعادلة مع الرجل في الميراث والعيش، وهذا ما يثبت زيف الادعاء بأن المرأة في الفكر الاسلامي مكرّمة.

فقد اهتم الاسلام بالمرأة وعني بتزويجها، وهذا الأمر يتفق على ضرورته الشرقيون، وهذا الاهتمام يمتد إلى التأريخ البابلي إذ كانوا يجمعون بناتهم وأبناءهم ممن أدرك سن الزواج، ويقسمون الأبناء حسب الغنى والفقر، كما ويقسمون البنات حسب الجمال فيزوجون البنات الجميلات للأغنياء ويأخذون الأموال منهم ويعطونها للفقراء بسب زواجهم للبنات غير الجميلات[٧٤].

وعن مواقفه الأخرى فيما يخص نقده لأوضاع بلده، فكان سعدي يوسف يرى أنه لابدّ من النقد ولا أحد فوق النقد وحينما طلب منه صديقه أحمد الناصري ترك النقد بناء على توصية من أصدقاء سعدي والاهتمام بالشعر قال "أي شعر والوطن يحترق، كل شيء خاضع للنقاش "[٧٥]. وعلى الرغم من اطلاقه الاحكام التي أثارت الشارع العراقي والعربي، ألا إن سعدي كما يصفه صديقه حسّان الحديثي(كان قليل الاختلاط وكان ينأى بنفسه عن المصادمات مع أفكار أخرى لا تلائم أفكاره)[٧٦].

---

[٧٤]هادي العلوي، **فصول عن المرأة**،(لبنان، بيروت: دار الكنوز الأدبية،ط١،١٩٩٦)، ٤٢.

[٧٥]مقابلة صوتية مع صديقه أحمد الناصري بتاريخ ٢٠٢٢\٧\٢٤م،الساعة الثانية عشر ظهراً.

[٧٦]مقابلة صوتية مع صديقه حسّان الحديثي بتاريخ ٢٠٢٢/٧/٢٥م ، الساعة الثانية عشر ظهراً.

الفصل الثاني

المعجم الشعري وبناء الجمل في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي.

يعد المعجم الشعري الخاص بأي شاعر هو ما يميزه عن الشعراء الأخرين، ويتشكل المعجم الشعري لدى الشاعر او الكاتب من خلال البيئة والأمكنة التي يقطنها أو يمر بها ومن خلال قراءته فيصبح هنالك تراكما للمفردات والألفاظ في ذهنه.

فالمعجم هو مجموعة الكلمات التي تضعه لغة ما في متناول المتكلمين- والمفردات هي مجموعة الكلمات التي يستعملها المتكلم في ظروف محددة, أما المعجم الشعري فهو اللغة المكتسبة لدى الفرد عبر معرفة المفردات الخاصة التي تتوافر على تشكيل الخطاب وبناءه، وهو تجاوز للمفردات ولكنه لا يبلغ إلا بالمفردات، والمفردات لا توجد إلا بوجوده، كونها عينة من المعجم، ورغم صعوبة معرفة كم الكلمات في المعجم اللغوي ألا إن عددها محدد نسبيا في لغة معينة وهو قابل للإثراء والزيادة والنقصان[٧٧].

كما وعُرِّفَ على أنه "تلك الألفاظ التي يكثر دورانها في قصائد شاعر معين أو مجموعة من الشعراء حتى تغدو ملمحا اسلوبيا يتصف بها هذا المنجز أو ذاك"[٧٨].

فعند ملاحظة موضوعات القصائد عند الشعراء يتضح أنَّ لكل موضوع ألفاظاً خاصةً، ألا إنَّ هناك من الشعراء من تطغى سمة خاصة على قصائدهم حتى لو اختلفت موضوعات الكتابة، ونرى إن المعجم الشعري في تشكل البيئة التي يعيشها الشاعر المرتكز الأساس في تكوين المعجم كما وتشكل قراءة الشاعر واطلاعه مرتكزا آخرا في إثراء المعجم الشعري بالألفاظ والمفردات.

---

[٧٧] أحمد عزوز، **أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية**، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، ٢٠٠٢)،٩.

[٧٨] منير عبيد نجم، **المعجم الشعري عند ابن هانئ الاندلسي**، (العراق: مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد٢٠١٥،١٩م)،٦٣٦.

والمعجم الشعري لا يمكن التعرف عليه الا من خلال العودة الى المجموعة بشكل مجل للعينة المراد دراستها، أو الديوان الذي يدرس بصورة شمولية، إذ إنَّ القصيدة الواحدة لا يمكن لنا أنْ نحكم من خلالها على معجم الشاعر ويمكن لنا أنْ نلاحظ المعجم الشعري الخاص بالشاعر من خلال

١-مراقبة ما ورد في لغة الشاعر من دلالات حديثة، وما يتصل بالحياة في الجوانب الفكرية والفنية والمحسوسة إذ تؤصل الدراسة قدر المستطاع لغويا وبيان الدلالة وتعلقها بمعجم حديث أو بكتاب علمي أو كتاب اقتصادي فيتضح التفاعل في السياقات كما وترصد الكلمات الأجنبية التي تغيرت التي بقيت على أصلها.

٢- متابعة الدلالة في الصورة الفنية، أي كل ما يتصل بالبلاغة كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والدلالة، على أن لا تقتصر على الكلمة بل تتجاوزها إلى الجملة الشعرية.

٣- مراقبة الرمز بشكل عام، كل ما جاء من أساطير ارتبطت بالتأريخ العربي القديم التي تمتد إلى ما قبل الإسلام كالحضارة البابلية والفرعونية واليمن وبيان علاقة الرمز بها.

٤-تتبع الرموز الخاصة، المقصود بها الاستعمالات اللغوية المنفردة، وما يتعلق بها كالتركيب الاضافي والوصفي، ورمزيتها الفنية- التي يركز عليها الشاعر بشكل كبير، التي تشتمل على مفردات من أصل اشتقاقي واحد أو كلمات لها اطار دلالي خاص[٧٩].

أما اذا أُثير تساؤلٌ عن فائدة دراسة المعجم فإن هذا التساؤل يجاب عنه بأن المعجم الشعري يعمل " على رصد الكلمات ذات الحقل الواحد، ومقارنتها باللغة، ومن ثمَّ ربط كل كلمة بمعناها، وايضاح علاقتها بمدلولها، وهذا إن دل على شيء ، فإنما يدل على أنّ المعجمي يشكل بوابة تفكيك النص الادبي الملغّم بالمعاني الأساسية لتركيبة العبارة الشعرية، بيد أنَّ المعجم الشعري واسع الافاق؛ لأنه يخرج بالكلمة, أو

[٧٩] فايز الداية، **علم الدلالة العربي- النظرية والتطبيق**، (سورية، دمشق: دارالفكر،ط٢، ١٤١٧هـ،١٩٨٥م)، ٤٤٣.

اللفظة من معناها العام الى المعنى الخاص، كما أنه قاموس متعدد الجوانب، اذ يتجلى بفضله عالم الشعر المزركش بالرؤية الثقافية، والمناخية المترامية الأطراف في بيئة الشاعر"[٨٠].

المبحث الأول: معجم سعدي يوسف الشعري في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

يتشكل معجم سعدي يوسف في هذه المجموعة من الحقل الدلالي بشكل رئيس، ونعني بالحقل الدلالي إنه مجموعة من الالفاظ والكلمات تدخل تحت مظلة الدلالة، وقد عَرَّف الحقل الدلالي عدد من العلماء منهم اولمان[٨١] الذي قال عنه " قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معين من الخبرة. ومفاده أنَّ الحقل الدلالي يشمل قطاعا دلاليا مترابطا مكونا من مفردات اللغة التي تعبّر عن تصوّر أو رؤية أو موضوع أو فكرة معينة"[٨٢].

والحقول الدلالية التي وجدها الباحث في مجموعة "نهايات الشمال الإفريقي" تنطوي على عدة محاور وقسمناها إلى عدة مطالب وأبرزها.

المطلب الأول: حقل الطبيعة

منذ أن خلق الله الإنسان خلقه عنصراً لا يمكن فصله عن الطبيعة التي تحيط به، فتشكيل الطبيعة المتعدد، أو أجزاؤها يكون الانسان احد تلك الاجزاء، وهذا الجزء أيَّ الانسان يؤثر ويتأثر بما يحيط به، ومن تلك الاجزاء الطبيعية التي يتفاعل معها الشاعر سعدي يوسف هو السعف والشاطئ، والشجرة، والوردة، والبحر، والرمل، والمرأة، والفجر، والشمس وما الى ذلك" ولأن العبء الذي تنهض به الكلمة في النص الأدبي عبء كبير، فقد ظلت على الدوام موضع اهتمام لدى الأدباء والشعراء "[٨٣]. ومن تلك الكلمات كلمات الطبيعة التي أُشير إليها، يلجأ الشاعر إلى الطبيعة فيجعل الحياة تدب بها ويجعل المخاطب

---

[٨٠]الحسين سريدي، **المعجم الشعري عند البوصيري مقاربة أسلوبية في الميمية**، (الجمهورية الجزائرية الشعبية:كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها،٢٠١٧،٢٠١٦م،اطروحة دكتوراه)،١٣٣.

[٨١] ستيفن أولمان أستاذ علم اللغة(فرع الدراسات الألمانية بجامعة ليدزleeds بأنجلترا، وكان أستاذا مساعدا في نفس المادة بجامعة جلاسجو. ستيفن اولمان، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة كمال محمد بشير،(الأردن،عمان:مكتبةالشباب،ط١،دت) ٦.

[٨٢]أحمد عزوز، **أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية**، ٢١.

[٨٣]خليل ابراهيم، **النص الأدبي تحليله وبناؤه مدخل اجرائي**،(عمان: دار الكرمل،ط١، ١٩٩٥م)،٦٤.

يستقبل تلك الكلمات الجامدة على انها كائن قائم بذاته يشاركه حياته، وطالما بقيت الطبيعة مسكن وحي الشاعر تنطلق نفسه فيها وتجود قريحته[٨٤].

وهناك مفردات تترسخ في ذهن الشاعر او الأديب منذ نشأته الأولى نتيجة تعايشه معها منذ طفولته وهذا ما نجده في شعر سعدي يوسف ومن ذلك قوله

"أعتم البحر،

منذ الظهيرةْ

كان يُعتمُ، شيئا، فشيئاً، وكان بريق الثياب القصيرةْ

يختفي في العيون

يلتقي والعيون

يرتقي في ضباب الزوايا سواد العيون.

والمرايا– النبيذ

المرايا– الدخانُ

في غموض الزوايا

أعتمَ النهرُ،

منذ الظهيرةْ

كان يعتمُ، شيئاً فشيئاً، وكان نخيل الجزيرةْ

يختفي في سماءٍ من القطن مبتلةٍ

–هل تريدين شيئا من الثلج

---

[٨٤]سيد نوفل، **شعر الطبيعة في الأدب العربي**،(القاهرة: مطبعة مصر، د ط، ١٩٤٥) ،٢٥.

-لا.....الخ"[٨٥].

فالقارئ للنص يلاحظ بشكل جلي حضورا للبحر من عتبته النصيّة ، وحضور البحر يتأتى من كون الشاعر يعيش معه، البيئة المغربية المطلة على المتوسط ، فحضور البحر والنهر ليسا وليدا لحظة رآها الشاعر ودوّنها، وإنما هي استدعاء لماض عاشه الشاعر في بيئة طفولته البصرة، حيث اطلالتها على الخليج العربي وكذلك التقاء نهري دجلة والفرات في تلك المحافظة كما حضر النخيل والقطن وهذه الألفاظ كلها لا تنفك عن ماض عاشه وحاضر يستدعي ذلك الماضي، وما يلاحظ بهذا النص ورود لفظة الثلج التي لم تكن من الفاظ استدعاء الماضي وعتمة البحر والنهر اللذان يمثلان شريان الحياة، فحضور الثلج له دلالة على شيء برد في نفس الشاعر وأصبح أمرا معتادا، كما إن نظرته الى البحر والنهر على إنهما معتمان يدل على الغموض، والمجهول، أي أنّ هناك شيء غير واضح لمصيره المستقبلي. وما يلاحظ في شعر سعدي يوسف الخاص بالطبيعة فإنها ألفاظ متداخلة مع بعضها، أي لا يمكننا أن نجعل حقل الطبيعة موزع إلى حقول مستقلة كحقل الماء والنبات والحيوان وما إلى ذلك، فالنص لدى سعدي يحتوي على عنصرين أو أكثر، من العناصر المذكورة كما في النص السابق كما توجد ذلك في نصوص أخرى، كقصيدة (نهايات الشمال الإفريقي) التي يقول فيها.

"حملت على شمال أفريقيّة السعفا

وأحرقتُ الخرائط في مرافئ مصر:

بين الشرقِ والمنفى

وعبر دروب بنغازي، ودرنة كنت أُسأل عن هويتي

التي مزقتها نصفين:

أعطيت المفوض نصفها، وحبيبتي نصفا

وفي احياء تونس، في مقاهيها، الشتائية

---

[٨٥]سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية الكاملة**،١/٢٠٠

بلا حرفٍ ولا وجهِ

على أبواب أفريقيّة المفتوحة الأفخاذ

وكان الثلج يسقط، والصبية تحته تبكي

.....

حملت على رمال أفريقية السعفا

حملت الطلع من منفى لمنفى

.....

حملت على رمال أفريقية السعفا

جوازا للمرور"[٨٦].

حيث نجد تكراره للفظة السعف في جملة حملتُ على شمال افريقية السعفا ثلاث مرات، وهذه إشارة الى تعلقه بالوطن وإلحاح التذكار عليه في تلك الفترة، كما ونرى أن الشاعر قد اتخذ من الطبيعة هوية، وخاصة ما يتعلق بالنخل السعف الذي فيه إشارة واضحة إلى العلو والرفعة رغم إنه كان يعاني من غربة ملموسة صرّح عنها في نصه حيث كان يُسأل عن هويته وهو المشرد في بلاد المغرب العربي(الجزائر- تونس- المغرب – ليبيا)، ويستحضر الطبيعة ليخلق لنفسه طقسا شعريا ينبأ القارئ عما أصابه فقد استحضر السعف ثلاث مرات وكأنه سيتحضر البيئة التي نشأ فها في غابات نخيل البصرة نخيل أبي الخصيب وقرية حمدان ثم يتطرق إلى أبواب أفريقية ويسميها مفتوحة الافخاذ وكأنه يشير الى المرأة التي يأخذ منها ما يريده الاخر، ثمَّ يستحضر الثلج مما يدلُّ على الأثر النفسي العميق بسبب اغترابه الشاعر والشعور بالضياع وعمق الجراح، فإن الطبيعة هي جزء من الإنسان ومن حياته التي لا تكاد تنفصل عنها،

---

[٨٦]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/ ٢٠٤،٢٠٣، ٢٠٥، ٢٠٦.

وهي من تهيج في النفس الذكريات ما تقع العين على شجرة أو نهر أو ساقية حتى تستدعي ما كنت تراه في زمن مضى.

ومن القصائد القصيرة التي وردت بها الفاظ الطبيعة حتى أننا لا نكاد أن نقرأ شطرا الا وجدنا به لفظة من الفاظ الطبيعة ، في قصيدة (الرؤيا)

"كسفينة في الفجر، وجه مدينتي. . . . كل المنازلْ

مخفيةٌ في الوردِ، تربُ من منابعها النجومْ

الناس فيها يعلمون ويحملونْ .

وكموجةٍ في الفجر، وجه مدينتي.. كل المنازلْ

مفتوحةٌ للشمس فيها

النور يطعم ساكنيها

والناس فيها يعلمون ويعشقونْ.

وكنخلة في الفجر، وجه مدينتي . . . كل المنازلْ

تمتد في الآفاق مُشرعةً، ومثل السعف تجمعها الجذورْ

والناس فيها يعرفون ، من الزهور... من البذورْ

أن الحياة تظل- رغم الموتِ — أغنية تدور"[٨٧].

الطبيعة حاضرة بشكل بديع (الورد ، النجوم، موجة، النور، نخلة، السعف، الجذور، الزهور، البذور، الفجر) فهذه الفاظ متداخلة اي انها لا تنتمي للمائيات أو للنباتات وغيرها بل إنها مجتمعة كونت صورة ذات قيمٍ جمالية.

---

[٨٧]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/ ٢٨٧.

إذ إنَّ الشاعر لجأ إلى الطبيعة لوصف المدينة التي كتب بها وعنها قصيدته وهي مدينة بغداد، فقد جعلها سفينة في الفجر، فالسفن حين تصل فجرا فهذا يعني إنها سبقت جميع السفن في الوصول الى المرفأ في بداية نهار جديد حاملة بشارة الوصول للمنتظرين على المرفأ والمسافرين على متنها، وقد ارتكز على السفينة متخذا منها إطارا لبغداد، فالمدن التالية تكون بعدها وإنَّ السفينة والمراد بها المدينة وصولها باكرا فيه رمزية إلى كونها داخلة في عمق التاريخ، ويضع المنازل مخفية بين الورود، وإن النجوم فيها كماء يتدفق منه النجوم ،ثم يسترسل في وصفها فيجعلها كموجة في الفجر وإن النور الذي يدل على الاستبشار يطعم سكان تلك المدينة فالقارئ يلمس بشكل واضح استحضار الريف في وصف المدينة منها كنخلة في الفجر... تمتد في الافاق وإنَّ انشغل الناس كل واحد بجهته وعمله ،كالسّعف الذي يُسقى من جذر واحد في إشارة إلى الوطن وأبنائه، وإن الناس في هذه المدينة يعرفون من الزهور ومن البذور، فالحياة مستمرة كأغنية تدور في الاسماع مما يوحي إن الشاعر أشار إلى السكان على إنهم يبحثون عن ديمومة واستمرارية الحياة بغريزتهم، فالملاحظ أن الشاعر قد نجح في استجماع الفاظ الطبيعة لتكوين تلك الصورة الرائعة عن بغداد وسكانها وألفاظ الطبيعة الواردة فيها ايحاءات جمالية في تكوين صورة المدينة وسكانها، كما إن لفظة الفجر تدلُّ على بزوغ يوم جديد فيه من الأمل ما فيه، فالشاعر يشد أماله بقدر إيمانه بعاصمة بلاده وتأريخها التي شبهها بالسفينة وهي وإن كانت صورا شعرية متخيلة ولكنها صور تنطلق من آمال وأماني يرسمها الشاعر في مخيلته.

المطلب الثاني: حقل اللون

يعد حقل اللون من الحقول الدلالية المهمة في معاجم الشعراء وقد استخدم اللون في الشعر العربي قبل الإسلام وامتد الى ما بعده واللون ليس له دلالة عامة فلكل لون دلالة خاصة به كما أن اللون واحد من اهم العناصر الطبيعية في تشكيل الصورة الشعرية كما ان له ارتباطا وثيقا بالحالات النفسية التي يمر بها الانسان ولم يوظفه الشعر بصورة خاصة، فقد كان له توظيف في النثر أيضا وله مدلولات كثيرة كما اسلفنا وإن اردنا ان نعرف اللون فهو" خاصيّة ضوئية تعتمد على طول الموجة ويتوقف اللون الظاهري للجسم على طول موجة الضوء الذي يعكسه، فالجسم الذي يعكس كل الموجات يبدو لونه أبيض، والذي لا

يعكس أية موجة يبدو لونه أسوداً"[٨٨]. ولولا وجود اللون فيما حولنا ما كنا لنميز الاشياء واضفاء أسماء الألوان على تلك الأشياء، ولكانت تلك الأشياء غامضة، فنحن نقول عن شيء معين نريد وصفه إنه أخضر أو إنه أصفر وما إلى ذلك، فالوصف إنما جاء وصفا لونيا فاللون هو ما جعلنا نستطيع أن نصف الأشياء، ويعد اللونان الابيض والأسود أشهر لونين موجودين في الطبيعة وتنبثق منهما بقية الألوان ولعلماء الطبيعة رأي أخر في اللون "فأما علماء الطبيعة فيقصدون بكلمة لون تلك الأشعة الملونة الناتجة عن تحليل الضوء(الطيف الشمسي)، وإن اللون بمعنى الكلمة هو ذلك التأثير الفيزيولوجي الخاص بوظائف أعضاء الجسم الناتج على شبكة العين، سواء كان ناتجا عن المادة الصباغية الملونة، أو الفنانون التشكيليون فإنهم يطلقون مصطلح اللون هم ومن معهم من المشتغلين بالصباغة وعمال المطابع على المواد الصباغية التي يستعملونها لإنتاج التلوين "[٨٩].

وقد أُسلف أن كل لون له دلالته الخاصة، في حين استعمل سعدي يوسف اللون التي تقع عليه عيناه منطلقا منه في توظيف دلالة معينة وصورة خاصة، ولم يكن سعدي يوسف أول ولا آخر من تطرق في شعره إلى اللون فمنذ العصور السالفة أُستخدمتْ الألوان في الطقوس والمناسبات الدينية وأصبح كل لون له مغزى محدد، ولكن ما يميز سعدي يوسف في هذا الشأن هو استخدامه اللون وتوظيفه بين مجموعة من الألفاظ ذات المعنى الخاص فنجده تارة يوظفه في الفاظ الطبيعة وتارة في الفاظ المرأة وما إلى ذلك وسنتناول قصيدة السائر لإيضاح ذلك

"انتَ. . .

يا نافذةً للحرف خضراءَ هناك

في ارتجاف السعفِ والعتمةِ والموتِ تضيءْ

---

[٨٨]محمد شفيق غربال، **الموسوعة العربية الميسرة** (القاهرة: دار الشعب ومؤسسة فرانكيلين للطباعة والنشر، صورة طبق الأصل من طبعة ١٩٦٥م)،١٥٧٩.

[٨٩] وسيلة رحالي، **جمالية اللون في الشعر الاندلسي ابن سهل الاندلسي انموذجا**،(الجمهورية الجزائرية: كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والادب العربي ، جامعة العربي بن مهدي ام البواقي، ٢٠١٥،٢٠١٤م،رسالةماجستير)، ١١.

عندما أغمضُ عينيّ أراكْ:

وجهكَ الساذج عيناكَ، يداك

والندى في ثوبك القطني، والعشب على هجس خطاك

إنني أسمع أنباءك في الهمس، وأغضي

إنني أتبع في صمتي خطاك

أنت يا سرا مع الانهار سائر

أيها العابر الأف القناطر

ودروب النخل والوحشة المغامر....الخ"[٩٠].

الملاحظ في استخدام سعدي للون هو استخدام متداخل مع الطبيعة، فألفاظ السعف والعشب والنخل احتلت الدلالات اللونية ، فاللون هنا "الاخضر رمز حياة وخصب"[٩١].فالنافذة التي تمثل مصدر الضوء والرؤية البصرية بالنسبة للإنسان لم يجعلها فقط كذلك بل اعطى لها لونا يمثل رمز الحياة والخصب، كما إن عامله النفسي يبعث الارتياح في نفس المخاطب ،إذ إنَّ النافذة مع اللون الأخضر وتداخلها مع الطبيعة كالسعف الاخضر ثم الندى والعشب خلقت جوا يبدو للقارئ انه جوٌ حياتي بديع، خالص، يمنح الطمأنينة في النفس، لدقة التصوير المنسجمة مع الجو العام للقصيدة، فاللون الأخضر لم يكن استخدامه محض مصادفة، أو استخداما تقليديا، إذ إن الشاعر قد وظّفه توظيفا بديعا، فاللون والطبيعة المتداخلان يحيلانا إلى عالم الذكرى للشاعر عالم الصبا والشباب والقرية.

ومن القصائد التي وردت فيها ألفاظ اللون الرئيسة قصيدة الى رائد فضاء tovarich وكلمة (tovarich) تعني في فترة الاتحاد السوفيتي رفيق، التي استخدم فيها اللون الأزرق والأحمر حيث يقول فيها

---

[٩٠] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٣٠٩/١.

[٩١] امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**،١٥٠.

"عندما تبتعد الغابات عن عينيك مخضره

وتخبو أرضنا زرقاء

وتشحب في زجاج المرقب الأضواء

ستبقى نجمةٌ حمراءُ

على أهدابك الشقراء

نداءً لافحاً لم ينطفئ مرةْ

وتبقى الأرض حتى في جذورها حمراء

وتبقى أنت بين نجومها زهرةْ"[٩٢].

إن اللون الازرق يحمل اكثر من دلالة حسب تدرجه، وهو كأي لون متفاوت في درجته منه القاتم والفاتح، فالقاتم له دلالة خاصة كما إن الفاتح له دلالة معينة. فالأزرق القاتم يدل على النفور والكراهية ويرتبط بالجنّ والغول وقوى الأرض السلبية، في حين يرتبط اللون الأزرق الفاتح بالماء والسماء وهو متناسب مع الهدوء والبرودة[٩٣].أما هنا فقد "استخدم للدلالة على الشحوب "[٩٤].

في حين اللون الأحمر المستخدم فهو "بدلالته الحقيقية التي ترمز الى شعار الحزب الشيوعي، ومنها النجمة الحمراء"[٩٥]. كما إنه يكرر اللون الاحمر وتبقى الأرض حتى في جذورها حمراء كأنه أراد أن يقول أن جذور الأرض هي جذور شيوعية مفعمة بالحيوية والإثارة، ونرى انحياز الشاعر وميله إلى حزبه الذي انتمى إليه في فترة معينة،

---

[٩٢] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣١٣.

[٩٣] ينظر: احمد عبدالله محمد حمدان،**دلالات الألوان في شعر نزار قباني**،(فلسطين، نابلس: جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات، ٢٠٠٨م،أطروحة دكتوراه)،٥١.

[٩٤] امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**،١٩٠.

[٩٥] امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية** ،١٩٠.

ويمكن رؤية تداخلٍ في الألوان كما تداخلت ألفاظ الطبيعة، وهذا أمرٌ طبيعيٌ كون الألوان مستمدة هي الأخرى من الطبيعة، وكلاهما له ارتباط بالأخر وهذا ما جعلنا غير قادرين على فصل الألوان كل لون على حدة ، وقد جمع سعدي يوسف اربعة الوان رئيسة في قصيدة واحدة(الأسود، والأخضر، والأبيض، والأحمر)، في قصيدة "شابة وجندي يرفعان العلم الجزائري في روشيه نوار "إذ يقول فيها.

"هنا يا صخرة سوداء، جئنا نغرز الرايةْ

نغني عشبها الاخضر

ننادي نبعها الأبيض

نشم البرعم الأحمر

هنا في الريح، في الأرض التي تزأرْ

وهبنا وجهها الأخضر

مراعي النجم والأنهار

وهبنا نبعها الأبيض

حنين الصمت والثوار

وهبنا زهرها الأحمرْ

وفاء الجرح والأنصارْ.

فيا كفّا على صخرة

و يا حبّا على صخرة

و يا حقدا على صخرة:

ركزنا في الأعالي راية الثورة!"[٩٦].

فهذا النص ومع تعدد الألوان فيه، فقد تناسبت تلك الألوان، ودلالتها مع الجملة الشعرية التي يقدمها الشاعر في نصّه ابتداءً من اللون الأسود

" فالعرب عاملوا الأسود بخصوصية عن بقية الألوان في الاصطلاح ، فالسواد عندهم ليس لونا بل انعدام للون"[٩٧]. الذي يدل على الحزن والضنك ،وقد ربط الشاعر دلالة اللون الأسود مع الصخرة، وهو يخاطبها والصخرة هنا ليست الا تعبيرا مجازيا كناية عن الحياة التي كان يراها الشاعر في حينها، بعد ذلك يوظّف اللون الأخضر الذي يعتبر" أكثر الألوان في التراث الشعبي استقرارا في دلالته، وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاء والمبهجة كاللون الأبيض، ويبدو أنه أستمد معانيه من ارتباطه بأشياء مبهمة في الطبيعة كالنبات، وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد والزبرجد"[٩٨]. فجعل يغني عشب الراية الأخضر وكأن الراية التي غرزها الشاعر في الصخرة قد انبتت حولها العشب الاخضر ومن هنا يأتي ارتباط العشب بالاخضرار فلا يمكن أن ينفك الاخضرار عن العشب فهو لون "الحقول الخصبة، ولون الأمل بمحاصيل ثمينة، لذا يرمز الأخضر الى الأمل"[٩٩].

كما إنَّ ارتباط النبع بالبياض خلق مشهدا بديعا فعلى الرغم من أن الماء عديم اللون الا أن ارتباطه بالأبيض له مدلوله عند العرب وقد سموا الماء والقمح والشحم والشباب والماء والخبز باسمه[١٠٠].وطهارة الماء لها ارتباط باللون الأبيض الذي يدل هو الأخر على النقاء، فالألوان المذكورة الأبيض والأخضر والأحمر بدلالاتها تمثل ألوان العلم الجزائري الذي هو علم الثورة الجزائرية.

---

[٩٦]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ٣٣٢/١.

[٩٧]سويزف فريد، **جمالية اللون ودلالته في الشعر العربي المعاصر قراءة في ديوان السياب**،(الجمهورية الجزائرية، سيدي بلعباس: جامعة جيلالي ليابس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وأدابها،٢٠١٧،٢٠١٦م،أطروحة دكتوراه)،٣١.

[٩٨]أحمد مختار، **اللغة واللون**،(القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٧م)،٢١٠.

[٩٩]عبير فايز حمادة كوسا، **اللون في الشعر الأندلسي**،(الجمهورية العربية السورية: جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية١٤٢٧-١٤٢٨هـ\٢٠٠٦-٢٠٠٧م،رسالة ماجستير)،٢٠١.

[١٠٠]ينظر: أحمد مختار، **اللغة واللون**،(القاهرة: علم الكتب للنشر والتوزيع ط٢، ١٩٩٧م) ٤١.

بعد ذلك يرد اللون الأحمر ويربطه بالبرعم، وبما إن القصيدة تتحدث عن حادثة النصر للجزائريين، في ذلك التأريخ فلا عجب أن يكون الشاعر لوحة ملونة تتعدد فيها الألوان ومجيئه باللون الأحمر الذي يعني في الثقافة العربية الدم على الرغم من أن بعضهم يراه " لون العاطفة والإثارة....كما هو رمزا للخجل والحياء"[١٠١].فدلالة اللون هنا دلالة عاطفية تملؤها الإثارة.

المطلب الثالث: حقل المرأة

تمثل المرأة عنصرا مهما في الشعر العربي، فهي الأم والأخت والزوجة، والحبيبة ،وقد شهدت القصائد ومنذ العصر الجاهلي الى العصر الحديث حضورا للمرأة، وتمثلت صورة المرأة بأشكال مختلفة فمنه المرأة المدينة، والمعشوقة، والجدة، والأم وغير ذلك ولأن سعدي يوسف استمد جذوره من التراث العربي ومن المحيط العالمي فيما بعد أصبح للمرأة حضور أكثر ليس على مستوى الشعر والادب فقط ،وإنما على المستوى الاجتماعي والسياسي وهي جزء لا يتجزأ من الإطار الشكلي للبيئة التي نعيش بها ومن خلال المرأة يمكن لنا ان نلمس الأثر الدلالي فقد يأتي الحديث عن المرأة والمقصود بها الحبية أو مدينة أو أم وقد تكون شجرة فكل ما ذكرناه هي امرأة، وفي قصيدة البحث عن خان أيوب في حي الميدان بدمشق يقدّم لنا صورة دمشق المدينة والمرأة إذ يقول فيها

"ولكنني لدمشق، المدينة والجرح، أمنح نار التوحد،

أعلنُ في الصحف المشتراةِ

وفي الصحف المشتهاة بيان الذين رأوا وجهها قبل

أن يولدوا،

والذين يريدونها امرأة تتزاوج فيها الشهادة والماءُ،

بين الشهادة عشرون ميلا وبين دمشق

---

[١٠١]عبير فايز حمادة كوسا، **اللون في الشعر الأندلسي**، ٢٢٧.

وعشرة ألاف ميل تناءت دمشق

وأشجارها عن دمشق"[١٠٢].

فقد تطرق الى المدينة بوصفها امرأة وقد أظهر الشاعر الملمح الاجتماعي للمدينة التي كتبت هذه القصيدة فيها، وهي مدينة دمشق، ونلاحظ منذ الفقرة الأولى إنَّ الشاعر أشار بتعلقه بهذه المدينة التأريخية، فقوله ولكني لدمشق أهب نار التوحد ،كما وهناك إشارة واضحة للجنين في بطن أمه بمفهومه الديني حين تعرض عليه حياته ثُمَّ يوظّفُ ذلك المعنى في هذه القصيدة الذين رأوا وجهها قبل أن يولدوا وكأنه أراد أن يقول أن دمشق المرأة هي أكبر ممن يتربص بها أحد، كما أشار إلى الذين يريدونها أن تتزاوج فيها الشهادة التي هي دلالة الموت والماء الذي هو دلالة الحياة، وهذان أمران متضادان، إذ لا يمكن أن تجتمع الحياة مع الموت، ثم يظهر المسافة بين الشهادة وبين دمشق، أي المسافة بين الحياة والموت.

وقد نجد المرآة في صورة فتاة صغيرة تحضر بشكل قصصي وهذا ما يلاحظ في قصيدة تنويمة

"في البراري فتاة جميلةْ

شعرها أصفر

وجهها أصفر

في البراري فتاة تغني

للصغير الذي لا ينام

للصغير الذي شعره أصفر

-يا فتاة البراري الجميلة

كيف لا ترقدين؟

نزلت نجمةٌ فارقدي يا فتاتي الجميلة

---

[١٠٢] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢١٢.

يا فتاة البراري الجميلة ....الخ"[١٠٣].

يتميز هذا النص بأسلوبه القصصي الحكواتي الذي تقصه الجدة أو الأم لطفلها، وهي تهزه في حضنها ساردة له قصصا خيالية قبل نومه، فإن حضور فتاة البراري (المرأة) الطفلة التي تأتي بصورة البراءة من خلال تقديم الأشياء الجمالية وتقريبها الى مخيلة الطفل من خلال السرد القصصي الجميل وكأن سعدي هنا يستحضر الطفولة وقصصها

أما المرأة المعشوقة، فقد وردت بشكل أغزر مما تحدث فيه عن الدلالات الأخرى التي تمثلها المرأة وإن طرق شاعرنا هذا الباب ومع هذا فإن المعشوقة التي يتحدث عنها سعدي يوسف ليست معشوقة جميل بثنية ،ولا معشوقة قيس بن الملوح، فهو ليس العاشق الهائم وإنما المحب الذي يصف الجمال المتشكل في المرأة الذي يحب المرأة من خلاله فقد تحضر المرأة المعشوقة أو الحبيبة بضمير المخاطب الغائب كما في رباعية

"أعيش في مقلتيك، كأني بعيني لا أبصرُ

وليل شفاهي ارتجافٌ، ودربي هوى أخضرُ

أقول إذا الريح مرت لمن دونها تعبرُ

لمن يزهر الجلنار، ويندفع المرمر"[١٠٤].

الشاعر يتحدث بلسان الشاب أول بلوغه الحلم يحب الفتيات الجميلات من حوله ويفتقدهن أيان يطوي الليل أجنحته عليه، وتكون تلك الجميلة هي الحياة وهي المنأى والمستقر بالنسبة له فيرى بعيني حبيبته ويكابد ليله، ويصل به الأمر الى أن يخاطب الريح التي لا تمر بحبيبته لماذا يزهر الجلنار ويندفع المرمر فهو يرى أن الحبيبة ملاك صغير تتشكل كل الاشياء لها، فالنص يمكن لنا أن نضعه في خانة الشكوى، الشكوى الخفية من الذات المعذّبةِ الاخرى، كما ويلاحظ أن الشاعر اتكأ على الطبيعة للتعبير عن ذاته التي لا تبالي بما حولها برغم ما يكابده من خلال الشطر الثاني، ودربي هوى أخضر، في لمحة إلى الأمل المنتظر والذات

---

[١٠٣] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٢١.

[١٠٤] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٩٣.

الحالمة و إذ جسدت صورة المرأة-في هذا الوصف، استدرار للعطف، وإشاعة للحزن والضعف[١٠٥].وبالتأكيد فإنّ جو الحزن هو جو يخيم على ذات الشاعر.

كما أورد صورة المرأة المعشوقة أو الحبيبة التي تريد مغادرته وتركه وحيدا في قصيدة (وداع)

"الصمت في الغرفة، والاهدابْ

في جرحنا، والزهرُ في الآنيةْ

لم تبقَ إلا ساعةٌ ثانيةْ

وتختفي عن دربي الأهدابْ

والصمتُ، والغرفةُ، والأثوابْ

وحبها المهمل في زاويةْ."[١٠٦].

أورد الشاعر صورة المرأة المغادرة التي تترك أثرها على المكان الذي تعيش فيه وليس على الفرد وحده، فجعلت من الأشياء الجميلة والأنيسة موحشة بالنسبة له فقد أضحت الأشياء التي تركتها خلفها عديمة الفائدة (الغرفة، الأثواب)، فالقصيدة فيها تصوير لما ال إليه الوداع وهذا ما يكشفه لنا من بداية القصيدة حتى نهايتها، فالقصيدة وإن كانت تتحدث عن المرأة ولكنها فيها شكوى من خلال إظهار المرأة المغادرة.

المطلب الرابع: حقل الموت

شغل الموت الإنسان منذ نشأته، وكان ينصب فكر الانسان على ما يكون عليه بعد الموت فلا يمكن ان يعيش الإنسان دون أن يفكر بالموت، لأنه نقيض الحياة، ومهما يكن للإنسان من عيش فسنجده يتلصص على فكرة الموت، أينما استقر به المقام "وقد ارتبط الموت بالتجربة الشعرية المعاصرة من خلال

---

[١٠٥]ياسر ذيب طاهر أبو شعيرة، **المعجم الشعري ومصادره في شعر عبد المنعم الرفاعي(الطبيعة، المرأة، الحرب)**،(مجلة جامعة الحسين بن طلال، المجلّد ٤، العدد ٢، ٢٠١٨م)،٤٠٧.

[١٠٦]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ٢٩٠/١.

عدة سياقات، السياق السياسي، والاجتماعي، والثقافي والاقتصادي، وأصبح معادلا لانهيارات التاريخ القومي، كما ارتبط بالموقف الذاتي والفلسفي لكل شاعر حسب تكوينه، والعوامل الاجتماعية التي تعرض لها ونبت في ظلها فشكّلت جزءاً من أفقه ووعيه وإحساسه بالموت"[١٠٧].

ولدى سعدي العديد من الفاظ الموت، ألا انها ليست كثيرة مقارنة بالحقول الأخرى ،ومن تلك القصائد التي وردت بها هذه المعاني قصيدة (موت حمود) وهي من قصائد ثلاث حكايات في الكويت يقول فيها

"لم يحفروا قبرا له في وحشةِ الصحراءْ

في رملها الابديّ، في صيحاتها الخرساءْ

ما بللوا شفتيهِ قبل مماتِهِ بالماءْ

لم يسمعوا كلماته الرملية الشوهاءْ

بل لم يكونوا يقدرونْ

أن يحفوا قبراً لهُ

فالكلُّ موتى مثلهُ . . ."[١٠٨].

يلاحظ في هذا النص انه كتب عن الأخر ورحلته مع الموت التي كانت نهاية مؤسفة، وقد تناسقت تلك الألفاظ مع الجو العام للقصيدة من خلال ورود الفاظ تدل على الشعور بالرهبة كرهبة الصحراء والخرساء، والشوهاء، ودلّت النهاية على إنَّ من حضر لم يكن بمقدورهم انقاذه لأنهم موتى مثله، وموتهم لم يكن موتا بمعناه الحقيقي وإنما بمعناه المجازي الذي يفسر على إنّه موت الرغبة في داخل الإنسان في الاستمرار بالحياة، نتيجة لما يلاقيه ويكابده في رحلته الدنيوية، وهنا الموت المجازي لمن حول حمود نتيجة وقع موته عليهم.

---

[١٠٧] ملاك سعيد شعبلو، **رؤية الموت في شعر محمد القيسي**،(جامعة الشرق الأوسط، كلية الآداب والعلوم، قسم اللغة العربية،٢٠١٦م، رسالة ماجستير)،٣١.

[١٠٨] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣١٠.

كما تحدث عن الموت في قصيدة المحطة وهي قصيدة فيها استذكار لرجل اسمه صمد وادي يقول فيها

"هززنا الرياح، والفولاذ، بالرايات

وفي صمت المحطةِ تهدر الصيحات

وملء صدورنا مفتوحةِ القمصانْ

يئزُّ الحقدُ والريحُ

وتهتز المصابيحُ

وتندى مقلتا إنسانْ

وصاياه على اكتافنا، تابوته، أحلامه المرجانْ"[١٠٩].

فالملاحظ في هذا المقطع إن الاستذكار جاء من خلال ذكر المواقف البطولية التي جمعتهما معا فشكّل صورة عن طريق استحضاره منها هزهم للريح وفي هذه النمط التعبيري قلب للصورة النمطية المعروفة وهي إنَّ الريح من تهز الأشياء الاخرى التي تمرُّ عليها، ولكنه باستذكاره له جعل نفسه وصديقه، هما من يقومان بهز الريح، والفولاذ براياتهم و دلالة الرايات هنا دلالة على النضال، ولكنه يشير إلى الحزن العميق والصيحات، إذ لا بدّ أن يلاقي طريق النضال المصاعب فقد أورد المحطة، فالمحطة التي يشير لها هي نهاية الحياة التي ربتما يشير بها إلى نهاية طريق النضال ، وكذلك يصور شيوع جو الحزن عن طريق فتح القمصان والدمع وحمل التابوت وما الى ذلك، كما إنه أورد معاني الاحساس بالموت المعنوي لا الحقيقي قوله في معاناته عن معشوقةٍ في مقطوعة من قصيدة أفكار ليلية

" من قال للزهرة: لا تذبلي؟

من فتّح النبع على الجدلِ؟

من منح القيثار للبلبل؟

---

[١٠٩]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٣٢٣/١.

من قال لي: لن تموت؟"[١١٠].

تحتوي المقطوعة العديد من التساؤلات وهي تساؤلات تنطلق من منطلق أنكاري، فالذبول مصير الزهرة، والنبع لا بدَّ له أن يفتح على الجدول ومنح القيثار للبلبل ذا معنى مجازي يعني بها تغريده الدائم الذي يصفه بالعازف على القيثار، فحينما وصف مشاعره بالنبع المفتوح على الجدول الذي لا يستطيع ايقافه، ثم بعدها يورد موته المعنوي بعبارة من قال لي لن تموت ويريد بالموت وصف لحالة معنوية.

كما إنَّ الشعور بالموت والتفكير بحال المقبرة قد أورده في قصيدة المقبرة

"عندما ينهمر الليل تئن المقبرةْ

ويهز الجن والموتى غصونا مقفرة

وتنوح الريح في سدرتها، والنجم يصفر ويهوي

مطراً من ورقٍ أصفر يسقي مقبرة"[١١١].

فدلالة المقبرة هنا وإن كانت تدل على الموت بالمعنى الحقيقي، ولكنه يوظّف الإحساس بحال سكّانها مع ورود الحكاية التي تدعي إن الجن يسكن المقابر وإنهما يتشاركان المسكن، كما إنَّ الاغصان المقفرة التي تدل على موتها ولا تسمع فيها الا نواح الريح مع أيراده اللون الأصفر يشير بها إلى الحالة العامة المتناسقة مع الخوف والموت وهو أحد دلائل اللون الأصفر الذي يعني به إلى حالة ذات طابع سلبي.

من خلال ما تقدم فإن المقصود بالمعجم الشعري هي تلك الألفاظ الغالبة في مجمل شعره، أو مجمل العينة المراد دراستها أو اللغة المكتسبة لدى الفرد عن طريق معرفة المفردات الخاصة، التي تتوافر على تشكيل الخطاب وبناءه، وهو تجاوز للمفردات ولكنه لا يبلغ إلا بالمفردات والمفردات لا توجد إلا بوجوده، كونها عينة من المعجم، ورغم صعوبة معرفة كم الكلمات في المعجم اللغوي ألا إن عددها محدد نسبيا في لغة معينة وهو قابل للإثراء والزيادة والنقصان وقد طغت ألفاظ الحقل الدلالي على مجمل المعجم الشعري

---

[١١٠] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٢٦،٣٢٥.

[١١١] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٢٨،٣٢٧.

لسعدي يوسف، كالطبيعة واللون والمرأة والموت، أما سبب سيطرتها فللصلة الوثيقة بين الشاعر وبين الواقع الذي يحيطه، وهذه ميزة نادرة كون الشاعر اتخذ من الواقع لغة وظفها في الخيال الشعري تحت بند لغته الشعرية.

المبحث الثاني: بناء الجمل في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

تنقسم الجملة في اللغة العربية الى جملة أسمية وجملة فعلية ويمكن وأشباه الجمل التي تدخل ضمن مسار نوع الجملتين ، ونحن إذ ندرس شاعرا عربيا، ونمر على قصائده ودراستها في هذا المجال فلا بدّ من تقسيمها على وفق التقسيم اللغوي العربي للجملة، و اذا رجعنا لعلماء اللغة ومصادرهم، نرى انهم أهتموا اهتماما كبيرا بالجملة العربية وأن أول من اهتم بها ودرس الجملة من حيث أسلوب التأليف والتركيب والعلاقات داخلها وفيما بينها لكن ابن أم قاسم المرادي[١١٢] (ت ٧٤٩هـ) أول من كتب رسالة في جمل الإعراب وتبعه بعد ذلك ابن هشام الأنصاري[١١٣](ت٧٦١هـ) الذي ألف للجملة بحثا مستقلا وهو الباب الثاني من كتابه مغني اللبيب[١١٤]. وبعض العلماء لم يفرقوا بين الكلام والجملة ومن هؤلاء الإمام السيوطي[١١٥] الذين قالوا هو "ما تركب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل"[١١٦]ومن هؤلاء

---

[١١٢]ابن أم قاسم المرادي: هو اللغوي التصريفي البارع الحسن بن عبدالله بن علي العروف بابن أم قاسم(عرف بابن أم قاسم لامرأة تبنته تدعى أم قاسم من بيت سلطان).ينظر: ابن ام قاسم المرادي، **توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك**، تحقيق عبدالرحمن علي سليمان،(القاهرة: دار الفكر العربي،ط١ ،١٤٢٢هـ،٢٠٠١م) ٦٣-٦٤.

[١١٣]ابن هشام الانصاري. هو عبدالله بن يوسف بن أحمد بن عبدالله بن هشام الأنصاري، الشيخ جمال الحنبلي، كان نحويا فاضلا وعالما مشهورا ولد في ذي القعدة سنة ثمان وسبعمئة ولزم الشهاب عبد اللطيف بن المرحّل. ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق عبداللطيف محمد الخطيب(الكويت: مكتبة التراث العربي،ط١ ،١٤٢١هـ،٢٠٠٠م)١/٨.

[١١٤]حسين منصور الشيخ، **الجملة العربية دراسة في مفهومها وتقسيماتها النحوية**،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٩م)، ١٣،١٤.

[١١٥] السيوطي, هو عبدالرحمن بن الكمال أبي بكر بن محمد بن سابق الدين المعروف بالأسيوطي، ولد في المغرب سنة تسع وأربعين وثمانمائة، حفظ القرآن وهو عالم في التفسير والحديث والفقه والنحو والمعاني والبيان والبديع. ينظر: عبدالرحمن الكمال جلال الدين السيوطي ت٩١١هـ،**تفسير الدار المنثور في التفسير المأثور**،(دار الفكر للطباعة والنشر، د ط ،١٤٣٢-١٤٣٣هـ،٢٠١١م)١/ ٣-٤

[١١٦]عباس حسن، **النحو الوافي**،(مصر: دار المعارف،ط٢، د ت)،١٥.

العلماء ابن جني[١١٧] الذي ذهب الى هذا القول الذي عدَّ الكلام بأنه كل لفظ حقق فائدة وله معنى بذاته ويطلق عليه النحويون الجمل مثال ذلك زيد أخوك وقام محمد ،وضرب سعيد وفي الدار أبوك[١١٨]. ونحن لا تهمنا الاختلافات النحوية هنا بقدر ما تهمنا دراسة العينات الجملية في المجموعة الشعرية، الذي ينقسم بدوره على قسمين كما ذكرنا آنفا وقد استعمل المبرد المصطلحين أي الجمل أو الجملة حين أشار الى الفعل وفاعله وبيّن انهما بموضع المبتدأ والخبر حين قال ((الافعال مع فاعلها جمل))، وكذلك قوله ومثل هذا من الجمل قولنا (مررت برجل أبوه منطلق)[١١٩]. فيما يذهب علماء أخرون معاصرون إلى أن الجملة هي جزء من الكلام وهذا ما ذهب اليه سيمون بوتر حين وصف الجملة بأنها "الوحدة الأساسية للكلام وتعرف بأنها الحد الأدنى من اللفظ المفيد، كما أن الكلمة تعرف بأنها الحد الأدنى من الصيغة الحرة"[١٢٠].

وما يهمنا من كل هذا ان الجملة او الكلام بالاتفاق يقسمان على قسمين في حال الابتداء بأحدهن وهي الجملة الأسمية والفعلية، وسيتطرق الباحث الى الحديث عنهن ويأخذ بعض الأمثلة التي وردت في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي.

المطلب الأول: الجملة الاسمية

يمكن لنا أن نفسر معنى الجملة الاسمية بأنها الجملة التي يأتي الاسم فيها أولا، وحدد النحويون طرفي الجملة الاسمية وسموا الطرف الأول مبتدأ والطرف الثاني خبر أي يكون الطرف الأول وهو المبتدأ مسندا والطرف الثاني الخبر مسندا إليه كما إن اصطلاح المبتدأ لا يطلق على نطاق الجملة الاسمية فقط، وإنما

---

[١١٧] ابن جني: هو عثمان ابن جني، كان أبوه روميّا يونانيا، وكان مملوكا لسليمان بن فهد بن أحمد الازدي، لذلك ينسب ابن جني أزديا بالولاء، نشأ ابن جني في الموصل، وتلقى مبادئ التعليم فيها، وقد أخذ النحو عن أحمد بن محمد الموصلي الشافعي المعروف بالأخفش. ابو الفتح عثمان بن جُني :ت ٣٩٢هـ،**المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها**، تحقيق محمد عبدالقادر عطا،(بيروت :دار الكتب العلمية،ط١٤١٩،١هـ،١٩٩٨م) ١/٤٥-٤٦.

[١١٨] ينظر: أبو الفتح عثمان ابن جني:ت٣٩٢هـ، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار،(القاهرة: دار الكتب المصرية، د ط، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م)،١/١٧.

[١١٩] ينظر: حسين منصور الشيخ، **الجملة العربية دراسة في مفهومها وتقسيماتها النحوية**،٣٠.

[١٢٠] محمد حماسة عبد اللطيف، **بناء الجملة العربية**،(القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، ٢٠٠٣م)، ٣٠.

يستعمل الجملتين الظرفية والوصفية للدلالة على أحد ركني الإسناد[١٢١]. وكما اختلف النحويون في تعريف الجملة اختلفوا في تعريف المبتدأ، لكنهم يتفقون على اسميته، كما إن الجمل الاسمية لها تقسيمات معينه قسم له خبر صريح، وقسم مثال ذلك قولنا محمدٌ رسولُ الله، وقسم له وصفٌ يحلُّ محل المبتدأ مثال ذلك قولنا: زيدٌ قائمٌ، ومحمد كريم، وتأخذ الجملة الإسمية أشكالا متعددة، ومن تلك الأشكال:

أولاً–الابتداء بالمعرفة: وهو أصل الجمل الاسمية في كون المبتدأ معرفة لا نكرة ، وتعليل ذلك إن النكرة غير معروفة في غالبها، والحكم على المجهول غير نافع، وجواز وقوعه نكرة إن كان عاما أو خاصا[١٢٢]، وعلاوة على هذا فقد أُكّد هذا الرأي بأن أصل المبتدأ أن يكون معرفةً والخبر في أصله أن يكون نكرة وتعليل ذلك إنَّ النكرات لا تفيد المخاطب بما ليس عنده وغرض الاخبار هو تحقيق الفائدة بما يجهل المخاطب[١٢٣]. ولشكل الابتداء بالمعرفة أنماط أخرى وأول تلك الأنماط هي

أ–**المبتدأ معرفة وخبرها نكرة:** وهذا ما يراه علماء اللغة الشكل الأمثل لتكوين الجملة الاسمية كما تقدم في تعريفاتهم السابقة وقد جاء أيضا" الأصل في تعريف المبتدأ وتنكير الخبر، وقد يعرفان، وقد يُنكران بشرط الفائدة"[١٢٤]. ويتضح من التعريفات السابقة إنَّ المبتدأ هو معرفة في أصله والخبر نكرة في أصله الا إذا حصل للمخاطب فائدة به فيجوز تنكيره ومن ذلك انماط المبتدأ معرفة والخبر نكرة هو قول الشاعر في إحدى مسرحياته

" الصواري لها أجنحةْ

والنخيل له أجنحةْ

والجبل

---

[١٢١] ينظر: علي أبو المكارم، **الجملة الإسمية**،(القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م)،٢٢.

[١٢٢] أبو محمد عبدالله جمل الدين ابن هشام، **شرح قطر الندى وبل الصدى**،(بيروت: دار المعرفة، ط١، ٢٠٠١م)،١١٥.

[١٢٣] ينظر: ابن علي بن يعيش: ت ٦٤٣هـ،**شرح المفصل**،(مصر: إدارة الطباعة المنيرية، د ط، د ت)٨٥/١.

[١٢٤]جمال الدين محمد بن عبدالله الطائي ابن مالك: ت ٦٧٢هـ، **شرح التسهيل**، تحقيق: عبدالرحمن السيد ومحمد بدوي المختون،(د ط، د ت)٢٨٩/١.

مروحة

والنوارسُ حول الشراع

كالمناديل قبلَ الوداع"[١٢٥].

فقد استخدم الشاعر نموذجا لمجيء المبتدأ معرفة والخبر نكرة، وهنا المبتدأ والخبر اسمان ظاهران، فلفظة الصواري المعرفة بال التعريف وهي المبتدأ في هذه الجملة وأجنحة وهي نكرة جاءت خبرا للصواري، كما انه عطف جملة على جملة فجملة النخيل لها اجنحة وهي كذلك مبتدأ معرفة وخبر نكرة معطوفة على الجملة التي سبقتها كما إن الجملة التي تلتها أيضا معطوفة عليها، ومن أشكال مجيء المبتدأ معرفة والخبر نكرة قوله في قصيدة الفردوس المغلق

"السورُ أخضرُ أيها البستان

وعلى بحار العشب يعبرُ فارس الأحزان

خصلاته تندى، وملء قميصه يتأرّجُ الريحان"[١٢٦].

فالمبتدأ السور وهو معرفةٌ ايضا في حين ورد الخبر نكرة وهي لفظةُ أخضر، وهذا الشكل لا يسأل عنه كون مجيئه بشكله الأصلي البديهي، ونرى إنَّ إخباره لم يكن لشخص عاقل يجهل ما عليه السور، وإنّما للغير العاقل وهو البستان، وهذا الأخبار أعطى ملمحا جماليا من خلال انحراف عن الاستعمال الطبيعي للخطاب، وهذا يدل على أنسته للطبيعة وجعلها صديقا له يحدثها عن تجليات أفكاره

ب- المبتدأ معرفة والخبر شبه جملة: وأراد النحاة بشبه الجملة أما أن يكون ظرفا زماني أو مكاني أو حرف جر مع مجروره[١٢٧]. وقد وردت هذه النماذج في قصائد الشاعر فمن الجار والمجرور قوله:

"سماءُ الفجرِ في أحداقهم، وبنادق الزيتون في صيحة

إثر خطاهمو نبعٌ من الفرحة

---

[١٢٥] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٣٨.

[١٢٦] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣١٩.

[١٢٧] ينظر: عباس حسن، **النحو الوافي**،٤٧٥.

شميمٌ من ترابِ الجنة الحمراءِ، أو قطرةْ

ورايـاتٌ بوجه الريح مخضرّةْ

كأن مدافع الثوار لم تنبت سوى زهرةْ"[١٢٨].

فالشاهد هنا إنَّ المبتدأ جاء معرفة وهو لفظة سماء الفجر فقد عرّفها بالإضافة إلى الفجر في حين جاءت لفظة الجار والمجرور في محل رفع خبر ، وكذلك يصح القول في الجملة المعطوفة التي تلتها، فالبنادق جاءت معرّفةً بالإضافة إلى الزيتون في حين جاء الجار والمجرور في محل رفع خبر، وحين جاء الشاعر بالخبر شبه جملة أراد من خلاله وضع السماء موضع الأشياء التي تظرف في الأحداق، وكأنك حينما تريد أخذها إنما تستخرجها من الأحداق وهذا المعنى أضاف ملمحا جماليا للتعبير يستشعر به المتلقي.

ومن الشواهد الأخرى التي ورد فيها المبتدأ معرفة والخبر شبه جملة جار ومجرور قول الشاعر

" زهراتُ ليمونٍ على ينبوع مفرقها الحرير

إني لأمحنَّ في المطر الغزير

في الريح في زنزانة الاعدام، في أقصى المدينة

سوداً على عينين أُسلبتا، وأهدافٍ حزينةْ"[١٢٩].

إذ جاء المبتدأ معرفة معرّف بالإضافة (زهرات ليمونٍ) وهي أحد صور تعريف النكرة، والخبر ورد شبه جملة(على ينبوع مفرقها) من حرف الجر والاسم المجرور بعده في محل رفع خبر للمبتدأ، نرى إنَّ زهرات الليمون المبتدأ التي يقصد بها مشابك الشعر الصفراء أتت مستعلية على ينبوع مفرق شعرها الحريري الناعم.

جـ-**المبتدأ معرفة والخبر جملة فعلية:** تأتي الجملة خبرا كما الاسم المفرد وتكون نائبة عنه، ويحكم على موضعها بالرفع وتعني أن المفرد إن جاء مكان الجملة الواقعة خبرا سيكون مرفوعا[١٣٠]. ويأتي الخبر الجملة إما جملة مضارعة، أو جملة ماضية، ومن أمثلة مجيء الخبر جملة مضارعة قول الشاعر

---

[١٢٨]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٣٠.

[١٢٩]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٨٤.

"يراقبني الليلُ...

أعمدةُ الجامع الأموي العتيقة-

تراقبني. . .

وتدورُ الأزقةُ بي، وتدور المنازلُ خلف((الحريقة))

إلى حيثُ ينفردُ الظلُّ بي والمياهُ العميقةْ[١٣١]"

موطن الشاهد أعمدة الجامع المبتدأ معرفة عُرّف بإضافته إلى الاسم المعرفة، وخبرها الجملة الفعلية المضارعة وفاعلها المستتر ومفعولها الضمير المتصل وتكون في محل رفع خبر، وحين جاء بالخبر جملة فعلية فعلها مضارع أراد بأنَّ مراقبة الاعمدة له بشكل مستمر ومتجدد، ونلحظ إضفاء صفة الأحياء على الجمادات وهذا يتأتى من استشعاره بها وملامستها لوجدانه على الرغم من أنَّ مجيئها هنا بهيئة المتلصص على المتكلم، كما ورد المبتدأ المعرفة وخبره جملة فعلية في قصيدة اخرى إذ يقول

"روادنا التسعة والعشرون

مشتركونا، السادة التسعة والعشرون

سوف يجيئونا...

وما الذي نعمل؟

إنَّ كراسينا

لم يبق منها غيرُ عشرينا

فما الذي نعمل؟"[١٣٢]

---

[١٣٠] ابن يعيش، **شرح المفصل**،٨٨.

[١٣١] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/ ٢١٣.

[١٣٢] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٤٤-٢٤٥.

الشاهد هنا إن المبتدأ معرفة وهي روادنا وقد عُرّف بالإضافة الى ضمير المتكلم(نا) وما بعدها نعت وخبرها الجملة الفعلية المضارعة، ومن الجدير بالذكر أن النحويين اختلفوا في كون الخبر هل يكون للمبتدأ الأول، او الثاني وهو مشتركونا، كما إنَّ (السادة التسعة والعشرون) هي مبتدأ أيضا، وخبرها الجملة الفعلية من الفعل المضارع المسبوقة بحرف التنفيس سوف(سوف يجيئونا)، ونلحظ إن الاخبار يحتوي على مسافة زمنية أي المجيء فيه مسافة زمنية والمسافة بعيدة نوعا ما.

ومن الشواهد أيضا

"الموت في آذار، كان يدق أبواب المدينةْ

وحشا رصاصياً يمزق في مخالبه الرهينة

كانت مدينتهم وراء الليل داميةً سجيةْ

في قلعةٍ حجرية... والوحشُ يلتهم المدينة"[١٣٣].

فالموت هنا مبتدأ معرفة معرّفٌ بال التعريف، والخبر جملة فعلية فعلها فعل ماض ناقص من كان وما بعدها وتعرب في محل رفع خبر، فحين جاء الشاعر بالإخبار بصيغة الفعل جعل للجملة القدرة على نقل الحدث الحاصل في زمن انقضى، إذ جعل الموت شاخصا في ذهن المتلقي حينما يدقُّ أبواب المدينة.

د- **المبتدأ معرفة والخبر معرفة**: يأتي المبتدأ معرفة والخبر معرفة ويحقق لدى المخاطب فائدة وتؤدي الغرض المراد، ومن شواهد مجيء المبتدأ معرفة والخبر معرفة ، وهذا النوع لا تخلو منه اللغة العربية فهي لغة غنية بالتنوع الجملي فمن ذلك قول الشاعر:

"هذه مهنةُ العاشقاتِ: العيون- البريقُ،

الثيابُ- الشذى، والشفاه- العقيقُ

هذه مهنة العاشقاتِ:"[١٣٤].

---

[١٣٣] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٨٠.

هنا ورد اسم الإشارة(هذه) مبتدأ معرفة والخبر اسم معرفة أيضاً معرّف بالإضافة إلى الاسم الذي بعده في قوله (مهنةُ العاشقات) ، وكرر المبتدأ معرفة والحبر بنفس الصيغة فيما بعد، وحين بدأ باسم الإشارة ليدل على تخصيص الخبر بما ورد بعده العيون البريق الثياب الشذى.. الخ . كما أن مجيء المبتدأ معرفة والخبر معرفة بصيغة أخرى ورد في قول الشاعر.

"أنا الطائرُ

أنا الصوت، والجدول النافرُ

أنا ابن الإله الدمشقيّ...

إني انتظرتُكَ عاما فعاما،

وعاما فعاماً هجرتُكَ،

لكنني العاشق الفردُ"[١٣٥].

نلحظ هنا وجود ثلاثة مبتدأت من الضمير أنا وخبره الصوت كما ورد الضمير (أنا) وهو متعلق بالمتكلم مبتدأ معرفة مبني في محل رفع مبتدأ والخبر (الصوت) ايضا معرفة معرّفٌ بالإضافة. والجملة بعدها جملة معطوفة عليها، والشاهد الأخر وردت من مجيء المبتدأ معرفة الضمير (أنا) والخبر (ابن الاله الدمشقي) أيضا معرفة مضافة عرّفت بالإضافة، ونلحظ إنَّ ابتداء الشاعر بالضمير المعرفة قد انتج عنه زيادة التوكيد وأذهب ترسبات الشك الكائنة في نفس المتلقي وليؤكّد بأنه هو لا غيره الطائر، الصوت، وهو الصوت وهو الجدول النافر وهو ابن الإله الدمشقيّ، فعلاوة على التكرار الذي أفاد التوكيد أغلقت مساحات التأويل الأخرى التي ربما ينزوي إليها القارئ، ومن الشواهد أيضا

" الأغاني هي المدى

والأماني هي الرجال

---

[١٣٤] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٠٩.

[١٣٥] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢١٣.

فلمن تنكر الردى؟..

ألما قيل أو يقال"[١٣٦].

إذ وردت كلمة (الأغاني) مبتدأ معرفة معرّف بأل التعريف، والخبر ورد معرّفة بال التعريف ايضا وهي كلمة المدى ، أما ضمير الفصل لا محل من الإعراب ،كما وردت بعدها جملة معطوفة عليه وإن أردنا إعرابها بشكل مفصل فإعرابها يكون كما الجملة التي سبقتها، وهنا جاء بالاسم المعرفة كونه ذو أهمية ودلالته الثبوت أي الاغاني هي المدى لا غيرها.

ثانيا–الابتداء بالنكرة: قد يأتي المبتدأ نكرة وذلك شائع في لغة العرب ولكن هذا أمر له قيود وضعها علماء اللغة الأوائل، فالنكرة لا تصح أن تأتي مبتدأ إلا إذا أفادت فائدة يحسن السكوت عليها. ويتأتى ذلك من الأمور التي تسوغ الابتداء بالنكرة، وترجع هذه المسوغات إلى أمرين اثنين:

١-أن تكون النكرة عامة : تشتمل على جميع افراد الجنس شرط أن تُسبق بنفي أو استفهام مثل أألهٌ مع الله؟ والنفي مثل ما رجلٌ في الدار، وكذلك إذا وقعت بعد الشرط مثل من يزرني أكرمه؟ أو وقع اسم الاستفهام نكرة مثل من عندكم؟

٢– أن تكون النكرة خاصة أي ليست شاملة لكلّ الأفراد[١٣٧].ومن شروط الابتداء بالنكرة أن تكون موصوفة أو مقاربة للمعرفة أو مشتملة على الدعاء وما إلى ذلك من الشروط الأخرى [١٣٨].ومن صور مجيء المبتدأ نكرة في شعر سعدي يوسف قوله:

"ذهبٌ في ضفائرك اليومَ، نرجسةٌ في جبينك،

نهرٌ من الريحِ أحمرُ فوق أعالي الشجر

---

[١٣٦]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/ ٢٦٨.

[١٣٧]ينظر: أميرة أبكر خليل، **الجملة الإسمية في شعر الشنفرى** (دراسة تطبيقية)،(جامعة أم درمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا، كلية اللغة العربية،١٤٢٩هـ،٢٠٠٨م، رسالة ماجستير)،٤٤-٤٥.

[١٣٨]علي بن مؤمن بن محمد بن علي ابن عصفور الأشبيلي:ت٦٦٩هـ، **شرح جمل الزجاجي**، (لبنان، بيروت: دار الكتب العلمية،ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م)،١/٣٢٢-٣٢٣.

وجهها كان بين الرخام الصناعيّ والآس، يمتصُّ ماء الذهب

في ضفائرها، كان يمتصُّ لون النراجسِ

يخلو من اللون شيئا فشيئا..."[١٣٩].

ابتدأ الشاعر بالنكرة في قوله ذهبٌ، والخبر شبه جملة من الجار والمجرور في ضفائرك ويجوز هنا أن يتقدم الخبر من الجار والمجرور على المبتدأ، كما ورد المبتدأ نكرة في الشطر نفسه في قوله نرجسةٌ في جبينك فنرجسةٌ مبتدأ، والخبر شبه الجملة من الجار والمجرور في محل رفع، كما وردت في هذه الجملة الشعرية المبتدأ نكرة موصوفة في قوله نهر من الريح أحمرُ، فالمبتدأ نهرٌ موصوف أحمر وأصل الجملة هنا "نهرٌ أحمرُ من الريح في أعالي الشجر" والخبر شبه جملة ظرف مكان في قوله فوق اعالي الشجر، وقد أدى ابتداء الشاعر بالنكرة ومجيء الخبر شبه جملة إلى تظريف المبتدأ وإدخاله في كينونة الخبر وكأن الذهب غلّف الضفائر والنرجسة غلفت بالجبين ،ولكن النهر جعله جزءاً من الريح أحمر كونها من هنا تفيد التبعيض، وينبغي الإشارة إلى إنَّ المعاني هذه هي معاني دلالية فالمراد بالذهب الشعر الأصفر ذو الجمالية المعروفة واللمعة الزاهية فيه ،كما يراد بالنرجسة علامة في الجبين قد تكون دلالتها لون البشرة أو ربما التقاء الحاجبين.

كما ورد المبتدأ النكرة والخبر شبه جملة ظرف مكان في قوله:

"جرحٌ أمام السورِ, يرفع قبضةً للشمس كبرى

هذا النداء– الجرحُ، يهدرُ، عبر صمت الليل أسرى

فعلى النجوم الشاحبات سنىً، وكلُّ الأرض ذكرى

الموت لن يرث الحياة ولن يكون، ولن يمرا"[١٤٠].

فهذه صورةٌ أخرى من صور الابتداء بالنكرة، والخبر الوارد قوله أمام السور ظرف مكان في محل رفع خبر للمبتدأ جرحٌ، حيث عمد الشاعر إلى المجيء بتنكير الجرح ليجعل منه جرحا لا مخصصا فقد يريد به الجرح

---

[١٣٩] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢١٦.

[١٤٠] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٨٥.

الحقيقي وقد يكون معنويا وقد يريدهما معا، فالجرح هنا حالة عامة كما قلنا ربتما تتداخل حتى مع الحالة النفسية حين يصاب المرء بالإحباط فيعبرُ عن تلك الحالة بالجرح, نظرا لأثرها في نفسه،

ومن صور الابتداء بالنكرة العامة قوله:

"كلُ لياليا لقاءٌ، وكلُّها

رجاءٌ، وكلُ الأبعدين سوانا

و يا دارها بالنخلِ... لا هبط الدجى

عليكِ، ولا سنَّ الوشاةُ سنانا"[١٤١].

فالابتداء نكرةً عامةً وهو كل مضاف الى لياليا، والخبر لقاءٌ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على أخره، والجمل التي معطوفةٌ عليها عطف جملة على جملة، وإنما جاء المبتدأ نكرة لأنه يدلُّ على التعميم تعميم الليالي فهو يضع الليالي جميعها في ذهن المتلقي ويقول له بأنَّ اللقاء يكمن في الليالي جميعها.

ثالثا: الجمل الاسمية المنسوخة بالأفعال الناسخة: عُلِم أن المبتدأ والخبر إنما هما مرفوعان، وعندما تدخل عليهما أحد الأفعال الناسخة تغير إعرابهما، وهذه تسمى أفعال ناقصة وحينما تدخل على الجمل الإسمية ترفع المبتدأ ويسمى أسمها وترفع الخبر ويسمى خبرها[١٤٢]. ولكل منها معنىً مختلفا وخاصا بها . وهذه الأفعال جميعها عملها واحد على المبتدأ والخبر ، قسم منها متصرف، مثل كان وقسم غير متصرف مثل ليس ، ومن المتعارف عليه انها ترفع الأول ويسمى اسمها وتنصب الخبر ويسمى خبرها، ألا إن الخبر قد يتقدم على اسمها، وقد ذُكر إن الخبر قد يتوسط بين الفعل الناقص واسمها ومن أمثلة ذلك قوله تعالى((وكان حقا علينا نصر المؤمنين))(الروم:٤٧) إذ تقدم خبر كان حقاً على اسمها نصرُ وتوسط بين كان واسمها،[١٤٣].وسنقف على عدد من الشواهد الواردة في مجموعة الشاعر منها قوله

---

[١٤١]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠١.

[١٤٢]أبو بكر علي عبد العليم، **دروس في الإعراب للطلاب والمتعلمين**، (القاهرة: مكتبة القرآن، د ط،٢٠٠٢)، ١٢١.

[١٤٣]ينظر: أميرة علي توفيق، **الجمل الاسمية عند ابن هشام الانصاري**، (مطبعة البرلمان، د ط،١٣٩١هـ،١٩٧١م)،٧٥.

"وكنت أراكِ، وحدكِ تحلمينَ، وأرقب البسمة

تَلوّنُ- وهي تولدُ- بالغروب، وتشرب الظلمةْ

بأفياء الرباط، وساحةِ النافورة القزحية الألوانِ،

في إمساء غرناطة

طوال البعد ترتجفينَ:"[١٤٤].

إذ ورد الفعل الناسخ كان واسمها الضمير المتصل للمتكلم، وخبرها الجملة الفعلية في محل نصب اسمها، وهنا الضمير التاء ضمير الرفع ، أي أن الجملة قبل دخول الفعل الناسخ يكون كالصيغة الأتية، (وأنا اراكِ، وحدك تحلمين)، فالخبر الفعلي جاء يدل على التجديد والاستمرار بالرؤية على الشاكلة التي ظهرت بها، والفعل الماضي الناسخ يدل على ثبات الأمر وتحققه وهو أمر الرؤية. ومن الشواهد الأخرى قوله

"وكانت منائرها خزفا مغربيا،

وبحرا محيطا أزقتها،

تتقَافَزُ منه الوجوه التي ترتدي عريها...

كان بين العراق وبيني رملُ الجزيرة"[١٤٥].

ورد الفعل الناقص الناسخ كان الداخل على المبتدأ والخبر وأصل الجملة منائرها خزفٌ مغربيٌ، وبعد دخول كان عليها رفعت المبتدأ منائرها ونصبت الخبر خزفًا، وقد دخلت تاء التأنيث الساكنة على الفعل للدلالة على ان اسمها مؤنثا, وهنا جاء بكان لا للدلالة على ان المنائر كانت خرفا مغربيا والان هي ليست كذلك ولكن ليشير إلى حدث مرَّ عليه، كما أن الخبر قد تقدم على الاسم في نفس هذه المقطوعة، حيث ورد الخبر شبه جملة ظرف مكان (بين العراق)، متقدما على (رملُ الجزيرة) اسم كان وأصل الجملة كان رمل

---

[١٤٤] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٠٤.

[١٤٥] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢١١.

الجزيرة بين العراق وبيني، ومجيء الخبر شبه جملة ظرف مكان تدل على أن هناك حدا أو فاصلا مكاني بينه وبين ما بعد الظرف بين اي بينه وبين الرمل الجزيرة وبينه وبين العراق. ومن الشواهد التي وردت فيها افعال ناقصة ناسخة قوله

"ألستَ تراه انتظارا طويلا...

وليس اختيارا؟

فمن لا يرُجّي السنابل بعد البِذارْ

ومن لا يرى في الزهورِ الثمارْ

وفي زرقةِ البرق صوتَ الرعودْ

فهل مَطلع الشمس فيه اختيارْ"[١٤٦].

فالشاهد هنا ورود الفعل الناسخ الذي يتضمن معنى النفي ليس واسمه الضمير المتصل التاء للمخاطب المذكر أما خبره، فهو الجملة الفعلية في محل نصب. فالشاعر أراد من خلال المجيء بحرف الاستفهام أن يتحقق مما يحس به وهو يرى الانتظار طويلا، فهو ينتظر إجابة تأكيدية لإحساسه، إذ إنَّ الفعل الماضي الناقص ليس دالاً على نفي الحال الواقع وهو حال رؤيته للانتظار طويلا، لكنَّ حال الشاعر الذي اقتضى مجيء الهمزة مع الفعل الناقص فيه انتظار لتوكيد سؤاله عما يحس به.

ومن الافعال الناسخة أيضا أفعال المقاربة والشروع: وهي من النواسخ التي تدخل على المبتدأ والخبر وتعمل عمل إنَّ وأخواتها الا إنَّ خبرها يكون جملة فعلية ، منها ما يقترن خبرها بإنَّ ومنها ما لا يقترن خبرها بإنَّ، وهي على ثلاثة أقسام

الأولى ما دلَّ على المقاربة، وهي كاد، وكربَ، و أوشك، والثانية: ما تدلَّ على الرجاء، وهي عسى، وحرى ، واخلولق. والثالثة: ما دلَّت على الإنشاء وهي: جعل، وطفق، وأخذ، وعلق وأنشأ.

---

[١٤٦] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٣١.

فتسميتها أفعال مقاربة من باب تسمية الكل باسم البعض ،وكلها تدخل على المبتدأ والخبر؛ فترفع المبتدأ أسما لها، ويكون الخبر خبرا لها في موضع نصب،[١٤٧].

ومن شواهد أفعال المقاربة الناسخة الداخلة على المبتدأ والخبر قوله

" يا صمت عينيها:

يكاد الصمتُ ينبع منك صوتا-

عريانَ يسألني الشهادة كل ليلة"[١٤٨].

فكاد التي جاءت بصيغة المضارع من افعال المقاربة الدالة ايضا على المقاربة واسمها الصمتُ، أما خبرها فهي الجملة الفعلية غير مقترنة بان وهنا تكون في محل نصب خبر يكاد. وقد أرده بصيغة المضارع ليدل على استمرارية الحدث كما ويدل على قرب وقوعه اي قارب الصمت أن ينبع منك صوتا، فنحن إذ ننظر إلى هذا التعبير نجد إن الشعرية تتجلى بشكل يدعو إلى الدهشة لما فيه من جمال للتعبير وقوة في ايراد المعنى.

ومن الشواهد

"إني لأستحيي إذا رن هاتفٌ

فيوشك قلبي أن يقول كفانا

كأني مع الركب اليمانين مُصعِدٌ

وإن كان أدنى من يدي هوانا"[١٤٩].

---

[١٤٧]محمد محيّ الدين عبد الحميد، **شرح ابن عقيل**(القاهرة: دار التراث، ط ٢ ،١٤٠٠هـ،١٩٨٠م)،٣٢٣/١.

[١٤٨]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٧٥/١.

[١٤٩]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٣٠١/١.

فقد جاء اوشك من افعال المقاربة بصيغة المضارع ، واسمه قلبي مضاف الى ياء المتكلم وخبره مقترن بان والفعل المضارع(أن يقول كفانا) في محل نصب خبر يوشك، ودلالة الفعل الناسخ يوشك الدنو والقرب، أي مع رنة الهاتف دنا قلبي أن يقول كفانا وهو لم يرنُ بعد، وهنا إشارة إلى انتظاره بوجل وريبة.

رابعا: الجمل الاسمية المنسوخة بالأحرف المنسوخة: وهي الحروف المشبهة بالفعل، التي تنصب المبتدأ ويكون اسمها وترفع الخبر ويسمى خبرها، وتعمل كما تعمل الافعال في المبتدأ والخبر من ناحية الرفع والنصب، وقد عملت بالشبه لا بالأصل فالرفع هو للفاعل والنصب للمفعول به، وهي لا توجب الرفع للفاعل ولا نصب المفعول ولهذا قيل أن عملها بحق التشبيه[١٥٠]. وهي ستة أحرف أن وإن تفيد التوكيد الفعل ولكن للاستدراك اي تعقيب الكلام لرفع التوهم الحاصل من نفي الكلام أو إثباته مثل أن نقول زيدٌ شجاع ولرفع التوهم على انه غير كريم تقول (لكنَّهُ كريمٌ)، وكأن للتشبيه أو الظن وغير ذلك من المعاني[١٥١]. وسنتناول ما جاء في شعر سعدي للوقوف على شواهد الأحرف المشبهة بالفعل فمما ورد قوله:

"اعتم الوجهُ،

منذ الظهيرة

كان يعتم شيئا فشيئا، وكان سواد العيون الصغيرة

يختفي في سواد القماش.

إن كفيه مشدودتان

إن عينيه معصوبتان

إنه، فوق كرسيه...

---

[١٥٠]حسام سعيد النعيمي، **النواسخ في كتاب سيبويه**،(بغداد: دار الرسالة للطباعة ،د ط، ١٣٩٧هـ،١٩٧٧م)،٩٩.

[١٥١]ابن هشام الأنصاري، **شرح قطر الندى وبل الصدى**، ١٤٢،١٤١.

سوف يعدم"[١٥٢].

ورد الحرف المشبه بالفعل إن الذي يستعمل للتوكيد، في ثلاث جمل، وقد عَمِل عمل الأفعال الناسخة، فنصب المبتدأ كفيه بالياء لأنه مثنى ورفع الخبر بالألف لكونه مثنى، وينطبق هذا المثال على ما يليه في قوله إن عينيه معصوبتان ويأخذان الإعراب نفسه الأول، وفي الجملة الثالثة استعمل إن للتوكيد فجاء اسمها ضميرا متصلا في حين وقع خبرها الجملة الفعلية سوف يعدم، في محل رفع خبر إن، وهذه الجمل تدل على التوكيد إذ يؤكد من خلالها حال المتحدّث عنه ويؤكد ما ال إليه وضعه المأساوي، ومن الشواهد الأخرى قوله:

"أصواتهنَّ غريبة النسماتِ، تنبض في جراحي

يا صوت أمي الغائرَ المضنى، على الجرح التقينا

في غرفةٍ بالسجن...

لكن الشعار يذود عنّا

وعلى امتداد السور يخفقُ... فوق أحداقِ السلاح"[١٥٣].

إذ ورد الحرف المشبه بالفعل الذي يفيد الاستدراك لكن، واسمه الشعارَ، وخبره الجملة الفعلية المضارعة(يذود عنا)، وتدل جملة عنا على حدث التجديد أي إن ذود الشعار عنهم هو ذود متجدد فهو لا يذود مرة وينتهي ولكنه يتجدد باستمرار. ومن شواهد مجيء الحروف المشبهة بالفعل قوله

"وحيدةٌ أنتِ

كأننا لم نرتجف يوما، ولم نثمل، ولم نطرق على قيثارْ

في شفتيك العطشُ المرُّ، وفي أغصانك الأسفارْ"[١٥٤].

---

[١٥٢]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٠١/١

[١٥٣]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢١٦/١.

الشاهد ورود الحرف الناسخ كأن، وهنا أفاد الظنَّ اتصل به الضمير (نا) المبني في محل نصب اسم كأن ، وخبرها الجملة الفعلية المجزومة بلم، اي إنَّ الارتجاف لم يتجدد، والثمالة ايضا والطرق على القيثار، وهنا لا يريد تأكيد إن هذه الأشياء لم تحدث ولكنه يفيد الظن والشك. وكما إنَّ الدلالة على حسرته على ما فات من لقاءات.

المطلب الثاني: الجمل الفعلية

تتكون الجملة الفعلية من فعل وفاعل ومفعول به، وينقسم الفعل من حيث الزمن على ماض ومضارع وأمر، اما من حيث التعدية واللزوم فينقسم على متعد ولازم، وقد عُرّف الفعل بأنه يدل على حدث مقترن بزمن معين فمنها الفعل الماضي الذي يدل على زمن انقضى قبل النطق به ومن امثلته قوله تعالى((تبارك الذي جعل في السماء بروجا، وجعل فيها سراجا وقمرا منيرا))(الفرقان:٦١) ،والمضارع: يدل على الزمن الحاضر أو المستقبل، وفيه معنى منه قوله تعالى((قولٌ معروفٌ، ومغفرةٌ خيرٌ من صدقةٍ يتبعها أذى))(البقرة:٢٦٣)،ولا بد للفعل المضارع من أن يبدأ بأحد الحروف أ، ن، ي ، ت، وتكون مفتوحة في الفعل الثلاثي أما في الفعل الرباعي فواجب ضمها، والفعل الأمر هو ما دلّ على معنى وامر يجب تحقيقه بعد زمن التكلم أي أنه يحدث بعد زمن التكلم أي في الزمن المستقبلي ومنه قوله تعالى((ربّ اجعل هذا بلداً آمنا))(البقرة:١٢٦)، وهو لا بد له من الدلالة على طلب[١٥٥].كما ويقسم الفعل الماضي والمضارع الى فعل مبني للمعلوم ومبني للمجهول في حين لا يكون للأمر كذلك، وقد تقدم الحديث عن عناصر الجملة الفعلية وهي الفعل والفاعل والمفعول به وعرّفنا بالفعل وأقسامه، أما العنصر الثاني من عناصر الجملة الفعلية فهو الفاعل والنائب فاعل، فإن كان الفعل مبني للمعلوم فإن الفاعل يجيء بعده، وأما إن كان الفعل مبني للمجهول فإن نائب الفاعل هو ما سيأتي بعدها، وتعريف الفعل كما جاء في المصادر بأنه اسم مرفوع سبقه فعل، ويكون إما صريح او مؤول، فالصريح مثل قوله تعالى((قال نوح)) والمؤول مثل قوله تعالى((أولم يكفهم اَنا أنزلنا))(العنكبوت:٥١) فالمصدر المؤول من أن وما بعدها في محل رفع

---

[١٥٤]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢١٥.

[١٥٥]عباس حسن **النحو الوافي**، ٤٧-٤٨.

فاعل والتقدير أولم يكفهم إنزالُنا[١٥٦].وأما نائب الفاعل فقد عُرّفَ على إنه اسم يسبقه فعل مبني للمجهول لا يذكر فعله مثل (قُطع الغصنُ)[١٥٧]. وأما المفعول به فقد عُرّف على أنه الاسم المنصوب الذي يقع عليه فعل الفاعل نحو قولنا (ضرب زيدُ عمرا) [١٥٨].وسيتطرق الباحث إلى بناء الجملة الفعلية وتقسيماتها الزمنية بشكل مبسط في مجموعة الشاعر ويورد بعض العينات الواردة فيها وأنماطها

أولاً–جملة الفعل الماضي وتشمل:

أ–الفعل الماضي المبني للمعلوم: كنا قد تطرقنا انفا إلى تعريف الفعل الماضي وهنا سنذكر الشواهد في مجموعة الشاعر منها قوله:

"مضى زمنٌ كانت الأرضُ تدور على نفسها،

وأتى زمن العاشقينَ الذين إذا دارتِ بهم الأرض ماتوا

أو اجترحوا الرفضَ كي يوقفوها"[١٥٩].

إذ ورد الفعل مبنيا للمعلوم والفاعل اسم ظاهر في أكثر من موضع، فأولهما الفعل مضى فعل ماض مبني للمعلوم مبني على الفتحة المقدرة على الألف، والفاعل زمنُ اسم ظاهر مرفوع وعلامة رفعه الضمة، الظاهرة على اخره، كما ورد الفعل الماضي الثاني في قوله وأتى زمنُ العاشقين، فأتى فعل ماض مبني على الفتحة المقدرة والفاعل اسم ظاهر أيضا وهو كلمة زمن المضاف والعاشقين مضاف إليه، والثالث في قوله (دارت) فالفعل دارت فعل ماض مبني على الفتح ايضا اتصلت به تاء التأنيث الساكنة، والفاعل اسم ظاهر أيضا والفاعل الأرض اسم ظاهر مرفوع وعلامة رفعه الضمة، ودلالة هذه الافعال هي دلالة حصول الفعل وانقضائه، ويريد به اقناع المتلقي أن الزمن الذي كانت فيه الأرض تدور على نفسها انقضى وإتيان زمن العاشقين تحقق وصار واقعا

---

[١٥٦]محمد محيّ الدين عبد الحميد، **التحفة السنية**،(دمشق: مكتبة دار الفجر،ط١، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م)، ١١٢.

[١٥٧] محمد محي الدين عبد الحميد، **التحفة السنية**،١٢٢.

[١٥٨]ينظر فاضل صالح السامرائي، **معاني النحو**،(عمان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،ط١٤٢٠،١هـ،٢٠٠٠م)،٢/ ٨٤.

[١٥٩]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢١٢/١-٢١٣.

ويجيء الفعل ماضيا والفاعل ضميرا، ويقسم الفاعل الضمير الى ضمير متصل ومنفصل. ومن الشواهد التي ورد فيها الضمير متصلا قوله

" رأيتُ يديكَ تمتدان لي في المغرب الأوسط

مغضنتين، حانيتين،

مسّدتا خيوط الشيب واختفتا

وأمسِ،

تزورني شفتاكَ هامستين: أنت فتى"[١٦٠].

الشاهد هنا قوله رأيت يديك إذ ورد الفعل الماضي رأى والفاعل ضمير متصل وهو تاء الفاعل المبني في محل رفع، وهذا فعل متعد من افعال اليقين ونعني بالفعل المتعدي الذي يتجاوز الفاعل الى المفعول به بنفسه وعلامته أن تتصل به هاء الضمير التي تعود على غير المصدر ومنه ما يتعدى الى مفعول واحد مثل حفظ محمد الدرس ومنه ما يتعدى الى مفعولين ومنها ما يكون أصلها مبتدأ وخبر وهي ظن وأخواتها ومنها ما لا يكون كذلك وهو اعطى وأخواتها ومنها الى ثلاثة مفاعيل كعلم وأخواتها[١٦١]. وتشير دلالة الرؤية إلى الدلالة اليقينية التي لا مجال للشك فيها فالفعل رأيت أفاد إثبات الفعل وأفاد التوكيد وسرده للحدث ومن الشواهد التي ورد فيها الضمير مستترا قوله

"أراد ان يوقفها مرّة

في زحمة الشارعْ

يسألها، يصفعها يفتدي

جبينها الرائعْ

---

[١٦٠] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٠٦.

[١٦١] ينظر: أحمد الحملاوي، **شذا العرف في فن الصرف** شرح محمد أحمد قاسم،(لبنان، بيروت: ابناء شريف الانصاري للطباعة والنشر، د ط ،١٤٣٠هـ،٢٠٠٩م) ٥٦.

لكنها مرتْ، وظل الحريق

في قلبه ضائع..."[١٦٢].

فهذا الشاهد لا يختلف عن الشاهد الذي سبقه، فالفعل الماضي أراد فعل ماضي مبني للمعلوم مبني على الفتحة الظاهرة، ألا إن الفاعل هنا ضمير مستتر بعد الفعل أراد تقديره هو وهو كحال الضمائر مبني في محل رفع فاعل اي ليس فاعلا مصرّحا به، وعلى الرغم من ورود الفعل ماضيا متحققا للأمر وثبات الفعل ولكنه جاء هنا لسرد حادثة تجددت احداثها مع فعل الايقاف، بعدها يستدرك على إن تلك الأشياء كانت مخيلة في قوله ، ولكنها مرّت، وظلَّ الحريق، والفعل مرّت هو أيضا فعل ماض فاعله ضميرا مستترا تقديره هي ويدل هنا على ثبات الفعل وحصوله بشكل تأكيدي.

ب– الفعل الماضي المبني للمجهول: يجيء الفعل الماضي مبنيا للمجهول وفي هذه الحالة ينوب عن الفاعل نائب الفاعل. وحين ينوب نائب الفاعل يحذف الفعل ويجيء المفعول به مكانه فيكون نائبا عن الفاعل[١٦٣].ونظرا لأن شاعرية سعدي يوسف شعرية طافحة لا تخلو من هذا الأسلوب فمن الشواهد التي أوردها سعدي يوسف في ديوانه قوله:

"فمن ترى تسألُ

غير المسافات التي تجهلُ

ومن ترى يعرف كيف السبيل

إن صمت البلبلُ في التاسعةْ

وأُغلقتْ شرفتُها الضائعةْ

بين الدجى والنخيل؟"[١٦٤].

---

[١٦٢]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٨٨/١.

[١٦٣]ابن هشام الانصاري، **شرح قطر الندى وبل الصدى**, ١٧٥.

[١٦٤]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٩٨/١.

الشاهد مجيء فعل الماضي(أُغلقت) مبنيا للمجهول والتاء تاء التأنيث الساكنة وشرفتُها اسم ظاهر نائب عن الفاعل مرفوع وعلامة رفعه الضّمة الظاهرة على أخره وهو مضاف والضمير الهاء ضمير متصل مبني في محل جر مضاف إليه، ودلالة الفعل المبني للمجهول جاءت لعلمه بالفاعل.

ومن أمثلة مجيء الضمير المتصل نائبا عن الفاعل قوله

" فيا دارها بالنخلِ، إن جئتُ ظامئاً

غريقاً، وإن أُقصيتُ عنكِ مكانا

فكلُّ ليالينا لقاءٌ، وكلُّها

رجاءٌ، وكلُّ الأبعدين سوانا"[١٦٥].

فقد ورد الفعل الماضي (أُقصيتُ) مبنيا للمجهول مرفوع وعلامة رفعه الضمة والضمير التاء ضمير متصل مبني على الضم في محل رفع نائبا عن الفاعل، وايراد الفعل للمجهول إمّا للخوف من اظهار الفاعل أو الخوف عليه أو العلم به، ونرى أن ليس هناك من سبب يخاف على الفاعل أو الخوف منه ولكن يظهر لنا هو علم المخاطب بالفاعل جعله يبنيه للمجهول.

ثانياً: جملة الفعل المضارع وتشتمل على

أ-الفعل المضارع المبني للمعلوم: كنا قد تطرقنا الى الفعل المضارع وعرّفناه وبينا أن ما هو الفعل المضارع، فالفعل المضارع يكون بصيغ متعددة وفعله يكون إما اسما ظاهرا أو ضميرا ومنها قول الشاعر

"وقد ينسفون الجسورْ

إلى الناصرةْ.

سأسكن في خان أيوبَ،

ما دلّني أحدٌ،

---

[١٦٥]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠١.

غير أني اهتديتُ"[١٦٦].

هنا ورد الفاعل ضميرا بعد الفعل المضارع والضمير جاء بصيغ مختلفة منها ما هو متصل ومنه ما هو منفصل وما هو مستتر، فمن ذلك كلمة ينسفون فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه ثبوت النون لأنه من الأفعال الخمسة والواو ضمير متصل مبني في محل رفع فاعل، ثم جاء الفعل المضارع سأسكنُ فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة. والفاعل الضمير المستتر المقدّر (أنا) وهو ضمير مستتر مبني ، فصيغة الفاعل ٠الضمير) وردت بصيغتين مختلفتين الأولى صيغة الضمير الظاهر المتصل والثانية صيغة الضمير المستتر. وإنّ مجيء قد مع فعل المضارع تدل على التحقيق من استمرار النسف، ومجيء السين مع الفعل أسكن يدل على وجود مسافة زمنية قريبة لسكنه. ومن شواهد الفعل المضارع الوارد في مجموعة الشاعر

"آه، كم تحرق الشمسُ وجهي

كم أخاف مكاتبكم، أيها الأخوة القانعونْ...

كم أخافكم أيها الأخوة الهادئون"[١٦٧].

فهنا ورد الفعل المضارع مبني للمعلوم وهو (تحرق) والفاعل اسم ظاهر الشمس مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على أخره، كما ورد الفعل المضارع بعده أخاف والفاعل ضمير مستتر تقديره (أنا) في محل رفع فاعل، كما ورد الفعل المضارع الآخر أخافُ فهو فعل مضارع كإعراب سابقه، والفاعل أيضا ضمير مستتر تقديره (أنا)، كما وينبغي أن نشير إلى إنَّ خوف الشاعر ليس من المكاتب في زمن ولّى ولكنه يخاف من تجديد خوفه واستمراره من المكاتب في المستقبل.

ب-**الفعل المضارع المبني للمجهول**: والفعل المضارع حينما يكون مبنيا للمجهول فإنه لا يختلف عن سابقه في أن يحل محله المفعول به اذا كان فعلا متعديا أو شبه جملة إذا كان لازما. وينبى الفعل المضارع للمجهول بضم الحرف الأول منه وفتح ما قبل اخره[١٦٨]. ومما جاء على هذا الشكل قوله

---

[١٦٦]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢١٤-٢١٥.

[١٦٧]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٢٥.

"كم يُتعبُ الصمت عبر البرامج...

إنكم الشاهدون الذين أرادوا الشهادة بين رواتبهم

والفراش"[١٦٩].

فالشاهد هنا إن الفعل المضارع جاء مبنيا للمجهول وهي لفظة يُتعبُ فهذا فعل مضارع مبني للمجهول ونائب الفاعل الاسم الظاهر الصمتُ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على أخره، والصمت في الأصل مفعول به ولكنه حلّ محل الفاعل حينما حُذف، وقد بنى الفعل للمجهول للعلم به أي علم المخاطب مما يتعب الصمت.

جـ-الفعل المضارع ذو الدلالة الطلبية: يدل الفعل المضارع أحيانا على الطلب فتتحول صيغته الى صيغة الأمر ومن هذه الصيغ قوله:

"لا تتركيني ظامئا محترق العينينْ

منتظرا صوتكِ يأتي ليلة الاثنينْ

وودتُ لو عانقتُكِ الليلةْ

حتى يذوب النجمُ، حتى تنزف القبلة"[١٧٠].

الشاهد ورود فعل الأمر بصيغة لا الناهية الجازمة مع فعل المضارع ليكونا فعل الأمر للمخاطبة المفردة المؤنثة، فإن أردنا أن نعرب (لا تتركيني) نعرب اللا ناهية جازمة والفعل المضارع مجزوم وعلامة جزمه حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة وياء المخاطبة ضمير متصل مبني في محل رفع فاعل، والنون للوقاية والياء الأخيرة ياء المتكلم ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به، ولكن هذه الصيغة إن جاءت فهي تكون

---

[١٦٨]مهدي المخزومي، **في النحو العربي نقد وتوجيه**،(لبنان ،بيروت: دار الرائد العربي،ط٢،١٤٠٦هـ،١٩٨٦م)، ٤٥

[١٦٩]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٢٣/١.

[١٧٠]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٣٠٣/١.

للأمر أي تتحول الجملة من جملة خبرية الى جملة طلبية دلالتها على الأمر، أراد الشاعر من خلال هذا التعبير أن يثبت بأنَّ فعل الترك حدث ولكنه يدعو وينهى على عدم تجديده.

ثالثاً-**جملة** فعل **الأمر**: والمقصود بفعل الأمر ما لم يقع بعد، ويأتي مبنيا على السكون دائما إذا لم يمنع مانع [١٧١].أي إن وقوع فعل الأمر يقترن وقوعه بالمستقبل وإنه فعل طلبي. والشيء الذي يطلب حصوله يكون بعد زمن التكلم نحو إجتهِدْ، وعلامته أن يقبل نون التوكيد، وياء المخاطبة وتكون دلالته دلالة طلبة[١٧٢]. وسنرد بعض الشواهد عن جملة فعل الأمر في مجموعة نهايات الشمال فمن ذلك قوله:

"أيها المطر

فاهطلْ على الإسفلتِ، اهطلْ ...أيها المطرْ

ولتنهمرْ أقسى من الطلقات تنهمرُ

هذا دمي العاري على الخشبات ينهمرُ"[١٧٣].

ورد فعل الامر أهطل مرتين، وهو فعل امر للمخاطب المفرد مبني على السكون، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ، والشاهد الأخر ورود فعل المضارع مع لام الأمر وهي صيغة من صيغ فعل الأمر وهو قوله (ولتنهمرْ) والفاعل أيضا ضميرا مستترا تقديره أنت للمخاطب المفرد العائد الى المطر، وهي افعال طلبية استخدمها الشاعر مع ما لا يعقل وقد أضفى عليها صفة العقلاء مما يدل على أنسة الشاعر لما حوله من الطبيعة والتماسها

ومنه أيضا قوله

"نزلتْ نجمة فارقدي يا فتاتي الجميلة

يا فتاة البراري الجميلة

---

[١٧١]ابن عصفور الأشبيلي، **شرح جمل الزّجاجِي**،١/٦١.

[١٧٢]ينظر: أحمد الحملاوي، **شذا العرف في فن الصرف**، ٣٤.

[١٧٣]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ١/٢٩٢.

وانظري...

إن وجه الصغير الذي شعرهُ أصفرُ

أحمرُ...

فارقدي يا فتاة البراري الجميلةْ

ارقدي

ارقدي..."[١٧٤].

فالناظر الى هذه الافعال أفعال الامر الواردة في النص(انظري، ارقدي) يرى إنها افعال للمخاطبة المفردة المؤنثة مبنية على حذف النون، والياء للمخاطبة ضمير متصل مبني في محل رفع فاعل. وفي هذه العبارات توجيه خطاب مباشر فيه تكرار للفعل ارقدي بسبب حاجة المتكلم لإعلاء صوته ولكي يوصل صوته للمخاطب، فهو يعكس الحالة الانفعالية لدى المتكلم.

بعد الانتهاء من دراسة بناء الجملة، وجد إن الشاعر استخدم البناء الجملة كأي كاتب بشكل نمطي وهو لا يستطيع أن يخرج من هذا الطور كونه منضبط بقواعد لغوية تفرض عليه هذا الاستخدام.

[١٧٤] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٢١.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي.

إنَّ الحديث عن الصورة الشعرية أصبح يتمدد لما للصورة الشعرية من أثر في إضفاء الأثر الجمالي على النص المكتوب، ومن خلالها يمكن الحكم على قوة النص وضعفه، فالنص بدون الصورة لا يمكن أن ينحى منحى جماليا يفرض نفسه على المتلقي، ولكي يخلق الشاعر الصورة لا بدَّ له أن يقرن نفسه إلى الأشياء التي تجذب حواسه[١٧٥]،والصورة الشعرية تأخذ أشكالا مختلفة في تكوينها فقد يقرن الشاعر المحسوسات فيما بينها ليشكل الصورة الشعرية، أو يقرن المدرك بالمتخيل، أو يقرن المتخيل بالمتخيل وهذه الصورة التي يخلقها الشاعر تكون احيانا صورة مفردة ومركبة أو تكون شمولية، أو يلجأ إلى الرمز، وفي كل الأمور التي ذكرنا يكون للخيال الدور الأبرز في خلق الصورة بأنواعها، ولكي يكون الشاعر الصورة الشعرية فهو ينقل لنا الأمور الباطنة في عقله وعاطفته ويظهرها على بشكل كلمات ومفردات على الورق، لذا عرّفها بعض الباحثين ثم على إنها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائه وتفاصيله والمظاهر المحسوسة فيها عبارة عن لوحة متكونة من كلمات أو مقطوعة في ظاهرها ولكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر مما هو ظاهر وتكمن قيمتها في إيحائيتها لأنها ذات جمال ذاتي، تستمده من اجتماع الخطوط والالوان والحركة ونحو ذلك من عناصر محسوسة، وفيها قوة الايحاء تتفوق على قوتها الايقاعية، كونها توحي بالفكرة كما توحي بالأجواء العاطفية[١٧٦]. من خلال هذا التعريف ومن خلال مفهوم مصطلح الصورة يتضح للباحث أنَّ الصورة الشعرية ليست عملية نقل الواقع بل هي عملية نقل للواقع من خلال الخيال الذي يشكل الأساس لها، فهي غير واقعية وإن كانت مأخوذة من الواقع، وهي مرتبطة بالوجدان أكثر منه إلى عالم الواقع[١٧٧].

---

[١٧٥]سيسل دي لويس، **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن ابراهيم،(الجمهورية العراقية: دار الرشيد للنشر، د ط، ١٩٨٢م) ٧٦.

[١٧٦]ينظر: تهاني محجوب، **الصورة الشعرية عند الكميت بن زيد الأسدي**،(جامعة أم درمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا كلية اللغة العربية، قسم الدراسات الأدبية والنقدية،١٤٢٩هـ،٢٠٠٨م،رسالة ماجستير)،٩١.

[١٧٧]عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر(قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)**،(القاهرة: دار الفكرالعربي،ط٣،د ت) ١٢٧.

ويحاول الشاعر من خلال الصورة الشعرية إلى إقناع المتلقي من خلال عقده العلاقة بين المصورات سواء أكانت تلك المصورات شعورية ملموسة أو لا شعورية محسوسة، إذن فالصورة "نتاج لفاعلية الخيال. و فاعلية الخيال"[١٧٨].فالصورة هي هيئة تتشكل في ذهن الكاتب وخياله يبرزها عن طريق الكتابة من خلال تراسل الحواس فيما بينها ويظهرها للمتلقي، ولا تتمثل في قدرة الكاتب ومهارته من خلال عملية إظهارها بالشكل الذي يثير المتلقي، لأن الشعر كما أسلفنا فنٌ قائم على الإثارة، وعملية الإقران بين الأشياء لخلق الصورة تختلف بين شاعر وأخر تبعا لاختلاف الخيال الشعري الذي يمتلكه الشاعر، "وما نزوع الشعراء إلى التصوير إلا لأنه-أولا- مكمن الإبداع الفني الذي يُظهر من خلاله الشاعر قدراته الفنية وطاقاته الإبداعية في خلق شيء جديد يحقق به قصب السبق ويسمو به على نظرائه من الشعراء"[١٧٩]. ومن مهام الصورة الشعرية أن تنهض بفكر المتلقي وترتفع به إلى الأحاسيس الجمالية ويستشعرها، تند عن انطباعات لا تنضب، وتدعوه إلى استعمال القدرات الذهنية والنفسية جميعها ، فهي تحيا بما يتولد في الذهن من انطباعات توغل في تخوم المساحة الفاعلية الذهنية عند المتلقي وتصدم الذوق التقليدي عنده وتدعوه إلى مغادرة ذلك الذوق فالصورة تستنهض ذوق المتلقي من الأشياء المادية البسيطة وتجعله يغادر القدرات العقلية النمطية المتسمة بالركود والجمود في بداوة المفهومات[١٨٠]. وتأخذ الصورة الشعرية علاوة على أنواعها أشكالا متعددة منها الانزياح والرمز.

---

[١٧٨]جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**،(بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣،١٩٩٢م)٣٠٩.

[١٧٩] طانية حطاب، **الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني**،(الجزائر، مستغانم :مجلة جسر المعرفة، جامعة عبدالحميد بن باديس،العدد١٠، ٢٠١٧م)،١٨٨.

[١٨٠]ينظر: بشرى موسى صالح، **صورة الشعرية في النقد العربي الحديث**،(لبنان، بيروت: المركز الثقافي العربي ،ط١، ١٩٩٤م)١١٦.

المبحث الأول: الإنزياح الشعري في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي.

يعد الانزياح أول معالم تكوين الصورة الشعرية، فبدون الانزياح لا يمكن لنا أن نتصور وجود الصورة الشعرية وقد اختلف الباحثون في تسميته فقسم منهم يطلق عليه العدول ويقصد به العدول أو الانحراف عن الاستعمال العادي للغة المتعارف عليه، وحينما يأتي الكاتب بالإنزياح فإنه يقدم ملمحا جماليا للمخاطب أو القارئ، ويشير المعنى اللغوي لها على معنى نحاه عن موضعه والإبعاد عن الشيء وزحزحته أي تنحّى[١٨١]. اما المعنى الاصطلاحي فيقصد به استعمال المبدع للغة استعمالا غير نمطي إذ يؤدي الى ما يتصف به من قوة وجذب وقوة وابداع[١٨٢].إذن فالكلام المألوف يعد معيارا للكلام العادي اما الانزياح فيعد اختراقا لما هو مألوف ومعتاد. وهذا ما أورده بعض الدارسين امثال جون كوهين الذي عدّ الشعر بأنه مجاورا للنثر أو الاستخدام غير العادي للغة بينما يعد النثر هو الاستخدام المألوف والمعتاد للغة إذ إن الانزياح عنده هو ما ليس منتشرا أو شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستعملة ومستهلكة وجاهزة، ويؤيد ذلك شارل باي الذي قال لابد لنا قبل معرفة المجاوزات أن تكون لدينا القدرة على معرفة ما هي المتجاوزات وهذا لا يتم الا بالمقارنة مع المستوى العادي كما ويعد كوهين أن ما يميز الشاعر في استعمال اللغة إنَّ اللغة عنده ظاهرة أسلوبية أي إنَّ الشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث النّاس ويطلق كوهين على الانزياح مصطلح المجاوزة[١٨٣].

ويقوم الانزياح حسب مفهوم كوهين على المعيار النحوي أي اللغة اليومية التداولية وتكون هذه الصورة من طبيعتين الطبيعة الأولى تمثل خرقا للمعيار النحوي التركيبي والطبيعة الثانية تقييد المعيار النحوي وذلك عن طريق الاستعانة بقواعد إضافية، وقد مثّل للخرق بالرخص الشعرية متمثلة بالاستعارة والتقييد

---

[١٨١]اسماعيل بن حمّادالجوهري:ت٣٩٨،**الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**،تحقيق محمد محمد تامر وأنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد،(القاهرة: دار الحديث، د ط،١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م)،٤٨٧.

[١٨٢]احمد محمد ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**،(بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط١، ١٤٢٦هـ،٢٠٠٥)،٧.

[١٨٣]جون كوهين، **بناء لغة الشعر**، ترجمة أحمد درويش،٢٣.

بالتوازي[١٨٤]. وقسم من الباحثين فرّق بين الانزياح والانحراف وعدوا الانحراف محدودا كونه نابع من فهم ضيق للأسلوب اي إنه ظاهرة فردية مرتبطة بكاتب محدد، وأما الانزياح فمفهومها عمومي وهو يبحث عن عنصر ثابت لدى جميع الشعراء اي إنه غير مختص وغير محدد وهو مرتبط بالعدول في البلاغة القديمة التي تبنتها الاسلوبية المعاصرة[١٨٥]. فمن بين كل ما تقدم من تنظير وتقديم لمفهوم الانزياح ، يتوصل الباحث إلى أن المفهوم العام للانزياح هو مخالفته لقواعد اللغة والكلام السائر المتعارف بين الناس ويثير هذا الاختلاف لدى المتلقي إثارة ويصنع دهشة، وانشغالا ذهنيا لمعرفة ماهية هذا الاختلاف أو الانحراف عن القواعد العامة للكلام وهو كسر لأفق التوقع لدى المرسل إليه المتلقي، مما يثير فضوله ويعمل على الاستبصار للكشف عن سبب الاثارة والانفعال الذي أحدثه المرسِل، وعلى الرغم من الاختلاف في أنواع الانزياح، ألا إنَّ الباحثين يكادون يتفقون على صيغتين أو نوعين رئيسيين من أنواع الانزياح. النوع الأول وهو الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية، ويطلقون عليه الانزياح الاستبدالي ، والنوع الأخر الذي يحدث في تركيب الكلمة والفقرة وهوما يطلق عليه بالانزياح التركيبي، غير إن بعض المعنيين باللغة الشعرية يرون إن الانحراف أو الانزياح في هذه اللغة ليس ضروريا أن يكون ملازما لجميع العناصر في التشكيل اللغوي للنص الشعري ، بل يذهب الناقد البريطاني س.هـ بورتون في كتابه نقد الشعر إلى ما هو أبعد من ذلك مع إيمانه بالأهمية التي يشغلها المجاز والتصوير في الشعر فوجودها ليس شرطا دائميا بالنسبة للجنس الأدبي، فالقصيدة ربما تكون قوية في عاطفتها وفي فكره[١٨٦].ويمثل الانزياح روح الشعر أو القصيدة فبدونه يعد الشعر صفرا ويصبح كلاما فارغا من محتوى الشعر بعيدا عن التأثير في المتلقي، وسنتناول العينات الانزياحية الواردة مجموعة الشاعر.

المطلب الأول: الانزياح الدلالي(التصويري)

"وهو يقوم على العلاقات الإسنادية، كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، ويتطلب هذا الانزياح تدخلا من قبل المتلقي لمعرفة المدلولات، أي اننا نتحدّث عن الصور البيانية بشكل عام وعن الاستعارة

---

[١٨٤]ينظر: هنريش بليث ،**البلاغة والاسلوبية**، ترجمة محمد العمري،(منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، ط١، ١٩٨٩م)،٣٦.

[١٨٥]حسن ناظم، **مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم**،(بيروت: المركز الثقافي العربي،ط١،١٩٩٤م)،١١٧.

[١٨٦]ميدلتون موري وس هـ بورتو ن وت س اليوت وآخرون، **اللغة النقدية**، تعريب محمد حسن عبدالله،(دار المعارف،دط،١٩٨٥م) ،٧٢.

بشكل خاص"[١٨٧].وتمثل الاستعارة المفردة جوهره وعماده[١٨٨].كما ويطلق على هذا النوع من الانزياح الاستبدالي، وتمثل الاستعارة الجوهر الأساس للنص الشعري، ينسج من خلالها صوره الشعرية، الصور التي تجعل المخاطب ينجذب إلى النص للكشف عن مكنوناته. ولإيضاح معنى الانزياح الدلالي حسب كما ذكره ثامر سلوم هو أن يتعدد بعض مظاهره فمن مظاهره ومن تلك المظاهر حذف التسلسل المنطقي، وتداخل الصور فيما بينها وكذلك تداخل الرموز والصور الشعرية، فيلجأ الشاعر الى تحميل الكلمات ما لم تحملها او لم تعتاد الكلمات على حملها مما يحدث انشقاق كبير بين ما التعبير وما يراد من ذلك التعبير[١٨٩].

ومن صور الانزياح الدلالي او الاستبدالي

أولاً–الاستعارة: تعد الاستعارة من أهم صور الانزياح الاستبدالي كما قلنا وقد عرّف علماء البلاغة الاستعارة على إنها: تحويل اسم من شيء إلى شيء أخر عن طريق قياسه به[١٩٠]. فعن طريق الاستعارة يمكن ان يتحقق الانزياح الذي يثير المتلقي وتربك ما كان مألوفا عنده من نسق اللغة المعروف. فالاستعارة تخرج الكلام من الدلالة المباشرة الى المدلولات العميقة وتجعل الكلام مثيرا وهي من ابرز الانزياحات الدلالية التي اهتم بها اهل الادب واهل النقد، فحظيت بالدراسة منذ ارسطو اذ يقول عنها "أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة، فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيد المرء من غيره وهو اية الموهبة، فإن أحكام الاستعارة معناه البصر بوجود التشابه[١٩١]".وقد عرّفتْ الاستعارة على أنها ذكر لأحد طرفي التشبيه ويريد من هذا الذكر الطرف الأخر والادعاء بدخول المشبه في جنس المشبه

---

[١٨٧]وهيبة فوغالي،**الانزياح في شعر سميح القاسم" قصيدة عجائب قانا الجديدة انموذجا"**،(الجزائر: جامعة أكلي محند أولحاج– البويرة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والادب العربي،٢٠١٢–٢٠١٣م،رسالة ماجستير)،٤٤.

[١٨٨]ينظر: أحمد محمد ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، ١١١.

[١٨٩]ثامر سلّوم، **الانزياح الدلالي الشعري**،(المغرب: مجلّة علامات، ط٥ ،١٤١٦هـ،١٩٩٦م)،١٠٢.

[١٩٠]سعيد الحنصالي، **الاستعارات والشعر العربي**،(المغرب، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر،ط١، ٢٠٠٥م)،٢١.

[١٩١]اسماعيل يوسفي وجواد محمد زاده، **أسلوبية الانزياح في سورة الحديد**(إيران: مجلّة إضاءات نقدية، العدد ٢٤، كانون الثاني ٢٠١٦م)، ٥٥.

به ونستدل على المشبه عن طريق ذكر ما يخص المشبه به[١٩٢]. يظهر من خلال ما تقدّم إن الاستعارة تثير ذهن المتلقي وتجعله منشغلا بالألفاظ الواردة بعيدا عن النمطية المعتادة في جريان الكلام. وقد عد استعمال الاستعارة تحقيق واحدة من الوسائل الرئيسية لتنمية الذكاء ، بل وسيلة أساسية لتنمية اللغة أيضا[١٩٣].

ومن الاستعارات الواردة في شعر سعدي يوسف قوله.

"وكنت اراك، وحدكِ، تحملينَ، وأرقب البسمة

تَلَوّن– وهي تولدُ — بالغروب، وتشرب الظلمة

بأفياء الرباط، وساحة النافورة القزحية الألوان"[١٩٤].

يلحظ القارئ وجود انزياح متحقق عن طريق الاستعارة المكنية التي تعرف بأنها الاستعارة التي حذف منها المشبه به والتلميح له بشيء من لوازمه[١٩٥]. فالمشبه البسمة موجودة والمشبه به محذف فالبسمة لا تشرب الظلمة في الحقيقة ولكنه أضفى لها صفة كائن حي فجعلها تشرب الظلمة، وحين يجد القارئ هذه الجملة فهي تحدث عنده إرباكا لكونها منزاحة عن حقيقتها، وكسرا لأفق التوقع وقد احدث لدى المخاطب بعدا جماليا، يمكن له أن يتحسسه من خلال الاستعانة بذائقته، ونلحظ أيضا إنَّ الانزياح المتحقق سواء أكان عن طريق الاستعارة أو غيرها يمكن أن يرتبط بالعامل النفسي والاجتماعي عند الشاعر فالاستعارات لا يمكن لها أن تتأتى من الترف اللغوي وحده ولكن يصاحبها العامل النفسي والاجتماعي كي تتحقق، ولهذا السبب ترتبط اللغة الشعرية بيوميات الشاعر في كثير من الأحيان

---

[١٩٢]أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد علي السّكاكي:ت٦٢٦هـ، **مفتاح العلوم**،(لبنان–،بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢،١٤٠٧هـ،١٩٨٧م)، ٣٦٩.

[١٩٣] ميدلتون موري وس هـ بورتو ن وت س اليوت وآخرون، **اللغة النقدية**،١١٦.

[١٩٤]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٠٤/١.

[١٩٥] علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة في البيان والمعاني والبديع**،(لبنان، بيروت: مؤسسة الرسالة ناشرون،ط٢، ١٤٤٠هـ، ٢٠١٩م)،١٤٠.

ومن الانزياحات الأخرى قوله

"ألست تعرف أنهم سحبوا جوازك مرةً فرقدت في شارع؟

وكان الثلجُ ملتفًّا

على عُنقِ المدينةِ، حين جئت، وكانت الأشجار

في الشارع

زجاجا باردا من ماءْ

وكان تشنّج الأضواء

ينثُّ كما ينثُّ الثلجُ.."[١٩٦].

في هذه المقطوعة حصل انزياح متعدد، فالإنزياح الأول في قوله (كان الثلجُ ملتفّا) فالجملة منزاحة عن حقيقتها فالثلج لا يلتف فالالتفاف لا يؤديه الا الكائن الحي الذي يستطيع أن يؤدي الحركة التي يريدها بشكل انسيابي من خلال الجهاز الحركي، وقد حققت الاستعارة المكنية هذا الانزياح عن طريق ذكر المشبه وحذف المشبه به وهو الكان الحي مع وجود القرينة الدالة وهي الالتفاف، كما يُلاحظُ الانزياح في قوله(وكان تشنّجُ الأضواء ينث كما ينث الثلج) فمجيء لفظة التشنج حققت انزياحا في الجملة فلا يمكن للأضواء أن تتشنج، فالتشنج يمكن أن يحصل في عضلات الكائن الحي الإنسان أو عضلات الحيوان، ولكنه من المحال أن يكون في الأضواء ، ولكن الشاعر ربتما أراد بها أن الأضواء تكون في اتجاه واحد ولا تنتشر حولها، فشبهها كأنها عضلاتٌ متشنجة أشبه ما تكون مشلولة الحركة، وهذه أيضا انزياح حققته

---

[١٩٦]سعدي يوسف، **المجموعة، الشعرية الكاملة**،١/٢٠٦.

الاستعارة المكنية، وقد حققت صورةً جمالية تشحذُ ذهن القارئ وتشده إليه، من خلال اضفاء اشياء تخص الكائن الحي بحركته المعتادة على اللامعقول، وهذه كلها تعد تعبيرات مجازية للموقف فالتفاف الثلج أراد به كثافته كما أراد بتشنج الأضواء ضعفها نتيجة العوامل المناخية المتمثلة بهطول الثلج وكثافتها. ومن قوله

"يراقبني الليل ...

أعمدة الجامع الأموي العتيقة

تراقبني...

وتدور الأزقةُ بي، وتدور المنازلُ خلف ((الحريقة))"[١٩٧].

هنا تحقق الانزياح في قوله (يراقبني الليل، أعمدة الجامع الأموي العتيقة تراقبني) فقد جعل الشاعر من الليل وأعمدة الجامع الأموي العتيقة كائنا متلصصا عليه، فالليل لا يراقب أحدا كما أعمدة الجامع الأموي، وقد جِيء بالاستعارة لتحقيق الانزياح، وذكر المشبه الليل وحذف المشبه به الكائن البشري، وهذه الانزياحات تحققت نتيجة شعور الشاعر بالغربة، ومثله أيضا قوله وتدور الأزقة بي وتدور المنازلُ خلف ((الحريقة)) فكلُّ الانزياحات الواردة أعلاه قد جاءت عن طريق الاستعارة المكنية، في حين إنَّ مراقبة الليل والجامع الأموي للشاعر نتيجة إحساسه بالغربة وشعوره بأنه إنسان غير معتاد ومهمل في ذي البقعة ، فالليل هو الليل ولكنه ليس كذلك بالنسبة له.

ومما تحقق من الانزياح قوله في قصيدة (إلى أبي تمّام)

" نوّار أهل الشرق، يا قمر القبائل، يا سنان دجىً وخضرةْ

---

[١٩٧] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢١٣.

حدّثتني بالأمس مرةْ

ومضيت عني غامض الخطوات، تبكي.

وعلى جبينكَ من عناء الحرف قطرةْ

ونجومُ قافلةٍ ...وزهرة

أواه يا قمرا على حورانَ، هل زرت المعرةْ

فأتيتني متسائل العينينْ؟"[١٩٨].

إذ ورد الانزياح عن طريق ما يعرف بالاستعارة التصريحية، فقد شبّه المخاطب بقمر القبائل فالقمر مشبه به وابو تمام مشبه محذوف، غير مصرّح به والاستعارة التصريحية تعرّف على انها ما صرّح بلفظ المشبه به دون المشبه[١٩٩]. إذ صُوّر أبو تمام ب(قمر القبائل، وسنان دجىً وخضرة)، دون أن يصرّح باسمه، وإن عدم تصريحه بالمشبه كونه معلوم ومعروف، والمراد بقمر القبائل البشري المتفرد بوضوحه بينها وأطلق عليه هذه التسمية لأنَّ أبا تمام تفرد في عصره شاعرا ومجددا في عمود الشعر العربي، كما فارسا، وجعله قمرا ينثُّ نورا وخضرة وهذا تشبيه لا يمكن أن يتأتى من فراغ معرفي بمكامن اللغة الشعرية، فحينما نقرأ قمرا ينثُّ نورا وخضرة هذه الكلمات ستحدث ارتجاجا وتحرك سواكن الاستقرار اللغوي في ذهن المتلقي، فهي خارجة بشكل جمالي عن قانون اللغة التداولية، كما ورد انزياحٌ آخر في نفس القصيدة منه قوله:

" سأظل منتظرا خطاك

وحديثك الليلي يا قمرا حزينا

---

[١٩٨]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٩٦/١.

[١٩٩]علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة في البيان والمعاني والبديع**،١٤١.

وحديثك الليليَّ، يا قمرا حزينا...

لو جئت عالمنا، لكنتَ معي سجينا"[٢٠٠].

وهذا الانزياح في لفظة (يا قمرا حزينا) فالانزياح متحقق حين اخفى المستعار وذكر المستعار منه، أما القرينة فهي قرينة حالية تُفهم من المقام، ولكن لو دقق في لفظة القمر لَوجدت منزاحة على نفسها من خلال وصف القمر بالحزين، الذي يدل على شحوبه واسمراره وكأنه ليس ساطعا بالصورة المشعة المتعارف عليها، فيبدو للناظر خافتا ، وهذا الحزن والخفوت نتيجة عوامل طبيعية وغير طبيعية، فبالبداية قال عنه قمر القبائل الذي يدل على الإشعاع والوضوح ثُمَّ نعته بعد ذلك بالحزين الدال على الخفوت والكساد، وقوله بالحزين أي إن له وجود.

ثانياً- التشبيه: يُعدّ التشبيه أحد أوجه الانزياح الذي يجعل الجملة تخرج عن النسق النمطي للجملة أو البيت الشعري، ولِعقد التشبيه يحتاج الشاعر أو الكاتب، إلى خيال واسع يقوده إلى ملائمة عقده ويقصد به التشبيه غير التشبيه الملقى في الطريق الذي صار شائعا بين النّاس فالتشبيه الشائع بين النّاس لا يمكن أن يُعدّ من الانزياح، كونه لا يجعل الأشياء المشبهة مثيرة ولا يبعث في المتلقي الدهشة التي يمكن لها تحقيق الجماليات على مستوى الخطاب, كما ويعرف التشبيه على إنه عقد علاقة تشابهية بين المشبه والمشبه به في أمر أو أكثر اشتركا فيه، وأدواته الكاف أما أركانه فهو المشبه والمشبه به ويطلق عليهما طرفي التشبيه، وأداة التشبيه، والتشبيه يجب أن يكون أقوى في المشبه به منه في المشبه[٢٠١].هذا و يعطي التشبيه سعة ومساحة للكاتب في تحقيق الانزياح ولا يكاد يخلو أي نص شعري من هذه الملازمة لأنه لو خلا لما كان شعرا فمما أورده الشاعر قوله:

"كان المغرب الأقصى

---

[٢٠٠] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٩٧/١.

[٢٠١] علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة في البيان والمعاني والبديع**،٥٢.

يدور– كما تدور الأسطوانة في الظلام– وأنت مشدودةْ

بكل هنيهةٍ ، ويدورُ هذا المغرب الأقصى

وأنتِ إليه مشدودة"[٢٠٢].

يلاحظ في هذه المقطوعة إنّ جملة كان المغرب الأقصى يدور كما تدور الاسطوانة، جملة منزاحة وذلك بخروجها عن النسق المعتاد، إذ جعل المغرب يدور كما تدور الأسطوانة وهذا التشبيه، لا يمكن للقارئ أن يمر على هذه الجملة دون أن يتوقف عندها ويتأملها وإذا أُمعن النظر فيها و أعيدت قراءتها يتراءى طرفي التشبيه فالمشبه المغرب الأقصى، والمشبه به الأسطوانة والأداة الكاف، ووجه الشبه بينها هو الدوران، وإن أردنا أن نبعد أكثر في النص يخيل أن دوران المغرب يدل على الاضطراب وعدم الاستقرار وهي حالة ناشزة وليست طبيعية، ويأتي دوران المغرب الأقصى بالشاعر نتيجة تنقله بين بلدانه فالشاعر كان كالحامل زوادته بين المغرب العربي والجزائر وتونس وليبيا، ويعمل عليه الاستذكار باستمرار، ومن صور التشبيه الواردة قوله:

"إني أحدثكم، وضوء السجن يشحبُ كالسنابلْ

في غرفة سوداء :

صوتي مثلُ جرحي

أبداً عميق

أني أحدثكم، وفي عيني يرتجف الحريقْ

والليل والحمى ويبتسم المقاتل"[٢٠٣].

---

[٢٠٢] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٠٤.

احتوى هذا المقطع من قصيدة المحكوم الأول على أكثر من تشبيه أحدث انزياحا في الجملة الشعرية الواردة، فمن ذلك قوله (وضوء السجن يشحبُ كالسنابل)، إذ شبّه ضوء السجن بشحوبه كالسنابل ، فشحوب الضوء في السجن يميل الى الاصفرار كما هو لون السنابل حين تغدو صفراء قبيل حصادها، وعلاوة على الانزياح الذي احدثه التشبيه فإن التشبيه هنا تاما احتوى على طرفي التشبيه وهو المشبه الضوء والمشبه به السنابل والأداة الكاف، ووجه الشبه وهو الشحوب والاصفرار، فالاصفرار والشحوب جاء في المشبه به السنابل أقوى منه في ضوء السجن، كما احتوت الجملة على انزياح أخر من خلال التشبيه حيث جعل الشاعر صوته مثل جرحه في درجة العمق، فتشبيه الشاعر صوته بجرحه، أحدث انزياحا وارتباكا في نسق الجملة المتعارف المألوف، وقد أدى الاسم مثل دور المماثلة وهو من ربط بين المشبه والمشبه به، إذ قارب التشبيه في الجملتين بين المشبه والمشبه به وقارب بينهما، فالمتلقي لا يمكن له أن يقارب بين ضوء السجن والسنابل وبين الصوت والجرح، دون اللجوء الى التشبيه، وقد أحدث التشبيه صورة جمالية قائمة على الانزياح، وشحوب السنابل يدل على حالة مرضية وهو اقتراب النضوج، في حين أن شحوب ضوء السجن من خلال التشبيه يدل على الظلام وتدفق الضوء إلى غرف السجن يعطي للقارئ تصورا عاما لواقع السجن وحالة اليأس التي يمرُّ بها السجين، وإن أمعنا النظر في قصائد سعدي سنجد انزياحا اخرا تشبيهيا لا توجد فيه اداة ويطلق عليه التشبيه المؤكد الذي يعرف بأنه تشبيهٌ حُذفت منه أداة التشبيه[٢٠٤]. ومن تلك الصور قول الشاعر

"الأميرة ترقص

ترقص

---

[٢٠٣]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٧٩.

[٢٠٤]أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**،(صيدا-بيروت: المكتبة العصرية، د ط، د ت)،٢٣٦.

ترقص

ترقص

حتى تراها العيون

فجأة ترتمي

فجأة تحتمي بذراع الأمير الصغير

وجهها وردٌ، ويداها حريرْ"[٢٠٥].

هذان تشبيهان حذفتا أداة التشبيه منهما، فالتشبيه الأول هو تشبيه الوجه بالورد من جهة الجمال والباعث النفسي الذي يوجده في الأخر، والتشبيه الثاني هو تشبيه اليد بالحرير من جهة النعومة في ملمسها، وهذا الانزياح ما كان ليتحقق لولا وجود التشبيه، وإنَّ هذا الانزياح لا يعدُّ ذا أثر كبير كونه أصبح لفظا متداولا بين الناس فباستطاعة الإنسان العادي حتى وإن لم يكن شاعرا أن يوجد هذا التشبيه، لأن اللفظة أصبحت لفظة تداولية بين الناس وصار من الشطط في الوقت الحالي أن تعد من الانزياح فهي لا تحتاج إلى خيال ذي سعة كما أوجدت في بداية استخدامها، أي قبل استفحالها.

ومنه أيضا

"جرحٌ أمام السور، يرفعُ قبضةً للشمس كبرى

هذا النداء- الجرح، يهدر عبر صمت الليل أسرى"[٢٠٦].

---

[٢٠٥] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ٢١٨.

[٢٠٦] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٨٥.

فالتشبيه الذي اوجد الانزياح وارد في قوله هذا النداء الجرح حيث شبّه الشاعر النداء بالجرح، وحذف منه أداة التشبيه، ويمكننا ان نجد وجه الشبه في الفعل يهدر، فنزف الدم من الجرح أشبه بنزف النداء الذي يطلقه المخاطِب، وهذا الانزياح وإن كان فيه صورة مخيفة للتشبيه ألا إنَّ له أثرا جماليا يدعو المتلقي إلى الكشف عن أغوار اللغة التي استطاعت المجيء بمثل هذا التشبيه، وهذه حالة لا تكون خارج نطاق اللغة الشعرية،

ثالثاً– الكناية:- تشكل الكناية أحد أساليب الانزياح التي تجعل القارئ ينجذب إلى النص لكونها تؤدي الى انحراف اللغة العادية، وقد عُرّفت الكناية على انها "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينةٍ لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي الأصلي نحو زيد طويل النجاد تريدُ بهذا التركيب أنه شجاع عظيم"[٢٠٧]. ولكن الكناية تخفي وراءها المعنى الحقيقي وتلمّح إليه، ومما أدته الكناية من انزياح على مستوى اللغة الشعرية في المجموعة قوله:

"سعفك الشاحبْ

سواقيك الصموتُ، وطينك الذائبْ

وأنت هنا، الصغيرةُ،

يا أميرتيَ الجنوبية

أتنسين الأحبة هكذا

هل تقبلين تعفن المنفى

---

[٢٠٧]أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**،٢٨٧-٢٨٨.

لَمن قَبِل الشهادةَ، دون وجهكِ، يا مدينتي الجنوبيةْ؟"[٢٠٨].

فقوله سعفك الشاحب كناية عن ذبول النخلة وتيبسها حين تركها صاحبها، فالسعفة تذبل إذا اهملت وانقطع عنها الماء، كما ان قوله سواقيك الصموت أدى الى انزياح شعري كناية على إن السواقي قد غادرها الماء ولم يعد يُسمع فيها خرير الماء أثناء جريانه، حينما يقوم الفلاح بسقيها، فالمعنى انزاح عن معناه الاصلي الى المعنى الدلالي الذي يؤدي معنى الحزن والاكتئاب والإحساس بالغربة من خلال الاستذكار واستدعاء بيئة الجنوب التي انحدر منها وذلك عن طريق مناداته يا أميرتي الجنوبية التي يريد بها البصرة مدينته التي ولد بها، التي يراها أميرة يخاطبها بلغة العتب والشوق والحسرة، وهذه المعاني أدت دورا جماليا تسحب خيال القارئ نحوها ليتحسس تلك المعاني البديعة،التي أحدثها انزياح الكناية. ومن صور الكناية الواردة قوله:

"مضى زمنٌ كانت البندقية فيه التفرد والحلَّ،

إنا على رقعة لا تهاجر فيها الخيول

مضى زمنٌ كانت المدن العربية فيه ثغورا...

لقد جاءنا زمنُ المدنُ المصرفيةْ"[٢٠٩].

تُوجدُ في هذه المقطوعة عدة انزياحات أدنها الكناية، وأول تلك المعاني الانزياحية قوله (مضى زمن كانت البندقية فيه التفرد والحل) كناية عن قوله إنَّ الزمن الذي كانت فيه القوة هي الشيء المتفرد الذي يؤدي الى ايجاد الحلول بدلا من المماطلات والتسويف، فيكمل الكنايات ويخلق لنا صورة شعرية متواصلة كأنها سلسة لا تنقطع تجذب السامع إليها وتشاغل ذهنه فقوله إنّا على رقعة لا تهاجر فيها الخيول، كناية عن قوله نحن في أرض أصبحت الخيول لمجرد النظر إليها كزينة

---

[٢٠٨] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٠٥.

[٢٠٩] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢١٣.

ولا تؤدي المهام المناطة إليها حين تحمل الفرسان ليدافعوا عن حماهم، ودورها صار مقتصرا على الوجود في تلك الرقعة فالخيول بعدما كانت عدّاءةً أصبحت لا تُحرّك ساكناً، كناية عن العجز، ثُمّ يُكملُ كانت المدنُ العربية فيه ثغورا، اي معسكرات للجيوش التي كانت تؤدي واجب الدفاع عن حمى المدينة، أما قوله لقد جاءنا زمنُ المدنُ المصرفيةُ فهذه كناية عن أنَّ المدن أصبحت مدنا مادية تتحكم فيها المادة فارغة من معنى المدينة، وبعيدا عن الكنايات فإن للشاعر في هذه المقطوعة نظرة خيبة واستذكار للماضي التليد الذي يتطلع من خلاله للمستقبل، وهو يرى حال البلاد العربية وما آل اليها الحال من ضعف وتشرذم.

المطلب الثاني: الانزياح التركيبي

وهو ما يتعلق بخرق القواعد اللغوية من تقديم وتأخير وحذف والتفات الضمير وهو يختص بعلم المعاني في البلاغة. وهو يحدث في ترتيب المتوالية الشعرية ويعد واحدا من انواع الانزياح السياقي الذي يحدث على مستوى الكلام حسب مفهوم سوسير ويمثله التقديم والتأخير ، فالبديهيات تقتضي ترتيب الكلام للوحدات الكلامية، فيما التقديم والتأخير في الشعر يخرق هذا الترتيب ويشيع فوضى منظمة متعمدة[٢١٠].فمن خلال ما تقدّم يتضح لنا إن الانزياح التركيبي لو حدث في الكلام فإنه لا يعدّ مألوفا ولكنه يمثل خرقا، وهذا الخرق يؤدي وظيفة يريدها الكاتب فهو خرق متعمد مؤطر بقانون الجماليات، ومن صور الانزياح التركيبي

أولاً–التقديم والتأخير: ونعني بالتقديم والتأخير إن الكلمة تغير موقعها لتحل محلها كلمة أخرى تؤدي المعنى البلاغي ما كانت لتؤديه لو إنها بقيت في مكانها مثلما محكوم عليها وفق السياقات اللغوية، ونحن اذ نشاهد التقديم والتأخير نلاحظ تقديم المفعول به على فاعله أو فعله وفاعله أو تقديم الخبر على المبتدأ[٢١١]. ومن تلك الصور الواردة تقديم الخبر على المبتدأ كما في قوله:

---

[٢١٠]ينظر: حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم**،١٢١.

[٢١١]ينظر: عادل حماد القاسمي البلوي، **الانزياح في شعر بشر بن ابي خازم الأسدي**،(مجلّة الدراسات العربية، كلية دار العلوم ،جامعة المنيا، المجلّد٤٣، العدد ٢٠٢١،٣م)، ١١٤١.

"على عربات القطار

نثيرٌ من الثلجِ...

ليتك تدرين أن المسافرَ

في قاعة الانتظار

وأنَّ على شعرهِ الجعدِ بضع لآلئ من عربات القطار

وليتك تدرين أن المسافر أضناه طولُ السفار

أما زلتِ خلف زجاج المحطةِ

في حجرة دافئة

برائحة الخشب الرطب والشاي...

بين رفوف التذاكرْ؟"[٢١٢].

فقد تقدّم الخبر على المبتدأ النكرة كونه شبه جملة جار ومجرور، والنكرة نثيرٌ مبتدأ مؤخر، ويعد هذا الأسلوب من أساليب الانزياح التركيبي الذي خلق فوضى ترتيبية عند المخاطب أو القارئ، فالكاتب أو الشاعر حينما يجيء بهذا الأسلوب فإنه يؤدي إلى كسر أفق التوقع الترتيبي لدى المخاطب ولا يمكن أن يجيء هذا الأسلوب إلا وفق قواعد محددة، تحكمها أسس اللغة.

ومن صور التقديم قوله

" سيظلُّ بأعلى النخلة عصفورُ

وتظلُّ سمرقندُ

وبباب سليمان المدُّ

---

[٢١٢]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢١٩/١.

والنجمة والسورُ

لكنْ. . ."[٢١٣].

نرى إن جملة سيظلُّ بأعلى النخلة عصفور جملة منزاحة، لكونها انزاحت عن النسق الترتيبي لها فالترتيب الأصلي للجملة أن يكون الاسم أولا بعد الافعال الناسخة، ومن ثمَّ يأتي الخبر ولكننا هنا نرى أن الخبر من الجار والمجرور قد جاء قبل الاسم، وهذه الصورة صورة لاستمرارية الحدث التي إن لم تكن حقيقية فهو حدث متمنى بالاستمرار. ومن صور التقديم والتأخير قوله:

"نحن والوخدَ والنجومَ القريبةْ

لا تشقُّ الحصى خطانا، ولا تستبق الريحَ

أغنياتٌ قديمةْ

نأكلُ الرملَ مشتهىً،

ونغني الخبزَ صخراً،

ونشربُ الليل فجراً"[٢١٤].

يرى القارئ هنا إن الانزياح وُجِدَ في تقديم المفعول به(الريحَ) على الفاعل أغنياتٌ فالنسق المتعارف عليه في الجملة أن يتقدّم الفاعل على المفعول به في الشكل التراتبي للجملة، ومن المفترض أن تكون كلمة أغنيات قبل الريح، في السياق التعارف عليه، وحينما يتقدّم المفعول به على الفاعل نرى إنه يؤدي دورا جماليا. وحين يعمد الشاعر الى هذا التركيب فإنه يحقق انزياحا لا يتحقق لو إنه لم يقلب هذه القاعدة، وربما يتبادر إلى ذهن المتلقي عما هي الفائدة من هذا التقديم؟ فالتقديم أفاد الترتيب الموسيقي للسطر الشعري ما كان ليكون لولا إنّه لجأ إلى هذا التقديم، ومن صور الانزياح قول:

---

[٢١٣] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٣٣.

[٢١٤] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٦٥.

" تحملُ المنَّ أحاديثُك، والسلوى يداك

..... وعميقاً في قرىً مخضرةِ الماء أراكْ

الندى في ثوبك القطنيّ، والعشبُ على هجسِ خطاكْ"[٢١٥].

هنا أيضا تقدّم المفعول به على الفاعل وهذا التقدّم قد حقق انزياحا كونه خرج عن النسق الطبيعي في ترتيب الجملة فالأحاديث هي الفاعل والمنَّ هي المفعول به ويبدو لنا إن التقديم جاء لضرورة وهو أن يكشف ما تحمل الأحاديث قبل أن يوضح إنها من تقوم بفعل الحمل، فكأن المحمول هو أهم من الحامل، كما تقدّم المفعول به في الجملة المعطوفة بعدها في قوله والسلوى يداك.

ثانياً– الحذف: يُعد الحذف واحدا من الأساليب التي تستدعي التفات القارئ وتشغله، كونه خارجا عن النسق المألوف ويشكل انزياحا، فيشغل القارئ أو المخاطب في عملية البحث عما هو محذوف، وتجعل بينه وبين النص تفاعلا وتجاذبا، ويُرادُ بالحذف على إنه ما يمكن أن نستغني عنه على عكس الإضمار الذي لا يمكننا أن نستغني عنه. ويكون الحذف بإسقاط أحد عناصر البناء اللغوي، ما يستثير خيال المتلقي ليسهم في تقدير المحذوف، تاركا له مساحة للتأويل، وملء فراغات النص[٢١٦]. في حين عبر عنه الجرجاني[٢١٧] وأثنى عليه فقال " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن[٢١٨]" والحذف في وقتنا الحاضر أسلوبا لا ينفك عن الكلام

---

[٢١٥]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٣٠٩/١.

[٢١٦]عبد الرحمن خليفة الملحم، **شعرية الانزياح في شعر محمد إسماعيل جوهري**،(مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة البنا،المجلّد٤٤، العدد٣،٢٠٢١م)،٩٨٢.

[٢١٧] الجرجاني. هو أبوبكر عبدالقادر بن عبدالرحمن الجرجاني، الذي عاش في القرن الخامس الهجري وتوفي على الراجح ٤٧١هـ،كان عالما واسع الثقافة وأنه كان متكلما على مذهب الأشعري، وفقيها على مذهب الشافعي، وإنه أخذ النحو على أبي الحسن محمد بن الحسن ابن أخت أبي علي الفارسي المشهور، وبعضها يذكر أنه وأخذ الأدب والنقد على القاضي علي عبدالعزيز الجرجاني. الرماني والخطابي و عبدالقاهر الجرجاني، **ثلاث رسائل في اعجاز القرآن** ،تحقيق محمد خلف أحمد ومحمد زغلول سلام،(القاهرة، مصر: دار المعارف،ط٣، ١٩٦٧م) ١١

[٢١٨]عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني :ت ٤٧١ أو٤٧٤هـ، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر(القاهرة: مطبعة المدني،ط٣، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م)، ١٤٤.

المنتشر بين عامة النّاس، فلا تكاد تصيخ إلى أحد دون أن تتلمس أثره بين كلام النّاس. وسنتطرق إلى بعض الشواهد الواردة

"كم أراكم على شاطئ البحر...

في طرقات كراكوف القديمة،

بين أسوار فأس وأبراجها،

في دمشق التي لا تحبون ان تنتهي"[٢١٩].

في هذه المقطوعة يوجد إنها قد احتوت على ثلاثة حذوفات مختلفة الدلالة ، فأول الحذف هو كم الخبرية مع الفعل الماضي والمفعول به قبل قوله (في طرقات كراكوف القديمة) والتقدير كم أراكم في طرقات كراكوف.. الخ فهذا الحذف يستدعي منّا كقرّاء أن نقدر المحذوف ونؤله، وهذا يحدث خللا كونه خارج عن النسق المألوف ليُكون ما يسمى بالانحراف عن اللغة المعتادة، ويبدو لنا أن الشاعر حذف ليختصر لنا الإخبار بكم الخبرية والفعل مع الفعل الضمير المستتر تقديره انا وكذاك الضمير المتصل المفعول به، وهذا التكرار ربما يؤدي إلى سئم المتلقي، ومثلها الجمة التي بعدها، كما إنه حذف المفعول به للفعل المتعدي تحبون ليدل على مبالغته في عدم حبهم للنهاية في هذا المكان الأخاذ ولشدة حبهم لدمشق وتعلقهم بها وهذا الخطاب موجه إلى محبيه، ومن صور الحذف قوله

" إنه المغربيّ

إنه السائح المحترفْ

إنه القروي الذي يجهل الأوبرا والقوانين. . .

-أنت هنا تجلسُ؟

-حسناً...."[٢٢٠].

---

[٢١٩]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٢٣/١.

فصورة الحذف الواردة هنا هي حذف الفعل مع تقدير الفاعل ب (هو) فالفعل المحذوف (يجهل) قبل كلمة القوانين وذكر الاسم وهو المفعول به وهذا خرقٌ لقوانين اللغة ،فذكره للفعل قبل ذلك جعل القارئ ينتظره مرة أخرى قبل المفعول به ولكنه فاجئ القارئ ليحدث انزياحا وخرقا، وقد اعتمد الشاعر هذا الاسلوب ليفرغ على القروي المغربي صفة جهله بقوانين العصر التي صارت سمة من سمات الحياة بغض النظر عن جهله بالأوبرا، لان الجهل بالأوبرا قد يجهله المتعلم أيضا، ولكن الجهل بالقوانين لا يجهله الا ذوو العفوية والفطرة وهذا ما جعل الشاعر يحذف الفعل يجهل وقام بالإسراع بمجيء المفعول به،(القوانين). ومن صور الحذف قوله:

" في عَتمة الإعدام، كان على سلاسلهم جناحُ

أصواتهم ينبوعُ أغنية تدور بها الرياحُ"[٢٢١].

نجد هنا حذفٌ للمسندِ إليه المقدّر ب(هناك أو هنا) اي هناك في عتمة الإعدام، ولكنه ترك للقارئ مساحة في تقدير المحذوف، فحين يجد القارئ هذه الجمل الابتدائية يتبادر إلى ذهنه شيء محذوف فيسعى للبحث عنه والكشف عليه، ما يشكل كسر للقالب المعتاد في اللغة في أن يجيء الكاتب بالمسند إليه اولا، وقد يلجأ الشاعر إلى مثل هذه الأمور لإضفاء صبغة توحي بعظمة الحدث، فكون الحدث عظيما فإنه لم يحتج أن يجيء بالمسند إليه وبادر بشكل مباشر بذكر المسند وهو (عَتمة الإعدام). ومن صور الحذف الواردة قوله

"أيها المطر؟

فاهطلْ على الإسفلتِ، اهطلْ. . . أيها المطر

ولتنهمرْ أقسى من الطلقاتِ تنهمرُ

هذا دمي العاري على الخشبات ينحدرُ"[٢٢٢].

---

[٢٢٠] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٢٥.

[٢٢١] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٧٨.

نلمس في هذه المقطوعة من قصيدة الدم في الشوارع ، انزياحا حققه الحذف ، كما إن الشاعر أشار إلى شيء محذوف بعد قوله أهطل وترك لنا مساحة تأويل المحذوف وهو الجار والمجرور مع اختلاف اللفظة فللقارئ أن يؤول المحذوف من الجار والمجرور حينما يجد الشاعر، يخاطب المطر ب(على الطين أو على الشجر أو على الجسد أو على الدم)، كما ورد حذفٌ أخرٌ وهو حذف اداة النداء مع المنادى بعد قوله ولتنهمر أقسى من الطلقات فهو يريد أن يقول ولتنهمر أقسى من الطلقات أيها المطر، ويبدو لنا إن حذف أداة النداء مع المنادى يدل على قرب المخاطب أو المنادى بالنسبة للمنادي وكأن الشاعر يضع لنا صورته في هذا البيت وهو ناظر إلى المطر ويلمسه إن لم يكن قابيا تحته مبللا .

جـ -الالتفات: يعني الالتفات "أن ينصرف المتكلم من معنى يكون فيه الى معنى أخر، أو بعبارة أدق: بعد أن يفرغ المتكلم من المعنى الذي هو فيه ونظن أنه سيجاوزه يعود إليه"[٢٢٣].وحين يلجأ الشاعر الى الالتفات فإنه يجذب القارئ إلى ذلك النص كونه حقق انزياحا عن المألوف أو عن المعتاد فيربك المتلقي إرباكا جماليا لا ارباكا ناشزا، وإن المغزى من الالتفات والقيمة البلاغية له إنه يكسر قاعدة التوقع عند القارئ أو المخاطب فيؤدي إلى النشاط الذهني والعقلي ويزيل عنه الملل الذي قد يصيبه نتيجة السير على خط واحد[٢٢٤]. ويأتي الالتفات بصيغ مختلفة فمن ضمير المتكلم إلى المخاطب ومن المخاطب الى الغائب واحيانا يتحدث الشاعر بضمير المتكلم المفرد ثم يلجأ إلى ضمير الجماعة ، واحيانا يلجأ في تغيير زمن الخطاب من الماضي الى الحاضر ومن الحاضر إلى الأمر، وأسلوب الالتفات هو طريقة تحول في اللفظ والمعنى ، فيتحول الكاتب في خطابه من الخطاب المباشر في تعبيره إلى الخطاب غير المباشر[٢٢٥]. كما

---

[٢٢٢]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٩٢/١.

[٢٢٣]شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**،(القاهرة : دار المعارف،ط٩، د ت)،٣٠-٣١.

[٢٢٤]نور الدين دريم ،**فاعلية الضمير في انتاج الدلالة– دراسة أسلوبية في قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب**،(الجزائر: الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب واللغات، جامعة الشلف،العدد٢٠، ٢٠١٨)،٣١.

[٢٢٥]زينب دوادي و يحي بن مخلوف، **بلاغة اسلوب الالتفات في الخطاب القرآني (دراسة في المفهوم والوظيفة)**،(الجزائر: مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية اللغة والأدب العربي و الفنون، جامعة الحاج لخضر باتنة، العدد ٧، ٢٠١١م)، ١٦.

ويلجأ الشاعر إلى الالتفات حين يخبر عن المذكر بالمؤنث وعن المؤنث بالمذكر وحين يعدل من المفرد إلى الجمع ومن الجمع إلى المفرد[٢٢٦]. ومن صور الالتفات الواردة في نصوص الشاعر قوله

" أردت أن أخبرها أنني

في الصيف قبلتُ أختها

دعوتها يوما إلى البصرة

أردتُ أن أصرخ، لكنني كنت بلا غارٍ ولا سوسن

كنت حزينا، غائم النظرة.

رداؤها البيتي. أزهاره

شاحبة، غائبة تذبل

كأنما فارقها الجدول"[٢٢٧].

فالمتتبع لهذا النص يجد إن البنى التركيبية تتحول نتيجة فاعلية الضمير ، فالتحولات الناتجة هنا تثير فينا التساؤل وتحرك فينا الفكر حين يكون ساكنا وكسولا ولكنه فجاءة يتحرك، فأول صور الالتفات في هذا النص هو التحول من ضمير الفاعل التاء في قوله أردت ثم يجيء بعدها بضمير الهاء الدال على المؤنثة الغائبة في قوله أخبرها في السطر الأول. فالضمير المتكلم حينما يأتي وهنا نقصد التاء فإنه يحيلنا إلى شيء خارج النص كأن تكون ذاتا[٢٢٨]،فالذات التي هي خارج النص هي الشاعر نفسه، أما الضمير الملتفت إليه الأخر هو هاء الغيبة للمؤنثة، وقد استخدم الشاعر الضمير التاء الدالة على المتكلم للإشارة إلى إن المتكلم يستخدمه ليعبر عن الذات التي تواجه الأخر وهي هاء الغيبة المؤنثة. وحين يلجأ الشاعر إلى استخدام ضمير الغيبة فإن ذاته تختفي وراءه كما و يعبر عن الزمن الماضي ويحميه من الكذب ويجعله حاك

---

[٢٢٦] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**،(القاهرة: مكتبة الآداب د ط،١٤٢٥هـ،٢٠٠٤م)،٢٢٣.

[٢٢٧] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٩٠.

[٢٢٨] آمنة الشمري، **وظيفة الضمير التركيبية والدلالية في شعر النابغة الذبياني وطرفة بن العبد**، ١٤.

يحكي[٢٢٩]. وحين نرى تكرار هذه التاء لست مرات مقابل هاء الغيبة التي تكررت لأربع مرات فالنص يحيلنا إلى إن الشاعر أراد إبراز مظاهر قوة الحضور للضمير المتكلم العائدة إليه، مقابل الضمير الأخر الأقل حضورا ،وهذا يبعث لنا رسائل أن الشاعر أراد أن يفصح عما في دواخله من كلام وشكوى، كما إنه أشار إلى الرداء الذي تلبسه واستخدم معه ضمير الهاء لمرة واحدة وكأنما الرداء الذي كانت تلبسه المحبوبة أصبح بعيدا، لم يعد يراه الا بالتذكار عن طريق الضمير في قوله رداؤها البيتي ، أزهاره. ومن صور الالتفات قوله

" وكلُ هوانا قناطرْ؟

وامسِ رأيتكِ والأخريات

تسيرين ... لكنْ وحيدةْ.

فهل تعرفين الدروب الشريدةْ

كما تعرفينَ الحياة...

ونبقى: كلانا جزيرةْ

وكلٌ هوانا قناطر"[٢٣٠].

نلاحظ إن الشاعر قد استعمل الضمير (نا) المتكلمين، إذ يحيلنا هذا الاستخدام إلى ذات خارج سياق النص وهي الذات المتكلم ومن معه ثم عدل عنه وانصرف إلى الضمير الكاف في قوله رأيتكِ وهو ضمير للمخاطب المؤنث، ثمّ إلى الضمير الياء في قوله تسيرين وتعرفين، إذ تكرار ياء المخاطبة الفاعلة. فما كاد الشاعر أن يتجاوز قوله (وتعرفين) حين قال وكل هوانا قناطر حتى التفت إلى استخدامه مرّة أخرى في قوله ونبقى: كلانا جزيرة حيث يعود الضمير العائد إلى المتكلمين ولكنه بصورة الضمير المنفصل اي نبقى

---

[٢٢٩] ينظر: سيد مختار محمد الأمين البشير، **دور الضمائر كخيوط تنظيم عملية بناء الدلالة: دراسة أسلوبية في قصيدة الشاعر البحتري(أم تعلمي يا علو إني معذّبُ)**،(مجلة كلية الآداب، جامعةالقاهرة،المجلّد٨٠،العدد٤، ٢٠٢٠م)،٢١٤.

[٢٣٠] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٩٤/١.

نحن، ومن بعده يعود على تكرار وكل هوانا قناطر باستعماله للضمير نا المتكلمين ، فاستخدامه للضمير المتصل يدل على إن هواهما الذي صار قناطرا متصلا بهما اتصالا وثيقا، غير منفك عن ذاتهما. ومما جاء أيضا قوله

"قلْ ما الذي جئت تحملُ من كل أرصفة العالمِ الماءِ:

هل جئتَ تحملُ لي زهرةً؟

إنّ كلَّ الزهورِ الغريبةِ عن وجهنا الاستوائيّ هذا تموتُ

غُصناً؟

ليس طعمُ الغصونِ الرماديُّ قنبلةً للفدائيّ..

هل جئتني بالرباط الحريرِ

بالخطى المستقيمةْ

بالحديثِ المجاملِ:"[٢٣١].

يتحول خطاب الشاعر من فعل الأمر (قل) الى الفعل الماضي وهنا يريد من المخاطب الإقرار بما جاء يحمله فيبدأ بالفعل الطلبي ثم بالفعل الماضي وبعد ذلك يعدل إلى صيغة الطلب عن طريق أداة الاستفهام هل، وهذا التحول يستدعي من القارئ الوقوف على التغير في الخطاب وفي القفز على الأزمنة ، فالاختلاف في فعلي الطلب الأول عن طريق الأمر والثاني صيغة أداة الاستفهام مع الفعل الماضي يدل على حاجة وإلحاح يمكن قراءة نفسية المخاطِب لمعرفة تلك المكنونات والأسئلة المستذئبة في داخله، وهي أسئلة استبصار واستذكار لفعل كان مرَّ عليه أو يتمناه أن يكون. ومن صور الالتفات

"وكقطعةٍ مسحورةٍ...

فارقتِ فارسَكِ الخجولا

---

[٢٣١] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٢٢.

لم تنطقي حتى بتمتمة الوداع

لم تتركيه يقول شيئاً كم تمنّى أن يقولا

لكنْ ذهبتِ بلا وداعِ

ومضيتِ، نحو الشارعِ البحريّ، وحدكِ. . .

كالشراعِ"[٢٣٢].

نجد الالتفات قد وقع بين الافعال أو ما يطلق إليه، الالتفات الفعلي فقد انتقل من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع ثم عاد الى الفعل الماضي، فالفعل فارقتِ الماضي وبعدها انتقل إلى المضارع تنطفي ثمَّ تتركيه وبعدها عدل والتفت إلى الفعل الماضي مرّة أخرى (ذهبتِ... مضيتِ) فالشاعر قد استخدم الفعل الماضي للاستذكار وفيه دلالة على الاقرار بوقوع المضي أو الرحيل

ثم أعدل عنه الى الفعل المضارع المسبوق بلم التي قلبت دلالة الزمن من المضارع الى الماضي، ومجيئه بفعل المضارع بعد الفعل الماضي يدل على إن الشاعر أراد استحضار الحدث حينما مضت وانها لم تنطق أي كلمة ولم تدعه يتكلم فهذا الالتفات كله فيه غاية للشاعر فاستخدامه لزمنين بدلالة على زمن واحد إنما يأخذنا إلى الإقرار بتلك الهزيمة النفسية والمعنوية لديه. وما يميز الفعل المضارع أن له القدرة على تصوير الاشياء والاحداث وكذلك تجديدها وتغييرها[٢٣٣].

---

[٢٣٢] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠٥.

[٢٣٣] ينظر: مرتضى قائمي و اسماعيل يوسفي وجواد محمد زاده، **أسلوبية الانزياح في سورة الحديد المباركة**،(إيران: مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، العدد ٢٤، ٢٠١٦م)،٦٧.

المبحث الثاني: الصورة والرمز في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

يقوم الشعر على الصورة الشعرية، وتشكل الصورة الشعرية الركيزة الأساس لمعرفة شعرية النص ،سواء اكانت تلك الصورة كلية أو جزئية أو محسوسة أو ملموسة، والصورة ليست عنصرا من عناصر التعبير الشعري، لأن اعتبارها كذلك يعني تهميشها وقبول إمكان قبولها أو عدمه في الشعر، والصورة أساس إدراكنا الإنساني في حد ذاته وليس الشعر فقط"[٢٣٤]، والصورة بمجمل عناصرها قد تخرج إلى المعنى الرمزي حينما تكون الصورة إيحائية ذات دلائل دينية أو تأريخية أو شعبية، وتتحول الصورة الشعرية إلى الرمز حينما تكون ذات معنى استنباطي، وأهم ما يميز الرمز خصائصة "الإختزال والكثافة والسرعة والغموض والتعقيد لا سيما في الشعر"[٢٣٥].وما يميز الرمز اللجوء إلى الضبابية في التعبير عن المشاعر والغموض، على عكس الصورة الشعرية التي تحتاج إلى الكشف عن العلاقة بين المصور والتصوير. وسنأخذ الصورة الشعرية والرمز في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي بشكل أكثر تفصيلا.

المطلب الأول: الصورة

تُعدُّ الصورة الشعرية من مقومات القصيدة التي ترتكز عليها، التي تستهوي القارئ وتصنع عنده الدهشة وتجعله منجذبا لكشف مكنونات العلاقة بين المعنى الملموس والمحسوس في القصيدة، وقد مرّت الصورة الشعرية عبر العصور بمفاهيم مختلفة تبعا لاختلاف الايدلوجيات التي يتبعها النقاد والباحثون. وعلى عالم الاسلوب حين يستخدم مصطلح اللغة فعليه أن يستعملها بحذر ودقة، لأنها غامضة وغير مفهومة، ولأنها تسمح باستعمالها بشكل فضفاض وعام غير مفهوم[٢٣٦]. ولا شك إن الصورة تغيرت مفاهيمها بتغير الأزمنة وتقدمها وقد أشار بعض الباحثين إلى هذا التغيير. ففي القدم كانت الصورة تقف ضمن حدودها البلاغية معتمدة على التشبيه والمجاز أما في العصر الحديث فقد تجاوزت هذا المفهوم وأضيف لها الصورة

---

[٢٣٤]حنان بومالي، **تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر**،(الجزائر، سكرة: مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر،العدد٢٣،٢٠١٨م)،١٢٤.

[٢٣٥]منصور قيوسة، **الإتجاه الرمزي في الشعر العربي الحديث**،(تونس:الدارالتونسيةللكتاب،ط١،٢٠١٦م)،٦٩.

[٢٣٦]ينظر:فرانسوا مورو، **البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية**، ترجمة الولي محمد وجرير عائشة،(المغرب–الدار البيضاء: أفريقيا الشرق،ط٢، ٢٠٠٣م)،١٥.

الذهنية والصورة باعتبارها رمزا[٢٣٧]. كما وتتخذ الصورة الشعرية علاوة على ما ذكرنا أشكالا متعددة منها الانزياح والرمز، والاستعارة ،والصورة في حقيقتها تتخذ من الخيال منطلقا لها لتعبر عما يجول في خاطرة الشاعر وما يدور في صدره من اختلاجات وهو ينظر إلى الواقع محاولا ربط ذلك الخيال بواقعه مع إضفاء صورة فنية، وترتبط كلها بالعامل النفسي للشاعر، وهذه الافكار والعوامل النفسية ما أن تجد خيالا خصبا حتى تتورد في أرضه وتنبت. فالخيال هو عنصر ذو أهمية كبيرة في الشعر وهو المؤثر فيه بل ويعد هو المحك على جودة الشعر أو رداءته[٢٣٨].فمن الصور الشعرية التي رسمها الشاعر قوله

"أتيتِ. . .

فانتفض الممر سنىً. وأزهرتِ الرفوفُ

وتبسمت شفتاي من فرحٍ، وأورقتِ الحروفُ

قد كنتِ هادئةَ الخطى، مضمومة الشفتينِ، حين دنوتِ مني

وتصافحت كفّانِ، وارتجفت رؤىً...وسألتِ عني"[٢٣٩].

نجد في هذا المقطع إن الصورة الشعرية تتشكل من خلال المحسوسات، فيعقد الشاعر ألفاظ المقطوعة ليشكل لنا صورة أشبه باللوحة، التي يرسمها الرسام بريشته، فقد جعل الممر ينتفض ضياءً، والرفوف تزهر بمجيئها، والحروف التي تخرج منه مورقة، فهذه المشاهد المتسلسلة التي أوضحها الشاعر جاءت نتيجة الحاجة التي كانت في نفس الشاعر لإظهار صورة المتحدث عنه شكل جمالي، كما إن الخيال لعب الدور الأبرز في تكوين هذه الصورة، فقد كان المتكئ الرئيس لتكوين هذه اللوحة الصورية أو الصورة اللوحية، ويطلق على هذه الصورة بالصورة الكلية. التي تعد من أكثر أنواع الصور ورودا في شعر سعدي يوسف

---

[٢٣٧]علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها وتطورها)**، (دار الأندلس، ط ٢، ١٤٠٢هـ، ١٩٨١م)، ١٥.

[٢٣٨]ينظر: عبد الحميد قاوي، **الصورة الشعرية النظرية والتطبيق**،(د ن ، د ط، د ت)، ٢٢.

[٢٣٩]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠٤.

باعتبارها نوعا من الصور التي يرسمها الشاعر دون التركيز على الجزئيات في الصورة ، فهو يعطي للقارئ في أن يتخيل هذه الجزيئات لأجل تحضيره ليشاركه في اللعبة[٢٤٠]. ومما أورده من الصور الشعرية قوله:

"شجيرةٌ أنتِ

معتمةٌ. . .ليليةُ الأزهار

ألمس في أوراقها صوتي

أواه، يا خمس محطاتٍ بلا تذكار

أواه، يا خمسة أنهار على قيثارْ

أواه يا خمسة صلبان من الصمتِ

لا تتركيني هذه الليلة مصلوبا على الأسوار"[٢٤١].

هنا لجأ الشاعرُ إلى الطبيعة ليشكل الصورة التشبيهية، فيمثل المحبوبة بالشجرة المعتمة التي تدل على العطاء والنمو، والعتمة هنا ليست للدلالة القاتمة وإنما للدلالة على كثافة أوراق الشجرة، الشجرة ذات الازهار الليلية، وهذا التشبيه يراد بها رسم صورة جمالية يحسها الشاعر و يتحسسها المتلقي، ثم ينتقل إلى تشبيه المحسوس بالملموس فيشكل صورة جزئية ذهنية من خلال لمسه لصوته في اوراق الشجرة، بعد ذلك ينتقل لتشبيه أوتار القيثار بالأنهار، وكل هذه الصور الوصفية لم تتأتى من قبيل مصدر واحد فقط وإنما جاءت من كل ما ذكرنا لتكوينها، لكننا حينما نقرأ أيَّ شطر من هذه الاشطر نكون أمام صورة شعرية متكاملة فحين نقرأ أواه يا خمسة أنهار على قيثار، تكتمل لنا صورة الأوتار الشعرية دون الحاجة للقفز إلى الشطر الأخر فإن قفزنا على الشطر الأخر تكون لدينا صورة شعرية ثانية، وهذه تؤكد قدرة الشاعر على الاختزال والقدرة على خلق الصورة عن طريق ضغط المشاعر في جملة قصيرة ومن الصور أيضا

" يا نهرُ، والفضةُ تلهو على

---

[٢٤٠] امتنان عثمان، **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**،(عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، ٢٠٠١م)، ١٥٦.

[٢٤١] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/ ٣١٥-٣١٦.

أمواجك الخُضر فلا تغرقْ

والفجرُ من سلّته ناثرٌ

شمسا وعنقود سنىً نديان

كسعفة أوراقها مرجانْ

يا نهرُ. . .إن جئت إلى بيتها

فاحمل إليها هذه الزهرةْ

أحمل إليها زهرة المرجانْ

لعلها تنسى بها النسيان"[٢٤٢].

نرى في هذه القصيدة التي مشتملة على الجو العاطفي الذي تشكّل من خلاله أجواء لا تخلو من الاستعارات والتشبيه ليقدّم لنا صورة شعرية عن طريق الاتكاء على الخيال الشعري، فالشاعر يعمد هنا إلى كسر توقعات المتلقي عن طريق الدهشة، فيجعل الحياة تدب في الجامد حين يضفي عليه صفة من صفات الكائن الحي، فالفضة في حقيقتها جامد لا يمكن أن تلهو وهذه الصفة لا يخطر ببال للقارئ أن يتوقعها وهي كناية عن الماء، أمّا الأمواج الخضر فهي كناية عن النباتات التي تحيط بشاطئ النهر، وبعد ذلك يشبه هذا النهر كأنه نخلة أوراقها مرجانية ذلك الكائن المشع الذي يعيش في البحر، ثمَّ يقدّم لنا صورة الفجر في مشهد خيالي، وكأنه كائن ينثر الفجر من سلّته شمسا، وعنقود ضوء ندي فقد جعل الفجر كالدالية والضوء والفجر ثماره ، كما إن مخاطبته للنهر بأن يحمل الزهرة ويذهب إلى بيتها لتنسى ما نسيته، فهنا امتزجت الطبيعة مع العاطفة وسعة الخيال الشعري لتخرج لنا هذا الصور الشعرية، التي لا تنفك عن الخلق الإبداعي .

---

[٢٤٢] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٢١.

بعد دراسة مصادر الصورة وعناصرها في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي، وجد إنها تحققت من طريق الانزياح الشعري بشقيه الدلالي المتمثل بالاستعارة والتشبيه والكناية والتركيبي المتمثل بالتقديم والتأخير والحذف والالتفات والصورة الشعرية الحسية والكلية والمعنوية.

المطلب الثاني: الرمز

يشكل الرمز واحدا من التقنيات الحديثة في القصيدة العربية التي تستدعي من القارئ الوقوف عليها والكشف عنها، كونه يحيل المتلقي إلى معان أخرى قابعة خلف النص، وينبغي للقارئ الذي يريد اكتشاف تلك المعاني أن تكون له دراية ورؤية عن المعاني الرمزية التي لم تظهر للعيان، وقد تعرّض مصطلح الرمز كغيره من المصطلحات الى اختلاف مفاهيمه وقد عرّف على " ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما كمجرّد الاقتران، أو الاصطلاح، أو التشابه العارض accidental غير المقصود"[٢٤٣]. في حين عرفه أخرون على إنه شيء حسي معتبر كالإشارة إلى أشياء معنوية لا تقع عليها الحواس وهذا الاعتبار لا يقوم إلا على وجود مشابهة بين الشيئين تحسُ بها مخيلة الرامز[٢٤٤]. في حين يرى مالارميه[٢٤٥] إنها فن إثارة موضوع معين شيئا فشيئا وفي النهاية نكتشف حالة مزاجية معينة وهذه الحالة المزاجية التي نكتشفها يجب أن تستخلص عن طريق سلسلة من التكشفات أي إنَّ الاكتشاف لا يكون دفعة واحدة وإنما بشكل مراحل[٢٤٦] ويأخذ الرمز عدة سبل وايحاءات فقد يلجأ إلى التأريخ ليأخذ منه الأسطورة المحكية وقد يلجأ أحيانا إلى التراث الديني فيأخذ منه قصصا وبعد أن يوظفه يأخذ منحنيات أخرى، ومن البديهي الا يكون جمهور الرمزية جمهورا عاديا نمطيا، وذلك، لأن هذا الجمهور هو الذي يستطيع الكشف عما هو قابع خلف النص . ومن الصعب معرفة الدرجة التي يمثلها الرمز لحالة الكاتب الداخلية، وما مدى هروب الشاعر من واقعه الذي يعيشه وتكون صعوبة الرمز في صعوبة تحديده ويصبح الخلط بينه

---

[٢٤٣] محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**،(القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٨٤م)، ٣٥.

[٢٤٤] محمد فتوح أحمد،**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ٤٠.

[٢٤٥] مالارميه:هو ستيفان مالارميه شاعر فرنسي ولد في باريس عام١٨٤٢ في الشارع المسمى اليوم لافاتير، كانت أسرته تعمل في الإدارة والاحصاء، تنقل بين عدد من المدارس والكليات ذات الروح اللامرتينية.ينظر:شارل مورن،**مالارميه**، ترجمة حسيب نمر،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١،١٩٧٩)٣-٤

[٢٤٦] تشارلز تشاوديك، **الرمزية**، ترجمة نسيم ابراهيم يوسف،(الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، ١٩٩٢م)، ٤٠

وبين المجاز يسيرا[٢٤٧]. ولا يمكن للكاتب أن يكتب الرمز بمحض الصدفة فهناك أشياء تساهم في تكوين هذه الكتابة منها التجربة الحياتية والظروف التي تحيط بالكاتب كأن يكون الوضع السياسي المحيط أو الوضع الأمني، وقد يعمد الشاعر إلى استعمال الرمز لأسباب فنية وإضفاء جمالية على نصه، وكل هذه الأشياء تجعل الشاعر يستعمل الرمز . وهو على أنواع منها الرمز اللغوي والديني والاسطوري والفني ويرتبط الرمز بتجربة الشاعر وبالمرجعيات التي تنبثق أو تؤثر فيها وهو انعكاس من التجربة التي يعانيه الشاعر في واقعه الراهن الذي يعيشها والشاعر ينتقل في تجربته البلاغية الواضحة إلى الغموض[٢٤٨].ونتناول في دراستنا بعض الشواهد الرمزية التي استخدمها سعدي للتعبير عن تجربته الشخصية في قصائده منها

"غريبٌ أنت في الأرض التي تمتدُّ بين جداول البصرة

وأسوار الرباط:

رأيتها غصنا فغصنا، صخرةً صخرةْ

ولكنّ المخاض هنا، بعينيكَ اللتين تواجهان غرابة السرّ

وأزهار البنادق والمياه وزرقة البصرة"[٢٤٩].

في هذا المقطع رمزية تشير إلى الثورة وما تبشر به إذ استعمل الشاعر الفاظا مثل المخاض التي تدل على الولادة، التي استعملتْ في القرآن الكريم حين جاء المخاض السيدة العذراء عندما ولدت السيد المسيح عليه السلام، كما إنه أشار إلى أزهار البنادق بدل الرصاص فالأزهار إنما أراد بها الحياة المفعمة بالحرية فالرصاص هو الذي يؤدي إلى إنبات الأزهار الذي يرمز به كما أشرنا إلى الحياة. ومن صور الرمز التي جاء بها سعدي في ذات القصيدة قوله

---

[٢٤٧]ينظر:أنّا بليكان، **الرمزية دراسة تقويمية**، ترجمة الطاهر أحمد مكي وغادة الحفنى، (القاهرة: دار المعارف، ط ١٤١٥،١هـ، ١٩٩٥م)، ١٨٤.

[٢٤٨]ينظر: عزت ملا ابراهيمي ومحمد سالمي وصديقة تاج الدين، **الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم**،(باكستان: مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور،العدد٢٤ ،٢٠١٧م)،١٢٨.

[٢٤٩]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/ ٢٠٥-٢٠٦.

" سلاما أيها الحزبي والجندي والفلاح

سلاماً أيها العمال

سلاما أيها الماشون فوق الماء

سلاما أيها النخل الذي لم يشبع الأبناء"[٢٥٠].

فقد لجأ الشاعر إلى الإتيان بالرمز الديني المأخوذ من التراث وذلك عن طريق استخدامه لفظة الماشون فوق الماء والذي يشير به إلى أبناء الثورة ، فالماشون فوق الماء كما تخبرنا به كتب التراث كثر منهم المسيح عليه السلام والذي يعد ممشاه على الماء معجزة من معجزاته العظيمة التي تستدعي الدهشة ،إذ جاء "ولما كان المساء نزل تلاميذه إلى البحر فدخلوا السفينة ومانوا يذهبون إلى عبر البحر إلى كفر ناحوم وكان الظلام قد أقبل ولم يكن يسوع قد أتى إليهم وهاج البحر من ريحٍ عظيمة تهبُّ فلما كانوا قد جذفوا نحو خمس وعشرين أو ثلاثين غلوةً نظروا يسوع ماشيا على البحر مقتربا من السفينة فخافوا..."[٢٥١] فالترميز الذي يشير إليه الشاعر هو ترميز يشير إلى الرفعة والعلو وهذه أمور لا تتحقق دون تضحية، ودون سمو، ويستخدم الشاعر هذه الدلالة لأجل إلفات النظر إلى رفقائه في النضال والدرب ولتثبيت فكرة إيثارهم من خلال شعره، فالترميز الذي شبه أصحابه بالمسيح فيه إشارة إلى إنهم لا يتركون من يسير معهم كما إن المسيح لم يترك تلاميذه في وسط البحر حين اشتدت عليهم الأمواج

ومما ورد من رموز قوله:

"يقول لي السوق شيئاً، يقولُ لي الشوق شيئاً، فأقسم بين اثنينِ

القميص الذي ورث الفتن الداخليةَ

والكتب المستباحةَ..."[٢٥٢].

---

[٢٥٠] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٠٨.

[٢٥١] **إنجيل يوحنا**(الأصحاح السادس)،(بيروت: مطبعة الأمريكان، د ط،١٩٠٨م)،٣٢٧.

[٢٥٢] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢١٢.

يستحضر سعدي صورة التاريخ العربي الصورة قاسية في مشهد رمزي، إذ يشير إلى استشهاد الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه على يد الخوارج، وقميصه الملطخ بالدم الذي ورث الفتن الداخلية إشارة الفتن التي عصفت بالأمة آنذاك وما رافق مقتله من أحداث دموية أدت إلى انقسام الامة على نفسها على فريقين متخاصمين، وبهذا القميص يرمز الشاعر إلى صورة الظلم والجور التي عاشتها الأمة وتعيشها حتى هذه اللحظة، نتيجة تلك الفوضى العظيمة، حيث إنَّ رمزية تلك الحادثة تركت غصة في حلق مثقفي الأمة لما يروه من تشرذم لأمتهم. فهذا الرمز هو ما يطلق عليه بالرمز الديني والرمز الديني لا يمكن فهمه ألا إذا استطاع المتلقي معرفة الخيوط الدقيقة للشخوص والإلمام بالأحداث المرافقة لها[٢٥٣].وهنا يقسم الشاعر قميصه المتحدر من أيام مصرع الخليفة عثمان، مبينا أن هذا القميص ورث الفتن الداخلية, والكتب المستباحة" إن هذه اللقطة اللماحة وما فيها من إشارات رمزية إلى أحوال الظلم والطغيان المتكررة عبر العصور متمثلة(بالفتن الداخلية ومصادرة الكتب)"[٢٥٤].وكلمة ورث الفتن تدل على إن القميص لم يكن هو سبب أصيل في الحدوث وإنما تشير إلى انتقال تلك الفتن إلى القميص مما يدل على أن هناك مسبب سواء أكانوا شخوصا أم ظروفا محيطة أدت إلى ظهور تلك الفتن.

ومن شواهد الرمز الأخرى قوله:

"إني أحدثكم، وفي عيني يرتجف الحريقْ

والليل، والحمّى، ويبتسم المقاتلْ

إني أحدثكم، وفي عيني ترتجف السلاسلْ...الخ"[٢٥٥].

يلاحظ في هذا النص المسمى المحكوم الأول رمزا أشبه باللغز يستثير المتلقي ويحرك ماء الفكرة في رأسه ليس لأجل الرمز فقط وإنما على قلب صورة الألفاظ، فنُلحظ ألفاظ الحريق، والليل والحمى، هي ألفاظ

---

[٢٥٣]ينظر: هدية جمعة البيطار، **الصورة الشعرية عند خليل حاوي**،(هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث: دار الكتب الوطنية، ط١،٢٠١٠م)،٢٦١.

[٢٥٤]علي كنعان، **سعدي يوسف وأشجان جيل راحلة**، منشور على شبكة الأنترنت في موقع رأي اليوم، تمت زيارة الموقع في تأريخ٧/٤/٢٠٢٢م الساعة التاسعة صباحاً، متاح على الرابط https://www.raialyoum.com.

[٢٥٥]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٧٩/١.

تدل على القلق والخوف ولكن ما أن نصل إل جملة ويبتسم المقاتل تنقلب الصورة النمطية وينقلب معها المعنى وباجتماع هذه الألفاظ مع ابتسامة المقاتل تعطي لنا رمزا جديدا وصورة مغايرة لما عليه الألفاظ، فيتحول المعنى من القلق إلى الاطمئنان وقوة وجسارة المقاتل أمام الحريق والليل والحمّى التي يراد منها وصف حالة عامة، كما نرى ارتجاف السلاسل وهي أيضا في عينيه ترمز إلى القوة وعدم الخوف.

الفصل الرابع

المستوى الصوتي في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

يتشكل المستوى الصوتي نتيجة وجود ضربات إيقاعية تحدثها المفردة أو مجموعة من الكلمات، وهذه الضربات المتوالية نتيجة ترتيب متناسق، فيتشكل الايقاع أما بشكل ظاهري كما هو الايقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية والروي، وأما بشكل مهموس نتحسسه من خلال عدة أمور ترتبط بالمفردة، أو بمجموعة كلمات وهو ما يطلق عليه بالإيقاع الداخلي، ويعطي الصوت بعدا جماليا تفصح عن مهارة الشاعر في طريقة اختياره للأصوات وانسجامها مع المعنى المؤدى في البناء اللغوي والفني للقصيدة[٢٥٦]. ونحن حينما ندرس المستوى الصوتي في القصيدة ونحلله فينبغي لنا الوقوف على خاصية كل صوت، فالتحليل الصوتي يقوم أساسا على مدركات الخصائص الصوتية في اللغة العادية، ثمَّ ينتقل إلى الأصوات التي تميل عن النمط العادي لإظهار سماتها وخصائصها والتي تؤثر في الأسلوب بشكل واضح، وذلك لأن الصوت والنطق يمكن لهما أن يكونا ذا طبيعة انفعالية[٢٥٧].ويظهر أثر المستوى الصوتي للكلمة خارج حدود الصوت، فأهل الصرف حينما ينظرون إلى الكلمة فإنهم ينظرون إلى وزنها باعتبارين أولا باعتبار الصوت، والثاني باعتبار الايقاع، فأما باعتبار النقطة الأولى "فمهمة الوزن أن يقابل بين أصوات الموزون وأصوات الميزان، فأول أصوات الكلمة يقابل بالفاء، وثانيها يقابل بالعين وثالثها يقابل باللام"[٢٥٨]. وليس بالإمكان معرفة المستوى الصوتي دون تدخل الكلمات سواء أكان على مستوى الإيقاع الخارجي أو الداخلي دون أن تمر في الجهاز الصوتي إذ إن المستوى الصوتي في حقيقته الدراسية هو مستويين المستوى الكتابي أو الإنتاجي والمستوى الصوتي أو النطقي، وينتج عن كل حرف وكلمة وجملة سمة معينة تتعلق بها

---

[٢٥٦] ينظر: ياسر عكاشة حامد، **مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان- شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبدالرحمن صالح العشماوي(المستوى الصوتي نموذجا)**،(مجلّة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، العدد٦ ،٢٠١٦م)٦٨١-٦٨٢.

[٢٥٧] ينظر: محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**،(لبنان-بيروت: مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر،ط١، ١٩٩٤م)٢٠٦.

[٢٥٨] عبد الصبور شاهين، **المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي**،(بيروت: مؤسسة الرسالة، د ط، ١٤٠٠هـ،١٩٨٠م)،٩ ٤٩.

فعلى المستوى الخارجي يمثل اختلاف الأوزان والأبحر سمة أساسية في تكوين الايقاع الخارجي وكذلك الأمر بالنسبة للقافية والروي، وأما على المستوى الصوتي المتعلق بالإيقاع الداخلي فيمثل نبر وقوة ورخاوة وصفة كل حرف سمة مختلفة عن الحرف الأخر فإن تشابه حرف مع حرف أخر في نقطة ما لا شك أنهما سيختلفان في نقطة أخرى، فعلم الصوت كما عرف إنه العلم "الذي يدرس الأصوات اللغوية، من ناحية وصف مخارجها، وكيفية حدوثها، وصفاتها المختلفة ، التي يتميز بها صوت عن صوت، كما يدرس القوانين التي تخضع لها هذه الأصوات في تأثيرها بعضها ببعض، عند تركبها في الكلمات والجمل"[٢٥٩]. يتضح مما تقدم أن المستوى الصوتي يعد أحد أهم الركائز الأساس في تكوين الوحدة الكلامية سواء أكانت تلك مفردة أو بيت شعر، كما ويقوم على دراسة العلاقات المتجاورة بين الكلمة وما بعده أو دراسة الحركات داخل الوحدة الايقاعية ونعني بالحركات هو تغيرها من المتحرك إلى الصامت، أو من الصامت إلى المتحرك وسنقدم نماذج المستوى الصوتي التي تعنى بدراسته سواء أكان على مستوى الايقاع الخارجي او الداخلي, وما ينطوي تحتهما.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

شغل الايقاع علماء العربية منذ القدم، ويعد الخليل بن احمد الفراهيدي[٢٦٠] أول من وضع علم العروض، الذي يخص موسيقى الشعر، والموسيقى الشعرية هي الأساس الذي تبنى عليه القصيدة العربية، وبذلك تكون هي الحد الفاصل الذي نقف عنده للتفريق بين الشعر والنثر، وحينما نقول الايقاع فإن الكلمة تأخذنا بشكل منساب نحو الموسيقى، وقد عُرّف على إنه "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في البيت، أي توالي الحركات والسكنات بشكل منظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في ابيات

---

[٢٥٩] رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**،(القاهرة: مكتبة الخانجي،ط٣، ١٤١٧هـ،١٩٩٧م) ،١٣

[٢٦٠] هو أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي، أحد علماء البصرة المشهورين ولد سنة ١٠٠هـ وتوفي سنة١٧٥هـ، الخليل بن أحمد وابن السكيت والرازي، **ثلاثة كتب في الحروف**، تحقيق رمضان عبد التواب،(مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض،ط١٤٠٢،١هـ،١٩٨٢م)١١.

القصيدة"[٢٦١]. وبالتالي فإن الموسيقى حينما تمتزج مع الجملة الشعرية أو البيت الشعري فإنه سيظل ملتصقا في ذاكرة المتلقي كونه يُسهَّل عملية حفظه مما يجعله متدفقا في الذاكرة، وأقرب إلى النفس. فالكلام الموزون الذي يتصف النغم الموسيقي يثير في المتلقي انتباها ويجذبه لكون المتلقي سيتوقع المقاطع خاصة تنسجم مع ما سمعه من مقاطع سابقة لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، التي تنتهي بعدد من المقاطع وهو ما يطلق عليها القافية[٢٦٢]. وقد عدّ بعض الدارسين الوزن والايقاع شيئا واحدا منهم شكري محمد عياد الذي قال الوزن أو الإيقاع عبارة عن حركة منتظمة وعدَّ التئام أجزاء الحركة في مجموعة متشابهة ومتساوية شرطا في تكوينها لهذا النظام وسلسلة هذه الحركات, كما إنَّ الاصوات إذا انعدمت منها استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة[٢٦٣].كما ان الإيقاع يقسم على قسمين رئيسين منه الإيقاع الخارجي والداخلي هذان النوعان يشتملان على عدة محاور فالإيقاع الخارجي يشتمل على الوزن والقافية والروي ، أما الإيقاع الداخلي فيشتمل على التكرار والتوازي والجناس والطباق والترادف وما إلى ذلك، ونحن إذ ندرس الإيقاع يمكننا أن نبين نوعين من انواع الايقاع الشعري كما بينه شكري محمد عيّاد، النوع الاول يقوم على وحدات متساوية في مجموعها وهي ليست بالنسبة المحدودة وهذا النوع يحتاج إلى فواصل أو علامات، أما النوع الثاني فيتألف من اجزاء بينها نسب محددة فالأول يحتاج بالضرورة إلى علامات وفواصل أما الثاني فيمكننا أن نتخلّى عن تلك الفواصل لأن السبب بين الأجزاء تتكرر من وحدة إلى أخرى[٢٦٤].وبهذا يمكننا أن نجد الإيقاع في النثر وفي الشعر على حدٍ سواء فمثلا في الشعر يتكون من الايقاع الخارجي والداخلي ، أما في النثر فيمثله الإيقاع الداخلي المتمثل بما ذكرنا من التكرار والترادف وغير ذلك، وسنتناول هنا الإيقاع الخارجي ثمَّ بعدها ننتقل إلى الإيقاع الداخلي، فمن محاور الإيقاع الخارجي:

---

[٢٦١] محمود فاخوري، **موسيقا الشعر العربي**،(سورية–حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية جامعة حلب،ط١٤١٦،١هـ،١٩٩٦م)،١٦٤.

[٢٦٢] ينظر: ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**،(مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م)،١١.

[٢٦٣] شكري محمد عياد، **موسيقى الشعر العربي(مشروع دراسة علمية)**،(القاهرة: دار المعرفة،ط١٩٧٨،٢م)،٥٧.

[٢٦٤] شكري محمود عيّاد، **موسيقى الشعر العربي(مشروع دراسة علمية)**،٥٩.

المطلب الأول: الوزن

يعدُّ الوزن أول محاور الإيقاع الخارجي للقصيدة أو البيت الشعري والمتمثل بعدد التفعيلات المتكررة والمكونة للموسيقى الخارجية له. وتتكون الأوزان الستة عشر من تكرار التفعيلة الواحدة أو أكثر بشكل منتظم أو طبقا لاحتمالات التكرار والاجتماع المختلفة للتفعيلات[٢٦٥]. وقد عرّفت نازك الملائكة[٢٦٦] الوزن على إنه هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية التي تصيّرها شعرا فلا شعر دون وزن ،فمهما حشّد الشاعر من عواطف وأفكار فلا يمكنها أن تكون شعرا ما لم تخضع للموسيقى وينبض الوزن في عروقها[٢٦٧]. ومن فائدة الوزن إنه لا يدع مجالا للقارئ في أن يشرد ذهنه عن الضربات الايقاعية المتوالية والمتوقعة فلا يخرج ذهنه خارجه، وينبغي الإشارة إلى إن سعدي يوسف ليس لديه نسق محدد من الاشكال الشعرية التي يسير عليها فهو متنوع بين النظام العمودي والشعر الحر الذي ظهر في أربعينيات القرن المنصرم على يد بدر شاكر السياب ونازك الملائكة كما إنه كتب الاشكال الاخرى كقصيدة النثر والسونيت، وسنأخذ بعض الشواهد على بعض الأشكال فمنه قوله:

" في عتمة الاعدام كان على سلاسلهم جناحُ

أصواتهم ينبوع أغنية تدور بها الرياح

الحارس الليلي يشربها ويفهمها السلاحُ

في عتمة الاعدام، كان على سلاسلهم صباحُ"[٢٦٨].

---

[٢٦٥]ينظر: سيد البحراوي، **العروض وايقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية**،(مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، ١٩٩٣م)، ٣٥.

[٢٦٦]نازك الملائكة. شاعرة وناقدة عراقية ولدت في بغداد يوم ٢٣ آب ١٩٢٣ وهي أول عقب لأبيها، وكانت نشأتها الأولى في بيت حافل بالسكان يضطرب بين جدرانه الصخب والضجيج، وكان بيت رفه ونعمة وعلم، تخرجت في دار المعلمين العالية عام ١٩٤٤ وقد نالت درجة الليسانس باللغة العربية بمرتبة الامتياز وكانت أعلى درجة تمنحها الدار. عبدالجبار داود البصري **نازك الملائكة الشعر والنظرية** ، ،(بغداد: دار الحرية للطباعة، د ط،١٣٩١هـ،١٩٧١م)٤٧و٥١.

[٢٦٧]نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**،(منشورات مكتبة النهضة،ط٣، ١٩٦٧م)،١٩٣.

[٢٦٨]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٧٨/١.

وتكون الكتابة العروضية مع التقطيع للشطر الأول التي تتشابه مع الأشطر التي تليها على الشكل التالي

في عت م تل \ اع دا م كا \ن ع لى س لا \ س ل هم ج نا حو

0\ 0\ \ 0\ \\| 0\ \ 0\ \\| 0\ \ 0\ 0\ | 0\ \ 0\ 0\

نلحظ أن هذه المقطوعة قد توهم القارئ أنها من الشعر العمودي وهي قريبة منه، فهذه رباعية غير متساوية التفعيلات، جاءت على مجزوء البحر الكامل بشطر شعري واحد على أربع تفعيلات في كل شطر ، والبحر الكامل التام يكون على ست تفعيلات ثلاث في كل شطر، كما يُلاحظ أن بعض التفعيلات جاءت مضمرة .والمقصود بالإضمار أن يسكّن الحرف الثاني المتحرك[٢٦٩]،أي تسكين التاء في تفعيلة مُتَفَاعِلُن فتتحول إلى مُتْفاعِلُنْ ، كما جاءت نهاية الشطر تفعيلتها مرفّلة ونقصد بالترفيل عملية زيادة سبب خفيف لأخر الوتد المجموع[٢٧٠]. والبحر الكامل ذو توتر داخلي حسب رأي كمال أبو ديب[٢٧١] . ولكن القارئ المتأمل لإيقاع البحر الكامل يجد إنه بحر متلائم مع ما يبتغيه الشاعر فهو ذو نسق غزلي مع قصيدة الغزل وذو نبرة شجونية مع قصيدة الحزن وذو دلالة سعيدة مع قصائد الفرح، فهو بحر ليس له قالب موضوعي معين، كما أن الشاعر قد نجح في توظيفه هنا، فقد نجد ايقاعه متحولا بدلالته بين الشطر الأول الدال على الحزن المتمازج مع الأمل ثم ينتقل في الشطر الثاني ليتحول إلى بشارة أمل، وقد جاءت التفعيلة الأولى المضمرة متناسقة مع الحدث في بداية الأشطر فسكونها يعني أن هناك حالة ترقب، كما إنه خلق لنا ايقاعا موحدا عند بداية قرأتنا لأول شطر في بداية المقطوعة فلم يجعل أسماع القارئ تتكلف في الانتقالة بين تغيير نغم الإيقاع فالتفعيلتان الأوليتان من كل شطر جاءتا مضمرتين

---

[٢٦٩]محمود علي السمان، **العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه**،(مصر– القاهرة: دار المعارف، د ط، د ت)، ٨١.

[٢٧٠]عبد المؤمن منصور، **شعرية الايقاع في شعر عياش يحياوي**،(كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي،٢٠١٤–٢٠١٥م، رسالة ماجستير)، ٣٨.

[٢٧١]كمال أبو ديب، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي(نحو بديل جذي لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن)**،(بيروت: دار العلم للملايين،ط١، ١٩٧٤م)، ٣٤٤.

والتفعيلات الثلاثة جاءت صحيحة مُتَفَاعِلُنْ أما التفعيلة الاخيرة فقد أتت صحيحة مرفلة(مُتَفَاعِلاتُنْ).

ومما ورد أيضا

"أعيش على مقلتيك كأني بعينيّ لا أبصرُ

وليل شفاهي ارتجافٌ ودربي هوىً أخضرُ

أقول إذا الريحُ مرّت: لمن دونها تعبرُ

لمن يزهر الجلنار، ويندفعُ المرمرُ"[٢٧٢].

ويكون كتابة الشطر الأول عروضيا وتقطيعه على الشكل التالي:

أ عي ش|ع لى مق | ل تي ك| ك أن ني| ب عي ني|ي لا أب| ص رو

0\\ | 0\ 0\ \|0 \0\\| 0\0\\| \0\\| 0\ 0\\ |\ 0\\

فعول | فعولنْ | فعول | فعولنْ | فعولْ | فعولن | فعو

تتكون هذه الرباعية من بحر المتقارب الذي يأتي من تكرار تفعيلة فعولن. وهو مبني على مجيء تفعيلة فعولن ثماني أجزاء[٢٧٣]. وهذا البحر بحر راقص سريع الايقاع، ونلاحظ في هذه الرباعية إن الشاعر لم يستخدمه تاما فقد استخدمه في الشطر الاول بسبع تفعيلات ، والاشطر الثلاثة التالية بست تفعيلات أي إن الاشطر الثلاث جاءت على مجزوء المتقارب، وهذا التشكيل أقرب ما يكون إلى الاستخدام العروضي الحديث، في قصيدة شعر التفعيلة، إذ يلجأ الشاعر عند استعماله للبحور الصافية إلى زيادة عدد التفعيلات او نقصانها تبعا للدفقة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر ونجد إن الشاعر قد بدأ بتفعيلة فعولن مقصورة فأصبحت فعول. ونعني بالمقصورة وهي علة تدخل على التفعيلة فتقوم بإسقاط السبب الخفيف

---

[٢٧٢] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٩٣/١.

[٢٧٣] أبو اسماعيل بن ابي بكر المقري، **العروض والقوافي**، شرح وتعليق، يحيى بن علي يحيى المباركي، (القاهرة: دار النشر للجامعات، ط١، ١٤٣٠هـ ،٢٠٠٩م)، ٤٧.

واسكان متحركه[٢٧٤] .كما إن التفعيلة جاءت في نهاية كل شطر فعو محذوفة. والحذف: هو أن نقوم بإسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة[٢٧٥]. ونكاد نرى تأثر سعدي بإيقاع هذا البحر الذي كتب على إيقاع في فترة السبعينيات إلى فترة التسعينيات بشكل واسع، فالعواطف والمشاعر التي تبدو حرّة في نفس الشاعر غلفها هذا البحر ليتناسق الدفق الشعوري مع تحويلات التفعيلة. ومما جاء قوله

" مضينا، فيا وادي العقيق: تذكُّراً

وعُدنا، فيا وادي العقيق: أمانا

و يـا شرفةً بالضفتين فشارقٍ

سلاماً، و يا حبّاً ضممتِ. . . حنانا

نغضُّ لديكِ الطرفَ محضَ مروءةٍ

وتبخلُ حتى بالحديث رؤانا...

وإني ولأستحيي إذا رنّ هاتفٌ

فيوشك قلبي أن يقول : كفانا

كأنيي مع الركْبِ اليمانين مُصْعِدٌ

وإن كان أدنى من يدي هوانا

.....الخ"[٢٧٦].

تعدّ قصيدة غزلٌ أموي قصيدة عمودية تقليدية ملتزمة بمنهاجها العروضي الخليلي، استعمل فيها الشاعر البحر الطويل كونه بحرا قَصصي، يتفق مع هذا النوع من القصائد، ووزنه "فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

---

[٢٧٤] ينظر: أحمد الهاشمي: ت ١٩٤٣م، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تحقيق علاء الدين عطية،(مكتبة دار البيروتي، ط ٣، ١٤٢٧هـ،٢٠٠٦م)، ٢٧.

[٢٧٥]أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، ٢٦.

[٢٧٦]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٣٠١/١.

+ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن"[٢٧٧]. وهذا النوع من الإيقاع يجعل للشاعر مساحة في أن يمد في دفقته الشعورية، إذ يحقق مبتغاه في التعبير، ونلحظ إن الشاعر استعمل البحر بضرب مقبوض، وعروضه محذفة، ونعني بالقبض حذف الحرف الخامس إن كان ساكنا والسبب الثاني فتتحول تفعيلة مفاعيلن إلى مفاعلن [٢٧٨]. كما تخلل البحر زحاف الوقص حيث تحولت تفعيلة متفاعلن إلى مفاعيلن، وهذا واحد من أشكال تفاعيل البحر الطويل،

ومن الشواهد أيضا

" أيتها الأشرعة

أيتها الأنّة في الأشرعة

أيتها اللعنة في الأشرعة

يا ثوبَ مصلوبٍ تركناهُ

ممزقا في البحر نستجدي عطاياهُ

يصنعهُ أطفالنا من ورقْ

ويشرب الرجال فيه القلقْ

والعَرق – الليمون، المجهولْ

في ساحلٍ مجهولْ

تعانق النجمُ به والغرقْ"[٢٧٩].

---

[٢٧٧] مصطفى حركات، **أوزان الشعر**،(القاهرة:الدار الثقافية للنشر، ط١، ١٤١٨هـ ،١٩٩٨م)، ٥.

[٢٧٨] ينظر احمد الهاشمي،**ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، ٢١.

[٢٧٩] سعدي يوسف،**المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠٦.

نرى إنّ إيقاع هذه القصيدة من بحر الرجز ذا الإيقاع السريع، وهي من أشكال التفعيلة التي تعتمد على الشطر الواحد، وهو من البحور الصافية. ومن أهم ما يميزه سهولته وعذوبته واتساعه ويمكن للشاعر أن يتصرف به ، وفيه يجوز حذف حرفين من كل تفعيلة فتتحول تفعيلة مستفعلن إلى مُتَعِلن كما ويكثر فيه دخول الزحافات والعلل أكثر الشعراء النظم عليه وقد سمي (بحمار الشعراء)[٢٨٠]. ونجد في هذه المقطوعة بدأ الشاعر بتفعيلة مستفعلن مطوية فانتقلت إلى مستعلن كما إن التفعيلة الثانية في الشطر الأول اجتمع فيها زحاف الطي وعلَة القطع فانتقلت إلى مفتعل، وهذا يوحي للمتلقي إن الشاعر كان مجهودا وغير مرتاح ، ونلحظ أن حشو القصيدة جاء بتفعيلات تامة صحيحة ومطوية و مخبونة أما نهاية الأشطر فقد توزعت بتنوع العلل والزحافات وأحيانا يجتمع الزحاف والعلة معا، مثلا في الشطر الثالث(يا ثوب مصلوبٍ تركناه) جاءت التفعيلتان الأوليتان تامتان، في حين التفعيلة الثالثة مستف، فكأنه أراد أن يخاطب الشراع أن يستمع له ولكنه يخذله مما يؤدي لانقطاع التفعيلة وعدم مجيئها تامة، كما إن نهاية الشطر الرابع جاءت بالشكل نفسه، وعلى هذا النحو تمضي تفاعيل القصيدة ، وهذا يفسر على أنه رغم بساطة البحر وسرعة إيقاعه ألا أن الشاعر كان يعاني من اضطراب داخلي تؤكده كثرة العلل والزحافات كما وإنّ سكون الكلمات في نهاية الأشطر تلائمت مع حركة الركود النفسي لدى الشاعر، الذي ينتظر مصيرا ما مع حركة اضطراب الماء وكأنك ترى منظرا مرئيا لحالة هيجان البحر وعدم ثبات الأشرعة وكأنه يتوسله أن يثبت أمام ذلك الهيجان، وهذا الايقاع يستدعي القارئ للوقوف على أسبابه وقراءة نفسية الشاعر المتوترة من خلاله. كما إن الزحافات والعلل أحدثت حركة متنامية أدت إلى القضاء على الملل والرتابة التي ربتما يشعر بها القارئ، وينبغي أن نشير الا إن بعض الزحافات والعلل لا تجتمع الافي شعر التفعيلة فما تجيء عليه في شعر التفعيلة ليست كذلك في الشعر العمودي. فمن خلال دراستنا للإيقاع والأوزان نعود إلى فكرة الخليل في أن للأوزان علاقة بنفسية الشاعر فالشاعر حينما يكون حزينا فإنه يعبر عن جو الحزن بالأبحر الطويلة، وحالات السرور يعبر عنها بالأوزان القصيرة[٢٨١]

---

[٢٨٠]محمود علي السمان، **العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه**، ٥٤.

[٢٨١]عزالدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، (القاهرة: دار غريب،ط٤، د ت)،٧٢.

المطلب الثاني: القافية أو التقفية

تعد القافية واحدة من أشكال الايقاع الخارجي، فعن طريقها يمكن للقارئ أو المتلقي أن يضبط ايقاع ما سيأتي في أخر كل بيت في القصيدة يصيخ إليه من خلال عملية تتابع الصوت الذي تحدثه القافية، وهي كغيرها تعرضت إلى اختلاف في تعريفاتها وتداخلت مع الروي، نتيجة لاختلاف مفاهيم التلقي،. فقد قيل عنها بأنها "حرف الروي الذي يتكرر في اخر كل بيت من أبيات القصيدة"[٢٨٢]. وعرّفت على إنها "هي الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن. فالقافية في قول أبي تمام:

يا يوم وقعة عموريَّة انصرفتْ عنك المنى حُفّلا معسولة الحَلَبِ

هي قوله (تل حلبي) فالياء الناشئة عن إشباع كسرة الباء آخر حرف ساكن في البيت، واللام من (الحلب) أول ساكن سبقه، والتاء هي الحرف المتحرك الذي قبل الساكن"[٢٨٣]. وقد جاء إنَّ القافية عبارة عن ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الإيقاع الوزني رصيدا إيقاعيا جديدا، وتعطيه نبرا وقوة جرس يضع فيها الشاعر دفقته الشعورية وما أن يستعيد قوة نفسه يبدأ من جديد، وهو أشبه ممن يجري فيصل إلى شوط محدد يبلغه ثُمَّ يستريح وينطلقُ مرّة أخرى[٢٨٤].كما إن مفهومها في اللغات الأوربية يأتي من تكرار لأصوات متشابهة أو متماثلة بفترات منتظمة، غالبا ما تكون في نهاية الأبيات الشعرية ، وقد نجدها في النثر كما هو السجع عند العرب أو داخل البيت الشعري[٢٨٥]. ويمكن لنا أن نفهم العلاقة بين القافية والمحتوى من خلال التناغم الصوتي بينهما، إذ إن القافية بصوت رويها المتميز تتحدد تبعا لعلاقتها بالمحتوى وقد تكون ذات علاقة إيجابية أو ذات علاقة سلبية فالعلاقة داخلية ومن خلال هذه العلاقة يمكن لنا دراسة القافية[٢٨٦]. فهي لا تقل أهمية عن الوزن في خلق الإيقاع الخارجي للقصيدة بل هي أحد الأركان

---

[٢٨٢]شكري محمد عيّاد، **موسيقى الشعر العربي،(مشروع دراسة علمية)**، ٩٩.

[٢٨٣]محمد علي الهاشمي، **العروض الواضح في علم القافية**،(دمشق: دار القلم، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م)، ١٣٥.

[٢٨٤] عبد الرحمن الوجي، **الإيقاع في الشعر العربي**،(دمشق: دار حصاد للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٩م)،٧٠.

[٢٨٥]محمد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**،(دمشق: اتحاد الكتاب العرب، د ط، ٢٠٠١م)، ٩٠.

[٢٨٦]ينظر: إبراهيم جابر علي، **الأسلوبية الصوتية**،(الأردن- عمّان: أمواج للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥م)، ٢٥٢.

الرئيسة المحيطة به، ولم تعد القافية في الشعر الحديث (التفعيلة) نجدها ظاهرة بشكل كبير بل أخذت التقفية دورها في نظام ايقاعه، وأصبحت هي الضابط لحركته، والتقفية مصطلح حديث يعتمد على السطر الشعري، وقد تتكرر في كل سطر شعري ولا تنقطع وقد تنقطع بين الحين والأخر ولكنها في كل الاحوال اعتمادها على السطر الشعري[٢٨٧]. وسنتطرق إلى القافية والتقفية في شعر سعدي يوسف رغم قلة ورود القافية في هذه المجموعة

"فكلُّ لياليا لقاءٌ، وكلُّهـــا

رجاءٌ، وكلُّ الأبعدين سوانا

و يا دارَها بالنخل... لا هبط الدجى

عليكِ، ولا سنَّ الوشاةُ سنانا

يداها، وعيناها، ولفتةُ جيدها

لديكَ

فيا وادي العقيق:

أمانا"[٢٨٨].

في هذه المقطوعة المأخوذة من قصيدة مقفاة التي كررناها كونها القصيدة الوحيدة التي جاءت بشكلها التقليدي نلحظ إن حدود القافية قد بدأت من أخر حرف ساكن في التفعيلة وهو حرف الألف إلى أول حرف ساكن قبله وهو الألف الذي سبق حرف النون وبذلك تكون القافية (انا) أي أخر ثلاثة أحرف من كل نهاية عجز ، ويطلق على هذا النوع من القوافي المطلقة بالنسبة لختامها أما بالنسبة باعتبار حروفها، فهي قافية مردوفة ونعني بحرف الردف بأنه "حرف مد(ألف، واو، ياء) او لين قبل الروي. ويجمع

---

[٢٨٧] ينظر: محمد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** ، ١٠٣.

[٢٨٨] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠١-٣٠٢.

على أرداف"[٢٨٩]، ونلحظ أن حرف الإطلاق الألف مع حرف الردف الألف وهو من حروف العلة، قد أسسا لنا إيقاعا متناغما، يمكن لنا أن نفهم حالة الشاعر من خلالها ويدل الإطلاق على إن الشاعر في حاجة إلى مد الصوت، وكأن فيه إلحاح لأن يسمع المخاطب صوته، فالشاعر يعيش حالة وجدانية يحتاج فيها إن يمدّ صوته، ومن الشواهد أيضا

" صمتي، يغني لك، يا فاحمة الأهداب

يسأل عن خصركِ، هل تجرحهُ الأثوابْ

يسألُ عن فراشكِ اللائذ بالظلمةْ

هل داعبت مخمله النجمةْ؟

وشعركِ النعسانُ. . . يغفو الآن أم ينسابْ؟

قبّلت أمس الشفة الدافئة السفلى

كنا بعيدينِ، ولكنْ، كانتِ الأحلى

أحسستها في شفتي ترجفُ

تحرقني، تسكرني، تعصفُ

يا ليلُ . . .أين الشفةُ الدافئة السفلى؟

لاتتركيني ظامئا محرق العينينْ

منتظرا صوتك يأتي ليلة الأثنينْ

وددتُ لو عانقتكِ الليلةْ

حتى يذوبَ النجمُ، حتى تنزف القبلةْ

---

[٢٨٩]محمود فاخوري، **موسيقا الشعر العربي**، ١٤٢.

وتدفعيني عنكِ مضنىً مغمض العينين"[٢٩٠].

يلاحظ إن الشاعر لم يعتمد على قافية واحدة ، وإنه اعتمد على نظام متعدد القوافي فكل خمسة أشطرٍ تنتمي إلى نظام يختلف عما بعدها، فالشطران الأولان يتشابهان في القافية ثم شطران أخران مختلفان عما قبلهما، ثم يتبعه بشطر يشبه التقفيتان الأوليتان

والتقفية هنا تقابل القافية في البيت العمودي، بعدها يردفه بتقفية تشبه الشطرين الأوليين وهذا يتشابه تقريبا مع الموشح الاندلسي من حيث الشكل الا إنه يعتمد على نظام الشطر الواحد بدل الشطرين، ويمكنا أن نحدد عدد من القوافي في ذي المقطوعة، فالتفعيلة في الشطرين الأوليين تبدأ هي (هداب، ثواب)، ثُمَّ (لمة، جمة)فترجع إلى نساب ثم(فلى، حلى) ثمَّ(رجفُ، عصف) ثُمَّ فلى، و (ينين، ثنين) ثُمَّ (يلة، بلة) فتعود إلى ينين، ونجد أيضا إن التقفيات جاءت جميعها مقيدة سوى في كلمتي ترجفُ وتعصفُ ، وقد نجح الشاعر في خلق موسيقى تتناسب مع الحالة النفسية التي دفعت الشاعر إلى هذا التأليف فهي قصيدة إلى أنثى بعنوان صراحة موجها إليها عواطفه البيضاء بشكل صريح، وما يكابده بسبب حبه لها، فصوت الباء من حروف الجهر الذي أنهى الشاعر بها التقفيتان الأوليتان تحمل في طياتها دلالة كثرة مكابدته ثم جاءت التقفية الأخرى بتاء مربوطة ساكنة وكأنه أراد اعلان ما وصل إليه من جهد تعب، ثم التقفية الأخرى التي تنتهي بحرف الألف وهو حرف جوفي منطلق من جوف الشاعر وكأنه ينهل دلوا من اعماقه، ونلاحظ أن الشاعر نجح ايما نجاح في إظهار حالته من خلال المجيء بحرف الألف الجوفي وبعدها بحرف الفاء الذي يتصف بأنه حرف رخو ومهموس، وكأنه وصل إلى حالة من التعب والجهد فلم يعد قادرا على الكلام امام ذلك المشهد الذي يصفه، ومن ثَمّ تجيء التقفية بالنون الساكنة فالنون حرف غنة يصدر من الخيشوم وصوت النون أشبه ما يكون بصوت البكاء، ثم جاء بالتاء الساكنة وهو أحد الحروف الرخوة، فنهاية هذه القوافي كلها تدلُّ على حالات غير مستقرة متوزعة بين التودد والسكوت والشكوى، ورغم دلالة تلك الحروف وصفاتها التي بيناها إلا إن الشاعر لا يمكن أن يسيطر على نصه دائما، فقد تأتي

---

[٢٩٠] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠٣.

هذه الحروف دون قصدية من الشاعر إنما يفرض النص نفسه على الشاعر حاملا أبعادا جمالية تتضح من خلال قراءة النص قراءة تحليلية دقيقة. ومن الشواهد الواردة

"لم يحفروا قبرا له في وحشة الصحراءْ

في رملها الأبديّ في صيحاتها الخرساء

ما بللوا شفتيهِ قبل مماته بالماءْ

لم يسمعوا كلماته الرملية الشوهاءْ

بل لم يكونوا يقدرونْ

أن يحفروا قبرا لهُ

أن يمسحوا شفةً لهُ

فالكلُّ موتى مثلهُ"[٢٩١].

هذه المقطوعة تكونت من عدة تقفيات فالتقفيات الأربعة الأولى رباعية وهي قوافي مطلقة مردفة ثمّ جاء بتقفية مختلفة

وقي قافية (قدرون) في كلمة يقدرون، بعد ذلك نرى إن الشاعر جاء بثلاث تقفيات منفصلة عن التقفيات التي سبقتها، وهي ما يطلق عليها القافية المجردة ونعني بالمجردة هي القوافي التي لم يأت فيها حرف ردف ولا حرف تأسيس[٢٩٢]. فالهمزة هو حرف حلقي من صفاته إنه حرف جهري شديد منفتح فهذه الصفات كلها أعطت لنهاية القافية دلالات ذات ابعاد تفهم أكثر حينما نجد الربط بين دلالات القصيدة وعلاقتها بالحرف الذي تنتهي به القافية أو التقفية، فالهمزة بصفاتها وسكونها وسبقها بحرف علة وهو حرف الردف أعطت للقارئ قراءة لملامح القصيدة الدلالية،وخاصة إنه يتحدث عن صديق له وكأن

---

[٢٩١] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣١٠.

[٢٩٢] ينظر: بريكان بن سعد الشولي وفوزي محمد خضر، **في العروض والقافية**،(جدة: خوارزم العلمية للنشر، ط١، ١٤٢٨هـ ، ٢٠٠٧م)، ١٣١.

الشاعر يريد أن يجهر بصوته بشكل كبير ويصرخ لما ألت إليه نهاية ذلك الرجل المسمى (حمود)، إذ إنه أردفها بحرف النون الذي يخرج من الأنف مكونا غنة أشبه ما يكون بصوت النحيب والبكاء، بعد ذلك يأتي بتقفية منتهية بحرف الهاء وهو حرف رخو، وهنا يطلق عليه حرف الخروج كونه جاء بعد حرف الروي، ويمثل لنا يأس الشاعر من أن يجد مستمعا إليه وهو يحي حكاية موت حمود، وهذه النهايات خلقت لنا إيقاعا شعريا متناغما مع الجو العام للقصيدة، تجذب القارئ وتجعله متناسقا مع النغمات الصوتية التي تأتي تباعا، والقوافي أو التقفيات المختلفة صنعتْ للمتلقي نغما موسيقيا متعددا، لأنها تأتي بشكل غير متوقع فبعد أن يتوقع المتلقي تقفيتان أو ثلاث نهايات للسطر يفاجئه الشاعر بنغم مختلف، وقلنا سابقا إن هذا الشكل يشبه فن الموشحات في الشعر الأندلسي والسَّونيت إلى حدٍ ما والسونيت: شكل فني لقصيدة تتكون من أربعة عشر سطرا، يتكون كُلُّ سطر فيها من عشرة مقاطع صوتية ولقوافيها نظام خاص يلتزم به الشاعر[٢٩٣].

المطلب الثالث: حرف الروي

وهو الحرف الذي تبنى القصيدة عليه وإليه تنسب ، فيقال للقصيدة بائية أو رائية، أو دالية[٢٩٤]. فحرف الروي يعد اهم حروف القافية لكونه الحرف الذي تسمى عليه القصيدة وهو الذي يصنع لنا نغما منسابا في أذن المتلقي، كما إن الايقاع الذي يشكله يؤدي إلى تكرار الجرس الموسيقي، ويعتمد الشاعر على اختيار حرف الروي طبقا للحالة التي يتطلبها الموقف وقد يأتي في كثير من الاحيان بشكل لا اختياري أي أن الشاعر يجد نفسه أمام روي متأتى بشكل لا إرادي، فتتشكل لديه القصيدة برويها المفروض، وينبغي الإشارة إلى إنَّ الروي لم يعد موجودا في الشعر العربي الحديث في قصيدة التفعيلة إلا إذا نظم الشاعر قصيدته على روي واحد في شطرين أو ثلاثة أشطر ثُمّ يختفي. ومن الشواهد قول الشاعر:

" عيناىَ، آناً في الكتابِ، وفي ارتجاف الباب آنا

---

[٢٩٣]عائشة عبيد، **فن السونيت عند الشعراء الإنجليز في عصر النهضة**،(قسنطينة: مجلة الآداب، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري،العدد١٤، ٢٠١٤م)، ٢٠٢.

[٢٩٤]محمد علي الهاشمي، **العروض الواضح وعلم القافية**، ١٣٦.

ومع اختلاج الحرفِ أبحثُ عن ذراعِكِ، عن هوانا

أستعجلُ اللحظاتِ، أحسبهنّ في قلقي زمانا

عينايَ، آناً في الكتابِ، وفي ارتجاف الباب آنا.

لو جئتِ لأنهمرَ الصباحُ دجىً، وأظلمت الرفوفُ

وتيبستْ شفتايَ من خجلٍ، وخانتني الحروفُ

قد كنتُ ملتهبَ الجبينِ، ممزقَ الرؤيا، مُهانا

عينايَ، آناً في الكتاب، وفي ارتجاف البابِ آنا"[٢٩٥].

يمكن للقارئ أن يلحظ حرف الروي الذي جاء في الاشطر الثلاثة الاولى هو (النون) ثم انتقل بالشطرين التاليين إلى حرف الفاء بعد ذلك عاد إلى النون، وكما تقدّم قلنا إن حرف النون هو حرف جهوري من حروف الغنة التي تخرج كصوت البكاء متصلا به حرف الاطلاق الألف، وهذا التناغم قد تناسب مع الحالة القلقة المتناسبة مع اجواء القصيدة ، ثم نلاحظ إن جذوة الشاعر تنطفئ من خلال مجيئه بالروي الفاء الذي يتصف بالرخاوة والضعف والهمس والسرعة، بعدها يعاود الشاعر إلى حرف النون وكأنه يكرر ما كان عليه حاله. وسنأخذ مثالا اخرا على حرف الروي المتعدد

" هل تدرين ما تخفي الجباهْ

في قبور الطين يا أمَّ الرصاصْ؟

حينما يشرب موتاكِ المياهْ

من نجوم النهر، تأتيك سفينةْ

دون مرساة وملاحين. . .

---

[٢٩٥] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/ ٣٠٤.

تأتي كالسفينةْ

وعليها يفتح الموتى عيوناً من خزفْ

ويهيمون على أخشابها إذا الليل انتصفْ

ينقلون الشاي والصابونَ والطيب،

ويبكون طويلا

وعلى شطآنك السوداء تهتز النجوم...

ويمر الفجر بالنخلِ. . .

وتشتاق النساءْ

والندى يلمعُ...

والموتى يعودونَ...

ويبكون السفينةْ

وقبور الطينِ تنهارُ انتظارا للمساءْ"[٢٩٦].

في هذه المقطوعة من قصيدة أم الرصاص نجدُ إن الشاعر نوّع في التفعيلات كما نوع في التقفيات وهذه التقفيات اتكأت على روي مختلف ونلحظ أيضا إن القصيدة توزعت في تقفياتها بين المقيدة والمطلقة، فالتقييد يعكس لنا وضع الشاعر النفسي العام الذي، لأنه يتكلم مع شيء غير عاقل عن طريق مخاطبته لجزيرة أم الرصاص في البصرة، فحرف الروي في بداية المقطوعة هو الهاء ثم في الشطر الأخر الصاد ثم التاء المربوطة الساكنة فالنون فالفاء فالباء فاللام فالميم فاللام فالهمزة السكنة فالعين فالنون فالتاء المربوطة الساكنة فالهمزة، فحرف الهاء الدال على وجود حركة ما تتناسب مع لفظة الماء المتموج على شاطئ الجزيرة مع السكون المطبق، وقد نجح الشاعر في انتقالته من الهاء إلى الصاد فالهاء حرف رخو يوحي بحركة

---

[٢٩٦] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/ ٣٢٩.

اهتزاز الماء وسكونه كون إن حرف الصاد من حروف الصفير التي تدل على الموقف العام المخيف في تلك الجزيرة والنبرة الخافتة، ثم العودة إلى الهاء الساكنة التي تدل على الصمت وانقطاع الصوت بشكل تام، ثُمَّ ما لبث الشاعر إن انتقل للنون التي أشرنا إلى صفتها ودلالتها في الورقة السابقة كم إننا أشرنا إلى حرف الفاء الذي يمتاز بأنه حرف ضعيف، فالباء التي يشير إلى الشدة والانفتاح، وكأن صوت الشاعر يبدأ خافتا، ثم هامسا، فرخوا، ثمَّ يُعاود الإرتفاع والشدة، بعد ذلك يعاود صوت الشاعر بالخفوت بشكل تدريجي من خلال حرف اللام، والميم أيضا ثم الارتفاع عن طريق الهمزة، والعين ثم الهمزة فصوت الشاعر يمكن لنا معرفته من خلال حرف الروي المتعدد، إذ بدأه ساكنا ثمَّ بدأ يعلو شيئا فشيئا، ويبدو من أن ثمة حادثة حدثت في عام ١٩٦٢ أدت إلى أن يكتب الشاعر قصيدته هذه ويعلو صوته، فمن خلال فهمنا للإيقاع المختلف الذي أحدثه حرف الروي يبين لنا أن الشاعر كان يندد بشيء ما حين تعلو نبرة صوته عن طريق اختياره لحروف تتناسب

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي والموازنات الصوتية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي

يشتمل الإيقاع الداخلي على عناصره المتمثلة بالتكرار والتوازي، وتدخل الموازنات الصوتية في مضماره ألا أنَّ الإيقاع الداخلي قائمٌ على مستوى الكلمة والجملة، وهذا الأمر يمكن أن نجده في تكرار الجملة، أما الموازنات الصوتية فلا تشتمل على تكرار الجملة وإنما هو تكرار قائم على إعادة الصوامت والصوائت على مستوى المفردة الواحدة، ولهذا أفردنا كلا منهما على حدة، كما أن الموازنات الصوتية من مضامين علم البديع، فكتب البديع ونقد الشعر التطبيقي، تعد المصدر الرئيس لدراسة الخصوصية الشعرية وعلى رأس تلك الخصوصية الموازنات الصوتية[٢٩٧].وسيفرد الباحث لكل منهما بمطلب خاص به لرؤية العناصر المتحققه لكل مطلب في مجموعة هابات الشمال الإفريقي

[٢٩٧] محمد العمري، **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية**،(أفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠١م)،٥١

المطلب الأول: الإيقاع الداخلي

يعرف الايقاع الداخلي أنه ذلك الإيقاع الهامس مصدره الكلمة الواحدة، بكلّ ما تحمله في تأليفها من صدىً وحسن الوقع، وبما لها من رهافة، ودقة في التأليف وانسجام في الحروف، وبعدٍ عن التنافر، واقتراب في مخارجها[٢٩٨]. ويشكل الإيقاع الداخلي في كثير من الأحيان البصمة التي تطبع القصيدة بطابع الشاعر المتميز، فمن خلالها يظهر تفوق الشاعر على أقرانه، لأن الإيقاع الداخلي ذو طابع خاص بالشاعر وحده فلا يشترك معه غيره وذلك عن طريق اختياره لإيقاع المفردة أو الجملة داخل النص وقدرته على صياغة التآلف بين الكلمات[٢٩٩] وهو يشتمل على عدة نقاط سنتناولها بشكل تراتبي

أولاً–التكرار: يمثل التكرار أحد أهم عناصر الإيقاع الداخلي للقصيدة العربية منذ بداية تدوينها، ويمكن أن يشكل التكرار ملامح جمالية في القصيدة العربية إذا أحسن الشاعر استخدامه، فالتكرار أن لم يعطِ قيما جمالية للقصيدة فهو مكروه، فنازك الملائكة تُخضِعُ التكرار لقاعدة بنية الوحدة العضوية للقصيدة فتقول "إنَّ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما إنه لا بدّ أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر هموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية"[٣٠٠]. فحين يلجأ الشاعر إلى أسلوب التكرار فلا بدّ من وجود حالة ملحة في داخله اراد أن يعبر عنها الشاعر بإصرار، ويعرَّفُ التكرار على إنه "أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير من أشباه ما سلف، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتمام عنده"[٣٠١].فعن طريقه يمكن لنا أن نحدد الإيقاع الداخلي الذي تخلقه الجملة المكررة أو الكلمة أو الحرف، إذ يؤدي إلى إثارة المتلقي، ويتولد الايقاع الداخلي من تماس الكلمات فتنفجر وتتحول طبيعة أجساد تلك الكلمات عن طريق برق شعري مكثّف[٣٠٢].فالتكرار في القصية واضح يحتاج من القارئ أن

---

[٢٩٨]عبد الرحمن الوجي، **الايقاع في الشعر العربي**، ٧٤.

[٢٩٩]ينظر: بهنام باقري وعلي سليمى، **عناصر الايقاع ودلالاتها في" قصيدة سميح الإتفاضة" لسميح القاسم**،٩٩

[٣٠٠]نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**،٢٣١.

[٣٠١]عزالدين علي السيد، **التكرير بين المثير والتأثير**،(بيروت: عالم الكتب، ط٢، ١٤٠٧هـ ، ١٩٨٦م)، ١٣٦.

[٣٠٢]ينظر: هدى الصحناوي، **الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة" بنية التكرار عند البياتي نموذجا"**(مجلّة جامعة دمشق، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة دمشق،،المجلّد٣٠،العدد ١+٢، ٢٠١٤م)، ٩٨.

يحدده عن طريق معرفته بحدود التكرار الذي لا يحتاج من القارئ إلا بعض التركيز، وينبغي على المتلقي أن يدرك أن ما يحدثه التكرار في القصيدة من ايقاع يشابه إلى حدٍ كبير ما تحدثه القافية أو حرف الروي، لكون الإيقاع الذي يحدث جراءها تناغما صوتيا متشابها ومتناسقا في أذن المتلقي، وسنعرض التكرار بأنواعه المختلف ونأخذ مثالا لكلّ نوع فمن ذلك قول الشاعر

"وجهها كان بين الرخام الصناعيّ، والآس...

هل غادرتْ قرطبة

مساجدها؟

هل تخطى العراق الخوارج؟

هل أمسكت يدُها بالغصون التي شربتْ خضرة الجرحِ

حتى الثمر

وجهها كان بين الرخام الصناعيّ والآس، بين يدي والسفرْ

في السماء الذي يتعبُ

في السماء الذي يلعبُ

في المساء الذي كان نصفين: بين أعالي الشجر

وظلام الحديقة.

ذهبٌ في ضفائركِ اليومَ نرجسةٌ في جبينكِ،

نهرٌ من الريح أحمرُ فوق أعالي الشجرْ.

وجهها كان بين الرخام الصناعي والآس، يمتصُّ ماءَ الذهبْ

في ضفائرها، كان يمتصُّ لون النراجس"[٣٠٣].

نلحظ في هذه المقطوعة تكرارا للتركيبة، إذ لجأ الشاعر إلى تكرار(وجهها كان بين الرخام الصناعي والآس،) فالشاعر كرر هذه البنية ثلاث مرات مما خلق لنا إيقاعا يُمكن القارئ من إعادتها بعد قراءته عددا من المقاطع التي يسمعها، ولكننا نجد إن سعدي يضيف لنا بعض الأوصاف بعد هذه التركيبة وينقصها تبعا لما تقتضيه حالته الشعورية التي يصل إليها ، ويبدو لنا هذا التكرار أشبه بالأوتاد التي تجعل بنية النص أقوى من عدم وجودها، كما إنها تشد النص وتجعله متماسكا، فما أن نتوقع تفكك البنى التركيبية للنص حتى نجد هذه الدعائم تعزز من قوة النص، وتضيف له قوة، تؤدي في النهاية إلى اشراك القارئ مع الشاعر، فيكون القارئ والشاعر في هذه الحالة كأنهما يقومان بكتابة النص سوية، وهما من يصنعان إيقاع التكرار الذي أضاف جمالية للنص من خلال وجود الانزياحات في داخل هذا الإيقاع، فالإيقاع المتحقق من خلال تكرار الجملة هو تكرار متعمد مسؤول لجأ إليه الكاتب لخلق دوحة إيقاعية، ما أن يدخلها المتلقي حتى تتناغم معها نفسه ويمتزجان معا.

ومن أمثلة التكرار الذي أورده الشاعر هو تكرار الكلمة والحرف سويةً في قوله:

"والذين يريدونها امرأةً تتزاوجُ فيها الشهادة الماءُ،

بين الشهادة عشرون ميلا وبين دمشق

وعشرة ألاف ميلٍ تناءتْ دمشقْ

وأشجارها عن دمشقْ"[٣٠٤].

إذ إن سعدي يوسف كرر كلمة دمشق ثلاث مرات، وتكراره أتى بشكل هندسي مرتب، فنجد أن اللفظة كررت في أخر الجمل بشكل متتالي ولو أردنا أن نرسم خطا مع أخر حرف من الكلمة لوجدنا إنه خطٌ مائل يكون بشكل تصاعدا لو بدأنا من الأسفل ويكون تنازليا لو بدأنا به من الأعلى، وإن استقرأنا

---

[٣٠٣] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٠١٦-٢١٧.

[٣٠٤] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/١١٢.

سبب التكرار فلا يمكن أن يتبادر إلى ذهننا غير أن الشاعر أراد أن يؤكد من خلال إيقاعها مكانة المدينة عنده وكأنها تنأى عنه، كما ورد تكرار الحرف، إذ كرر حرف الشين ثماني مرات ، في كلمات مختلفة ومتشابهة، ففي الشطر الأول مرة، وفي الثاني ثلاث مرات، وفي الثالث مرتين وفي الرابع مرتين أيضا، فدلالة تكرار ايقاع حرف الشين مع صفته الدالة على التفشي والصوت الذي يبين لنا الحالة التي يشعر بها الكاتب إثناء الكتابة ومجيئه بهذا التكرار، ليفصح لنا حالته فالأمر لا يستدعي الصمت وإنما كان عليه أن يبين عما يدور في خلجاته من خلال الإيقاع ، فرغم البعد الجمالي الذي يحدثه الشاعر من خلال الايقاع الداخلي من تكرار الحرف ألا إننا نرى أن القارئ ربما يصيبه الملل احيانا إذا لم يكتشف من خلال قراءته الثاقبة البعد الجمالي للإيقاع الذي يحدثه تكرار الحرف، ومن شواهد التكرار الواردة قوله

"تفتّح لي خان أيوبَ،

ما دلّني أحدٌ،

غير إني دخلتُ

وبين حديقتهِ والدهاليز أبصرتُهم يصنعون القنابلَ

إنهم أخوتي، يرمون على النهر أعمدةَ الجامع الأموي

جسورا

جسورا

جسورا

جسورا

جسورا

وقد ينسفون الجسور إلى الناصرة

سأسكن في خان أيوبَ،

ما دلّني أحدٌ،

غير أني اهتديتُ"[٣٠٥].

فلقد ورد التكرار عن طريق تكرار الشاعر للفظة (الجسور) لست مرات، ومن خلال ايقاع التكرار نجد أن التكرار أدى دوره بشكل بديع من خلال الدلائل التي أشار إليها، فالشاعر جذب القارئ لنصه حين أعادته للكلمة خمس مرات قبل أن يصل لتكرار الكلمة السادس ، وقد صنع ضربا إيقاعيا متناسقا جعلنا مشدودين نحو النص ثم بعدها يقول كلمته قبل أن يصل إلى التكرار الاخير للكلمة، التي يريد إيصالها للمتلقي (وقد ينسفون الجسور إلى الناصرة)،فتكرار كلمة الجسر اتخذها الشاعر جسرا فعليا ليوصل من خلالها فكرته، وهذا التكرار يشد ذهن القارئ لسبب واحد هو إنه يجعل المخاطب ينتظر حدثا مهما بعد التكرار فحينما يكرر لا بدَّ من مجيء حدث مهم بعد ذلك يتلائم مع التكرار الوارد تلائما دلاليا وبنائيا . ومن الشواهد قول الشاعر:

"على عربات القطارْ

نثيرٌ من الثلجِ. . .

ليتكِ تدرين أنَّ المسافرَ

في قاعة الإنتظارْ

وأنَّ على شعره الجعد بضع لآلئ من عربات القطارْ

وليتكِ تدرين أن المسافر أضناه طول السفارْ

أما زلتِ خلف زجاجِ المحطةِ

في حجرةٍ دافئةْ

برائحة الخشب الرطب والشاي

بين رفوف التذاكر؟"[٣٠٦].

---

[٣٠٥]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢١٤/١.

فالتكرار الوارد هو تكرار حرف الراء لخمس عشرة مرة، في الكلمات(عربات، نثير، تدرين، المسافر، الانتظار، شعره، عربات، القطار، تدرين، المسافر، السفار ،حجرةٍ، الرطب، رفوف، التذاكر)، نجد تكرار حرف الراء ، فحرف الراء "حرف مجهور متوسط الشدة والرخاوة، ومن خصائصه الترجيع، والرقة، والنضارة"[٣٠٧]. فالنص يشير إلى مشهد الحزن، والشاعر يخاطب الأنثى وصفة الرقة المتوفرة في حرف الراء تناسبت مع المخاطب كما أن النضارة في حرف الراء تلائمت مع الانثى المخاطبة، ومع الحالة النفسية للشاعر، فإيقاع الراء جاء بشكل متناسق مع موضوع القصيدة ومع الحالة التي يعيشها الشاعر فنلحظ لفظة عربات، القطار تشير إلى المسير مع لفظة السفار والمسافر، فالراء فيه حركة متناسبة مع حركة هذه الآلات، كما أن الفعل تدرين والاسم الانتظار، حين نخاطب بهما نحتاج إلى علو للصوت أو انخفاض تبعا للموقف، ولا يخفى أن الموقف هنا يتطلب انخفاضا لأن الخطاب فيه تسليم للواقع والرضا به، ونجد أنَّ القصيدة مع حرف الراء تناسبت مع اهتزاز الحرف كون موضوع القصيدة يطغى عليها الموقف السوداوي المسلم للأمور، فالإيقاع الذي حققه حرف الراء في كل الكلمات التي ذكرناها، خلق لنا جوا متناسبا مع وضع القصيدة وحالة الشاعر التي نقرأها إنها حالة مكبلة بالأم والحسرة وامتزاج الحزن مع اليأس.

ثانياً–التوازي: يشكل التوازي أيقاعا داخليا في البيت الشعري الواحد، أو في البيتين أو أكثر، والتوازي يمكننا أن نعده العمل الهندسي القائم في داخل البنى للقصيدة العربية، ويعرف التوازي على إنه تماثل للمعاني أو للمباني او تعادلها في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني ويوجد ربط فيما بينها، وتسمى بالمتطابقة او المتعادلة وتوجد في الشعر أو في النثر المقفى، أو النثر الفني، ويكننا أن نجد التوازي في الشعر بشكل ظاهري وواضح فينشأ بين مقطعين شعريين، أو بيتين شعريين[٣٠٨].وهذا التعريف لا يعد تعريفا قطعيا فقد عرف تعريفات فقد عرّف على إنه" تنمية لنواة معنوية سلبيا أو ايجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[٣٠٩].

---

[٣٠٦]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢١٩/١.

[٣٠٧]هدى الصحناوي، **الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"**، ١٠٩.

[٣٠٨]عبد الواحد حسن الشيخ، **البديع والتوازي**،(مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط١، ١٤١٩هـ ،١٩٩٩م)، ٧-٨.

[٣٠٩]محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)**،(المركز الثقافي العربي،ط٣، ١٩٩٢م)، ٢٥.

كما ولا يفوتنا أن ننوه بأن التوازي هو نوع من أنواع التكرار ولكنهما يختلفان أيضا. من حيث أن التكرار يكون في المتماثل فقط غير أن التوازي تكون العلاقة قائمة على الألفاظ المختلفة أو المتفاوتة بالثابت فأشكال التوازي قائمة على توزيع للثوابت والمتغيرات، وكلما كان توزيع الثوابت دقيقا صارت القدرة على التمييز بينه وبين التكرار أوضح[٣١٠].فيما عرّفه أخرون على أنه تأليف ثنائي قائم على المماثلة بين طرفين معقودة بينهما علاقة تشابه أو تضاد وهو في الشعر أكثر من بقية الفنون، ويتجلى في اللغة الشعرية حين يسقط الشاعر مبدأ التماثل على حساب محور التأليف[٣١١]. فقد يكون التماثل بشكل كلي أو بشكل جزئي على مستوى البنية أو على مستوى الدلالة فقط ، أو على المستويين سوية، طبقا لنوع التوازي، فالتوازي له أنواع ومستويات منه "التوازي النحوي والصرفي والصوتي والدلالي ومنهم من حدده بحسب بنيته الشكلية وهي: الترادفي، والطباقي والتركيبي، والذروي"[٣١٢].ولو إننا نظرنا في أسلوب التكرار لرأينا إنه يفرض على المتلقي أثرا جماليا يجعله يستشعر النص ويتحسس ذلك الأثر وسنقوم بعرض التوازي في مجموعة الشاعر بناء على التوازي التركيبي والدلالي بشكل مجتمع فمن ذلك قوله:

"في المقاصف، كان رجال الفضاء.

يشربون عصير الفواكهْ.

في المقاصف كانت ثياب النساءْ

من زهور الفواكه

في المقاصف كان رجال الفضاءْ

---

[٣١٠]عبد الواحد حسن الشيخ، **البديع والتوازي**، ١٨.

[٣١١]ينظر: عبدالرحيم محمد الهبيل، **ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي**،(مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد ٣٣، ٢٠١٤م)، ١٠٤.

[٣١٢]غانم صالح سلطان، **التوازي في قصيدة محمود درويش(عاشق من فلسطين)**،(العراق،:مجلّة أبحاث، قسم اللغة العربية، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلّد١١،العدد٢، ٢٠١١م)، ٣٦٤.

يدرسون عيون النساءْ"[٣١٣].

هنا يتجلّى التوازي التركيبي أو النحوي في جميع الأسطر الثلاثة الأولى ومكملاتها إذ ارتكزت جميع الاسطر على قالب واحد فنلحظ إن المقطوعة بدأت بشبه الجملة (في المقاصف) وهي تعتبر الجملة الارتكازية التي اتكأت عليها بقية المفردات وما جاء بعدها جاء متوازيا على المستوى الدلالي من حيث مجيء كان واسمها وخبرها، وهذه كلها رموز أراد الشاعر من خلالها . ومن الشواهد أيضا:

"أنا الذي ودّعتَه في التلّ

أنا الذي أودعتَهُ الصحراءْ

تركته يبحث بين الرمل

عن زهرةٍ من ماءْ

أنا الذي رأيت ما لا يُرى

وإنني رأيت الذي يُرى"[٣١٤].

تأخذ هذه المقطوعة عددا من الأشكال المتوازية فأول ما يمكن للقارئ اكتشافه هو قيام النص على التوازي التركيبي، حين بدأ بأنا الذي أودعته في الصحراء وقد جاء هذا الشطر متوازيا مع الشطر الذي بعده مع من الناحية التركيبية، فأنا مبتدأ+ اسم موصول+ فعل ماض+ ضميران متصلان، فإلى هنا نلحظ التوازي القائم على المستوى التركيبي، وهذا التوازي قائم على المماثلة، ثم يجيء هذا التوازي مكررا نفسه في السطر الخامس، أنا الذي رأيت مع اختلاف لنقص أحد الضمائر المتصلة ، وأما على المستوى الدلالي فنلحظ إن الشاعر وازى بين المعنى الأول والمعنى الثاني إذ إن تكراره للفظة أنا الذي تدل على إن الشاعر يؤكد للمخاطب بأنه هو المحور الأساس الذي تدور حوله القصيدة أو الحوار القائم بين شخوص النص المسرحي، معاتبا من خلال كلماته الأخر الذي يتحدث معه ويبين الحالة التي تركه فيه وقد يكون

---

[٣١٣]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٦٤.

[٣١٤]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٦٤.

المخاطب مفردا أو جماعة ،كما وإن ثمة توازيا قائما على الجمع بين المتضادين، فمن خلال الطباق الذي عرضه الشاعر – رأيت ما لا يرى- رأيت الذي يرى، فالتضاد قائم بين ما لا يرى وما لا يرى، فهنا اتفقت اللفظتان من ناحية الزمن الذي تقف عليه وهو الزمن المضارع واختلفتا من ناحية الدلالة فدلالة الرؤية هي غير دلالة عدم الرؤية، وهذا ما يطلق عليه التوازي الطباقي.

ومن التوازي التركيبي قوله:

"نحن والوخدَ والنجومَ القريبةْ

لا تشقُ الحصى خطانا، ولا تستبقُ الريحُ

أغنياتٌ غريبةْ

نأكل الرمل مشتهىً

ونغني الخبز صخرا،

ونشرب الليل فجراً،

فلماذا أتيت؟

إنّا لنرضى بك نجماً، وأنت تسكن قبراً

هذه الصورة النحاس"[٣١٥].

في هذا المقطع نستطع أن نستكشف التوازي التركيبي في قوله(لا تشق الحصى خطانا، لا تستبق الريح أغنيات قديمة) فالتوازي التركيبي يتجلّى في مجيءِ لا النافية التي تتوازى مع لا في الجملة الثانية و(تشق يتوازى مع تستبق)،و(الحصى يتوازى مع الريح)كما يتوازى (خطانا مع أغنيات)، أما على المستوى الدلالي فهو تأكيد لفكرة نفي حصول الفعل ، ونعني فعل الشق والاستباق فعن طريق هذا التكرار المتوازي أراد الشاعر أن يبين أن السير كان بشكل متباطئ، ومما جاء من التوازي التركيبي قوله (نأكل،

---

[٣١٥]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،٢٦٥/١.

نغني، نشرب) إذ تكرار الفعل المضارع الذي يدل على استمرار حدوث الفعل كما إنَّ الاسمين اللذان جاءا بعد الافعال جاءا متوازيان بشكل ترتيبي (الرمل مشتهى تقابل الخبز صخرا ويقابلها الليل فجرا)، فكل فعل من الافعال المضارعة والاسماء الواردة تؤدي الدور ذاته، اما على المستوى الدلالي الذي يؤديه التكرار المتوازي مشهدا لما آل إليه حال المتكلم ويبينه للمخاطب، فهو يرسم صورة اليأس ولكنه مع ذلك متمسك بالأمل حينما يأتي بالمشهد الأخير في قوله نشرب الليل فجرا، فشرب الليل فجرا دليلا على بزوغ الأمل وانتهاء لمرحلة عسيرة كان يمر بها المتكلم، فخِلْقُ هذا التوازي الدلالي يؤدي دهشة جمالية في المتلقي، ومن الملاحظ انبثاق الفعل الحاضر مما يدل على استمرارية الاحداث.

المطلب الثاني: الموازنات الصوتية

وتضم الموازنات الصوتية "توازن الصوائت(الترصيع) والصوامت (التجنيس) وما تركب منها (القافية مثلا)"[٣١٦]. ويدخل التوازي الصوتي ضمن الموازنات الصوتية ونعني بالتوازي الصوتي: الصوت المفرد ويكون على مستوى الكلمة المفردة، ويكون فيه الصوت صدى للإحساس[٣١٧].كما وتعرف أيضا على إنها تساوي على مستوى الفاصلتين في الوزن ولا يكون التساوي في القافية[٣١٨]. ومن صور الموازنات الصوتية التي سندرسها:

أولاً–الجناس: يشكل الجناس أحد أعمدة الإيقاع الداخلي للقصيدة، كونه يخلق تكرارا صوتيا من شأنه أن يجعل المتلقي منجذبا نحوه وما يميز الجناس عن غيره إن الايقاع الذي يخلقه في داخل القصيدة يمكن ملاحظته بسهولة، وهذا الفن لم يكن وليد لحظة فجائية في الشعر العربي فد تطرق إليه الشعراء منذ القدم كما انتبه إليه الدارسين وقد عُرّف الجناس، والتجنيس، والمجانس: ألفاظ في البلاغة أطلقت على فن لون من الوان البديع، وتعني عودة الحروف المتجانسة وتكرارها في الكلام، وقد اختلف العلماء في تعريفه لكثرة أنواعه[٣١٩]. وقد أطلق عليه ديبوجراند ودسلير "التكرار الجزئي، وهو وسيلة من وسائل السبك المعجمي

---

[٣١٦]محمد العمري، **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية**،١٣٧.

[٣١٧]عبد الواحد حسن الشيخ، **البديع والتوازي**، ٢١.

[٣١٨]ينظر: عبد العزيز عتيق:ت١٣٩٦هـ، ١٩٧٦م، **في البلاغة العربية علم البديع**،(لبنان–بيروت: دار النهضة العربية، د ط، د ت)،٢٣.

[٣١٩]ينظر:عزالدين علي السيد، **التكرير بين المثير والتأثير**، ٢٠٠.

ومن ثمَّ يكون الاشتقاق من حيث اتحاد الاصل المعجمي بين طرفيه مسهما في السبك المعجمي ومن حيث التكرار الصوتي مسهما في السبك النحوي"[٣٢٠]. ومن صور الجناس الواردة قوله:

"أقسم بين أثنين الشفاه التي تتناول

والجامع الأموي الذي يُتناول

أقسم بين اثنينِ الإلهْ"[٣٢١].

نجد في هذا المقطع توازنا صوتيا قائما على أساس اللفظة الأخيرة وهي لفظة الجناس (تتناول) إذ نلحظ إن لفظة تتناول الأولى تعني هي من تقوم بالتناول واما اللفظة الثانية فهي من يقع عليها التناول، وهذا ما يطلق عليه بالجناس التام، وهذا التكرار الصوتي مهد لنا إمكانية الاحساس بالنغم الموسيقي المتدفق في خلال جرس الألفاظ، وهذا الجرس الموسيقي نتحسسه أكثر من الجناس غير التام، مع أن الألفاظ متشابهة ألا إن المعنى بين الأثنين مختلف، ونستطيع أن نضع هذا الاختلاف تحت طائلة التضاد في المعنى.

ومن الشواهد قوله

"وجهها كان بين الرخام الصناعيّ والاس، بين يدي والسفر

في السماء الذي يتعبُ

في السماء الذي يلعبُ

في المساء الذي كان نصفين: بين أعالي الشجرْ

وظلام الحديقة."[٣٢٢].

---

[٣٢٠]ابراهيم جابر علي، **الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**،(الأردن- عمان: أمواج للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥م)،٣٠٥-٣٠٦ .

[٣٢١]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢١٢.

[٣٢٢]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/ ٢١٦.

نجد الجرس الموسيقي واضحا على مستوى اللفظة وهذا ما يطلق عليه بالتوازن الصوتي المتحقق عن طريق الجناس غير التام، في كلمتي (يتعبُ ويلعبُ)، ونلحظ إن الفرق بين الكلمتين هو حرف واحد وصوتيا هو متقارب جدا، "باعتباره الجناس أقرب النمطيات إلى الناحية الصوتية الخالصة"[٣٢٣]، فعلى الرغم من أن الشاعر جاء بتعبيرين متشابهين ألا أنه قد أوجد الاختلاف من خلال مجيئه بلفظ الجناس غير التام رغم تشابهها في الحروف واختلافها في حرف واحد، ليحقق فكرته التي قدم فيه التعب على اللعب، وربما أراد بذلك أن اللعب يجيء بعد التعب إذا لا لعب دون تعب، وكأنما وجهها يخفت ثمّ يعاود مرّة أخرى بالظهور فلجوء الشاعر إلى أن يجيء بالجناس غير التام نراه ناجحا، كونه وظفه توظيفا دلاليا متطابقا مع قصديته في التعبير.

ومن الجناس الوارد قوله أيضا

" فمن لا يُرجّي السنابلَ بعد البذارْ

ومن لا يرى في الزهور الثمارْ

وفي زرقة البرق صوتَ الرعودْ

فهل مَطلع الشمس فيه اختيارْ؟

نعم. . . إن فيه انتظارا"[٣٢٤].

وهذا شاهد أخر على التوازن الصوتي الوارد من خلال الجناس غير التام، ومما يلحظ أن الجناس جاء في الشطرين الأوليين ثمّ انقطع في الشطر الثالث عن طريق مجيء نهاية الشطر بكلمة مختلفة عن سابقها ثُمَّ يعود الجناس لإكمال مساره، ثمَّ ينقطع، فالراء حرف اهتزازي متناسب تناسبا طرديا مع الموضوع العام الذي قصده الشاعر في هذه المقطوعة، فنلحظ فاهتزاز حرف الراء تناسب مع اهتزاز حركة نمو البذار وطلوع الثمار، فحركة الطلوع لا بد أن يسبقها حركة اهتزاز وارتجاج البذرة، فتكرار الراء تشي بالوقع

---

[٣٢٣] محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ٢٩٣.

[٣٢٤] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ٢٣١/١.

المتناسق المطرد محققة نوعا من أنواع الترابط بين جزئيات البيت أو أجزاء القصيدة[٣٢٥]. فهنا الجناس حقق ظاهرة صوتية ناصعة تجعل من القارئ مشدودا نحو النص، متحققا من علاقة التكرار مع بقية القصيدة أو المقطوعة وهذا كله ينطبق تماما على ما تقدم

ثانيا–الترصيع: ينقسم الترصيع إلى عدة فروع منها: توازن الصوائت(حركات ومُدود)، ومنه التوازن الصرفي حينما تتوازن المفردات بالنوع، والتوازن التقطيعي في حال توازنها مقطعيا بصرف النظر عن نوع الصوائت الواردة [٣٢٦]. فأما الترصيع الصرفي الذي يكون التركيبي جزءً منه كنا قد تطرقنا إليه في التوازي التركيبي، أما الترصيع فلا بدَّ له من أن يكون فيه تناسب صوتي وموسيقي على مستوى الألفاظ كما ويعده البعض وجها من أوجه السجع ويعرف على أنه: مقابلة لفظة مع لفظة أخرى على مستوى الوزن والروي وتكون في النثر والشعر[٣٢٧]. وينبغي الإشارة على إن الترصيع يقسم على عدة أقسام:

١–ترصيع التصريف، ويقوم على توازي الصوائت بالنوع على مستوى الكلمة أو القرينة أو الشطر او البيت حسب ما يؤتى به.

٢– ترصيع التقطيع، وهو ما يقوم على تعادل المقاطع التي تتكون منها القرينة الواحدة او القرينتان.

٣– ترصيع التسجيع، أو الترصيع السجعي وهو الذي يقوم على ترديد الصوائت المتجانسة سواء أكان صائت واحد أم صائتين في البيت أو في القصيدة ويقوم على غلبيته[٣٢٨]. وسنتطرق إل بعض أمثلة الترصيع الواردة في مجموعة الشاعر منها قوله

" عندما لاقيته كان ضباب النخل أزرق

كان في بستانه يطعم عصفورا معلق

---

[٣٢٥]ابراهيم الحمداني، **بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية**،(العراق: مجلّة كلية التربية الأساسية للعوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل ،المجلد١،العدد١٣، ٢٠١٣م)، ٦٨.

[٣٢٦]محمد العمري، **الموازنات الصوتية**، ١٣٨.

[٣٢٧]عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربية علم البديع**، ٢١٨.

[٣٢٨]ينظر: محمد العمري، **تحليل الخطاب الشعري– البنية الصوتية في الشعر الكثافة الفضاء التفاعل**،(الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب،ط١، ١٩٩٠م)،١١١.

-إنها قطتنا، لا تترك المسكين مرتاحا هناك.

والفراشات على لحيته والورد والطلع الممزق"[٣٢٩].

إذ نجد في هذه المقطوعة توازنا ترصيعيا أو ما يُطلق عليه بالترصيع التقطيعي، إذ تساوت جملتا (عندما لاقيته كان ضباب النخل أزرق)، مع ،(كان في بستانه يطعم عصفورا معلق)، فعلى مستوى الحركات والسكنات التي يعتمد عليه التقطيع العروضي جاءت متساوية ، تبعا للدفقة الشعرية المتساوية التي أطلقها بها الشاعرُ حيث نرى وحسب التقطيع العروضي لهاتين الجملتين جاء بتفعيلة فاعلاتن مكررة ثُمَّ فعلاتن ثُمَّ فاعلاتن، فالترصيع التقطيعي أو ما يطلق عليه بالعروضي يمكننا رصده، وما نستطيع أن نستقرأه إنَّ الشاعر في هاتين الجملتين تحديدا جاء شعوره متساويا وحالته الشعورية واحدة رغم اختلاف التعبير والمعنى، وهذا التوازن في التقطيع قد منح اللفظتين ظهورا بارزا على مستوى الجمل الأخرى في النص. كما إننا نجد توازنا بين (النخل- الطلع) وكذلك بين (الورد- الطلع).وهذا التماثل أضفى بين أجزاء المقطوعة جرسا موسيقيا متناسقا وكأنما القصيدة من خلال تساوي الترصيع تفرض على المتلقي قراءة نفسيته المرتاحة التي أدت إلى خلق الترصيع المتساوي ،من صور الترصيع العروضي قوله

"مضينا، فيا وادي العقيق تذكرا

وعدنا، يا وادي العقيق: أمانا

و يا شرفةً بالضفتين فشارقٍ

سلاماً، و يا حُبّا ضممت... حنانا"[٣٣٠].

نجد في هذين البيتين توازنا على مستوى التفاعيل، والتقفية، حيث نجد على المستوى الأفقي متوازنا إذ إنَّ الصدر في البيت الأول يقابل الصدر في البيت الثاني والعجز في البيت الأول متوازنا مع البيت الثاني، وقد أحدث هذا التوان الصوتي تماسكا وربطا بين أجزاء البيتين وخلق للقارئ حالة مستقرة حال تلقيهما

---

[٣٢٩]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠١

[٣٣٠]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠١.

نستطيع من خلاله أن ندرك حالة الشاعر الهادئة التي بدأ بها، ويمكن لنا ان نشخص الترصيع العروضي في هذين البيتين من خلال تقطيعهما ومعرفة التفعيلات التي توازنت وتوازت، فالترصيع الصوتي أو العروضي يبدو لنا جليا من خلال الظواهر الصوتية الواضحة، كما إن الشاعر ماثل بين(مضينا–وعدنا) افعال الماضية فبإضافة حرف واو العطف تطابقت لفظة وعدنا مع لفظة مضينا، كما إن اتصال الضمير (نا) قد زاد من توازن الفعلين وجعل التوافق بينهما أكثر وضوحا.

ومن التوازن الدلالي قوله:

"عريان يسألني الشهادةَ، كلَّ ليلةْ

إني على نفسي مسمّرْ

إكليلي الشوكيّ أصحر حين أزهرْ

كسفينة في الريح تغرق، والمرافئ بعض ليلة

إني أتيتك من منابع نهر دجلةْ"[٣٣١].

فيتضح في النص وجود التوازي الدلالي في لفظتي أصحر وأزهر، وهذا التوازي ما يطلقه عليه بالتوازي الدلالي القائم على التضاد، فلفظة أصحر على عكس لفظة أزهر وهما لفظتان متناقضتان، إذ إنَّ التصحر يدل على الجدب واعلان الافلاس من وجود الحياة، أمّا الإزهار فيدل على وجود الحياة، ونلحظ إن المشهد وقع في حالةٍ واحدةٍ وفي سطر واحد فالتصحر والازهار إنما وقعا على الإكليل في وقت واحد مما يشير إلى حالة قنوط ويأس في موقف واحد وهذه إشارة إلى بلوغ المبتغى ولكن في الوصول إلى المبتغى جاءت النهاية، ونلحظ أنَّ الإكليل الشوكي فيه إشارة إلى حادثة صلب المسيح حينما وضع الجنود الإكليل الشوكي على رأس المسيح لتعذيبه والسخرية منه كما جاء في حادثة صلب المسيح كما تشير

---

[٣٣١]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٧٥.

المعتقدات الدينية المسيحية "فعروه وألبسوه رداءً قرمزيا وضفروا إكليلاً من شوك ووضعوه على رأسِهِ وَقصبةً في يمينه وكانوا يَجْثُونَ قُدَّامهُ ويستهزئون به قائلين السلامُ يا ملك اليهود"[٣٣٢] ومن صور التوازن قوله:

"إنّا هنا في الأرض... راياتنا

مغروسةٌ في قلبها الرائع

خفاقةٌ في أفقها اللامع

محمرّة في وهج الزوبعة"[٣٣٣].

عند مطالعة هذه المقطوعة يتضح للقارئ أن الشاعر وازن بين بعض المفردات الواردة فيها، من ذلك(مغروسةٌ- خفّاقةٌ- محمرّةٌ)، فالألفاظ المتوالية بشكل أفقي أضفت نسقا موسيقيا نلمسه من خلال تماثل الألفاظ في الحركات والسكنات وكذلك على المستوى التركيبي، مختلفة الصيغ الصرفية فأتت لفظة مغروسة اسم مفعول في حين وردت خفاقةٌ، ومحمرةٌ- صيغة مبالغة، ولو لجأ الشاعر إلى غير تلك الألفاظ لما التمسنا ذلك الجرس الذي نحسه، فصارت الألفاظ على شكل متوالية لفظية توافقية ،والألفاظ التي ذكرناها هي ألفاظ متفقة في وزنها مختلفة في صياغتها، كما وينطبق الأمر ذاته على (في قلبها الرائع- في أفقها اللامع) فانسجام الالفاظ فيما بينها خلقت لنا ايقاعا صوتيا. وهذا الانسجام الصوتي يوضح أهمية الدور الذي تؤديه الحركة الصوتية في تشكيل ايقاع النص[٣٣٤]. كما أنَّ التناسق الذي خلقه الشاعر نجح في اضفاء قصدية لما أراد أن يصل إليه الشاعر من خلال قوله.

---

[٣٣٢] **إنجيلُ مَتَّى**(الأصحاح السادس والعشرون)،(بيروت: جمعية التوراة الامريكانية في المطبعة الأمريكانية،دط، ١٩١٠م)،١٤٢.

[٣٣٣] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠٧.

[٣٣٤] ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، مراجعة أحمد عبدالله فرهود،(سورية، حلب: دار القلم العربي،ط١، ١٤١٨هـ،١٩٩٧م)، ١٥٣.

ثالثاً–الترديد: يعرف الترديد على إنه: تردد الكلمة ذاتها من الشطر الأول في الشطر الثاني، أو عبارة عن مجيء كلمة في سياقين مُختلفين[٣٣٥].أو هو أن يأتي الشاعر بلفظة معينة متعلقة بمعنى، ثُمَّ يردها نفسها وقد تعلقت بمعنى مختلف في البيت نفسه او في قسم من البيت[٣٣٦].

وما يميز الترديد في وطأته الجمالية، هو أن جماليته لها صلة وثيقة بالترابط بين المفردات وإن اختلف تعلق لفظة الترديد بمعنى مختلف.وهو نوع من أنواع الجناس أيضا ولكنه لا يوضع تحت طائلة الجناس التام او الجناس غير التام، فهو مظهر من مظاهر الايقاع عن طريق وجود خصيصة التكرار[٣٣٧]. ومن الأمثلة الواردة قوله

" مزقتُ أثوابك في الزوبعةْ

مزقتُ حتى الرجفةَ المسرعةْ

والبحرَ، والملحَ، وصمتَ الرذاذْ"[٣٣٨].

هنا الشاعر أورد لفظتين بصيغتين متشابهتين، مع اختلاف دلالتهما وهي لفظة مزقتُ المتصلة بضمير المتكلم وقد تبدو للقارئ أنها متشابهة ولكن في حقيقة الأمر يوجد اختلاف في تعلقها فيما بعدهما فالتمزيق الأول متعلق بحدث لم يعلن عن انتهائه وهو تمزيق الأثواب في الزوبعة أما في الثانية فتعلقت بحدث له نهاية وهذه النهاية أعلن عنها الشاعر وهي الرجفة المسرعة، فهذا التشابه والاختلاف يكسر في دلالته افق التوقع الدلالي لدى المتلقي، ويخلق انعطافة جمالية في تلقي المفردات. ومن الشواهد الواردة قوله:

"أعتمَ الوجهُ،

---

[٣٣٥] محمد العمري، **الموازنات الصوتية**،١٣٨.

[٣٣٦]أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني:ت٤٥٦هـ،**العمدة في محاسن الشعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،(مصر: مطبعة السعادة،ط٢، ١٣٧٤هـ،١٩٥٥م)،١/٣٣٣.

[٣٣٧]ينظر: أسعد جواد يوسف الخفاجي، **الترديد– دراسة بلاغية في تقنيات الاسلوب القرآنية**،(العراق: مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، كلية التربية، جامعة القادسية،المجلّد٧، العدد٣–٤، ٢٠٠٨م)،٧٦.

[٣٣٨]سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٣٠٧.

منذ الظهيرةْ

كان يعتم شيئا، فشيئا، وكان سواد العيون الصغيرةْ

يختفي في سواد القماشْ.

إن كفيه مشدودتانْ.

إن عينيه معصوبتانْ.

إنه، فوق كرسيه...

سوف يُعدم"[٣٣٩].

جاء الترديد على مستوى الحرف (إن-إن- إنه) إذ ورد بصيغتين متشابهتين وأسمه مثنى منصوب وخبره مثنى مرفوع بالألف، واما في التردد الأخر فقد اتصل بالضمير الهاء وهو في محل نصب وخبره جملة ظرفية، وهنا يكمن التغاير بين هذين المدلولين فالدوال مختلفة على المستوى السطحي ولكنهما متوافقان على المستوى العميق، فكلا الحرفين مرتبطين بشخص واحد هو ذلك الموصوف حاله المعصوب العينين والمشدود الكفين، ويراد من خلال هذا التكرار في الحرف التأكيد والتعزيز أي تعزيز الفكرة التي طرحها الشاعر فهو قد أكد إن كفيه مشدودتان وإن هذا الحال يلازمه أن تكون العينان معصوبتان، ولكنه يرسم صورة أخرى من خلال التعزيز والمجيء بمفاجأة المخاطب حين يقول إنه فوق كرسيه،

ومنه أيضا

"كم أخاف مكاتبكم، أيها الأخوة القانعون

كم أخافكم أيها الأخوة الهادئون

إن عينيّ لا تخفيان ارتجافي أمامَ الدروع التي تلبسون

بين أزرار قمصانكم والحقيقة"[٣٤٠].

---

[٣٣٩] سعدي يوسف، **المجموعة الشعرية الكاملة**،ج١/٢٠١.

في هذه المقطوعة تردد للفظة أخاف- أخافكم وهو ما يطلق عليه تردد أو ترديد الأفعال فقد تردد الفعل وتماثل فعلى الرغم من تشابه اللفظين على المستوى الظاهر ألا إنهما يختلفان على ما تعلق بهما، فالأول تعلق الخوف بالمكاتب وهو اسم صريح، وأما في الثاني فقد تعلّق بالضمير الكاف، وعلى الرغم من اختلاف التعلق بين الفعلين ألا أننا لو تمعنا في عمق العبارة لرأينا إنهما يشيران على شيء واحد، فحينما تعلّق الفعل بالضمير الكاف فهو يشير إلى أشخاص معينين والخوف من المكاتب التي تعلّق بهما الفعل أخاف الثاني، فكلاهما يشير إلى ذات واحدة فالمكاتب هي جزء من أولئك الذين أشار إليهم، والذين يخاف منهم، وعنصر التردد الذي خلقه هذا التكرار أضفى موسيقى داخلية وصوتا إيقاعيا يمكن لنا أن نحس به من خلال قراءتنا .

ومما جاء من التردد قول الشاعر:

"أردت أن أخبرها أنني

في الصيف قبّلتُ أختها مرةْ

دعوتها يوما إلى البصرة

أردتُ أن أصرخَ، لكنني

كنتُ بلا غارٍ ولا سوسن"[٣٤١].

يمكن لنا أن نحدد التردد في هذه المقطوعة عن طريق تردد الحرف بصيغتين مختلفتين فقد جاء حرف من حروف المعاني وهو (أن) كما جاءت تاء الفاعل بصيغتين مختلفتين، وهو ما يطلق عليه بالترديد المتعدد الذي يُعرف بأنه أن يتردد أحد حروف المعاني لمرة واحدة أو لعدة مرات مع تغيير مفهوم المسمى لتغيير الاسم إما لتغاير الاتصال أو ما يتعلق بالاسم[٣٤٢].إذ نلحظ أن الحرف تعلق به الفعل الماضي، ثمَّ تردد

---

[٣٤٠]سعدي يوسف **المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٢٥.

[٣٤١]سعدي يوسف،**المجموعة الشعرية الكاملة**،١/٢٩٠.

[٣٤٢] ينظر: عزالدين علي السّيد، **التكرير بين المثير والتأثير**، ٢٣٤.

بشكل أخر حيث تعلق بالضمير المتصل الياء الدال على المتكلم، وورود التردد يشعرك أحيانا بحالة الترف اللغوي الذي تفرضه اللغة على الشاعر أو يفرضها الشاعر على اللغة، وهذا الترف اللغوي يؤدي في النهاية إلى شحذ الجماليات الكامنة في الكلمة أو الحرف أو الاسم المتردد، وكما تردد الضمير المتصل التاء بشكلين مختلفين إذ لم يتصل به شيء في قوله قبّلتُ ولكنه اتصل بالضمير الهاء في قوله دعوتها، وهذه الصيغ جاءت تبعا لمقتضيات التعبير عن الموقف الذي يفرضه وضع المعبّر.

الخاتمة

يتطلب موضوع اللغة الشعرية قراءة تشخيصية من الباحث للكشف عما هو مضمر خلف النص، من الجماليات الباطنة والظاهرة، وإن شاعرا مثل سعدي يوسف ينبغي التعامل مع نصوصه بحرفية عالية ودقة ذلك أنه يأخذ القارئ إلى العيش مع النص، فهي نصوص أقرب إلى حقيقة حياة الكاتب مع إضفاء الملمس الفني والدلالي عليها، وتبين لنا إن قصائده مثل قصائد أي شاعر لم تكن ذات نسق شعري واحد، ولغة سعدي الشعرية تنبثق من إيمانه بحياة الفرد الذاتية يحولها إلى شاهدٍ جمالي على مشاعره وأحاسيسه، ومع وصول الباحث إلى خاتمة بحثة انكشف العديد من النتائج حول دراسته وأهم تلك النتائج هي:

١- تقوم اللغة الشعرية على الاستخدام الفني للغة، من خلال المكامن الصوتية والانفعالية والدلالية، التي تنطوي على الاسخدام المختلف للغة عن الاستخدام التداولي، أي إنها تحتاج إلى احترافية الكاتب في التعامل مع اللغة وطرق توظيفها

٢- يخرج معنى اللغة الشعرية إلى كل ما يكتب من فنون الأدب الأخرى من شعر ونثر،الا أنه في الشعر يكون أظهر.

٣-تمتاز لغة سعدي يوسف بأنها لغة متجددة ترتبط بكيان القصيدة ويوميات الشاعر ارتباطا مباشرا.

٤-شيوع الحقل الدلالي الذي تشكله الطبيعة و متعلقاتها، واللون، والمرأة، والموت، في المعجم الشعري للشاعر سعدي يوسف في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي، كما وجاء توظيف اللون توظيفا متداخلا مع الطبيعة.

٥-تعدد مصادر الصورة الشعرية في مجموعة نهايات الشمال الإفريقي، إذ وردت الصورة الشعرية في الانزياح الدلالي عن طريق الاستعارة، والتشبيه، والكناية، كما وجاءت عن طريق الرمز والصورة الحسية والمعنوية،

٦- وعند دراسة المستوى الصوتي وجد الباحث أن الإيقاع بشكليه الخارجي والداخلي والتي تدخل الموازنات الصوتية من ضمنه، قد تحققت في المجموعة من وزن ومن وقافية وروي وتكرار وتوازي، وترديد،

٧-توافق اختيار النبرة الصوتية للحروف المستعملة في الايقاع الداخلي ودلالتها مع دلالات النصوص، المدروسة.

٨- يعد المجاز هو الركيزة الأساسية مواضيع اللغة الشعرية عن سعدي يوسف وربما ينطبق هذا الأمر على غيره.

وبعد الانتهاء من النتائج فإن الباحث يوصي بأن يأخذ موضوع اللغة الشعرية مجالا أوسعا في البحث، وذلك لاكتشاف قيم النصوص الفنية ومعرفة مكامن الابداع وتقديمها للقارئ.

قائمة المصادر والمراجع

١-ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢،١٩٥٢م.

٢-ابن جني، ابو الفتح عثمان: ت ٣٩٢هـ،**المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها**، تحقيق محمد عبدالقادر عطا، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٩،١هـ،١٩٩٨م.

٣-ابن جني، أبو الفتح عثمان:ت٣٩٢هـ،**الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، القاهرة: دار الكتب المصرية، د ط، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م.

٤-ابن رشيق القيرواني، الحسن ابن رشيق:ت٤٥٦هـ،**العمدة في محاسن الشعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مصر: مطبعة السعادة،ط٢، ١٣٧٤هـ،١٩٥٥م.

٥-ابن عصفور الأشبيلي، علي بن مؤمن بن محمد بن علي:ت٦٦٩هـ، **شرح جمل الزجاجي**، لبنان، بيروت: دار الكتب العلمية،ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م.

٦-ابن مالك، جمال الدين محمد بن عبدالله بن عبدالله الطائي:ت٦٧٢هـ،**شرح التسهيل**، تحقيق: عبدالرحمن السيد ومحمد بدوي المختون، دار هجر، د ط، د ت.

٧-ابن هشام الأنصاري:ت٧٦١هـ، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق عبداللطيف محمد الخطيب، الكويت: مكتبة التراث العربي،ط١ ،١٤٢١هـ،٢٠٠٠م

٨-ابن هشام، عبدالله جمال الدين:ت٧٦١هـ،**شرح قطر الندى وبل الصدى**، بيروت: دار المعرفة، ط١، ٢٠٠١م.

٩-ابن يعيش، موفق الدين يعيش ابن علي بن يعيش: ت٦٤٣هـ،**شرح المفصل**، مصر: إدارة الطباعة المنيرية، د ط، د ت.

١٠-أبو المكارم، علي، **الجملة الإسمية**، القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م.

١١-أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي(نحو بديل جذي لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن)**، بيروت: دار العلم للملايين،ط١، ١٩٧٤م.

١٢-أحمد مختار، **اللغة واللون**، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٧م.

١٣-البحراوي، سيد، **العروض وايقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، ١٩٩٣م.

١٤-البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها وتطورها)**، دار الأندلس، ط ٢، ١٤٠٢هـ، ١٩٨١م.

١٥-البيطار، هدية جمعة، **الصورة الشعرية عند خليل حاوي**، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط١،٢٠١٠م

١٦-الجارم، علي ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة في البيان والمعاني والبديع**، لبنان، بيروت: مؤسسة الرسالة ناشرون،ط٢، ١٤٤٠هـ،٢٠١٩م.

١٧-الجرجاني، عبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمد،:ت٤٧١أو٤٧٤هـ،**دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة: مطبعة المدني،ط٣، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م.

١٨-الجزائري، محمد، **ويكون التجاوز(دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث)**،(الجمهورية العراقية: منشورات وزارة الاعلام،دط،١٩٧٤م)٣٢٤.

١٩-الجوهري، اسماعيل بن حمّادالجوهري:ت٣٩٨هـ،**الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق محمد محمد تامر وأنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، القاهرة: دار الحديث، د ط،١٤٣٠هـ،٢٠٠٩م.

٢٠-الحملاوي، أحمد، **شذا العرف** في **فن الصرف**، شرح محمد أحمد قاسم، لبنان، بيروت: أبناء شريف الانصاري للطباعة والنشر، د ط ،١٤٣٠هـ،٢٠٠٩م.

٢١-الحنصالي، سعيد، **الاستعارات والشعر العربي**، المغرب، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر،ط١، ٢٠٠٥م.

٢٢-الداية، فايز، علم **الدلالة العربي- النظرية والتطبيق**، سورية، دمشق: دارالفكر،ط٢، ١٤١٧هـ،١٩٨٥م.

٢٣-الرماني والخطابي و عبد القاهر الجرجاني، **ثلاث رسائل في اعجاز القرآن** ،تحقيق محمد خلف أحمد ومحمد زغلول سلام، القاهرة، مصر: دار المعارف،ط٣، ١٩٦٧م

٢٤-السامرائي، فاضل صالح، **معاني النحو**، عمان: دار الفكر للطباعة والنشروالتوزيع،ط١٤٢٠،١هـ،٢٠٠٠م.

٢٤-السكاكي، أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد علي:ت٦٢٦هـ،**مفتاح العلوم**، لبنان، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١٤٠٧،٢هـ،١٩٨٧م.

٢٥-السمّان، محمود علي، **العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه**، مصر، القاهرة: دار المعارف، د ط، د ت.

٢٦-السيد، عزالدين علي، **التكرير بين المثير والتأثير**، بيروت: عالم الكتب، ط٢، ١٤٠٧هـ ، ١٩٨٦م.

٢٧-السيوطي، عبدالرحمن الكمال جلال الدين:ت٩١١هـ،**تفسير الدار المنثور في التفسير المأثور**، دار الفكر للطباعة والنشر، د ط ،١٤٣٢-١٤٣٣هـ،٢٠١١م.

٢٨-الشمّري، آمنة، **وظيفة الضمير التركيبية والدلالية في شعر النابغة الذبياني وطرفة بن العبد**، مكتبة أفاق، د ط، د ت.

٢٩-الشولي، بريكان بن سعد وفوزي محمد خضر، **في العروض والقافية**، جدة: خوارزم العلمية للنشر، ط١، ١٤٢٨هـ ، ٢٠٠٧م.

٣٠-الشيخ، حسين منصور، **الجملة العربية دراسة في مفهومها وتقسيماتها النحوية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٩م.

٣١-الشيخ، عبد الواحد حسن، **البديع والتوازي**، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية،ط١، ١٤١٩هـ ،١٩٩٩م.

٣٢-الصمادي، امتنان عثمان، **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية** ،بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، ٢٠٠١م.

٣٣-العذاري، ثائر، **في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية**، دمشق، رند للطباعة والنشر والتوزيع،ط١، ٢٠١٠م.

٣٤-العقاد، عباس محمود، **اللغة الشاعرة**, القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط ،١٩٩٥م

٣٥-العلوي، هادي ، **فصول عن المرأة**،(لبنان، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ط١٩٩٦،١م.

٣٦-العمري، محمد، **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية**، أفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠١م.

٣٧-العمري، محمد، **تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر الكثافة الفضاء التفاعل**، الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب،ط١٩٩٠،١م.

٣٨-الغدامي، عبدالله محمد، **الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية**، الاسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م.

٣٩-المحسن، فاطمة، **سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، سوريا، دمشق: دارا المدى للثقافة والنشر، ط ١، ٢٠٠٠م.

٤٠-المخزومي، مهدي، **في النحو العربي نقد وتوجيه**، لبنان، بيروت: دار الرائد العربي،ط١٤٠٦،٢هـ،١٩٨٦م.

٤١-المرادي، ابن ام قاسم ،**توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك**، تحقيق عبدالرحمن علي سليمان، القاهرة: دار الفكر العربي،ط١ ،١٤٢٢هـ،٢٠٠١م.

٤٢-المقري، ابو اسماعيل بن ابي بكر، **العروض والقوافي**، شرح وتعليق، يحيى بن علي يحيى المباركي، القاهرة: دار النشر للجامعات، ط١٤٣٠،١هـ ،٢٠٠٩م.

٤٣-الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة،ط٣، ١٩٦٧م.

٤٤-المولودي، سعيد، **بناء القصيدة في شعر** سعدي يوسف،(منشورات الجمل، د ط،٢٠١٨م)،٥.

٤٥-النعيمي، حسام سعيد، **النواسخ في كتاب سيبويه**، بغداد: دار الرسالة للطباعة ،د ط، ١٣٩٧هـ،١٩٧٧م.

٤٦-الهاشمي ،أحمد جواهر **البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، صيدا، بيروت: المكتبة العصرية، د ط، د ت.

٤٧-الهاشمي، أحمد ت:١٩٤٣م،**ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تحقيق علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ط٣، ١٤٢٧هـ،٢٠٠٦م.

٤٨-الهاشمي، محمد علي، **العروض الواضح في علم القافية**، دمشق: دار القلم،ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م.

٤٩-الوجي، عبد الرحمن، **الإيقاع في الشعر العربي**، دمشق: دار حصاد للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٩م.

٥٠-أنّا بليكان، **الرمزية دراسة تقويمية**، ترجمة الطاهر أحمد مكي وغادة الحفنى، القاهرة: دار المعارف، ط ١٤١٥،١هـ، ١٩٩٥م.

٥١-**إنجيلُ مَتَّى(الأصحاح السادس والعشرون)**، بيروت: جمعية التوراة الامريكانية في المطبعة الأمريكانية،دط،١٩١٠م.

٥٢-**إنجيل يوحنا(الأصحاح السادس)**،بيروت: مطبعة الأمريكان، دط،١٩٠٨م.

٥٣-اولمان، ستيفن ،دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشير،الأردن-عمان:مكتبةالشباب،ط١،دت.

٥٤-بليث،هنريش، **البلاغة والاسلوبية**، ترجمة محمد العمري، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، ط١، ١٩٨٩م.

٥٥-تشاويك، تشارلز، **الرمزية**، ترجمة نسيم ابراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، ١٩٩٢م .

٥٦-توفيق، أميرة علي، **الجمل الاسمية عند ابن هشام الانصاري**، مطبعة البرلمان، د ط،١٣٩١هـ،١٩٧١م.

٥٧-جاكسبون، رومان، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، المغرب، الدار البيضاء: دار توبقال، ط١٩٩٦،١م.

٥٨-جمال قصودة، **الغربة والحنين للوطن في شعر سعدي يوسف(من خلال بعيدا عن السماء الأولى**، سيدي بوزيد: دار القلم للنشر والتوزيع،ط٢٠١٥،١ م

٥٩-حسن ناظم، **مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١٩٩٤،١م.

٦٠-حمدان، ابتسام أحمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، مراجعة أحمد عبدالله فرهود، سورية، حلب: دار القلم العربي،ط١، ١٤١٨هـ،١٩٩٧م .

٧٠-حميد سعيد وضياء خضير، **رسائل إلى العابر بحر البين بين(قصائد مهداة إلى سعدي يوسف بمناسبة مرور عام على رحيله)**،الأردن، عمّان: خطوط وظلال للنشر والتوزيع،ط٢٠٢١،١م.

٧١-خليل ابراهيم، **النص الأدبي تحليله وبناؤه مدخل اجرائي**، عمان: دار الكرمل،ط١، ١٩٩٥م.

٧٢-دي لويس، سيسل، **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن ابراهيم، الجمهورية العراقية: دار الرشيد للنشر، د ط، ١٩٨٢م.

٧٣-رضا عطية، **الاغتراب في شعر سعدي يوسف(قراءة ثقافية)**،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١ ،٢٠١٨م.

٧٤-سامي مهدي،**في الطريق إلى الحداثة(دراسات في الشعر العراقي المعاصر)**،بغداد: دار ميزوبوتوميا،ط١، ٢٠١٣م.

٧٥-سعدي يوسف، **أفكار بصوت هادئ**، لبنان، بيروت: مؤسسة الابحاث العربية، ط١، ١٩٨٧م.

٧٦-سعدي يوسف، **الاعمال الشعرية الكاملة**، لبنان، بيروت: منشورات الجمل ،ط٢٠١٤،١م.

٧٧-سعدي يوسف، **خطوات الكنغر**، سوريا، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر،ط١٩٩٧،١م.

٧٨-سعدي يوسف، **يوميات الأذى**، سورية، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،دط،٢٠١٥م.

٧٩-سليمان، فتح الله أحمد، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، القاهرة: مكتبة الآداب د ط،١٤٢٥هـ،٢٠٠٤م.

٨٠-سيد عبدالله، **غواية النص وقراءة اللعب(دراسة لإستراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف)**،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،دط،٢٠١٥م.

٨١-سيد نوفل، **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، القاهرة: مطبعة مصر، د ط، ١٩٤٥م.

٨٢-شاهين، عبد الصبور، **المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، د ط، ١٤٠٠هـ،١٩٨٠م.

٨٣-صالح، بشرى موسى ،**صورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، لبنان، بيروت: المركز الثقافي العربي ،ط١، ١٩٩٤م.

٨٤-ضيف، شوقي، **البلاغة تطور وتاريخ**، القاهرة: دار المعارف،ط٩،د ت.

٨٥-طودروف، تزفيطان، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب، الدار البيضاء: دار طوبقال للنشر،ط١٩٩٩،٢م.

٨٦-طودروف، تزقيطان، **فتح أمريكا مسألة الآخر**، ترجمة بشير السباعي، دار سينا للنشر بالتعاون مع البعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون قسم الترجمة، ط١٩٩٢،١ م.

٨٧-عباس حسن، **النحو الوافي**، مصر: دار المعارف،ط٢، د ت .

٨٨-عبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، القاهرة: مكتبة الخانجي،ط٣، ١٤١٧هـ،١٩٩٧م.

٨٩-عبد الحميد، محمد محي الدين، **التحفة السنية بشرح المقدمة الأجرومية**، دمشق: مكتبة دار الفجر،ط١، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م.

٩٠-عبد الحميد، محمد محيّ الدين، **شرح ابن عقيل**، القاهرة: دار التراث،ط١٤٠٠،٢٠هـ،١٩٨٠م.

٩١-عبد العليم، أبو بكر علي، **دروس في الإعراب للطلاب والمتعلمين**، القاهرة: مكتبة القرآن، د ط،٢٠٠٢م.

٩٢-عبد اللطيف، محمد حماسة، **بناء الجملة العربية**، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، ٢٠٠٣م .

٩٣-عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، لبنان، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر،ط١، ١٩٩٤م.

٩٣-عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، د ط، ٢٠٠١م.

٩٤-عتيق، عبد العزيز:ت١٣٩٦هـ، ١٩٧٦م،**في البلاغة العربية علم البديع**، لبنان، بيروت: دار النهضة العربية، د ط، د ت.

٩٥-عزالدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، القاهرة: دار غريب،ط٤، د ت.

٩٦-عزالدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر(قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)**،القاهرة: دار الفكرالعربي،ط٣،د ت.

٩٧-عزوز، أحمد، **أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، ٢٠٠٢م.

٩٨-عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، بيروت: المركز الثقافي العربي،ط٣،١٩٩٢م.

٩٩-عصفور، جابر، **نظريات معاصرة**، مكتبة الأسرة ، د ط، د ت.

١٠٠-علي، ابراهيم جابر، **الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، الأردن، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥م.

١٠١-عيّاد، شكري محمد، **موسيقى الشعر العربي(مشروع دراسة علمية)**،القاهرة: دار المعرفة، ط٢، ١٩٧٨م.

١٠٢-غربال، محمد شفيق، **الموسوعة العربية الميسرة**، القاهرة: دار الشعب ومؤسسة فرانكيلين للطباعة والنشر، صورة طبق الأصل من طبعة ١٩٦٥م.

١٠٣-فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربي**، سورية، حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية جامعة حلب،ط١٤١٦،١هـ،١٩٩٦م.

١٠٤-فلفل، محمد عبدو، **في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق**، دمشق: منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، د ط ،٢٠١٣م.

١٠٥-قاوي، عبد الحميد، **الصورة الشعرية النظرية والتطبيق**، د ن، د ط، د ت.

١٠٦-كوهين، جون، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا** ، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, ط٤, ٢٠٠٠م.

١٠٧-محمد جودات وسالم بن لباد، **الشعر العربي الحديث، ضمن سلسلة الدراسات والبحوث الأكاديمية العلمية المحكمة،(المانيا، برلين: المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية**

والاقتصادية بالتعاون مع جامعة الحسن الثاني(المملكة المغربية)ومخبر اللغة العربي وآدابها جامعة البليدة٢/الجزائر، ط١، ٢٠٢٠م.

١٠٨-محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٨٤م.

١٠٩-محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)**،المركز الثقافي العربي،ط٣، ١٩٩٢م.

١١٠-مصطفى حركات، **أوزان الشعر**، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ط١، ١٤١٨هـ ،١٩٩٨م.

١١١-منصور قيوسة، **الاتجاه الرمزي في الشعر العربي الحديث**،تونس:الدارالتونسيةللكتاب،ط١٦،٢٠١م.

١١٢-مورو، فرانسوا، **البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية**، ترجمة الولي محمد وجرير عائشة، المغرب-الدار البيضاء: أفريقيا الشرق،ط٢، ٢٠٠٣م.

١١٣-موري، ميدلتون و س هـ بورتو ن وت س اليوت وآخرون، **اللغة النقدية**، تعريب محمد حسن عبدالله، دار المعارف،دط،١٩٨٥م.

١١٤-ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط١، ١٤٢٦هـ،٢٠٠٥.

الأطاريح والرسائل

١-حمدان،أحمد عبدالله محمد ،**دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، فلسطين، نابلس: جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات، ٢٠٠٨م،أطروحة دكتوراة.

٢-سريدي،الحسين،**المعجم الشعري عند البوصيري مقاربة أسلوبية في الميمية**، الجمهورية الجزائرية الشعبية: كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها،٢٠١٦-٢٠١٧م،أطروحة دكتوراة.

٣-أبكر،أميرة خليل، **الجملة الإسمية في شعر الشنفرى(دراسة نحوية تطبيقية)**،جامعة أم درمان الإسلامية، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات النحوية واللغوية، ١٤٦٩هـ/ ٢٠٠٨م،رسالة ماجستير.

٤-طمبل،تهاني محجوب محمد الحسن، **الصور الشعرية عند الكميت بن زيد الأسدي**، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا كلية اللغة العربية، قسم الدراسات الادبية والنقدية، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، رسالة ماجستير.

٥-محمد،سعدون،**الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب**، الجمهورية الجزائرية: جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الادب العربي، ٢٠٠٩-٢٠١٠م، رسالة ماجستير.

٦-فريد،سويزف،**جمالية اللون ودلالته في الشعر العربي المعاصر قراءة في ديوان السياب**، الجمهورية الجزائرية: سيدي بلعباس، جامعة جيلالي ليابس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وأدابها،٢٠١٦-٢٠١٧م،أطروحة دكتوراة.

٧-منصور،عبد المؤمن، **شعرية الايقاع في شعر عياش يحياوي**، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي،٢٠١٤-٢٠١٥م، رسالة ماجستير.

٨-كوسا،عبيرفايزحمادة،**اللون في الشعر الأندلسي**، الجمهورية العربية السورية: جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة ،١٤٢٧-١٤٢٨هـ/٢٠٠٦-٢٠٠٧م رسالة ماجستير.

٩-شعبلو،ملاك سعيد محمد، **رؤية الموت في شعر محمد القيسي**، جامعة الشرق الأوسط، كلية الآداب والعلوم، قسم اللغة العربية،٢٠١٦م، رسالة ماجستير.

١٠-رحالي،وسيلة،**جمالية اللون في الشعر الاندلسي ابن سهل الاندلسي انموذجا**، الجمهورية الجزائرية: جامعة العربي بن مهدي أم البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والادب العربي، ٢٠١٤-٢٠١٥م،رسالةماجستير.

١١-فوغالي،وهيبة، **الانزياح في شعر سميح القاسم" قصيدة عجائب قانا الجديدة انموذجا" دراسة أسلوبية**، الجزائر: جامعة أكلي محند أولحاج- البويرة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والادب العربي،٢٠١٢-٢٠١٣، رسالة ماجستير.

المجلات والدوريات

١-ابراهيمي عزت ملا ومحمد سالمي وصديقة تاج الدين، **الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم**، باكستان، مجلّة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور، العدد ٢٠١٧، ٢٤م.

٢-أبو شعيرة، ياسر ذيب طاهر ،**المعجم الشعري ومصادره في شعر عبد المنعم الرفاعي(الطبيعة، المرأة، الحرب)**، مجلّة جامعة الحسين بن طلال، المجلّد الرابع، العدد ٢، ٢٠١٨م).

٣-البشير، سيد مختار محمد الأمين البشير، **دور الضمائر كخيوط تنظيم عملية بناء الدلالة: دراسة أسلوبية في قصيدة الشاعر البحتري(أم تعلمي يا علو إني معذّبُ)**،مجلّة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلّد٨٠، العدد ٤، ٢٠٢٠م .

٤-الحمداني، ابراهيم، **بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية**، العراق: مجلّة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل ،المجلّد١،العدد١٣، ٢٠١٣م.

٥-الحويطات، مفلح، **تأثير يانيس ريتسوس في الشعر العربي الحديث: سعدي يوسف نموذجاً**، الأردن، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية) كلية اللغات، الجامعة الأرنية، المجلّد ٢٥،العدد٢٠١١، ٦م.

٦-الخفاجي، أسعد جواد يوسف، **الترديد– دراسة بلاغية في تقنيات الاسلوب القرآنية**، العراق: مجلّة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة القادسية،المجلّد٧،العدد٣-٢٠٠٨، ٤م.

٧-الصحناوي، هدى، **الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة" بنية التكرار عند البياتي نموذجا"**، مجلّة جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة دمشق،المجلّد٣٠،العدد ١+٢، ٢٠١٤م.

٨-القاسمي البلوي، عادل حماد ،**الانزياح في شعر بشر بن ابي خازم الأسدي**، مجلة الدراسات العربية، جامعة المنيا،المجلّد٤٣، العدد ٢٠٢١، ٣م.

٩-المصلاوي، علي كاظم محمد وصباح حسن التميمي، **اللغة الشعرية في مجموعة(عرق من جبين الغيم)لمحسن العويسي-دراسة في ضوء المنهج الأسلوبي**، مجلة جامعة كربلاء العلمية، قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، المجلّد١١، العدد ٤،٢٠١٣ م

١٠-الملحم، عبد الرحمن خليفة ،**شعرية الانزياح في شعر محمد إسماعيل جوهري**، مجلّة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة البنا،المجلد٤٤،العدد٣،٢٠٢١م.

١١-الهبيل، عبدالرحيم محمد ،**ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد ٣٣، ٢٠١٤م.

١٢-بهنام باقري وعلي سليمي، **عناصر الإيقاع ودلالتها في قصيدة الإنتفاضة " لسميح القاسم"**، مجلّة إضاءات نقدية،العدد٦،٢٠١٦م.

١٣-ثامر سلّوم، **الانزياح الدلالي الشعري**: المغرب: مجلة علامات، ط٥ ،١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.

١٤-حامد، ياسر عكاشة ،**مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان- شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبدالرحمن صالح العشماوي(المستوى الصوتي نموذجا)**،مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، العدد٦ ،٢٠١٦م.

١٥-حنان بومالي، **تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر**، الجزائر، بسكرة: مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر،العدد٢٣،٢٠١٨م.

١٦ -زينب داودي ويحيى بن مخلوف، **بلاغة اسلوب الالتفات في الخطاب القرآني (دراسة في المفهوم والوظيفة)**،مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة،العدد٧،٢٠١١م.

١٧-سعد علي المرشدي، **تجليات الواقع السياسي في شعر سعدي يوسف**، العراق: مجلّة نابو للبحوث والدراسات، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل،المجلّد٢٠١١، العدد٦، ٢٠١١م

١٨-سلطان، غانم صالح ،**التوازي في قصيدة محمود درويش(عاشق من فلسطين)**،العراق: مجلة أبحاث، قسم اللغة العربية، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ١١،العدد٢، ٢٠١١م.

١٩-طانية حطاب، **الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني**، الجزائر، مستغانم: مجلّة جسر المعرفة، جامعة عبدالحميد بن باديس،العدد١٧،٢٠١٧م،١٠م.

٢٠-عائشة عبيد، **فن السونيت عند الشعراء الإنجليز في عصر النهضة**، قسنطينة، مجلة الآداب، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات ،جامعة الإخوة منتوري،العدد١٤، ٢٠١٤م.

٢١-مرادي، محمد هادي ومجيد قاسمي، **الرد على منظري انزياحية الأسلوبية**، إيران: مجلّة إضاءات نقدية، العدد٥، ٢٠١٢م.

٢٢-مرتضى خاتمي، واسماعيل يوسفي وجواد محمد زاده، **أسلوبية الانزياح في سورة الحديد**، إيران: مجلّة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، العدد ١٦،٢٠١٦،٢٤م.

٢٣-مريم رحمي وعلي باقري وروح الله مهديان، سبحان كاووسى، **حازم القرطاجني وإبداع المصطلحات الجديدة في مجال النقد الأدبي والعروض**، مجلّة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها،العدد١٦،٢٠١٦،٣٧م.

٢٤-نجم، منير عبيد، **المعجم الشعري عند ابن هانئ الاندلسي**، العراق، بابل: مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد١٥،٢٠١٥،١٩م.

٢٥-نور الدين دريم، **فاعلية الضمير في انتاج الدلالة– دراسة أسلوبية في قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب**، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية، الجزائر، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، قسم الآداب واللغات، جامعة الشلف،العدد٢٠، ٢٠١٨م.

المواقع الالكترونية:

١-المولودي،سعيد، **الانتماء المغاربي لسعدي يوسف(قراءة في نصوص نهايات الشمال الإفريقي)**،مقال على شبكة الأنترنت، موقع الحوار المتمدن تمت زيارة الموقع في تأريخ ١٢/١٠/٢٠٢١م،الساعة السابعة مساءً، على الرابط **https:\\m.ahewar.org**

٢-شعير،محمد، **سبعون سعدي**، موقع جهات، تمت زيارة الموقع في تاريخ ٢٠٢١/١٠/١٢م الساعة العاشرة صباحاً، على الرابط **http://www.jehat.com**

٣-كنعان،علي ،**سعدي يوسف وأشجان جيل راحلة**، مقال على شبكة الانترنت، موقع رأي اليوم، تمت زيارة الموقع في تاريخ ٢٠٢٢/٤/٧م،الساعة التاسعة صباحا على الرابط

https://www.raialyoum.com

٤-محمد مظلوم، مقال على شبكة الانترنت، **موقع الشاعر سعدي يوسف**، تمت زيارة الموقع في تاريخ٢٦/ ٧/ ٢٠٢٢م،الساعة التاسعة مساءً، متاح على الرابط

http://www.saadiyousif.com

٥-موقع الشاعر سعدي يوسف تمت زيارة الموقع في تأريخ ٢٠٢١/١٠/٥م،الساعة الرابعة مساءً، متاح على الرابط **http://www.saadiyousif.com**

٦-منشور على شبكة الانترنت موقع بابيلو Babeliol، تمت زيارة الموقع في تأريخ ٢٠٢٢/٧/٢٨م،في الساعة العاشرة صباحاً، متاح على

الرابط**https://www.babelio.com/auteur/wd/319662**

٧-منشور على شبكة الانترنت في موقع مؤسسة الهنداوي، تمت زيارة الموقع في تاريخ ٢٠٢٢/٧/٣٠م،على الرابط**https://www.hindawi.org/books/31475247** /

٨-منشور متاح على شبكة الانترنت موقع الجزيرة، على الرابط تمت زيارة الموقع في تاريخ٤\٨\٢٠٢٢ الساعة الثانية مساءً، متاح على الرابط

http;//www.aljazeera.net/amp/news/cultureandart/2013/12/19

المقابلات الصحفية والصوتية

١-مقابلة صحفية مع أحمد الناصري بتاريخ٢٤\٧\٢٠٢٢م، الساعة الثانية عشر ظهرا.

٢-مقابلة صوتية مع صديقه حسّان الحديثي، بتاريخ٢٥\٧\٢٠٢٢م، الساعة الثانية عشر والنصف ظهراً.

السيرة الذاتية للباحث

تخرج في جامعة الموصل كلية التربية، قسم اللغة العربية، وهو شاعر مشارك في العديد من المهرجات الداخلية نال جائزة الفنون الإبداعية التي تقيمها جامعة الموصل بشكل سنوي، المركز الثاني فرع الشعر(شعر التفعيلة) عام ٢٠١٣، نشر في العديد من المجلات والصحف أهمها جريدة الدستور ومجلة الآداب والفنون وموقع القصيدة كوم واهم الكتب.

١-شاعر أم الربيعين مجموعة شعرية مشتركة، عن دار نون للطباعة والنشر، عام ٢٠١٨م.

SAADI YUSUF'UN"KUZEY AFRIKA SONLARI" KOLEKSIYONUNDA ŞIIR DILI ÜSLUP ÇALIŞMASI

Deyaa Ahmed Khalaf SABAAWI

2022
YÜKSEK LİSANS TEZİ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK
ikinci Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Ganim Salih SULTAN