وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

التشكيل الشعري في قصيدة سعد ياسين يوسف

رسالة تقدمت بها الطالبة

زهراء علي عبد الحسن خضير

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة بابل وهي من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ. د. صفاء عبيد حسين الحفيظ

١٤٤٤هـ ٢٠٢٣

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة (التشكيل الشعري في قصيدة سعد ياسين يوسف)التي تقدمت بها الطالبة (زهراء علي عبد الحسن خضير الخاجي) قد جرى تحت إشرافي في كلية التربية / جامعة بابل، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

المشرف

أ ٠ د ٠ صفاء عبيد حسين الحفيظ

/ / ٢٠٢٣

بناء على التوصيات أرشح هذة الرسالة للمناقشة ٠

رئيس قسم اللغة العربية

أ٠ م ٠د حمزة خضير افندي القريشي

/ / ٢٠٢٣

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾

صدق الله العلي العظيم

النور / ٣٥

شكر وتقدير

الحمد لله ولي كل نعمة ،وكاشف كل غمة ، الذي كتب على نفسه الرحمة محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) .

إلى أستاذي المفضال أ .د صفاء الحفيظ لك مني كل الثناء والشكر والتقدير،لما قدمته لي من العلم والمعرفة ،لذلك يطيب لي أن أتقدم اليك بالشكر الجزيل لما قدمته لي من التوجيهات والارشادات القيمة سائلاً الباري عز وجل أن يحفظك ويرعاك.

وأتقدم بالشكر الجزيل الى رئاسة قسم اللغة العربية — كلية التربية للعلوم الانسانية المتمثلة برئيس القسم الدكتور حمزة خضير افندي و الاساتذة في قسم اللغة العربية لدعمهم لي في هذه الرسالة.

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
الاية	أ
الشكر والتقدير	ب
قائمة المحتويات	ج
المقدمة	د – هـ
التمهيد : التشكيل الشعري وشعر سعد ياسين يوسف أولاً : التشكيل الشعري ثانياً:الصورة ثالثاً: الحياة الثقافية والأدبية لـ(سعد ياسين يوسف)	١-١٢
الفصل الاول : التشكيل اللغوي	١٣-٨٠
المبحث الاول : الالفاظ والتراكيب – العنونة والمقدمات – المعجم اللغوي	١٤-٢٧
المبحث الثاني : الموضوعات الشعرية (الطبيعة،الحب،الحرب،الغربة)	٢٨-٨٠
الفصل الثاني : التشكيل الصوري	٨١-١٣٣
المبحث الاول : مصادر الصورة (الواقع،الذات،الخيال)	٨٢-١٠٩
المبحث الثاني : عناصر الصورة (التشبيه،الاستعارة)	١١١-١٢٠
المبحث الثالث : أنماط الصورة (الحسية،الذهنية)	١٢١-١٣٣
الفصل الثالث : التشكيل الإيقاعي	١٣٥-١٨٠
المبحث الاول : أنماط القافية	١٣٥-١٤٩
المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي التوازي(الصوتي، التركيبي، العلائقي) ،التكرار ،الطباق	١٥٠-١٨٠
الخاتمة	١٨١-١٨٢
المصادر والمراجع	١٨٣-١٩٥
الملخص باللغة الانكليزية	A-B

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله محمد بن عبد الله وعلى اله وصحبه وعلى من الاه وبعد :

فهذه الدراسة يبحث موضوعها في عملية التشكيل الشعري، التي تعد من أهم ملامح الإمكانية الشعرية لدى الشاعر، وتختلف من شاعرٍ الى شاعر بحسب الرؤية والفلسفة والثقافة ونعني بها كلّ ما يتعلق بالتكوين النصّي شكلاً ، وما ينتج عنها من دلالات تحيل إليها طبيعة النصّ من جهة و إمكانية المتلقي النقدية من جهة أخرى ٠ وقد دفعني إلى الخوض في هذة الدراسة ايماني بأنّ الأدب عامة والشعر خاصة وثيقة مهمة من وثائق تسجيل الأحداث في التاريخ بكل حوادثه لا سيما أنّ حياة المجتمع العراقي كانت مختلفة كالإحداث السياسية والاجتماعية والأدبية وبعد استشارة الدكتور (فرحان الحربي) وجهني لدراسة شعر سعد ياسين يوسف والتعرف على أحاسيسه لاسيما وانه قد كانت له ملاحظاته الخاصة لما يجري على الساحة العراقية ٠

وتكمن أهمية هذه الدراسة بوصفها عملاً تأسيسياً بكراً في تجربة شعرية مهمة في حركة الشعر العراقي (السبعيني) ٠

لقد كان المنهج الوصفي التحليلي مستنداً لي في بناء رسالتي التي جاءت على تمهيد و ثلاثة فصول وخاتمة ،جرى التمهيد على عتبات مهمة الأولى (التشكيل الشعري والصورة) تطرقت فيها إلى تعريف التشكيل لغةً واصطلاحاً في النقد العربي، والثانية تناولت فيها عتبة (الصورة) لغةً واصطلاحاً وعلاقتهابالتشكيل الشعري ،وكانت العتبة الاخيرة الخوض في حياة الشاعر ورحلة تكوينه المعرفي والثقافي ،أما الفصل الأول فكان في (التشكيل اللغوي) وتناولته في مبحثين ، الأول تناولت فيه الألفاظ والتراكيب من ناحية العنونة والمقدمات والمعجم اللغوي ، أمَا المبحث الثاني ،فكان في الموضوعات الشعرية (الطبيعة ، الحب ،الحرب ، الغربة)٠

وتناولت في الفصل الثاني (التشكيل الصوري) وكان على ثلاثة مباحث، تناولت في المبحث الأول (مصادر الصورة) بغية الوقوف على مجموعة المصادر في دعم التشكيل من جهة ومعرفة المحرك بهذا المعنى من جهة أخرى وهي (الواقع ، الذات ، الخيال) ، اما

المبحث الثاني (أنواع الصورة) التي تمثلت (بالتشبيه والاستعارة) وفي المبحث الثالث تناولت (أنماط الصورة) من حيث كونها (حسية ، ذهنية) ٠

وتناولت في الفصل الثالث (التشكيل الإيقاعي) من خلال مبحثين الأول (أنماط القافية)إما المبحث الثاني فقد تناولت (الإيقاع الداخلي) ويشمل (التوازي ،التكرار،الطباق) ٠

واختتمنا الرسالة بعد هذا بذكر ما توصلنا إليه من النتائج ٠

وإذ أوشك إن أضع القلم جانباً بعد جهد جهيد وتعب مضنٍ وسنتين قضيتهما بين العلم والعمل لا يسعني إلا أنْ أتوجه إلى أستاذي المفضال الدكتور (صفاء الحفيظ) ،الذي كان له من التوجيه والإرشاد مصحوبين بالعطف والمحبة ما شكل خير دافع ومشجع على المتابعة ، ولكي تكون هذه الدراسة بالصورة التي تحملها ،لذا أقول حفظ الله من وقف بجانبي .

وأخيراً فهذا الجهد انعكاساً لرغبة في البحث، فإنْ أصبت فلله الحمد، وإنْ أخطأت فحسبي أنها الأولى.

والله ولي التوفيق

الباحثة

التمهيد

التشكيل الشعري وشعر سعد ياسين يوسف

أولا" : التشكيل الشعري

التشكيل لغة : جاء في لسان العرب أنّ التشكيل يشتق من الجذر اللغوي (شكلَ) والشكلُ بالفتح : الشبه والمثل ، والجمع أشكال وشكول والشّكل : المثل والقول ، وهذا على شكل أي : مثله ، وفلان شكل فلان أي : مثله في حالاته وتشكل الشيء تصوره وشكّله : صوّره [١]

اصطلاحا: (الصيرورة التي تؤول إليها الاشياء والمكونات لتحقيق وحدة متماسكة مترابطة ، ووجوداً جديداً تحقق فيه مبادئ المزج والتوليف والتنظيم والتنوع والتوازن والتناغم والايقاع والانسجام ، فعلها الفني يمثل نزوعاً جمالياً لتحقيق التشكيل وتمثل هذه المبادئ قيم السلوك الفني وتقاليده الهادفة لتكوين التشكيل وتحقيق وجوده) [٢] .

يشكل النصّ كثافة معنوية غائرة في الواقع تارة، وطامحة إلى صناعة واقع جديدٍ يكون أكثر قبولاً وجمالاً تارة أخرى، ولهذا انطلقت تجارب الشعراء لتشتغل على هذه الثنائية، منطلقة منها وعائدة إليها، إذ إنّ كلّ عمل شعري ينطلق من دائرة ويعود إليها، وهذا هو المقصد الذي يتحرك النص الشعري على أساسه واستجابة له، إذ (من المنطقي أن تكون أداة صناعة الشعر متصلة بغايته أو مؤدية إليها، فتظل منتسبة إلى الفعل الإنساني من زاوية الطلب أو الاعتقاد أو الممارسة) [٣].

وعليه تنوعت تجارب الشعراء المعاصرين وتعددت بحسب المعاني، التي سعوا للتعبير عنها، فقد شكلوا بنصوصهم وتعبيراتهم المكثفة صورة عاكسة للمجتمع، الذي عاشوا فيه من جهة،

---

١ _ ينظر: لسان العرب ، مادة (ش ك ل) :٢/ ٤٩٢ .

٢ _ التشكيل الاسلوبي في الشعر المهجري الحديث ، محمد الامين شخية ، جامعة محمد خيضر ، الجزائر – ٢٠٠٩ : ١٩ .

٣_ مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والفنون، الكويت– ١٩٨٢م :٢٥٣.

وتشكيل صورة ذهنية طامحة، يمكن الاستناد عليها في بداية نقطة العودة وتصحيح المسار من جهة أخرى .

وهذا عن طريق الكلمة التي استعملت في النصوص بصور مختلفة، وتضع بين أيدينا تصوراً واضحاً لأصول البنية التي تكونّ منها النصّ في جملته، إذ إنّ بنية اللفظ هي الأساس الأول لبنية تركيب النصّ بعامة، ومعرفة سمات هذه البنية من الأهمية بمكان، لا لذاته، وإنْ كانت له قيمة في ذاته، ولكن بوصفه أصلاً لدراسة النصّ و الكشف عن الحقول الدلالية، وتحديدها داخله كمفتاح ، لتحديد البنيات الأساسية لها [١].

ثانياً:الصورة :

الصُّورَةُ لغة فِي الشَّكْلِ، وَالْجَمْعُ صُوَرٌ وصِوَرٌ وصُوْرٌ، وَقَدْ صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ. وتَصَوَّرْتُ الشيءَ: تَوَهَّمْتُ صورتَه فتصوَّر لِي. والتَّصاوِيرُ: التَّماثِيلُ. قَالَ ابْنُ الأَثير: الصُّورَةُ تَرِدُ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ عَلَى ظَاهِرِهَا وَعَلَى مَعْنَى حقيقةِ الشَّيْءِ وَهَيْئَتِهِ وَعَلَى مَعْنَى صِفَتِه. يُقَالُ: صورةُ الفعلِ كَذَا وَكَذَا أَي هَيْئَتُهُ، وصورةُ الأَمرِ كَذَا وَكَذَا أَي صِفَتُه، وقد يراد بالصورة الوجه من الإنسان أو الهيئة من شكل وأمر وصفة[٢]، وبهذا تكون الصورة بمعناها اللغوي هو متعلقة بالمرئي من الهيئات الثابتة والمتحركة.

أما اصطلاحاً : فهي (واسطة الشعر وجوهره ، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة ، تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات لبنائها العام ، وكل لبنة من هذه اللبنات تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه)[٣]

فالصورة هي التي يستطيع بها الشاعر أنْ يحول المعنوي إلى مادي، والشاعر يعتمد عليها لمعرفته أنّ المتلقي لا يمكن تركه من دون مشاركة، وبالصورة يمكن أنْ يشارك المتلقي في عملية

١_ ينظر:عزف على وتر النص الشعري، عمر محمد طالب، ط١ ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا– ٢٠٠٠م : ٦٥.

٢_ ينظر:لسان العرب، ابن منظور، مادة (ص و ر): ٤/٤٧٣ .

٣ _الصورة الادبية ، مصطفى ناصف ، ط ٣ ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ــ ١٩٨٣ : ٣ ــ ٥ .

المشاهدة ،ليحصل المبدع على التأثير أو القراءة ،التي ينتظرها من المتلقي، ولحاجتنا لمعرفة أهميتها ،فلا بد من معرفة مفهومها قديماً وحديثاً.

فمثلاً للصورة البيانية أهميةٌ كبيرة في تشكيل الصورة الشعرية، فالعلاقة بينهما تعاضدية ،بمعنى الصورة الشعرية تكون إحدى نتائج استعمال الصورة البيانية وسبباً لها، إذ هدف الشاعر إلى صناعة صورة شعرية متمكنة وناضجة وصحيحة والصور البيانية تساعده في تحقيق هذا الهدف، وبهذا لا يمكن الفصل بين الأثنين بين الهدف وبين الأداة ،التي يبلغ فيها ذلك الهدف.

وفي الموروث الشعري العربي في الجاهلية ،تظهر آراء انطباعية نقدية لعلماء اللغة والأدب ،تتحدث عن أهمية الصور البيانية وأثرها في نظم الشاعر وفاعلية الصورة عنده، هذه الآراء وإنْ شكّلت أو عبرت عن آراء فردية آنية خاضعة لحادثة معينة أو موقف أدبي معين ،إلاّ أنها ترسم الصورة التي بدأ عليها النقد البلاغي عند العرب وأهمية الصورة البيانية في رفع قيمة الصورة في الشعر العربي ومستوى تأثيره في المتلقي ، والصورة الشعرية لا تتكون من جزئيات منفصلة عن الصورة البيانية؛ لأن الصورة البيانية أحدى العناصر المكونة لها، ولهذا علق أبو عمرو بن العلاء (ت١٤٣)على قول الشاعر ذي الرمة(ت١١٧هـ)[١]:

أقامتْ بها حتى ذَوى العودُ والتوى وساق الثريا في مُلاءتِهِ الفَجْرُ

بقوله (ولا أعلم قولاً أحسن من قوله: وساق الثريا في مُلاءته الفجر، فصيَّرَ للفجر مُلاءة، ولا ملاءة له؛ وإنما استعار هذه اللفظة، وهو من عجيب الاستعارات)[٢]، والشرح والتفسير من أبي العلاء للبيت الشعري هو توضيحٌ للصورة في هذا البيت، ولاسيما الصورة الاستعارية ،التي كانت احدى ركائزها، ومن هنا يتضح أنّ العلماء العرب اهتموا بالصورة الشعرية وتحدثوا عنها بصورة قائمة على التعليقات الآنية الخاضعة لموقف معين ،كأن تكون مجالسة أدبية أو لغوية، وليست الصورة الاستعارية فحسب بل نرى الصورة التشبيهية ترد في الآراء الانطباعية والنقدية عند

---

[١]- **ديوان ذي الرمة، حققه وقدم له: د . عبد القدوس أبو صالح، ط٣، مؤسسة الرسالة، بيروت- ١٩٩٣م، ٥٦١/١.**

[٢]- **حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي الحاتمي (ت٣٨٨هـ)، تحقيق: جعفر الكناني، ط١،دار الرشيد للنشر، بغداد، - ١٩٧٩م :١/ ١٣٦.**

العرب والأثر الذي تتركه في النصّ الشعري وفي صناعتها للصورة الشعرية والدخول في أساسياتها ومنطلقاتها.

إنّ البحث في محفزات التشكيل الشعري، والمحرك الرئيس لها، يذهب بنا إلى حكمٍ يتمثل في كونها المحرك الرئيس لهذا التشكيل وسببه الأساس، هو العاطفة (فالفن في أساسه انفعال يحمل صاحبه على التعبير عنه، فالفنان خلقٌ متميز بما أوتي من نفس صافية تتأثر بالمؤثرات المختلفة أياً كانت درجتها من الضعف)[١].

وهذا الانفعال والعاطفة هما ما يعطيا الخصوصية للتشكيل الشعري ومكانته وتميزهِ عن الكلام العادي، الذي لا يكون من ضمنه ولا يتعلق به من قريب أو بعيد، ولهذا نرى بعض المحدثين من النقاد ،يعطي الصورة أهمية في تشكيل النص الشعري، إذ إن تشكيل الصور، هي الذّي يحدد قيمة الخطاب الشعري ،وحجم تأثيره في المتلقي ،وبالتحديد رسم الصورة الشعرية المتكاملة.

وقد مثل الشعر عند العرب مرتبة عليا في الخطاب ،أو في مستويات الخطاب البلاغي بعد القرآن الكريم والحديث الشريف، وقوة الخطاب الشعري تتمثل دائماً في المُرسِلْ الذي يتحكم غير مقدرته البلاغية به، فكلما اتسعت وتنوعت حققت تأثيراً مضاعفاً في فاعلية المعنى، ومن هذا المنطلق ولدت أهمية الصورة الشعرية عند المحدثين،الذين رؤوا بأنّ الشعر ليس تقليداً للعالم الخارجي ولكنه(تقليد لعالم الشعور والوجدان وهو العالم الداخلي لذات الشاعر، فإثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر، فنجد الشاعر ينفر من استخدام الصور في البرهان والإثبات، ويجب أن يجعل صورة جديدة أولاً ناقلة للتأثير مترابطة في مجموعها، بحيث يكون منها صوراً كبرى تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهر للقصيدة)[٢].

---

[١]-**العاطفة والابداع الشعري -دراسة في التراث النقدي عند العرب الى نهاية القرن الرابع الهجري-، عيسى علي العاكوب، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق - ٢٠٠٢م: ٦٧.**

[٢]- **بنية الصورة الشعرية عند أبي تمام، هبة غبطي، (رسالة ماجستير) الجمهورية الجزائرية -٢٠٠٩م: ٢٢-٢٣.**

وهذا لا يتحقق إذا لم يستعمل الشاعر الصور الشعرية بطريقة فنية عالية قادرة على احتواء الصورة وصناعة المعاني التأويلية المتعددة داخل النص الشعري، والمعاني العميقة،هي التي تتشكل من الخيال والصورة في الوقت نفسه.

ويتحدث **جابر عصفور** ،عن الصورة الشعرية ، وثنائية العلاقة بين الخيال والصورة في اعتماد بعضهما على بعض، فيقول: (توضّح النتائج التي ترتبت على فهم القدماء لفاعلية الخيال الشعري وحدوده وطبيعته)[١]، بمعنى أنّ القدماء قد مهدوا لنا لفهم فاعلية الصورة الشعرية وتأثيرها في تشكيل النص الشعري، إذ إنّ فاعلية الصورة هي التي تحدد قيمة الخطاب وحجم تأثيره في المتلقي وبالتحديد رسم الصورة الشعرية المتكاملة في ذهنه.

ثالثاً:الحياة الثقافية والأدبية لــ(سعد ياسين يوسف)

يعدّ الشاعر والأكاديمي العراقي سعد ياسين يوسف من الظواهر الشعرية والنقدية في العراق؛ لما له من نتاجات شعرية ونقدية مهمة في مجال الأدب والشعر، إذ شكلت نتاجاته حركة نقدية مهمة، انبثقت منها أفكار وتوجهات جديدة، أضفت على النتاجات السابقة صبغة إبداعية وجمالية، من حيث التأليف والنشر، وكذلك الكتابة في الصحف والمجلات التي تعنى بالفكر والأدب، واكتسب الريادة في كتاباته بشكل عام.

ولد الشاعر سعد ياسين يوسف في مدينة العمارة عام (١٩٥٧م) وأكمل دراسته الابتدائية والاعدادية فيها عام (١٩٧٦م)، وحصل على البكالوريوس من كلية الآداب- قسم الإعلام- جامعة بغداد في منتصف السبعينات، وأكمل الدكتوراه في التاريخ الحديث والمعاصر للعلاقات الدولية[٢].

---

[١]- **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب جابر عصفور ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة – ١٩٩٧: ١٧١.**

[٢]-**ينظر: السيرة الذاتية والأدبية للشاعر العراقي الدكتور سعد ياسين يوسف، محمود صوالحة، موقع آفاق حرة للثقافة، الإصدار الخامس، www.afaqhorra.com .**

اشتغل في الأعلام بحكم تخصصه ،وكانت محطة انطلاق الشاعر قبل أن يتوغل في الساحة الإعلامية في محافظة ميسان ،التي تعد مملكة الشعر وسلطانة الإبداع وهي معقل صناعة الكلمة على مرّ الزمان، فكانت انطلاقته من هناك بقوة نحو صناعة عالمٍ ثقافي وأدبي وفكري مميز، متنقلاً بين الإعلام والأدب والنقد فاتحاً الآفاق ومتوهجاً في الإبداع[١].

ويرى في الاعلام الذي عاش في حياته المختلفة وظروفه المتقلبة ،وعن حال الاعلام العراقي في الوقت الحالي (الإعلام العراقي الآن جوقة موسيقية بلا مايسترو.. انفلات هائل وتضاد في القيم والمفاهيم لا يدرك قيمته أن يكون التنوع عنصر قوة ، بل العكس تماماً مما يعكس محدودية وعي وتفكير من يقف خلف آلته ،مما يعمق الفجوة بين فئات المجتمع ، ويفتت أواصره التي بقيت لقرون عديدة عنصر قوة وأمان للمجتمع العراقي، لذلك فإنّ الانفجار الإعلامي غير المسيطر عليه بوسائل الإعلام المختلفة وبتوجهاتها المختلفة والمتضادة وبأهدافها الكتلوية الضيقة أو التجارية المتزلفة لهذا الطرف السياسي أو ذاك قد أربكت المتلقي برسائل خطرة جداً وشتت تفكيره وزادت من حيرته...)[٢].

فيظهر رأيه السلبي من الحركة الاعلامية بعد التغيير بشكل عام، إذ المحتوى لم يعد هادفاً، بل أصبح الاعلام صاحب تأثير سلبي في المجتمع، من طريق المحتوى الذي يقدمه، ولهذا فإنْ مشروعه ينطلق من ضرورة وضع ضوابط واضحة تلتزم بها الفضائيات والاعلام بشكل عام، وهذه الضوابط لا تتعارض مع الديمقراطية إذا كان هدف الضوابط مصلحة الشعب العراقي وسيره نحو برّ الأمان.

كان الشعر يشكل عنده أهمية كبيرة في الحياة والإنسان، ويرى أنّ الشاعر هو(المستشرف والرائي لما سيكون، ومن هنا يأتي دوره الفكري والاجتماعي كمثقف مميز، عليه أنْ يرسم للسياسي طريق الحلم، ذلك السياسي الذي قد ينقصه ما عند الشاعر من تصورات وأحلام، ليكون الشاعر بذلك هو من يقود السياسي فكرياً ويلون الأيديولوجيا بكل ألوان الشعر لبناء الحياة

---

[١]-**ينظر: د. سعد ياسين يوسف.. شاعر يبحر في (مملكة ميسان) ودواوينه حصدت عشرات أوسمة التكريم عراقياً وعربياً، حامد شهاب، موقع صوت العراق، www.sotaliraq.com .**

[٢]-**المصدر نفسه.**

الجديدة التي نريد، وبذلك تكون إرادة الخلق والإبداع هي الفاعلة هنا)[١]، وهنا تتضح نظرته إلى الشعر والشعراء بشكل عام، وما هي الرسالة التي يحملها الشعر، والموضوعات التي يعالجها والدور الذي يؤديه في أي مجتمع كان.

أما عن علاقة الشعر بالفلسفة فقد كانت للشاعر سعد ياسين يوسف رؤية خاصة في هذا المنحى فهو يرى أنّ الشعر يخرج من رحم الرؤية الفلسفية، وشاعر بلا رؤية فلسفية لمفاهيم مهمة كالحياة والموت والحب والجمال والغربة والضياع والفقد، لا يمكن أن يكون شاعراً حقيقياً أو مؤثراً، ولذلك وبالمقابل فإنّ المتلقي لا يفهم القصيدة ولا يصل إلى دلالتها الكاملة ، إلا إذا كان على اطلاع بقضية الخلق من منظوره الفلسفي، وبذلك تكتمل الصورة الكلية لمجمل الرؤية،التي يريدها الشاعر [٢].

ويشكّل فضاء النقد عنده ظاهرة جمالية تواصلية بين المبدع ونصّه، وأداة ووسيلة للتقييم والتقويم وحاله في الساحة العربية بشكل ،فالنقد مهم لكي تواصل العملية الإبداعية انطلاقتها بتصاعد مضطرد، وهو الركن الثاني فيها، مثلما هو الاستجابة إذا افترضنا أنّ النص الأدبي هو التحدي للناقد، غير أنّ الحركة النقدية العربية بشكل عام ليست بمستوى التحدي، الذي يشكله تدفق الإصدارات الإبداعية في مجال الشعر أو القصة والرواية. والنقد لديه في أغلب نتاجاته نقد انطباعي، غير أنّ هذا لا يعدم وجود نقاد عرب وعراقيين، لهم منهجيتهم العلمية والأكاديمية الراقية والخلاقة في مجال النقد الأدبي، واجهوا تحديات النص وخرجوا برؤى عالية الإتقان والدقة، لكنه ما يزال يحتاج إلى أن يكون الاستثناء هو القاعدة ليؤسس لمدرسة نقد عراقية أو حتى عربية، يكون لها دورها الفاعل في خلق نهضة أدبية حقيقية [٣].

١_شاعر الأشجار سعد ياسين يوسف لـ(الزمان): نضج التجربة يتطلب صبراً وتقصياً، حاوره: علي الشاعر، ١٦يوليو، س٢٠١٦م، www.azzaman.com .

٢ -ينظر:نص سعد ياسين يوسف تأملي بامتياز أ.د.جاسم محمد جاسم ،صحيفة المثقف، شبكة الانترنيت .

٣_ شاعر الأشجار سعد ياسين يوسف لـ(الزمان): نضج التجربة يتطلب صبراً وتقصياً، حاوره: علي الشاعر، ١٦يوليو، س٢٠١٦م، www.azzaman.com .

فالشاعر وعبر رأيه في النقد يقدم مشروعاً، ممكن أن يشكل انعطافة مهمة في النقد الأدبي على الساحة العراقية والعربية بشكل عام، إذ النقد هو من يخرج النصوص وجماليتها إلى الجمهور، ولهذا الاحتكام إلى مناهج نقدية تعطي النصوص حقّها من الإبداع والجمال،هو الحل لمغادرة انطباعية النقد التي ينماز بها الذوق العربي بشكل عام.

وينماز الشاعر سعد ياسين يوسف بانفتاحه على الأدب النسوي العراقي والعربي، فيرى النصّ النسوي في تألق ومنافسة قوية مع النصوص العربية، كون أنّ هنالك عدداً من الشاعرات يكتبن الشعر بطريقة مذهلة ،ويشاركن في مهرجانات عراقية وعربية ودولية ويحققن نجاحات باهرة عبر منجزهن واصداراتهن، غير أنّ الخط الثاني منهن ما زلن اسيرات موضوعات محددة، فيما لجأ بعضهن إلى ركوب موجة الكتابة الآيروسية، لإلفات النظر إليهن، وهذا الاستعجال ليس في مصلحة الشاعرة، فالنضوج في التجربة الشعرية، يتطلب صبراً ودراسة واطلاعاً وتقصياً لتجارب الآخرين [1].

وهذا الرأي يدلّ على أنّ المعيار في الأحكام النقدية، هو النص وما به من إمكانات فنية وتعبيرية، بغض النظر أكان لرجل أم امرأة، فهو يساند النصّ الأدبي الإبداعي ويعطيه حقّه في كلّ زمان ومكان، أما عن نتاجاته، فكانت حياته حافلة بالنتاج من شعر ونثر ومقالات ودراسات ، ويمكن تقسيمها على ثلاثة محاور:

أ- المجاميع الشعرية:

- مجموعة (قصائد حب للأميرة)، دار ميسان للطباعة ،العراق صدرت عام (١٩٩٤م).
- مجموعة (شجر بعمر الأرض) صدرت عن دار الشؤون الثقافية في بغداد عام (٢٠٠٢م).
- مجموعة (شجر الأنبياء) صدرت عن دار الينابيع في دمشق عام (٢٠١٢م).
- مجموعة (أشجار خريف موحش) صدرت في دار ميزوبوتاميا بلغراد- صربيا عام (٢٠١٤).

١_المصدر السابق.

- مجموعة (الأشجار لا تغادر اعشاشها) صدرت في دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع في بيروت عام (٢٠١٦م).
- مجموعة (أشجار لاهثة في العراء) صدرت في دار أمل الجديدة في دمشق عام (٢٠١٨م).
- مجموعة (الاشجار تحلق عميقاً) عن دار أمل – دمشق عام(٢٠٢١) ٠

وجدير بالذكر أنّ قصائده ترجمت للإنكليزية والبرازيلية، ونشرت في صحف ومواقع عربية واجنبية عدة، واختارت الدكتورة إنعام الهاشمي عدداً من قصائده؛ لتضمينها في كتابها عن الشعر العراقي المعاصر وباللغة الإنكليزية وتحت عنوان (منسوجة الشعر العراقي المعاصر).

وقد ترجمت قصيدته (قذائف وشناشيل) الى العديد من اللغات الاجنبية وكانت بمثابة صرخة إدانة للعدوان الامريكي على العراق وتدميره للمدن الآمنة ولحضارة العراق [١] ٠

ب- الدراسات واللقاءات :

- في التضليل الإعلامي دراسة في الاعلام الغربي باللغتين العربية والفرنسية صدرت عن وزارة الاعلام العراقية عام (٢٠٠٢) ٠
- اجرى العديد من اللقاءات في الفضائيات العراقية والعربية عن تجربتة الابداعية ٠

واستدرك فأقول إنّ الشاعر سعد ياسين يوسف رمز شعري عراقي عاشق ، محب ، ملتهب الخيال، قلق على مصير وطنه ،حاز على عضوية اتحاد الادباء والكتّاب العراقيين، وعضوية رابطة الكتّاب الاردنين ،وعضوية اتحاد الادباء والكتاب العرب، وعضوية نقابة الصحفيين العراقيين واتحاد الصحفيين العرب٠ [٢] وقد حاز على الالقاب والجوائز الآتية :

١-ينظر:السيرة الذاتية والأدبية للشاعر العراقي الدكتور سعد ياسين يوسف ،محمود صوالحة ،موقع آفاق حرة للثقافة ،شبكة الانترنيت ،٢٠٢١ .

٢ - ينظر : د٠ سعد ياسين يوسف ، مركز النور للدراسات ، alnoor 0sp ٠

- فاز بالجائزة الأولى ليوم الشعر العالمي الذي أقيم في بلغراد في تموز عام (٢٠١٢م) من بين (٢٥٠) شاعراً وشاعرة من مختلف دول العالم، إذ احتفت بفوزه المؤسسات الرسمية العراقية والاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق والجمعيات والبيوت الثقافية.
- حاز على شهادة الإبداع لعام (٢٠١٣م) من وزارة الثقافة العراقية.
- حصد الجائزة الأولى لمهرجان بلغراد الدولي للشعر للمرة الثانية عن قصيدته (قيامة بابل) من بين (١٧٤) شاعراً وشاعرة شاركوا في المهرجان.
- حائز على درع الجواهري من الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- حائز على وسام الثقافة لعام (٢٠١٥م) من منتدى المثقفين في امريكا وكندة ودول المهجر.
- حاز على وسام ودرع الثقافة في عام (٢٠١٦م) من اتحاد الأدباء الدولي.
- حائز على جائزة ووسام المثقف العربي للشعر عام (٢٠١٦م) من مؤسسة المثقف في استراليا.
- تحدثت عنه موسوعة (شخصية من بلادي) التي أعدها الكاتب موفق الربيعي تحت التسلسل (٢٧٢).
- تحدثت عنه موسوعة (الميسانيون من بناة الحضارة) في بغداد للكاتب الجويبراوي الصادرة عام (٢٠١٣م).
- ورد اسمه في موسوعة الشعراء العرب الصادرة عن مؤسسة (صدانا).
- وردت قصائده في ديوان العرب الصادر من البيت الثقافي العراقي التونسي عام (٢٠١٧م).
- كتبت عنه العديد من الصحف العراقية والعربية كما تناول ابداعه العديد من النقاد العراقيين والعرب.

ونظراً لما تشكله الأشجار في شعره عبر مجموعاته وقصائده فقد احتفى به الاتحاد العام للأدباء والكتاب ، وأقام له جلسة في منتداه في المتنبي بعنوان (الأشجار ثيمة في شعر سعد ياسين يوسف).

- احتفت بمنجزه الشعري الاوساط الأدبية والاكاديمية الأردنية بجلسة أقيمت له في جرش عام (٢٠١٦م)، ثم احتفت به ناقداً في مهرجان الإبداع النقدي الثاني موسم البحتري الذي نظمته رابطة الكتاب الأردنيين وضيفته لتقديم نقدية عن الشاعرة ميسون طه النوباني في آب عام (٢٠١٦م).
- احتفت به العاصمة الأردنية عمان حينما أقام بيت الثقافة والفنون جلسة بعنوان (الأشجار لا تغادر أعشاشها) للاحتفاء بمنجزه الشعري في (١٦) آب عام (٢٠١٧م).
- احتفت به تونس العاصمة من خلال احتفاء بتوقيع مجموعته الشعرية (الأشجار لا تغادر أعشاشها) في بيت الشعر في حفل اقامته وزارة الثقافة التونسية قدم خلاله الأستاذ الدكتور عبد الرضا علي دراسة نقدية بالمناسبة بعنوان (الأشجار لا تغادر أعشاشها) لـ(سعد ياسين يوسف) قراءة نقدية.
- احتفت به مدينة صفاقس ونابل التونيسيتان لعامي (٢٠١٦و٢٠١٧م).
- أقامت جمعية ابن عرفة في فضاء السليمانية بتونس القديمة جلسة احتفاء بمنجزه الشعري شارك فيها الناقدان الاستاذان الدكتور عبد الرضا علي ود. خضير درويش في ٢٠١٧/٧/٢.
- احتفت به وزارة الثقافة العراقية إذ أقام مركز الدراسات والبحوث فيها جلسة تكريمية له ولمنجزه الإبداعي في قاعة عشتار في الوزارة بمشاركة نخبة من الكتاب والنقاد الباحثين والأكاديميين من الجامعات العراقية الذين قدموا رؤاهم ودراساتهم النقدية عن منجزه الإبداعي عام (٢٠١٦م).
- أقام مركز النور احتفالية تكريمية له في المركز الثقافي البغدادي تحدث فيها نقدياً الأستاذ الدكتور خضير درويش وعدد من النقاد في ٢٠١٧/١/٢٧.
- أفرد له الأستاذ الدكتور عبد الرضا علي أستاذ الأدب الحديث ونقده مبحثاً في كتابه النقدي (قيثارة أورفيوس) الصادر في بيروت عام (٢٠١٧م).
- احتفت به مدينته الأم في صيف عام (٢٠١٠م) وكذلك في ربيع عام (٢٠١٧م) في جلستين أقام الأولى البيت الثقافي فيما أقام الثانية فرع الاتحاد العام للأدباء والكتاب في ميسان.

- في ٢٠١٧/١٢/٢٢ احتفت بمنجزه الشعري جمعية الثقافة للجميع في بغداد في جلسة شعرية نقدية.
- احتفت به الاوساط الأدبية في مصر حين زارها في شباط عام (٢٠١٨م).
- احتفى به الاتحاد العام للأدباء والكتاب في جلسة كرست للحديث عن منجزه الشعري وتوقيع كتابه (شجر الأنبياء) عام (٢٠١٠م).
- في عام (٢٠١٤م) احتفى المنتدى الاكاديمي الثقافي في الاتحاد العام للأدباء والكتاب بصدور مجموعته (أشجار خريف موحش).
- بتاريخ (٨) نيسان عام (٢٠١٨م) احتفت به وبمنجزه الإبداعي (اليونسكو) من خلال منصة بغداد مدينة الإبداع الأدبي في حفل تكريمي اقامته في قاعة الندوات الكبرى لمعرض بغداد الدولي للكتاب بحضور وزير الثقافة العراقي والنخب الثقافية العراقية والعربية ومجلس امناء بيت الحكمة في بغداد.
- احتفت بيروت بمنجزه الإبداعي في جلسة شعرية في (كفرشيما).

ومن خلال ما سبق يظهر الآثار والمنجزات الأدبية والنقدية التي امتدت لكل مكان في الداخل والخارج؛ لتدلل على مكانة الشاعر سعد ياسين يوسف في المنجز الشعري والنقدي المعاصر، ومدى التأثر والتأثير الذي مارسه في نصوصه مع الإنسان والحياة والطبيعة.

فليس الشعر إلا (صياغة صاغها الإنسان، يسعى من ورائها إلى تصوير تجربة فنية للجمال والخير والحق في حياة البشرية وفق أسس فنية، وانفعال عاطفي وجداني منظم عميق لتجارب الإنسان في الكون وحقائقه وأحداثه)[1] لهذا تنوعت نتاجات سعد ياسين يوسف في مجال الادب عامة والشعر خاصة.

١_أصوات النص الشعري، يوسف حسن نوفل، ط١، دار نوبار، القاهرة، – ١٩٩٥م :٢.

الفصل الأول

التشكيـــــل اللغـــــوي

الفصل الأول

التشكيل اللغوي

مدخل:

لقد جاءت التشكيلات اللغوية في شعر سعد ياسين يوسف زاخرة بالألفاظ المعجمية، التي عززت الصور،التي أراد تشكيلها، فحققت المعنى الذي يريده من جهة، فضلاً عن ذلك جاءت هذه الألفاظ لتتناسب مع حياة الشاعر وتقلباتها وظروفها المختلفة، وهذا انعكس بصورة مباشرة على طريقة اختياره وتشكيله للألفاظ في صياغة الدلالة.

فالشاعر يشكل قصائده على وفق ما تثيره العاطفة فيه من تقلبات واحساسات متعددة، ولهذا تختلف الألفاظ التي يستعملها في موقف، عن الألفاظ التي يستعملها في موقف آخر، وبهذا أصبح الجهد الشعري موجهاً في خدمة الحدث المعاصر له وخدمة المجتمع ، الذي بحاجة لإيصال كلّ هذه الإحداث ، التي عصفت بالشاعر وحياته ٠

فالتأكيد والتفصيل والتثبيت ونقل الحدث والتحولات النفسية والمعاني المضادة، كلها دلالات كانت هي الغاية من استعمال اللفظ المناسب للمعنى المناسب، وبهذا يجعل الشاعر اختياره دقيقاً للفظ في دلالاته الإيجابية أو السلبية ،وهذا يحدده المقام والموقف، الذي تولد فيه القصيدة، وعليه سيكون تقسيم هذا الفصل على مبحثين: الأول الالفاظ والتراكيب والثاني الموضوعات الشعرية ٠

الفصل الأول

المبحث الأول

الألفاظ والتراكيب

العنونة والمقدمات:

شكلت العتبات في قصيدة سعد ياسين يوسف أهمية كبيرة في إيصال رسالة التشكيل الشعري، حضورها لم يكن اعتباطياً بقدر ما خضع لرؤية بنائية وفنية، فضلاً عن نقل العتبات شفرات الواقع والخيال في نفسه الشعري، فهي تشكيل لفظي، يعطي صورة وحالة ومشهداً مجسداً على مراحل القصيدة وأجزائها ،التي يشكّلها من عتبة ومقدمة وموضوع وخاتمة. لكن بفكرته ونظرته التي يريد نقلها وتثبيتها في نصوصه ذات الموضوعات المختلفة، فإنّ العنوان لا يخرج عن هذا النظام ،في أنه علامة تدلّ على النصّ ؛ لانّه هو المفتاح للدخول إلى عالم النصّ، يعد بمثابة النص من الجسد [١]. وبهذا يكون الترابط بين العنوان والمقدمة وثيقاً، فكلما كان العنوان مقتضباً ،كان مفتوحاً ومتسعاً في المعنى، إذ إنّ السمة الأساسية التي تتمتع بها أغلب العنوانات هي (الاقتصاد اللغوي في مقابل الاتساع الدلالي، فقد يتألف العنوان من جملة أو كلمة أو استفهام أو تعجب أو ما شابه ذلك، وهذا الاقتصاد في بنية العنوان يمارس التكثيف للدوال المبثوثة في بنيته اللغوية)[٢]، وبهذا يكون للعنوان وظيفة وإشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي، إذ يؤسس لفضاء نصّي ،قد يفجر ما كان هاجعاً أو ساكناً في وعي المتلقي أو لا وعيه من حمولة ثقافية وفكرية، يبدأ المتلقي معها فور عملية التأويل[٣].

وبهذا تكون العنونة والمقدمات جزءاً أساساً وحيوياً في تشكيل القصيدة ،والمتلقي يأخذ طابعاً وفكرة عن القصيدة من عنوانها ومقدمتها، قبل الولوج في موضوعها وأغراضها، فقد أصبح من المألوف في شعر الحداثة، أنّ العنوان بمختلف أشكاله من عنوان قصيدة أو عنوان مجموعة

---

[١]-ينظر:العنوان في الشعر العراقي المعاصر انماطه ووظائفه، أ.م.د. ضياء راضي الثامري، جامعة البصرة، كلية الآداب، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج٩، ع٢،س٢٠١٠م: ١٤.

[٢]-المصدر نفسه : ١٤.

[٣]-ينظر: وظائف العنوان في شعر نادر هدى، عماد الضمور، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مج٢٨، ع٥- ٢٠١٤م:١٢٥٥.

شعرية ليس له وظيفة تمييزية فقط، بل ربما كانت وظيفته التمييزية أقل أهمية من وظيفته الجمالية الفنية[١].

وقد ظهر أثر ذلك في عنوانات القصائد والمقدمات عند الشاعر سعد ياسين يوسف، ففي عنوان قصيدته الطويلة **(ما تعسرَ من شجرةِ البحر)** ، وقد جاء في مقدمتها[٢]:

لا ترتدِ البحرَ ثانيةً

قالتْ لهُ الأشجارُ

وهي تلفُّ بخضرتها

جسداً غريقاً.. أسكتَ الموجُ

رفرفةَ الفراشةِ في شريانهِ

والمدى بنفجسةٌ هنا.. وثانية هناك

وثالثةً ...

فكانت العتبة مؤطرة ومركزة بلفظ **(ما تعسّر)** التي تحمل ابعاداً ودلالات عززها استعمال (ما) الموصولة بمعنى (الذي)، مشكلة دلالة الاتصال والاستمرار في المعاناة، مرتبطة بتأخر **(الحلم)** ،الذي تمثله لفظة **(الشجرة)** خير تمثيل في عرف الشاعر، ليحيل إلى جمع (أحلام) المتشكلة من رغبات وطموحات المجتمع بالخلاص والخروج من دائرة الحزن إلى دائرة الفرح، وهذا يوضح أن عنوانات القصائد الداخلية أكثر التصاقاً بالنصوص وأقرب إليها مكانياً من العناوين الخارجية الأخرى[٣].

ثم جاء في المقدمة بجملة من الألفاظ ،التي ترتبط بالعنوان وتؤكد الصورة التي اطّرها وركزّها وهي **(لا ترتد، غريقاً، أسكت)** ؛لتكون مقدمة مشكلة من ألفاظ مناسبة ومرتبطة بالعنوان بصورة متماسكة؛ لأنها جعلت صورة التشاؤم أكثر جاهزية وكثافة للاسترسال بها في قابل

١-ينظر: في التشكيل اللغوي للشعر: مقاربات في النظرية والتطبيق، د. محمد عبدو فلفل، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق- ٢٠١٣م: ٢١٨.

٢-مجموعة (الأشجار لا تغادر اعشاشها): ١١١.

٣-شعرية العنوان في القصيدة الحداثية أحمد مطر انموذجاً، د. شعبان إبراهيم حامد، كلية الآداب، جامعة المنيا -٢٠١٦م: ١٧.

القصيدة وتشكيل الصورة ،التي يعززها لفظ العسر والانغلاق وفقدان الأمل، ومن ذلك عنوان قصيدته المطولة **(شجرة الضوء)** التي جاء في مقدمتها[١]:

ضوءُكِ الصّاعدُ

إلى الجبلِ بجلالِ وحشتكِ

يطرقُ بابَ السُّؤالِ...

أيّ شيءٍ ستنسين لترتاحَ السَّنواتُ

التي حفرتْ بمخالبِها

على جدرانٍ...

هذه القصيدة تتكون من عتبة لفظية مضادّة للقصيدة السابقة ،لتشكل عتبة من عتبات النصّ، ومفتاح أولي للدخول إلى عالمه، فهو العلامة السيميائية التي تعلو النصّ، تجذب القارئ، وتحفزّه لمعرفة خباياه، فيمارس التدليل ويتموقع على الحد الفاصل بين النصّ والعالم؛ ليصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية ،التي يعبر منها النصّ إلى العالم، والعالم إلى النصّ، وتنفي الحدود الفاصلة بينهما، ويحتاج كل منهما الآخر[٢]، إذ من الانغلاق إلى الأمل، فـ**(العسر)** يقابله **(اليسر)** المتمثل بلفظة **(الضوء)** مع رمز الحياة **(شجرة)**.

وهذا الضوء كان متعلقاً بالشجرة، لينبلج الحلم ويتشكل، فكان العنوان مرتبطاً بالتقلبات التي تطرأ على حياة الشاعر والعيش في دائرة الضوء والضياء الذي تشرق به روحه المبتهجة، التي ظهرت في المقدمة بصورة جليّة بجملة من الألفاظ هي **(ضوءك، الصاعد، الجبل، لترتاح)** ،التي تجعل العلاقة مع العتبة **(شجرة الضوء)** مباشرة ومعبرة عن الرغبة والأمل في تحوّل الأحداث إلى أفضل ما تصبو له نفس الشاعر والمجتمع بشكل عام، ويظهر في موضع آخر عنوان قصيدته **(حلول)** التي جاء في مقدمتها[٣]:

على غيرِ موعدِ

---

[١]- **مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ١٠٦.**

[٢]-**ينظر: سيميائية العنونة في قصائد محمود درويش، إعداد: رهام الشريف، إشراف: أ.د. وائل بركات، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- ٢٠١٨م: ١٧.**

[٣]-**مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً): ٩٣.**

حفلِها الموسيقى

استيقظتْ قبلَ فجرِ التَّوقّع

أصواتُ هديلِ الطُّيورِ،

والعصافيرِ.....

يشتغل الشاعر في عتبة هذه القصيدة على الإجابة المتعلقة بالأسئلة الكثيرة ،التي تبحث عن اجابات و**(حلول)** وسط هذه الفوضى ،التي تعصف بالواقع على مختلف اتجاهاته، وتتوافق مع العقل الجمعي المجتمعي ،الذي يتناقش ويتجادل ويتناظر في الحلول ،التي يجب تطبيقها على الواقع للخروج به إلى بر الأمان؛ لأن (كل عنوان يحتوي على رسالة صادرة عن مرسل إلى مرسل إليه، والمرسل يتأول عمله ويضع فيه مقاصده التي يريدها وعلى ضوء هذه القصائد يضع عنواناً لهذا العمل)[١].

ولهذا استعمل لفظ الجمع **(حلول)** لدلالة كثرة المشكلات والحاجة إلى تعددية الحلول، ولهذا كان يحتاج إلى مقدمة تجنح إلى مخاطبة الجمال في ألفاظ **(موعد، حفلها، الموسيقي، فجر، طيور، عصافير)** للخروج إلى تشكيل واقع أكثر ولوجاً إلى الأمل والانطلاق من النفس لإعادة السعادة للنفس.

فكان التفاؤل في الاستيقاظ مبكراً في وقت الفجر، الذي تكون النفس فيه انقى واصفى من هموم الليل وحمولاته، وأصوات الطيور والعصافير، التي تزين المكان بأشكالها واصواتها، وبهذا تكون العتبة على تماس مع المقدمة في دلالة واحالة كل لفظ إلى معنى متعلق بهدف الشاعر منها.

فالمقدمة مهمة كما يرى حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) ،إذ يرى أنها (الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزِّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجًا ونشاطًا لتلقي ما بعدها)[٢]، وفي قصيدته **(لن أغادر)** التي جاء في مقدمتها[١]:

---

[١]-**سيميائية العنوان في شعر خليل مطران، إعداد: انتصار أحمد يعقوب يوسف عقيلي، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج٢، ع٣٤: ١٣٠٠.**

[٢]-**منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنِّي، تح: محمد الحبيب الخوجة، ط٤، دار الغرب الإسلامي، بيروت- ٢٠٠٧م: ٣٠٩.**

لا... لن أغادر

أنا هنا

ما زلت احفل وسط الموت بالحياة

وتهزني ضحكات أطفالي

وتطربني..

تظهر عتبة هذه القصيدة دلالة النفي القطعية **(لن)** ،التي ترفض بلغة (الأنا) رحيله (أغادر) عن الواقع كجزء من الصمود والنضال ومجابهة الصعوبات، وبهذا تكون العنونة خاضعة لصراع الشاعر مع الحياة ،التي يعيش في وسط فوضويتها وتحولاتها.

كانت المقدمة تشير عير التراكيب إلى المحاورة ،التي عبّر الشاعر عنها بـ**(لا)** ثم جعل فضاء النقطة (...) ،يشير إلى من يقدمون له النصح بضرورة المغادرة وترك الواقع بحلّوه ومرّه، والركون إلى الراحة والطمأنينة، لكن تركيب **(لن أغادر)** تكرارية للعنوان؛ لتثبيت الخطاب وترسيخه في ذهن المتلقي، بوصفه (المفتاح الاجرائيّ، الذي يمدنا بمجموعة من المعاني، التي تساعدنا في فك رموز النصّ، وتسهيل مأموريَّة الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة)[٢].

ثم تعضيده بـ**(أنا هنا)** كتركيب ثانٍ ،يؤكد به عدم المغادرة وينبه الجميع على ذلك، ثم يرتب نمطية حياته ،التي يسير بها في تراكيب **(ما زلت احفل وسط الموت بالحياة)** و**(وتهزني ضحكات أطفالي وتطربني)**، في رسالة واضحة إلى أن هذه الثنائية ،تستطيع أن تغنيه عن بهارج الحياة، فسعادته مستمدة من توافر هذه الثنائية (الأمل والحب (العائلة)، فكانت العنونة مرتبطة بالمقدمة ارتباط السبب والنتيجة، إذ العنونة نتيجة والمقدمة سبباً لها، ففي عنوان قصيدته **(آه لو تعلم؟؟)** التي جاء في مقدمتها[٣]:

مَنْ يُدركُني؟

مَنْ يمسحُ حزني؟

---

[١]-**مجموعة (شجر الأنبياء): ٧٨.**

[٢]-**السيميوطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٥، ع٢٣- ١٩٩٧م: ١٠٦.**

[٣]-**مجموعة (اشجار خريف موحش) :١٢٤.**

غيركِ يا سيدتي

وحدكِ

تشتاقك مدنُي

وأنا أركضُ بين أزقتِها ... طيفاً

أصرخُ ...

تظهر العنونة التي تحمل معنى الشرط **(لو)** وعلامات الاستفهام المتكررة(؟؟) مع دلالة التنبيه والفعلية **(آه، تعلم)**، يؤسس الشاعر لأجواء الحزن ،التي أصبح حبيساً لها بصورة دائمة، خاصة أن أهم موقف مرّ به في حياته هو فقدان زوجته رفيقة دربه، فكان قالب الحزن ملجأه في تذكرها، ولهذا العنونة رموز ومفاتيح لأشياء أرادها الشاعر نفسه، ولكن من دون فعل التعمية أو لعبة التضليل على المتلقي، وزجه في دائرة ،لا يستطيع التأويل فيها، لتعيين المعنى وبلوغ الهدف التواصليّ[1].

ولهذا في المقدمة استعمل تراكيب الاستفهام بصورة مكثّفة **(مَنْ يُدركُني؟)** و**(مَنْ يمسحُ حزني؟)** هذه الأسئلة تحدد الجواب ،وهو عدم وجود من يملئ ذلك الفراغ الذي تشكل، ثم يحدد المنقذ له من هذا الحزن **(غيركِ، وحدكِ)** والانتقال بعدها إلى الاستحضار الدائم **(تشتاقك، طيفاً)** ،لكن صدمة الواقع **(أصرخ)** كل هذه التراكيب شكلت صورة حزينة لمقدمة سبقت بعنوان يوضح ماهيتها والسياق المعنوي الذي ستسير فيه، وهو جعل العنوان مع المقدمة صورة معبرة ومتماسكة عن مدى الحزن الذي شكله رحيل احباء قلبه ورفقاء دربه.

المعجم اللغوي:

لقد زخر المعجم اللفظي للشاعر سعد ياسين يوسف بجملة متنوعة من الألفاظ ،التي حملت الصور المختلفة، ولم يكن استعماله وانتقائه للألفاظ اعتباطياً، بل جعل اللفظ المستعمل على قدر كبير من الإيحاء والتأويل والتعددية المعنوية، فكانت مادته الخصبة في تشكيل الصور ونقل الحالة النفسية والمجتمعية وصراع الإنسان في وجه الحياة.

---

[1] **-ينظر:غرائبيَّة العنوان في مجموعة(دوائر مربعة) لـجابر محمد جابر، كـريم حسـن اللامي، (رسالة ماجستير)الجامعة المستنصريـة، كلية التربية، قسم اللـغة العربية –٢٠١٨م :٣.**

فحاول استخراج الحياة واستنباطها من عناصر الطبيعة عن طريق توظيف عناصرها في قصائده بصورة مكثفة ،تعمد إلى تعددية المقصد، فهو (يبعث في روحه الأمل والسعادة على الرغم من قساوتها ،محاولاً وضع بصماته المدفونة في أسفل روحه، وهو بذلك يؤكد قدرته بكل ما أوتي من خيال ، ليذهب إلى الأشجار، وكل ما يحيطها من خضرة ،ليستصرخ هذا الكون الذي شيده الخالق عبر منظومة منسجمة ومتفاعلة ليريك أيها المخلوق الضعيف قدرته العجيبة)[١]، ويستعمل الشاعر لفظ (**العطر**) ثلاث مرات في قصيدة(**بخور الأمهات**)[٢]:

تألقْ عطرَ بخورٍ

...

عطّرْ بقصائدِكَ الوردَ الذابلَ

فوقَ مناضدِهم،

...

مازالتْ قمصانُك تحملُ عطره

منذ صبابتِكَ الأولى

...

إنّ استعمال الألفاظ متناسب مع لفظ العنوان (بخور الأمهات)، إذ يجعل العطر المرتبط بالرائحة الزكية والجميلة ،يعبر عن شخصية الأم ودورها في حياة الفرد، فتعد آلية الرمز واستدعاؤه من أهم ما جاء به سعد ياسين يوسف في مجموعته الشعرية (شجر الأنبياء) على الرغم من اعتماد الشاعر على المعجم الرومانسي بشقيه العاطفي والطبيعي[٣].

فجاء الترديد لهذا اللفظ أكثر تكاملية مع الصورة التي أراد عكسها، ففي الاستعمال الأول (**تألقْ عطرَ بخورٍ**) يجعل (**التألق**) مع (**العطر**) ،ليزيد من قيمة البعد الجمالي لهذا اللفظ ،فيحقق الفرادة والتميز، الذي يعكس ويحاكي مكانة الأم، ثم في الاستعمال الثاني (**عطّرْ بقصائدِكَ**)

---

[١]-**شعر سعد ياسين يوسف يتجلى في جذوع النخل، قاسم ماضي، الخميس ٢٠٢٠/١٢/١٧، WWW.MIDDLE-EAST-ONLINE.COM**

[٢]-**مجموعة (أشجار خريف موحش): ١٠٢-١٠٥.**

[٣]-**ينظر :فاعلية رموز الطبيعة والتراث في ديوان (شجر الأنبياء) للشاعر د. سعد ياسين يوسف، د. سمير الخليل، ٢٠١٣/٣/٢٥، ALNOOR.SE**

فجعل اللفظ **(عطرْ)** بدلالة الأمر مناسباً للحظة الآنية، ليأتي في الاستعمال الثالث **(تحملُ عطره منذ صبابتِكَ)** ،فيجعل العطر أكثر عمقاً في الاعتماد على البعد الزمني الملازمة بين الأم وطفلها منذ ولادته.

وبهذا يشكل لفظ **(العطر)** الصورة الجميلة الشاملة والدائمة عن الأمهات ومدى التضحية والمكانة التي تشكلها في حياة المجتمعات والأفراد، فهي التي تضحي وتصبر وتعمل من أجل أولادها، ولهذا استثنى لفظ **(رائحة)** ولم يستعمله حتى لا يحمل على الوجهين، فمجرد وجود الأمهات هو وجود للحياة، فلا يحتاج النص إلى لفظ يعزز الاحتمالية بين الجمال وعدمه، وفي موضع آخر يظهر لفظ **(الرمال)** ثلاث مرات في قصيدة **(شجرة كربلاء)**[1]:

وسيوف رمل

عطش الرمال مُؤججٌ

لكنما عطش الرمال

موجا من الرمل

سيف الرمل يهوي

فيسيل دم على الرمال

إنّ استعمال لفظ **(الرمال)** كان مرتبطاً بالعنوان **(شجرة كربلاء)** لاسيما البعد المكاني للعنوان ينسحب إلى بعدٍ زمني، وهي فاجعة كربلاء التي أصابت أهل البيت الكرام (عليهم السلام)، فيكون لفظ الرمال في استعماله على غايتين، الأولى: تاريخية تستحضر الماضي وتربط تعطش هذه الأرض للدماء بصورة دائمة و الثانية: معاصرة تثبت أنّ كل يوم في هذه الأرض (العراق) هو كربلاء وانتشار صور الموت، ولفظ (الرمال) ،يعطي دلالة الجفاف والحجة إلى السقيا الدائمة، لكن بحكم الجغرافية هذه الرمال لا تروى إلا بالدم. ولهذا اقترن لفظ **(الرمال)** في كل استعمالاته داخل القصيدة بالموت أو صوره أو أدواته **(سيوف+ عطش+ موجاً+ دم)** ،التي

[1]-**مجموعة (شجر الأنبياء): ٧٥-٧٨.**

جعلت دلالة لفظ **(الرمال)** تستقر في التأكيد على حقيقة هذه الأرض ،التي ارتوت بالدم سابقاً وحالياً وتبقى متعطشة بصورة مستمرة؛ لأن الرمال لا ترتوي بل تبقى تطلب المزيد، ومن ذلك ما ورد من ألفاظ المكان في قصيدة **(غربة نورس الصباح)**[1]:

-إلى: رفيق طفولتي صباح سعيد

من عكدِ التوراة

من خطوتِك الأولى

فيها عند أذانِ الفجرِ

وناقوسِ الآحادِ

إلى السَّراي...

ينقل الشاعر من ألفاظ المكان صورة مقارنة بين الماضي والحاضر (البعد الزماني)، ففي لفظ **(عكدِ التوراة)*** ذكر للمكان بما كان يضمه من مكونات المجتمع العراقي من مسلمين ومسيحين ويهود ،التي كان يجمعها السلام والمحبة والوطن الواحد، وبهذا يكون المكان المدمج في بنية القصيدة منفتحاً على عالم التخييل عند المتلقي[2]، ثم يستمر بتقديم المقارنة الزمانية عن طريق لفظ **(السراي)**** ، لتعايش والمحبة، ثم ينتقل إلى القول:

تصعّدَ فيكَ توْوبُ إلى النهرِ

القادمِ من بينِ نخيلِ الدَّفاس

وسدرِ النبقِ الحلوِ

يداعبُ كلَّ نوارسِ جزرتهِ

---

[1]-مجموعة (أشجار خريف موحش) :٣٤-٣٥.

***(عكد التورات)محلة قديمة من محلات العمارة سكنها المسلمون والمسيحيون بمحبة وكانت تضم كنيسا" يهوديا" وعدد من العائلات اليهودية .**

****(السراي) محلة قديمة في مدينة العمارة .**

[2]-ينظر: فاعلية المكان في الصورة الشعرية سيفيات المتنبي انموذجاً، علي متعب جاسم، ومنى شفيق، مجلة ديالى ع٤٠-٢٠٠٩م: ٤.

المسكونةِ بالمركبِ[١]...

إذ يستمر الشاعر عن طريق ذكر المكان تأكيد استمرارية تدفق الحياة، لاسيما أنه يذكر لفظ **(نخيل الدَّفاس)*** المكان الذي يفيض بالحياة والخير، وكأن صورة المقارنة بين الماضي والحاضر تستمر ألفاظ المكان، وهذا على (صعيد النسق التصويري أي مجموع التصورات التي تتشابك وتتقاطع فيما بينها وتحدد الرؤية تجاه العالم)[٢]، فذكر السوق ثم المحلة ثم البستان، وبعدها يذكر **(المركب الغرقان)** كنقطة وعلامة على التأثير المكاني الذي شكلته هذه المدينة العريقة في مسار الأحداث الكبرى وبالتحديد في الحرب العالمية الأولى، وبهذا شكلت الأمكنة في هذه القصيدة أهدافاً عدّة منها بيان جمالية الماضي، إذا ما قورن بالحاضر المؤلم والتشتت والفرقة التي أصابت المجتمع، فشكّل البعد المكاني أهمية في قصائد سعد ياسين يوسف، إذ جعل اشتغاله في إطار تضمين المكان على ما فيه من حمولات زمانية، ثم الانطلاق نحو أفق القصيدة وكثافة معانيها، ولم يكن شعراء العراق منعزلين عن واقعهم فقد (عبروا عن ذلك من خلال تجاربهم الشعرية ونظرتهم إلى مجتمعهم، فكانت لهم مواقفهم في النظر إلى المكان وما يحمله من خصوصيات وأبعاد وظفها الشاعر العراقي بصورة فنية جمالية، عكست موقفه من تلك الأماكن)[٣]، وتظهر ألفاظ المكان في نقلها مأساة الواقع الجاثم على جمالية الماضي في قصيدة **(شجرة بيروت)**[٤]:

بيروت

روح البحر...

" من أطراف الوادي "

يجئ صقيع الخبث...

١- (المركب الغرگان) مركب كبير أغرق خلال الحرب العالمية الأولى لمنع الانكليز من التوغل في شرق العمارة ..

*** (الدَّفاس) بستان نخيل وفاكهة يمر به نهر دجلة قبل وصوله مدينة العمارة.**

٢-شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض- ٢٠٠٠م :٧٣.

٣-جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث سعدي يوسف انموذجاً، إعداد: مرتضى حسين علي حسن، إشراف: أ.د. محمد عزالدين المناصرة، جامعة فيلادلفيا- ٢٠١٦م :٢٣.

٤- مجموعة (شجر الأنبياء): ٩١-٩٤.

هاتي من كفيك زيتا

امسح وجع الجبل

البحر

أنيرُ مرافئه الثكلى ...

هذه القصيدة وثقت صورة بيروت في صيف (٢٠٠٦م) اثناء العدوان الاسرائيلي عليها، ولهذا كانت ألفاظ المكان تعتمد البعد التقابلي، بمعنى المكان الذي كان يشكل الحياة صار مركزاً للموت، ففي لفظ **(أطراف الوادي)** و **(وجع الجبل)** و**(مرافئه الثكلى)** إشارة إلى تحولات المكان من جهة الألفة أو الوحشة، فجمال الوادي والجبل والمرفأ انقلبت صورته إلى الخبث والوجع والثكلى، لاسيما أن المكان في النص الأدبي بشكل عام (ليس بناءً خارجياً مرئياً، ولا حيزاً محدد المساحة، ولا تركيباً من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما)[١]، وتظهر ألفاظ المكان في مواضع أخرى، إذ في قصيدة **(ترتيلة لدمشق)** تبرز العناصر المكانية بصورة متعددة[٢]:

يا خيمةَ اللهِ

التي طرزها بالياسمين

يا كوكبَ المَدَنيةِ الأولى

يا سماءَ الأمنياتِ

يا جرحَ آلافِ اليماماتِ.

الصَّباحاتُ الجميلةُ ما عادتْ،

تُضاحِكُنا.

النَّوافيرُ التي كانتْ تُباكرنا،

أضحتْ... بكاءً.

تظهر في هذه القصيدة تشكيلات، تتعلق بوصف **(سوريا)**، التي كانت تشكل نقطة مضيئة في حياة الشاعر، فهو يحبها وأقام بها مدة فأصبحت تصطخب بجمالها وحضارتها بداخله، ولهذا

---

[١]-**إشكالية المكان في النص الأدبي دراسة نقدية، ياسين نصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- ١٩٨٦م: ٨.**

[٢]-**مجموعة (أشجار خريف موحش): 46-47.**

جعل العتبة في **(ترتيلة)**، التي تعطي معنى أنشودة الصلاة عند المسيحيين وسيلة للتقارب والألفة والتعايش، وهي بهذا تعطي الانشودة دلالة اللحن والموسيقى (صورة سمعية).

ثم انطلق إلى بيان مكانة سوريا المرموقة بالاستناد على التراث الديني والحضاري، بتشكيلات كثيرة منها **(يا خيمةَ)** و**(يا كوكبَ)** و**(المَدَنيةِ الأولى)** و**(يا سماءَ الأمنياتِ)**، فكان توظيف المكان هنا (يقع بين زاويتين هما زاوية التشكيل الشعري، وزاوية التأويل)[1]، وكل هذه الصور المكانية الجميلة، كانت تمهيداً لذكر الصور اللاحقة، التي شكلتها الحرب القاسية التي فرضت عليها، وعند تفعيل التأويل، يكون المكان ذا أبعاد معنوية كثيرة ومتعددة، ومن ذلك استعمال لفظ **(شجرة)** لثلاث مرات في قصيدة **(أشجاري تعرفك!!)**[2]:

المدينةُ...

التي وطأتْها قدماكِ العاريتان

...

هَبّتْ عواصفُ ثلجِكِ

فآوي إلى شجرٍ

يعصمني من

يقيني....

فإذا ما اشتغلنا على المستوى المكاني، نجد من العلامات والإشارات ما يشير إلى الثبات والتجذر **(فآوي إلى شجرٍ)**، الذي تكون ملجأه حينما تهب عواصف الحياة **(عواصف ثلجك)** فالشجرة ثابتة وثبوتها متأتٍ من تغلغل جذورها في التربة بعيداً، ويمتد هذا الثبات إلى المستوى الزماني ، ليشير إلى دلالة الثبات والتجذر في الزمن الحاضر، وامتدادا إلى الزمن الآتي، وتشكل الشجرة _ هنا _ عنصراً بنائياً للنص وبديلاً موضوعياً يعبر عن ذاته الحالمة، ثم يقول ليؤكد:

الأشجارُ...

التي انحنيتِ

---

[1] **-فاعلية المكان في الصورة الشعرية سيفيات المتنبي انموذجاً: ٤.**

[2] **-مجموعة (أشجار لاهثة في العراء) : ٦٨-٦٩.**

وأنتِ تمرينَ من تحتها

تلك التي حفّت أطرافُ أغصانِها

كتفَكِ..

هي أشجاري التي زرعتُها

في جنّاتِ عدّني احتفالاً

إنّ الثيمات الشجرية التي وردت في **(الأشجار)** و**(هي أشجاري التي زرعتها)** هي أرضية موضوعية لا بديل عنها للصوغ الشعري، إذ الماء والشجر يشكلان كينونة واحدة، منهما تتشكل الحياة وبدونهما تموت الحياة تبدو كالحة، تستمد جماليتها الوجودية من الأشجار والإنسان معاً، ولعل ،هذا هو السبب الذي انحاز بقصيدة النثر عند الشاعر سعد ياسين يوسف نحو طغيان المكانية أنسنة وتشجيراً، لتحتل موقعاً مركزياً في نصوص المجموعة، حتى لا نكاد نطالع نصاً إلا ويبهرنا حضور المكان الذي يلف العناصر الشعرية بافتنان ومغالبة، تجعل الشجرة كياناً حاضراً بالشموخ وصورة ناطقة بالسكون ومرأه يلفه البهاء ومظهراً كله امتلاء سواء أكان في امتداد أغصانها التي بها امتداد الحياة أم في تبرعم فروعها التي منها تنبعث إمارات الخصب والولادة [١]، وفي قصيدة **(شجرتها)** التي كتبها الشاعر لأمه، يبرز لفظ **(البريق)** في استعمالات متعددة[٢]:

...

وحينَ رفعتِ يديكِ إلى السَّماءِ

زمجرَ الأفقُ بالبريقِ...

فتستبدلينَ بريقي ببريقها

وتزهرينَ كشجرةِ ياسمين...

وكنتِ كمثلِ هاجرَ تبحثينَ عن بريقِ وجهي...

أنَّ القصيدةَ التي

لا ترسمُ بريقَ عينيكِ

١- ينظر: قصيدة النثر وتضافر الطبيعي في الإنساني قراءة في المجموعة الشعرية الأشجار لا تغادر أعشاشها، أ. د. نادية هناوي، موقع ثقافات، WWW.THAQAFAT.COM

٢-مجموعة (الأشجارُ تحلق عميقاً): ١٠٦-١٠٩.

يا أمي....

صلاة باطلة...

ففي هذه القصيدة ينطلق الشاعر من دائرة المحبة، ويبقى بها ثم ينتهي في صورها، وهي رسالة موجهة إلى الأم (كونها ركيزة التربية على مستوى الواقع وعلى مستوى الرمز نظراً لدورها الكبير في حياة الإنسان، وهي رمز للأرض وللعطاء والتضحية في كثير من التجارب الشعرية)[١].

واختار من هذه الصور لفظ **(البريق)**، الذي يعطي دلالة اللمعان المتولد من الصفاء والنقاء، فكثّف من استعمال هذا اللفظ ،الذي أراد غيره تثبيت صورة البريق في أمه ثم جعلها منقولة إليه عن طريقها، ففي الاستعمال الأول **(زمجرَ الأفقُ بالبريقِ)** اشتغال زمكاني على (لحظة الدعاء) و(بريق الأفق) وكون هذه الثنائية تعطي للأم مكانتها في الدعاء والاستجابة وصدقية المحبة.

انّ جملة**(فتستبدلينَ بريقي ببريقها)** صورة فيها استبدالية تعمق رمزية البريق لانّ الأم كالشجرة المرتبطة بمعنى الحياة، ثم يوظف الموروث الديني في عاطفة الأم و سعيها الدائم وراء أطفالها وتأمين حياتهم واستمراريتها **(كمثلِ هاجرَ)** التي كانت تتحرك ذهاباً وإياباً بحثاً عن الطعام والشراب لإبنها.

فالتقاربية كانت في الغاية **(بحثاً عن بريق وجهي)** إذ البريق يعطي هنا دلالة الراحة والقوة التي تكون هدف الأم في صبرها وسعيها، فالقصيدة التي لا تتعلق بالأم وتصوير تضحيتها ومكانتها **(بريقَ عينيكِ)** ،إذ يريد الشاعر من اللفظ هنا أن يكون معبراً عن رفعة ومكانة وعلو المنزلة؛ وعدم تصوير القصيدة لهذه الخصال والصفات هو كالصلاة التي تفقد شرعيتها بفقدان أركانها **(صلاة باطلة)**، فكان لفظ (البريق) مكوناً لهذه الصور المتعددة بحيث (كل القصائد لتزين هذه شجرة الأشجار بحروف الحب والمجد والحنان لشجرة الأشجار (الأم) ولا صلاة ولا سجود

١_ ينظر:الأمومة في قصيدة (شجرتها) للشاعر د. سعد ياسين يوسف، د. فطنة بن ضالي، ١٨مايو، ٢٠٢٢، موقع سقيفة المواسم، WWW.SAQIFATALMAWASIM.COM

مقبول عند الله تعالى إلا الصلاة للأم شجرة الأشجار)[1]حيث انطلق منها الشاعر بانها رمزاً للعطاء والتضحية.

الفصل الأول

المبحث الثاني

الموضوعات الشعرية

مدخل:

إنّ التشكيل الشعري يعتمد على تعاضد الصور، وذلك بدراسة دلالة المصطلحات، التي تنطوي تحت مصطلح عام شامل، حتى تكون علائق ترابطية وتبعية بين الصورة الثانوية والصورة الرئيسة، وعلى ذلك (التحليل الدلالي لبنية اللغة من الأمور الضرورية والأساسية في معالجة دلالة الكلمات،سواء أكانت الدراسة تاريخية أم مقارنة أم تقابلية)[2].

ولهذا تشكل الصور التي تشتغل ضمن حدود التشكيل الشعري دلالات متعددة، يشترك بها الخيال والصورة والقالب الشعري الوزن والقافية، إذ الطبيعة مسوغ متشعب وفلسفي وعميق في الصورة، تعبر عنها الذات بصورة مترابطة، لتؤسس لصورة الواقع المتحقق بتقلباته المختلفة.

وهذا يندرج ضمن مفهوم الحقل الدلالي الذي هو (مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع بمادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظاً مثل: أحمر- أزرق - أصفر- أبيض) [3]، وعليه تشكيل الصورة الشعرية يحتاج إلى تعاضد عناصرها التي برزت في شعر سعد ياسين يوسف بصورة مكثفة، ولهذا سنعمد إلى دراسة نماذج منها وبالشكل الآتي:

١_تعليق للأديب (جمعة عبدالله) على نصوص أدبية سعد ياسين يوسف: شجرتها...، صحيفة المثقف، ع٥٨١٤، www.almothaqaf.com .

٢- أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق- ٢٠٠٢م: ١٠.

٣-علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ط١، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت - ١٩٨٣م: ٧٩.

الطبيعة

إنّ صورة الطبيعة التي يشتغل عليها الشعراء في نصوصهم بصورة مكثفة، فهي ليست مصدر الحياة للإنسان والموجودات، بل وسيلة من وسائل معالجة الواقع الصعب نحو واقع أكثر أملاً وخصباً وتفاؤلاً، واستعمال عناصر الطبيعة أو اجزائها تتبع من المعرفة التي ينماز بها الشاعر ذلك (أنّ كل معرفة تبدأ من التجربة، وأنّ كل أفكارنا إنما تحاك من الإدراكات الحسيّة، ولا يمكن أن تحاك من أي مادة أخرى)[١].

وتجربة الشاعر سعد ياسين يوسف متعددة الاتجاهات والحمولات الدلالية، فكانت الطبيعة مصدراً كثيفاً لنصوصه الشعرية، حتى إنّ الشاعر قال عن الطبيعة والأشجار في احدى مقابلاته الصحفية: (بالشجرة أستدل على الحياة، الشجرة هي أنا.. هي الإنسان هي العائلة هي الوطن هي البيت والقيمُ وهي الحبيبة والملاذ وهي الشاهد وهي المقتولُ بحزنِ الفصول ولذا كانت الشجرةُ وبدون وعي مني تتألق في قصائدي وتتوهج معي لتعلن عن وجودها...)[٢].

لاسيما أنّ الشاعر سعد ياسين يوسف يكتب قصيدة النثر التي وصفها أدونيس وصفاً دقيقاً، حينما قارن بينها وبين الأنواع الأخرى من الشعر فقال: (إنّ النثر الشعري اطنابي يسهب، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة، وليس هنا ما يقيد النثر الشعري مسبقاً، أما قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع، ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم أن النثر الشعري سردي وصفي شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية)[٣]. هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط [٤]، ثم قال عنها أنسي الحاج: (وهي أرحب ما توصل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك، وعلى صعيد الفحوى في آن واحد)[٥].

١_ الصورة الأدبية، مصطفة ناصف، ط ٣، دار الأندلس للطباعة والنشر،الاردن– ١٩٩٩م: ٢٩.

٢_أشجار سعد ياسين يوسف تحلق عميقاً في عمان، قحطان جاسم جواد، جريدة المستقل، .www.almustaqel.net

٣_الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، أدونيس، دار العودة، بيروت– ١٩٧٨م: ٢٠٩.

٤_ ينظر:مجلة شعر، ع١٤، س١٩٦٠: ٨١.

٥_ لن، أنسي الحاج، ط١، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت– ١٩٨٢م: ١٨.

فأراد الشاعر سعد ياسين يوسف تشكيل صورة الطبيعة عن طريق قصيدة النثر المحملة بالدلالات المختزلة للألفاظ الكثيفة في المعنى، ففي مجموعة **(أشجار خريف موحش)** يقول في قصيدة **(مرثية لسائق الغمام)**[1]:

منذُ زمانٍ كنا

إذا ما وَلجَ المَحلُ

بخاصرةِ الأرضِ

خرجنا

نرفعُ كفَ الرحمةِ

يشتغل الشاعر على عتبة هذا التشكيل الشعري المتكونة من ثلاثة ألفاظٍ ذات أبعادٍ دلالية، فمرثية دلالة الذهاب والانقطاع مع بقاء العاطفة المتعلقة به، ولسائق الغمام دلالة تتشابه مع اللامتناهي من المعنى، فيمكن أن تحمل على ذهاب الخير بالشر، وبهذا تتحول الطبيعة من التجانس والتقارب إلى التلاشي وفقدان التعاضد مع الإنسان، والمسوغات متعددة منها أفعال الإنسان وواقعه.

وهذه الصورة المتأرجحة عن الطبيعة أراد الشاعر تثبيتها؛ لأن الناظر في مجموعة (أشجار خريف موحش) (سيجد أن الشجر وما يدور في حقوله الدلالية من ورد ونخيل وغصون، تؤازرها الجذور والزراعة والغيم والأرض وغيرها الكثير مما يندمج بأحداث الواقع واشتباكاته المنسوجة بوجع الإنسان ومكابدته كل ذلك يكاد يهيمن على قصائد المجموعة)[2]، وهذا التحول من الألفة مع الطبيعة إلى فقدان التفاعل وعدم استجابة الدعاء يظهر في قوله:

فيجئ الغيمُ ، المطرُ،

الخبزُ

يفيضُ النهرُ، وتعلو

سنبلةُ الأرضِ، وتنأى أشلاءُ الليلِ،

١_ مجموعة (أشجار خريف موحش): ٥-١٠.

٢_ الشعر وتلويحة القمر المعذب.. قراءة في مجموعة (أشجار خريف موحش) للشاعر د. سعد ياسين يوسف، أ.د. بشرى البستاني، صحيفة المثقف، ع٥٧٥٦، س ٢٠٢٢م، www.almothaqaf.com .

بقاياهُ الرثّة

خلفَ تلالِ الخوف..

تكاثرَ فينا المحلُ

وَلجَّ الخنجرُ في خاصرةِ الحلمِ

في هذا الجزء يشتغل الشاعر على صورة للطبيعة تفصل ما أراده في عنوان المجموعة، فهي صورة موحشة للطبيعة بدءاً من استبدال (المطر) (بالغيث)، الذي يعطي دلالة العذاب والألم، وهذه صورة تضمينية من القرآن عن الوجه الآخر للطبيعة، فالدعاء لا يستجاب ويستبدل الخير بالشر، ثم تشكيل (يفيض النهر) و(تلال الخوف)، إذ الخوف جزء أصيل في الإنسان وتعرضت له النصوص الدينية والقرآنية بالتحديد كثيراً عنه.

فركز الشاعر على محورية النصّ، وهو الوجه الآخر للطبيعة، الذي يكون للإنسان دورٌ في تفعيله وإظهاره على أرض الواقع، ففي هذه القصيدة (نجد أنّ هناك فقدانات كثيرة مثل زمن مفقود كف الرحمة، التي لا تستجيب للدعاء، أرض أصبحت يباب بعد أن تكاثر فيها المحلُ وولج الخنجري خاصرة الحلم، فيدون الشاعر مرثيته لسائق الغمام، والمرثية تعبر عن التوجع والإشفاق على شيء ذهب ولن يعود)[1]، حتى يلج الشاعر إلى النتائج قائلاً:

ضجَّ الناسُ وضجّتْ

فوقَ الأرضِ تراتيلُ

السأمِ المرِّ، الألم

رفعتْ فوطتَها اللوعةُ

كشفتْ صدرَ الهمِّ،

سنونو السَّنواتِ

استصرختِ الغيمَ

قصتْ كلَّ جدائِلها

رفعتها ورمتها..

١_أشجار خريف موحش للشاعر سعد ياسين يوسف- عندما تتحول الأشجار إلى قصائد، ناظم ناصر القريشي، صحيفة الزمان، ع٥٤٣٨، س ٢٠١٦م.

لم تسقطْ مطراً.

وأصبحت النتائج مأساوية، إذ الإنسان انفصل عن الطبيعة ،التي تحتاج إلى تواشج وتعاون، لتكون خصبة وحيّة وتتفاعل، فكانت التشكيلات الشعرية (ضج الناس وضجت) و(السأم المر والألم) و(اللوعة) و(الهم)، تشتغل على صورة تحول الطبيعة من صورتها الخصبة إلى الصورة الموحشة، فكانت مكاناً طارداً للإنسان وليس جاذباً له، فنلحظ التحول من صورة إلى أخرى فالدعاء وضجر الإنسان ولوعته وهمومه يقابل في النهاية بالعدمية، بمعنى أنه لم يسقط حتى المطر (الماء) لكن سقط (المطر) بدلالة العذاب وضمن الاستمرارية وسط آلام الإنسان، فكأنه (يرتل فجيعته على مقام الخسارات تكون كلماته دونت ما نشعر به وأرخت لتاريخ شاحب من الحزن العميق الذي يرافقنا كنواح ليلي فيكون ولوجنا لهذا العالم نوعاً من الفقدان)[1]، ليتحول إلى الطبيعة الأشد قتامة وظلاماً فيقول:

أنزلْ غيثَكَ

أرضُكَ محلٌ ودمٌ

ومتاهاتٌ

حقولُكَ موتُ يماماتٍ

أنزلْ غيثَكَ

إنه يتحول عن ذكر (المطر) إلى ذكر (الغيث) وهذا دعاء للخلاص من العذاب والتحول من حال إلى حال، لكن هذا الغيث حسب الموروث الديني، لا يتساقط في الأرض، التي تكون حقولاً للقتل والدم، لاسيما أنّ الغيث دليل النماء والخير، فكيف يسقط في أرض المتاهات والموت، وكأن الشاعر يعود إلى السبب الإنساني في هذه المرثية والانقطاع والعذاب، فكان المعنى كالدائرة ،ينطلق من نقطة ويعود إليها، فأي خريف هذا الذي يكون بعد الربيع! إنه صورة تراجيديا عن الواقع ، نقلها التشكيل الشعري بصورة عميقة، وفي المجموعة نفسها **(أشجار خريف موحش)** يقول في قصيدة **(قبل أن يُلقيَ إلى البحرِ شراعَه)**[2]:

١_أشجار خريف موحش للشاعر سعد ياسين يوسف- عندما تتحول الأشجار إلى قصائد، ناظم ناصر القريشي، صحيفة الزمان، ع٥٤٣٨، س٢٠١٦م.

٢_ مجموعة (أشجار خريف موحش): ١٦-٢١.

كانتْ الدنُيا حقولاً

صباحاتٍ وشمساً وأغانيَ

...

كانتْ الأرضُ لهُ

كوكباً من أمنياتٍ

فالشاعر ذهب في هذه المجموعة، لتطبيق عنوانها وتجسيده على أرض القصيدة، إذ إنّ (توظيف العنصر النباتي من الطبيعة ممثلاً بالأشجار قرنه بالمستوى الزماني ممثلاً بفصل الخريف ليتسنى له إيراد اللفظ الثالث المكون للعنوان (موحش) لتحقق الدلالة الرمزية التي أرادها الشاعر من هذا العنوان)[1]، فيستند الشاعر في هذا الجزء المكثّف على دلالة الماضوية في افتتاحية صورة الطبيعة الحية الجميلة والمليئة بالأمل، والتي تعطي ابعاداً بين الماضي (الجميل) والحاضر (الأليم)، ولهذا مهّد تشكيل **(كانتْ الدنُيا حقولاً)** للاستحضارات ، التي تدلل على ثنائية الخير والشر، الماضي والحاضر، الجميل والقبيح، الحلم واليأس، فكلّ تشكيلٍ من هذه البدايات، يحمل المعنى وضدّه، فقرينة (الآنية) الزمنية تقابل الدلالة الماضوية (كانت).

بمعنى أنّ الصورة الذهنية للشاعر والمخاطب تشتغل بصورة ذاتية على المقارنة بين القديم والجديد، فقد كانت الدنيا حقولاً تمتع بالحياة والخضرة والجمال وكانت الأرض مرتعاً وقاعدة للأمنيات فالنص يقدم المقارنة ويجعل للمتلقي دوراً في صناعة المعنى، لاسيما أن النص يقدم الصورة السابقة، وتكون وظيفة المتلقي صناعة المعنى المتعلق بالصورة الحالية؛ لأنه قال بعد هذه الصورة:

وتهاوى بَيتُهُ

يوم استفاقَ الحزنُ،

أسرابَ عصافيرٍ،

١_الرمز الخاص والتشكيل الدلالي في أشجار خريف موحش للشاعر سعد ياسين يوسف، خضير درويش، صحيفة الزمان، ٢٠١٨/١/٢٦م.

يماماتِ عطش

أوغَلَ الحزنُ عميقاً...في وجومِ الأمهاتِ

وانزوى الآباءُ ... في كهفِ السّكونِ

صرخَ الأفقُ بوجهِي: من تكونْ ؟

وهو يرنو صوبَ عينين

بلونِ البحرِ

ليعضد الصورة التي أشرك بها المتلقي، فاعتمد على استبدال صورة بصورة أخرى، معتمداً على الثنائية التي أسس لها في بداية التشكيل، ولهذا ظهرت تشكيلات (استدار) و(تهاوى) و(الحزن) و(عطش) و(صرخ)، ليشكل صورة من الطبيعة مغايرة قائمة على وصف المأساة وأداته الطيور والكهف والبحر، مستعملاً دلالاتها الموحشة والمخيفة ولهذا يوزع الشاعر سعد ياسين يوسف بمجموعته الشعرية أشجار خريف موحش رؤيته الفنية لشعره بين اتجاهات نظمية عدة، الكثير منها يتجه جهة قيمة ثقافية، تؤكد الروح الشعبية، فتظهر تشكيلاته مرتبطة بالواقع بصورة كبيرة، مع اشراك الخيال لوضع أدق صورة وأكثرها ملائمة[١]، ثم يسترسل في صورة الطبيعة الموحشة:

وتمثالِ نبيٍّ عندَ بابِ البيتِ

يُقرؤني السَّلامَ

تختفي في مقلتيهِ غيمةٌ

فانحنى...مستوحداً نارَ اشتعالهِ

– قال:" فألقِ يا بُني ... .

هي ذي النار تُؤرخُ للحقولِ،

وسكاكينُ الحروبِ

سكرتْ بدمِ السَّنابلِ".

١ - ينظر: عصمة اللغة للشعر الشعبي الفصيح الإنجاز- التأصيل، إسماعيل إبراهيم عبد ، دار أمل الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق – ٢٠٠٧: ٢٤٢.

فهنا يعود إلى تدمير مشاهد الحقول التي افتتح بها التشكيل، وعمد إلى تكوين مشاهد وصور أبدلتها الحروب وأصابت الطبيعة فالحقول احترقت والسنابل تلونت بالدم، وذكر تشكيل **(سكرتْ)** دلالة وإيماء إلى الكثرة في سيادة الدم وانتشاره فهو المسيطر على المشهد.

ثم ينتقل إلى وصف الحالة الآنية للنفس في ظل هذه الطبيعة، الصاخبة والمخيفة، التي كانت ثم صارت ثم استقرت على الموحش منها، وأصبحت جزءاً من عالمنا ويومنا وأنفسنا، لاسيما أنّ (قصيدة النثر تعتمد التكثيف وتدفق الصور الشعرية وترابطها وصولاً إلى الدهشة التي تحدثها لدى المتلقي) [١]، والشاعر سعد ياسين يوسف (مثّل بشكل حقيقي أنموذج قصيدة النثر بكل تشكيلاتها ومضامينها الحديثة)[٢].

فمهما تدفقت الصور المأساوية ذات العمق الفلسفي والإيماءات المتعددة كانت أكثر خدمة للمقصد والمعنى الذي ينشده التشكيل الشعري، فيظهر التشظي في المعنى والانتقال بين المستويات في الأجزاء الأخرى من التشكيل حينما يسترسل قائلاً:

بحري المائجُ يصخبُ

وشراعي

محضُ خيطٍ من حريرْ

فإذا ألقيتُ نفسي

كيفَ أعودُ ؟

وهنا انتقال من مستوى خطابي إلى مستوى خطابي آخر، لتكون الصورة أكثر التحاماً وتعبيراً، فهو يعيش التيه وسط هذه الصورة القاتمة للطبيعة، التي من المفترض أن تنبض بالحياة وتكون أملاً للإنسان، فتشكيلات **(بحري المائج)** تعطي بعداً فلسفياً للمعاناة، مستفهماً عن كيفية العودة إلى الحياة، وهذا ينطلق من عنوان المجموعة التي (تمحورت حول أفول صورة المستقبل

١_قصيدة النثر إلى أين؟ هل استخدمت عشوائياً أم ضاع تجنيسها؟، حوار لصحيفة المستقل أجراه الإعلامي قحطان جاسم جواد.

٢_النور تحتفي بشاعر الأشجار د. سعد ياسين يوسف، علي الزاغيني، ٢٠١٧/١/٢٨، موقع الحوار المتمدن ./https://m0ahewar0org

والحرية، ومواجهة خريف قاتل ظل الإنسان العربي يصارع تشابك أصابعه الميتة)[١]. فمن جهة العيش في دائرة هذه الطبيعة والبقاء أسيراً في قيودها، ومن جهة الرغبة في التغيير، نتيجة لما تصطخب به النفس من غضب وحسرة، لكن المفارقة تظهر في تشكيل **(وشراعي)** و**(محضُ خيطٍ من حريرْ)**، فكان المتلقي ينتظر أن تكون رغبة الشاعر في التغيير هي المسيطرة، لكن في الواقع أنّ الشاعر اتعبته الأيام والسنون، ولهذا شراعه لا يستطيع المقاومة وسط هذه الفوضى الخلاقة، فلم يبقَ من الحلم إلا اسمه، وهذا هو الخيط الرفيع من الحرير.

في مجموعة **(شجر الأنبياء)** تظهر قصيدة **(شجرة آدم)**، على عتبة تنطلق من الموروث الديني، معطياً الدلالة السلبية للشجرة، حينما جعلها موازية للشجرة التي أخرجت نبي الله (آدم عليه السلام) من الجنة، فكانت موازية لشجرة الدنيا، أو بالتحديد لشجرة واقعنا، فمن كونها رمزاً للحياة في كينونتها تحولت إلى الدلالة المخيفة، وهي ارتباطها ذهنياً بالعذاب والعقاب، لاسيما إن نصوص مجموعة (شجر الأنبياء) تنتمي إلى تجربة سؤال الذات، والتي تحددت أغراضها وبمجملها في التأثيث لسرد سيرة تدوّن حالة التواصل مع الطبيعة والإنسان سواء في استنطاقه الحضور وبما أوحى له من اختصار أزمنة النفور ودفقة الانحسار أو الذي أقصاه الغياب ،فصراع الحضور السلبي والغياب الإيجابي الذي تنتظره الذات من الطبيعة هو ما اشتغلت عليه التشكيلات الشعرية في هذه القصيدة [٢]، التي يقول في مستهلها[٣]:

حيث التقيا

نهرا دم وماء

تكشف عن سرتها

الأرضُ

تعلو غابات النخل

عصافير الجنة

١_شاعر الأشجار سعد ياسين يوسف لـ(الزمان): نضج التجربة يتطلب صبراً وتقصياً، حاوره: علي الشاعر،١٦يوليو، س٢٠١٦ www.azzaman.com .

٢ - ينظر : قراءة سيميولوجية في ديوان (شجر الأنبياء)، أ. منار القيسي، دار الوسط اليوم للإعلام والنشر

٣_مجموعة (شجر الأنبياء)، د. سعد ياسين يوسف، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع: ٣-٩.

تصعد مثل أذان الفجر

من أزمنة تجتاحكِ كالطوفان

إنّ الصورة هنا تتأرجح بين الأمل واليأس بين الخير والأمل المرتبط بالأشجار وظواهر الطبيعة المخيفة كالطوفان والإعصار فعلى الرغم من (أن ثيمة الشجر شكلت (للشاعر) هاجساً يمثل النمو والازدهار، والخضرة التي تعني الحياة، لكن قوضها القلق المتنامي في خضم الخسارات التي لا تعوض من خلال الفقد)[1] ،فالشجرة في استعمالات الشاعر تنطلق من فكرة الصوفي ابن عربي (ت٦٣٦هـ) الذي يرى أنّ الشجرة تمثل الإنسان الكامل؛ لأنها تعطي وتتفاعل وتقدم الحياة، وبهذا تكون في اتجاه اعمار الأرض ومدّها باستمرارية الحياة وديمومتها، ولهذا بعد أن ذكر الشاعر تشكيل **(غابات النخل)** (في صورة شعرية مكتنزة بمضامينها تحيلنا إلى البدئية في تكون العالم من حولنا)[2]، وجاء بعدها بما يحقق للنفس المتعبة وحتى الميتة راحتها ومبتغاها بتشكيل **(عصافير الجنة)** و**(تصعد مثل آذان الفجر)**، ليحقق حضورين، الأول حضور الموت وخطفه الأطفال والشباب والحياة، والثاني بيان المكانة التي تنتظر هؤلاء الشهداء في الحياة الأخرى، فهم يتجولون في الجنة كالطيور، فأرواحهم صافية ونقية تموت بهدوء وتصعد بهدوء، لاسيما أن تشكيل (الطوفان) مفارقة تدل على اكتساح الموت للحياة ضمن هذه الأزمنة التي نعيشها، ثم يعزز هذا التأرجح في صورة الطبيعة فيقول:

من فحم حروبِ الغبراء وداحس

من جلجلة السرفات

وملايين حوافر خيل الليل الأعمى

تأتي وتقوم قيامتُها

يعمد الشاعر إلى تقنية الاسترجاع ، ليثبت فكرة أو قطب للمعنى وهو ماضوية الحروب التي كتبت على هذا البلد، معتمداً على استعارة **(حوافر خيل الليل الأعمى)**، فالليل لا ينقطع ويسير مستمراً في ظلامه الذي يوازي فكرة (الحرب)، وهذا هو التجاور والتنافر في البعد الاستعاري القائم على فكرة التشبيه وزيادة ، ليحيل إلى أن بنية الوعي لدى الشاعر(تتأسس على أفكار

---

[1]-**قراءة سيمولوجية في ديوان (شجر الأنبياء)، أ. منار القيسي.**

[2] _ **شعرنة الواقع والأشياء قراءة في (شجر الأنبياء)، نصير الشيخ، ملاحق المدى، س٢٠١٢م، www.almadasupplemens.com.**

ثابتة واضحة تحدد علاقته بالعالم وتقتضي الثبات في أشكال التعبير عن هذا الوعي كما يظهر أنّ العلاقات الأساسية المشكلة لوعي تنبني على التجاور والتنافر في الوقت نفسه وعلى الانفصال وليس الاتصال وتظهر في احتدام بالحركة والفعل يعقبه انكسار وتوقع انطلاق يحبط لأنه مغلول، وطي تلاحم موقوت بأشياء الكون وموجوداته)[١]، فيستعمل التكثيف المعنوي والاختزال اللفظي ، الذي يعدّ من خصائص قصيدة النثر، ليشير إلى معاني عدة بألفاظ محددة، وينفتح على اللامحدود في المعنى المرتبط بالطبيعة واستعمالها في خدمة الصورة الكلية المرتبطة بالواقع المؤلم، ثم ينتقل فيقول:

جذورُكِ "إبراهيم "

وجذعُكِ نخلة مريم

تظلُّ تُصَعّدُ أغنية الفقراء

و تهمس للرب بشكواهم

يتساقط رطب المعجزة قبل أوان البوح

فيسرقه السيف ويوغل فينا

إنه يجعل الطبيعة متأصلة وفي الوقت نفسه يثبت وجودها العميق، مستنداً على المجانسة بين الدين والطبيعة متمثلة بالشجرة، ولتتواشج مع عنوان المجموعة (شجر الأنبياء)، فلقد كان ظهور الأديان التوحيدية (التحول العظيم في رمزية الشجرة. ففي (الإنجيل) برز مفهوم (شجرة الحياة) tree of knowledge في (جنة عدن) والتي يظل مكانها (ميسوبوتيميا) أو (بلاد ما بين النهرين) وهي ترميز للحكمة...هذه النظرة السيميائية العجلى لا تروم البحث عن المعنى الرمزي لشجرة سعد ياسين يوسف قدر ما تبغي الربط الخاطف لمعنى الشجرة بمسالك الوجود)[٢].

فكان تشكيل **(جذورك إبراهيم)** محاولة لتأصيل الوجود ورفعته من جهة، والربط بين ما تعرض له من حرق وتعذيب بسبب الثبات على الموقف والمناضلة في سبيله من جهة أخرى، فكان

---

[١]-اضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، اعتدال عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر- ١٩٩٨م: ١٨٩.

[٢]-أشجار سعد ياسين يوسف تحلق عميقاً في المشغل النقدي في جامعة ميسان -أربع قراءات نقدية برؤى نقدية سيميائية ولغوية ومن خلال الحدث اليومي، نصير الشيخ، صحيفة المثقف، ع٥٧٥٨، س٢٠٢٢م، www.almothaqaf.com .

الحضور يدور في دائرة الجدلية أكثر من الاستقرار، فينفتح على المعنى الكلي وتعدد الرؤى، ليكون تشكيل **(جذعِك نخلة مريم)** إظهاراً لمكانة الشجرة التي ترتبط بأهمية الوجود ومن ثم الوصول لكمالية الوجود لها، فهي تأوي وتطعم، لكن كسر أفق المتلقي والانتقال من الحلم إلى الواقع، يظهر في تشكيل **(فيسرقه السيف ويوغل فينا)**، في إشارة إلى أن الطبيعة الخاطئة ، تشتغل على وأد الطبيعة المتفتحة والمتوائمة والكاملة، وهذا هو الغياب بعينه، فالطبيعة تعاني من الإنسان وقسوته، وفوق هذا كلّه وجدت في المكان الخطأ، الذي أصبحت تعاني منه، إذ الأمل يصارع وسط عتمة الواقع، إلى أن يختم قائلاً:

شجرة آدم

تطلق موجتها

كفيها ملايين الأغصان

تجلجل فيها الخضرة كالطوفان

يستيقظ من "جيكور" راهبها

"يصيح بالخليج،

يا خليج ...

فيأته الصوت كأنه النشيج

يا خليج"

فيعود الشاعر إلى دائرة المعنى الذي انطلق منه، فيقدم تشكيل **(شجرة آدم)**، ليعود إلى العتبة ويؤكد حضورها بحمولاتها المرتبطة باسم هذه الشجرة، لاسيما أنّ الخلود أصبح محالاً، بحكم ما تحمله هذه الشجرة من أبعاد ومعاني، وبالتحديد في الهبوط من الأعلى إلى الأدنى، إلى أن يقدم تشكيل **(يستيقظ من "جيكور" راهبها)**، وهنا تحول إلى استحضار شخصية السياب من خلال البعد المكاني قرية **(جيكور)** وقصيدة (غريب على الخليج) بالتحديد؛ ليجعلها مرأة لشخصيته ولحظته الشعورية القائمة على عنصر الحاليةإذ أنّ في (لغة العلاقات المكانية التي تتحدد هنا بالوطن المنفى ، تعدّ وسيلة من وسائل وصف الواقع، و تكشف في الوقت نفسه على المستوى فوق النصي، أي على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف) [1]، منتهياً بتقديم الأسئلة

١_ ينظر:اضاءة النص، اعتدال عثمان: ٢٨.

اللامتناهية (خطاب سؤال الذات **(يا خليج) (يا خليج)**، الأفق الواسع الذي يعطيه الخليج، يصطدم بكل الصور المتعلقة الواقع، وفي المجموعة نفسها **(شجر الأنبياء)** يقول في قصيدة **(شجرة المدى)** مستعملاً ثيمة (الفقد)[1]:

لاشي يوقد في المدى

سوى العيون

تقافز الحدقات

هسهسة الحرائق في الظنون

...

أترى، انزع وجهي؟

أُشرعةُ الليلة

للبحر جناح فراشة

هنا ينطلق الشاعر إلى الفقد (الغياب)، لاسيما أنه يستشرف المستقبل من خلال عتبة (المدى) ، فيجمع بين دلالة الترقب وضبابية المستقبل والخوف من الغياب ، الذي مثّله تعبير **(لا شيء يوقد في المدى)** فيظهر أن بنية الفقد وما يتولد عنها من خوف وحزن ورعب وارتحال، كان لها حضور واضح في الديوان وارتبطت بمجموعة من المفردات المتكررة في النصوص ، والتي شكلت المعجم اللغوي للشاعر ومنها البحر والليل...[2].

فالاهتمام هنا يكون بتتبع معدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النص (الحقل)، ليقيم تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة، فينتقي ما يحقق الفقد والغياب والمعنى المتشظي بينهما، إلى أن يستعمل من هذا الحقل ألفاظاً أخرى ، تعزز صورة الطبيعة المتجردة من الأمل فيقول:

والريح عاتية

١_مجموعة (شجر الأنبياء): ١٣-١٦.

٢- ينظر: قراءة سيمولوجية في ديوان (شجر الأنبياء)، أ. منار القيسي، دار الوسط اليوم للإعلام والنشر، شبكة الانترنيت.

وكل من حولنا، انصرفوا

لمغارة الوهم

أو الوهن

...

جرحى وقتلى رائعون

والبيت يطبق فوقنا

جدرانه الثكلى

تشهر فوقنا

سيفا من الصدأ المقاتل

فيلجأ إلى الطبيعة الجامدة والصامتة التي تؤدي إلى تعزز ظلامية نوعاً ما، ففي تشكيلات **(عاتية)** و**(انصرفوا)** و**(الوهم)** و**(الوهن)** و**(جرحى وقتلى)** و**(يطبق)** و**(الثكلى)** صورة واضحة عن الطبيعة التي عبث بها الإنسان، فأصبحت تعج بالموت والضياع والشتات (الفقد).

فضلاً عن عدم اهمال أثر اللون في **(الصدأ)** وسواد الليل في تعزيز صورة الطبيعة وما بها من أهوال وانهيارات؛ لأن الحقل (مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع بمادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظاً مثل: أحمر- أزرق- أصفر- أبيض) [1]، إذ اللون يؤثر في الصورة ويسير بها إلى غايتها التي أرادها الشاعر، وفي مجموعة **(الأشجار تحلق عميقاً)** يقول في قصيدة **(من ألواح الحلم)**[2]:

ممسكونَ بالمجرّةِ

منذُ أنْ توسّدَ القرنفلُ

ألواحَ البدءِ راسماً سُلالةَ الضوّءِ،

...

١_علم الدلالة، أحمد مختار عمر : ٧٩.

٢_مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً)، د. سعد ياسين يوسف، ط١، أمل الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا- ٢٠٢١م: ١٠-١٢.

قبل انبثاق زهرةِ الشمسِ

وكلَّما اقتربنا

من الإمساك بحلمِنا الضَّائعِ

فرَّ هارباً....

يستعمل الشاعر في هذه الصورة عناصر الطبيعة المفعمة بالأمل الذي يرتبط بالحلم، مشكلاً صورته بالاعتماد على نمط الصورة اللونية، وتنبثق الصورة اللونية من الصورة البصرية فتكون احدى مكوناتها، فالعين تميز اللون الذي (تكون له من بعد دلالات وإيحاءات ورموز تفوق ما عداه من سائر الحواس) [١]، فجاءت تشكيلات **(القرنفلُ)** و**(الضوّءِ)** و**(زهرةِ الشمسِ)** وكأن الضياء الذي اشرقت به نفسه، ارتبط بالحلم الذي يتمنى تحقيقه، وهو الوصول إلى اشراقة النفس قبل أيٍّ شيء آخر وهذه فكرة صوفية ، تشتغل على القلب وإشراقة النفس قبل الانتقال إلى توجيه المجتمع، فاللون الأصفر له دلالة شعرية دقيقة فقد (ارتبط اللون الأصفر بالشمس والذهب والنحاس وبعض الثمار وهذه الأمور توحي بالتقديس والجمال والخير) [٢]، وهذه دعوة ضمنية لإصلاح القلوب وتنقيتها من الأدران، لكن صدمة الواقع دائما ما تعترض هذا الحلم، فكان تشكيل **(بحلمنا الضائع)** الصخرة، التي يتحطم عليها الأمل والرغبة في التحول إلى حالٍ أفضل فيقول:

أو رايةِ وطنٍ بللتها

دموعُ اليماماتِ

التي طافت حولَها

فلم ترى سوى حبلِ الصيَّادِ

وهو يرتفعُ صوبَ رقبتِها

تاركة لفيف جنحيها

أن يرسمَ شكلَ الحُلمِ

في الهواءِ...!!!

١_ بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب- ١٩٨٦م: ١٢٧.

٢_ اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، أحمد مقبل محمد المنصوري، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء-٢٠٠٤م: ١٧٧.

فاعتمد في الانتقال إلى هذه الصورة على صورة الجمال في الطبيعة، والتي لم يترك لها الجلاد والظالم والحاكم فرصة للبقاء والاستمرار، فكانت تشكيلات **(راية وطن بللتها)** و**(دموع اليمامات)** و**(حبل الصياد)**، تضيف عمقاً فلسفياً للمعاناة، فالحبل الذي يلتف حول رقبة الحلم تاركاً الدموع تنهمر تاركاً الحلم مرسوماً في الهواء ليتطاير مع أو نسمة.

وعليه إذا أردنا أن نعرف جزءاً مهماً من المعلومات التي تفيدها اللغة علينا (التزود بنظرية ترصد معاني الكلمات هذا بالإضافة إلى التصور الدلالي العام، الذي يرتبط بطبيعة المعنى، وذلك للخروج بتصور عام عن المعلومات التي تفيدها الوحدات المعجمية والهندسية التي تنتظم فيها)[1]، وفي النهاية يبقى الحلم مجرد فكرة وأمل غير قابل للتحقيق في واقع الأحداث، لكن اضاءة النفس الظالمة وإشراقها بنور المحبة، تجعل الأمور تختلف وتتغير، وفي الوقت نفسه الإنسان وما يفعله من شرور هو نتيجة للحلم، فكل اتجاه وكل فئة تريد تحقيق الحلم بطريقتها، التي تراها بغض النظر عن طمس أحلام الآخرين والانتباه لها، ولهذا ختم الصورة بصورة الطبيعة المتعرضة للأذى فيقول:

تنحني الزهرة..
كمسمارٍ أعيتهُ المطارقُ،
يتطاير شرراً من صراخٍ
لتشتعلَ المجرَّةُ بين أيدينا
تضيءُ ظلاماً آخر
تحت ذريعةِ الحلمِ الذي
ما أجدنا رسمَهُ....

لينتقل في هذا الجزء إلى (الوطن) الذي مثّله وجعله **(كالزهرة)** المتفتحة، التي تتعرض للضرب والتفتيت لسلب عناصر الجمال منها، ف **(المطارق)** لم تكن إلا لتفتيت الحلم، من وأد للضياء والنور وهذا هو الغياب الذي تأصل في النفس وأصبح جزءاً منها لاسيما أن تشكيل **(تضيءُ ظلاماً آخر)** تكثيف لاستعمال الصورة اللونية وانتقال إلى اللون الأسود، الذي يشتد بعد اشتداد سواد القلوب، فجعل صورته من منطلق اللون الأسود الذي هو لون (يثير الحزن والتشاؤم

١ـ مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠م: ٩٩.

والخوف من المجهول، لارتباطه بأشياء منفردة في الطبيعة دون سائر الألوان، فهو مرتبط بالليل والظلام)[١]، فمثل بهذا اللون الخوف والحزن وصورة الموت، لتكون معادلاً موضوعياً عما يختلج في النفس مشاعر وأحاسيس، وصورة الطبيعة هو الوعاء الذي انتقى الشاعر منه الصورة المتعددة الموضوعات، فكانت كالسلسلة التي يكمل بعضها بعضاً، وفي المجموعة يقول في قصيدة **(أوراقٌ من شجرةِ التَّحرير)** مشكلاً لتحطم الحلم والطبيعة على السواء[٢]:

حفيفُ الأشجارِ الّذي
أخفاهُ الدُّخانُ في ساحةِ التَّحريرِ
صارَ صرخةً
حينما أدركَ أنَّ الهراواتِ
التي انهالتْ على رأسهِ كانتْ
من خشبِها

في هذه القصيدة يريد الشاعر بيان كيف أنّ الإنسان ممكن أنْ يصنع من الأشجار وسيلة للحياة، وكيف أنه من الممكن أن يجعلها وسيلة للموت، ففي عتبة القصيدة **(أوراقٌ من شجرةِ التَّحرير)** تجسيد لحقبة معينة في تاريخ العراق، حقبة شغلت العالم، وأوضحت له أن الإرادة والحلم، الذي يتقد في نفس الإنسان العراقي ،لا يمكن أن ينطفئ أو يخمد، فكانت صورة الطبيعة هنا في اتجاهين:

الأول: يتعجب الشاعر من الإنسان، الذي يصنع من الشجرة رمز الحياة أدوات الموت والقتل والقمع، لاسيما في تشكيلات **(الهراواتِ)** و**(انهالتْ على رأسهِ)** و**(من خشبِها)** ،وهذا نقدٌ للسلطة بصورة فلسفية، إذ يقمعون بوسائل الحياة الإنسان الذي ينادي بالحياة.

الثاني: يشبه شباب ثورة (تشرين) بالأشجار، الذين يتدللون على الحياة، فهم ليسوا إلا دعاة للخير والأمل وانقاذ الوطن، فنقل صورتهم هذه من خلال تشبيههم بالأشجار في تشكيل **(حفيفُ الأشجارِ)** فهؤلاء الشباب الذين خرجوا يبحثون عن حياة ومستقبل بعد واقع أليم، لكن

١_ اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ط١، دار البحوث العلمية، الكويت-١٩٨٢م: ٣٥.
٢_مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً): ١٦-٢١.

تشكيل(**أخفاهُ الدُّخانُ في ساحةِ التَّحريرِ**) قتل لهذه الأشجار، التي أرادت أن تزهر وتنمو وتصنع الحياة.

فالدخان دليل الحرق والتدمير والقتل بلونه الأسود القاتم والخانق؛ لأن (اللغة رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معانٍ وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور، تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض، يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو)[١]، إلى أن يقول:

لكلِّ جنَّتُهُ

قالها ذلكَ اللّصُّ المسلفن

وهو يضعُ حباتِ العنبِ

بفمِ خليلتهِ العاريةِ في حديقةِ بيتهِ

في المنطقةِ الخضراءِ

فبعد أن بدأ قصيدته بصورة من الطبيعة حاول تطبيقها على حال الشباب المتظاهرين المطالبين بالحقوق والديمقراطية المزعومة، انتقل إلى وصف عدو الطبيعة والإنسان ومثّله بتعبير (**اللّصُّ المسلفن**) بمعنى، الذي صنع وأُرسل إلى هذا البلد هو ، لتدمير الحرث والنسل فيه، مستعملاً الحمولات السلبية وصورة الخوف ،التي ارتبطت بتشكيل (**المنطقةِ الخضراءِ**)، الذي يشير إلى مركز التدمير، الذي أصاب الطبيعة والإنسان على حدٍ سواء.

فالصورة تتشظى إلى موضوعات وسياقات أخرى، فقد تكون الصورة (أشد تعقيداً إذا اجتمعت فيها عناصر من طبائع مختلفة متباعدة، تحتم علينا اعادة ترتيبها للوصول إلى تنظيمها وسياقها)[٢]، فمن اللص إلى العارية إلى المنطقة الخضراء، كل جزئية تحتم الترتيب واستنتاج المقصد، الذي يجتمع في النهاية، لخدمة الصراع بين الموت والحياة.

١_النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ، القاهرة – ٢٠٠١م: ٣٩٥.

١_من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ديزيرة سقال، ط١، دار الفكر اللبناني،لبنان– ١٩٩٣م: ١٢.

وعليه يتضح مما سبق أنّ الشاعر سعد ياسين يوسف قد اعتمد على الطبيعة التي هو جزء منها، عن طريق الاستعانة بصور الأشجار والحقول والشمس وظواهر الطبيعة الأخرى، ومزجها مع تكثيفات الواقع وحمولاته السلبية والإيجابية، لاسيما أننا نعيش في هذه الطبيعة، فحاول بيان دور الإنسان وكيف أنه يستطيع أن يحلم ويغير ويجعل هذه الطبيعة على مستوى الحلم المرسوم في أذهاننا، والشجرة التي تحتاج إلى النمو والاخضرار والعطاء كانت أداته الرئيسة في صياغة ونسج صورة الطبيعة، وتعدى ذلك إلى صورة الذات التي كانت على تماس بالشجرة ونقطة انطلاق في الوقت نفسه.

الحب

إنّ الحب عاطفة إنسانية خلاقة، تعزز الحياة ،و تبين طبيعة الانفعال العاطفي ، إذ إنّ الشعر يخرج من رحم الإحساس والرؤيا الفلسفية ، فالشعر الحقيقي هو ما ، يرتبط بالعاطفة ، ويعبر عن الوجد والحب ويخرج من رحم الاحساس والرؤية الفلسفية وشاعر بلا حب ، يعني عدم ادراك مفاهيم مهمة كالحياة والموت والجمال والغربة والضياع والفقد ، فلا يمكن أن يكون شاعرا" حقيقيا" أو مؤثرا" ، ولهذا ارتبط الإبداع الشعري بمدى ، توافر العاطفة فيه من جهة وطريقة التعبير عنها من جهة أخرى ، لا سيما أن الحس الرومانسي لا يخلو منه انسان بل ويصل إلى أبعد من ذلك فيتحكم في طريقته ونضرته للحياة .

إنّ عاطفة الشاعر اتسمت بالتفاؤل وحب الحياة ،تمجيدها ومحاولة وأد الحياة التي كتبت وفرضت على واقعه ومجتمعه، ولهذا شكلت ألفاظ الحب عند الشاعر النقطة المضيئة وسط العتمة الواقعية، فكانت ألفاظه رسائل حب وسلام وألفة زخرت بها قصائده، ولهذا (صار لزاماً عليه المكوث في هذه العوالم المتخيلة لانعدام الجدوى من عيش الواقع)[1]،

والحب ينبع من الذات التي تشكل مرآة للمجتمع الذي تعيش فيه الشخصية، والشخصية العراقية بشكل عام عانت ما عانت من ويلات الواقع وعلى مرِّ الحقب الزمنية المختلفة، فلم يعرف

---

[1]-**جمالية الصورة الشعرية في شعر الدكتور سعد ياسين يوسف مجموعة (الأشجارُ لا تغادر أعشاشها) اختياراً**.www() alnoor.se.

المجتمع الراحة والاستقرار إلا لفترات محددة سرعان ما تتلاشى وتذهب، وتحلُّ محلها الفوضى والاضطراب.

فإننا حين نراقب النصّ من خلال توالي الصور، نلحظ (حركة ذات شأن في تقرير أثر الصورة، إنها تبرز وسط الدفق الشعري دفعة واحدة...تنعطف بالدلالة تتشعب بها إلى مسارات متشعبة تتجدد من خلالها الطاقة النصّية، ثم تتراجع، وقد هيأت المجال لصورة أخرى تليها)[١].

والشاعر سعد ياسين يوسف لم يكن منفصلاً عن واقعه، حتى في قصائده المتعلقة بالأشجار والطبيعة ،جعل منها ومحاولة إيجاد الحلول أو العيش في عالم الحب (الحلم) وانتظار التغيير للأفضل، فكانت تشكيلاته الشعرية ،تبحث عن الحل بتصوير المأساة والضياع، والغاية إيجاد واقع أفضل وأسمى من الواقع الموجود، وهذا بالتأكيد يلقي بحمولاته على الإنسان وحياته فتكون الكلمة واصفة ومعبرة عن هذه الذات المتأثرة بكل هذه المتغيرات ،لاسيما أن التعبير بالصورة هو (لغة الشاعر التلقائية التي لا يتعلمها ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها...فالشعر هو اللغة الإنسانية الأولى، من حيث هو تعبير ذو طبيعة حسية يخضع لنوع من التنظيم أو التشكيل، يبين عن شعور بلغ درجة الانفعال، فحرك الخيال الذي تأطر في سلسلة من الصورِ)[٢]، فالنصّ تعبير عن ذات متقلبة العاطفة ،يقدم صورتها ويعكس أفكارها ورغباتها ونفسه المحبة، من ذلك قصيدة **(قيامة الجسد)** التي يقول فيها[٣]:

وردتانِ
حولَ محوريهِما
تدورُ الأرضُ...
وردتانِ
إذا ما اهتزتا
فوقَ غصنِ الندى

---

[١]-**شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، حبيب مونسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر- ٢٠١١م: ٨٠.**

[٢]- **الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبدالله ، دار المعارف ، القاهرة – ١٩٨٨: ٤٣.**

[٣]-**مجموعة (أشجار خريف موحش): ٧٢-٧٤.**

تشرقُ الشَّمسُ...

وردتان

إذا ما اضطرما

ينطلق الشاعر في هذه القصيدة من الحب، لاسيما أنه شاعر لا يستطيع العيش إلا مع الحب! وهذا هو حال أشجاره ولسانه وأفكاره، يرسم عالمه السرمدي معتمداً على قلبه الشفاف الطيب الكبير، الذي يضم فيه غابات من أشجاره الجميلة ،وهو كالبستاني الذي يسقي بساتينه ماء الحب والحياة والألوان والجمال والصبر، كأنه يسكر بعشق أشجاره، وهو العارف المتمرس في معنى الحياة والعشق معاً اللذين يشكلان له معنى ودلالة في جمال الطبيعة والحياة وارتباطهما بحياة البشر عبر فصولها المختلفة[1]، فيجعل تشكيل **(وردتان)** معبراً عن ثنائية الحلم والحياة، فهما منبع الحياة وأنّ اهتزاز واضطرام أي منهما يؤثر سلباً على رسم العالم السرمدي المليء بالحب والعشق والحياة الذي تتوق لتشكيله النفس والعيش في دائرته، وتظهر صورة الحب في قصيدة **(أفق أعمى)**[2]:

...

وكانَ الأفقُ أعمى

مُتّشحاً بشالكِ الأحمر

...

نهضتُ من رمادي

لأمنحَ الأفقَ جمرتي

وألوذُ بالغَرقِ....

...

حينما تمنحُهم

الشَّمسُ آخرَ اسرارِها

---

[1]-ينظر: إضاءة نقدية في: أشجار لاهثة في العراء.. سعد ياسين يوسف، نعمة السوداني بغداد- هولندا، مركز النور للدراسات، alnoor.se. ٢٠٢٠/٣/١٢.

[2]-ينظر :مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ٥٦-٥٨.

يعمد الشاعر هنا إلى استعمال لفظ يعطي دلالة الأفول والغياب، وهو تشكيل **(الأفق)** ،الذي يكون مرحلة وقتية قصيرة ،تتبعها لحظ غياب وتلاشي **(كان الأفق أعمى)**، ولهذا جعل الشاعر الصور تخدم تشكيل **(الأفق)** في دلالتها على تحقق الغياب بعد اتقاد نفسه بالحب والعاطفة، مثل **(متشحاً بشالكِ الأحمر)** و**(لأمنح الأفق جمرتي)** وتبعها بـــ (وألوذ بالغرق) غياب.

فالصورة كامنة في خيال الشاعر وهي (في تعالق دائم مع رؤاه وأفكاره المحملة بحمولات الواقع، الذي يلقي بضلاله هو الآخر على تشكيل الصورة، فالمؤثر الداخلي والخارجي حاضر في النصّ)[١]، وكأن الشاعر يجعل نهاية لهذا الحب والجمال ،الذي يحسّ به عن طريق صدمة الواقع **(الأحمر)** **(جمرتي)** **(آخر اسرارها)** ،فعمقت الصورة الحزينة بعد صورة الفرح المتشكلة من جمال **(الأفق)**، وفي قصيدة **(أنا وهي)** تظهر العاطفة المتقدة في نفسه[٢]:

مررت بها...

هي ما زالتُ بعينيها الخضراوين ...

وهي هناك

مرَّ الطفلُ فرمى الوردةَ

أسفلَ قَدَميها...

استيقظتُ أنا وسيِّدتي

بين الأشلاءِ.

أبحث عن عينيها

الخضراوين...

في هذه القصيدة يستعمل الشاعر لفظ **(هي)** التي حملت معنى الحب والتعلق، لكن حمولات الواقع دائماً ما تسير بخطٍ متوازٍ مع صور الشاعر العاشقة؛ وكأنه يريد أنْ يثبت فكرة عدم انفكاك الحب عن نفسه وصراعه في سبيل الاستمرار **(ما زالت)**،ولهذا يوظف **(هي)** وسط مشاهد **(الأشلاء)** و**(فرمى الوردة)** و**(أبحث عن عينيها)** ،فإحساس العالم الذي يمتلئ بالغزل والحب

---

[١]-جمالية الصورة الشعرية في شعر الدكتور سعد ياسين يوسف مجموعة (الأشجار لا تغادر أعشاشها) اختياراً، رحيم زاير الغانم، JUN٢٠، ٢٠١٩، WWW.ALANTOLOGIA.COM

٢_مجموعة (الأشجار لا تغادر اعشاشها) :١٤-١٩.

،هو في الوقت نفسه صراع حضور وبقاء، مما يجعل للفظ **(هي)** أبعاداً تأويلية أخرى كأن تشمل الحياة وصورها المعتمة التي تعزز مشاهد الفقد، إذ يؤكد شاعرنا على أنّ الشعر(يخرج من رحم الإحساس والرؤيا الفلسفية، حيث قال: الشعر الحقيقي عنده ،يخرج من رحم الاحساس والرؤية الفلسفية وشاعر بلا رؤية فلسفية لمفاهيم مهمة كالحياة والموت والحب، والجمال والغربة والضياع والفقد،لا يمكن أن يكون شاعراً حقيقياً أو مؤثراً)[١]، وفي قصيدة **(شجر القداس)** يجعل الشاعر الحب صورة لذاته، فيقول[٢]:

القُدّاسُ المُتواري

خلف تراتيل الفيروزِ المعقودِ

على جيدِ الذَّاكرةِ...

ووقعِ لآلئ المطرِ المرتطم،

بأجنحةِ الطوفان

نحو سماءٍ ثامنة

هنا يقدم الشاعر الذات عن طريق استحضار القداس وما به من طقوس واعتقادات ومحاولة بحث الحب من خلاله، أو على الأقل محاولة بيان العلاقة التشبيهية بين شجر القداس ،الذي هو طقس وعادة وبين الحب الذي تأصل في الذات واحتوى الجميع، وهنا ينطلق إلى الكلّ مباشرة، بمعنى استغنى عن ضمائر المتكلم.

والرموز جعلت النص أقل غموضاً وأكثر انفتاحاً على المعنى، وإن كانت تحتاج إلى الدقة في التتبع، ولهذا جاء تشكيل **(القداس المتواري)** و**(جيدِ الذاكرة)** ؛ليربط بين الحضور والغياب، ومعيار هذا الربط ،هو الذات المرتبطة بالمعنى الكلي، وهذا جزء من الوعي القائم والمتأصل، حتى أن تشكيل **(نحو سماءٍ ثامنة)** ،هو نتيجة لجموح الذات وطموحها، إذ بالحب نصنع أفقاً جديداً ،ممكن أن يكون أملاً وغاية في الوقت نفسه، وهذا مثّله الضوء المنبعث من قوله:

أنبتَ أشجارَ شموعٍ

١_ينظر: شاعر الأناقة د. سعد ياسين يوسف، إعداد: إياد البلداوي، اتحاد الأدباء الدولي، الاثنين ٤يوليو، س٢٠١٦، OUDBAA.BLOGSPOT.COM

٢_مجموعة (الأشجار لا تغادر أعشاشها): ٢٣-٢٥.

تتقدُ كما تتقدُ العينانِ الحالمتان،

فاغرةً قلبَ اللهفةِ

لوجهِ الأسطورةِ

إذ يتشظى ناقوساً للدهشة في:

- أيعقل أني

أطوفُ بكلِ الجزرِ البكرِ،

اكتشفُ المرجانَ، الفيروزَ؟

وأجوبُ شوارعَ تمشي فيَّ

على مهل؟ .....

فيتوغل في الذات التي تحولت من الكل إلى الجزء، لاسيما أن الجزء يفوق الكلّ في معرفة هذا الحب ومحاولة فهمه، فهو منطلق من اللامتناهي في الحب وعائداً إليه، ففي تشكيلات **(العينان الحالمتان)** و**(قلب اللهفة)** بيان للحب الذي لا يشيخ ولا يضعف، فالعين والقلب يتأملان وينتظران في سلسلة زمنية مستمرة غير منقطعة، وفي الوقت نفسه غير ضعيفة أو متلاشية، إذ الحب هو الذي يشكل الذات هنا لا العكس؛ لأنه يحفز على تشكيلات **(أطوف كل الجزر)** و**(اكتشف المرجان الفيروز)** و**(أجوب شوارع)**.

وهذا أمر طبيعي كما يرى **(غولدمان)** إذ (عندما يكون موضوع المعرفة إما الفرد ذاته أو أية واقعة تاريخية أو اجتماعية، فإن الذات والموضوع ينطبقان كلياً أو جزئياً ويكتسب الوعي طابعاً انعكاسياً تقريباً)[1]، وبالتأكيد يجب أن يضع الشاعر السمة الفارقة لحبه وهو تشكيل **(البكر)**، يعطي به دلالتين الأولى فرادة هذا الحب ،الذي شكل الذات الحالمة وسط الفوضى، والثانية عدم تحققه وبقائه في دائرة الانتظار والتأمل، فيستمر في صناعة الأمل والمشاهد المتقدة للذات، إلى أن يعود إلى دائرة التصادم مع الحاضر فيقول:

وأنا المتواري

١_ الوعي القائم والوعي الممكن،، لوسيان غولدمان، ترجمة: محمد برادة، ، ط٢،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان- ١٩٨٦م: ٣٤.

بوسعِ حقولِ الحُلمِ المرميِّ

على أكتافِ سنينٍ مرتْ؟

أظلُّ أرتلُ قُداسي

ببهاءِ القادم من أعماقِ مجرةِ

هذا الضوءِ المخبوءِ

...

أضاءتْ بسماءٍ

ليست أيَّ سماءٍ...

فأي ذات تتقد وسط هذه الفوضى غير ذات الشاعر؟! التي لا تكلّ ولا تملّ من الاستناد على أرضية الحب المتشكل؛ ليعود عن طريق الدائرة المعنوية إلى القطب، وهو تشكيل ذاته التي ستظل تنتظر وتكافح في سبيل الأفضل، فكثف في الخاتمة من تشكيلات **(الحُلمِ المرميِّ)** و**(سنين مرت)**، إذ أنّ كلّ نصّ يبحث عن خلاص أو نقطة ممكن أن تكون نهاية لحقبة صعبة وبداية لأفق جديد يجعل النفس تعيش وتكافح. فجاء بتشكيلات **(ببهاء القادم)** و**(هذا الضوء)** و**(اضاءت بسماء)**، وإنّ عدم وجود الحب في حياة الإنسان، يجعل الذات تنزوي وتتلاشى وتصبح هامشية، وبهذا تنتفي مع غاية وجودها، لاسيما أنّ القوة المتخيلة (تحفظ صور المحسوسات، وتمتلك القدرة على استعادتها بعد غيابها)[1]. وعليه كانت الذات تحمل أبعاداً فلسفية عند الشاعر سعد ياسين يوسف وبالتحديد في البحث عن الحقيقة وجواهر الأشياء، فجوهر الذات عنده تأتي من استنفارها وجعلها في اتجاه الخير واصلاح الواقع، عن طريق الأدوار التي تضطلع بها، فاستند على الأفكار الصوفية ،التي تنشد اصلاح القلب ثم الانتقال إلى المجتمع، مع استحضار مشاهد الواقع ومحاولة استنتاج الأفكار والمشاهد منها، فمثلاً موضوعات الحرب ظهرت متعاضدة مع موضوعات الطبيعة والذات، وهذا هو العمق الفني والتعبيري الذي أراده من تشكيلاته الشعرية.

١_الصورة الفنية في شعر علي بن الجهم، عبد السلام أحمد الراغب، ط١،دار القلم العربي، سوريا، حلب – ٢٠٠٩م: ٢٥.

وفي قصيدة **(شجرة الأبواب)** يظهر التعاور بين الذات والحب[١]:

الأبوابُ مُعلقةٌ...

بسماءٍ،

لا تعرفُ جمرَ اللوعةِ فينا

خلفَ تهدّجِ أصواتِ طفولتنا

وتراتيلِ الحناءِ...تَستقرئُ

إذ يعتمد الشاعر في بناء الذات الجزئية والكلية على تشكيل فكرة الانتظار المتعلقة بالأمل الذي لا ينقطع بالسماء، إذ السماء تشكيل جزء من تأملات الشاعر في كثير من تشكيلاته الشعرية، ولهذا جاء تشكيل **(الأبواب معلقة)** و**(بسماءٍ)** ؛ليضيف معنى التعليق ويجعل مساحة الانقطاع بين السماء والأرض واضحة.

وهذا ما ألقى بتأثيره على عذابات الذات المحطمة، ليس على مستوى الفرد بل الجمع، ففي تشكيل **(لا تعرفُ جمرَ اللوعةِ فينا)** تعميق وتأكيد على الانقطاع، ليربط بين السبب **(معلقة)** والنتيجة **(جمر اللوعة)**، ويلج به إلى البعد الفلسفي، فعلى حد تعبير **(لوكاش)** أنّ الأديب بشكل عام (ليس هو خالق شكل، بقدر ما هو كاشف عن شكّل، فالشكل مسجّل من قبل في المعطيات الاقتصادية والاجتماعية التي يأتي توضيحها)[٢]، لاسيما في الاشتغال على الغياب الذي يصارع حضور الذات وبالعكس، فيقول منتقلاً ومحاولاً صناعة حركة نفسية تتصف بالحذر:

ألوانَ الشجرِ الغائبِ في عتمةِ

غاباتِ الفقدِ.

الأبوابُ...

شموعٌ مُطفأةٌ

لا يُشعلُها إلا ذاك البرقُ...

١_مجموعة (الأشجار لا تغادر أعشاشها): ٢٦.

٢_ النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابانس، تر: فهد العكام، ط١،دار الفكر، دمشق- ١٩٨٢م: ٨٣.

فصوت الذات هو صوت الجماعة (الوعي القائم) وحلم الذات هو حلم الجماعة، إذ المعاناة واحدة والظروف متشابهة في تأثيرها على الكل لا الجزء، والشجرة في كمالها ومثاليتها تعاني كالذات من العتمة والظلام، فيشكّل حلقة بين الوعي القائم في النفس تجاه الواقع وبين الأمل الذي مثّله تشكيل **(ألوانَ الشجرِ الغائبِ في عتمةِ)** و**(غاباتِ الفقدِ)**.

فينقل حالة المجتمع الذي انتج مجموعة من الذوات التي تعاني الفقد والغياب والتعبير عن ذوات الجماعة مهم في تشكيل الهدف الكلي للنصّ، إذ كما يراها **غولدمان**–فالمعرفة الفاهمة والمفسرة لوقائع الوعي ولدرجة تلاؤمها أو عدم تلاؤمها، ودرجة حقيقتها أو خطئها، لا يمكن الوصول إليها إلا بإدراجها ضمن كليات اجتماعية أكثر اتساعاً نسبياً، وهذا الادراج وحده يسمح بفهم دلالة تلك المعرفة وضرورتها[١].

فجاءت تشكيلات **(شموع مطفأةٌ)** و**(لا يُشعلُها إلا ذاك البرقُ)** ،لتتعلق بمعنى النظر إلى السماء وانتظار التدخل لإيقاد النفوس من غيابها وجعلها أكثر قدرة على التصحيح والتعديل، وحتى تشكيل **(ذلك البرق)** يبعث الروح الدينية وتوظيفها في سبيل انتظار الخلاص، لاسيما أن البرق ،يرتبط بالضوء الذي ينير الطريق بشكلٍ متقطع، وبهذا يبقى الحضور بطيئاً وغير ثابتٍ، إلى أن يقول في القصيدة نفسها[٢]:

أطرق

أطرقُ

أطرقُ

والصَّوتُ بعيدٌ

-من في الباب

يتلاشى الصوتُ

يتلاشى البابُ

خلفَ هزيمِ ليالِ شتاءِ المطرِ...

١ـ ينظر :الوعي القائم والوعي الممكن ، لوسيان غولدمان : ٣٦.
٢ -مجموعة (الاشجار لا تغادر أعشاشها):٢٧.

إنّ الغياب يمثّل هنا في أعلى درجات الوضوح والتأثير، فكانت تشكيلات **(اطرق)** متكررة ثلاث مراتٍ، ففي المستوى القريب، يجعل الخلاص في مرحلة تلاشٍ، لأن مستوى الخطاب القائم على تشكيل الأمل للذات في النص بدأ في الضعف ثم الأفول. وبالتحديد حينما انتقل إلى تشكيل **(والصَّوتُ بعيدٌ)** ،الذي أشار إلى بداية انتهاء الأمل للذات وانزواء المعنى وراء جملة من الغيابات، بدءاً من **(من في الباب)** و**(يتلاشى الصوتُ)** و**(يتلاشى البابُ)** فلا مكان للحلم ولا مكان لمعالجة الذات؛ كون الغياب فعلا قصدياً يراد به انكار الموجود أو الانخراط مع الآخر في عمل يطمس ذلك الموجود [1]، فدائرة الضياع تدور في، وسط محاولة جادة من أجل حضور **(ذلك البرق).**

ويقول في قصيدة **(تذاكر)**[2]:

أحلامُنا البسيطةُ

التي تراودُ أصابعَ الكفِّ

هي كأسنا الفارغةُ المرفوعةُ

إلى السَّماءِ

تشيرُ لأفقٍ لا وجهَ له

وحتى بتذاكرِ عمرنا

المدفوعةِ الثَّمنِ

في هذه البداية ينطلق الشاعر من حلقة الزمن ،ليقدم مشاهد متعددة للذات، تشكلت بتقادم الأزمنة، فيبدأ من الحب الذي يرافق النشأة والتطور، ففي تشكيلات **(أحلامنا البسيطة)**، يريد رسم مشاهد مبسّطة للحلم ،جعل القيد اللغوي لها **(التي تراود أصابع الكفِّ).** وهنا يضفي على الذات نوعاً من البساطة والتجرد من الطموحات الحالمة والمتقدمة، فالحياة الحرة الكريمة لا تشكل فرقاً كبيراً أو مساحة كبيرة من الحلم، فهي تكاد تكون الحجر الأساس لأي حلم أو تشكيل للذات، لكن هل هذه ما يطلبه الشاعر؟ لأن تشكيلاته اللاحقة **(كأسنا الفارغةُ المرفوعةُ)** و**(إلى السَّماءِ)** نوع

١_ ينظر :تغييب الذات أو حداثة الغياب في حركة نقد الشعر العربي المعاصر، مصطفى الكيلاني، تونس: ١٢٨.

٢_مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ٢٧-٣١.

من التعلق بالموروث الديني ،الذي يجعل صاحبه ينظر وينتظر السماء للتدخل وتحقيق جزء من الحلم.

فينطلق الشاعر من الوعي القائم على المزج بين الدين والقوة كجزء من الحقيقة الواقعة **(وإن ارتباط الوعي بالدين** تجذر التصورات الثقافية، والاخلاقية، والدينية، والجمالية، في نسيج الحياة الجماعية ،يحتم علينا أن نبرز بصرامة الفروق القائمة بين مواطن انتساب هذه التجذرات إلى لحمة الحياة الحقيقة[1]. وهذه طبيعة إنسانية تنشد دائماً الخلاص بالتدخل الإلهي ،الذي يفوق القدرات والتصورات لتغيير الواقع، لكن لم ينسَ الشاعر أن يظهر تذمره وحتى غضبه من التأخر في التدخل والخلاص كوظيفة أساسية للآلهة ،ترسخت في ذهن الإنسان بتخالف الأزمنة، فجاءت التشكيلات اللاحقة للقصيدة بقوله:

لن تصلَ إلى الآلهةِ

التي لا شغلَ لها

سوى....

تكسيرِ ما تبقى

من أغصانِ لوعتنا التي يبُستْ

ليُشعلوا النّيرانَ

تحتَ قدورِ ضجرِهم.

فجعل تشكيل **(سوى....)** نقطة ترابط مع التشكيلات التي بعدها، إذ جعل النقاط التي رافقت التشكيل تدور في ذوات المتكلم والمخاطب، وتدعو إلى استحضار الغايات من الدين والوظائف التي يجب أن يقوم بها من ينطلق منه ويتمسك به ويدعو من خلاله.

وهذا ما جاء به الشاعر بوجود الجانب السلطوي الذي يتغلف بالغلاف الديني، فجاء بتشكيل **(تكسيرِ ما تبقى)** و**(ليُشعلوا النّيرانَ)** بمعنى: حرفوا وظيفة الدين التي تؤسس للحياة الكريمة وتحقيق الحلم، إلى تحطيم وسرقة هذه الحياة تحت مسمى الدين أو رغبة الآلهة.

١ـ ينظر :غولدمان (رؤية العالم)، جان دوفينيو، ترجمة: حسن المنيعي، ط٢،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان- ١٩٨٦م: ٩٧.

وهذه دعوة صريحة للوعي وفهم الواقع، إذ إنّ مصدر الصعوبة في الغالب يرجع إلى الطابع الانعكاسي لكل تأكيد على الوعي، نتيجة لكوننا عندما نتحدث عنه، فإنه يكون موجوداً بوصفه(الذات) و(الموضوع) في الخطاب، مما يجعل مستحيلاً الوصول إلى أي تأكيد يكون في آن نظرياً خالصاً وصحيحاً من حيث الصلابة[1]، فتكون الذات متغيرة ومتنقلة بين المستويات بحسب التأثيرات الخارجية عليها.

وبهذه الحمولات الدلالية يكثّف الشاعر من مشاهد الذات المنهكة في واقعٍ مؤلم بفعل أنصار الدين، إذ الإيماء ليس لذاته فقط، بل لذوات الجمع الذين أتعبهم الواقع وتلاشي الحلم شيئاً فشيئاً، ثم ينتقل إلى بيان أنّ التأثير على الذات وتحطيمها ،هو من صنع الإنسان نفسه، وربما المجتمع المنهك والمتعب نفسه، إلى أن يقول في الخاتمة مشكلاً الذات المتفائلة:

زهرةُ الموسيقى

تعلو مع الضوءِ

إلى لا نـهائية الدهشةِ

وأنا أتوضَّأ بخيوط حريرها

لأشهد.....

تَفتْحَ أوراقها

يوم منحتْ هذا الفضاء

مُوسيقاها..

وأوغلتْ..

عميقاً..

عميقاً..

ولهذا كانت خاتمة القصيدة تشتغل في زراعة بذرة الأمل والسعادة في النفس والنظر إلى الأمور المشرقة والمحببة وبروز الأمل بعد اليأس والتفتح بعد الذبول، وهنا اشتغال على ثنائية التحول ،التي يجب أن تسود في الذات، فختم بتشكيلات **(زهرة الموسيقى)** و**(الضوء)** و**(الدهشة)** و**(خيوط حريرها)** و**(تفتح أوراقها)** فالشجرة تعادل الذات عند الشاعر من جهة الحياة والاستمرار

١_ ينظر:الوعي القائم والوعي الممكن، لوسيان غولدمان : ٣٣.

بها على الرغم من الصعاب والتحديات، لاسيما أن هذا اللون من التفكير، الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أنّ كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن[١].

ولهذا أساس الحوار يقوم على أن الأفكار تقابل الأفكار؛ لأن الفعل وردّ الفعل تمثله الكلمات، إذ الشجرة بعد الذبول تتفتح وتعود للحياة، وكذا ذات الشاعر التي تصيبها الأحداث والأسى بالحزن والضعف، لكن يبقى قوياً جلداً صلباً وخير ممثلٍ لشخصية العراقيّ الصابرة والصامدة بوجه كل التحديات، فسرعان ما تستجمع شخصيته قواها وتنطلق في الأمل والحلم ،الذي يرافق النفس في كلّ الأزمنة بتشكيل **(عميقاً..عميقاً)**.

الحرب

إنّ مشاهد الحروب وتأثيرها ونتائجها الكارثية والمميتة على الإنسان من الصور التي شغلت حيزاً من نتاج الشاعر سعد ياسين يوسف، لاسيما أنه وليد بيئة اشتهرت وكتبت عليها الحروب في مختلف الأزمنة، فالصدق المراد في العمل الادبي هو (الانفعال الحقيقي بالتجربة والتأثر الصادق بها إذ لا بد من تأثر الشاعر بصدق بموضوع ما ومعايشته مع نفسه والتفاعل معه وإجالته في خاطره حتى يمكن التعبير عنه بما يؤثر في نفوس السامعين والمتلقين)[٢] ولقدأراد في تشكيلاته أن يوضح ماهية هذه الصورة بطريقة تستعين بالعمق الفلسفي لبيان حجم المعاناة على الطبيعة والذات والإنسان بشكل عام، إذ صور الحروب دائماً ما تشتمل على استحضار الشخصيات والأساطير ومحاولة أخذ ما يعمق المأساة منها، ولاسيما أنّ حياة الشاعر قد واكبت كثيراً من الحروب التي حدثت في العراق خلال القرن العشرين، بدءاً من حرب تشرين وصولاً إلى الحرب الامريكية على العراق سنة (٢٠٠٣م)والنتائج التي ترتبت عليها ، إذ القتل استمر والموت تشكل في اكثر من مشهد، والديمقراطية الملطخة بالدماء امتدت شيئاً فشيئاً، لتسيطر على المشهد وتوسع مساحة الموت أكثر فأكثر، حتى إنّ استحضارات الشاعر للأحداث والشخصيات

١_ينظر :الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ط٣، دار الفكر العربي، بيروت- ١٩٧٨م: ٢٧٩.

٢_الخطاب الشعري -التكوين والتنوع-، نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع- ،مصر-٢٠١٢م: ٨٥.

كانت متناسبة مع حجم المأساة والموت، ففي مجموعة (**شجر الأنبياء**) يقول في قصيدة (**امرأة من مغول**)[١]:

ماذا ترك التتر لديك

حين انهزموا

أي سلاح تركوا في عينيكِ

أي حرائق

شعركِ أخفى كلَّ جياد التترِ

وهنا يبدأ القصيدة بعتبة تتواشج مع ثيمة تقابلية، تنشد التقابل بين صور الحرب (القتل والتدمير) والسلام (الوصف الغزلي) وبين الخوف والأمان، ففي هذا التشكيل الشعري انطلق الشاعر من صورة الحرب، لتوليد صورة الغزل، وبالتحديد من صورة الحرب المتعلقة (بالتتار)، ليوظفها في خدمة صورة التغني بالجمال؛ لأن الشاعر (يختار استراتيجية خطابه وفق الغايات، التي يرسمها لهذا الخطاب، ومن هنا يشكل الهدف من الخطاب العنصر الأكثر أهمية في تحديد وظيفة الرسالة البلاغية؛ لأنه الباعث على التلفظ بالخطاب وإنتاج الرسالة)[٢].

لاسيما أنّ صورة التتار وما فعلوه في البلاد من قتل، لم يسبق لها مثيل في تاريخ البشرية، فحاول الشاعر استخراج معنى إيجابي ينماز بالغزل والتلطف من معنى حربي بحمولات ذكر مفردة (التتر)، فجاء تشكيل (**ماذا ترك التتر لديك**) بداية بتقديم الاسئلة في دائرة المعنى الغزل عن الفوارق، لكن كل صورة تدور في عالمٍ مختلف، إذ جعل كل تشكيل صوري حربي إحالة أو جسر انتقال إلى ظل المعنى، أو بمعنى أدق انتقال عكسي من الدلالة المركزية (مشاهد الحرب) إلى دلالة مركزية متوارية خلفها (تصوير دقائق الجمال)، وهذا في (سياق التداخل والإدماج وتركيب المعطيات في صور تنتهي لطبيعة تحمل الواقع على اللاواقع)[٣]، فقدم تشكيلات قائمة

١_مجموعة (شجر الأنبياء): ٢٣-٢٤.

٢_البلاغة والايديولوجيا -دراسة في أنواع الخطاب النثري عند ابن قتيبة-، مصطفى الغرافي، ط١، دار كنوز المعرفة، عمان- ٢٠١٥م: ١٦٨.

٣_الخيال مفهومه ووظائفه، عاطف جودة نصر، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوتمان- ١٩٨٨م: ٢٠٢.

ومستمرة على الاستفهامات **(أي سلاح)** و**(أي حرائق)** في صورة ضمنية عن وصف تأثير المرأة وجمالها وحضورها لوأد الصور القاتمة.

إذ كما يقول الشاعر سعد ياسين يوسف حينما سئل عن أثر المرأة في قصائده (باختصار أنّ المرأة هي القصيدة والقصيدة أنثى.. ولأن المرأة هي الدافع والمحرك الروحي لنا لكتابة القصيدة فبوعينا أو بدونه تتشكل نسيجاً أساسياً لبناء الصورة)[١]، إلى أن يقول منتقلاً إلى التغني بالصفات الحسية[٢]:

شعركِ أخفى كلَّ جياد التترِ

كلُ جياد التتر انطلقت

من عينيكِ

وطأتْ قلبي

غرزت فيهِ

رماحَ الوجدِ، صهيلَ الخيلِ

كان الغزو

وكنت أحبه

فيحقق الشاعر الفرادة في استخراج صورة من صورة وتوليدها، فيستحضر عناصر الحرب وأدواتها ومصطلحاتها وتأثيراتها من خيول ورماح وغزو، ويربطها بمعنى معاصر، وهو وصف صورة جمال الشعر والعيون **(شعركِ أخفى كلَّ جياد التترِ)** و**(كلُ جياد التتر انطلقت من عينيك)**.

وفي الوقت نفسه تفعيل قرينة القساوة والظلم، التي جمعت بين الصورتين، إذ الناس والمجتمع والأمة عانت من المغول، وكذا الشاعر عانى من جمال المحبوب، فهذا هو الغزو الذي ينتظره الشاعر وليس الحرب التي تقضي على الحياة وعناصر الجمال فيها.

١ _ د. سعد ياسين يوسف.. الشاعر الذي احتفت به الأشجار، حوار أجراه: عبد الرضا غالي الخياط، مقال منشور في جريدة العالم، ٢أيلول،ع١٣٣٢، س٢٠١٥م.

٢-مجموعة (شجر الأنبياء):٢٤

ولهذا علينا أنْ ننظر إلى الصورة الشعرية (لا على أنها تمثل المكان المقيس، بل المكان النفسي وكل ما ترتبط به الصورة ،من المكان المقيس هو المفردات العينية بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها ولهذه الصفات دور خطير في تشكيل الصورة حتى إننا لنجد الشاعر في كثير من الأحيان، يفتت الأشياء الواقعة في المكان، لكي يفقدها كلّ تماسكها البنائي الماثل أمامنا ولا يبقي منها إلاّ على صفاتها)[١].

فكان تشكيل **(كان الغزو)** و**(كنت أحبه)** تأصيل زمني ومكاني لسقوطه في متاهة الحب والجمال، كصورة الحرب التي تتأصل في ذوات المجتمع وتتشكل بهم منذ ولادتهم، فيختم محققاً الدهشة[٢]:

اخلعُ فوقكِ درعاً

و أقلدكِ سيفاً

و أطالبكِ الفصلَ

كلٌ فوقَ جوادهِ

ومتى أشتدَّ الضربُ

والتحمَ الفرسانِ

كلٌ يقذفُ سيفه

يُشهرُ جرحَه

فانا اعرفُ أن الجرحَ

صديقُ الجرحِ.

هنا يختم صورة مناجاة الحبيب بمشاهد من الحرب، التي يلتحم فيها الفرسان وتتضارب فيها السيوف، وتتقابل فيها الخيول، **(اخلعُ فوقكِ درعاً)** و**(أقلدكِ سيفاً)** و**(كلٌ فوقَ جوادهِ)**، وكأن خيال الشاعر عالم واسع احتوى الصور بحلوها ومرّها، لدرجة أنها تداخلت أو بصورة أدق،

١_ التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار المعارف، القاهرة، الجمهورية العربية المصرية- ١٩٦٣م: ٧٦.

٢ -مجموعة (شجر الأنبياء): ٢٤ .

استفاد الشاعر من الموروث والصور الحربية التاريخية وأراد تحويلها إلى صور تحقق الدهشة وتشتغل على المفارقة أي المعنى المتواري أو البعيد.

وفي الوقت نفسه يبقى أفق التأويل مفتوحاً ويدور في دائرة لا متناهية **(فانا اعرفُ أن الجرحَ)** و**(صديقُ الجرحِ)**، إذ تجعلان المتلقي، يشكل صورة الحرب ثم يقابلها بصورة الغزل الإنساني، فتكون صوره (المتلقي) مبنية على استنفار العاطفة والنظر إلى الصور المرعبة نظرة جديدة ومتفائلة محاولة لملمة الذات المحطمة **(يُشهرُ جرحَه)**، فدور الشاعر هنا زراعة بذرة الأمل ومعالجة الجرح (الحروب والدمار) وبقاءه وفياً لمعادلة (الشجرة = المرأة) (الشجرة+ المرأة= الحياة)، ويستمر في مجموعة **(شجر الأنبياء)** بتشكيل الجمال من صور الحرب حينما يقول في قصيدة **(فيروز)**[1]:

في ساعات الغزو الوثني

لجيش الحزن

وقت تسد منافذها

الأرضُ

وتصير سماء العالم

قضبانا

في هذه القصيدة يعتمد الشاعر على ثنائية الصورة، إذ الصورة القاتمة الأولى (صورة الحرب والجهل)، ففي تشكيل **(في ساعات الغزو الوثني)** استجماع لحركة الغزو والحرب وربطها بالوثنية، التي هي صورة من صور التخلف والجهل وغياب التفكير العقلي والمنطقي.

وهذه بالتأكيد صورة **(لجيش الحزن)**، بمعنى أن الشاعر جعل صورة الحرب متعلقة بالحزن، الذي هو أشد أنواع الغزو تأثيراً على النفس، ليعمق الصورة القاتمة **(وقت تسد منافذها الأرضُ)** وبالتأكيد حينما الأرض تكون مليئة بالحروب والظلم وانسداد بارقة الحل وغياب الضوء في نهاية النفق، تكون الطبيعة الإنسانية تنتظر حلول السماء **و(تصير سماء العالم قضبانا)** إذ السجون

١_مجموعة (أشجار خريف موحش): ٣٨-٥٤.

والقضبان هي نتائج الحرب المستمرة، لكن الشاعر بطبيعته وروحه المتقدة بالحياة والضياء، لا تستسلم لهذه الصور، فيقول:

أبحث عن صوتك فأجده الأزرق

كالبرد الدافئ

كالرقص على أرصفة الطرقات

بليل المطر.

ليعود إلى عتبة القصيدة (فيروز) ويصنع صورة للحياة من خضم صور السجون والحروب والجيوش، لكنه يجعل في كل تشكيلٍ شفرة أسلوبية، ففي تشكيل **(أبحث عن صوتك فأجده الأزرق)** يقابل بين جمال الصوت واللون الازرق، الذي له دلالته الشعرية السلبية، مستنداً على استعماله بصور الخوف في الشعر العربي؛ لأن التصوير هو(خليط الضوء والظل)[١].

ثم يقدم تشكيل **(كالبرد الدافئ)**، إذ البرد يستمر نتيجة لصورة الخوف **(الأزرق)**، ثم يضدّه بلفظ **(الدافئ)** ،الذي يتعلق بالصوت الذي يبحث عنه، فربما يكون الصوت حبيباً أو أملاً وسط الحزن والحرب، ليختم بصورة تشبيهية **(كالرقص على أرصفة الطرقات)**.

وهنا صورة لذاته التي تريد الهرب من صورة الحروب وإرتباط بعتبة القصيدة، فيبحث عن الصوت الدافئ في ليلٍ موحش ممطر، فهنا يريد تعميق المأساة وقفل النص بها، وجعلها أداة لاستنتاج صورتها، فالأزرق والبرد والليل الممطر صور للخوف والترقب والقلق، وفي مجموعة **(أشجار خريف موحش)**التي يقول في قصيدة **(أغنية من رأى)**[٢]:

لقد اهتديتَ إلى الضياءِ

وما اهتدَوا

ستظلُّ تغزلُ من خيوطِ الشَّمسِ

أغنيةً ... بلا كلماتٍ

١_ ينظر: نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي، تر: عادل السيوي ، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة – ٢٠٠٥م،:١٧٩.

٢_مجموعة (أشجار خريف موحش): ٢١-٢٥.

تشتعلُ الحروفُ

إذا ما أُوقظتْ من صمتِها

وتضجُ في دمِنا .. الرؤى .

هي صرخةٌ

تصعدُ في قلوبِ العاشقِينَ

هنا يقدم الشاعر صورة مضادة لصورة الخير، وهي صورة الحرب وأصحابها ودعاتها والمروجين لها، بل ودعاة الموت والقتل والدم والاضطهاد والتشريد والخوف والألم، مع الربط بين عنوان القصيدة وخاتمتها، كما سيظهر لنا لاحقاً، ففي تشكيل **(لقد اهتديت إلى الضياء)** استعمال للصورة اللونية ،لما لها من أبعاد نفسية وروحية، تتعلق باللحظة التي ولد فيها النص.

إذ النص هنا ينبه ويؤكد ويثبت صورة السلام والمحبة **(الضياء)** و**(الشمس)**، في مقابل الصورة التي شكلها **(دمنا)**، فاستمد مكونات الصورة اللونية من الطبيعة والبيئة القائمة **(الحرب)**، ثم الصورة السمعية **(صمتها)** و**(صرخة)** التي دللت على اضطراب وقلق بين الصمت ثم الصراخ، لاسيما أن في الصورة السمعية (توظيف ما يتعلق بحاسة السمع ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري واستيعابها عن طريق هذه الحاسة مفردة أو بمشاركة الحواس الأخرى ونقل الإحساس بالصورة التي لدى الشاعر إليه)[1].

والصورة البصرية **(وما اهتدو)** ،إذ هذه الصورة اعتمدت على المشاهدة لأفعالهم وحروبهم؛ لأن المشاهدة في العين كما يقول ابن حزم الأندلسي: (تنوب عن الرسل ويدرك بها المراد والحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحها دلالة وأوعرها عملاً، وهي رائد النفس الصادق ودليلها الهادئ، ومرآتها المجلوة التي بها تقف على الحقائق وتميز

١_ديوان ابن الحداد، جمعه وشرحه وقدم له: يوسف علي الطويل، ط١،دار الكتب العلمية، بيروت-١٩٩٠م: ٢٦٨-٢٦٩.

الصفات وتفهم المحسوسات وقد قيل ليس المخبر كالمعين) [١]، إلى أن يقول مصوراً الحرب في أقسى صورها وأكثرها تشوهاً وارتباطاً بالمآسي التي أصابت هذا البلد الجريح[٢]:

-اسكِتوا صوتَ الأغاني،

ما سمعتُ الدَّمَ يحترفُ الغناءَ،

-ما لهذا الصوت.. يقتلُني ؟!!...أسكتوه

لكم الرَّصاصُ...العبواتُ

لكم كلُّ الكواتمِ

-أجهزُوا الآنَ على هذا الغناء

فخخوه...

وهذه صورة ليست للحرب فقط، بل صورة واضحة المعالم للفوضى الخلاقة التي اجتاحت البلد، لدرجة أن الذات المحطمة ،قد سئمت من أصوات الحروب والرصاص والانفجارات **(ما سمعت الدم)** و**(اسكتوه)** و**(لكم الرصاص)** و**(العبوات)** و**(الكواتم)** و**(فخخوه)**.

إنّ الشاعر لم يتطرق للحرب التي تضم جيوشاً منظمة، بل شكل صورة الحرب القذرة التي تستهدف الشعب حصراً، مصوراً أشكال الموت المختلف و،التي تكون كلّها تحت معنى **(اغتيال)** فيقتل الإنسان ،وهو يريد الحياة وتسرق روحه بينما هو يخرج لكسب رزقه، وليس قتل الإنسان بالسلاح فقط، بل بالأفكار والعقائد والمنطلقات الأيديولوجية المحرفة والمغالية، فتشكيل صورة الحرب كان في اتجاهين يفترقان في الأداة ويجتمعان في الغاية، وفي المجموعة نفسها يقول في قصيدة **(ترتيلة لدمشق)**[٣]:

يا خيمةَ اللهِ

التي طرزها بالياسمين

١_ طوق الحمامة في الألف والآلاف، ابن حزم الأندلسي، تح: احسان عباس، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان- ١٩٨٧م: ١٣.

٢ -مجموعة (أشجار خريف موحش):٢١ .

٣_مجموعة (أشجار خريف موحش): ٤٦ – ٤٧ .

يا كوكبَ المَدَنيةِ الأولى

يا سماءَ الأمنياتِ

يا جرحَ آلافِ اليماماتِ.

الصَّباحاتُ الجميلةُ ما عادتْ،

تُضاحِكُنا.

النَّوافيرُ التي كانتْ تُباكرنا،

أضحتْ... بكاءً.

تظهر في هذه القصيدة تشكيلات تتعلق بوصف (سوريا) ،التي كانت تشكل نقطة مضيئة في حياة الشاعر، فهو يحبها وأقام بها فترة ،فأصبحت تصطخب بجمالها وحضارتها بداخله، ولهذا جعل العتبة في (ترتيلة)، التي تعطي معنى أنشودة الصلاة عند المسيحين، وبهذا تعطي الانشودة دلالة اللحن والموسيقى، فبدأ الشاعر بعتبة السلام والمحبة التي يجب أن تكون وسيلة للتقارب والألفة والتعايش،ثم انطلق إلى بيان مكانة سوريا المرموقة بالاستناد على التراث الديني والحضاري، بتشكيلات كثيرة منها **(يا خيمةَ اللهِ) و(التي طرزها بالياسمين) و(يا كوكبَ المَدَنيةِ الأولى) و(يا سماءَ الأمنياتِ)** ،كلّ هذه الصور الجميلة ،كانت تمهيداً لذكر الصور اللاحقة التي شكلتها الحرب القاسية التي فرضت عليها، فالشاعر ينتقل إلى صورة الحرب التي مثّلتها نداءات واستفهامات متعددة ،توضح المشهد المأسوي الذي حل بكل شيء جميل فيها:

لا تقتلوا يوسفَ المولودَ فيها

لا تلقوه في السَّاحاتِ

منكفئاً

فلقد رأى

ما لم يُرَ

لا تُسقطوا تمثالَهُ

فقد سئِمَ الدِّماءَ

وانهارَ خلفَ نُحاسهِ

انزوى ...

وكأن الحرب كان لها تصفية وحساب خاص مع كل عناصر الجمال والتراث والقيم الموجودة في هذا البلد، فجاء تشكيلات **(لا تقتلوا يوسفَ المولودَ فيها)** فذكر القتل والولادة، بمعنى البداية والنهاية الحياة والموت، حتى أن الشام برقعتها في الموروث الديني تعلقت ببداية الكون ونهايته.

كلّ هذه المعاني الواسعة المنفتحة على النصوص الدينية والموروثات القديمة ،اختزلها الشاعر بذكر القتل والولادة، واختار من الأنبياء (يوسف) عليه السلام، وهنا إشارة إلى ما حدث له من أخوته أنفسهم ،حينما ألقوه في البئر يواجه مصيره، فجعل هذه الصورة تعادل صورة ترك سوريا من أشقائها أنفسهم ،تواجه الحرب والموت والتقسيم والضعف والجوع **(لا تلقوه في السَّاحات) (لا تُسقطوا تمثالَهُ) (فقد سئِمَ الدِّماءَ)**،مع توظيف الموروث الديني أدق توظيف في قرينة المشابهة بين الصورتين، ولهذا ستعود سوريا إلى ما كانت عليه من تشكيل مركز وعمق الثقل العربي والإسلامي، لكن يبقى السؤال المحير كما يقول الشاعر:

لمَ الدمارُ..؟

عواءُ الذئابِ.؟

هل غسّلوا الصبحَ

بدماءِ الياسمين؟

يا بابَ كعبتِنا الأخير

يا خيمةَ اللهِ

إذا ما دِيسَ وردُ صباحِها

هيهاتَ

أن تفتحَ السَّماءُ

لدعِائنا الأبوابَ.

فيكثف من الاسئلة والنداءات وهذا يتناسب مع صورة الحرب الدائرة، لاسيما أنها شكلت مركز صراع عالمي على المصالح، فدلالة التغير اللوني **(هل غسّلوا الصبح بدماءِ الياسمين؟)** كانت نحو اللون الأحمر، الذي يدلل على القتل والجرح والاضطراب والارتباك والتحول من حال إلى حال، من حال البهجة والحياة إلى حال الغضب **(هيهاتَ أن تفتحَ السَّماءُ)**.

فالصورة اللونية هنا تمثل (وسيلة الشاعر في إحداث التوترات التي تصاحب التجربة الشعورية بوصفها مثيرات حسيّة)[١]، وهذا يعني أن الصورة اللونية تأتي (ممتزجة بعاطفة الشاعر مما يؤدي إلى تخليصها من الجمود والثبات) [٢]، فشكل مثيراً أسلوبياً يوثق لحظة الصدمة التي مثلتها الاسئلة (**لمَ الدمارُ..؟**) و(**عواءُ الذئابِ.؟**)؛ لأن الصورة الذهنية لأي إنسان إذا ما حدثت الحروب والدماء يعيد مراجعة فكره وإعادة طرح سؤال جوهري ،لِمَ يحدث هذا كلّه ومن أجل من ؟وفي المجموعة نفسها يقول في قصيدة (**شجر الموت**)[٣]:

نقالات .....

نقالات .....

كيفَ سنحملُ شجرَ اليوم المسجى؟؟

– نقالات...

كيفَ نلملمُ دمه الزهري ؟؟

– نقالات ...

كيفَ نسافرُ نحوَ الله ؟

– نقالات

في هذه العتبة (**شجر الموت**) يريد الشاعر صناعة صورة طويلة للحرب ،نمت وتطورت واستمرت إلى الآن، فيردد لفظ (**النقالات**) ،التي تتعلق بنقل الجرحى والقتلى الذي يسقطون في الحروب، فعند ذكرها لأول وهلة ،تحيل بنا مباشرة إلى صورة الحرب.

وجعل بين تشكيل (**نقالات**) تشكيلات استفهامية ،تتعلق بكيفية التعامل مع قتلى الحرب على النقالات من الأطفال والنساء، وبالتأكيد الشاعر يستغل هذه المشاهد لنبذ هذا الواقع، ومنها (**كيفَ سنحملُ شجرَ اليوم المسجى**) إذ المقتول هو كالشجرة التي كنا ننظر نموها وازدهارها وثمارها،

١_ الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي، محمد علي كندي، ط١، دار الكتاب الجديدة المتحدة،لبنان– ٢٠٠٣م: ٢٨.

٢_ تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهاته وجمالات النسيج، علي عباس علوان، ط١، وزارة الثقافة والإعلام للطباعة والنشر، بغداد– ١٩٨٥م: ٤٧٩.

٣_مجموعة (أشجار خريف موحش): ٦٣-٦٥.

إذ يأتي ذلك (من دون التنازل عن التعبير المتدله بالانتماء إلى (رؤاه الشجرية) تلك التي تؤثث المكان، وهو يمد جغرافية شجرته ليتسع وطناً قيض له أن يكون (شجراً) مثمراً، ولكنه متعاور بالأسى والشجون، وبمكابدات إنسانه الذي انتمى إليه وتجذر وجوده فيه حيث هي أعني الأشجار ترسم لمعادل موضوعي يستدرجه الشاعر من معجميته وباذخ مدلولاته، ليؤشر دعوى التمسك بالمكان، والانتماء القيمي المتعالي إليه)[1].

وتشكيل **(كيفَ نلملمُ دمه الزهري؟؟)** إشارة إلى قتل الحلم قبل أن ينمو وهنا إشارة لضحايا الحرب من الأطفال ،الذين هم كالزهر اليانعة ،التي تريد التنفس والعيش وتحقيق الجمال، فينتقي أكثر الصور دموية ،وهو تناثر الأشلاء، في صورة عن قساوتها ووحشيتها ودمويتها، فيسترسل في صورة الحرب المخيفة فيقول:

مَنْ يخلع أبواب الجنة؟

...

يحملُ طفلاً؟

حين تشظى

لملمهُ المفجوعون بكيسٍ

يوم اعتذرتْ حتى

النقالات....

وهنا طلب استغاثة عاجلة من السماء على جرائم الحرب ،التي تقطع الأطفال إلى **(مَنْ يخلع أبواب الجنة؟)**، لكن في الوقت نفسه يرى المكان المناسب لهؤلاء الضحايا ،إذ السماء والجنة ستستقبلهم، حتى يتحقق الأسلوب الطلبي الذي أراده من الاستفهام، وهذا الاختيار من الشاعر لأسلوب الاستفهام ،يوضح حجم القتل والتنكيل الذي تعرض له أهل هذا البلد.

وحتى صورة الموت هنا تختلف عن صور الموت في أيِّ مكان آخر **(يحملُ طفلاً؟ حين تشظى)** و**(لملمهُ المفجوعون بكيسٍ)** ،فهذا التشظي كان للأجساد والأحلام على السواء؛ لأن

١_ينظر: تأملات في جديد الشجر..عند الشاعر (سعد ياسين يوسف)، د. علي حداد، ثقافية الصباح الجديد، ٢٠١٦/٦/١٨ http://newsabah.com/ .

الحلم متجذر في كلّ طفل حينما يولد ويكبر شيئاً فشيئاً وتكبر أحلامه معه، وضياع الجسد والحلم لا تستطيع النقالات جمعه وحمله ونقله **(يوم اعتذرتْ حتى النقالات)**.

ودلالات حمله بالكيس تفتح النصّ على تشظيات أخرى وعلامة على معنى آخر،(فلا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدية وراء فعل التواصل)[1]، منها نوع الموت ونوع الحرب، التي تستهدف هذا البلد، فالجسد والحلم يحملان في كيس ،ويمكن لهذا الكيس أن يرمى في زاوية أو أي مكان آخر، وبهذا التقديس لهذا الجسد واحترامه بعد موته قد أصبح مهدداً، وتظهر صورة الحرب في مجموعة **(أشجار لاهثة في العراء)** ،حينما يقول في قصيدة **(بين زرقة وأفول)**[2]:

تلك التي

أسقطت أوراقها شظايا الخريف

لمَّا تزلْ واقفةً على شفا جرح الخرائطِ

وكلما مررنا بها

نحن -المصابين- بفقدان أقدامنا

...

في هذه القصيدة التي تقوم على الحضور **(زرقة)** والغياب **(أفول)** كتشكيل ضدّي تنبيهي، إذ (الضدُ أقرب حضوراً بالبال مع الضد)[3]، فيستخدم الشاعر الألفاظ التي تدلل على الحرب، إذ معتمداً- بحكم أن يشتغل في قصيدة النثر -على نقل التجربة الحية وتحقيق الدهشة وإيصال أكثر المعاني والصور الممكنة، واختيار فصل الخريف دائماً في قصائد سعد ياسين يوسف يشير إلى التساقط بعد التشكل والنمو.

وكأن الإنسان يعاني من الإنسان والحلم يعاني من الحلم، فجاءت ألفاظ **(شظايا)** و**(جرح)** و**(المصابين)** و**(بفقدان أقدامنا)**، لتعطي إشارات إلى صور أعمق وأوسع، فالشظايا من القنابل

١_ينظر:استراتيجية الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ط١،دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – ٢٠٠٤م: ١٨٣ .

٢_مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ١١٠.

٣_مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان –١٩٨٧: ١١٠.

والانفجارات ،التي تولد الموت والجروح والمصابين، وأكثر هذه المخلفات فجيعة هي فقدان الأقدام ،التي انتشرت في هذا الحرب بفعل الحرب، فيشرك المتلقي في تشكيل الصورة وتوقع فوضى المأساة وبشاعتها، وفي المجموعة نفسها يقول في قصيدة **(عيون الصّبّار)**[1]:

توقفتْ على سُلَّمِ الفجيعةِ

خطواتٌ راقصةٌ

على رصيفٍ صعدَ إلى السَّماءِ

فوقَ نافورةٍ من دمٍ

توضَّأ بالبراءةِ

فالموتُ بجناحيهِ المهولين

تسحَّرَ بالكرادةِ

وأفطرَ جثثاً متفحمةً،

صرخت فقدٍ....

في هذه القصيدة أراد تصوير حقبة في أعلى درجات المأساوية ،وهو (تفجير الكرادة الاجرامي) ،الذي شكّل صورة وقف العراق في وجه الموت وتعرض العراق لأبشع الجرائم من قبل جماعات داعش الاجرامية والإرهابية ،التي لا تتكلم إلا بلغة القتل، حينما اعلنت حربها على كلّ ما هو عراقي.

فقد صور الشاعر حجم المأساة في بعض التشكيلات الشعرية **(فوقَ نافورةٍ من دمٍ)** و**(فالموتُ بجناحيهِ المهولين)** و**(وأفطرَ جثثاً متفحمةً)** ،ليعطي دلالة لعدد الضحايا وكثرتهم، مع الإشارة لطريقة الموت (حرقاً)، فكانت هذه فاجعة قد هزّت العالم ووجدان العالم، لكن في النتيجة لم يحرك العالم ساكناً، بل اكتفى بالاستنكار، ليختم الشاعر قائلاً:

تحت ركامِ النزواتِ

تستمطرُكَ الرَّحمةَ

والرّحمةُ شجرةٌ

١_مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ٩-١٠.

ما عادت تورقُ في الأرضِ...

هذا الطوفان.

ومن الملاحظ على هذا النصّ التشكيلي الشعري الختامي ،أنه ارتبط بالإشارة إلى الصراعات الداخلية **(النـزواتِ)** ،التي تجعل العدو أقوى أشرس، وتشكيل **(الرحمـة شـجرة)** ،يعطي صورة مضادة لصورة الحرب، إذ الرحمة كالشجرة تسقى بالمحبة لتكبر وتكتمل وتصبح قوية ومتماسكة في وجه **(الطوفان)** الذي يفوق كل مظاهر الطبيعة الأخرى، وانّ المتكلم حين يؤدي المتكلم فعلاً كلامياً فإنه يعرض قصديته على هذه الرموز، فحين يقول المتكلم شيئاً ويعني آخر، فإنه يؤدي فعلا قصدياً [١]، ففي مجموعة **(الأشـجار تحلـق عميقـاً)** التي يقول في قصيدة **(مـا تحـت المراد....)**[٢]نجد بدايتها:

بعدَ كلِّ سنواتِ الجمرِ

يتراكمُ الرَّمادُ

فوقَ قلبينا

أقصدُ قلبكِ الذي عرفتهُ

إنّهاالتي ترتبط بالمختفي أو الماورائيات، التي تحتاج إلى استكشاف واستبطان وكأن (ما تحت المراد) هو المتواري خلفه، إذ يشكل صورة الحرب في بداية القصيدة ولا ينتظر للتمهيد لها مستعرضاً الشريط الزمني في تشكيل **(بعدَ كلِّ سنواتِ الجمرِ)** ،فاستعار المادي للزمني، أي جعل للسنوات جمراً يلهب، في استعارة قائمة على المبالغة في التشبيه، لوجود قرينة الألم التي تجمعهما؛ لأن (للصورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي)[٣]، وهذا الجمر يخلف صورة أخرى **(يتراكمُ الرَّمادُ)** في إشارة إلى احتراق كلّ شيء ،والرماد علامات الغياب لا الحضور والذهاب لا العودة والتلاشي لا الوجودية، ليخرج

١_ينظر:العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، جون سيرل، مقدمة المترجم :سعيد الغانمي، ، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار العربية للعلوم، بيروت – ٢٠٠٦م: ٢٠٨.

٢_مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً): ٨٧-٨٩.

٣_الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب– ١٩٩٤م: ١٩.

من بين هذا الركام المحطم على مستوى الروح بفعل الحرب مشكلاً الأمل **(فوقَ قلبينا)** ويبني هذه الصورة المضيئة وسط العتمة على القصدية **(أقصدُ قلبكِ الذي عرفتهُ)**، فيبقى الشاعر وفياً لطريقته في استخراج الحب من الموت بالاعتماد على تشكيلات الصور الحربية؛ لأنه قال بعد ذلك[١] .

تُرى هلْ ليَ

أن أجمعَ كلَّ الأسى؟

أنْ أقولَ لكِ:

كلّ عامٍ وأنتِ

الطلقة التي....

اخترقت صدري

تاركة ثقبَها

يتسعُ

وهنا يمكن أن تكون الفكرة منطلقة من الضمير (هي) يحيل إلى الشجرة ،لكن هذه القصيدة مختلفة عن قصائد الشاعر، تحمل معنى مختلفاً ورسالة خاصة ،قصيدة لا تولد إلا بعد مخاض عسير ،فهي تمتنع على الشاعر وتتوارى عنه، فربما أراد بها من خلال الانزياح بالاستبدال القصائد، وقد يريد الشاعر بالقصيدة المرأة الملهمة التي تحقق له الأمل [٢]، لاسيما أنه يقدم تشكيل **(كلّ عامٍ وأنتِ الطلقة التي....اخترقت صدري)** ،إذ يسخّر أدوات الحرب في خدمة المعنى الغزلي، فيعمد إلى الفجائية في المعنى ،الذي هو من خصائص وعلامات قصيدة النثر، إذ كنا ننتظر التهنئة المعارف عليها **(كل عام وأنت بخير)** ،لكن الشاعر حقق الفجائية والدهشة وبقى مستحضراً الواقع الحربي، الذي انطلق منه في هذه القصيدة، حتى في تشكيل صورة الغزل.

١ -مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً): ٧٠ -٧١ .

٢_ ينظر:شعرية الانزياح في ديوان (أشجار لاهثة في العراء)، أ.د. سعد التميمي، جريدة الصباح، ع٥٨٥، س٢٠٢١م.

ولهذا تشكيل **(تاركة ثقبَها يتسعُ)كان قد** جعل الصورة تسيير في اتجاهين: الحب والحرب، فثقب الرصاصة حقيقي ،أما الحب فمجازي على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا جزء من الثروة اللغوية ،التي يمتلكها الشاعر في الجمع بين المتشابهات من الصورة واستنباط صورة من أخرى، إذ البلاغة (نظامٌ من القواعد تقوم مهمته على التوجه في انتاج النص الأدبي، وهي نظام يتحقق في النص، تؤثر على القارئ بإقناعه، أو تؤثر على المتلقي في عملية الاتصال الأدبي)[1].

وعليه يظهر في صورة الحرب أنّ الشاعر سعد ياسين يوسف ،أراد نقل الصورة ببناء تشكيلي اشبه بالفسيفساء ،التي تحمل ألوان متعددة وتجمع صوراً عدة، لما لموضوع الحرب من تشعبات كبيرة وامتدادات زمنية تؤثر في نفس الشاعر وتؤثر في حياته، فبرزت عنده خصلة استخراج الأمل من الموت، وأحياناً صراع الأمل من أجل البقاء والمقاومة وسط فوضى الواقع وغموض المستقبل.

الغربة

إنّ مفهوم الغربة مفهوم واسع ومنفتح على دلالات معنوية متعددة ، منها ما يتعلق بغربة الروح التي تعد أعمق أنواعها لاسيما إذ ما كان صاحبها ، يعاني من الغياب على مستوى العاطفة والرضا والسعادة ، وهناك الاغتراب ، الذي يتعلق بالنفس وتجليّتها وحياتها داخل المجتمع ، فاذا ما خالف المجتمع الأفكار والرغبات والأحلام والتطلعات يحسّ الإنسان بعدم ارتباطه انسجامه مع المجتمع وكأنه يعيش في مكان آخر غير وطنه ، ثم هناك غربة الوطن ومكان النشأة والولادة التي تشكل أكثر أنواع الغربة قسوة وظلامية ، إذ تؤثر في النفس وتجعلها أكثر ديمومة للحزن والألم والمعانات وكانت الغربة تحمل معنيين عند الشاعر، الأول على مستوى تركه العراق وانتقاله إلى بعض الدول تارة بحكم عمله وتارة من أجل البحث في العوالم المختلفة، والثاني الغربة على المستوى النفسي وسط واقعٍ فوضوي يؤثر على العاطفة والكلمة،

١_المفاهيم والاتجاهات، سعيد حسن بحيري، ط١،مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان – ١٩٩٧م: ٢٢.

حيث نشعر أنّ الشاعر (يذهب بلغته إلى ما وراء اللغة، فتخلق علاقة رؤيوية وترتفع بمستوى الحس المعرفي بتحكم باللاوعي، ويدرك المتلقي عمق مكنون البناء الداخلي داخل النصّ كي يحقق انفتاحاً واسعاً على اللغة بتشكيلها الدلالي في منهجية الذات وتشظيها)[1]، فتظهر ألفاظ **(الغربة)** في قصيدة **(إطراقة)**[2]:

أطرقَ الموسومُ بالغربةِ يبكي

بين عينيه غماماتُ الفراتِ

...

حَلُمَ الموسومُ بالغربةِ أنَّه وسطَ البلاد

وعلى شاطئِ دجَله

يهمسُ النَّخلُ لهُ

أنّى مضى،

في هذه القصيدة ينطلق الشاعر من لفظ (الغربة) ،الذي يشمل اتجاهات عدة مثّلها في كل موضع استعمل به هذا اللفظ، فهناك غربة الروح في المجتمع المضاد لأحلامها، وهناك غربة الجسد التي تتعلق بالمنافي والانتقالات البعيدة، فأراد الشاعر الاتجاه الأول في تشكيل **(أطرقَ الموسومُ بالغربةِ يبكي)** و**(حَلُمَ الموسومُ بالغربة)** فكان لفظ الغربة يتعلق بالحلم المفقود أو المتلاشي، ولهذا يتشكل الاغتراب من أزمة الفرد داخل مجتمعه، فحلمه أصبح موسوماً بالغربة ،بل إنه قد رحل وذهب وأصبح غريباً في وسط المكان الذي تشكل به في طفولته.

و**(النخل)** تحقق لأشجاره العلو والكبرياء،لكنها بالمقابل قد تكون أشجار حرب وهي الأشجار المحروقة أو التي يختطفها اللصوص،حينما يوظف الأشجار أو يجعل الأشجار هي المحرض

١_قراء نقدية لمجموعة (أشجار لا تغادر أعشاشها) للشاعر الدكتور سعد ياسين يوسف، عباس باني المالكي، صحيفة المستقبل، ٢٠١٧/١/١٧،
ALMUSTAKBAL PAPER.NET

٢_ مجموعة (أشجار خريف موحش):١٢-١٢١.

الأسطوري على الذهاب نحو الجحيم العراقي ونحو الحلم العراقي[١]، ويظهر لفظ **(الغربة)** في **(شجر الغربة)**[٢]:

يا سرب أحلام توسدت المنافي

رغبة في أن تطير

وبلا مصير...

ففي افتتاحية القصيدة يتطرق الشاعر إلى لفظ (المنافي) الذي يوازي لفظ (الغربة)، فجعل لأحلامه منفى وغربة، فمن جهة تريد أن تطير وتحلق ، ومن جهة تصبح بلا مصير أو تحقق أو تجلي على أرض الواقع، ولهذا جعل الغربة لأحلامه التي يرغب بتحقيقها، لكن صدمات الواقع دائماً ما تشكل العائق الرئيس أمامها، وقد وفق الشاعر في توظيف رموزه ،كونه يتربع على قدر كاف من الثقافة والوعي وانفتاحه على الثقافة المحلية والعالمية[٣]، ثم يستعمل لفظ **(الغربة)** في موضع آخر من القصيدة فيقول:

هو غربة الروح التي أطلقها

غزالة

فلم تعد له

بسوى اشتعال حقوله

الخضراء

طفولته...

فالشاعر يجمع بين طفولته التي تكون بداية تشكل الحلم والانطلاق إلى المستقبل وبين **(غربة الروح)**، وهذا الجمع يقدم النتيجة ثم يعمد إلى ذكر المسببات، فتشكلت الغربة من جملة أسباب منها اشتعال حقوله الخضراء **(طفولته)**، فكانت هذه الصورة المحزنة والأليمة مسوغاً لتشكل لفظ **(الغربة)** عند الشاعر وتحوّله إلى عاطفة ثابتة عنده، ثم يسترسل:

١_ينظر: مداخلة الاستاذ علي الفواز رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب يوم الاحتفاء بالشاعر (د.سعد ياسين يوسف)، صحيفة المثقف، ع٥٨٢١، السبت ٢٠٢٢/٨/١٣، www.almothaqaf.com

٢_ مجموعة (شجر الأنبياء): ٩-١٢.

٣_ينظر: فاعلية رموز الطبيعة والتراث في ديوان (شجر الأنبياء) للشاعر د. سعد ياسين يوسف alnoor.se .

طفولته

التي لطالما استوت

على كفيه في الظلمات

فراشة تضئ

له حزنه البعيد

خلف آلاف المنافي

...

ففي تشكيل **(الظلمات، حزنه البعيد)** الذي يولد **(آلاف المنافي)** ليشعرنا بأنّ أحلامه لا تعد ولا تحصى وإنّ لكل حلم منفى وغربة يتعلق بها دون غيرها، ولهذا كثرة المنافي متشكلة من كثرة الأحلام، وهذا يعطي شمولية وسعة أكثر للحلم والطموح، فإذا كان حلمه لا متناهٍ، فإن غربته تكون أشد وقعاً وتأثيراً على نفسه المثقلة بالواقع، فيسعى الشاعر للبحث عن ذاته التي اثقلتها صعوبات الحياة وانتكاساتها، وهو بحث عن الهوية والوجود في ظل التشتت والضياع الذي يعيشه الشاعر الحداثي اليوم[١]، ويظهر كذلك لفظ **(الغربة)** في قصيدة **(شجرة يونس)** حينما يقول[٢]:

والليلُ والمطر الثقيل

والغربة القاتلة

لا قمر اً ولا نجما ...

إنّ الواقع الذي يعيش فيه يمتلىء بمشاهد الحزن والخوف والظلمة الشديدة ،وما جعله يشعر بالغربة كان بفعل غياب الأمل **(لا قمراً)** ثم **(لا نجماً)** مع باقي الصور القاتمة في القصيدة من انتشار الموت والشتات والفرقة والرصاص والرماد ، التي كانت نتيجة حتمية لها، وإن الانزياحات

١_ينظر: ما كتبه د. سعد ياسين يوسف عن ديوان (مرآة ونصف وجه) لقاسم محمد مجيد الساعدي، موقع الحوار المتمدن، ٢٠٢٢/١/٢٦ https://m0ahewar0org/ .

٢_ مجموعة (شجر الأنبياء): ٦٨-٧٤.

اللغوية التي لا يكاد يخلو منها سطر شعري واحد قد منح القصيدة عند سعد ياسين يوسف قدرة على توليد معاني جديدة ومبتكرة من اللغة الأم وخلق صور جديدة بعيداً عن الإيغال في الغموض وانغلاق النصّ على نفسه[١]، وهنا تظهر قدرته على الفصل بين الغربة (المنفى الخارجي) والغربة (المنفى الداخلي) المجتمعي.

وفي قصيدة **(نخلة وفسيلتان)** التي شكلت غربة الذات داخله[٢]التي يقول فيها:

النخلةُ التي اختُطفِتْ

من صدرِ نهرِ حلمها الطّفولي

بفسيلتيها

تاركةً آثارَ لوعتها

على طين التَّشكلِ..

في هذه القصيدة يجعل الشاعر العنوان في ثنائية تتضمن الخير (النمو) وصراعها مع الشر (التلاشي)، في ثيمة ذاتية من نسج خياله الخصب وقدرته ،وهو بذلك قد اعطى التجربة نظاماً اوسع في نمط جديد ،يفتح الآفاق امام النفس البشرية التي تتوق الى الانعتاق في الملل والضيق حتى وان كان هذا الخيال بمثابة الرتوش للصورة الحقيقية لتجميل الواقع أو لتقبيحه على السواء [٣].

ولهذا جاء في تشكيل موضوع الذات معتمداً على الشجرة ،التي ما أن قدمت لها ما تريد فأنت تضمن عطاءها، فكان تشكيل **(النخلةُ التي اختُطفِتْ)** تعبيراً عن الذات الفردية والجمعية ،التي لم تجد الواقع الرحب والحياة الحرة الخالية من الصراعات والاضطراب، فعانت من اغترابها، ولهذا لم تحقق النتيجة المنتظرة من الشجرة بسبب غياب ما يحقق لها النمو والعطاء. وهناك ارتباط بين تشكيل العتبة **(فسيلتان)** وبداية تكون الذات **(من صدرِ نهرِ حلمها الطّفولي)**،

١_ ينظر:مداخلة الأستاذ الدكتور سمير الخليل استاذ النقد الأدبي في الجامعة المستنصرية، فوز الشاعر سعد ياسين يوسف بجائزة عالمية الأدباء يحتفون، منتدى الكفيل، المنتدى الرسمي للعتبة العباسية المقدسة، ١/٢٢ /٢٠١٤ https://forums0alkafeel0net/ .

٢_مجموعة (الأشجارُ تحلق عميقاً):٤٤-٤٧.

٣_ينظر:الأسس الفنية للإبداع الأدبي، عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، لبنان-١٩٩٣م: ٤٥.

إنّ الجزئيتين تتعلقان بالبداية أو الأساس الذي يحتاج العناية ليحقق النمو بصورة صحيحة تكون نتائجها أكثر عمقاً وترسخاً ونتاجاً، معتمداً الخيال في الربط بينهما، بدليل تشكيل **(على طين التَّشكلِ)**، مع عدم اغفال أن تشكيل **(لوعتها)** فكرة معضدة ونتيجة لسرقة الحلم الطفولي، وبهذا يتواشج مع اسم المجموعة **(الأشجار تحلق عميقاً)** التي تحمل معنى التحدي ومحاولة التحليق بالرغم من الصعاب والعقبات.

وقصيدة **(شجر الغياب.. شجر الحضور)** تعطي أبعاداً لتشظي الذات وغربتها[1]وفيها يقول:

مذْ غادرتِني

سكنتِ فيّ

فراشتي التي

من قبل أزمنة المحبة

أومأتْ ليّ

أن امتثل لغابتي

لشمسيّ التي

ما أشرقت إلا على عينيك

هذه القصيدة تؤسس عمقها الأبستمولوجي في الذات الشاعرة ،ذلك أنها لا يمكن أن تكون محض كلمات ترصف، فالشعر ما عاد ذلك البوح العاطفي المباشر. لا بل اصبح الآن له وظائفه الأخرى وفتوحاته العتيدة[2]، لذا ينطلق الشاعر إلى الاشتغال على ثنائية الحضور والغياب، وبالتحديد شجر الحضور (الذات)، فكانت تشكيلات **(سكنتِ فيّ)** و**(أومأتْ ليّ)** و **(لشمسيّ)** و(**إلا على عينيك)** معالجة لشجر الغياب **(مذ غادرتني)** ،فكانت الذات تقابلية تحاول أن تعالج البعد بالقرب، ولو على مستوى الذات، وليس بالضرورة أن تكون الغربة جسدية بقدر ما تكون روحية. وهذا التقابل نابع من الرغبة النفسية للشاعر بعدم الاستسلام من جهة، لدرجة أنه

١_مجموعة (شجر الأنبياء): 16-18.

٢_ينظر :شعرنة الواقع والأشياء قراءة في (شجر الأنبياء)، نصير الشيخ، ملاحق المدى، س٢٠١٢م، www.almadasupplemens.com .

خاطب المرأة من خلال الأشجار، ولم يعتمد البوح والاعتراف بحمولات الغياب، بل صرف النظر عنها إلى الحضور وتشكيل للحظات الذات المفعمة بالمحبة، إلى أن يقول[١] .

يا أيها الشجر الملفع بالجنون

يا نهرا من الجمر المثلج

في اتقاد الروح

النار تحرق أجنحة الفراشات التي

ظلت تحوم

وبلا وجوم

حطت العصفورة في كفي .

الشاعر في هذا الجزء يشتغل على اختلاطات الذات وتنقلاتها، فتارة تكون الأشجار أداته، وتارة تكون الأنهر التي تساوي الحياة بعذوبتها وصفائها، ثم ينتقل إلى النار مصدر الضياء، التي استعملت في غير غايتها السامية، ثم إلى العصافير التي تشكل لحظات العطف والسلام عنده. ليشتغل على كسر أفق التوقع في تشكيلاته **(يا نهرا من الجمر المثلج)** ،إذ الموائمة بين النهر والجمر عبارة عن تجسيد وخلط بين الذات والحلم والواقع ذاته بنهرها الصافي العذب، والجمر بواقع الشاعر والمجتمع **(النار تحرق أجنحة الفراشات)** و**(ظلت تحوم)**.

ثم يضمن روحه الصوفية التي تنشد اللانهائية واللامحدودية في المحبة والضياء القلبي في تشكيل**(اتقاد الروح)**، إذ الرمز والمعنى الصوفي يستعمله الشعراء (ليخلقوا بفنهم هذا عالم أحلام جميلاً زعيماً بإيحاء اللامتناهي والمعبّر عنه)[٢]، لكن بعد هذه الروح المتقدة بالضياء والأمل تتوقف لتطل على الواقع وتغادر العالم المثالي ،يقول مشكلاً فكرة إضافية للذات:

المرافئ أطفأت أنوارها

فما بال المراكب..

---

١ -مجموعة (شجر الأنبياء) : ١٦.

٢_ التصوف، نكلسن، من ضمن كتاب (تراث الإسلام)، سير توماس آرنولد، عربه وعلق حواشيه: جرجيس فتح الله، المطبعة العصرية، الموصل –١٩٥٤م: ٣٣٦.

هل تؤوب؟

أم إن أسراب اليمام إلى غد

شدت جناح الريح ، قلصتِ المسافات

البعيدة

أوقدت لها مرفأً،

تهفو إليه

فهوت لقلبي العاصفة.

إذ يتحول هنا إلى بيان احتواء الذات للأشياء الجميلة، لاسيما أنّ **(المرافئ أطفأت أنوارها)** والمراكب لم تجد ما تهتدي به، إلاّ أن ذات الشاعر وروحه المتقدة ،شكلت الفكرة الاستبدالية، فقام باستبدال اصطدام الحياة بالواقع بتشكيل اهتداء الحياة لقلبه **(أوقدت لها مرفأً)** و**(فهوت لقلبي العاصفة)** فيعالج بذاته الخيرة الذات الشريرة ويجعل الأمل يولد من رحم المعاناة.

فالذات تستطيع أن تعالج وتقوم وتحتوي ما تفسده أيادي العابثين بالطبيعة ،والشاعر يفيد من هذه الاطراف بما يخدم فنية القصيدة من الناحية والدرامية والقصصية ؛لأنها تكشف ما تضم من تبادل كلامي بين الشاعر وهذه الاطراف، فمن جهة ذاته ومن جهة حمولات الواقع والطبيعة الإنسانية بشكل عام. [1]

١ـ ينظر :الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي، (رسالة ماجستير) كلية الآداب، جامعة الموصل - ١٩٨٩م: ٨٤.

الفصل الثاني

التشكيـــــل الصـــــوري

الفصل الثاني

التشكيل الصوري

عند الولوج في دراسة التشكيل الصوري في شعر سعد ياسين يوسف، نرى اعتماد التشكيل الصوري على تعاضد الصور، وتكون العلائق ترابطية وتبعية بين الصورة الثانوية والصورة الرئيسة، ولما كان التحليل الدلالي لبنية اللغة من الأمور الضرورية والأساسية في معالجة دلالة الكلمات سواء أكانت الدراسة تاريخية أم مقارنة أم تقابلية [١]. ولهذا تشكل الصور التي تشتغل ضمن حدود التشكيل الشعري دلالات متعددة ،يشترك بها الخيال والصورة والقالب الشعري المتمثل بالإيقاع الداخلي، إذ الطبيعة مسوغ متشعب وفلسفي وعميق في الصورة، تعبر عنها الذات بصورة مترابطة، لتؤسس لصورة الواقع المتحقق بتقلباته المختلفة. وهذا يندرج ضمن مفهوم الحقل الدلالي الذي هو (مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع بمادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظاً مثل: أحمر- أزرق- أصفر- أبيض...) [٢]، وعليه تشكيل الصورة الشعرية ، يحتاج إلى تعاضد عناصرها، التي برزت في شعر سعد ياسين يوسف بصورة مكثفة، ولهذا سنعمد إلى دراسة نماذج منها وبالشكل الآتي:

١_ ينظر :أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز : ١٠.

٢_علم الدلالة، أحمد مختار عمر: ٧٩.

الفصل الثاني

المبحث الأول

مصادر الصورة

ظهرت مجموعة من المصادر التي أسهمت في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر سعد ياسين يوسف، ورفدها بالمعاني والصور الجديدة المبتكرة والمعبرة، هذه المصادر كانت ،ترتبط بصورة أساسية بالشاعر وبيئته وحياته وتغيراتها المختلفة والظروف والعوامل التي أثرت فيه، إذ ترتبط بها وتكون نتيجة عنها في الوقت نفسه، ولهذا أصبح الولوج إلى النص الشعري من خلالها، وعلى هذا كلّه، تنهض أهمية هذه المصادر في دعم التشكيل من جهة، ومعرفة المحرك لهذا المعنى من جهة أخرى، التي منها:

١-الواقع:

شكل الواقع مصدراً مهماً من مصادر الصورة الشعرية في شعر سعد ياسين يوسف، لاسيّما أنّ الشاعر أراد توضيح الأرضية التي يستند عليها في حياته ومستقبله؛ لأنّ الوطن جزء من الشاعر والشاعر جزء من الوطن، فكان الواقع مغذياً لصوره ومشكلاً لكثير منها، ففي مجموعة **(الأشجار تحلق عميقاً)** يقول في قصيدة **(طوعة)**[١]:

طوعة[٢]..

الغصنُ، شجرة الله

سقاها نهرهُ

قبل أنْ يمرَّ برايات

....

---

[١]-**مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً): ٧٠-٧١.**

[٢]-**هي علية خلف الجبوري (أم قصي) امرأة عراقية من ناحية العلم بتكريت أنقذت (٢٠) شاباً عراقياً من مذبحة سبايكر التي نفذتها عصابات داعش الإرهابية وآواتهم (١٧) يوماً وأوصلتهم إلى مكان آمن ليعودوا إلى أهلهم وذويهم، ولذلك لقبت ب (طوعة العصر) نسبة إلى طوعة بطلة الكوفة التي آوت سفير الإمام الحسين مسلم بن عقيل(عليهم السلام) لحمايته من بطش عبيد الله بن زياد، في إطار واقعة كربلاء.**

في هذه القصيدة ينطلق الشاعر من الواقع لتشكيل صورته، وبالتحديد حرب الحياة مع الموت وحرب الخير مع الشر، فالواقع الذي فرض على هذا الشعب بوجود الإرهاب الداعشي الجبان، وبالتحديد واقعة مجزرة (سبايكر) الأليمة التي راح ضحيتها (١٧٠٠) شاب عراقي بعمر الزهور.

فأراد الشاعر من هذا الحدث الواقع المتضمن الموت استخراج صورة لحدث واقعي آخر يتضمن الحياة، وهذه من سمات الواقعية في (الدعوة إلى تصوير البطولة النابعة من صميم الشعب أو على الأقل الشخصيات الإيجابية المتفائلة التي تعبر عن الجانب المشرق في الإنسان)[١]، فقدم تشكيل (طوعة.. الغصن شجرة الله) ،إذ جعلها صورة مقابلة للموت، فكانت هذه المرأة (طوعة) وسيلة للحياة حينما أنقذت مجموعة من هؤلاء الشباب قبل الامساك بهم من قبل الإرهاب الجبان.

ولم ينس الشاعر أن يقدم تشكيلاً يتمثل بأيديولوجية هذا التنظيم **(سقاها نهرهُ ...قبل أنْ يمرَّ برايات)** فيشكل مشهداً واقعياً وهو اعدام الشباب تحت ظل راياتهم المنحرفة وعلى ضفاف دجلة منبع الحياة والخير، فيأخذ الشعر طريقة الإعدام التي كانت تدلل على بشاعة وارهاب وفسق وظلم هذه الفئة المنحرفة عن الدين والمعادية للإنسانية، إلى أن يقول[٢]:

تحزُّ حبلَ وريدٍ

شُدَّ بعرشِ اللهِ..

وتزفُّ المغدورينَ

على دكَّةِ موت.

طوعة...

كسرت كلَّ نصالِ

فهنا يصف بشاعة وحزن وألم المشهد الواقعي الذي تهتز له النفوس والقلوب، منطلقاً من الواقعية التي اتخذت من الواقع الموضوعي مصدراً لموضوعاتها...و استبدلت دقة التعبير واتقان

١_النقد الأدبي المعاصر، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية – ٢٠٠٧م: ٥٧/١.

٢-مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً) :٧١ .

الصور بالغموض والتهويل والإبهام، وأثرت الصدق على التمويه والتضليل [1]، وفي الوقت نفسه يلج إلى مكانة هذه الزهور عند الخالق (سبحانه)، فهم في ريعان شبابهم وبراءتهم صورة من صور رفعتهم وعناية الذات الإلهية بهم بأن جعلهم شهداء في الدنيا احياء عند ربهم يرزقون.

فكان تشكيل **(تحزُّ حبلَ وريدٍ ..شُدَّ بعرشِ اللهِ..)** صورة واقعية لهذا الحدث، الذي بدأ بالإنقاذ من هذه المرأة البطلة، لينتقل إلى تكملة صورة البراءة التي ذبحت بدمٍ باردٍ، لكن الشاعر يعود إلى استذكار الفعل المشرف من هذه المرأة العراقية التي ارتوت من هذه الأرض وكانت وفية لها ولأهلها، ففي تشكيل **(طوعة...كسرت كلَّ نصالِ)** إشارة إلى هذه المرأة قد قامت بفعل عرضها للخطر.

لكنها لم تأبه وكسرت هذا الخطر وجازفت ودخلت التاريخ في كونها سبباً في استمرار حياة مجموع من الشباب الأبطال وانقاذهم من اجرام الإرهاب الكافر، فكان هذا الواقع الذي انطلق منه الشاعر مصدراً من مصادر الصورة الشعرية عنده، ودعاية لكل شخص يخدم الحجر والبشر في هذا البلد الجريح ويأخذ بيده إلى بّر الأمان، وفي مجموعة **(الأشجار لا تغادر أعشاشها)** يقول في قصيدة **(شجرة يونس)**[2]:

هم؟؟؟.....

فَجَّروكَ،

من بطنِ حوتِ الأرضِ

إلى السماءِ.....

وجهُكَ المعفَّرُ بالتُّرابِ

والمغاضبُ غيمةً

في هذا النصّ أراد الشاعر أن يؤرخ لحظة سوداء ومأساوية من تاريخ العراق، وهو تفجير مرقد النبي يونس (عليه الصلاة والسلام) من قبل عصابات داعش الإرهابية، إذ جعل توثيقه في اتجاهين، الأول: احتلال مدينة الموصل العريقة ومهد الأنبياء والصالحين والعلماء والفقهاء من

١_ينظر :الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الاغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، محمد مفيد الشوباشي، دار الكتاب العربي، القاهرة- ١٩٧٠م: ١٢٢.

٢_مجموعة (الأشجار لا تغادر أعشاشها): ٩٦-٩٧.

قبل هذه العصابات، والثاني: التأثير والتدمير الذي لم يستثن ديناً أو طائفة في المدينة من همجية وقتل واجرام هذه العصابات.

فجاء تشكيل **(هم؟؟؟....)** و**(فَجَّروكَ)** للإشارة إلى المنفذ ،وهذه حقيقة واقعية تاريخية ،تنطلق من واقعية الحدث ،التي هي (التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر)[1]، فتثبت المذنب وتؤكد على الضحية، لاسيّما أنه جاء في العتبة (شجرة يونس) للدلالة على اقتلاع الحياة بأنياب الموت، مستعملاً رمزيتها وهو الشجرة النبات التي تساوي الخصب والنماء، ثم تشكيل **(من بطنِ حوتِ الأرضِ)** و**(إلى السماءِ)** توظيف للموروث الديني، وهنا ينطلق الشاعر من المتلقي ويحاوره في (أن الواقع معروف لنا، وأن العقل الإنساني يستطيع ادراك الحقيقة على وجه اليقين طبقاً لاعتقاده، فعندما نعرف شيئاً فإننا نعرف أننا نعرفه، كما ندرك أن هذا الشيء معروفاً لنا ولدى الآخر في آن واحد، وهذا النوع من المعرفة يبدأ من الادراك الحسي ومن خلال الصور الحسية، ومنها ينتقل إلى الفكرة أو الصور)[2]، وبالتحديد الحوت الذي ابتلع النبي يونس (عليه السلام) وهذه إشارة إلى الحدث ومكانه وشخصياته.

فبعد أن استحضر قصة النبي يونس انتقل إلى تشكيل يشتغل على المناسبة بين حدث التفجير وأجوائه وحدث القصة واجوائها، فقدم تشكيل **(المغاضبُ غيمةً)** فحدث التفجير، ينبثق من الغضب ولحظة ابتلاع الحوت ليونس، كانت بسبب أنه خرج غاضباً متذمراً، وكأن الشاعر يعيد صورة قديمة ويحاول مجانستها مع الصورة الجديدة، إلى أن يقول:

تصاعدتْ من بعدها

تشظتْ المنارةُ.. القبابُ

وتزلزلَ الضريح

وحدهُ

سيسألُ اللهَ

عن هتافهم (.....)

١_مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت- ١٩٨٧م: ١٩٧.

٢_نقد المذاهب المعاصرة، إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار الإيمان للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر- ١٩٩٩م: ١/ ٤٩-٥٠.

وهنا ينتقل إلى تصوير المشهد الواقعي وكيف تطايرت المنارة وتحولت إلى ركام وانقاض، لكن التشكيل الختامي(**سيسأل الله عن هتافهم**) أعطى صورة عن طبيعة هذه الفئة المجرمة، ،التي تدعي الإسلام وتفجر أضرحة الأنبياء، فهتافهم محض هراء وانحراف ونفاق وفسق؛ لأن المسلم وجد ليعمر الأرض وينميها ويصنع الحياة للإنسان.

فواقع العراق وواقع هذه الفئات المنحرفة المستوردة والمحلية، اصبحت هي واقعنا، والشاعر صنع صورته لهذا العمل الجبان واضفى عليه صفات الحزن واليأس وردات الفعل المختلفة التي أصابت المجتمع والناس بشكل عام، كيف لا وقد تم رمزياً اقتلاع الشجرة وتدمير الحياة فيها، وفي مجموعة (**الأشجار تحلق عميقاً**) يقول في قصيدة (**شجرة التحليق**)[1]:

رفيفُ الأجنحةِ التي حملتْنا

مازال.....

يحملُ طيفَ الأغاني التي توقفتْ

غداة أشعلَ الغزاةُ الحرائقَ

في حقولِ الرِّيشِ الممتدةِ فوقَ ذراعينا

لتُنبتَ فوقَها

مرايا الدُّخانِ.

هذه القصيدة تنطلق من الاشتغال على مصدر الواقع وتوظيفه في صناعة صورة النص، منطلقاً واقعية الضمير، الذي هو مستوى معين من الوعي الأخلاقي تكون نتيجة خبرات الفرد الشخصية والجماعية، الواعي بالشعور بدلالة ما يدور في داخله وخارجه وفق عناصرومجددات موضوعية ذاتية [2]، وهو الذي مثّله (**الغزاة**) مع اشتمال العتبة على رمزية الشجرة ،التي كانت مقابلة لأفعال الغزاة (الاحتلال)، وبالتحديد مرحلة (قبل وبعد) فكانت الصورة معاكسة.

فبعد الحياة (**رفيفُ الأجنحةِ التي حملتْنا**) و(**يحملُ طيفَ الأغاني**) و(**حقول الريش**)، فجاء الموت (**غداة أشعلَ الغزاةُ الحرائقَ**) و(**مرايا الدخان**)، فقارن الشاعر صورة ظاهرة وجليّة (الفرح والأمل) بصورة متوارية (أفعال الغزاة) والويلات التي مرت بالبلد، وهذه المقارنات والمقابلات

١_مجموعة (الأشجارُ تحلق عميقاً): ٣٠-٣٢.

٢_ينظر :قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ط١، دار الآفاق العربية للنشر، القاهرة- ٢٠٠١م:٢٩.

فرضها الواقع المأساوي بكل حمولاته، والشاعر لم ينس أن يومئ إلى الحلم الذي تلاشى بقدوم الغزاة، إلى أن يعمد إلى الأساطير فيقول في خاتمتها:

أفقُ الوصايا سرابٌ يراوده العطشُ

والأجنحةُ.....

تتناثرُ كلّما علتْ بها الرِّيحُ

إلى شمسٍ لم تسعفْ (إيكاروس)[١]...

لحظة ذوبان الشَّمعِ....!!!

إذ يجعل توظيف اسطورة أو قصة (إيكاروس) مرآة عاكسة لصناعة الحلم بطريقة خاطئة، في إشارة إلى الوهم عند كثير من المطبلين الذين توقعوا أن يكون الخير والأمل والتقدم والانفتاح مستبشراً بقوم المحتلين وبالتحديد في تشكيل **(سرابٌ يراوده العطشُ)**، وكأنه يوجه لضرورة الانتباه من الحرية ،التي تعني (المسؤولية لذلك يخشاها معظم البشر)[٢]، كحال (إيكاروس) الذي لم يكن تقديره صحيحاً حينما فكر بالتحليق عالياً، فلم يحسب حساباً للشمس وحرارتها ولهيبها ،الذي يزداد كلما زاد سقف الطموح والتطلع للأعلى وما أبعد من ذلك. فكانت روعة الصورة في كونها نقلاً للواقع وحكمة توجيهية تخدم الإنسان في حاضره ومستقبله، ووجوب أن يتحقق الحلم بطريقة صحيحة وليس الهدم والتدمير والعودة لنقطة الصفر.

وعليه كان الواقع من المحفزات والمصادر التي غذت قصيدة سعد ياسين يوسف، لاسيما إذا كان هذا الواقع غزيراً في احداثه وتطوراته التي أثرت بصورة مباشرة على الحلم والحياة والإنسان بشكل عام، فكانت الصورة قاسية بدرجة الحدث الموجود واقعاً، والحلم دائماً ما يكون الخيال مصدره والواقع مأساته.

٢-الذات

١_إيكاروس: تحكي أسطورة يونانية قصة (إيكاروس) الذي كان محتجزاً مع أبيه (دايدالوس) في متاهة جزيرة كريت عقاباً لهما من مينوس، ملك الجزيرة. وللهرب من العقاب، استعاناً بأجنحةٍ ثبتاها على ظهريهما بالشمع، حلق إيكاروس قريباً من الشمس، متجاهلاً نصيحة والده، فهوى في البحر بعد أن أذابت أشعةُ الشمسِ الشمع .

٢_معجم الكلمات الجامعة، سمير شيخاني، ط٢، دار الجيل، بيروت- ٢٠٠٢م: ١١٩.

إنّ الذات تشكل مرآة للمجتمع الذي تعيش فيه الشخصية، والشخصية العراقية بشكل عام عانت ما عانت من ويلات الواقع وعلى مرِّ الحقب الزمنية المختلفة، فلم يعرف المجتمع الراحة والاستقرار إلا لحقبات محددة سرعان ما تتلاشى وتذهب، وتحلُّ محلها الفوضى والاضطراب، فإننا (حين نراقب النص من خلال توالي الصور، نلحظ حركة ذات شأن في تقرير أثر الصورة، إنها تبرز وسط الدفق الشعري دفعة واحدة...تنعطف بالدلالة تتشعب بها إلى مسارات متشعبة تتجدد من خلالها الطاقة النصية، ثم تتراجع، وقد هيأت المجال لصورة أخرى تليها)[١].

والشاعر سعد ياسين يوسف لم يكن منفصلاً عن واقعه، حتى في قصائده المتعلقة بالأشجار والطبيعة ،جعل من بعضها جسراً ،لتصوير ذاته ومجتمعه، ومحاولة إيجاد الحلول أو العيش في عالم (الحلم) وانتظار التغيير للأفضل، فكانت تشكيلاته الشعرية ،تبحث عن الحل بتصوير المأساة والضياع، والغاية إيجاد واقع أفضل وأسمى من الواقع الموجود، وهذا بالتأكيد يلقي بحمولاته على الإنسان وحياته ،فتكون الكلمة واصفة ومعبرة عن هذه الذات المتأثرة بكل هذه المتغيرات،لاسيما أن التعبير بالصورة هو (لغة الشاعر التلقائية التي لا يتعلمها ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها...فالشعر هو اللغة الإنسانية الأولى، من حيث هو تعبير ذو طبيعة حسية يخضع لنوع من التنظيم أو التشكيل، يبين عن شعور بلغ درجة الانفعال، فحرك الخيال الذي تأطر في سلسلة من الصور)[٢]، النصّ تعبير عن ذات متقلبة العاطفة يقدم صورتها ويعكس أفكارها ورغباتها.

وقد استند الشاعر سعد ياسين يوسف في تشكيله الشعري على الذات التي شكلت حيزاً في منجزه الشعري، ففي قصيدة(**شجر القداس**) [٣]مجموعة (**الأشجارُ لا تغادر أعشاشها**) ،التي يقول:

القُدّاسُ المُتواري

خلف تراتيل الفيروزِ المعقودِ

على جيدِ الذَّاكرةِ...

ووقعِ لآلئ المطرِ المرتطم،

بأجنحةِ الطوفان

١_شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، حبيب مونسي: ٨٠.

٢_الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبدالله: ٤٣.

٣_مجموعة (الأشجار لا تغادر أعشاشها): ٢٣.

نحو سماءٍ ثامنة

يقدم صورة للذات عن طريق استحضار القداس وما به من طقوس واعتقادات ومحاولة بحث الحلم من خلاله، أو على الأقل محاولة بيان العلاقة التشبيهية بين شجر القداس ،الذي هو طقس وعادة وبين الحلم الذي تأصل في الذات، وهنا ينطلق إلى الكلّ مباشرة، بمعنى استغنى عن ضمائر المتكلم،محاولاً تنظيم صورة للذات ،تدور في فلك الحلم الحاضر في النفس الغائب في التطبيق، ولفهم النصوص الأدبية ينبغي توجيه سؤال (لماذا يستثيرنا الأدب؟ فيقولون: إنه يستثيرنا بأن يقدم في شكل رمزي غالبية رغباتنا الأساسية، بمعنى أن القارئ يعيش مرة أخرى أهم تجاربه الخاصة بمساعدة الرموز الشعرية)[1]. وهذه الرموز جعلت النصّ أقل غموضاً وأكثر انفتاحاً على المعنى، وإن كانت تحتاج إلى الدقة في التتبع، ولهذا جاء تشكيل **(القداس المتواري)** و**(جيدِ الذاكرة)** ليربط بين الحضور والغياب، ومعيار هذا الربط هو الذات المشكلة للصورة، وهذا جزء من الوعي القائم والمتأصل، حتى أن تشكيل **(نحو سماءٍ ثامنة)** ،هو نتيجة لجموح الذات وطموحها، إذ بالحلم يصنع أفق جديد ممكن أن يكون أملاً وغاية في الوقت نفسه، وهذا مثّله الضوء المنبعث من قوله في القصيدة نفسها(شجر القداس)[2]:

أنبتَ أشجارَ شموعٍ
تتقدُ كما تتقدُ العينانِ الحالمتان،
فاغرةً قلبَ اللهفةِ
لوجهِ الأسطورةِ
إذ يتشظى ناقوساً للدهشة في:
- أيعقل أني
أطوفُ بكلِ الجزرِ البكرِ،
اكتشفُ المرجانَ، الفيروزَ؟
وأجوبُ شوارعَ تمشي فيَّ

١ـ موجز تاريخ النقد الأدبي، فيرنون هول، تر: محمود مصطفى، وعبد الرحيم جبر، دار النجاح ، بيروت – ١٩٧١: ١٦٩.

٢ -مجموعة(الاشجار لا تغادر أعشاشها):٢٣-٢٤ .

على مهل؟ .....

فيتوغل في صورة الذات أكثر، إذ الذات هنا تحولت من الكل إلى الجزء، لاسيما أن الجزء يفوق الكلّ في معرفة هذا الحلم وفهمه، فهو منطلق من اللامتناهي في الحلم وعائداً إليه، ففي تشكيلات **(العينان الحالمتان)** و**(قلب اللهفة)** بيان للحلم الذي لا يشيخ ولا يضعف،فالعين والقلب يتأملان وينتظران في سلسلة زمنية مستمرة غير منقطعة، وفي الوقت نفسه غير ضعيفة أو متلاشية، إذ الحلم هو الذي يشكّل الذات هنا لا العكس؛ أنه هنا يحفز على تشكيلات **(أطوف كل الجزر)** و**(اكتشف المرجان** الفيروز**)** و**(أجوب شوارع)**.

وهذا أمر طبيعي كما يرى **(غولدمان)** فعندما (يكون موضوع المعرفة إما الفرد ذاته أو أية واقعة تاريخية أو اجتماعية، فإن الذات والموضوع ينطبقان كلياً أو جزئياً ويكتسب الوعي طابعاً انعكاسياً تقريباً)[1]، وهنا يجب أن يضع الشاعر السمة الفارقة لحلمه وهو تشكيل **(البكر)**، إذ يعطي به دلالتين الأولى: فرادة هذا الحلم الذي شكل الذات الحالمة وسط الفوضى، والثانيةعدم تحققه وبقاؤه في دائرة الانتظار والتأمل، فيستمر في صناعة الأمل والمشاهد المتقدة للذات، إلى أن يعود إلى دائرة التصادم مع الحاضر فيقول:

وأنا المتواري

بوسعِ حقولِ الحُلمِ المرميِّ

على أكتافِ سنينٍ مرتْ؟

أظلُّ أرتلُ قُداسي

ببهاءِ القادم من أعماقِ مجرةِ

هذا الضوءِ المخبوءِ

...

أضاءتْ بسماءٍ

ليست أيَّ سماءٍ...

فأي ذات تتقد وسط هذه الفوضى غير ذات الشاعر! التي لا تكلّ ولا تملّ من الاستناد على أرضية الحلم المتشكّل، ليعود عن طريق الدائرة الصورية إلى القطب المعنوي وهو صورة ذاته

١ـ الوعي القائم والوعي الممكن: ٣٤.

،التي ستظل تنتظر وتكافح في سبيل الأفضل، فكثف في الخاتمة من تشكيلات **(الحُلمِ المرميِّ)** و**(سنين مرت)**، إذ كلّ نصّ يبحث عن خلاص أو نقطة ممكن أن تكون نهاية لحقبة صعبة وبداية لأفق جديد، يجعل النفس تعيش وتكافح في سبيل حلم أو هدف معين، فجاء بتشكيلات **(ببهاء القادم)** و**(هذا الضوء)** و**(اضاءت بسماء)**،وإنّ عدم وجود حلمٍ في حياة الإنسان، يجعل الذات تنزوي وتتلاشى وتصبح هامشية، وبهذا تنتفي مع غاية وجودها، لاسيما أنْ (القوة المتخيلة تحفظ صور المحسوسات، وتمتلك القدرة على استعادتها بعد غيابها)[١]، لذلك نجده يقول في قصيدة **(شجرة الأبواب)**[٢]التي يقول فيها:

الأبوابُ مُعلقةٌ...

بسماءٍ،

لا تعرفُ جمرَ اللوعةِ فينا

خلفَ تهدّجِ أصواتِ طفولتنا

وتراتيلِ الحناءِ...تَستقرئُ

يعتمد في بناء صورة الذات الجزئية والكلية على تشكّل صورة الانتظار المتعلقة بالأمل الذي لا ينقطع بالسماء، إذ السماء تشكيل مساحة في تأملاته وتشكيلاته الشعرية فجاء تشكيل **(الأبواب معلقة)** و**(بسماءٍ)**، ليضيف صورة التعليق ويجعل مساحة الانقطاع بين السماء والأرض واضحة، وهذا ما ألقى، بتأثيره على عذابات الذات المحطمة، ليس على مستوى الفرد بل الجمع، ففي تشكيل **(لا تعرفُ جمرَ اللوعةِ فينا)** ،تعميق وتأكيد على الانقطاع، ليربط بين السبب **(معلقة)** والنتيجة **(جمر اللوعة)**، ويلج به إلى التصوير الفلسفي، فعلى حد تعبير **(لوكاش)** أنّ الأديب بشكل عام (ليس هو خالق شكل، بقدر ما هو كاشف عن شكل، فالشكل مسجّل من قبل في المعطيات الاقتصادية والاجتماعية التي يأتي توضيحها)[٣]، لاسيما في الاشتغال على الغياب الذي يصارع حضور الذات وبالعكس، فيقول منتقلاً ومحاولاً صناعة حركة نفسية تتصف بالحذر:

ألوانَ الشجرِ الغائبِ في عتمةِ

١_الصورة الفنية في شعر علي بن الجهم، عبد السلام أحمد الراغب: ٢٥.

٢_مجموعة (الأشجار لا تغادر أعشاشها): ٢٦-٢٩.

٣_ النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابانس، تر:فهد العكام: ٨٣.

غاباتِ الفقدِ.

الأبوابُ...

شموعٌ مُطفأةٌ

لا يُشعلُها إلا ذاك البرقُ...

فصوت الذات هو صوت الجماعة (الوعي القائم) وحلم الذات هو حلم الجماعة، إذ المعاناة واحدة والظروف متشابهة في تأثيرها على الكل لا الجزء، والشجرة في كمالها ومثاليتها تعاني كالذات من العتمة والظلام، فيشكل حلقة بين الوعي القائم في النفس تجاه الواقع وبين الأمل الذي مثّله تشكيل **(ألوانَ الشجرِ الغائبِ في عتمةِ)** و**(غاباتِ الفقدِ)**، فينقل حالة المجتمع الذي انتج مجموعة من الذوات التي تعاني الفقد والغياب، والتعبير عن ذوات الجماعة مهم في تشكيل الصورة الشعرية للنصّ، إذ كما قال **(غولدمان)**: (إن المعرفة الفاهمة والمفسرة لوقائع الوعي ولدرجة تلاؤمها أو عدم تلاؤمها، ودرجة حقيقتها أو خطئها، لا يمكن الوصول إليها إلا بإدراجها ضمن كليات اجتماعية أكثر اتساعاً نسبياً، وهذا الادراج وحده يسمح بفهم دلالة تلك المعرفة وضرورتها)[1]، لذلك جاءت تشكيلات **(شموع مطفأةٌ)** و**(لا يُشعلُها إلا ذاك البرقُ)** ،لتتعلق بمعنى النظر إلى السماء وانتظار التدخل ،لإيقاد النفوس من غيابها وجعلها أكثر قدرة على التصحيح والتعديل، وحتى تشكيل **(ذلك البرق)** ،يبعث الروح الدينية وتوظيفها في سبيل انتظار الخلاص، لاسيما أن البرق يرتبط بالضوء الذي ينير الطريق بصورة متقطعة، وبهذا يبقى الحضور بطيئاً وغير ثابتٍ، إلى أن يقول:

أطرق

أطرقُ

أطرقُ

والصَّوتُ بعيدٌ

-من في الباب

يتلاشى الصوتُ

يتلاشى البابُ

١ـ الوعي القائم والوعي الممكن، لوسيان غولدمان، ترجمة: محمد برادة: ٣٦.

خلفَ هزيمِ ليالِ شتاءِ المطرِ...

والغياب الذي هو نقيض الحضور تمثّل هنا في أعلى درجات الوضوح والتأثير، فكانت تشكيلات **(اطرق)** متكررة ثلاث مراتٍ، ففي المعنى التأويلي هو رؤيته لغياب الانفراج ولو على المستوى القريب، وهذا يجعل الخلاص في مرحلة تلاشي؛ لأن مستوى الخطاب القائم على تشكيل الأمل للذات في النصّ بدأ في الضعف ثم الأفول، وبالتحديد حينما انتقل إلى تشكيل **(والصَّوتُ بعيدٌ)** ،الذي أشار إلى بداية انتهاء الأمل للذات وانزواء الصورة وراء جملة من الغيابات، بدءاً من **(من في الباب)** و**(يتلاشى الصوتُ)** و**(يتلاشى البابُ)**، فلا مكان للحلم ولا مكان لمعالجة الذات؛ كون الغياب هو(وأد أو محاولة وأد، فعل قصدي يراد به انكار الموجود أو الانخراط مع الغير في عمل يطمس ذلك الموجود)[1]، فدائرة الضياع تدور في وسط محاولة جادة من أجل الحضور **(ذلك البرق)**، وفي مجموعة **(أشجار لاهثة في العراء)** ،يقول في قصيدة **(تذاكر)**[2]:

أحلامُنا البسيطةُ

التي تراودُ أصابعَ الكفِّ

هي كأسنا الفارغةُ المرفوعةُ

إلى السَّماءِ

تشيرُ لأفقٍ لا وجهَ له

وحتى بتذاكرِ عمرنا

المدفوعةِ الثَّمنِ

في هذه البداية ينطلق الشاعر من حلقة الزمن ،ليقدم صوراً متعددة للذات تشكّلت بتقادم الأزمنة، فيبدأ من الحلم الذي يرافق النشأة والتطور، ففي تشكيلات **(أحلامنا البسيطة)** يريد رسم صورة مبسّطة للحلم جعل القيد اللغوي لها **(التي تراود أصابع الكفِّ)**' وهنا يضفي على الذات نوعاً من البساطة والتجرد من الطموحات الحالمة والمتقدمة، فالحياة الحرة الكريمة لا تشكل فرقاً كبيراً أو مساحة كبيرة من الحلم، فهي تكاد تكون الحجر الأساس لأي حلم أو تشكيل للذات، لكن هل هذا ما يطلبه الشاعر؟لأن تشكيلاته اللاحقة **(كأسنا الفارغةُ المرفوعةُ)** و**(إلى السَّماءِ)** نوع

١_ تغييب الذات أو حداثة الغياب في حركة نقد الشعر العربي المعاصر، مصطفى الكيلاني: ١٢٨.

٢_مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ٢٧-٣١.

من التعلق بالموروث الديني ،الذي يجعل صاحبه ينظر وينتظر السماء للتدخل وتحقيق جزء من الحلم، فينطلق الشاعر من الوعي القائم على المزج بين الدين والقوة كجزء من الحقيقة الواقعة، الذي يراه (**غولدمان**)وعبّر عن صورة الوعي المرتبطة بالدين بقوله (إن تجذر التصورات الثقافية، والاخلاقية، والدينية، والجمالية، في نسيج الحياة الجماعية يحتم علينا أن نبرز بصرامة الفروق القائمة بين مواطن انتساب هذه التجذرات إلى لحمة الحياة الحقيقة)[1].

وهذه طبيعة إنسانية تنشد دائماً الخلاص بالتدخل الإلهي، الذي يفوق القدرات والتصورات لتغيير الواقع، لكن لم ينسَ الشاعر أن يظهر تذمره وحتى غضبه من التأخر في التدخل والخلاص كوظيفة أساسية للآلهة ،ترسخت في الصورة الذهنية للإنسان بتخالف الأزمنة، فجاءت التشكيلات اللاحقة للقصيدة بقوله:

لن تصلَ إلى الآلهةِ

التي لا شغلَ لها

سوى....

تكسيرِ ما تبقى

من أغصانِ لوعتنا التي يبُستْ

ليُشعلوا النّيرانَ

تحتَ قدورِ ضجرِهم.

وانّ تشكيل (**سوى....**) نقطة ترابط مع التشكيلات التي بعدها، إذ جعل النقاط التي رافقت التشكيل تدور في ذوات المتكلم والمخاطب، وتدعو إلى استحضار الغايات من الدين والوظائف ،التي يجب أن يقوم بها من ينطلق منه ويتمسك به ويدعو من خلاله.

وهذا ما أشار إليه حينما قدم النقد إلى الجانب السلطوي الذي يتغلف بالغلاف الديني، فجاء بتشكيل (**تكسيرِ ما تبقى**) و(**ليُشعلوا النّيرانَ**) ؛لأنهم حرفوا وظيفة الدين ،التي تؤسس للحياة الكريمة وتحقيق الحلم، إلى تحطيم وسرقة هذه الحياة تحت مسمى الدين أو رغبة الآلهة،وهذه دعوة صريحة للوعي وفهم الواقع إذ مصدر الصعوبة في الغالب راجع إلى(الطابع الانعكاسي لكل تأكيد على الوعي، نتيجة لكوننا عندما نتحدث عنه، فإنه يكون موجوداً بوصفه (الذات)

١_ غولدمان (رؤية العالم)، جان دوفينيو، تر: حسن المنيعي : ٩٧.

و(الموضوع) في الخطاب، مما يجعل مستحيلاً الوصول إلى أي تأكيد يكون، في آن مستحيلاً نظرياً خالصاً وصحيحاً من حيث الصلابة ، فتكون صورة الذات متغيرة ومتنقلة بين المستويات بحسب التأثيرات الخارجية عليها. [1]

وبهذه الحمولات الدلالية يكثّف الشاعر صورة الذات المنهكة في واقعٍ مؤلم بفعل أنصار الدين، إذ الإيماء ليس لذاته فقط، بل لذوات الجمع الذين اتعبهم الواقع وتلاشي الحلم شيئاً فشيئاً، ثم ينتقل إلى بيان أنّ التأثير على الذات وتحطيمها ،هو من صنع الإنسان نفسه، وربما المجتمع المنهك والمتعب نفسه، إلى أن يقول في الخاتمة مشكلاً لصورة الذات المتفائلة:

زهرةُ الموسيقى

تعلو مع الضوءِ

إلى لا نـهائية الدهشةِ

وأنا أتوضَّأ بخيوط حريرها

لأشهد.....

تَفتْحَ أوراقها

يوم منحتْ هذا الفضاء

مُوسيقاها..

وأوغلتْ..

عميقاً..

عميقاً..

ولهذا كانت خاتمة القصيدة، تشتغل على زراعة بذرة الأمل والسعادة في النفس والنظر إلى الأمور المشرقة والمحببة، وبروز الأمل بعد اليأس والتفتح بعد الذبول، وهنا اشتغال على ثنائية التحول التي يجب أن تسود في الذات، فختم بتشكيلات **(زهرة الموسيقى)** و**(الضوء)** و**(الدهشة)** و**(خيوط حريرها)** و**(تفتح أوراقها)**،فالشجرة تعادل صورة الذات عند الشاعر من جهة الحياة والاستمرار بها على الرغم من الصعاب والتحديات، لاسيما أن ذلك اللون من التفكير الذي لا

١ـينظر: الوعي القائم والوعي الممكن: ٣٣.

يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن[١].

ولهذا أساس الحوار يقوم على أن الأفكار تقابل الأفكار؛ لأن الفعل وردّ الفعل تمثله الكلمات، إذ الشجرة بعد الذبول تتفتح وتعود للحياة، وكذا ذات الشاعر التي تصيبها الأحداث والآسي بالحزن والضعف، لكن يبقى قوياً جلداً صلباً وخير ممثلٍ لشخصية العراقيّ الصابرة والصامدة بوجه كل التحديات، فسرعان ما تستجمع شخصيته قواها، وتنطلق في الأمل والحلم الذي يرافق النفس في كلّ الأزمنة بتشكيل **(عميقاً..عميقاً)** .وهذا الأمر نجده في قصيدة **(حضور)**[٢] التي يقول فيها:

أزليّةُ الوجودِ تعني

أنْ لا استوعبَ ما تسمّيهِ

الغياب....

ما دام شريانُ نهرنا

عارياً من الضِّفافِ

يتدفّقُ مرتقياً بموجهِ الأخضرِ

نحو سماءِ حضورِكِ في....

فعتبة القصيدة تشير إلى تشكيل الحضور على الرغم من حمولات الغياب التي تتكثف وتنتشر، فيبدأ بفكرة من خلال تشكيل **(أزليّةُ الوجودِ)** ،وهي فكرة تثبت السقف الزمني لنقطة انطلاقه وتشكيل حضوره، فجعل الحضور المباشر الذي يفخر به هو الأساس، فكان الحضور ضد الغياب المتعلق بالإحجام والتراخي والضعف، ودلالة الغياب في وعي الشاعر الذهني ووجدانه، فجاء بتشكيل **(أنْ لا استوعبَ ما تسمّيه الغياب)**، ويريد الشاعر أن لا يفقد المشاركة في وأد الغياب، وجعل حضور الذات الفاعلة والمؤثرة في المجتمع، فهو ليس شاعراً يتكلم من فراغ بقدر ما تكون كلماته وتشكيلاته الشعرية صورة من صور المعالجة، فالحياة من تغذي ذاته بهذا الحضور، فعزز بتشكيل **(ما دام شريانُ نهرنا)** صورة الذات، إذ لجأ إلى صورة الماء المرتبطة بالحياة ،والتي تضمن ديمومتها، وجعلها خير معين له في استمرارية حضور الأمل،

١_ينظر:الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ٢٧٩.

٢_مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ٤٩-٥٠.

فيجعل الغياب في اليأس، الذي لا يستقيم ويتلاءم مع أدوات الحضور التي تأصلت في ذاته المتفائلة، حتى أنه يستمر في تشكيل الحضور ولحظات الفرح فيقول:

هذا عيدٌ

فتحَ اللهُ لي

فيهِ بعضَ نوافذهِ

بسماءٍ سابعةِ

من فيروزُ

وحينَ دنوتُ لأُبصر

ما فيها

أشرقتِ بنورِكِ

قلتُ بسرّي

كما المسكونِ

سبحانك ربَّي!!!

سبحانك...

يلجأ الشاعر إلى مخاطبة المرأة بأسلوب الشوق والغزل ،الذي يظهر أنه غذى ذاته لهذه الاشراقة، مع ظهور النفس الصوفي الذي يتمتع به الشاعر، لاسيما في تشكيلات الرمز الغزلي، إذ حضرت لحظات الفرح عنده **(هذا عيدٌ)** و**(فتح اللهُ لي)** ،ثم الانتقال إلى خطاب اللقاء ،الذي جعله الشاعر حضوراً لانفراج على مستوى الذات، فجاء بتشكيل **(فيهِ بعضَ نوافذهِ)**.

والشاعر في هذا التحول يعمد إلى جزئية البوح والاعتراف ،التي تتناسب مع موضوعات الغزل، فالمواقف دائماً تكون بحاجة إلى التصريح والتعبير عمّا في النفس من ألم وكبت وعذاب، و هذه الصور تتوارد أحياناً بصورة متقاربة في نصوص الشعراء؛ لأنها تنطلق من (الوعي الممكن)، فكان تشكيل **(أشرقتِ بنورِكِ)** حضوراً للحظة وغياباً لها ومعالجة الغياب بالحضور، وهذا كان عبر الصورة كونها(الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الكلي والجزئي)[1]،

١ _ النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت،-١٩٧٣م: ٤٤٢.

فضلاً عن كونها وسيلة الشاعر في (نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه)[١]، وفي قصيدة **(محاولةٌ ليست أخيرة)** في مجموعة **(الأشجار تحلق عميقاً)** التي يقول فيها[٢]:

كُلَّما همَمْتُ

بكتابةِ قصيدةِ حبٍّ

لك عاليتي...

فالشجرة هي القصيدة والقصيدة هي الشجرة التي تقدم العطاء، لتفرض على الذات الرقي والازدهار، فجاء تشكيل **(بكتابة قصيدة حب)** إشارة إلى ما يعادل قصيدة الحب في نفس الشاعر، وهي الأشجار التي تشكّل معادلاً موضوعياً للحب، فالمرأة والشجرة كلتاهما تحتاجان إلى العناية والاهتمام، لاسيما أنه عضد هذه العلاقة بين المرأة والشجرة حينما ذكر تشكيل **(لك عاليتي)**، فاكتسبت ذات الشاعر الفرادة في الربط بين الأشياء، وذكر القرينة التي جعلها في **(العلو)** فمكانة المرأة عنده رفيعة وسامية، كالشجرة التي تزهر وتنمو وتقف شامخة، لتعطي وتهب وتقدم الحياة للإنسان، وهذا ما أشار إليه حينما قال مسترسلاً في القصيدة نفسها[٣]:

وقفتُ على حافةِ هذا الكونِ

لأنادي أشجاري

أشجارَ الغاباتِ من أقصى الأرضِ

إلى أقصاها لتُريني

هل ثمةَ شجرةٌ تطالُ سموَّكِ

فأسميها باسمكِ....؟

فأراد البوح والاعتراف بالجانب العاطفي الذي يختلج في نفسه، ومن جهة أخرى جعل الشجرة وما تتماز به معياراً لهذا الجانب العاطفي، وجاءت تشكيلات **(هل ثمةَ شجرةٌ تطالُ سموَّكِ)** و**(فأسميها باسمكِ)**، لتثبت عدم التجاوز لعالم القيم الذي نشأ فيه وتأثر به.

١_ أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ، ط٧، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، – ١٩٦٤م: ٢٤٢.

٢_مجموعة (الأشجارُ تحلق عميقاً): ٢٢.

٣-مجموعة(الأشجار تحلق عميقاً):٢٢ .

بمعنى أن الشاعر كان متوازناً في الانتقال بين الذات الحالمة المحبة والشجرة، كجزء من المنولوج الداخلي الذي هو في الأساس استبصار بالتجربة الإنسانية، حيث يسهم في إثراء معرفة المتلقي برؤية جديدة، يكون لها إمكانية التحقق، وتكتسب اهميتها على أنها نتاج المنظور الخاص للمتحدث، ويحدث ذلك الاستبصار الإنساني عندما تنصر الذات والموضوع، لدى كل من المتحدث والمتلقي، في اللحظة التي يمعن فيها المتحدث النظر إلى موضوع ما، فيراه من خلال منظوره الخاص[١]، إذ أنّ فرادة الشاعر في الجمع بين المرأة والشجرة للتعبير عن صورة واحدة (الذات)، ليشرك الذات مع الصورة الانثروبولوجية مع الشجرة التي تحتم معادلة (غذاء- نور- دفء- قوة)، إلى أن يقول في خاتمة القصيدة:

-قلت لحروفي:

-كونيها

احمرتْ...حينَ رأتكِ

وهي تحدّقُ في مرآةِ تشكُلها

لتكوني....

دهشتها المفقودة....!!!

هنا خالف الشاعر المألوف في الدخول الى نفس المتلقي من خلال استعارة قائمة على الترشيح، إذ جاء بتشكيل **(احمرت.. حينَ رأتك)** فاستعار الاحمرار للحروف **(قلت لحروفي)** ،فأي عاطفة رقيقة هذه وأي تشكيل شعري هذا؟!، فالحروف خجلت واحمرت حينما أرادت تشكيل بنى لغوية شعرية تصف المحبوب متعلقة به.

وبهذا تكون الذات الحالمة عنده متوازنة ،وتحاول التجرد من الصور المقلّدة في الغزل والمحبة، تجرّد بها عن الأسلوب الذكوري في تناول موضوعات المرأة، ليعطيها المكانة التي تستحق ومشكلاً حضورها في العالم الواقعي والحالم، إنّه يريد الغزل الذي يحتم معادلة (الحب+ الحياة) كجزء من الانثروبولوجيا المتعلقة بطبيعة الإنسان وما يريده، لكنه لم يتجاوز الطبيعة بل وجعلها شريكة ذاته وفي قصيدة **(نخلة وفسيلتان)**[٢] من المجموعة نفسها التي يقول فيها:

١_ينظر: المونولوج بين الدراما والشعر، اسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر- ١٩٩٧م:٣٠.

٢_مجموعة (الأشجارُ تحلق عميقاً):٤٤-٤٧.

النخلةُ التي اختُطفِتْ

من صدرِ نـهرِ حلمها الطّفولي

بفسيلتيها

تاركةً آثارَ لوعتها

على طين التَّشكلِ..

في هذه القصيدة يجعل الشاعر العنوان في ثنائية تتضمن الخير (النمو) وصراعها مع الشر (التلاشي)، في صورة ذاتية من نسج خياله الخصب، لاسيما أنّ الخيال هو(بمثابة الرتوش للصورة الحقيقية لتجميل الواقع أو لتقبيحه على السواء)[١]،ولهذا جاء في تشكيل صورة الذات معتمداً على الشجرة ،التي ما أن قدمت لها ما تريد فأنت تضمن عطاءها، فكان تشكيل (**النخلةُ التي اختُطفِتْ**) صورة عن الذات الفردية والجمعية، التي لم تجد الواقع الرحب والحياة الحرة الخالية من الصراعات والاضطراب، ولهذا كانت النتيجة المنتظرة من الشجرة غير متحققة بسبب غياب ما يحقق لها النمو والعطاء ، ليربط بين تشكيل العتبة (**فسيلتان**) وبداية تكون الذات (**من صدرِ نـهرِ حلمها الطّفولي**)، إذ الجزئيتان تتعلقان بالبداية أو الأساس الذي يحتاج العناية، ليحقق النمو بصورة صحيحة تكون نتائجها أكثر عمقاً وترسخاً ونتاجاً، معتمداً الخيال في الربط بينهما. بدليل تشكيل (**على طين التَّشكلِ**)، مع عدم اغفال أن تشكيل (**لوعتها**) صورة معضدة، ونتيجة لسرقة الحلم الطفولي، وبهذا يتواشج مع اسم المجموعة (**الأشجار تحلق عميقاً**)، التي تحمل معنى التحدي ومحاولة التحليق على الرغم من الصعاب والعقبات، وفي مجموعة (شجر الأنبياء) يقول في قصيدة (شجر الغياب.. شجر الحضور)[٢]:

مذْ غادرتِني

سكنتِ فيّ

فراشتي التي

من قبل أزمنة المحبة

أومأتْ ليّ

أن امتثل لغابتي

١_الأسس الفنية للإبداع الأدبي، عبد العزيز شرف : ٤٥.

٢_مجموعة (شجر الأنبياء): 16-18.

لشمسيّ التي

ما أشرقت إلا على عينيك

في ينطلق الشاعر إلى الاشتغال على ثنائية الحضور والغياب، وبالتحديد شجر الحضور (الذات)، إنّ عنوان القصيدة يؤسس عمقها الأبستمولوجي في الذات الشاعرة ؛لانها لا يمكن أن تكون محض كلمات ترصف، فالشعر ما عاد ذلك البوح العاطفي المباشر. الشعر الآن له وظائفه الأخرى وفتوحاته العتيدة[1]، فكانت تشكيلات **(سكنتِ فيّ)** و**(أومأتْ ليّ)** و **(لشمسيّ)** و**(إلا على عينيك)** معالجة لشجر الغياب **(مذ غادرتني)** ، وفكانت صورة الذات تقابلية ،تحاول أن تعالج البعد بالقرب، ولو على مستوى الذات، وهذا التقابل نابع من الرغبة النفسية للشاعر بعدم الاستسلام، لدرجة أنه خاطب المرأة من خلال الأشجار، ولم يعتمد البوح والاعتراف بحمولات الغياب، بل صرف النظر عنها إلى الحضور وتشكيل صورة للحظات الذاتية المفعمة بالمحبة، إلى أن يقول:

يا أيها الشجر الملفع بالجنون

يا نهرا من الجمر المثلج

في اتقاد الروح

النار تحرق أجنحة الفراشات التي

ظلت تحوم

وبلا وجوم

حطت العصفورة في كفي .

يشتغل الشاعر في هذا الجزء على اختلاطات الذات وتنقلاتها، فتارة تكون الأشجار أداته، وتارة تكون الأنهر التي تساوي الحياة بعذوبتها وصفائها، ثم ينتقل إلى النار مصدر الضياء التي استعملت في غير غايتها السامية، ثم إلى العصافير التي تشكّل لحظات العطف والسلام عنده. ما و يشتغل ايضاً على كسر أفق التوقع في تشكيلاته **(يا نهرا من الجمر المثلج)** إذ الموائمة بين النهر والجمر عبارة عن تجسيد وخلط بين الذات والحلم والواقع، ذاته بنهرها الصافي العذب، والجمر بواقع الشاعر والمجتمع **(النار تحرق أجنحة الفراشات)** و**(ظلت تحوم)**،ثم يضمن روحه

١_شعرنة الواقع والأشياء قراءة في (شجر الأنبياء)، نصير الشيخ، ملاحق المدى، س٢٠١٢م، www.almadasupplemens.com .

الصوفية ،التي تنشد اللانهائية واللامحدودية في المحبة والضياء القلبي في تشكيل(**اتقاد الروح**)، إذ الرمز والمعنى الصوفي يستعمله الشعراء كما يرى المستشرق الإنكليزي (**نكلسن**) (ليخلقوا بفنهم هذا عالم أحلام جميلاً زعيماً بإيحاء اللامتناهي والمعبّر عنه)[1]، لكن بعد هذه الروح المتقدة بالضياء والأمل تتوقف، لتطل على الواقع وتغادر العالم المثالي فيقول مشكلاً صورة إضافية للذات:

المرافئ أطفأت أنوارها

فما بال المراكب..

هل تؤوب؟

أم إن أسراب اليمام إلى غد

شدت جناح الريح ، قلصتِ المسافات

البعيدة

أوقدت لها مرفأً،

تهفو إليه

فهوت لقلبي العاصفة.

يتحول الشاعر إلى بيان احتواء الذات للأشياء الجميلة، لاسيما أنّ (**المرافئ أطفأت أنوارها**) والمراكب لم تجد ما تهتدي به، إلاّ أنّ ذات الشاعر وروحه المتقدة شكّلت الصورة الاستبدالية، فقام باستبدال صورة اصطدام الحياة بالواقع بصورة اهتداء الحياة لقلبه (**أوقدت لها مرفأً**) و(**فهوت لقلبي العاصفة**) ،فيعالج بذاته الخيرة الذات الشريرة ويجعل الأمل يولد من رحم المعاناة.

فالذات تستطيع أن تعالج ما تفسده الطبيعة والعابثون بها بل تحتويهم فالشاعر يفيد من هذه الاشياء بما يخدم فنية القصيدة من الناحية الدرامية والقصصية ؛لأنها تكشف ما تضم من تبادل كلامي بين الشاعر وهذه الاشياء فمن جهة ذاته ومن جهة حمولات الواقع والطبيعة الإنسانية بشكل عام.

وعليه كانت صورة الذات تحمل أبعاداً فلسفية عند الشاعر سعد ياسين يوسف وبالتحديد في البحث عن الحقيقة وجوهر الأشياء، فجوهر الذات عنده تأتي من استنفارها وجعلها في اتجاه

١_ التصوف، نكلسن، من ضمن كتاب (تراث الإسلام)، سير توماس آرنولد، عربه وعلق حواشيه: جرجيس فتح الله: ٣٣٦.

الخير واصلاح الواقع، عن طريق الأدوار التي تضطلع بها، فاستند على الأفكار الصوفية ،التي تنشد اصلاح القلب ثم الانتقال إلى المجتمع، مع استحضار مشاهد الواقع ومحاولة استنتاج الصور منها، فمثلاً صورة الحرب ظهرت متعاضدة مع صورة الطبيعة والذات، وهذا هو العمق الفني والتعبيري الذي أراده من تشكيلاته الشعرية.

٣-الخيال:

إنّ الخيال من التخييل وهو (تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة، وإن لم تعبر عن شيء حقيقي موجود، مثل: تخيل جامح: تخيل يجاوز الممكن والمعقول) [١]، ولهذا يشكل الطريق الذي يسير في ظلّه التشكيل الشعري، أو بصورة أدق يشكل الأساس الذي ينطلق منه النصّ ،ليتحول إلى الشعرية التي ينشدها. فهو بقدر ما كان عنصراً ضرورياً للإنسان، يكون أكثر أهمية في تشكيل النصوص ،ولا يمكن الاستغناء عنه في أي نصٍ شعري، ثم أنه يرتبط بالإبداع؛ لأن الشاعر (ليس هو الناظر إلى الصور المرئية فقط؛ بل هو المبتكر الذي يرى الصور غير المرئية)[٢]، ويخرجها إلى الجمهور بالهيأة المميزة لها، ففي قصيدة (**شجرةُ الخسارة**)[٣]التي يقول فيها:

أقامَ لها ميلاداً

وأرَّخَ البقاءَ

على جدارِ الرَّغبةِ

العتيقِ،

يجعل الشاعر كل تشكيل يعطي معنى مرتبطاً بالحلم (الشجرة) ،الذي كانت الخسارة هي النهاية لها، ففي تشكيل (**أقامَ لها ميلاداً**) و(**أرَّخَ البقاءَ**) و(**على جدارِ الرَّغبةِ /العتيقِ**)، كانت ولادة الحلم في خياله الذي يتطلع لحياة أفضل، فكل ميلادٍ للشجرة يوازي ميلاد للحلم، والرغبة في البقاء للشجرة تحيل إلى الفرح بولادة الحلم والرغبة في ديمومته، فالحلم ليس جديداً ،بل يتنقل بين

١_المعجم العربي الأساسي، الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- ١٩٨٩م: ٤٣٢.

٢_الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، عمان- ١٩٨٣م: ٢٣١.

٣_مجموعة (الأشجار لا تغادر أعشاشها): ٢٠-٢٢.

الأزمنة كجزء من الوعي التاريخي الذي هو (أن يشعر الإنسان شعوراً قوياً مدركاً للحظة الزمنية التي يعيشها في مجتمع من المجتمعات) [١]، إلى أن ينتقل بخياله إلى القول في القصيدة نفسها[٢]:

يومَ هَوتْ نخلتُه

لاذتْ بها هاجرةُ الظهيرةِ

تطايرتِ اليماماتُ

الأماني...ريشُها المدميُّ

وارتفع الغبارُ راسماً

شكلَ علامةِ السؤال

على فمِ المتاهةِ

لا مرايا تفتحُ للصباحاتِ باباً

فيستقي من خياله ضياع الحلم مستنداً على الطبيعة والإنسان، لتشكيل صورة مأساوية لهذا الحلم الضائع، فهو ينظر إليه على أنه (يمثل ضمير الجماعة غير أنه مروي بضمير المفرد)[٣]، فجاء تشكيل **(هوت)** ليعطي حالة السقوط والانهيار، و**(تطايرت)** أعطت دلالة الابتعاد والذهاب، و**(ريشها المدمي)** تعطي دلالة ذبح الامنيات والتطلعات وموتها في مقياس التطبيق والتحقق. و**(الغبار)** الذي يحمل ما يضرّ الإنسان، و**(علامة السؤال)** التي تتردد كثيراً في خيال الشاعر تجاه كل هذه الخسارات، و**(فم المتاهة)** التي تعطي الضبابية وعدم وضوح الرؤيا وبالتالي اضاعة الطريق، فكانت هذه التشكيلات خيالية، تعتمد على المجانسة بين الألفاظ اعتماداً على القرينة الجامعة، ثم يقول مسترسلاً في خياله الجامح في القصيدة نفسها[٤]:

١_النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، محمد مصايف، ط٢، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر-١٩٨٤م: ٢٤٣.

٢ -مجموعة (الاشجار لا تغادر أعشاشها):٢٠ .

٣_ فسحة النص ، النقد الممكن في النص الشعري الحديث ، عبد العظيم رهيف السلطاني، دار الكتب الوطنية، بنغازي، طرابلس: ٢٤.

٤ -مجموعة (الاشجار لا تغادر أعشاشها):٢١ .

لا رئةَ للغناءِ...

لا باقةَ للرِّثاءِ...

ضاقت بهِ الدروبُ

تأبطَ الفجرَ..

أيقظهُ بدفئهِ الوئيد...

وغابَ في الظلامِ

فكثف من استعمالات النفي التي ترتبط بالعتبة (شجرة الخسارة) فالتشكيلات يجب أن تستمر في هذا المنحى ولهذا سيحتاج الشاعر إلى جعل افق الخيال مفتوحاً يكثف المعاني ويختزل العبارات ليصل إلى الدهشة.

فتشكيل **(لا رئة للغناء)** و**(لا باقة للرثاءِ)** صورة من وحي الخيال، فمثلاً الرئة موجودة عند الإنسان الذي خسر كل شيء، لكن من أين له إرادة للحلم والغناء بهذه النفسية المحطة، وهنا يدخل إلى كوامن النفس ويستخلص منها الصور، ليعود إلى استرجاع ما يتعلق بالشر، فتشكيل **(تأبط الفجر)** إشارة إلى الشاعر الجاهلي (تأبط شراً) الذي يعني اسمه (وضع الشر تحت ابطه).

وبفاعلية الخيال والفجائية المتحققة فيه جعل الشاعر الفجر الذي ننتظره يحمل لنا الشر فقط، فلم يعمد إلى هذه الصورة مباشرة، بل جعل الجسر لها اسم هذا الشاعر المرتبط بالقتل والغزو واعمال الشر في العهود السابقة، فكان خيال الشاعر على مستوى المأساة ووصفها ودعم صورة بأخرى، فخياله لا تنقطع فيه الصور الفجائية والصادمة لأفق المتلقي، وفي مجموعة **(الأشجارُ لا تغادر أعشاشها)** يقول[1]:

الأعشاشُ التي أمطرها الخريفُ

بوابلِ الذهولِ

فتشظتْ

على يدِ الغيابِ

غادرتْ مسلةَ الخلودِ

متنكبةً سارية الفجيعةِ

١_مجموعة (الأشجار لا تغادر أعشاشها): ٧.

لترفرفَ واطئةً على

مشارفِ حلمِها الذي

استحال قفصاً بمرايا

زائفةٍ...

في هذه القصيدة يناسب الشاعر بين الخيال بوصفه مصدراً للصورة، وبين تجليات الأسطورة التي تعلقت بالصورة الذهنية، فمن جهة يعتمد على الاستعارة التخيلية في تشكيل (**الأعشاشُ التي أمطرها الخريفُ**) و(**بوابلِ الذهولِ**) إذ جعل للخريف قوة وتأثيراً بإضفاء صفة المطر عليه.

واختار الخريف لارتباطه بفكرة تساقط الأوراق والقضاء على ما أسسه الربيع أي: (**الحلم**) في تشكيل (**مشارفِ حلمِها الذي استحال**)، وهذا التشكيل تعبيراً ووصفاً لحالة الأعشاش التي عززها بخيال آخر، حينما استعار الصفات الإنسانية لها وجعلها تُذهل وتتعجب في صورة قائمة على التشبيه وزيادة.

وهذه الصور الجزئية كانت صورة لحلمه الذي يشب ويخبو ويتشكل وتأتي حمولات الواقع فتجعله يفقد استمراريته، ولهذا جاء تشكيل (**على يدِ الغيابِ**) و(**غادرتْ مسلةَ الخلودِ**) موظفاً فكرة الخلود التي رحل (كلكامش) يبحث باحثاً عنها لكنه كان ضحية لها، لاسيما أن تشظيات الغياب هي المتحكمة بهذا الحلم، وهذا ما ظهر جلّياً في قوله مسترسلاً بصناعة خياله الخاص في القصيدة نفسها[1]:

لا تعكسُ خضرةَ

حقولِ الأسى

المرتبكةِ بالثمارِ

ولا تستمعُ لأنين ابتهالاتنا

التي تدثرت ببريق أسئلةِ

فيقوم النصّ هنا على الغياب الذي يقابل ويتضاد مع تشكيلات (**لا تعكسُ خضرةَ**)، إذ الحلم في خيال الشاعر له عالم جميل لا متناهي لا محدود، ينماز بالخضرة دليل الحياة، بحثاً عن الاقناع (فمن وسائل الاقناع الحجة الفعلية القائمة على الاستدلال والمقارنة بين المتناقضين لتبين

١- مجموعة (الأشجار لا تغادر أعشاشها): ٨ .

المفارقة الشاسعة بينهما فتعمل النفس على الاتصاق بالإيجابي الحسن والنفور من السلبي القبيح أو المتنافرة فيثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية في التلقي، لأن الأخير يلمس هذه المقارنة وهذا التنافر ويعيشهما وهذه الإثارة تؤدي إلى التأثير والاقناع وتحقيق الغاية المرجوة ومن ثم فإن التضاد يستغل أكثر وذلك لبعد الهوة بين النقيضين والشيء يعرف ضده)[١].

لكن يبقى الغياب يدور حول هذا الحضور عن طريق تشكيل **(حقول الأسى)** الذي يشير إلى كثرة الغيابات، و**(المرتبكةِ)** و**(ولا تستمعُ)** و**(التي تدثرت)** التي توضح كيف أن الشاعر يشكل علاقة مطردة بين تشكل الحلم ويضفي خيال الطبيعة عليه ثم يأتي التشظي ممهداً للغياب والأفول والتلاشي، حتى أنه يستمر في هذا التصوير الخيالي لتلك العلاقة فيقول:

عيونِ أطفالنا المحلِّقة فوقنا

كلما غابَ قمرُ المسرةِ

وهاجَمتْنا أسرابُ الغصونِ

رَكضنا في حقولِ المرايا

خجلاً من الضوءِ..

فيعود هنا إلى الأطفال ليعطي بعداً للحظة تشكل الحلم، مركزاً على بؤرة دورانية (الغياب) فكانت تشكيلات **(غابَ قمرُ المسرةِ)** توظيفاً للطبيعة في خدمة معنى الغياب وهذا دوران في ضياع الحلم.

ثم تشكيل **(وهاجَمتْنا أسرابُ الغصونِ)** هو انفتاح للمعنى على خيال واسع من تشظيات الغياب التي تتفق في غاية وأد الحلم الذي ولد مع الطفولة وتعرض لكل هذه العقبات والضياعات؛ لأن (النص الشعري عند الشاعر سعد ياسين يوسف تأملي بامتياز أي أنه يستثمر الهوامش التي يتحرك عبر مساحتها، ليجعل نصّه واقعاً بين الواقع المادي المرير والواقع الحلمي المشتهي، وكأنه يلعب دور المحرض والمعوض معاً جاعلاً من نصّه نوعاً من البديل الذي يعوض جفاف الواقع ويؤسه)[٢].

١_الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، أ.د. علي زيتونة مسعود، جامعة الوادي، الجمهورية الجزائرية: ١٦١- ٢٠١٥ .

٢_قراءة نقدية بعنوان (سيكولوجية النص- علاقات التوازي مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً)، أ.د. جاسم محمد جسام، صحيفة المثقف، ع٥٧٧١- ٢٠٢٢م.

فكان الحال الانزواء خجلاً من (الضوء) الأمل الذي انهكناه بالتشكل والغياب، وهذا الخيال الواسع المكون من الطبيعة وتحولاتها الفسيولوجية هو المصدر الأساس لهذه القصيدة، وفي مجموعة (**أشجار لاهثة في العراء**) يقول في قصيدة (**شجرة القصيدة**)[١]:

هي تلكَ المُتواريةُ

وسطَ كثافةِ أشجاري

تلوّحُ لي

من نافذةِ الرّوحِ

وتهرب..

توقِظني مَلسوعاً

خلفَ خطوطِ الزّمنِ

بحثاً عن قدمي، كفّي

عن عيني المأخوذةِ

برَهبتِها...

فنقطة انطلاق الخيال عنده في هذه القصيدة هو الترتيب الثلاثي (الحلم، الشجرة، المرأة) إذ يجعل الحلم في تشكله وانتظار تحققه وبلوغه بالشجرة التي تنبت وتتشكل ثم تكبر لتصنع الحياة، (وبهذا يترك لنصّه حرية واسعة ووظيفة مضافة ومزدوجة للتأملي والفلسفي مما يخلق دائماً ما يسمى بالضد الذي يزيد توتر وطراوة الحالة الشعرية فينتج مزيداً من الإيحاء والإيصال والتشويق للمتلقي) [٢].

معتمداً على لغة الضمائر وبالتحديد الضمير (هي) الذي أحال به إلى (الشجرة لكن هذه القصيدة مختلفة عن قصائد الشاعر تحمل معنى مختلفاً ورسالة خاصة قصيدة لا تولد إلا بعد

١_مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ٢٢.

٢_قراءة نقدية بعنوان (سيكولوجية النص- علاقات التوازي مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً)،أ.د. جاسم محمد جسام، صحيفة المثقف، ع٥٧٧١- ٢٠٢٢م.

مخاض عسير فهي تتمنع على الشاعر وتتوارى عنه، فكلمة (أشجاري) أراد بها من خلال الانزياح بالاستبدال القصائد وقد يريد الشاعر بالقصيدة المرأة الملهمة فيشبهها بالغيث...)[1].

فتشكيل بداية القصيدة **(هي تلكَ المُتواريةُ)** ينفتح على عدة معاني منها العاطفة التي تتجسد في نفسه معبرة عن المرأة، وهذه الجزئية **(المرأة)** تتوارى خلف كثافة معانيه وتزاحم صوره **(وسطَ كثافةِ أشجاري)**، لاسيما أن الشجرة عنده تخضع لميزان التأمل الذي لا يتناهى في المقصد.

فتشكيل **(تلوّحُ لي)** و **(توقِظني مَلسوعاً)** ربط بين الخيال والعاطفة، إذ الخيال يرسمها له بدفع من العاطفة التي هي المحرك الأساس لتفعيل الخيال، لكن التقابل في **(تهرب)** يعزز الجدلية بين القرب والبعد دون تحديد **(المتواري)** ليجعل التأمل أكثر عمقاً ومطلق الزمنية كنوع من الصراع الداخلي الأبدي **(خلفَ خطوطِ الزّمنِ)**، إذ دائرة الزمن تعود وتنطلق لتظهر أثر الشجرة والمرأة في الحياة.

فهذه الفكرة أزلية منذ بدء الخليقة، إذ انّ آدم (عليه الصلاة والسلام) خرج من الجنة بفعل شجرة، وظل سنيناً يبحث عن (حواء)، فالشجرة مؤثرة في الحياة والمرأة مؤثرة، حتى أنه يقول مسترسلاً في القصيدة نفسها[2]:

غادَرَها البحرُ

أخوضُ ببزّتِها كل حروبي

وأُقاتلُ جَنَرالات الموتِ..

سُرّاقَ وجوهِ الأشجارِ الضّحكةِ بالوردِ.

.....

بعصاها...

أشقُّ بحارَ الظلّمةِ

كي تعبرَ نحو الضفّةِ الأخرى

أحلامٌ عافتها أشرعةُ السفنِ ...

١_شعرية الانزياح في ديوان (أشجار لاهثة في العراء)، أ.د. سعد التميمي، جريدة الصباح، ع٥٨٥- ٢٠٢١م.

٢ - مجموعة(أشجار لاهثة في العراء):٢٣ .

وهنا يعود إلى قتلة الحياة فيربط بين الواقع **(سُرّاقَ وجوهِ)** والخيال **(غادرها البحر)**، لاسيما أن الشاعر لم يترك المتلقي ينفك من التعامل بثنائية (الشجرة والمرأة) في قراءة هذا النص الشعري الفلسفي التأملي، فإذا كان (الخيال أساس الصورة الأدبية مهما كانت درجته الفنية فإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور واللاشعور وتحقيق التوافق بين الوحدة والتنوع، وهو الذي يخلق العمل الفني)[1]، ولهذا قال بعدها:

حتّى شاختْ وأبيضّت عيناها

وأُعرّي زَيفَ الخنزيرِ اللاهثِ

خلفَ بقايا حُلمٍ لوّثهُ.. يومَ اندسّ

بغابةِ أشجاري...

وهنا يعود إلى استخراج صورة الوطن من صورة الطبيعة واستثناء من يخرب ويدمر، فكل حلم هو بمثابة شجرة تنتظر النمو، لكن هذا الحلم البهي الجميل الذي يؤسس في خيالنا ما تصبو له النفس من الراحة والطمأنينة، يتعرض للغياب والطمس **(خلفَ بقايا حُلمٍ لوّثهُ)** حينما يبحث عن التطبيق وتشكيل الحضور على أرض الواقع.

وعليه كان الخيال مصدراً ملهماً للصورة عند الشاعر سعد ياسين يوسف فجانسها مع الواقع، وجعل الاصطدام بينهما في كثير من التشكيلات، كنوع من الصراع والجدلية التقابلية بين الواقع والخيال والحضور والغياب مستنداً على الطبيعة والمرأة اللذين يشكلان مادة خصبة للخيال.

١ـ مقالة في النقد، غراهام هو، تر: محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق- ١٩٧٥م: ١٢٢.

الفصل الثاني

المبحث الثاني

انواع الصورة

إن عناصر الصورة الشعرية عند الشاعر يوسف سعد ياسين تنطلق من الاستناد على العناصر التي تغذيها، وهذه العناصر تكون منطلق الصورة والمعنى الذي يريد النص تشكيله، إذ بدون هذه العناصر يكون النص فاقداً لهدفه وهو إيصال صورة معينة إلى المتلقي، أو نقل حالة شعورية آنية إلى الجمهور، تكون بليغة ومتشظية المعنى، قائمة على المعرفة بتفاصيل الحدث وأدوات نقله واخراجه بصورته النهائية (ذلك أن كل معرفة تبدأ من التجربة، وأن كل أفكارنا إنما تحاك من الإدراكات الحسيّة، ولا يمكن أن تحاك من أي مادة أخرى)[١].

وتجربة الشاعر سعد ياسين يوسف متعددة الاتجاهات والحمولات الدلالية، فكانت العناصر مصدراً كثيفاً لنصوصه الشعرية، فإلى جانب الموضوعات التي تطرق لها في نصوصه كالطبيعة والأشجار التي قال عنها في احدى مقابلاته الصحفية: (...بالشجرة أستدل على الحياة، الشجرة هي أنا.. هي الإنسان هي العائلة هي الوطن هي البيت والقيمُ وهي الحبيبة والملاذ وهي الشاهد وهي المقتولُ بحزنِ الفصول ولذا كانت الشجرةُ وبدون وعي مني تتألق في قصائدي وتتوهج معي لتعلن عن وجودها...)[٢].

فقد تضافرت عدة عناصر لغوية تصويرية لنقل الصورة والموضوع الشعري إلى أفق اوسع ومعاني أعم وأشمل، ومن عناصر الصورة التي شكل النصوص الشعرية من خلالها:

١-التشبيه

إن المجاز هو الأساس للصورة التشبيهية، والمجاز يرتبط بالقرينة التي يحتاجها المتكلم وليس بالمعنى الكامل للصورة، و(زيد كالأسد) مثلاً يراد بها قرينة الشجاعة فقط وليس المعنى كله، والتراث البلاغي والنقدي عند العرب يظهر السَّكاكي (ت٦٢٦هـ) معرفاً التشبيه حينما قال : (إن

١_ الصورة الأدبية، مصطفة ناصف : ٢٩.

٢_أشجار سعد ياسين يوسف تحلق عميقاً في عمان، قحطان جاسم جواد، جريدة المستقل، www.almustaqel.net.

التشبيه مستدع طرفين مشبهاً ومشبهاً به، واشتراكاً بينهما من وجه وافتراقاً من آخر)[١]، بمعنى الصورة التشبيهية لابد أن تتوافر في الطرفين حتّى تكتمل الصورة الشعرية ويكون المعنى صحيحاً.

وعرّفه ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) بالقول: (التشبيه هو أن يثبت للمشبه حكماً من أحكام المشبه به)[٢]، وهنا يريد ابن الأثير بيان أن التشبيه هو أخذ المشبه معنى وصورة هي من ممتلكات المشبه به ولا يمكن إثباتها إلاّ بوجود علاقة بين المعنيين، وعرّفه ابن الأثير الحلبي (ت٧٣٧هـ) بالقول: (حَدُّ التشبيه أن تثبت للمشبّه حكماً من أحكام المشبّه به قصداً للمبالغة)[٣]، لكن الدرجة في المبالغة التي أرادها الحلبي لا ترتقي إلى درجة الاستعارة، بل المبالغة في العلاقة فقط، وعليه من خلال الفكرة الأساسية للتشبيه كما ذكرت آنفاً استعمل الشاعر سعد ياسين يوسف التشبيه في تشكيل صورته الكليّة للنص، ففي مجموعة **(شجر الأنبياء)** يقول في قصيدة **(حزن طائش)**[٤]:

هكذا ...

كطلقةٍ طائشةٍ

وبلا سبب ،

يخترق الروحَ الحزنُ

فتزدحم الكلمات على شفتيكَ

وتموت

في هذه القصيدة يستعمل الشاعر الصورة التشبيهية التي ترتبط بالعنوان الذي اجترحه لقصيدته، فدائرة الحزن لا متناهية في واقع الشاعر وخياله، ودائما ما ينبثق الفرح من خلالها بعد أن يصور الحزن في اعلى مستوياته، ففي تشكيل **(هكذا... كطلقةٍ طائشةٍ)** تشبيه الحزن الذي ذكره لاحقاً في تشكيل **(يخترق الروحَ الحزنُ)** بالطلقة التي تخترق الروح التي يتذبذب بها الفرح.

---

١ _ مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي الخورازمي الحنفي، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- ١٩٨٧م: ١٥٧.

٢ _ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الاثير، مكتبة الخانجي، القاهرة -١٩٩٢: ٣٨٨/١ .

٣ _ جوهر الكنز، نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، تحقيق: محمد زغلول سلام، مكتبة الاسكندرية، مصر: ٦٠.

٤- مجموعة (شجر الأنبياء): ٩٦-٩٧.

وهذا المعنى عميق في ربط التشبيه بالقول المتخيل، ويحتاج المتلقي إلى ذائقة أدبية تفكك الصور، لاسيما أن حظ المتلقي من النص هو امتلاكه (الذائقة من الأدب والفن هو أكبر بكثير من حظ الذهن ومن حظ المعيار الراسخ)[1]، وهي أن من يرسم الصورة يكون الخيال هو الدافع له وهو المحرك لرسم صورته.

فنلاحظ صحة العلاقة وصحة المناسبة في الجمع بين (**الحزن+ الطلقة+ تموت**) وتأثيرهما على النفس، بمعنى: يجب أن تكون هناك قرينة جامعة بين المشبه والمشبه به حتى تكون الصورة التشبيهية صحيحة وغير متنافرة، والشاعر هنا ناسب في القرينة وجعلها في معنى واحد وهو المبالغة في تصوير الحالة النفسية الآنية التي يمر بها الشاعر والتي تنتظر بارقة الأمل، ثم يعزز هذه الصورة التشبيهية بتشكيل:

تغادر نفسك

تهرب منها

تلقي بنفسك كالملسوع

بكورةِ نحلٍ

فوق أديم الحقل

وفي الغدران .

لكنك تدرك بعد زمان

انك مربوط مع حزنك

فينظم الشاعر الصورة التشبيهية بين المشبه والمشبه به بوجود أداة التشبيه الكاف، بمعنى أن الأداة كانت موجودة في قوله (**تلقي بنفسك كالملسوع**)، إذ نظم بوجود كاف التشبيه العلاقة بين الحزن وألمه الذي يصيب النفس والروح في آن واحد، إذ هذا الألم يشبه اللسعة التي تفاجئ من جهة، ويكون ألمها شديداً ومؤثراً من جهة أخرى.

وهذا مع استمرارية صورة الحزن عنده التي أكدها التشبيه الأول (**الحزن+ الطلقة+ تموت**) والثاني (**الحزن+ اللسعة**) والغاية التأكيد على الجو النفسي السائد في القصيدة، لاسيما أن الصورة بلغت أوج قسوتها في تشكيل (**انك مربوط مع حزنك**) وهكذا صور تشبيهية (لا سبيل إلى

---

١ _ القيمة والمعيار –مساهمة في نظرية الشعر، يوسف سامي اليوسف، ط١، دار كنفاني للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى– ٢٠٠٠م: ٤٨.

إدراكها بالحواس بل بالكشف وبالذوق والتأمل الوجداني)[١]، وفي المجموعة نفسها يقول في قصيدة **(طفولة أخرى)**[٢]:

إذ تأتيك امرأة

تخلع بيديها أثقالك

لتنام على أشرعة العشب الرطب

كالبدء تغني

مجنون، مجنون،

من يكسر لوح طفولته.

في هذه القصيدة يظهر أنّ الشاعر قد انطلق من بارقة الأمل وحاول مغادرة الواقع وتفعيل الخيال لصياغة صورة تشبيهية تتحول به إلى حياة أخرى، لاسيما أنّ العنوان اقترح للمتلقي العيش والنشأة في طفولة أخرى غير التي يحياها الإنسان هنا، فربط الحياة الأخرى أو الطفولة الأخرى (بالمرأة) التي تظهر وتغير كل شيء على مستوى النفس.

ليبقى الشاعر وفيّاً لمعادلته في صناعة صوره **(الشجرة أو المرأة= قصيدة)** وهذا معنى رمزي يشكل (إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر)[٣]، وما نظم هذا المعنى الجمالي هو أداة التشبيه **(كالبدء تغني)** التي انتقى الشاعر موضعها بين الصورتين (المرأة) في **(تأتيك امرأة)**، و(الجنون) في **(مجنون مجنون)**.

فإذا البدء يغني مجنون مجنون فبفعل استحالة وجود من يكسر لوح طفولته ويغير قدره، فحتى لحظة الفرح النفسية تصطدم بقانون الطبيعة الإنسانية، فكانت نقطة العودة إلى التذكير بالأصل والثابت هو الصورة التشبيهية **(كالبدء تغني)** التي شكلت محور التشكيل النصي على سبيل التقريب والتوضيح إذ (ليس البعد في التشبيه هو التعقيد لأن التعقيد سوء ترتيب الألفاظ واختلال

١ _ جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني، حمادة حمزة، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر– ٢٠٠٨م: ٧١.

٢ - مجموعة (شجر الأنبياء): ٥٩-٦٠.

٣ _ تذوق الجمال في الأدب دراسة تطبيقية، عبد المنعم شلبي، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة– ٢٠٠٢م: ٣٦.

الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني)[1]، وفي مجموعة **(أشجار خريف موحش)** يقول في قصيدة **(الهاجس)**[2]:

يجتاحُنا

كالموج... كالدِّماءِ

يُورثنا ارتعاشةَ الأوراقِ في الشَّجرِ

يغمرُنا كالرِّيحِ كالضِّياءِ

يزرعُ فينا اللوعةَ

وينثني منزوياً

في آخرِ الأشياءِ

في هذه القصيدة يجعل الشاعر العتبة **(الهاجس)** في سياق الاشتغال على البعد النفسي والمعنوي والعودة إليه كدائرة عن طريق الصور التشبيهية المكثفة التي ضمنها في تشكيلاتها بصورة جلّية، فذكر الأداة في تشبيهات **(كالموج) و(كالدِّماءِ) و(كالرِّيحِ) و(كالضِّياء)** فنلحظ ثنائية التقابل بين الموج والدماء والريح علامات الحزن والموت والخوف وبين الضياء علامات الصفاء والنقاء والخير والأمان.

فكان التشبيه مباشراً والغاية منه تثبيت صفة المتغير على الهاجس الذي يتحكم بنا؛ لأن (الشعر رؤيا والرؤية بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، ويؤمن بأن الشعر كشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف، ولا يمكن للشاعر أن يكون عظيماً إلا إذا رأيناه وراء رؤيا العالم) [3].

ويكون الواقع مؤثراً في تقلبه بين الخير والشر واليأس والأمل، إذ الشاعر يتحدث بنوع من العرض الأسلوبي، الذي يقوم على الاسترسال والتعمق في شرح متغيرات الهاجس، بطريقة خارج

---

١ _ **التلخيص في علوم البلاغة العربية**، للامام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب ، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي ،دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان ، (د ٠ ت) ، (د٠ ط): ٢٨٥.

٢ - مجموعة (أشجار خريف موحش): ٩٤.

٣ _ زمن الشعر، أدونيس، ط٢، دار العودة، بيروت- ١٩٧٨م: ٩.

المفهومات السائدة بذهن الإنسان، فكان هذا التشبيه متنوعاً بين الصور الواقعية الدماء وغيرها، والمتخيلة (الانزواء) الذي استعمله في الصورة المعنوية.

٢-الاستعارة:

تعدّ الاستعارة الأداة أو العنصر الذي يمكن من خلاله تحقيق أهداف الشاعر داخل نصّه، لما لها من دور في إيصال الصورة الشعرية وتحقيق التأثير المطلوب، وعند الاطلاع على تعريف الاستعارة في الاصطلاح، تظهر تلك الأهمية التي نبحث عنها، فمن أوائل من تحدّث عنها كان الجاحظ (ت٢٥٥هـ) بقوله: (تسمية الشيء باسم غيره اذا قام مقامه)[١].

وعرّفها القزويني (ت٧٣٩هـ) بالقول: (الاستعارة هي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له، وقد تقيد بالتحقيقية لتحقيق معناها حساً أو عقلاً أي التي تتناول أمراً معلوماً يمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية فيقال إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي فجعل اسماً له على سبيل الاعارة للمبالغة في التشبيه)[٢].

فأصل الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه شبهه وأداته، ولكنّها أبلغ منه ؛ لأنّ التشبيه مهما تناهى في المبالغة فلا بد من ذكر المشبه والمشبه به، فهي في مزيّتها (لبُّ التصوير الأدبي وذخيرته التي لا تنفذ) [٣]، لاسيما أنها تنطلق من (تجسيد المعنويات وتشخيص المجردات وتخلع الحياة على ما لا حياة فيه، فتصبح المعنويات والأمور المجردة شاخصة أمام الأعين، ويصير فاقد الحياة بالاستعارة متحركاً) [٤]، وكانت للاستعارة مساحة واسعة في التشكيل الشعري عند سعد ياسين يوسف، ففي مجموعة (شجر الأنبياء) يقول في قصيدة (**سيمفونية الجنون**)[٥]:

---

١ _ البيان والتبيين، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة- ١٩٤٨م: ١٥٣/١.

٢ _ الإيضاح في علوم البلاغة العربية، جلال الدين أبو عبدالله محمد بن سعد الدين بن عمر الخطيب القزويني الشافعي، ط١، دار إحياء العلوم، بيروت- ١٩٩٨م: ٢٧٨.

٣ _ فن الاستعارة- دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، أحمد عبد السيد الصاوي : ١٠.

٤ _ أسرار البلاغة، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، تحقيق: المستشرق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، تركيا، أسطنبول-١٩٥٤م: ٢٣.

٥ _ مجموعة (شجر الأنبياء): ٦٤-٦٧.

أي طريق تسلك

هذه الليلة

حتى ينفلت الديناصور النائم

في صدرك ؟

وبأي جذوع النخل ستمسك ؟

حتى تُجهض حزنك

يا من أتعبك التحديق

بأفق هارب....

في هذه القصيدة يريد الشاعر تفعيل الحضور وجعله بالضد من الغياب أو بالتحديد معالجة الغياب بالحضور، فالعتبة تدلل على الأفكار والأحوال التي تختلج في نفس الشاعر وتذهب به بعيداً في عالمٍ يخالف عالمه وحلم يتراقص في ذاته المفعمة بأفكار الحضور، فكانت الاستعارة أداته في عدة تشكيلات **(حتى ينفلت الديناصور النائم في صدرك؟)** فاستعار المادي للمعنوي من باب التجسيد الاستعاري، إذ يشبه حاله ونفسيته ولحظاته بالديناصور الذي إذا انفك لا يترك شيئاً أمامه دلالة على المشاعر المكتومة في صدره.

ثم يعضد هذه الصورة ويلجأ إلى الأشجار والنخيل بالتحديد رمز النماء والخير فيشكل استعارته **(وبأي جذوع النخل ستمسك؟ حتى تُجهض حزنك)** فيلج من خلال الاستعارة القائمة على تشبيه حزنه بالحمل الذي ينتظر الولادة (الخلاص)، مستعيناً بالموروث القرآني (وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا) لكن صورته هنا قائمة على الرغبة في الخلاص من الحزن فاستعار له صورة مركبة من رمز الخير ثم الحمل الذي يولد التعب دلالة على خياله الخصب وثقافته الرصينة.

ولا ينسى الشاعر أن يبقى في دائرة تعميق الصورة الحزينة وهروب صورة الفرح ففي تشكيل **(يا من أتعبك التحديق بأفق هارب)** حوار داخلي (منولوج) إذ يجعل الشاعر خطاب بين النفس والنفس، فالتعب والتحديق جعلهما في الأفق الذي استعار له الهروب.

وهذا نوع من الاستعارة التخيلية فالخيال مهم عند الشاعر في رسم الاستعارة؛ لأن الصورة كما وصفها الشاعر الفرنسي **بيار ريفاردي**[1](١٨٨٩- ١٩٦٠م) (إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل)[2]، ولهذا انتقل الشاعر إلى القول:

تصرخ

تنزف صوتك

تعزف لحن الصخر

ينفجر الماء

تعزف لحن المطر

تنهمر النجمات

وتذوي فوق خدود الورد

تواريخ، مدن، وقصائد لم تكتب

...

فتكثيف الاستعارات تتطابق مع عتبة القصيدة، إذ كل صورة استعارية لها أبعادٌ واقعية وخيالية، ففي تشكيل **(تنزف صوتك)** استعار النزف للصوت دلالة كثرة النداء في الأفق اللامتناهي وغياب الاستجابة، ثم تشكيل **(تعزف لحن الصخر)** استعار العزف واللحن للصخر الذي هو من الجمادات دلالة التشابه بين انغلاق الأمل واستمرارية النداء.

ليعود إلى المنولوج الداخلي **(ينفجر الماء)** فيستعير الانفجار للماء دلالة التكثيف في المشاعر التي تراكمت بداخله نتيجة الحزن والتعب، وبعدها في تشكيل **(تعزف لحن المطر)** يستعين بالطبيعة فيستعير العزف واللحن للمطر الذي يرتبط بالفرح والغوث تارة وبالعذاب تارة أخرى.

فاستعار المعنوي للمادي بصورة حسنة بلغة فنية (تتميز عن لغة الحياة اليومية، وأن تنماز تلك اللغة التي يتوسل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية عن تلك اللغة التي تستخدم لغاية

---

١ _ هو الذي فتح الطريق لفن القصيدة الحرة وتحديداً قصيدة النثر العالمية وهو من المدرسة الرومانتيكية، ينظر: موقع تربية وثقافة، شبكة الانترنيت.

٢ _ النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار النهضة ، مصر ، القاهرة – ١٩٩٧ : ١٦٨.

إعلامية أو اخبارية) [١]، ليثبت حقيقة أن (الموضوع الشعري لا يدعي كونه تناولاً لحدث ما بعينه، حدث عادي ضمن أحداث كثيرة غيره، بل هو تناول لحدث رئيس وأوحد هو حقيقة الوجود الذاتي)[٢]، وفي المجموعة نفسها يقول في قصيدة **(طفولة أخرى)**[٣]:

إذ تبحث عن نفسك

تأخذ ثوب الزمن

وتمزقه

إذ تبحث عن ذاكرة الموج

تلبس وجه طفولتك الملقى،

في زاوية النصف الأول من تاريخ البدء

ترقص .. تضحك .. تبكي

...

في هذه القصيدة التي أراد الشاعر فيها عبور حدود الزمن للبحث عن حياة حضورية تعالج حياة الغياب التي اختلط فيها الضحك مع البكاء، معتمداً في صورته على الاستعارة التي تتضمن اعلى درجات المبالغة في التشبيه.

ففي تشكيل **(تأخذ ثوب الزمن وتمزقه)** استعار الثوب والتمزق للزمن مضفياً صفات الماديات عليه؛ لأنه أراد بيان حجم الرغبة في التجرد من القالب الزمني الذي يعيش في دائرته، إلى زمن يصنعه الحلم ويدور فيه الخيال وصولاً إلى الحياة الافتراضية المنشودة؛ لأن الاستعارة في مزيّتها (لبُّ التصوير الأدبي وذخيرته التي لا تنفذ)[٤].

لاسيما أنها تنطلق من (تجسيد المعنويات وتشخيص المجردات وتخلع الحياة على ما لا حياة فيه، فتصبح المعنويات والأمور المجردة شاخصة أمام الأعين، ويصير فاقد الحياة بالاستعارة

---

١ _ تحليل النص الشعري بنية القصيدة، يوري لوتمان، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة- ١٩٩٥م: ٤٠.

٢ _ تحليل النص الشعري بنية القصيدة، يوري لوتمان: ١٤٧.

٣_ مجموعة (شجر الأنبياء): ٥٩-٦٠.

٤ _ فن الاستعارة- دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية- ١٩٧٩م: ١٠.

متحركاً)[١]، هذه الرغبة جعلت أداته الاستعارة التي جعلت الزمن ثوباً يمزق ويقطع وتنبثق منه اللحظة الجديدة، وكأنه يريد من النفس مغادرة الواقع بالخيال، فكان تشكيل **(تلبس وجه طفولتك الملقى)** دوران في وأد طفولة عنوانها **(ترقص، تضحك، تبكي)** وصناعة أخرى أجمل وأكمل.

فاستعار للحقبة الزمنية وجهاً يدلل عليها، وهذا من الخيال التصويري الذي شكله بالاستعارة التي تعطي معاني منها أنها (أسلوب جميل وبيان باهر ساحر، حيث فيها التزيين والاختصار، والإيجاز، والجدة والإيضاح، والتأكيد والمبالغة)[٢]، وفي مجموعة **(أشجار خريف موحش)** يقول في قصيدة **(استفاقة)**[٣]:

تنامُ النّجومُ

وتطفئ لألئَ روحِها

الزّقزقاتُ

تنهضُ من غفوتِها

في هذه القصيدة أراد الشاعر من عتبتها أنها تكون **(استفاقة)** أي: نهاية الليل (الظلام) بالفجر (الضوء)، ولهذا كانت المناسبة في التشكيلات الاستعارية حاضرة في المبالغة التشبيهية، إذ تشكيل **(تنامُ النّجومُ)** استعار النوم للنجوم وهي من الطبيعة الجامدة دلالة التلاشي والذهاب بحضور الفجر وتحقق الاستفاقة.

وكأنها تنام وتصحو كحال الكائنات الحية، فحضور الفجر قبل كل شيء انتقال بالحالة النفسية إلى الأمل وانتظار الجديد. فيحاول النص أن يخرج (ببنائية ترتضيها عاطفة الشاعر ويقبلها ذوقه الفني وتساعد على تنظيم مختلف العناصر الفنية ولا نحس معها بالرتابة)[٤].

ليستمر بعدها في تشكيل استعارة من استعارة وتوليد صورة من صورة في تشكيل **(وتطفئ لألئَ روحِها)** إذ استعار الروح للنجوم وهي من الجمادات في جعلها تنام وتغفو وهي مفارقة تحقق الهدوء للنفس بانتقالها إلى الاشراق القلبي، فالليل ساكن وهادئ والنجوم تزين السماء

---

١ _ أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: ٢٣.

٢ _ فن الاستعارة: ٣٢٢.

٣ - مجموعة (أشجار خريف موحش): ٧٥-٧٧.

٤ _ البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية، سعيد حسين العنبكي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد- ٢٠٠٨م: ٢٥٤.

بضوئها وشكلها ونهاية هذه الصورة هي الصباح الذي سيولد نتيجة أخرى وصورة أخرى بتشكيل **(الزّقزقاتُ تنهضُ من غفوتِها)** فاستعار للزقزقة الغفوة وبهذا النجوم والعصافير بجمالها تأتي بصمت وتغادر بصمت، ولهذا انتقل إلى القول:

تُمسِكُني

حتى تُمسِكَ

عن نزفِ الجرحِ

يصيحُ الفجرُ

يشقُ قميصَ الظُّلمةِ

...

ليدلل على التحول من حال إلى حال، من حال السكون والظلمة إلى حال الأمل والقوة، لاسيما في تشكيل **(يصيحُ الفجرُ)** و**(يشقُ قميصَ الظُّلمةِ) ففي الأ**ولى استعار الصياح للفجر، وفي الثانية استعار القميص للظلام، بمعنى أن النص أراد الاشتغال على التفاصيل الدقيقة في تصوير الانتقال من لحظة شعورية إلى لحظة شعورية أخرى، وكان ذلك في (اختيار الكلمات وترتيبها والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها)[١]، ولهذا جعل الانتقال من لوازم المشبه به المتعدد فتعرض للتفاصيل على تشعبها ودقتها بالغزارة والكثافة والسرعة في الانتقال.

وهنا تظهر امكانية الشاعر في تحويل وجهة الخطاب ومقصده في ذهن المتلقي فيظهر الاعتماد على عنصر المفاجأة وكسر افق التوقع في رسم الصور، فهو حينما يصف الانتقال إلى الصبح يعرف أن المتلقي ينتظر المعاني المتفائلة والصور الجميلة البعيدة عن العذاب والألم، وهذا يحيلنا إلى ضرورة العناية بالشكل الفني للنص؛ لأن الشكل (بمثابة العنصر الجوهري في الفن، فهو الذي يعطي المادة صيغتها النهائية الكاملة) [٢].

---

١ _ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، ط٤، دار المعارف، القاهرة- ١٩٦٩م: ١٦.

٢ _ ضرورة الفن، ارنست فيشر، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- ١٩٧١م: ١٥٣.

الفصل الثاني

المبحث الثالث

انماط الصورة

إنّ القصيدة تقوم على تشكيلة متنوعة من المرجعيات الفكرية أو الفلسفية أو العلمية أو حتى الاجتماعية، وهي غير ثابتة بين شاعر وآخر بل متفاوتة، وهذا التفاوت وعدم الثبات هو ما يميزها ويزيدها رونقاً وصدقاً فنياً، فضلًا عن كونها سمة جمالية وقيمة معيارية للقصيدة عامة وللصورة خاصة، لاسيما أن الشعر هو (معنى ومبنى لا سبق لأحدهما على الآخر وهما ينتظمان في الصورة) [١]، والصورة في تكوينها تقوم على أنماط متعددة تتعلق بالعقل والعاطفة التي توجهها، وعليه سيتم دراسة انماط الصورة في شعر سعد ياسين يوسف على الشكل الآتي:

١-الصورة الحسية:

إن الصورة الحسية في أصل تسميتها تنطلق من الحواس الإنسانية وتشكيل الصورة الشعرية يتطلب (نوعاً من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية فتحذف منها أشياء وتضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صورة مغايرة لكل أشكالها المألوفة؛ فلا تعود تطابق أي شيء خارج التجربة)[٢]، وبهذا الصورة الحسية هي نوعاً من الصورة الشعرية، فلقد (أقام النقد الحديث علاقة رابطة بين الصورة الشعرية والانطباع الحسي، فالصورة لا تكتسب فاعليتها من مجرد كونها صورة وإنما بمازيتها)[٣].

وتستند الصورة الحسية على جملة صور هي (الصورة البصرية، الصورة اللونية، الصورة السمعية، الصورة الذوقية)، وبرزت الصورة الحسية في شعر سعد ياسين يوسف بصورة مكثفة، ففي مجموعة (**الأشجار تحلق عميقاً**) يقول في قصيدة (**من ألواح الحلم**)[٤]:

ممسكونَ بالمجرّةِ

١_الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان- ١٩٩٤م: ٢٣.

٢_الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي) : ٢٩.

٣_الصورة الشعرية الحسية تشكيلاتها الفنية ودلالاتها الصوفية في شعر عبدالله العشي، د. لخميسي شرفي، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر- ٢٠٢٠ : ٧٥.

٤_مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً): ١٠-١٢.

منذُ أنْ توسّدَ القرنفلُ

ألواحَ البدءِ راسماً سُلالةَ الضوّءِ،

...

قبل انبثاق زهرةِ الشمسِ

وكلَّما اقتربنا

من الإمساك بحلمِنا الضَّائعِ

فرَّ هارباً....

يستعمل الشاعر في هذه القصيدة الصورة الحسية، وينطلق من عناصر الطبيعة المفعمة بالأمل الذي يرتبط بالحلم، مشكلاً صورته بالاعتماد على نمط الصورة اللونية، وتنبثق الصورة اللونية من الصورة البصرية فتكون احدى مكوناتها، فالعين تميز اللون الذي (تكون له من بعد دلالات وإيحاءات ورموز تفوق ما عداه من سائر الحواس)[1]، فجاءت تشكيلات **(القرنفلُ)** و**(الضوّءِ)** و**(زهرةِ الشمسِ)** وكأن الضياء الذي اشرقت به نفسه ارتبط بالحلم الذي يتمنى تحقيقه، وهو الوصول إلى اشراقة النفس قبل أيٍّ شيء آخر.

وهذه فكرة صوفية تشتغل على القلب وإشراقة النفس قبل الانتقال إلى توجيه المجتمع، فاللون الأصفر له دلالة شعرية دقيقة فقد (ارتبط اللون الأصفر بالشمس والذهب والنحاس وبعض الثمار وهذه الأمور توحي بالتقديس والجمال والخير)[2]، وهذه دعوة ضمنية لإصلاح القلوب وتنقيتها من الأدران، لكن صدمة الواقع دائما ما تعترض هذا الحلم، فكان تشكيل **(بحلمنا الضائع)** الصخرة التي يتحطم عليها الأمل والرغبة في التحول إلى حالٍ أفضل فيقول:

أو رايةِ وطنٍ بللتها

دموعُ اليماماتِ

التي طافت حولَها

فلم ترى سوى حبلِ الصيَّادِ

وهو يرتفعُ صوبَ رقبتِها

١ـ بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري: ١٢٧.

٢ـ اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، أحمد مقبل محمد المنصوري، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء- ٢٠٠٤م: ١٧٧.

تاركة لفيف جنحيها

أن يرسمَ شكلَ الحُلمِ

في الهواءِ...!!!

فاعتمد في هذه الصورة على حاسة البصر التي تحتوي بنظرها على جمال الطبيعة، والتي لم يترك لها الجلاد والظالم والحاكم فرصة للبقاء والاستمرار، فكانت تشكيلات **(راية وطن بللتها)** و**(دموع اليمامات)** و**(حبل الصياد)** صورة بصرية تضيف عمقاً فلسفياً للمعاناة، فالحبل الذي يلتف حول رقبة الحلم مخلفاً الدموع والألم، وتاركاً الحلم مرسوماً في الهواء ليتطاير مع أو نسمة.

وعليه إذا (أردنا أن نعرف جزءاً مهماً من المعلومات التي تفيدها اللغة علينا التزود بنظرية ترصد معاني الكلمات هذا بالإضافة إلى التصور الدلالي العام، الذي يرتبط بطبيعة المعنى، وذلك للخروج بتصور عام عن المعلومات التي تفيدها الوحدات المعجمية والهندسية التي تنتظم فيها)[1]، وفي النهاية يبقى الحلم مجرد فكرة وأمل غير قابل للتحقيق في واقع الأحداث.

لكن اضاءة النفس الظالمة وإشراقها بنور المحبة تجعل الأمور تختلف وتتغير، وفي الوقت نفسه الإنسان وما يفعله من شرور هو نتيجة للحلم، فكل اتجاه وكل فئة تريد تحقيق الحلم بطريقتها التي تراها بغض النظر عن طمس أحلام الآخرين والانتباه لها، ولهذا ختم الصورة البصرية بصورة الطبيعة المتعرضة للأذى فيقول:

تنحني الزهرة..

كمسمارٍ أعيتهُ المطارقُ،

يتطاير شرراً من صراخٍ

لتشتعلَ المجرَّةُ بين أيدينا

تضيءُ ظلاماً آخر

تحت ذريعةِ الحلمِ الذي

ما أجدنا رسمَهُ....

[1]- مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب- ٢٠٠٠م: ٩٩.

لينتقل في هذا الجزء إلى (الوطن) الذي مثّله وجعله **(كالزهرة)** المتفتحة التي تتعرض للضرب والتفتيت لسلب عناصر الجمال منها، إذ **(المطارق)** لم تكن إلا لتفتيت الحلم، من وأد للضياء والنور (صورة لونية) وهذه هو الغياب الذي تأصل في النفس وأصبح جزءاً منها.

لاسيما أن تشكيل **(تضيءُ ظلاماً آخر)** تكثيف لاستعمال الصورة اللونية وانتقال إلى اللون الأسود الذي يشتد بعد اشتداد سواد القلوب، فجعل صورته من منطلق هذا اللون الذي هو (لون يثير الحزن والتشاؤم والخوف من المجهول، لارتباطه بأشياء منفردة في الطبيعة دون سائر الألوان، فهو مرتبط بالليل والظلام)[١].

فمثل بهذا اللون الخوف والحزن وصورة الموت، لتكون معادلاً موضوعياً عما يختلج في النفس من مشاعر وأحاسيس، وصورة الطبيعة هو الوعاء الذي انتقى الشاعر منه الصورة المتعددة الموضوعات، فكانت كالسلسلة التي يكمل بعضها بعضاً، وفي مجموعة **(أشجار خريف موحش)** يقول في قصيدة **(أغنية من رأى)**[٢]:

لقد اهتديتَ إلى الضياءِ

وما اهتدَوا

ستظلُّ تغزلُ من خيوطِ الشَّمسِ

أغنيةً ... بلا كلماتٍ

تشتعلُ الحروفُ

إذا ما أُوقظتْ من صمتِها

وتضجُ في دمِنا .. الرؤى .

هي صرخةٌ

تصعدُ في قلوبِ العاشقِينَ

هنا يقدم الشاعر صورة مضادة لصورة الخير وهي صورة الحرب وأصحابها ودعاتها والمروجين لها، بل ودعاة الموت والقتل والدم والاضطهاد والتشريد والخوف والألم (صورة بصرية)، مع الربط بين عنوان القصيدة وخاتمتها، كما سيظهر لنا لاحقاً، ففي تشكيل **(لقد اهتديت إلى الضياء)** استعمال للصورة الصرية فيها.

---

[١]-**اللغة واللون، أحمد مختار عمر : ٣٥.**

[٢]-**مجموعة (أشجار خريف موحش): ٢١-٢٥.**

إذ النصّ هنا ينبه ويؤكد ويثبت صورة السلام والمحبة **(الضياء)** و**(الشمس)**، في مقابل الصورة التي شكلها **(دمنا)**، فاستمد مكونات الصورة اللونية من الطبيعة والبيئة القائمة **(الحرب)**، ثم يستعمل الصورة السمعية **(صمتها)** و**(صرخة)** التي دللت على اضطراب وقلق بين الصمت ثم الصراخ.

لاسيما أنّ الصورة السمعية (توظيف ما يتعلق بحاسة السمع ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري واستيعابها عن طريق هذه الحاسة مفردة أو بمشاركة الحواس الأخرى ونقل الإحساس بالصورة التي لدى الشاعر إليه)[١].

والصورة البصرية **(وما اهتدو)** إذ هذه الصورة اعتمدت على المشاهدة لأفعالهم وحروبهم؛ لأن المشاهدة كما يقول ابن حزم الأندلسي: (أعلم أن العين تنوب عن الرسل ويدرك بها المراد والحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحها دلالة وأوعرها عملاً، وهي رائد النفس الصادق ودليلها الهادئ، ومرآتها المجلوة التي بها تقف على الحقائق وتميز الصفات وتفهم المحسوسات وقد قيل ليس المخبر كالمعين) [٢]، إلى أن يقول مصوراً الحرب في أقسى صورها وأكثرها تشوهاً وارتباطاً بالمآسي التي أصابت هذا البلد الجريح:

-اسكِتوا صوتَ الأغاني،

ما سمعتُ الدَّمَ يحترفُ الغناءَ،

-ما لهذا الصوت.. يقتلُني ؟!!...أسكتوه

لكم الرَّصاصُ...العبواتُ

لكم كلُّ الكواتمِ

أجهزُوا الآنَ على هذا الغناء

فخخوه...

وهذه صورة ليست للحرب فقط بل صورة واضحة المعالم للفوضى الخلاقة التي اجتاحت البلد، لدرجة أنّ الذات المحطمة قد سئمت من أصوات الحروب والرصاص والانفجارات **(ما سمعت الدم)** و**(اسكتوه)** و**(لكم الرصاص)** و**(العبوات)** و**(الكواتم)** و**(فخخوه)**، وهذه صورة سمعية بصرية توضح المشهد وتكمل الصورة.

١_ديوان ابن الحداد، جمعه وشرحه وقدم له: يوسف علي الطويل: ٢٦٨-٢٦٩.

٢_ طوق الحمامة في الألف والآلاف، ابن حزم الأندلسي، تحقيق: احسان عباس : ١٣.

إذ لم يتطرق للحرب التي تضم جيوشاً منظمة، بل شكل صورة الحرب القذرة التي تستهدف الشعب حصراً، مصوراً أشكال الموت المختلف ،التي تكون كلّها تحت معنى **(اغتيال)** فيقتل الإنسان وهو يريد الحياة وتسرق روحه وهو يخرج لكسب رزقه، وليس قتل الإنسان بالسلاح فقط، بل بالأفكار والعقائد والمنطلقات الأيديولوجية المحرفة والمغالية، فتشكيل الصورة الحسية كان في اتجاهين (بصري سمعي) إذ يفترقان في الأداة ويجتمعان في الغاية (الصورة الكلية)، وفي مجموعة**(أشجار خريف موحش)** يقول في قصيدة **(ترتيلة لدمشق)**[1]:

يا خيمةَ اللهِ

التي طرزها بالياسمين

يا كوكبَ المَدَنيةِ الأولى

يا سماءَ الأمنياتِ

يا جرحَ آلافِ اليماماتِ.

الصَّباحاتُ الجميلةُ ما عادتْ،

تُضاحِكُنا.

النَّوافيرُ التي كانتْ تُباكرنا،

أضحتْ... بكاءً.

تظهر في هذه القصيدة تشكيلات تتعلق بوصف (سوريا) معتمداً على تآزر الحواس، التي كانت تشكل نقطة مضيئة في حياة الشاعر، فهو يحبها وأقام بها فترة فأصبحت تصطخب بجمالها وحضارتها بداخله، ولهذا جعل العتبة في (ترتيلة) التي تعطي معنى أنشودة الصلاة عند المسيحين، وبهذا تعطي الانشودة دلالة اللحن والموسيقى (صورة سمعية)، فبدأ الشاعر بعتبة السلام والمحبة التي يجب أن تكون وسيلة للتقارب والألفة والتعايش.

ثم انطلق إلى بيان مكانة سوريا المرموقة بالاستناد على التراث الديني والحضاري، بتشكيلات كثيرة منها **(يا خيمةَ اللهِ)** و**(التي طرزها بالياسمين)** و**(يا كوكبَ المَدَنيةِ الأولى)** و**(يا سماءَ الأمنياتِ)** كل هذه الصور الجميلة كانت تمهيداً لذكر الصور اللاحقة التي شكلتها

١_مجموعة (أشجار خريف موحش): 46-47.

الحرب القاسية التي فرضت عليها، إذ ينتقل إلى صورة الحرب التي مثّلتها نداءات واستفهامات متعددة (صورة سمعية) توضح المشهد المأساوي الذي حل بكل شيء جميل فيها:

لا تقتلوا يوسفَ المولودَ فيها

لا تلقوه في السَّاحاتِ

منكفئاً

فلقد رأى

ما لم يُرَ

لا تُسقطوا تمثالَهُ

فقد سئِمَ الدِّماءَ

وانهارَ خلفَ نُحاسهِ

انزوى ...

وكأن الحرب كان لها تصفية حساب خاص مع كل عناصر الجمال والتراث والقيم الموجودة في هذا البلد، فجاءت تشكيلات **(لا تقتلوا يوسفَ المولودَ فيها)** فذكر القتل والولادة، بمعنى البداية والنهاية الحياة والموت، حتى أن الشام برقعتها في الموروث الديني تعلقت ببداية الكون ونهايته، وهذه خلاصة صورة بصرية تشكلت بعد رؤية الدمار وما حلَّ بها بفعل الحرب.

كل هذه المعاني الواسعة المنفتحة على النصوص الدينية والموروثات القديمة اختزلها الشاعر بذكر القتل والولادة، واختار من الأنبياء (يوسف) عليه السلام، وهنا إشارة إلى ما حدث له من أخوته أنفسهم حينما ألقوه في البئر يواجه مصيره، فجعل هذه الصورة البصرية تعادل صورة ترك سوريا من اشقائها أنفسهم تواجه الحرب والموت والتقسيم والضعف الجوع **(لا تلقوه في السَّاحات) (لا تُسقطوا تمثالَهُ) (فقد سئِمَ الدِّماءَ).**

فقد وظف الموروث الديني ادق توظيف في قرينة المشابهة بين الصورتين (البصرية والسمعية)، ولهذا ستعود سوريا إلى ما كانت عليه من تشكيل مركز وعمق الثقل العربي والإسلامي، لكن يبقى السؤال المحير كما يقول الشاعر:

لمَ الدمارُ..؟

عواءُ الذئابِ.؟

هل غسّلوا الصبحَ

بدماءِ الياسمين؟

يا بابَ كعبتِنا الأخير

يا خيمةَ اللهِ

إذا ما دِيسَ وردُ صباحِها

هيهاتَ

أن تفتحَ السَّماءُ

لدعِائنا الأبوابَ.

فيكثف من الاسئلة النداءات التي تعطي صورة سمعية مكثفة تبحث عن استجابة وتلبية، وهذا يتناسب مع صورة الحرب الدائرة، لاسيما أنها شكلت مركز صراع عالمي على المصالح، فدلالة التغير اللوني **(هل غسّلوا الصبح بدماءِ الياسمين؟)** كانت نحو اللون الأحمر الذي يدلل على القتل والجرح والاضطراب والارتباك والتحول من حال إلى حال، من حال البهجة والحياة إلى حال الغضب **(هيهاتَ أن تفتحَ السَّماءُ)**.

فالصورة اللونية هنا تمثل (وسيلة الشاعر في إحداث التوترات التي تصاحب التجربة الشعورية بوصفها مثيرات حسيّة)[١]، وهذا يعني أن الصورة اللونية تأتي (ممتزجة بعاطفة الشاعر مما يؤدي إلى تخليصها من الجمود والثبات)[٢]، فشكل مثيراً أسلوبياً يوثق لحظة الصدمة التي مثلتها الاسئلة **(لمَ الدمارُ..؟)** و**(عواءُ الذئابِ.؟)**؛ لأن الصورة الذهنية لأي إنسان إذا ما حدثت الحروب والدماء يعيد مراجعة فكره وإعادة طرح سؤال جوهري لما يحدث هذا كلّه ومن أجل من؟.

٢-الصورة الذهنية

إنّ الصورة الذهنية تشكل أهمية في تفكيك النص الشعري من جهة (كونها عنصراً أساساً في الفنون جميعها، وتعد في الشعر ذات أهمية خاصة؛ لأن دراسة الشعر من خلال الصورة تتميز بالدقة والعمق والشمول، فيتخذ الشاعر من الصورة وسيلة للتعبير عن تجربته ووعاءً لنقل فكرته وعاطفته للآخرين)[٣].

١ـ الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي: ٢٨.

٢ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، علي عباس علوان: ٤٧٩.

٣ـصورة العدو في شعر المتنبي، نوزاد شكر الميراني، ط١، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق – ٢٠١٠م: ١٣.

وهذا النوع من الصورة هو جزء متأصل في نفس الإنسان، إذ ظهر مع وجوده، فهو جانب انفعالي يخضع لطبيعة التكوين النفسي للفرد، من جهة ما يمر به في حياته من ظروف وأحداث، قد تسهم بصورة مباشرة في بلورة الطبيعة الذاتية وإضفاء كثير من الأحوال والصفات على شخصيته، من ذلك قوله في قصيدة **(مرايا الأفول)** التي صور ورثى بها فقدان زوجته **(كفاح)** لروحها (السلام والسكينة)[١]:

- لها.....

كُسرتْ مرآتي...

فأينَ أيمّمُ وجهي السَّاعة

أين ؟؟؟

أيَّتها المملكة، السِّحر

تعالي

أزيحي عني زبدَ البحرِ،

الظلمةَ....

في هذه القصيدة التي جعلها الشاعر في التعبير عن العاطفة الصادقة التي ربطته بزوجته الراحلة **(لها)**، مشكلاً من الصورة الذهنية المليئة بالذكريات العطرة والصافية والجميلة صورة شعرية على قدر كبير من الدهشة والفجائية، ففي تشكيل **(كُسرتْ مرآتي)** معنى على قدر كبير من الدهشة، إذ استعمال الكلمات (بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة)[٢].

إذ الشاعر يفرغ الحمولات الذهنية في معنى موجز ودقيق، فجعل من رفيقة دربه المرآة التي تعكس شخصيته وتتشابه وتتواءم معه، معضداً ذلك بالاستفهامات المكثفة **(فأينَ أيمّمُ وجهي السَّاعة أين ؟؟؟)** في دلالة على غياب أمرين: الأول: مرآة الشخصية وصورتها، والثاني: غياب الأمان النفسي الذي ظهر عن طريق الاستفهامات المتكررة والنداءات في **(أيَّتها المملكة، السِّحر تعالي)** التي عززت الفراغ الذي خلفته الفقيدة.

---

١ _ قصيدة منشورة من ضمن مجموعة (قصائد حب للأميرة (ك)) الصادر عام ١٩٩٤م، استنساخ رونيو: ١٥.

٢ _ في الشعرية ، كمال أبو ديب ، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت – ١٩٨٧م: ٣٨.

ثم الانتقال إلى تشكيل **(أزيحي عني زبدَ البحرِ، الظلمةَ)** فيلجأ بصورة ذهنية أخرى إلى البحر الذي لا قرار له ويكون اشد ظلاماً كلما غصت فيه أكثر، كحال حزنه الذي يزداد كلما تقدمت الأيام وبدا الأفول يلقي بحمولاته الثقيلة على الذات المحطمة للشاعر، وهذا ما ظهر في التشكيلات الأخرى حينما استرسل قائلاً:

ما عدتُ أطالعُ وجهي.

وأنا الملقي.....

فوقَ رصيفٍ لا تبحرُ في شاطئهِ

غيرُ نوارسُكِ

تأتي من أفقٍ أبعد

مِنْ أنْ أمسكَ كفَّ الأفقِ

ما بال نوارسك الثكلى

تدهمُ بابي كلَّ صباحٍ

كلَّ مساء..

ففي تشكيل **(ما عدتُ أطالعُ وجهي)** استعانة بالذهن لإخراج نتيجة الفقد الذي يجعل ما كان جميلاً متلاشياً، بمعنى غياب المحفز الذي كان يدفعه للأقبال على الحياة، ويعزز الصورة الذهنية بصورة فجائية أخرى في تشكيل **(وأنا الملقي)** التي تمزق حدود الضياع وتجعله في أعلى مستوياته وصورته القاتمة؛ لأن تشكيل **(فوقَ رصيفٍ)** يوضح ماهية الحالة وكيف أنّ الشاعر ملقي فوق رصيف.

لكن هذا الرصيف تضمن الزمكانية التي لا يوجد فيه غيرها **(لا تبحرُ في شاطئهِ غيرُ نوارسُكِ)** في تثبيت وتأكيد للصورة الذهنية التي لا تلهج إلا باسمها ولا يستحضر إلا تأثيرها ومكانتها، وتزداد الصورة الذهنية عمقاً **(ما بال نوارسك الثكلى)** فكل شيء مفجوع بالمغادرة والذهاب، فقد أدرك بحسّه أن الطبيعة (زاخرةٌ بالحياة، والجدة الباعثة على دهشة طفولية، ومن ثم لم تكن الطبيعة، في تصوره شيئاً هامداً ساكناً، وإنما بدت له على نحو ذاتي متشخص، مفعم

بالوجدان)[1]، لكن لا الشاعر سعيد ولا الطيور المحلقة (الطبيعة) إلا ثكلى وحزينة، وهذه الصورة الذهنية ايماء إلى الحزن الذي يلازمه صباحاً ومساءً، ولهذا يستنجد مستمراً في صورته الذهنية:

هَلّا أومأتِ إليها

أنْ تترفقَ....!!!

مساءاتُ الصَّمتِ صهيلٌ

يضربُ وجهي يدميهِ

هاتي كفَّكِ جناحَ فراشةٍ،

نسمةَ حلمٍ

دفئاً أمضيتكُ فيهِ

علّي أتذكرُ بعضَ ملامحِ وجهي

إذ يريد من الحزن **(هَلّا أومأتِ إليها أنْ تترفقَ)** أن يهدأ ويخف الذي هو كطيور النوارس التي تحلق صباحاً ومساء دلالة الكثرة والاستمرارية، ولهذا يرى وجوده في عالم الوحدة **(مساءاتُ الصَّمتِ صهيلٌ)** هو جزءاً من الصورة الذهنية التي تشكلت، والشاعر يصور المنية والأجل بالعدو الذي يخطف الإنسان من عالم الدنيا ويفرقه عن أصحابه وأحبابه.

والصورة هنا عكست صورة مركزة وأساسية، وهي انتهاء الحياة وحصول المنية الذي يتعلق بغيابه عن الرؤية البصرية، وبهذا يكون تحول الصورة من البصرية القائمة على مشاهدة الحبيب، إلى الصورة الذهنية التي تضم الأفكار والذكريات المتعلقة به، وهذا من الايماء الذي هو (عبارة صورية أريد بها غير ظاهر معناها إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه)[2] .

ولهذا ذكر عدة صفات صورية ذهنية تعتمد على التراكم بعد صورة الفقدان مثل **(هاتي كفَّكِ جناحَ فراشةٍ)** و**(دفئاً أمضيتكُ فيهِ)** كل هذه الصور تمثل الانتقال من حال الوجود البصري إلى الوجود الذهني، ولهذا تكون المنية عدواً في سياق أنها تفقدك من تحب ومن تتعلق به، ولهذا سلسلة الحزن تستمر في قوله:

هم قالوا:

١_الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ط١، دار الأندلس، الاسكندرية– ١٩٨٣م: ٢٨٨.

٢ _ الصورة الفنية في شعر ابي تمام دراسة أدبية ، عبد القادر الرباعي، ط١، جامعة اليرموك – ١٩٨٠م : ٢٠١.

إنَّ يماماتِ الحزنِ تعرشُ فيهِ

تئنُ...

صحيح ما عدتُ أراهُ !!!

فكيفَ سأبصرُ عشَّ يماماتٍ

كنتِ فيهِ الدفء

فالشاعر استطاع أن يعكس من خلال الوحدات اللغوية قدرته التصويرية التي يتوافق كلّ جزء مع الجزء الذي يرتبط به أو يليه، فهو يقدم صورة ذهنية قائمة على الحوار **(هم قالوا)** لتكون نقطة انطلاقه لتشكيل **(إنَّ يماماتِ الحزنِ تعرشُ فيهِ)** إذ يصور الأعشاش التي تكون منبت وموضع الحياة كيف أنّ الحزن والأنين قد حلّ بها.

لكن المفارقة التصويرية كانت في تشكيل **(كنتِ فيهِ الدفء)** في كناية عن موصوف أي: (أن يذكر في الكلام صفة أو عدة صفات لها اختصاص ظاهر بموصوف معين، ويقصد بذكرها الدلالة على هذا الموصوف)[1]، فلا يرى حياة في مكان لا توجد فيه ولا تحل في ثناياه، فحتى الأعشاش التي تصطخب بالحياة أصبحت تحول حالها في ذهن الشاعر، وهذا يحدد طبيعة المكون الصوري، في أنه إنساناً يتأثر بما حوله.

فالنفس ترغبه في اللقاء لكن صدمة الفقد تصدّه، ليعزز صورة القناعة والاستمرار على هذا النمط الحياتي الملل والحزين بعد ذهاب البهجة والسرور، وبهذا الشاعر لا يغادر كونه إنساناً يؤثر ويتأثر، لاسيما أن صورة الفقد أصبحت جزءاً من شخصيته المحطمة بفعل هذا الحدث:

وأنا ما عادت مرآتي

تعرفُ أنَّ شظايا وجهي

هي وجهُكِ ...

ساعةَ لوّحتِ مودعة

قبلَ أفولكِ.

قبلَ أفولي....!!!

---

١ _ الصورة البيانية في شعر خليل مطران، اعداد :محمد مؤمن صادق ،اشراف :د٠بشير عباس بشير ،جامعة ، ام درمان الاسلامية ،السودان –٢٠٠٩ :١١١ .

فيريد الشاعر أن يختم قصيدته بأعلى مشاعر الرغبة في اللقاء والاتحاد **(تعرفُ أنَّ شظايا وجهي هي وجهُكِ)** ليعود إلى عتبة البدء **(كسرت مرآتي)** ليبدأ بالاتحاد وينتهي بالاتحاد، وحتى عندما يتطرق للغياب يجعله **(قبلَ أفولكِ. قبلَ أفولي)** إذ بقاء الشاعر جسداً لكن روحاً وسعادة وأملاً وتفائلا ذهبت مع الفقد وغياب الرفيق، ولهذا (سر قوة شاعرية سعدي أنها عصية على التنميط عصية على القولبة والتشخيص...اجترحت شاعرية سعدي عديد الأنماط والظواهر والقوالب التي تركت أثرها على الآخرين...)[1].

وعليه فالصورة الذهنية كانت عنصراً مهماً في صور الشاعر سعد ياسين يوسف فحياته مرت بمراحل كثيرة متشعبة ومختلفة وفقدان رفيقة دربه وحياته كانت من الأحداث الأشد وقعاً على نفسه، ولهذا لاحظنا عمق صورته الذهنية تجاه هذه الحادثة الأليمة.

١_سعدي يوسف صورة في الثمانين- مرحلة ما بعد عام (٢٠٠٠م) من تجربته الشعرية، وديع العبيدي، موقع الحوار المتمدن، شبكة الانترنيت.

الفصل الثالث

التشكيـــــــل الإيقاعـــــي

الفصل الثالث

المبحث الأول

أنماط القافية

إنّ القافية شريكة مع الوزن في الوصول لغاية الشاعر من المعاني، فهي صورة من صور المعنى وطريقة من طرقه، والشاعر سعد ياسين يوسف لم يفصل بين الغايات النصية والايقاع الموسيقي الذي شكل القالب لها، ومن ذلك الاستعمال الموسيقي أنماط القافية، التي تمظهرت في نصوص الشاعر، ولاسيما أن بنية قصيدة النثر بنية ذاتية تلغي كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية، فتحتاج إلى التنوع في النمط التقفوي، فكانت أنماط القافية عند الشاعر سعد ياسين يوسف على أنواع يمكن حصرها بالآتي:

١-القافية البسيطة (الموحدة):

إن هذه القافية تتسم (ببساطتها لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير، أي أن بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد وهي لذلك لا تحتفظ إلا بجماليتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير من وحدة الايقاع والنغم)[١]، وظهرت هذه الطريقة في التقفية عند الشاعر على أنواع هي:

[١] **_ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- ٢٠٠١م: ١٠٢.**

التقفية السطرية:

تشتغل هذه التقفية من على الأنواع الموحدة فهي (تنهض على أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري، قد تتعاقب تعاقباً لا انقطاع فيه وقد تنقطع بين الحين والآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر أساساً لها)[١]، ومن نماذج هذه التقفية في شعر سعد ياسين يوسف قوله في مجموعة الأشجار لاتغادر أعشاشها في قصيدة **(شجر القداس)** [٢]:

فاغرة قلب اللهفة

لوجة الاسطورة

أغفو بين الفنية ...

والفنية ...

أبصر هالتك سفر نبوءة

فالتيجان ...أحذية مرمية

العربات الملكية

ركام مفتوح العينين

على أرصفة أوقفها

ترتيل الشيطان عن الجريان

أضاءت بسماء

ليست أي سماء

---

١ _ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- ٢٠٠١م: ١١١.

٢ -مجموعة (الأشجار لا تغادر أعشاشها) :٢٣-٢٤ .

القافية هنا مؤلفة من ثلاث أصوات (التاء والنون والهمزة) يأتي صوت التاء في (اللهفة ،الاسطورة ،الفنية ،نبوءة ، مرمية ،الملكية) ويأتي صوت النون في (العينين ، الجريان) ويأتي صوت الهمزة في (سماء،سماء). لقد حاول الشاعر التلاعب بالنظام التقفوي السطري للقصيدة من خلال تقسيمه للسطور الشعرية .

فالسطر الشعري لايحدده رسم الشاعر لنظام كلمات القصيدة أنما يجتهد احياناً في جعله سطراً واحداً أو سطرين أحياناً أكثر من ذلك لكنه في كل ألاحوال سطر شعري واحد من حيث بنية السطر وصيغته العامة .

تقفية الجملة الشعرية:

تعد الجملة الشعرية من المصطلحات الفنية النقدية الحديثة، فقد اشتغلت في حدود كثيرة منها اختصاصها بتقفية الجملة الشعرية، وهذا النوع من النمط التقفوي يقوم (على قافية واحدة تنتظم كل الجمل الشعرية المؤلفة للقصيدة وهي أكثر فنية وأبعد تأثيراً من سابقه التقفية السطرية وذلك بسبب قلة التقفيات المستخدمة قياساً إلى تقفية السطر)[1]، ومن نماذج هذا النوع في شعر سعد ياسين يوسف قوله في قصيدة (**محمد**) مستعملاً تقفية الجملة الشعرية[2]:

لو لمْ يكنْ نوراً سَماويّاً

لما وصلَ الضّياءُ

لو لَمْ يكنْ

نـهراً من الشّمسِ

لما استفاقَ في الأرضِ

غرسٌ

وتنفستْ حقولَها الصَّحراءُ

لو لَمْ يكنْ

[1] _ **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية**،١١١.

[2] _ **مجموعة (أشجار خريف موحش)، ٥٢-٥٣.**

ما كنّا

ولا (الإنسان)

في هذا المقطع من قصيدة **(محمد)** يظهر التماثل بين أنماط تقفية الجملة الشعرية **(لو لم يكن)** لثلاث مرات، فهو يحتاج إلى نغم موسيقي يعزز المديح النبوي الذي أراد التصريح به، وهذا يظهر أن الشاعر الحديث والمعاصر بالتحديد يؤمن بتقنية تقفية الجملة الشعرية على مستوى متوازي لنمطين فقط داخل النص الواحد، للعودة إلى الزمن الخارجي وربطه بالزمن النفسي الذي يعالج في داخله وعليه فالزمن النفسي الذاتي (ليس حقيقة موضوعية خارجية كما يتوهم الفلكيون والعلميون وفلاسفة العقل، بل هي ديمومة داخلية ذاتية، فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة، مثلما يخضع الزمن الموضوعي، وذلك باعتباره زماناً ذاتياً بقيمة صاحبه بحالته الشعورية)[١].

ليحقق عنصر التشويق والانتظار عند المتلقي لهذا النص المدحي الرؤيوي، وما سينطوي عليه من معاني الجمال **(الشمس- الضوء- النور السماوي- الحقول)** لتتناسق مع تقفية الجملة الشعرية، فيحقق الأفق الواسع للنص بمعاني الطبيعة وما يتصل بها من صور، فبعد أن بدأ قصيدته بموضوع الطبيعة حاول تطبيقها عن طريق التماثل في التقفية، بمعنى: الحمولات السلبية وصورة الخوف استبدلت بالنور المحمدي الذي يعطي الأمان والفرح والسعادة، وفي قصيدة **(شجرة المدى)** يظهر هذا النوع من التقفية[٢]:

لاشي يوقد في المدى

سوى العيون

تقافز الحدقات

هسهسة الحرائق في الظنون

...

أترى، انزع وجهي؟

١- إيقاع الزمن في الرواية العربية، أحمد محمد النعيمي، ط١ ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، – ٢٠٠٤م: ٢٢-٢٣.

٢-مجموعة (شجر الأنبياء): ١٣-١٦.

أُشرعةُ الليلة

للبحر جناح فراشة

يسير التشكيل الشعري في هذا النصّ بالاعتماد على تقفية الجملة الشعرية المكررة وفق بنية الايقاع الخارجي، ولهذا أول ما يثير انتباهنا عند مقاربة النص إيقاعياً هو التنوع الايقاعي الذي تتحرك على تفعيلة الجملة الشعرية بصورة ثنائية، وهذا استثمار الفاعلية الايقاعية المتشكلة من توظيف هذا التكرار وبسطه في عموم النص **(العيون- الظنون)** ثم ثلاث جمل شعرية (الجدقات- الليلة- الفراشة) فهي استجابة لحركة دلالية ضاغطة، وهو الفقد (الغياب)، لاسيما أنه يستشرف المستقبل من خلال عتبة (المدى) فيجمع بين دلالة الترقب وضبابية المستقبل والخوف من الغياب الذي مثّله تعبير **(لا شيء يوقد في المدى)** وأداته بعض مظاهر الطبيعة، فيظهر أن بنية الفقد وما يتولد عنها من خوف وحزن ورعب وارتحال كان لها حضور واضح في الديوان.

وارتبطت بمجموعة من المفردات المتكررة في النصوص التي شكلت المعجم اللغوي للشاعر ومنها البحر والليل...[1]، إذ يكون الاهتمام هنا(بتتبع معدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النص (الحقل)، ليقيم تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة)[2]، فينتقي ما يحقق الفقد والغياب والمعنى المتشظي بينهما.

وهذا الايقاع الكمي الذي يتضح من قراءة النص وهو ايقاع تقفية الجملة الشعرية الذي انتظمت فيه أفعال النصّ، وهذا يسهل سرعة الانتقال من تقفية جملية لأخرى ومن تشكيل لآخر، ليشكل هذا الايقاع الصوتي تمازجاً مع انفعالات الشاعر التي تتراوح بين الحزن والأمل.

١-ينظر: قراءة سيمولوجية في ديوان (شجر الأنبياء)، أ. منار القيسي.

٢- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ط١،دار المسيرة، عمان، - ٢٠٠٧م: ٩١.

التقفية المختلطة:

هذا النوع من التقفية (لا يعتمد النظام السطري على نحو مستقل ولا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضاً، بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزعة توزيعاً عفوياً لا يخضع لنظام ثابت بل يخلط بين النظامين آنفي الذكر...فهو يترك للقصيدة حريتها في اختيار مناطق التقفيات بلا تخطيط مسبق مما يجعلها أقل عرضة لتوليد الملل عند المتلقي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها)[١]، ومن نماذج ذلك في شعر سعد ياسين يوسف قوله في قصيدة **(ما تبقى من الغصن)**[٢]:

في مُنتصفِ الألمِ

ترجّلَ

وأشارَ إليه بعُريهِ

خجلَ البحرُ...

لاذَ بقُبَّعةِ الصَّمتِ

طأطأ رأسهُ

أباحَ لعُنقِ الموجِ

أن يتناءى لسماواتٍ أخرى

.....

يرتبط النصّ هنا بالاشتغال على التقفية المختلطة **(الألم- ترجل- بعريه- البحر- الصمت- الموج)** فالتنقل بين الميم واللام والهاء والراء والتاء والجيم تعزز المتواري أو الماورائيات التي تحتاج إلى استكشاف واستبطان زمكاني، فعتبة النص **(ما تبقى من الغصن)** جدلية زمكانية تشير إلى الواقع (الزمن) ومكانه، فكانت التقفية المختلطة تحقق نوع من التماثل الإيقاعي ليتناسب مع تشكيلات **(الألم- خجل- الصمت- الموج)** التي ترتبط بالعتبة وصعوبة الواقع وتأثيرات الزمان.

[١] _ **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد:** ١١٦.

[٢] _ **مجموعة (الأشجار تغادر أعشاشها): ٤٣.**

فمن جهة الحروب ومن جهة القلق والاضطراب ومن جهة الحزن المتولد عن كل هذه الصور، فكان يحتاج إلى الانتقال بين التفعيلات ليثبت الانتقال بين صور الألم، فعمق استعمال الإشارة إلى صور التلاشي ليعزز الموت والرماد وكل الحمولات النفسية الناتجة عنها، فيشتغل على تحقق الفعل زماناً ومكاناً بحمولاته الأليمة؛ لأن(الزمن معطى مباشر في وجداننا لأننا نعيش في كل لحظات حياتنا لكننا قد لا نستطيع تحديده، وذلك لأن الزمن كامن في وعي الإنسان وفي خبرته وفي وجدانه)[١].

إذ يشكل موضوع الحرب وصورها في بداية القصيدة ولا ينتظر التمهيد له، أي: جعل للسنوات جمراً يلهب، في إشارة إلى احتراق كل شيء **(وما تبقى)** من علامات الغياب لا الحضور والذهاب لا العودة، ومن ذلك قوله في قصيدة **(شجرة كربلاء٢)**[٢]:

منذُ أنْ توضَّأ التراب

بدمكَ الأخضر

قامت قيامتُها الأرضُ

صار لها وجهُ السَّماءِ

معنى التَّجذّرِ الآتي بموجِ انبثاقِ

الخضرةِ التي أشعلتها في خشبِ السّكونِ

وكلَّما جفّت ينابيعُ صوتِ اللهِ ...

يظهر التوافق والانسجام بين العتبة وبين مكنونات القصيدة في مضمونها الحزين، فإلى جانب التدوير، تحمل التقفية المختلطة **(التراب- الأخضر- الأرض- السماء- انبثاق- السكون)** صور فاجعة ثم صورة الأمل المرتبط باللون والأفق المرتبط بالسماء، لاسيما أن العنوان يجعل المتلقي أكثر قدرة على التنبؤ بأهداف النصّ ومضامينه الظاهرة والخفية، ونلحظ تناسب العنوان (شجرة كربلاء) مع التقفية المختلطة؛ وهذا أدى إلى تحقق الدلالة بالتناسب مع الإيقاع، فتكون

١_ بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مراد عبد الرحمن مبروك،(د. ط)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر- ١٩٩٧م: ٦.

٢- مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ٤٤-٤٦.

الغاية الصوتية متناسقة مع الغاية الدلالية، وهي تعميق مشاعر الحزن والألم، فالتقفية وما يحدث عليها من تغيير هي (جزء لا يتجزأ من مسلسل الدلالة)[١].

فيلجأ إلى الطبيعة الجامدة والصامتة التي تؤدي إلى تعزيز الظلامية نوعاً ما، ففي تشكيلات(**بدمك/ أشعلتها/ جفت**) إشارة واضحة إلى الطبيعة التي عبث بها الإنسان، فأصبحت تعج بالموت والضياع والشتات (الفقد)، فضلاً عن عدم اهمال أثر اللون (**الخضرة**) وجعله تقفية في تعزيز موضوع الطبيعة وما بها من أهوال وانهيارات؛ لأن الحقل (مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع بمادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظاً مثل: أحمر- أزرق- أصفر- أبيض_ أخضر...)[٢]، إذ اللون يؤثر في المعنى الكلي ويسير به إلى غايته التي أرادها الشاعر.

فيتأرجح الموضوع هنا بين الأمل واليأس وبين الخير والأمل المرتبط بالأشجار وظواهر الطبيعة المخيفة كالطوفان والإعصار فعلى الرغم من (أن ثيمة الشجر شكلت للشاعر هاجساً يمثل النمو والازدهار، والخضرة التي تعني الحياة، لكن قوضها القلق المتنامي في خضم الخسارات التي لا تعوض من خلال الفقد)[٣].

٢- القافية المركبة (المنوعة):

إن هذا النوع من التقفية يخضع (لأشكال متعددة من التنوع في الاستخدام التقفوي... في سبيل اضفاء قوة تعبيرية وإيقاعية جديدة على النسيج الداخلي المشكل للقصيدة)[٤]، وظهر هذا النوع من التقفية في شعر سعد ياسين يوسف على أنواع هي:

١-بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ٣٢.

٢-علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ط١،مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت-١٩٨٣م: ٧٩.

٣-قراءة سيمولوجية في ديوان (شجر الأنبياء)، أ. منار القيسي.

[٤] _ **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد**: ١٢٢.

- التقفية الحرة المقطعية:

إن النظام المقطعي الشعري الذي وفرت له القصيدة الحديثة الكثير من سبل النجاح والانتشار وهي مرحلة مهمة من مراحل تطور القصيدة الحديثة بأمكانيات بنائية جديدة لما يتسم من مرونة وفعالية في التغيير والتنوع .

فقابلية النظام المقطعي على أحتواء الكثير من عناصر التجديد والتحديث وكانت القافية من اهم البنى الموسيقية التي خضعت للتطور في هيكل القصيدة [1]. فلو أخذنا قصيدة (**أغصان عارية**)في مجموعة أشجار لاهثة في العراء تتقسم الى ثلاثة مقاطع .

في لجة السماء

ولاحت لي أجنحة الغرانيق

وهي ترف بالبياض

تذكرت كفك التي لوحت لشجرتي

قبل أنْ تتساقط أوراقها على الأرض

تاركة أغصانها العارية بلا خدود

لتطبع الريح قبلاتها عليها

****

كلّما أوغلت في مدراج

لهفتي اليكِ

ونزلتها واحدة واحدة

باسطاً يدي أمامي

مغلقاً عيني ،سائراًفي حلمي

عانقني صدى صوتك

١ -مجموعة (اشجار لاهثة في العراء):٩٣-٩٤ .

من مجرة بعيدة

وهو يردد بما يشبه الغياب

حروف اسمي ...

****

السمكة التي قفزت من النهر

لتستقر بين ذراعي

وهي تطلق أنفاسها

ذلك الحلم الذي أرعبني

ما زال يعاودني

أنّك مازلتِ تتنفسين

في نهر روحي ...

ولو فحصنا الواقع التقفوي لهذه المقاطع جميعاً لعرفنا إنّ القوافي المنوعة ،التي تتكرر في القصيدة هي "١٢ " قواف سنرمز لها حسب تسلسلها في القصيدة بتسلسل الحروف الهجائية بمعنى أنّ (أ) هو رمز القافية الأولى و(ب) وهو رمز القافية الثانية وهكذا وعلى هذا الأساس فإنّ انوع القوافي سيوزع حسب مقاطع القصيدة على النحو الآتي :

المقطع الأول = أ ب ج د ج هـ و

المقطع الثاني = ز ح ط د د ح ط ي د

المقطع الثالث = ك د و د د ل د

فالمقطع الأول يتكون من ست قواف فئة "أ" وهي (السماء)وفئة "ب" وهي (الغرانيق) وفئة "ج" وهي (البياض) وفئة "د" وهي (شجرتي ، أمامي ، حلمي ، اسمي ، ذراعي ،أرعبني ، يعاودني ، روحي) وفئة "هـ" وهي (خدود) وفئة "و" وهي (عليها، أنفاسها) .

ويقدم المقطع الثاني قوافي جديدة وهي فئة "ز" وهي (مدراج) وفئة "ح" وهي (اليك ، صوتك) وفئة "ط" وهي (واحدة ، بعيدة) وفئة "ي" وهي (الغياب) .

ويقدم المقطع الثالث قوافي جديدة وهي فئة "ك" وهي (النهر) وفئة "ل" وهي (تتنفسين)

وبهذا حيث إنّ فرص نجاح الاستخدام التقفوي المركب في القصيدة أدى الى تحقيق التوافق الايقاعي المجرد مع مثيلاته في القصيدة .

-التقفية الحرة المتقاطعة:

يقدم هذا النوع من التقفية أسلوباًجديداً يقدم عل أساس تحقيق نظام هندسي معين في توزيع القوافي وحتى هذا التقاطع الهندسي،يختلف في نظمه بين قصيدة وأخرى إنطلاقاً من طبيعة المناخ والتجربة، التي تقدمها القصيدة[1].

فإنّ هذه الهندسة ،تؤدي الى رسم خطوط التفعيلة في القصيدة حيث أنّها، تتجاوزحدود التخطيط الشكلي المجرد، وتدخل في صميم تجربة القصيدة لتكتسب

[1] - **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد:١٣٣**

وظيفة دلالية تؤكد مشروعية النظام وتعزز حيويته[1].ففي قصيدة **(طوعة)** في مجموعة في مجموعة الأشجار تحلق عميقاً التي يقول فيها [2].

سكاكين الحزّ بخضرتها

وظلّلت العشرين نبيا

تحت ضفائرها

سبع عشرة قيامة

وهي تنصتُ لحفيف ملائكة

رحم العذراء

غار الحراء

فكانت جنح الله وخيمته

أذ آوت ما بقي من الواح وصاياه

لتمس بكلّ الألوان ،

جبين المدن

وتعلمها كيف تكون..

تصبح بين قوسين

يتحرك نظام القافية وفقاً للتقسيم وحسب تسلسل القوافي في القصيدة مع الترميز لها بالحروف الهجائية حيث أنّها تتكون من خمس مجموعات تتوزع على ثلاثة أشكال.

١ - ينظر :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد:١٣٣

٢ -مجموعة(الأشجار تحلق عميقاً) : ٨٧-٨٩ .

المجموعة الأولى=أ أ أ ←———— شكل رقم (١)

المجموعة الثانية=ب ب ←———— شكل رقم (٢)

المجموعة الثالثة=ج ج ←———— شكل رقم (٢)

المجموعة الرابعة= د د ←———— شكل رقم (٢)

المجموعة الخامسة= هـ هـ هـ هـ ←———— شكل رقم (٣)

فالمجموعة الأولى التي تضم القافية "أ" تمثل الشكل رقم (١) وتقفياتها (بخضرتها، نبيا ،ضفائرها) أما المجموعة الثانية التي تضم القافية "ب" وتمثل الشكل رقم (٢) وتقفياتها (قيامة ، ملائكة) تناظر المجموعة الثالثة التي تضم القافية "ج" من حيث عدد التقفيات وتقفياتها (العذراء ، حراء) وتناظر المجموعة الرابعة التي تضم القافية "د" من حيث عدد التقفيات وتقفياتها (خيمته ، وصاياه) أما المجموعة الخامسة التي تضم القافية "هـ" تمثل الشكل رقم (٣) وتقفياتها (الألوان ، المدن، تكون ، القوسين).

حيث امتازت هذه القصيدة بمدى احتفائها بالقافية وهندستها في الانتظام والموازنة حيث اعتمدت نظام هندسي صارم يختلف من قصيدة الى أخرى ليكتسب وظيفة دلالية جديدة.

-التقفية الحرة المتغيرة:

تعد هذه التقفية الأكثر حرية بين أنواع القوافي المركبة (المنوعة) لأنّها تقوم على أية قاعدة محددة في توزيع القوافي فلكل قصيدة نظامها التقفوي الخاص أذ يقوم الشاعر باستخدام الكثير من القوافي في القصيدة الواحدة دون أنتظام محدد في أستخدامها [١] .

تقدم قصيدة (**شجرة الموسيقى**)في مجموعة الأشجار تحلق عميقاً التي يقول فيها [٢] .

هي لغة الحزن إذ تتغلغل في روحي

نشوة فنجان القهوة في رأسي

بعد فناء الليلة بالحرب معي ...

هي مرآتي

اشتعال الشمعة

انطفاؤها

انبلاج الضوء من شفتي الارض

ما يتركه عصفك في أغصاني

ارتعاشة يدك بين يدي

سريان الدفء وأنا أمرر كفي

حين بعدنا عنها

وتجاهلنا خضرتها

---

١ - الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، صالح أبو أصبع ،ط١ ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت -١٩٧٩ :٢٥٣ .

٢ مجموعة الاشجار تحلق عميقا : ٣٣-٣٤

يصطنع بكاء

كي تمنحه قيلة إصغاء

نردم كل ينابيع الماء

ونحن نغور برمل الصحراء

أن اول قافية ترد في القصيدة (روحي ، رأسي ، معي ، مرآتي ،أغصاني ،يدي ،كفي) نرمز لها بالرمز "أ" أما القوافي الثلاث المتتالية التي تأتي بعد مجموعة تقفيات "أ" فهي (الشمعة ، انطفاؤها ، الأرض) ورمزها "ب"تعقبها القافية التي نرمز لها بالرمز "ج" تقفياتها هي (عنها ، خضرتها) أما القافية التي نرمز لها بالرمز "د" هي (بكاء ،أصغاء ،الماء ، الصحراء).

أذ تتوزع القوافي في التقفية الحرة المتغيرة توزيع حر غير منتظم وغير خاضع لقاعدة واضحة فيه.

الفصل الثالث

المبحث الثاني

الإيقاع الداخلي

يشكّل الإيقاع الداخلي جزءاً لا يتجزأ من الموسيقى الشعرية، ويمثل حركة الاصوات الداخلية التي تعتمد التناسق الصوتي لمجموعة الحروف التي تكون النصّ انسجاماً تكوينياً ،اذ تبدو حروف النصّ متألفة ذوقياً عن طريق الاعتماد على ظواهر الايقاع من تكرار وطباق وجناس وتضمين ومقابلة وغيرها [١] . و تؤدي الموسيقى الداخلية بما تمتلكه من فاعلية (بوظيفة بارزة ومهمة في إبراز فنية النصّ الشعري، وذلك بسبب تقديمها الصورة الفنية على وفق تجربة الشاعر من جهة وكونها معياراً دقيقاً للتمييز بين شاعر وآخر وقصيدة عن قصيدة من جهة أخرى، وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء)[٢].وهذا التفاضل ناشئ من حيث (تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة)[٣] ذات وقع جميل على الأذن ضمن بنية متسقة تحكمها قوانين داخلية ، ثم (المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة)[٤].

١ –التوازي:

والتوازي هو من الأنساق القيمة داخل النصّ الشعري الحديث والمعاصر منه بالتحديد، ويختلف عن التكرار من جهة كونه (مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه،بمعنى أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك

١ -ينظر: الاسس الجمالية في النقد الادبي ،عرض وتفسير ومقارنة ،عز الدين اسماعيل ،ط٣،دار الشؤون الثقافية ،بغداد-١٩٨٦: ٣٧٤ .

٢_ شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية، إعداد: صالح بن عبدالله، إشراف: حمد بن عبد العزيز السويلم، جامعة القصيم، السعودية - ٢٠١٨م: ٤٥.

٣_ الشعر والنغم دراسة في موسيقى الشعر، رجاء عيد، ط١، دار الثقافة، مصر، القاهرة –١٩٧٥م: ٢١.

٤_ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، ط٧،دار المعارف، القاهرة :٨٠.

من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفاً معادلة وليسا متطابقين تماماً، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما)[١].

ومن هذا المنطلق يكون التوازي من المفاهيم الألسنية البلاغية وهو على نوعان الأول توازٍ يتعلق ببنية البيت والإيقاع والوزن والجناس، والسجع، والقافية، وتكمن قوة هذا التكرار في كونها تولد تكراراً أو توازياً مناسباً في الكلمات أو في الفكرة، والثاني توازٍ يتعلق بالكلمات والمعاني بما فيها الاستعارة، والتمثيل، والتشبيه، والطباق، والتباين، والمغايرة، ويظهر التوازي في البنية الفونولوجية، والصرفية، والتركيبية والمعجمية للغة [٢]، ونسق التوازي يظهر في كل مستويات النص الشعري وسيتم تناوله في شعر سعد ياسين يوسف على تقسيمات:

١-التوازي الصوتي:

ويشتغل التوازي الصوتي في اتجاهين، الأول: توازي الأصوات المفردة، فيظهر في هذا المستوى تكرار أصوات معينة على طول المقطع أو القصيدة ،تتجاوز كونها ترديد صوتي يساهم في بعث حالة انفعالية عند المتلقي لتصبح بمرتبة الرابط الايقاعي الخفي بين مكونات الملفوظ الشعري [٣] .والثاني: التوازي اللفظي يتم عن طريق انتقاء الالفاظ في كل تجربة نفسية شعورية هي التي انتجت القصيدة .ضمن دلائل مرونة ألفاظ الشعرية قابليتها للاشتقاق والتكرار والترادف وإجراء ألوان البديع اللفظي عليها، وهذه الأمور وثيقة الصلة بموسيقى اللفظ، فهي ليس إلا تفنناً في طريق ترديد الألفاظ في الكلام حتى يكون للأصوات موسيقى ونغم [٤]، واستعمل التوازي الصوتي في شعر سعد ياسين يوسف بصورة مكثفة، ففي قصيدة **(شجر الموت)**[٥]:

نقالات .....

نقالات .....

كيفَ سنحملُ شجرَ اليوم المسجى؟؟

١_ تحليل النص الشعري، لوري لوتمان، تر: محمد فتوح: ١٢٩.

٢_ينظر: البنية الإيقاعية في شعر كمال سبتي: ٦٦.

٣ - ينظر:البنية الايقاعية وتحولاتها الدلالية في شعر كمال سبتي : ٦٩

٤_ ينظر:تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، عبد الخالق محمد العف، مجلة الجامعة الإسلامية، مج٩، ع٢- ٢٠٠١م :١١.

٥_مجموعة (أشجار خريف موحش): ٦٣-٦٥.

– نقالات...

كيفَ نلملمُ دمه الزهري ؟؟

– نقالات ...

كيفَ نسافرُ نحوَ الله ؟

ففي لفظة **(نقالات)** يريد الشاعر صناعة معاناة طويلة للحرب نمت وتطورت واستمرت إلى الآن، ولهذا الشاعر استعمل التوازي الصوتي بكثافة، فعمد إلى ترديد هذه اللفظة اربع مرات ؛لتعمق دلالة كثرة نقل الجرحى والقتلى، الذين يسقطون في الحروب، فعند ذكرها لأول وهلة ،تحيل بنا مباشرة إلى موضوعات الحرب، فكان التوازي حاضراً على مستوى اللفظة التي احتلت البدايات السطرية لكل مقطع ، فشكلت تماثلاً صوتيا امتد لخمسة أسطر عبر بنية هذا النصّ.

وجعل بين تشكيل **(نقالات)** تشكيلات استفهامية ثلاثة تتعلق بالتوازي الصوتي، وتبحث بكيفية التعامل مع قتلى الحرب على النقالات من الأطفال والنساء، وبالتأكيد الشاعر يستغل هذه المشاهد لنبذ هذا الواقع، وهي **(كيفَ سنحملُ) و(كيف نلملم) و(كيف نسافرُ)** .

إنّ تكرار الفعل المضارع **(نحمل، نلملم، نسافر)**، له دلالة صوتية ساعدت على خلق تفاعل مباشر مع المتلقي بحكم دلالته الآنية الحاضرة التي جعلت المتلقي دائم التركيز والانتباه[1] . وإنّ مجيء صوت (النون) في بداية الأفعال ،أدى إلى ظهور نغمة متوازية ،ترتبط بمعنى أنّ المقتول هو كالشجرة التي كنا ننتظر نموها وازدهارها وثمارها.

فمن خلال هذا التماثل في الصوت المفرد وفي اللفظة إشارة إلى قتل الحلم قبل أن ينمو ،وهنا إشارة لضحايا الحرب من الأطفال ،الذين هم كالزهور اليانعة ،التي تريد التنفس والعيش وتحقيق الجمال، فينتقي أكثر المشاهد ايلاماً ودموية وهو تناثر الأشلاء، في إشارة إلى قساوتها ووحشيتها ودمويتها، ويأتي ذلك من دون التنازل عن التعبير المتدله بالانتماء إلى (رؤاه الشجرية) تلك التي تؤثث المكان، وهو يمد جغرافية شجرته ،ليتسع وطناً،قيض له أن يكون (شجراً) مثمراً، ولكنه متعاور بالأسى والشجون، وبمكابدات إنسانه، الذي انتمى إليه وتجذر وجوده فيه ،حيث الأشجار ترسم لمعادل موضوعي يستدرجه الشاعر من معجميته وباذخ مدلولاته، ليؤشر دعوى

١ -ينظر: البنيات الاسلوبية في مرثية بلقيس ، رشيد بديدة ،جامعة الحاج لخضر ، الجزائر-٢٠١١ :٨٣ .

التمسك بالمكان، والانتماء القيمي المتعالي إليه [١]، فيسترسل في معاني الحرب المخيفة مستعملاً توازي الأصوات المفردة:

مَنْ يخلع أبواب الجنة؟

يحملُ طفلاً؟

حين تشظى

لملمهُ المفجوعون بكيسٍ

يوم اعتذرتْ حتى

النقالات....

ففي تشكيل **(يخلع)** و**(يحمل)** توازياً صوتياً سمّاه جان كوهين (بالمتلبس)،بمعنى تقوم هكذا كلمات على التوازي الفونيمي المتماثل، إلا أن صوتيّ (العين، الميم) قد ميز بين هاتين الكلمتين، ولولا هذا الاختلاف لحدث نوع من اللبس السمعي، وكأن الكلمتين كلمة واحدة، فـ**(يخلع، يحملُ)** طلب استغاثة عاجلة من السماء على جرائم الحرب التي تقطع الأطفال، لكن في الوقت نفسه ،يرى المكان المناسب لهؤلاء الضحايا إذ السماء والجنة ستسقبلهم، حتى يتحقق الأسلوب الطلبي الذي أراده من الاستفهام، وهذا الاختيار من الشاعر لأسلوب الاستفهام، يوضح حجم القتل والتنكيل الذي تعرض له أهل هذا البلد، وحينما تدخل هذه الملامح التكرارية من ضمن التوازي الصوتي ،فإنها تتسبب في إيجاد إيقاع جميل متناغم في القصيدة[٢]؛ ليتناسب مع معاني الموت هنا التي تختلف عن معاني الموت وتشكيلاته في أيِّ مكان آخر فهذا التشظي كان للأجساد والأحلام على السواء؛ لأنّ الحلم متجذر في كل طفل حينما يولد ويكبر شيئاً فشيئاً وتكبر أحلامه معه، وضياع الجسد والحلم لا تستطيع النقالات جمعه وحمله ونقله.

ثم دلالات حمله بالكيس تفتح النصّ على تشظيات أخرى وعلامة على معنى آخر، فلا (وجود لأي تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدية وراء فعل التواصل) [٣]، منها نوع

١- ينظر:تأملات في جديد الشجر.. عند الشاعر (سعد ياسين يوسف)، د. علي حداد، ثقافية الصباح الجديد، ٢٠١٦/٦/١٨.

٢ - ينظر: ابحاث لغوية في لسانيات النص القرآني بين التنظير والتطبيق ، د. أشواق محمد اسماعيل النجار، ط١ ،عالم الكتب الحديث ، بيروت – ٢٠١٣ :٢٩.

٣-استراتيجية الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري: ١٨٣ .

الموت ونوع الحرب التي تستهدف هذا البلد، فالجسد والحلم يحملان في كيس وممكن لهذا الكيس أن يرمى في زاوية أو أي مكان آخر، وبهذا التقديس لهذا الجسد واحترامه بعد موته قد أصبح مهدداً، والتوازي الصوتي حقق هذه الدلالة، وفي قصيدة **(عيون الصّبّار)** يظهر توازي الأصوات المفردة[1]:

توقفتْ على سُلَّمِ الفجيعةِ

خطواتٌ راقصةٌ

على رصيفٍ صعدَ إلى السَّماءِ

فوقَ نافورةٍ من دمٍ

توضَّأ بالبراءةِ

فالموتُ بجناحيهِ المهولين

تسحَّرَ بالكرادةِ

وأفطرَ جثثاً متفحمةً،

صرخت فقدٍ....

لقد اعتمد الشاعر على الهندسة الصوتية بين الألفاظ ،موظفاً هذا التقنية توظيفات عدة منها جذب انتباه المتلقي و الإفادة من الدلالة الايحائية لحرف (الفاء)، فقد أراد الشاعر بيان حقبة في أعلى درجات المأساوية وهو (تفجير الكرادة الاجرامي) ،الذي شكل وقوف العراق في وجه الموت وتعرض العراق لأبشع الجرائم من قبل داعش الاجرامية والإرهابية ،التي لا تتكلم إلا بلغة القتل ،حينما اعلنت حربها على كل ما هو عراقي وإنساني.

وإن الاعتماد على ترديد صوت (الفاء) في كل كلمات الفاجعة **(توقفت/فوقَ/ نافورةٍ/ فالموتُ/ وأفطرَ/ متفحمةً/فقد)** حقق توازياً صوتياً في كل مقطع منها، وقد جاء تكرار هذا الصوت في خدمة الدلالة، موحياً بالتجربة النفسية الشعورية للشاعر، ودالة على اللاشعور، إضافة إلى الايقاعات الموسيقية التي يُخلفها هذا الصوت سواء أكان بتماثله أم تقابله أو إيحائه[2]، معطياً دلالة لعدد الضحايا وكثرتهم، مع الإشارة لطريقة الموت **(حرقاً)**، فكانت هذه فاجعة هزت العالم

١-مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ٩-١٠.

٢_ ينظر:البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، معاذ الحنفي : ١٤٠ .

ووجدان العالم، لكن في النتيجة لم يحرك العالم ساكناً، بل اكتفى بالاستنكار، الأمر الذي أدى بالشاعر الى أن يختتم القصيدة بالتوازي الصوتي اللفظي:

تحت ركامِ النزواتِ

تستمطرُكَ الرَّحمةَ

والرّحمةُ شجرةٌ

ما عادت تورقُ في الأرضِ...

هذا الطوفان.

ومن الملاحظ على هذا النصّ التشكيلي الشعري الختامي، أنه ارتبط بالإشارة إلى الصراعات الداخلية ،التي تجعل العدو أقوى أشرس، فنجد أن الوحدات اللفظية تحتوي على طاقة دلالية ،تقوم بتنظيم البُنى المنسجمة والمؤدية إلى انتاج التوازي الصوتي عبر آلية توازي النهايات والبدايات، أي: يكون التوازي الصوتي في نهاية المقطع وفي بداية المقطع الذي يليه **(تستمطرُكَ الرَّحمةَ/والرّحمةُ شجرةٌ)**، ليعطي صورة مضادة لمعاني الحرب. إذ الرحمة كالشجرة تسقى بالمحبة؛ لتكبر وتكتمل وتصبح قوية ومتماسكة في وجه **(الطوفان)** ،الذي يفوق كل مظاهر الطبيعة الأخرى، ولهذا انتهى وبدأ بها،ليعطي قوة ايقاعية صوتية، تبقى عالقة في الذهن وتشكل خاتمة المحور النصّي، فحين يؤدي المتكلم فعلاً كلامياً فإنه يعرض قصديته على هذه الرموز، فحين يقول المتكلم شيئاً ويعني آخر، فإنه يؤدي فعلا قصدياً يسهم في توجيه الخطاب ليكتسب بعداً آخر اذا ما أخذت بعداً حجاجياً وتداولياً لتفيد توجيه المتلقي وتسهم في انشاء علاقة دينامية بين العناصر اللغوية وغير اللغوية[1].ونستطيع القول إنّ الشاعر سعد ياسين استهدف الاشارة الى الاستقرار والحرية المطلقة لا الحرية السياسية فقط وحاول ان ينظم أشطره بحيث يقيم اساساً عاطفياً يخاطب به الوجدان البشري الذي يعيش خيبات أمل وظفها في بناء هيكل قصائده على المتوازي من الجمل التي اكتسبها جرسيتها الحالية والنغم الذي يعمل على شد أجزاء المفردات

٢ – ينظر :العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، جون سيرل، مقدمة المترجم :سعيد الغانمي: ٢٠٨.

المبعثرة ومحاولة لم شتاتها ليكشف عن دلالات نفسية عميقة [1]. فكان التوازي اللفظي معززاً الايقاع الذي يرسم الصورة النفسية ليتلمس المتلقي هذا الأثر حيث القراءة ويعيش هذا الانفعال .

٢- التوازي التركيبي:

و ينطلق هذا النوع من قسمين، الأول: التوازي النحوي الذي يعتمد على العلاقات النحوية التي ترتكز عليها مكونات اللغة وأنظمتها، والثاني: التوازي الصرفي الذي يقوم على تكرار المفردة أو مشتقاتها الصرفية في بدايات الأسطر الشعرية أو في جزء منها[٢]، ومن استعمالات التوازي التركيبي في شعر سعد ياسين يوسف ما جاء في قصيدة**(شجرة آدم)**[٣] .

حيث التقيا

نهرا دم وماء

تكشف عن سرتها

الأرضُ

تعلو غابات النخل

عصافير الجنة

تصعد مثل أذان الفجر

من أزمنة تجتاحكِ كالطوفان

وتعلق فوق فروعك آلاف القمصان

تستصرخ ثأراً

او تطلب نذراً عيته السنوات

من غزوات النار

من فحم حروب الغبراء وداحس

من جلجل ةالسرقات

وملايين حوافز خيل الليل الأعمى

١- ينظر : التحولات الايقاعية في الشعر العربي الحديث ،خدام بدر ،مجلة الاعلام ، ع٤،س ٢٠١٠: ١٩٦ .
٢ـينظر: البنية الإيقاعية في شعر كمال سبتي :٨١-٨٧.
٣ -مجموعة (شجر الانبياء):١-٥.

تأتي وتقوم قيامتها

يتفتت وجه الحجر

وتنبع من قاعدة رخام الصمت عيون الورد فتستحقها خيول الملك اللأندة بريح غروب الشمس وتبعثر أوراق الورد على وجه الصحراء فتنبت أشجار ودماء وأن الطموح الانساني شاق في شأنه أن يؤدي الى تجاوز النفس قبل أن يتجاوز ما حوله .

والشاعر الحديث في طروحاته يريد أن تكون قصيدته بمثابة مسار يضيء حيزاً من واقعه ،الذي قد يكون مظلماً فيكون فنّه متقدماً ومتنامياً في المكان والزمان كرؤية قصيرة أو اشكالية حيوية مثيرة للجدل. وهذا ما فعله الشاعر سعد ياسين في جلّ قصائده التي يعتمد على انزال اللغة من سماء الروحانيات الى أرض الواقع لتنتج نصّاً معترضاً ومنتفضاً على الواقع المعاش ، يستعمل مفردات فيها من الاثارة والجرأة ،مما يجعل النصّ أكثر حيوية ،وتوظيف هذه المفردات بطريقة تكاد تحمل فيما وراء المعنى او ما يسمى بمعنى المعنى معبرة عن رؤيا ونظرة جديدة الى الحياة وموقف من العالم [1] .

ومن وسائله التعبيرية لتحفيز المتلقي واستفزازه واستثارة مشاعره بتكرار التراكيب وانتظامها من جانب ومن جانب آخر بهدف تبليغ رسالة ما .فنجد في تأليف العبارات وتخيير الالفاظ ثم نظمها في نسق خاص تناسقاً في الايقاع الناشيء منها وفي انتقالات مقاطعة .

تكشف عن سرتها الأرضُ

تعلو غابات النخل

تصعد مثل أذان الفجر

تعلق

تستصرخ ثأراً

تأتي وتقوم

يتفتت وجه الجمر.

١ - ينظر:سيكيولوجية النصّ، علاقات التوازي في مجموعة ألاشجار تحلق عميقاً للشاعر سعد ياسين يوسف ، جاسم محمد جاسم ، مدونة الثقافة العراقية نخيل عرافي ، شبكة الانترنيت .

وهذه القصيدة وتتعلق بـتجربة سؤال الذات، التي تحددت أغراضها وبمجملها في التأثيث لسرد سيرة تدوّن حالة التواصل مع الطبيعة والإنسان سواء أكان في استنطاقه الحضور وبما أوحى له من اختصار أزمنة النفور ودفقة الانحسار أم الذي أقصاه الغياب [١]، فصراع الحضور السلبي والغياب الإيجابي الذي تنتظره الذات من الطبيعة هو ما اشتغلت عليه التشكيلات الشعرية في هذه القصيدة.

وتظهر قصيدة **(شجرة آدم)**، لتبين اعتماد الشاعر سعد ياسين يوسف على عتبة لقصيدته ،تنطلق من الموروث الديني، معطياً الدلالة السلبية للشجرة، حينما جعلها موازية للشجرة التي أخرجت نبي الله (آدم عليه السلام) من الجنة، فكانت موازية لشجرة الدنيا، أو بالتحديد لشجرة واقعنا، فمن كونها رمزاً للحياة في كينونتها ،تحولت إلى الدلالة المخيفة، وهي ارتباطها ذهنياً بالعذاب والعقاب.

ولقد أسهم التوازي النحوي المؤدى بأسلوب الجملة الفعلية المكرر في موسيقى هذا المقطع الافتتاحي وزيادة التنغيم وتقوية جرس الألفاظ لأن(الذي يقرع السمع عند المتلقي ما هو إلا جرس اللفظة)[٢]، لتحقيق الهدف من النص وهو إيقاظ الأذهان والتأثير في النفوس، فاستعمل الفعل المضارع **(تكشف/ تعلو/ تصعد)**. ليحقق حضورين من تكرار الأفعال المضارعة، الأول حضور الموت وخطفه الأطفال والشباب والحياة، والثاني بيان المكانة التي تنتظر هؤلاء الشهداء في الحياة الأخرى، فهم يتجولون في الجنة كالطيور، فأرواحهم صافية ونقية تموت بهدوء وتصعد بهدوء، لاسيما أن تشكيل **(الطوفان)** مفارقة ،تدل على اكتساح الموت للحياة ضمن هذه الأزمنة التي نعيشهاواستمرارية هذا الأمر بدلالة المضارعة، فكانت تشكيلاته وسيلة لإحياء صفات إنسانية جوهرية معينة أو آمال باطنية ،وأن الشعر العظيم هو ما يخاطب العواطف الإنسانية الأولية أو تلك المشاعر الأولية التي تكمن على الدوام في الجنس البشري.

وحقق التوازي النحوي في تكرار الأفعال المضارعة معاني الصعود والارتقاء **(تكشف/تعلو/تصعد)** التي وضحت معاني **(النخل، الجنة)**، إذ الشجرة في استعمالات الشاعر

١_ ينظر :قراءة سيمولوجية في ديوان (شجر الأنبياء)، أ. منار القيسي، دار الوسط اليوم للإعلام والنشر، شبكة الانترنيت.

٢_جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، ماهر مهدي هلال،دار الرشيد للنشر ،العراق –١٩٨٠ : ٢٥٩ .

تنطلق من فكرة الصوفي ابن عربي (ت٦٣٦هـ)، الذي يعدّ أن الشجرة تمثل الإنسان الكامل؛ لأنها تعطي وتتفاعل وتقدم الحياة، وبهذا يتنبأ الشاعر بأن أرواح الشهداء مستقرها الجنة، محققاً(الصورة الشعرية المكتنزة بمضامينها التي تحيلنا إلى البدئية في تكون العالم من حولنا)[١].

وهذا هو الجزء من التوازي النحوي الذي أشار إليه رومان ياكبسون وتطرق فيه لقضية الانسجام الإيقاعي والدلالي للألفاظ ،التي تحقق الهدف من التشكيل الشعري حينما قال: (إن انساق التوازيات في الفن اللفظي تخبرنا بشكل مباشر عن الفكرة التي تتكون لدى المتكلم من التماثلات النحوية)[٢]، فتميزت لغة القصيدة بطابعها السردي بشيء من الدراما، لاسيما أن (لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع الذي يجري ولما ينقض)[٣]، ثم يعزز التوازي النحوي حينما يقول مسترسلاً:

من فحم حروبِ الغبراء وداحس

من جلجلة السرفات

وملايين حوافر خيل الليل الأعمى

تأتي وتقوم قيامتُها

في هذا المقطع يظهر أن الشاعر اعتمد كثيراً على البنى الأسلوبية المختلفة في تصوير آلامه وتشظياته، وهو في وطنه الذي أصبح بؤرة للموت لا الحياة، ولهذا اعتمد في تصويره على التوازي النحوي (شبه الجملة الجار والمجرور) في **(من فحم حروبِ/ من جلجلة السرفات)** واستعمل التوازي النحوي بحروف الجر؛ لأن حروف الجر عوامل ضعيفة[٤]، فتتناسب مع كونه ومجتمعه ضحية الحروف والقتل (دلالة الضعف)، فشكل توازياً تركيبياً مع الدلالة المقصودة في هدف النص.

١_شعرنة الواقع والأشياء قراءة في (شجر الأنبياء)، نصير الشيخ، ملاحق المدى، ٢٠١٢م، www.almadasupplemens.com.

٢_ قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، تر : محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د.ط) – ١٩٨٨ : ٦٧.

٣_جمالية التوازي في شعر نزار قباني، يوسف بديدة، جامعة الحاج لخضر، الجزائر– ٢٠١٤م:١٠٩.

٤_ينظر: الفصل النحوي بين مطالب التركيب وقيم الدلالة، عبد العزيز موسى علي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج٣٣، ع١– ٢٠٠٦م: ١٣

لقد عمد الشاعر إلى تقنية الاسترجاع ليثبت فكرة أو قطب للمعنى وهو ماضوية الحروب ،التي كتبت على هذا البلد، معتمداً على استعارة **(حوافر خيل الليل الأعمى)** ،إذ الليل لا ينقطع ويسير مستمراً في ظلامه الذي يوازي فكرة **(الحرب)**، وهذا هو التجاور والتنافر في البعد الاستعاري القائم على فكرة التشبيه وزيادة. ليحيل إلى أن بنية الوعي لدى الشاعر تتأسس على أفكار ثابتة واضحة تحدد علاقته بالعالم وتقتضي الثبات في أشكال التعبير عن هذا الوعي و يظهر أن العلاقات الأساسية المشكلة لوعي تتبني على التجاور والتنافر والانفصال في الوقت نفسه وليس الاتصال وتظهر في احتدام بالحركة والفعل يعقبه انكسار وتوقع انطلاق يحبط لأنه مغلول، وطي تلاحم موقوت بأشياء الكون وموجوداته [1]، فكانت هناك علاقة تلازمية بين الموضوع وحروف الجر، وهذا أعطى للنصّ ،جمالية دلالية ونغمية، عن حزنه وضعفه بأسلوب التوازي الذي كثّف من إيقاعية النصّ ليمثل أسلوباً عاكساً ومجسداً للآلام والمعاناة نتيجة الحروب، إلى أن يختم قائلاً:

شجرة آدم

تطلق موجتها

كفيها ملايين الأغصان

تجلجل فيها الخضرة كالطوفان

يستيقظ من "جيكور" راهبها

"يصيح بالخليج،

يا خليج ...

فيأته الصوت كأنه النشيج

يا خليج"

ينطلق الشاعر في هذا المقطع الختامي من جملة النداء ،التي تستعمل في التوازي النحوي المتعلق بدلالة المنادى البعيد والقريب في تشكيلات **(يصيح بالخليج/ يا خليج/ يا خليج)** للتعبير عن الرغبة في تقريب القريب من القلب من جهة البعد النفسي، والانتقال إلى المناداة وتقريب المسافات من جهة البعد المكاني، فكان يحتاج إلى انزياح النداء ،إذ يسهم هذا الأسلوب في بناء

١_ ينظر :اضاءة النص، اعتدال عثمان: ١٨٩.

النصوص الشعرية (ويعيّن مراحلها أو يفصل فيها موضوع عن موضوع ،إذ كثيراً ما يتردد في أشباه المطالع)[١]، فصوت المناداة هو تعبير عن الكل ومن أجل الكل، فسائر المناديات منصوبة بفعل مضمر تقديره: أدعو أو أنادي، وهذا إذا أُظهر تغير المعنى وصار النداء خبراً، بعد أن كان إنشاءً[٢]، ومن هذه الجزئية يتحقق التوازي النحوي نغمة موسيقية ثم دلالية.ويعود إلى دائرة المعنى الذي انطلق منه ،فيقدم تشكيل **(شجرة آدم)**، ليعود إلى العتبة ويؤكد حضورها بحمولاتها المرتبطة باسم هذه الشجرة، لاسيما أن الخلود أصبح محالاً بحكم ما تحمله هذه الشجرة من أبعاد ومعاني، وبالتحديد في الهبوط من الأعلى إلى الأدنى، إلى أن يقدم تشكيل **(يستيقظ من "جيكور" راهبها)**، وهنا تحول إلى استحضار شخصية السياب من خلال البعد المكاني قرية **(جيكور)** وقصيدة (غريب على الخليج) بالتحديد؛ ليجعلها مرأة لشخصيته ولحظته الشعورية القائمة على عنصر الحالية. إذ في لغة العلاقات المكانية التي تتحدد هنا بالوطن المنفى، تعد وسيلة من وسائل وصف الواقع، وتكشف في الوقت نفسه على المستوى الفوق نصّي، أي على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف [٣]، منتهياً بتقديم الأسئلة اللامتناهية، إذ الأفق الواسع الذي يعطيه الخليج يصطدم بكل الصور المتعلقة الواقع.وقد تكون صورة الشاعر متوازية مرصعة صدارة أو نهاية ففي قصيدة **(جذرك يتنفسك)** [٤] التي يقول فيها :

بعكس دوران الأرض

أغفو،

أغفو...

مأخوذاً

أطرق أبواب تهجدك

١_ خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابسلي ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس – ١٩٨١ : ٣٦٧.

٢_ الرد على النحاة، ابن مضاء القرطبي، تحقيق: شوقي ضيف، ط٢،دار المعارف، القاهرة– ١٩٨٢م :٧٩-٨٠.

٣_إضاءة النص، اعتدال عثمان: ٢٨.

٤ -أشجار لاهثة في العراء :٧٥ .

لحظة تتناثر أحرف رغبتك

مقفلةً في قمة صحوك

أشعل أغصان التسبيح

متقياً بردك،

بثلج شتاءٍ

أخشى أن يطرق بابك

في هذه الأشطر إن الصورة جاءت مرصعة النهاية هي المفردة التي انتهت بها في الشطر الثالث **(تهجدك)**.

٣- التوازي العلائقي:

لما كان التوازي مجموعة من ألانساق التي يحكمها نظام ينبني على التركيب والتقابل بين وحدات لساني مختلفة تبدأ بأصغر وحدة لسانية وتنتهي بتراكيب لغوية مختلفة ،وقد عّرفه اللسانيون بأنه اعادة لبنية ما او بعض عناصرها مع اشتراك في المعنى واختلاف فيه ،وبهذا يكون التوازي تأليفاً ثنائياً لمجموعة وهي عبارة عن تكرارات خالصة في مقابل المتغيرات التي هي بمثابة اختلافات خالصة، بمعنى إنه يرصد مبدأ التكرار والعلاقة التي تجمع المتكررات بوصفها تقنية أساسية في تكونيه [١] .إنّ التوازي العلائقي ينطلق من نوعين، الأول: التجنيس (التناسب) الذي هو من الأشكال الصوتية المهمة وعن طريقه يتشكل الإيقاع الداخلي فللجناس ما للتكرار من تأكيد النغم ورنته، والثاني: التضاد ويسمى بإيراد النقيض أي: الإتيان بالأضداد[٢]، واستعمل سعد ياسين يوسف التوازي العلائقي عن طريق التضاد في قصيدة **(حضور)**[٣]:

أزليّةُ الوجودِ تعني

أنْ لا استوعبَ ما تسمّيهِ

الغياب....

١ - ينظر : قضايا الشعرية ،رومان ياكبسون ،تح محمد الوالي ومبارك حنون ،ط١ ،دار توبقال ،الدار البيضاء -١٩٨٨ :١٠٣ وينظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، أبو محمد القاسم السجلماسي ،تح علاء الغازي ،ط١،مكتبة المعارف ،بغداد – ١٩٨٨ :٥١٨-٥١٩ .

٢_ينظر: البنية الإيقاعية في شعر كمال سبتي: ٩١-٩٥.

٣_مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ٤٩-٥٠.

ما دام شريانُ نهرنا

عارياً من الضِّفافِ

يتدفّقُ مرتقياً بموجهِ الأخضرِ

نحو سماءِ حضورِكِ في....

إنّ جدلية الحضور والغياب تعتمد على المعاني المضادة، وحوار الحدود المتقابلة والمتباينة، إذ الحد هو منتهى كل شيء، وبهذا هو التقابل بين الأشياء، التي تؤدي إلى التقابل بين المعاني، وهذه تجتمع في النفس البشرية بصورة دائمة ومتجددة، كالموت والحياة والسواد والبياض والنور والظلمات والخير والشر والحزن والفرح والحب والكره، وهذا جزء من التوازي الذي يتحقق داخل النصّ.

تشير عتبة القصيدة إلى تشكيل الحضور بالرغم من حمولات الغياب التي تتكثف وتنتشر، فيبدأ بالتضاد من خلال تشكيل **(أنْ لا استوعبَ ما تسمّيهِ الغياب)** فكلمة **(الغياب)** فكرة تثبت السقف الزمني لنقطة انطلاقه ومعالجته بما يضدّه ويوازيه علائقياً، فجعل رفض الغياب المباشر الذي يفخر به هو الأساس.

ولهذا جاء الحضور ضد الغياب المتعلق بالإحجام والتراخي والضعف، ودلالة الغياب في وعي الشاعر الذهني ووجدانه، فجاء بتشكيل **(نحو سماءِ حضورِكِ في...)** فجاء بضد الغياب وهو الحضور، إذ يريد الشاعر أن لا يفقد المشاركة في وأد الغياب، وجعل حضور الذات الفاعلة والمؤثرة في المجتمع، فتوظيف الشاعر لظاهرة التضاد هو دليل على أنه يعيش صراع ذاتي مرتبط بالظروف التي يعيشها، فأسهمت في خلق إيقاع ملائم للإيقاع النفسي.

فهو ليس شاعرٌ يتكلم من فراغ بقدر ما تكون كلماته وتشكيلاته الشعرية صورة من صور المعالجة، فالحياة من تغذي ذاته بهذا الحضور، فعزز بتشكيل **(ما دام شريانُ نهرنا)** الذات إذ لجأ إلى صورة الماء المرتبطة بالحياة التي تضمن ديمومتها، وجعلها خير معين له في استمرارية حضور الأمل، فيجعل الغياب في اليأس، الذي لا يستقيم ويتلاءم مع أدوات الحضور التي تأصلت في ذاته المتفائلة، وهي ثنائية ضدية تفرز داخل النسق الشعري رؤية مفارقة، وهذا جاء منسجماً مع خصوصية الانفعال الذي يسقطه الشاعر على اللغة، ثم يستمر منتقلاً إلى التوازي العلاقي بتقنية الجناس في القصيدة نفسها فيقول:

هذا عيدٌ

فتحَ اللهُ لي

فيهِ بعضَ نوافذهِ

بسماءٍ سابعةِ

من فيروزُ

وحينَ دنوتُ لأُبصر

ما فيها

أشرقتِ بنورِكِ

قلتُ بسرّي

كما المسكونِ

سبحانك ربَّي!!!

سبحانك...

فالعلاقة بين **(سبحانك)** الأولى و**(سبحانك)** الثانية تتجاوز مستوى كونها علاقة صوتية بينهما لما يسمى بالجناس، إلى مستوى آخر يبدأ بأمل وتفاؤل وإشراقة جديدة، فاستعمل الشاعر لتحقيق المفارقة من خلال الجناس كلمتين تتشابهان بالحروف وعدد تشكيلها، وكذا الدلالة التي أعطت المعنى المقصود.

والشاعر في هذا التوازي العلائقي بالجناس يعمد إلى جزئية البوح والاعتراف التي تتناسب مع موضوعات الغزل، فتكون المواقف دائماً بحاجة إلى التصريح والتعبير عمّا في النفس من ألم وكبت وعذاب، إذ هذه المشاهد تتوارد أحياناً بصورة متقاربة في نصوص الشعراء؛ لأن سبحانك الأولى بوح واعتراف بالجمال، وسبحانك الثانية تعطي أبعاداً أخرى للجمال وتجعله أكثر سعة وشمولية.شئ وهذا كان عبر المعاني الكلية لأنها (الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الكلي والجزئي)[1]، كما أنها وسيلة الشاعر في (نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه)[2]، وهذا من سمة الجناس التي تهدف إلى (أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة فأما المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة...

١_ النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت– ١٩٧٣م: ٤٤٢.

٢_ أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ط٧،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة– ١٩٦٤م: ٢٤٢.

وأما المجانس فأنْ تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة من جهة الاشتقاق)[1]، ويظهر التوازي العلائقي في قصيدة **(محاولةٌ ليست أخيرة)**[2]:

كُلَّما همَمْتُ

بكتابةِ قصيدةِ حبٍّ

لك عاليتي...

وقفتُ على حافةِ هذا الكونِ

لأنادي أشجاري

أشجارَ الغاباتِ من أقصى الأرضِ

إلى أقصاها لتُريني

هل ثمةَ شجرةٌ تطالُ سموَّكِ

فأسميها باسمكِ....؟

يستند الشاعر في عتبة القصيدة إلى جعلها ليست الأولى وليست الأخيرة، إذ احياناً تكون قصيدته كالشجرة التي تقدم العطاء لتفرض على الذات الرقي والازدهار، فجاء تشكيل **(بكتابة قصيدة حب)** إشارة إلى ما يعادل قصيدة الحب في نفس الشاعر، وهي الأشجار التي تشكل معادلاً موضوعياً للحب، فكلاهما المرأة والشجرة تحتاجان إلى العناية والاهتمام.

فاستعمل التوازي العلائقي بالجناس في ثلاثة مواضع: الأول ألفاظ **(أشجاري/أشجار/شجرة)** التي تبين العلاقة الداخلية في البنية الإيقاعية القائمة على بنية التماثل الصوتي والبنائي لنهايات الأسطر وبداياتها ووسطها، لتضفي على شعرية النصّ نغماً خاصاً، فأراد الشاعر البوح والاعتراف بالجانب العاطفي الذي يختلج في نفسه فاستعمل **(أشجاري)**، ومن جهة أخرى جعل المحرك لهذا الجانب العاطفي **(أشجار)**، وليثبت عدم التجاوز لعالم القيم الذي نشأ فيه وتأثر به **(شجرة)** التي كانت منطلقه دائماً وملجأه.

أما الموضع الثاني ففي ألفاظ **(أقصى/أقصاها)** يظهر الجناس وهو يعطي دلالة المقابلة بين الجهتين فكلاهما بداية ونهاية، وبهذا اختلف المعنى والحركات بين التعبير الأول والثاني، وبقى

١_ نقد الشعر والنثر، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج (ت٣٣٧هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة: ١٨٥- ١٨٦.

٢_مجموعة (الأشجارُ تحلق عميقاً): ٢٢-٢٥.

الموضوع والجانب الصوتي يجمعهما أي: ما أتفق ركناه في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في الحركات سواء كانا من اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو من غير ذلك[١].

بمعنى أن الشاعر كان متوازناً في الانتقال بين الذات الحالمة المحبة والشجرة، كجزء من المنولوج الداخلي الذي في (الأساس استبصار بالتجربة الإنسانية، حيث يسهم في إثراء معرفة المتلقي برؤية جديدة، تلك الرؤية يكون لها إمكانية التحقق، وتكتسب اهميتها على أنها نتاج المنظور الخاص للمتحدث، ويحدث ذلك الاستبصار الإنساني عندما تنصر الذات والموضوع، لدى كل من المتحدث والمتلقي، في اللحظة التي يمعن فيها المتحدث النظر إلى موضوع ما، فيراه من خلال منظوره الخاص)[٢]، إذ فرادة الشاعر في الجمع بين المرأة والشجرة في التعبير عن صورة واحدة (الذات)، ليشرك الذات مع الصورة الانثروبولوجية مع الشجرة التي تحتم معادلة (غذاء- نور- دفئ- قوة).

(سموَّكِ/ فأسميها/باسمكِ) فكان التوازي العلائقي بين ألفاظ الجناس هذه تزاوج بين المرأة والشجرة فاكتسبت ذات الشاعر الفرادة في الربط بين الأشياء، وذكر القرينة التي جعلها في مكانة المرأة الرفيعة والسامية، كالشجرة التي تزهر وتنمو وتقف شامخو لتعطي وتهب وتقدم الحياة للإنسان، إلى أن يقول في خاتمة القصيدة:

-قلت لحروفي:

-كونيها

احمرتْ...حينَ رأتكِ

وهي تحدّقُ في مرآةِ تشكُلها

لتكوني....

دهشتها المفقودة....!!!

فالشاعر هنا خالف المألوف في الدخول الى نفس المتلقي من خلال استعارة قائمة على الترشيح، لكن مثّل الجناس في **(كونيها/لتكوني)** حالة من التعادل الصوتي والتعادل الدلالي،

١_ ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب ، ابو بكر علي بن حجة الحموي ، ط١ ،دار الفكر ، بيروت- ١٩٨٧ :٣٦.

٢_ المونولوج بين الدراما والشعر، اسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر- ١٩٩٧م:٣٠.

والجناس يشتغل على جعل النصّ يأخذ بعداً موسيقياً إيقاعياً يؤثر في المخاطب أو المتلقي، وبهذا تكون الذات الحالمة عنده متوازنة وتحاول التجرد من الصور المقلّدة في الغزل والمحبة، من خلال **(كونيها)** التي عمقت دلالة جعل الحب كلمات وحروف تعبر عن نفسها.

وبهذا يكون اللفظ الأول للجناس في السببية، مع تعضيد معنى **(احمرت.. حينَ رأتك)** فاستعار الاحمرار للحروف **(قلت لحروفي)** فأي عاطفة رقيقة هذه وأي تشكيل شعري هذا؟؟!!، فالحروف خجلت واحمرت حينما أرادت تشكيل بنى لغوية شعرية تتعلق وتصف المحبوب، وإن الشعراء (قد تفننوا في هذا التكرار وجعلوه تناغماً يربط الألفاظ ويوصلها ببعضها بصيغة هي أشبه بالصيغ الخطابية)[١].

أما في اللفظ الثاني للجناس فيعطي دلالة النتيجة **(لتكوني)** بمعنى: تكون مختلفة ومميزة في كل شيء، وفي الوقت نفسه متجرداً من الأسلوب الذكوري في تناول موضوعات المرأة، ليعطيها المكانة التي تستحق ومشكلاً حضورها في العالم الواقعي والحالم، فهو يريد الغزل الذي يحتم معادلة (الحب+ الحياة) كجزء من الانثروبولوجيا المتعلقة بطبيعة الإنسان وما يريده.

لكن لم يتجاوز الطبيعة وجعلها شريكة ذاته، وهذا تجسد من خلال الائتلاف الصوتي والاختلاف المعنوي، إذ البلاغة (نظامٌ من القواعد تقوم مهمته على التوجه في انتاج النصّ الأدبي، وهي نظام يتحقق في النصّ، تؤثر على القارئ بإقناعه، أو تؤثر على المتلقي في عملية الاتصال الأدبي)[٢]، والتوازي العلائقي يحقق هذه المعادلة النصّية في تضافر الصوت مع المعنى، ويظهر التوازي العلائقي بتقنية التضاد في قصيدة **(بين زرقة وأفول)**[٣]:

تلك التي

أسقطت أوراقها شظايا الخريف

لمَّا تزلْ واقفةً على شفا جرح الخرائطِ

وكلما مررنا بها

نحن -المصابين- بفقدان أقدامنا

١_جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال: ١٣٥.

٢_المفاهيم والاتجاهات، سعيد حسن بحيري، ط١، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان -١٩٩٧م: ٢٢.

٣_مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ١١٠.

...

ففي هذه القصيدة التي تقوم على الحضور **(زرقة)** والغياب **(أفول)** كتشكيل ضدّي تنبيهي إذ (الضدُ أقرب حضوراً بالبال مع الضد)[1]، فيستعمل الشاعر الألفاظ التي تدلل على الحرب، إذ اعتمد الشاعر بحكم أن يشتغل في قصيدة النثر على نقل التجربة الحية وتحقيق الدهشة وإيصال أكثر المعاني الممكنة، واختيار فصل الخريف دائماً في قصائد سعد ياسين يوسف يشير إلى التساقط بعد التشكل والنمو، كمعنى تقابلي قائم على التشكيل الصوتي.

وكأن الإنسان يعاني من الإنسان والحلم يعاني من الحلم، فجاء التضاد في **(أسقطت/واقفة)** فعبرت هذه التضادات عن الحيرة، فالشاعر لا يستطيع أن يوحد أفكاره وينقيها من التوتر والصراع، وهذا أمر طبيعي بحكم أنها (الحرب)، لذا كان لفاعلية التضاد أبعادٌ مثيرة تنجم عن توظيف الثنائيات الضدية في بناء إيقاع متميز يعطي معاني القلق والتوتر من الظرف اللآني والمشاهد المخيفة، فتارة السقوط وتارة الوقوف.

فكثرت تعبيرات **(شظايا/ جرح/ المصابين/ بفقدان أقدامنا)** لتعطي إشارات إلى معانٍ أعمق وأوسع، فالشظايا من القنابل والانفجارات التي تولد الموت والجروح والمصابين، وأكثر هذه المخلفات فجيعة هي فقدان الأقدام التي انتشرت في هذا الحرب بفعل الحرب، فيشرك المتلقي في تشكيل وتوقع فوضى المأساة وبشاعتها.

وعليه يظهر في بنية التوازي أن الشاعر سعد ياسين يوسف أراد نقل الأحداث ببناء تشكيلي صوتي وتركيبي وعلائقي بحسب الهدف من النصّ، فأصبح نصّه الشعري شبيهاً بالفسيفساء التي تحمل ألوان متعددة وتجمع عدة معاني، لما لموضوعاته الشعرية من فلسفة عميق عن الكون والحياة وواقع الإنسان وأحلامه، وما تحمله من امتدادات زمنية تؤثر في نفس الشاعر وتؤثر في حياته، فبرزت عنده خصلة استخراج الأمل من الموت، وأحياناً صراع الأمل من أجل البقاء والمقاومة وسط فوضى الواقع وغموض المستقبل، معتمداً على توفره بنية التوازي بمختلف مستوياتها من قيمة معنوية داخل النصّ الشعري.

وجدير بالذكر إنّ الشاعر سعد ياسين لم يخرج عن الايقاع ،الذي اعتمدته البحور القديمة الا بشكل جزئي متجاوزاً النسق الجاهز نحو الحداثة لم يتمكن من تحرير قصيدته من القيود التي

١_مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان: ١١٠.

تفرضها الاوزان والقوافي بصورة كلية بل حاول التخفيف من وطأتهما وجعلهما جزءاً من الطبيعة الذاتية للقصيدة ،فهو من جيل جعل تطوير وتعديل الوزن والقافية وسيلة الى تغير جذري في بناء القصيدة العربية كتوحيد الشكل والمضمون ونموها وبناءها العضوي [١] . وهنا لابد أن نذكر الى بعض الظواهر الموسيقية في شعر سعد ياسين ،فبينما هو يريد أن يعبر عن تجربة حزينة يستعين أصوات المد المكرر، تعزز الجو المأساوي للقصيدة وتكسبه جواً كئيباً،ففي قصيدة **(مشهد مرتبك)**[٢] التي يقول فيها :

مذ انكسرت أعمدة

السقف الذي ظللّنا

وتهاوت بين اقدام العابرين

...

سيعلو بين عواء المارقين

حينما تمتلىء القاعة

بالمصفقين ...

ويسدل الستار على انحناءة

آخر المهرجين

فحروف المدّ كونّها (أكثر صلاحية للتغني بها ، مما قد يجعل الابيات التي تتضمن أكبر عدد منها أجود وقعاً في الآذان)[٣] .أعطت انسيابية أكسبت أسطر القصيدة جمالاً موسيقياً ونغماً خافتاً يسوده شيئاً من الهدوء، الذي يتناسب مع ما يريد أن يطرحه الشاعر من موقف مطروح يشيع فيه الألم والمرارة .

وفي قصيدة **(شجر العبور)**[٤] مثال آخر للانسجام الموسيقي المقترن مع انفعال سعد ياسين ، نقول :

---

١ -ينظر:نقد الشعر العربي الحديث في العراق من ١٩٢٠ -١٩٥٨ ،عباس توفيق ،دار الرسالة ،بغداد - ١٩٧٨ :٢٥٦ .

٢ -الاشجار تحلق عميقاً :٧٢ .

٣ -موسيقى الشعر ،ابراهيم انيس ،ط٥ ،دار العلم ، بيروت ــد.ت:٣٤٧

٤ -الاشجار لا تغادر اعشاشها : ٤٠ .

عابراً ...

بحر اشتعال أشجاري

بأسئلة ثقالٍ

على كتف زورقي

ألف جثةٍ من سؤالٍ

وكلما علت بنا صرخة

موجة

أسقطت في لجة البحر

حجر السؤال

واحدة

فواحدة.

إنّ تأزم حالة الشاعر النفسية صاحب تأزم وقع قصيدته الموسيقي فاستعمل كلمات عنيفة في معناها وجرسها وصوتها ،مما جعل الإيقاع مشدداً، يوحي بالنغم الغاضب المضطرب الهائج بالانفعالات الصاخبة ،ليجسد لنا اللحظة الشعرية ، التي انتابته خلال التجربة الشعرية ،إيماناً منه بأن الموسيقى لها الدور في تعزيز المضمون المعنوي لشعره [١].

٢-التكرار:

التكرار من عناصر الموسيقى الداخلية التي لها أثر بارز في النصوص الشعرية بشكل عام، إذ عمد سعد ياسين يوسف إلى استعماله في المقام الذي يحتاجه فيه، وبما أن التكرار فيه تأكيد على الطلب وعلى الافهام للسامع نرى الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ،يتكلم عنه بأسلوب لطيف ودقيق فيقول: (وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حدّ ينتهى إليه ، ويؤتى على وضعه وإنما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضره من العوام والخواص)[٢].

وانطلاقاً من هذا المعنى الذي حدده الجاحظ يمكن أن، ندخل الى طبيعة استعمال سعد ياسين يوسف للتكرار كتقنية صوتية مؤثرة في اللفظ والمعنى، فقد يكون ترديداً أو مشاكلةً، ففي الترديد، يراد التأكيد وهذا غرض التكرار، وفي المشكلة على مختلف مستوياتها تكون المناسبة هي

١ -مقابلة مع الشاعر سعد ياسين يوسف بتاريخ ٢٠٢٢/١٢/٦ وقد أذن بنشرها.

٢_ البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مصر، القاهرة، - ١٩٤٨م:١/١٠٥.

التي تحتم هذا التكرار، ومن ذلك قول سعد ياسين يوسف في قصيدة **(المغادرة.. وأشياؤها الصغيرة)**[1]:

ليس كثيراً وأغادركِ

وأنا أعرف أني قد غادرتْ

إذ أخرجني الوهمُ النائمُ في عينيكِ

من هيكليكِ القدسي

...

ليس كثيراً وأغادركِ

موسوماً بهزيمة حبي

أبحث عنك حين أعودُ

...

استحلفكِ الله

أفلا يحرجكِ

أن اسألك قليلاً

عن احزانك، صمتك

أوهامك.. عن ساحات طفولتنا

أحرفنا الأولى، كيف نقشناها

...

فتكرار تعبيرات بعينها في هذه المقاطع داخل القصيدة، كان كثيراً ومنسجماً مع حالة الشاعر النفسية، وارتباط ذلك بافتتاحية القصيدة (المغادرة..) التي ،تعزز الغياب الذي ،سيطر على مكنونات الشاعر النفسية، إذ المغادرة ،ترتبط بالألم ثم الحزن ثم المعاناة، فاستعمل تكرار الكلمة للإبقاء على مستوى النغم، وتعتمد علاقات الترابط المنطقي بين المعاني على عملية تداعي المعاني في التفكير البشري[2].

١ _ ديوان قصائد حب للأميرة ك، دار ميسان للطباعة- ١٩٩٤م: ٢٥.

٢_ ينظر: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، حميدة مصطفى، ط١،الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة- ١٩٩٧م:٨٣.

ومن ثم البقاء في إطار وصف المعاناة، فمثلاً، تعبيرات **(اغادرك- اغادرك- المغادرة)** دلالة وإشارة إلى اقتراب الشاعر من الرحيل ولو على مستويين خارجي وداخلي، أي: ظاهري ونفسي، بمعنى على مستوى النفس إذ هزيمته كما يرى عاطفية بامتياز تتقلب بين الأزمنة، وهذا طبيعي بحكم البيئة التي ولد ونشأ بها.

ثم، ينتقل إلى تكرار صوت (الكاف) كثيراً في تعبيرات (استحلفك- يحرجك- اسألك- احزانك- صمتك- اوهامك) لتعطي القوة الانفجارية الموجودة في هذا الصوت المساحة المعنوية التي يحتاجها الشاعر، فهو، يريد التركيز على النشأة والتكون والمعاناة المرافقة لها، التي ،تأخذ الحلم المتشكل عنده إلى نتائج الحزن والصمت ثم الوهم، ليكون صوت الكاف معززاً لتخصيص المعاناة والحالة به.

كما أن الهمس الموجود في هذا الصوت ،يعزز الحديث والإشارة إلى طبيعة الشاعر الرقيقة والمتأثرة بالأبعاد الرومانسية المتشكلة من الطبيعة والحياة في الوقت نفسه، وعليه الكلام (إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد)[1]، ويستعمل تكرار الكلمة في موضع آخر من قصيدة **(شجر بعمر الأرض)**[2]:

دائرةُ الصحراءِ

إذ تطبق فوقه

يمسكها....

يوقفها...

ويدور عليها!!!

يرسمُ وجهاً...

لن يمحوهُ الرملُ

لن تسرقهُ الريحُ

يصرخُ هذا وجهي

١_الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، ، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت- ٢٠٠٣م: ٢٤/١.

٢ _ مجموعة (شجر بعمر الأرض)، دار الشؤون الثقافية، بغداد- ٢٠٠١م: ٤.

فوقَ شريطٍ من رملِ الصحراء

دون لثامٍ يشرقُ

ليضيء كهوفاً أدمنت الظلمةَ

هذا وجهي أنى تنظرُ سيكون...

يتضح في هذا النصّ أن الشاعر جعلها في ثنائية الشجرة والحياة المعبرة عنها، كجزء من (رؤية العالم)، فجعل كجزء من استشراف المستقبل (الوعي الممكن)، إذ يدعم الشاعر قصيدته بالإيقاعية التي تدعمها الموسيقى التكرارية الداخلية، ،وجعل تقنية التكرار في حسن اختيار الحروف والألفاظ المكررة، ليبني النصّ بصورة متوازنة وفي الوقت نفسه تحقق عنصر التقابلية، التي لم تكن ظاهرة في المعنى، بقدر ما كان الحضور والغياب يتحكم بها.

فمن تكرار تشكيلات **(دائرة- يدور)** التي تعزز دائرة الطبيعة التي ،تخرج من الحياة إلى الحياة وتدور فيها، ثم تكرار **(الصحراءِ- الصحراء)** التي ،تحيل وتركز على النفس التي ،تحتاج إلى ما ،يعادل حياتها وهي الشجرة، ثم تكرار صوت الهاء المشبعة بألف الاطلاق في **(يمسكها- يوقفها- عليها)** لتوازي الأفق الذي يريد الشاعر حضوره (الأمل)، إذ يتم أحياناً (الارتكاز على أحد المواقع في الخطاب الشعري، عن طريق التجميد أو التقمص، ويقصد به الإشارة لموقع آخر مقابل له، ولا يخلو الأمر حينئذ من امتداد ظلال الدلالة إلى المنطقة الجديدة التي انتقل إليها الخطاب)[1].

ثم تكرار النفي **(لن- لن)** ليعزز موقف الدفاع عن الأمل والمحافظة على الأفق، وتكرار **(وجهي- وجهي)** ممكن أن ،يتشظى إلى الجمع بين تقلبات الحالة وشدّ الانتباه إلى المخصص بها (الشاعر)، محققاً لهذه الانتقالات الموسيقية وفي الوقت نفسه، تعزيز الصورة المعنوية التي ،يريد ترسخيها وبقاء حضورها على مستوى الفرد والجماعة.

ويقول في قصيدة **(مشهد مرتبك)** واصفاً تشظي الذات بين دامر الحروب وطموحات النفس المحطمة[2]:

كلُّ المشاهدِ هنا

١_شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر- ١٩٩٥م: ٧٧.

٢_ مجموعة (الأشجار تحلق عميقاً):٧٢.

مرتبكةٌ

مذ انكسرتْ أعمدةُ

السَّقفِ الذي ظلَّلنا...

وتهاوتْ بينَ أقدامِ العابرينَ

...

الرُّكامُ هو الرُّكامُ

فلِمَ تُكثرُ من مسوحِكَ

الزائفةِ في وضحِ الظّلامِ

الصَّباحاتُ مرايا...

فالشاعر استطاع أن ،يعكس من خلال الوحدات اللغوية قدرته التصويرية التي ،يتوافق كلّ جزء مع الجزء الذي،يرتبط به أو يليه، فهو، يقدم صورة ذهنية قائمة على الحوار مع النفس المرتبكة المتعبة؛ لتكون نقطة انطلاقه لتشكيل التكرار في الكلمة **(الركام- الركام)** إذ يريد عن طريق التكرار الصوتي التأكيد على سوداوية المشهد، وموضع الحياة وكيف أن الحزن والأنين قد حلّ بها.

فلا، يرى حياة في المكان ،الذي ولد ونشأ فيه، وترعرع في ثناياه، فحتى الركام هو صورة مضادة للموت والدمار وهو ضد الحياة وثنائية الموت ضد الحياة والركام إشارة الدمار والحروب ضد السلام والمحبة هي وسيلة الشاعر وغايته من هذا التكرار، وهذا، يحدد طبيعة المكون الصوري، في أنه إنساناً ،يتأثر بما حوله، لاسيما الظروف والأحداث المأساوية، ليعزز صورة القناعة والاستمرار على هذا النمط الحياتي الممل والحزين بعد ذهاب البهجة والسرور، وبهذا الشاعر لا، يغادر كونه إنساناً يؤثر ويتأثر.

لاسيما أن صورة الفقد أصبحت جزءاً من شخصيته المحطمة، وبهذا لا،يمكن استثناء النصّ؛ لأنه عنصر أساسي في إيجاد أفكار وتشكيل نصوص أخرى، رابطاً ذلك بوعي القارئ ،الذي يعدُّ شرطاً مهماً لتعددية المعنى فيقول: (ويزداد المشكل تعقيداً لكون الوعي ذاته هو عنصر من الواقع الاجتماعي ووجوده نفسه يسهم في جعل مضمونه ملائماً أو غير ملائم)[1].

١_الوعي القائم والوعي الممكن، لوسيان غولدمان، ترجمة: محمد برادة : ٣٦.

يقول في قصيدة (**المتصوف**) ،التي يستنفر فيها العاطفة[١]:

ذلكَ الذي يتضرعُ

إلى النَّصلِ أنْ يُوغلَ أكثرَ، فأكثرَ

ليس غوايةً في الألمِ،

ولا أملاً في النّسيانِ

ولا خرقاً لمألوفِ دهشتهِ

وهو يُحدِّقُ بالنورِ مُنبهِراً

بألف جناحٍ

...

هنا، يتحول الشاعر سعد ياسين يوسف إلى فكرة الصوفي الذي لا يحد مشاعره حدود، بخاصة بموضوع مناجاة الحبيب عن طريق المزج من أدوات القتل والحالة النفسية، مستعملاً التكرار في (**أكثر- فأكثر**) ثم في حرف النفي (**ولا أملاً - ولا خرقاً**)، وكأن خيال الشاعر عالم واسع احتوى الموضوعات بحلوها ومرّها، لدرجة أنها تداخلت أو بصورة أدق ،استفاد الشاعر من الحالة النفسية القائمة على زيادة الألم عن طريق تكرار (أكثر) الذي لم يجعل له الشاعر حدوداً أو نهاية أو أفقاً ممكن أن يستند عليه في نقطة الأمل.

وفي الوقت نفسه، يبقى أفق التأويل مفتوحاً ويدور في دائرة لا متناهية، إذ يجعل المتلقي يشكل موضوعات لا نهائية مستغلاً روحه المنفتحة وجعل التكرار معززاً لهذه العاطفة، فتكون فكرة (المتلقي) مبنية على استنفار العاطفة والنظر إلى الموضوعات المرعبة نظرة جديدة ومتفائلة محاولة لملمة الذات المحطمة، فقد جعل النصّ بتكراره (بناء عضوي بمجرد الانتهاء من كتابته يصبح كلاً متكاملاً ينظر إليه من داخله، وأن القوانين التي تحكم العلاقات بين مكنوناته هي قوانين العمل نفسه)[٢].

١_ مجموعة (أشجار لاهثة في العراء): ٣٢.

٢ - المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت- ١٩٩٨م:١٥٩.

٣-الطباق:

إنّ استعمال الطباق كان مركزاً على اظهار الجانب اللفظي وهو يعضد الجانب المعنوي، فتكون الالفاظ ذا موسيقى خاصة، لكن فاعليتها في في جعل المعنى قائماً على الثنائية، لاسيما إنّ الطباق هو كما عرّفه التبريزي (أن يأتي الشاعر بالمعنى وضده أو ما يقوم مقام الضد)[١]، في حين ابن الأثير (٦٣٧ هـ) عرّفه بالقول: (وهذا النوع يسمى البديع أيضاً وهو في المعاني ضد التجنيس في اللفظ)[٢]، أيّ: يكون اللفظ مختلفاً والمعنى مضاداً له، لا كالجناس الذي يكون متشابها في اللفظ والمعنى مختلفاً، وظهر الطباق في شعر سعد ياسين يوسف من ذلك قوله في قصيدة (**البصرة**)[٣]:

عاشقة

يلهو البحر برمل أنوثتها

تُوقد كفيها جمرا

لمحبيها

لمحبيها الصوفيين

أن اقتربوا، حلِوا فيَّ

أضيئوا شموع الوجد

وصَلّوا

فالموج الأسود

يُغشي زرقة بحري

موج خناجر

صوب النخل يعول الموج الأسود

في هذا النصّ ،يظهر التعلق والتواشج بين روح الشاعر العاشقة وبين حب هذه المدينة الأصيلة بتاريخها ومجدها، باستعمال تقنية الطباق، القائمة على اللفظ المتضاد ،الذي يحمل

١_ الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق : فخر الدين قباوة ، عمر يحيى ، ط٢،دار الفكر، دمشق - ١٩٧٥م: ٢٥٨.

٢_ المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ، القاهرة - ١٩٣٩م: ٢٧٩/٢.

٣ _ مجموعة (شجر الأنبياء): ٥٤.

دلالات ثنائية، لكن لا يغيب عن الشاعر سعد ياسين يوسف أن ،يضمن الروح المتأثرة بالواقع المتقلب.

فعندما،لجأ إلى الاشتغال على المتضادات داخل نصّه، جاء بتعبيرات تواكب الموضوع **(اضيئوا- الأسود)** إذ الضوء ضد الظلام (الأسود) وهنا يتأرجح النصّ بين الحضور والغياب، ليكون مرآة عاكسة للحقيقة ،التي يعيشها، وكأنه يريد أن، يجعل الضوء ضد الظلام والحب ضد الجفاء، إذ لم، تعدّ موسيقى الطباق مجرد أصوات رنانة تروع الأذن بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق[١].

إذ الغزل يشتغل دائماً على ثنائية البعد والقرب، فالقرب يرتبط (بالوعي الممكن) من جهة الرغبة في التغيير، والبعد ،يرتبط بالعزلة التي يكون الشاعر أسيراً لها، إذ لحظات القرب هي من كانت ،عالج لحظات البعد، من خلال استحضار المدينة بتفاصيلها (صوب النخل) لتلك اللحظات (القرب) والاستعانة بها على تحمل لحظات الوجد والشوق ،الذي جعله كالحب الصوفي غير المتناهي والمحدود.

فجعل الإباء في أهله وجعل حضور المجد في أهله أيضاً، إنها مرحلة من حياة الشاعر تحددها التجربة أو السنون، وتجعل أحكامه في الحضور والغياب دقيقة وصحيحة، وما حددها وأظهرها هاجس الموت **(موج خناجر- الموج الأسود)**، ولاشك أنّ مسار النصّ الشعري الحزين نحو هذه الاستحضارات، يتّخذ بعداً معنوياً تأويلياً في غايته القصدية يثبت دلالة الحب بين الشاعر والمدينة، ويستعمل سعد ياسين يوسف الطباق في موضع آخر من قصيدة **(شجر بعمر الأرض)**[٢]:

النجم...

الدرب...

الماء...

هذا وجهي يشرقُ كلَّ مساءٍ

بما يكتنز من الأسماء...

١ـينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت- ٢٠٠٧م: ٦٧.

٢ ـ مجموعة (شجر بعمر الأرض)، دار الشؤون الثقافية، بغداد- ٢٠٠١م: ٤.

فلا تسأل لماذا انكسرتْ

رماحُ الرملِ بهدبِ عيوني

وكيف تجذرت

بعمر الأرض...

أشجاري!!!

وابتكرت لغةً للماء!!!

يجعل الشاعر العنوان في ثنائية ،تتضمن الخير (النمو) وصراعها مع الشر (التلاشي)، في ثيمة ذاتية من نسج الخيال الخصب للشاعر، معتمداً على تقنية الطباق، التي تشتغل على المضادات لإيصال المعنى، ولهذا جاء في تشكيل موضوع الذات معتمداً على الشجرة التي ما أن قدمت لها ما تريد فأنت ،تضمن عطاءها من الإنسان.

فاستعمل التضاد في تعبير **(يشرق- مساء)**، ليعطي دلالة عن الذات الفردية والجمعية إذ نسب الاشراق والضياء والفرح في روحه إلى التعلق بالطبيعة والشجرة بشكل خاص، مستعملاً لون التفاؤل الذي يكون الصباح مادته، ثم في الوقت نفسه ،يشكل صورة مضادة عن الظلام (الأسود)، فنسب الظلام والوحشة لغيره، والاشراق لروحه التي تهيج شوقاً بحلول الظلام، ورفض السكون في اللون الأسود؛ لأنه (لون يثير الحزن والتشاؤم والخوف من المجهول، لارتباطه بأشياء منفردة في الطبيعة دون سائر الألوان، فهو مرتبط بالليل والظلام)[1]، ولهذا النتيجة المنتظرة من الشجرة ،تحققت بسبب حضور ما، يحقق لها النمو والعطاء (روحه العاشقة).

ليربط بين تشكيل العتبة **(شجر بعمر الأرض)** وبداية تكون الذات **(النجم- الماء- الضوء- الشجر)**، وهذه الجزئيات، تتعلق بالبداية أو الأساس ،الذي يحتاج العناية ليحقق النمو بصورة صحيحة تكون نتائجها أكثر عمقاً وترسخاً ونتاجاً، معتمداً الخيال في الربط بينهما، ومستخرجاً من الطباق أبعادها المعنوية، ويظهر الطباق في قصيدة **(استفاقة)**[2]:

تنامُ النّجومُ

وتطفئ لألئَ روحِها

الزّقزقاتُ

١_اللغة واللون، أحمد مختار عمر: ٣٥.

٢ _ مجموعة (أشجار خريف موحش):٧٥_٧٦.

تنهضُ من غفوتِها

تُمسِكُني

حتى تُمسِكَ

عن نزفِ الجرحِ

يصيحُ الفجرُ

يشقُ قميصَ الظُّلمةِ

يتحول الشاعر في هذا النصّ إلى مناجاة الروح عن طريق المزج مع تقلبات الذات التي يلتحم فيها الجسد مع الروح ،وتتضارب فيها التشظيات النفسية، وهذا من خلال الطباق في عدة تعبيرات، الأول: **(تنام- تنهض)** وكأن خيال الشاعر عالم واسع احتوى الموضوعات بحلوها ومرّها، لدرجة أنها ،تداخلت أو بصورة أدق استفاد الشاعر من المساحة المعنوية للطباق.

إذ النوم، يعطي إشارات الضعف والسكون، ثم النهوض يعطي دلالة القوة والتقدم إلى الأمام في سبيل رقي النفس، وأراد تحويلها إلى موضوعات تحقق الدهشة وتشتغل على المفارقة أي: المعنى المتواري أو البعيد، إذ إن (الكلمات لا تتوالى في الجملة على نحو عشوائي بل يخضع ترتيبها لأنساق تركيبية مطردة وعلاقات شكلية داخلية معقدة)[1].

وفي الوقت نفسه يبقى أفق التأويل مفتوحاً ،ويدور في دائرة لا متناهية في الطباق الثاني: **(الفجر- الظلام)** ،التي تكون فكرة (المتلقي) مبنية على استنفار العاطفة والنظر إلى الموضوعات المرعبة نظرة جديدة ومتفائلة محاولة لملمة الذات المحطمة عن طريق التحول من الظلام إلى النور، ووظيفة الشاعر هنا زراعة بذرة الأمل ومعالجة الجرح وبقاءه وفياً لمعادلة (الحب=الحياة).

١_العربية والوظائف النحوية، ممدوح الرمالي،ط١، دار المعرفة الجامعية، القاهرة- ١٩٩٦م:٢٢٠.

الخاتمة

بعد الانتهاء و بحمد الله وتوفيقه من كتابة هذه الرسالة الموسومة ب(التشكيل الشعري في قصيدة سعد ياسين يوسف)لابد من استعراض أهم النتائج التي توصلت إليها:

- لم يكتب الشاعر عن الشجرة بوصفها نباتاً طبيعياً بل اعتمدها رمزاً للكثير من المرموزات التي وردت في قصائده، وهي كرمز تتسع معانيه بسعة أشجار غابات الأرض وبساتينها وأشجار بيوتها وشوارعها.
- الشجرة عند الشاعر سعد ياسين يوسف تشترك مع الإنسان في النشأة والولادة والجذور والسمو والفروع والعطاء، ولهذا كانت ملجأه في كثير من الصور والمعاني التي أراد إيصالها من خلال التشكلات الشعرية.
- شكلت الشجرة عند شاعرنا المعادل الموضوعي لكل القيم في حياتنا، فهي معادل للنمو والحياة والاخلاق والازدهار والانتاج، إذ في موضوعات الطبيعة والحب والحرب والغربة تكون الشجرة معادلاً لما يحسّه ويريد الإحالة إليه من كثافة المعنى ونقل الصورة.
- شكلت موضوعات الحرب حيزاً كبيراً في تشكيلاته الشعرية؛ لأنها صورة لواقعه الذي يعيش به، لاسيما أنه واكب كثير من الحروب والأحداث المضطربة التي عاشها العراق الحديث والمعاصر، وهذا ألقى بظلاله على كثافة صور ومشاهد الحرب في تشكيلاته.
- لم ينفك الشاعر عن صياغة الأمل والحلم في بؤرة تصاعد الأحداث، فظهرت عنده صوراً كثيرة ومتعددة في ضرورة ولادة الأمل من اليأس والحلم من الضياع، معمقاً فكرة عدم قدرة الإنسان على العيش دون حلم أو أمل.
- لم ينس الشاعر في تشكيلاته أن يتناول مشاهد وصور الأحداث المؤلمة التي رافقت العراق بعد التغيير، فعمد إلى المقابلة إذ كتب في **(طوعة)** المرأة التي أنقذت الشباب، وكتب في **(فاجعة الكرادة)** التي راح ضحيتها المئات من الشباب، وبهذا قدم صورة الحياة والموت والصراع بينهما في بلاده العراق.
- كان الموضوع الشعري عنده لا يتعلق كونه تناولاً لحدث ما بعينه، بل حدث عادي ضمن أحداث كثيرة مهمة غيره، وهذا يرجع للتشابك الواقعي بين الأحداث وضرورة أن يكون النص رابطاً بينها، فكان نصّه ثقافياً يعتمد على تمازج الأحداث.

- لقد اعتمد الشاعر على الهندسة الصوتية بين الألفاظ موظفاً هذا التقنية توظيفات عدة من خلال تضمين القصائد الايقاع الداخلي والخارجي لجذب انتباه المتلقي والإفادة من الدلالة الايحائية التي تعطيها الأصوات والموسيقى.
- في قصائد الشاعر رؤية فلسفية لمفاهيم مهمة كالحياة والموت والحب والجمال والغربة والضياع والفقد إذ حسب رؤيته لا يمكن أن يكون شاعراً حقيقياً أو مؤثراً، إلا إذا كان على اطلاع بالفلسفة ومبادئها وغاياتها.
- ويشكّل فضاء النقد عنده ظاهرة جمالية تواصلية بين المبدع ونصّه، وأداة ووسيلة للتقييم والتقويم وحاله في الساحة العربية بشكل ،فالنقد مهم لكي تواصل العملية الإبداعية انطلاقتها بتصاعد مضطرد، وهو الركن الثاني فيها، متلما هو الاستجابة إذا افترضنا أنّ النص الأدبي هو التحدي للناقد، غير أنّ الحركة النقدية العربية بشكل عام ليست بمستوى التحدي، الذي يشكله تدفق الإصدارات الإبداعية في مجال الشعر أو القصة والرواية.
- لم ينس الشاعر تشكيلاته حيث كتب في الموروث الديني في (شجرة كربلاء) و(شجرة يونس) لذا كان الشاعر سعد ياسين يوسف متعدد الأتجاهات والحمولات الدلالية في شعره.
- كانت الشجرة هي الموجه لقراءة تجربة الشاعر فيجد فضاءها مرجعاً له فابتعد عن التقليد في ذلك وانماز بالاستقلالية، فكانت قصيدته اقنعة تتعدد مستوياتها منها العاشق والثوري والاجتماعي وهذه كانت محفزات الابداع عنده، فأحياناً جسدت الاشجار الحرب واحياناً الحياة وأحياناً كيف يختطفها اللصوص.
- اعتمد سعد ياسين يوسف على بناء الفكرة داخل النص والامساك بها ضمن حدود الموضوع والفكرة هي احدى عناصر القصيدة النثرية عنده، فضلاً عن الخيال والأسلوب التعبيري لصناعة النص بطريقة تقنية جديدة.
- كانت لغة الحوار في شعر سعد ياسين يوسف غير منتهية إلى نتيجة محددة، بمعنى عناصر الحوار تتداخل وتتشعب، فأحياناً يكون بينه وبين الآخر الذي ربما يكون هو نفسه، في حالة من حالات التشظي والإحساس، فبرز عنده حوار النفس مع النفس، مستحضراً الرموز المناسبة التي تمنح النص ديمومته وشكله وقوته.

المصادر والمراجع

*القرآن الكريم

اولاً : الكتب :

- أبحاث لغوية في لسانيات النصّ القرآني بين التنظير والتطبيق ، د. أشواق محمد إسماعيل النجار، ط١ ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن – ٢٠١٣.
- الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الاغريقية إلى الواقعية الاشتراكية ، محمد مفيد الشوباشي ، دار الكتاب العربي، القاهرة – ١٩٧٠.
- استراتيجية الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت– ٢٠٠٤.
- **أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، عبد العليم السيد فودة، مؤسسة دار الشعب، مصر، القاهرة ٠**
- أسرار البلاغة، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، تح المستشرق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، تركيا، أسطنبول – ١٩٥٤.
- الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض وتفسير ومقارنة ، عز الدين اسماعيل ، ط٣ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد –١٩٨٦ .
- الأسس الفنية للإبداع الأدبي، عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، لبنان– ١٩٩٣.
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، ط٤، دار المعارف، القاهرة، – ١٩٦٩.
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، يوسف ابو العدوس، ط١، دار المسيرة ، عمان – ٢٠٠٧ ٠
- إشكالية المكان في النص الأدبي دراسة نقدية، ياسين نصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– ١٩٨٦.
- أصوات النص الشعري، يوسف حسن نوفل ، ط١، دار نوبار، القاهرة –١٩٩٥.
- أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق–٢٠٠٢.
- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ط٧ ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة – ١٩٦٤.

- إضاءة النص قراءة في شعر (أدونيس، محمود درويش، سعدي يوسف، عبد الوهاب البياتي، أمل دنقل، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي) ، اعتدال عثمان، دار العودة، بيروت – ١٩٨٨.
- إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، ط١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، مصر ، القاهرة،– ١٩٨٧م
- **إيقاع الزمن في الرواية العربية، أحمد محمد النعيمي، ط١ ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، – ٢٠٠٤م**
- الإيضاح في علوم البلاغة العربية، جلال الدين أبو عبدالله محمد بن سعد الدين بن عمر الخطيب القزويني الشافعي، ط١، دار إحياء العلوم، بيروت – ١٩٩٨.
- البلاغة والايديولوجيا ، دراسة في أنواع الخطاب النثري عند ابن قتيبة، مصطفى الغرافي ط١، دار كنوز المعرفة، عمان – ٢٠١٥.
- البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية، سعيد حسين العنبكي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد – ٢٠٠٨.
- البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس، رشيد بديدة، جامعة الحاج لخضر، الجزائر– ٢٠١١.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، تر محمد الولي، ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب – ١٩٨٦.
- البيان والتبيين، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحـ عبد السلام محمد هارون، القاهرة – ١٩٤٨.
- تحليل النص الشعري، لوري لوتمان، تر: محمد فتوح، ط١، دار المعارف، القاهرة – ١٩٩٥.
- تذوق الجمال في الأدب دراسة تطبيقية، عبد المنعم شلبي، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة – ٢٠٠٢.
- التصوف، نكلسن، من ضمن كتاب (تراث الإسلام)، سير توماس آرنولد، عرّبه وعلّق حواشيه جرجيس فتح الله ، المطبعة العصرية، الموصل– ١٩٥٤.

- تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهاته وجمالات النسيج ، علي عباس علوان، ط١، وزارة الثقافة والإعلام للطباعة والنشر، بغداد- ١٩٨٥.
- تغييب الذات أو حداثة الغياب في حركة نقد الشعر العربي المعاصر، مصطفى الكيلاني، تونس – د. ت.
- التفسير النفسي للأدب ، عز الدين اسماعيل، دار المعارف، القاهرة ، الجمهورية العربية المصرية- ١٩٦٣.
- التلخيص في علوم البلاغة العربية ، للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب ، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان ، د٠ ت ٠
- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، أدونيس، دار العودة ، بيروت- ١٩٧٨.
- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر ، العراق – ١٩٨٠ .
- جوهر الكنز، نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، تحـ محمد زغلول سلام، مكتبة الاسكندرية، مصر- د.ت .
- **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، صالح أبو أصبع ،ط١ ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت -١٩٧٩.**
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي الحاتمي (ت٣٨٨هـ)، تحـ جعفر الكناني، ط١، دار الرشيد للنشر، بغداد – ١٩٧٩.
- خزانة الأدب وغاية الأرب ، ابو بكر علي بن حجة الحموي ، ط١ ،دار الفكر ، بيروت- ١٩٨٧ ٠
- خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس – ١٩٨١.
- الخطاب الشعري ، التكوين والتنوع ، نعمان عبد السميع متولي ، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع – ٢٠١٢.
- الخيال مفهومه ووظائفه، عاطف جودة نصر، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر- ١٩٨٨.

- دراسات في النقد العربي، عثمان موافي ، ط٣، دار المعرفة الجامعية – ٢٠٠٠.
- ديوان ابن الحداد، جمعه وشرحه وقدم له يوسف علي الطويل، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – ١٩٩٠.
- ديوان ذي الرمة، حققه وقدم له د . عبد القدوس أبو صالح، ط٣ ، مؤسسة الرسالة، بيروت – ١٩٩٣.
- الرد على النحاة، ابن مضاء القرطبي، تحـ شوقي ضيف، ط٢، دار المعارف، القاهرة – ١٩٨٢.
- الرمز الشعري عند الصوفية ، عاطف جودة نصر، ط١، دار الأندلس، الإسكندرية – ١٩٨٣.
- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان – ٢٠٠٣.
- زمن الشعر، أدونيس، ط٢، دار العودة ، بيروت– ١٩٧٨.
- **السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، عبد الملك مرتاض، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق– ١٩٩٨م ٠**
- شعر الخوارج دراسة أسلوبية، جاسم محمد الصميدعي، ط١، دار دجلة، عمان– ٢٠١٠.
- الشعر العراقي الحديث جيل ما بعد الستينات الرؤيا والتحولات، د. علي متعب جاسم، ط١، دار المرتضى، بغداد– ٢٠٠٨.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ط٣، دار الفكر العربي، بيروت– ١٩٧٨.
- الشعر والنغم دراسة في موسيقى الشعر، رجاء عيد، ط١، دار الثقافة، مصر، القاهرة– ١٩٧٥.
- شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، حبيب مونسي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر– ٢٠١١.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض– ٢٠٠٠.

- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر– ١٩٩٥م ٠
- الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، ط٣ ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت – ١٩٨٣ .
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بشرى موسى صالح ، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان – ١٩٩٤.
- الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد ، عبد الفتاح صالح نافع ، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، عمان – ١٩٨٣.
- صورة العدو في شعر المتنبي ، نوزاد شكر الميراني ، ط١، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا ، دمشق – ٢٠١٠.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار المعارف، مصر– ١٩٧٣.
- الصورة الفنية في شعر ابي تمام ، دراسة أدبية ، عبد القادر الرباعي ، ط١ ، جامعة اليرموك – ١٩٨٠.
- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الصورة والحس ، وحيد صبحي كبابة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – ١٩٩٩.
- الصورة الفنية في شعر علي بن الجهم ، عبد السلام أحمد الراغب، ط١، دار القلم العربي، سوريا، حلب – ٢٠٠٩.
- الصورة والبناء الشعري ، محمد حسن عبدالله ، دار المعارف ، القاهرة – ١٩٩٨.
- ضرورة الفن، ارنست فيشر، تر أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – ١٩٧١.
- طوق الحمامة في الألف والآلاف ، ابن حزم الأندلسي، تحـ احسان عباس ، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان – ١٩٨٧.
- العاطفة والابداع الشعري ، دراسة في التراث النقدي عند العرب الى نهاية القرن الرابع الهجري ، عيسى علي العاكوب ، ط١، دار الفكر المعاصر، دمشق ، سوريا – ٢٠٠٢.
- العربية والوظائف النحوية، ممدوح الرمالي،ط١، دار المعرفة الجامعية، القاهرة– ١٩٩٦م

- العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، مصر– ١٩٩٨.
- عزف على وتر النص الشعري، عمر محمد طالب ، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا – ٢٠٠٠.
- عصمة اللغة للشعر الشعبي الفصيح الإنجاز و التأصيل، إسماعيل إبراهيم عبد، دار أمل الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – ٢٠١٧.
- العقل واللغة والمجتمع والفلسفة في العالم الواقعي، جون سيرل، تر سعيد الغانمي، ط١، الدار العربية للعلوم، بيروت – ٢٠٠٦.
- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ط١، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت – ١٩٨٣.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(ت٤٦٣هـ)، تحـ محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل – ١٩٨١.
- غولدمان (رؤية العالم)، جان دوفينيو، تر حسن المنيعي، ط٢، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان – ١٩٨٦.
- فسحة النص ، النقد الممكن في النص الشعري الحديث ، عبد العظيم رهيف السلطاني، دار الكتب الوطنية، بنغازي، طرابلس – د. ت .
- فن الاستعارة ، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية – ١٩٧٩.
- فن التقطيع الشعري والقافية ، صفاء خلوصي، مطبعة الزعيم، بغداد – ١٩٦٢.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، ط٧، دار المعارف، القاهرة – د.ت.
- في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق ، د. محمد عبدو فلفل، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة، دمشق – ٢٠١٣.
- في الشعرية ، كمال أبو ديب ، ط١ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت – ١٩٨٧.
- في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ، ثائر العذاري، ، ط٧، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق– ٢٠١١.

- قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي ، ط١، دار الآفاق العربية للنشر، القاهرة – ٢٠٠١.
- قراءة التراث النقدي ، جابر عصفور، ط١، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص– ١٩٩١.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب – د.ت.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط١، منشورات مكتبة النهضة – ١٩٦٢.
- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون ، تر محمد الولي ومبارك حنون، ط١ ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب – ١٩٨٨.
- القيمة والمعيار ، مساهمة في نظرية الشعر، يوسف سامي اليوسف ، ط١، دار كنفاني للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق – ٢٠٠٠.
- الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي ، تح عبد السلام محمد هارون،ط٣ ، مكتبة الخانجي، القاهرة – ١٩٨٨.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، ، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت– ٢٠٠٣م ٠
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري، دار صادر، بيروت، لبنان – ١٩٦٨.
- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ط١، دار البحوث العلمية، الكويت – ١٩٨٢.
- لن، أنسي الحاج، ط١، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت – ١٩٨٢.
- اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، أحمد مقبل محمد المنصوري، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء –٢٠٠٤.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الاثير، القاهرة – ١٩٩٢.
- متعة الرواية دراسة نقدية منوعة، أحمد زياد محبك، ط١، دار المعرفة، بيروت، لبنان– ٢٠٠٥م ٠

- مدخل إلى الدلالة الحديثة ، عبد المجيد جحفة، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب – ٢٠٠٠.
- المعجم العربي الأساسي، الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم–١٩٨٩.
- معجم الكلمات الجامعة، سمير شيخاني، ط٢، دار الجيل، بيروت – ٢٠٠٢.
- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، تر محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت – ١٩٨٧.
- **المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت–١٩٩٨م**
- المفاهيم والاتجاهات، سعيد حسن بحيري ، ط١، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان –١٩٩٧.
- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي الخوارزمي الحنفي، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت– ١٩٨٧ .
- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والفنون– ١٩٨٢.
- مقالة في النقد، غراهام هو، تر محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق – ١٩٧٥.
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، أبو محمد القاسم السجلماسي، تح علاء الغازي ، ط١ ، مكتبة المعارف، بغداد –١٩٨٨ .
- من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ديزيرة سقال، ط١، دار الفكر اللبناني– ١٩٩٣.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنِّي، تح محمد الحبيب الخوجة، ط٤، دار الغرب الإسلامي، بيروت – ٢٠٠٧م.
- موجز تاريخ النقد الأدبي، فيرنون هول، تر محمود مصطفى، وعبد الرحيم جبر، دار النجاح، بيروت – ١٩٧١.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٥٢.

- المونولوج بين الدراما والشعر، اسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر– ١٩٩٧.
- نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، حميدة مصطفى، ط١،الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة– ١٩٩٧م ٠
- نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي، تر عادل السيوي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة – ٢٠٠٥.
- النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، محمد مصايف، ط٢، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر – ١٩٨٤.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت – ١٩٧٣.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع– ٢٠٠١.
- النقد الأدبي المعاصر، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية – ٢٠٠٧.
- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابانس، تر فهد العكام، ط١، دار الفكر، دمشق– ١٩٨٢.
- نقد الشعر العربي الحديث في العراق من ١٩٢٠ – ١٩٥٨ ،عباس توفيق ، دار الرسالة ، بغداد–١٩٧٨.
- نقد الشعر والنثر، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج ، تحـ كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة – د.ت .
- نقد المذاهب المعاصرة، إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار الإيمان للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر– ١٩٩٩.
- الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق : فخر الدين قباوة ، عمر يحيى ، ط٢،دار الفكر، دمشق - ١٩٧٥م
- الوعي القائم والوعي الممكن، لوسيان غولدمان، تر محمد برادة، ط٢، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، لبنان– ١٩٨٦.

ثانياً : الاعمال الشعرية للشاعر سعد ياسين يوسف ٠

- قصائد حب للأميرة ،دار ميسان للطباعة ،العراق- ١٩٩٤.
- شجر بعمر الأرض، دار الشؤون الثقافية ، بغداد – ٢٠٠٢.
- شجر الأنبياء ، دار الينابيع ، دمشق – ٢٠١٢.
- أشجار خريف موحش، دار ميزوبوتاميا ،بلغراد_ صربيا – ٢٠١٤.
- الأشجار لا تغادر اعشاشها ، دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت – ٢٠١٦.
- أشجار لاهثة في العراء ،دار أمل الجديدة ،دمشق – ٢٠١٨.
- الأشجار تحلق عميقاً ، دار أمل ، دمشق – ٢٠٢١ .

ثالثاً : الرسائل والاطاريح

- البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، معاذ الحنفي، رسالة ماجستير ،كلية الآداب، الجامعة الإسلامية – ٢٠٠٦.
- البنية الايقاعية وتحولاتها الدلالية في شعر كمال سبتي، رغد جاسم ميس ، رسالة ماجستير، جامعة ذي قار، كلية الآداب – ٢٠١٨.
- بنية الصورة الشعرية عند أبي تمام، هبة غبطي ، رسالة ماجستير، الجزائر – ٢٠٠٨.
- التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث ، محمد الأمين شيخة ، اطروحة دكتوراة ،جامعة محمد خيضر، الجزائر–٢٠٠٩ .
- الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، أ.د. علي زيتونة مسعود، (رسالة ماجستير) جامعة الوادي، الجمهورية الجزائرية – ٢٠١٥.
- جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث سعدي يوسف انموذجاً، مرتضى حسين علي حسن ، رسالة ماجستير ،جامعة فيلادلفيا– ٢٠١٦.
- جمالية التوازي في شعر نزار قباني، يوسف بديدة ،(اطروحة دكتوراه) ، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٤.

- جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني، حمادة حمزة، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر– ٢٠٠٨.
- الحوار عند شعراء الغزل في العصر الاموي ، بدران عبد الحسين البياتي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل – ١٩٨٩ .
- سيميائية العنونة في قصائد محمود درويش، رهام الشريف، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية– ٢٠١٨.
- شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية، صالح بن عبدالله، رسالة ماجستير ،جامعة القصيم، السعودية - ٢٠١٨.
- شعرية العنوان في القصيدة الحداثية أحمد مطر انموذجاً، د. شعبان إبراهيم حامد، رسالة ماجستير ،كلية الآداب، جامعة المنيا–٢٠١٦ .
- الصورة البيانية في شعر خليل مطران، محمد مؤمن صادق، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية – ٢٠٠٩.
- الصورة الشعرية الحسية تشكيلاتها الفنية ودلالاتها الصوفية في شعر عبدالله العشي، د. لخميسي شرفي، رسالة ماجستير، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر–٢٠٢٠.
- غرائبيَّة العنوان في مجموعة(دوائر مربعة) لـجابر محمد جابر، كريم حسن اللامي،(رسالة ماجستير) الجامعة المستنصرية، كلية التربية، قسم اللغة العربية – ٢٠١٨.
- فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، علاء البدراني، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب، الجامعة العراقية– ١٩٨٩.

رابعاً : الدوريات

- مجلة الأديب ، بيروت ،ع٦، س ١٩٥٨ .
- مجلة الاعلام ،ع١٠،س١٩٧٤.
- مجلة الاعلام،ع٤ ،س٢٠١٠.
- مجلة الجامعة الإسلامية، مج٩، ع٢، ٢٠٠١.
- مجلة جامعة ديالى ، ع٤٠ ، س٢٠٠٩.

- مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مج٢٨، ع٥، س ٢٠١٤.
- مجلة الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج٢، ع٣٤ ، ١٩٨٥.
- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج٣٣، ع١، س ٢٠٠٦.
- مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج٩، ع٢ ،س ٢٠١٠.
- مجلة شعر، ع١٤ ،س ١٩٦٥ .
- مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٥، ع٢٣، س ١٩٩٧.
- مجلة الموقف الثقافي ع ٢٣ ، س ١٩٩٩ ٠

خامساً: المواقع الألكترونية :

- صحيفة الزمان، ع٥٤٣٨، س ٢٠١٦ www.azzaman.com.
- صحيفة المثقف، ع٥٧٥٨، س ٢٠٢٢، www.almothaqaf.com .
- جريدة المستقل، www.almustaqel.net ٠
- سقيفة المواسم ، ١٨ مايو ، ٢٠٢٢WWW.SAQIFATALMAWASIM.CO
- الصباح الجديد، ٢٠١٦/٦/١٨ http://newsabah.com.
- صحيفة المثقف، ع٥٨١٤، www.almothaqaf.com.
- JUN٢٠، ٢٠١٩، WWW.ALANTOLOGIA.COM
- مركز النور للدراسات، www0alnoor.se.
- جريدة العالم، ٢أيلول، س ٢٠١٥ https://alalamelyoun.com.
- صوت العراق، www.sotaliraq.com .
- صحيفة الزمان، س ٢٠١٨ www.azzaman.com.
- آفاق حرة للثقافة، الإصدار الخامس، www.afaqhorra.com .
- مدونة الثقافة العراقية نخيل عراقي ،شبكة الانترنيت .
- مقابلة مع الشاعر سعد ياسين يوسف بتاريخ ٢٠٢٢/١٢/٦ وقد اذن بنشرها ٠
- صحيفة الزمان ، ١٦يوليو، س ٢٠١٦، www.azzaman.com .
- اتحاد الأدباء الدولي، الاثنين ٤يوليو، س ٢٠١٦، OUDBAA.BLOGSPOT.COM
- WWW.MIDDLE-EAST-ONLINE.COM

- صحيفة المثقف،ع٥٧٥٦، س٢٠٢٢، www.almothaqaf.com .
- ملاحق المدى ، س ٢٠١٢، www.almadasupplemens.com.
- جريدة الصباح، ع٥٨٥،س ٢٠٢١م https://alsabaah0iq/
- مركز النور للدراسات، alnoor.se. ٢٠٢٠/٣/١٢.
- ٢٠١٣/٣/٢٥، ALNOOR.SE
- صحيفة المستقبل، ٢٠١٧/١/١٧، ALMUSTAKBAL PAPER.NET
- دار الوسط اليوم للإعلام والنشر، شبكة الانترنيت.
- صحيفة المثقف، ع٥٧٧١،س ٢٠٢٢م www.afaqhorra.com .
- ثقافات، WWW.THAQAFAT.COM
- الحوار المتمدن، ٢٠٢٢/١/٢٦https://m0ahewar0org/
- منتدى الكفيل، المنتدى الرسمي للعتبة العباسية المقدسة، ٢٠١٤/١/٢٢ https://forums0alkafeel0net/
- صحيفة المثقف، ع٥٨٢١، السبت ٢٠٢٢/٨/١٣، www.almothaqaf.com

Abstract :

This study investigates the issues in the process of poetic formation, which is one of the most important features of the poet's poetic potential, and the difference between poets and poets according to vision, philosophy, and culture. Al-Naqatī from another side and I have rejected to enter into this study, I believe that literature and poetry, especially, are important documents that record events in history, especially that the life of the Iraqi society was different, such as the political, social, and literary events, after the consultation of Dr. Yasin Youssef and the recognition of the feelings it was tall for special considerations when it comes to the Iraqi arena.

And the conclusion of this study is that it is an important poetic experience in the movement of Iraqi poetry (Al-Sabaini), especially the experience of the poet Saad Yassin Youssef, which extends the research course with a comprehensive study of poetry.

Al-Manhaj Al-Ufsaf al-Ali was a well-documented document in the construction of a mission that came to the introduction of three chapters, and the conclusion of the introduction to the thresholds of the first importance (poetic formation and image), so it touched on the definition of the poetic formation of language and terminology in al-Samat al-Arabi, then addressed the threshold (image) of language and terminology and its interests in The poetic composition was the last stage of the immersion in the life of the poet and the stage of his cognitive and cultural formation, either the first chapter of Faqan in (Linguistic formation) and his discussion in two topics, the first one dealt with words and compositions in terms of titles, introductions and linguistic vocabulary, but the second research of Faqan in poetic topics (nature, love, Al-Harb, Al-Gharba) .

And it was discussed in the second chapter (image formation) and there were three topics discussed in the first chapter (the sources of the image) in order to focus on the group of sources in support of the image on one hand and to know the source of this meaning on the other hand, namely (reality, self, imagination), but in the second chapter (The elements of the image (which are represented by simile and metaphor) and in the third chapter, I will discuss (patterns of the image) in terms of the universe (sensual, mental).

And the discussion in the third chapter (Al-Taskhle al-Rhythm), including the first two chapters (Al-Rhythm) and including (Al-Wazn and

Rhyme) or the second chapter (Al-Rhythm) and including (Parallelism, Repetition, Al-Tabbaq) .

After reading this message, please tell us what we achieved during the research and study

And I doubt that I will put the pen aside, after striving hard and tirelessly, and the two traditions of cases between knowledge and action, I would not be able to pay attention to my favorite teacher, Dr. In the way that you endure, I say, God's protection, I am a waqf, and finally, this effort was a reflection of the desire to search, so if you make a mistake, praise be to God, and if you make a mistake, it is the first, and God is the guardian of success.

Ministry of Higher Education
and Scientific Recarach
Babylon University
College of Education for Human Sciences
Arabic language department

The form of poetry in Saad Yasin Yusuf's poem

Thesis by Student
Zahra Ali Abdul Hassan Khadeer

To the Council of the College of Education for Human Sciences / University of Babylon, which is one of the requirements for obtaining a master's degree in Arabic language and literature

Supervised by
Prof. Dr. Safaa Obaid Hussein Al Hafeadh

2023A.D **1444 A.H**