جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الفضاء الشعري
عند ياس السّعيدي

رسالة تقدمت بها الطالبة

آلاء ماجد داود الظالمي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة كربلاء
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية / الأدب

إشراف

أ. د. رفل حسن طه الطائي

1446هـ
2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

Π فَسُبْحَانَ اللَّهِ حِينَ تُمْسُونَ وَحِينَ تُصْبِحُونَ وَلَهُ الْحَمْدُ فِي السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَعَشِيّاً وَحِينَ تُظْهِرُونَ O

صدق الله العلي العظيم

سورة الروم: 17-18

إقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ ((الفضاء الشعري عند ياس السعيدي)) التي تقدّمتْ بها الطالبة (آلاء ماجد داود الظالمي) قد جرى تحت إشرافي بمراحله كافة في قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة كربلاء، وأُرَشِّحُها للمناقشة، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ فرع الأدب.

التوقيع

أ. د. رفل حسن طه الطائي

التاريخ: ١٥ / ١ /٢٠٢٤م

بناءً على التوصيات المتوافرة أُرَشِّحُ هذه الرّسالة للمناقشة.

التوقيع

أ. د. جنان منصور الجبوري

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: / /٢٠٢٤م

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس لجنة المناقشة وأعضاؤها أننا اطلعنا على الرسالة الموسومة بـ الأدَبُ النّسويُ فِي كَربَلاء دِراسَةٌ فِي مَوضُوعَاتِهِ وخَصَائِصِهِ الفَنِيَة (١٩٥٨- ٢٠٢٣م) وناقشنا الطالبة: (سميرة محمد حيدر أحمد) في محتوياتها ، وفي ما له علاقة بها ، وقررنا أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير( ).

التوقيع:
الاسم: أ.م.د زينب علي كاظم
التاريخ: ١٤ / ١١ / ٢٠٢٥م

عضوًا

التوقيع:
الاسم: أ.د رفل حسن طه
التاريخ: ١٤ / ١١ / ٢٠٢٥م

التوقيع:
الاسم: أ.د. عبد الأمير مطر نيلي
التاريخ: ١٦ / ١ / ٢٠٢٥

رئيسا

التوقيع:
الاسم: م.د. عباس عبيد عاوي
التاريخ: ١٦ / ١ / ٢٠٢٥

عضوًا ومشرفًا

تمت مصادقة مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة كربلاء على قرار لجنة المناقشة.

التوقيع :
عميد الكلية: أ. .د.
٢١ / ١ / ٢٠٢٥

الإهداء

- إلى من أحمل اسمهُ بكُلِّ فخرٍ واعتزازٍ:

(أبي)

- من كان دعاؤها أساس نجاحي:

(أمي الغالية)

- من ساندني طوال مُدَّة دراستي وتَحَمَّلَ تقصيري معه:

زوجي الحبيب (المجد)

- من كان نجاحي لأجلهِ:

فلذة كبدي ابني (باقر)

- من أبصرت بهم طريق حياتي:

إخوتي (دعاء وصفاء ومحمد المصطفى وفاطمة جنة)

- أنيسة النفس ورفيقة الدرب:

صديقتي الجميلة (جنان)

أهدي لكم جميعاً جهدي المتواضع..

الباحثة

آلاء الظالمي

شُكرٌ وامتنان

الشكر لله سبحانه وتعالى أوّلاً وأخيراً.. الذي ووفّقني وأكرمني وأنار طريقي برحمتهِ وقدرتهِ..

كما أتقدّم بوافر الشكر والعرفان إلى رئاسة جامعة كربلاء، وإلى كلية التربية للعلوم الإنسانية، متمثلة بعميدها (أ. م. د. صلاح مجيد السعدي).. وإلى معاونيْه العلمي والإداري.. وإلى قسم اللغة العربية متمثّل بالأستاذة (أ. د. جنان منصور الجبوري).. وإلى رئيس قسم اللغة العربية السابق (أ. د. ليث قابل الوائلي).. وإلى مقرر قسم اللغة العربية.. وإلى أساتذتي في قسم اللغة العربية جميعاً.. فلهم منّي خالص الدعاء..

ولا أنسى أن أتقدم بعظيم الشكر وفائق الاحترام إلى الشاعر ياس السعيدي لِما بذلهُ من مساعدة وتزويدي بالمجاميع الشعرية.. ولم يبخل عليَّ بوقتِهِ طيلة مدة الدراسة.. فلهُ منّي خالص الدعاء بدوام الصحة والعافية.

والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة المحترمين لتفضلهم بالموافقة على مناقشة الرسالة، والذين سيرفعون بملحوظاتهم العلمية الدقيقة من شأنها.. فلهم امتناني العظيم..

كما أوجّه شكري للقائمين على المكتبات.. وأخص بالذكر المكتبة الأدبية المختصة.. والمكتبة العامة في كلية التربية للعلوم الإنسانية بجامعة كربلاء.. ومكتبَتَي العتبتين المقدستين الحسينية والعباسية..

وفي الختام الشكر موصول إلى كل من وقف معي وساعدني في إنجاز هذه الرسالة.. فجزاكم الله تعالى عنّي كل خير.

الباحثة

المحتويات

ت	الـمـوضـــوع	الـصفـحة
1	**المقدمة**	أ - ج
2	**التمهيد: المفهوم والسيرة**	19-1
3	المحور الأول: مفهوم الفضاء وأهميته في التشكيل الشعري	12-1
4	المحور الثاني: نبذة عن حياة ياس السعيدي وخصائص شعره	19-13
5	**الفصل الأول: الفضاء المكاني عند ياس السعيدي أشكاله ودلالاته**	77-20
6	**توطئة**	21
7	**المكان في اللغة والاصطلاح**	24-22
8	**المبحث الأول: أشكال الفضاء المكاني**	52-25
9	أولاً- المكان المتخيل	39-25
10	ثانياً- المكان الموحِش	49-39
11	ثالثاً- المكان الأليف	52-49
12	**المبحث الثاني: دلالات الفضاء المكاني**	77-53
13	أولاً- الدلالة النفسية	61-54
14	ثانياً- الدلالة التاريخية	68-61
15	ثالثاً- الدلالة الدينية	77-69
16	**الفصل الثاني: الفضاء الزمني عند ياس السعيدي أنماطه وموضوعاته**	146-78
17	**توطئة**	80-79
18	**الزمن في اللغة والاصطلاح**	84-81
19	**المبحث الأول: أنماط الفضاء الزمني**	120-85
20	أولاً- الزمن الطبيعي الموضوعي	100-85
21	ثانياً- الزمن النفسي الذاتي	-101

		120
22	**المبحث الثاني: موضوعات الفضاء الزمني**	121- 146
23	أولاً- ثنائية الحياة والموت	122- 133
24	ثانياً- ثنائية الحضور والغياب	133- 146
25	**الفصل الثالث: وسائل تشكيل الفضاء الشعري وتقاناته عند ياس السعيدي**	147- 199
26	**توطئة**	148- 149
27	**المبحث الأول: الصورة الشعرية**	150- 171
28	**المبحث الثاني: التناص**	172- 187
29	**المبحث الثالث: المفارقة**	188- 199
30	**الخاتمة**	200- 202
31	**المصادر والمراجع**	203- 222
32	**الملخص باللغة الإنكليزية**	A - B

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحَمْدُ للهِ الذي لا تبديل لقولهِ، ولا معادل لحُكمهِ، ولا رادَّ لقضائهِ، الحمدُ للهِ الأوّل قبل كلّ شيء والخالق له، والآخِر بعد كل شيء، والوارث له، والظاهر على كل شيء، والوكيل عليه والباطن دون كل شيء والمحيط به، الذي عَلا فَقَهَر ومَلَكَ فَقَدَر، والصلاة والسلام على سيّد الأنام، حبيب إله العالمين محمد(ﷺ) وعلى آله الطيبين الطاهرين.

أمّا بعد..

إنَّ للفضاء أهمية كبيرة في الدراسات النقدية الحديثة، فهو مصطلح غربي وفد إلى العربية عن طريق النقل والترجمة، وقد اختلف العلماء والفلاسفة والمفكرون في تحديد ماهيّتهِ والوقوف على تعريف معيّن له، فكثرت بذلك الأقوال واختلفت الرؤى، فبعضُ الفلاسفة يراه غير محدود يتمثّل بالمساحات الشاسعة المفتوحة، وآخر يراه مما يمكن أنْ يتشكَّل ضمن الآفاق الضّيقة والمناطق المغلقة، غَيْرَ أنَّ السمة الغالبة والتي اتفقت عليها أغلب الأقوال هي أنَّهُ ذلك المجال الواسع الذي ينضوي تحته عنصرا

الزمن والمكان، وقد ينتقل الفضاء من العالم الخارجي المتمثل بعالم الطبيعة إلى عالم الكتابة فيتجسَّد في الشعر والنثر على سطور الكاتب.

ولأنَّ هذا الموضوع على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية، فضلاً عن ما يحمله من جماليات أدبية مما حَدَا أن يكون اختيار السيدة المشرفة له موضوعًا لدراستي، وبعد البحث في عدد من دواوين الشعراء وجدتُ ديوان الشاعر ياس السعيدي قد ضَمَّ من الشواهد الشعرية ما ينهض ليكون موضوعًا للدراسة، وبعد التوكل على الله تعالى واستشارة أستاذتي المشرفة، لاقَى هذا الشاعر قبولاً منها، وعليه تم اختياره وأصبح عنوان البحث (الفضاء الشعري عند ياس السعيدي).

وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم البحث على ثلاثة فصول، مسبوقةً بتمهيدٍ، متبوعةً بخاتمةٍ، فضلاً عن المقدمة، وقائمة المصادر والمراجع والملخص باللغة الإنجليزية.

وقد ارتكزَ التمهيد على محورين: المحور الأول: كان عرضًا موجزاً لمفهوم الفضاء الشعري، وكذلك عن أهميته ، وأمّا المحور الثاني، فقد تَضَمَّنَ نبذةً عن حياة الشاعر ياس أ ي وأهم نتاجاتهِ الأدبية. وقُسِّمَ الفصل الأول الموسوم بـ (الفضاء المكاني عند ياس السعيدي أشكاله ودلالاته) على مبحثين يتقدمهما توطئة، ضَمَّ المبحث الأول (أشكال الفضاء المكاني في شعر ياس السعيدي) وقد درستُ فيه المكان الأليف، والمكان الموحش، والمكان المُتخيَّل، وهي من أبرز أشكال المكان لديه، والتي أخذتْ حيّزًا كبيرًا من شِعرِهِ، والمبحث الثاني تَضَمَّنَ (دلالات الفضاء المكاني)، وأهمها الدلالة النفسية، والدلالة التاريخية، والدلالة الدينية، وهي أيضًا من أكثر الدلالات بروزًا عنده. في حين تَضَمَّنَ الفصل الثاني (الفضاء الزمني عند ياس السعيدي أنماطهِ وموضوعاتهِ) مبحثين تسبقهما توطئة، تحدثتْ الدراسة في المبحث الأول (من أنماط الفضاء الزمني) وهي الزمن الطبيعي الموضوعي، والزمن النفسي، فقد دُرِسَ في المبحث الثاني (موضوعات الفضاء الزمني) ثنائية الموت والحياة، وثنائية الحضور والغياب، وهذه الأنماط والموضوعات هي الأكثر بروزًا وتكرارًا من قِبَلْ الشاعر.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان (وسائل تشكيل الفضاء الشعري وتقاناته عند ياس السعيدي)، وجاء على ثلاثة مباحث تسبقها توطئة أيضًا، اختصَّ المبحث الأول بدراسة (الصورة الشِعرية)، وأمّا المبحث الثاني فقد اختصَّ بـ(التناص)، والمبحث الثالث فقد درستْ فيه (المفارقة)، وهذا لا يعني عدم وجود تقانات أخرى، بل كانت هذه التقانات من أبرز ما تعامَلَ بها الشاعر ياس السعيدي في توظيفاتهِ المشتملة على الفضاء الشعري. وخُتمتْ هذه الدراسة بخاتمةٍ تضمَّنتْ أهم النتائج التي توصلتْ إليها الباحثة في أثناء البحث.

ومن الدراسات الأكاديمية التي اهتمت بشِعر ياس السعيدي، دراسة واحدة فقط، جاءت بعنوان (التشكيل في شعر ياس السعيدي)، رسالة ماجستير، للطالب سامي يونس محمود، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت، ٢٠٢٣م.

أمّا أبرز المصادر والمراجع التي اعتمدتْ عليها الباحثة في هذه الدراسة، فهي كثيرة، أهمها المجاميع الشعرية الخمسة الصادرة عن الشاعر، وهي: تضاريس من جغرافيا الروح، وسجادة من حرير ا[illegible] تمر الكلام، و زير المواويل، وبدوي بربطة عنق، فضلاً عن المؤلفات النقد[illegible]ب، أهمها: جماليات المكان لغاستون باشلار، وبُنية النص السردي من منظور النقد الأدبي حميد لحمداني، وبنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) لحسن بحراوي، وغيرها كثير. وكذلك أفَدنا من الدراسات الأكاديمية السابقة التي لها صلة بموضوع الفضاء الشعري، مثل: الفضاء الشعري عند الوأواء الدمشقي، والفضاء الشعري في ديوان سبط ابن التعاويذي، والفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، والفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي وغيرها.

أمّا المنهج الذي اتَّبَعَتْهُ الدراسة، فقد كان المنهج التحليلي الذي اعتمد على تحليل الشواهد الشعرية من جوانب عِدّة، وهي تعكس انجذاب الشاعر –في أغلب قصائده– إلى التغنّي بالذات، والتعبير عن خلجات النفس ومعاناتها في فضاء هذا الكون المتوتر الذي حملَ معهُ آلامًا وآمالًا طالما حاولَ الشاعر الإشارة إليها بشكل مباشر، وغالبًا بشكل غير مباشر وهو ما يميّز شِعره. ولا يخلو كل بحث من صعوبات، ومن أبرز تلك الصعوبات التي واجهت البحث هي لغة الشاعر ياس

السعيدي التي تميّزتْ بعُمقها، مما أدّى إلى صعوبة فهم وتحليل بعض الأبيات الشعرية، لكن تجاوزنا هذه المعوقات بفضل الله سبحانه أولاً، ثُمَّ بمساعدة أُستاذتي الفاضلة المشرفة على البحث.

وفي نهاية هذا العمل، أتقدم بخالص الحب والوفاء والشكر الجزيل إلى المشرفة الغالية الأستاذة الدكتورة (رفل الطائي) لاقتراحها الموضوع وفكرتهِ، ومتابعتها له حتى استوى على ما هو عليه، ولِما قَدَّمَتْهُ لي من ملحوظات سديدة ونُصحٍ وإرشاد وتشجيعٍ، أسأل الله لها دوام الموفقية والسعادة الدائمة.

وفي الختام، لا أدَّعي الكمال لهذا البحث، فالكمال لله (تعالى) وحده، فالبحث لا يخلو من الأخطاء والهفوات التي يقع فيها الباحث؛ لأنَّهُ في أول مراحل البحث العلمي، وحسبي إني قد بذلتُ كل ما بوسعي لتحقيق هدفي.

وآخِرُ دَعوانا أَنِ الحمدُ للهِ ربّ العالمين..

الباحثة

التمهيد

المفهوم والسيرة

المحور الأول: مفهوم الفضاء.

أولاً- الفضاء في اللغة والاصطلاح:

- الفضاء لغةً:

إنَّ أهمّ المعجمات العربية قد أرجعتْ الأصل اللغوي لكلمة (فضاء) إلى الجذر المكوّن من: (الفاء والضاد والحرف المعتل)، ومنهم الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ)، إذْ يرى أنَّ الفضاء "المكانُ الواسعُ، والفعل فضا يفضو فُضُوًّاً وفضاءً فهو فاضٍ، أي واسع"[1]، وقال رؤبة (ت ١٤٥هـ)[2]: (الرجز)

أفـرَخَ فـيضُ بيضِـها المُنقـاضِ عنكم كِراماً بِالمكان الفاضي[3]

أما في معجم لسان العرب: "الفضاء ما استوى من الأرض واتّسع"[4].

ومن معاني الفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض، وأفضى، خرج إلى الفضاء، وأفضى إليه بسِرِّهِ، وأفضى الساجدُ بيدَيهِ إلى الأرض؛ مَسَّها بباطنِ راحتهِ في سجودهِ[5].

---

(1) معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، مادة (فضو).

(2) "رؤبة بن العجاج، واسم العجاج عبد الله بن رؤبة بن حنيفة، وهو أبو جُذيم بن مالك بن قدامة بن أسامة بن الحارث...، من رُجاز الإسلام وفصحائهم، والمذكورين المقدمين منهم، بدوي نزل البصرة، وهو من مخضرمي الدولتين، مدح بني أمية وبني العباس، ومات في أيام المنصور، وقد أخذ عنه وجوه أهل اللغة، وكانوا يقتدون به، ويحتجون بشعره، ويجعلونه إماماً، ويكنى أبا الحجاف وأبا العجاج"، الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني (ت356هـ)، تحقيق: إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م: 220/20.

(3) ديوان رؤبة بن العجاج، اعتنى بتصحيحه وترتيبه: وليم بن الورد البروسيّ، دار ابن قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، (د. ط)، 2008م: 82.

(4) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (ت711هـ)، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999م، مادة (فضا).

(5) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت1206هـ)، تحقيق: عبد المجيد قطامش، دار التراث العربي، الكويت، ط1، 2001م، مادة (فضو).

والذي يتضح في ضوء هذه التعريفات لكلمة (الفضاء)، هو أنها تشير إلى المكان الواسع الذي يكون في الغالب خاليًا من الشواغل إلّا القليل، أي يبعد عن الزخم والاكتظاظ، فضلاً عن معنى الفراغ والاستواء التي أضافها ابن منظور بقوله: "الصحراء فضاء"[1]، ومن ثمَّ يكون الفضاء أوسع وأشمل من الألفاظ الأخرى كالمكان والحَيّز، التي تكون مُحدّدة فيزيائياً.

- الفضاء اصطلاحاً:

1- مفهوم الفضاء عند الفلاسفة:

يُضفي الفضاء على القصيدة رَوْنقًا وجمالاً، بما يملكه من أدوات فنية تسهم في إبداع الصورة الشعرية، وما لديه من مكنة على نقل الذهن من الحقيقة إلى الخيال أو بالعكس، ولذلك يكون الفضاء على جانب كبير من الأهمية في الشِعر[2]، غير أَنّ مفهومه يلفّهُ الغموض إلى حدٍّ كبير، فهو "مفهومٌ متصورٌ بالِغ الاتساع يستحضر مكونات أو عناصر جدّ متباينة ومتعدّدة تمتلك قاسماً مشتركاً"[3]، فقد تعّددت الأقوال واختلفت الرؤى في تحديد مفهوم الفضاء، ويظهر أنَّ هذا المصطلح قد عُرف منذ القِدم، فلم يغِب عن الفلاسفة اليونان إذ تداولوه بالبحث والدراسة، بدءًا من أفلاطون (347-427 ق. م) الذي جَعَلَهُ الجامع لغيرِهِ، والآخِذ حيّزًا أكبر منه، فيصفه "ما يحوي ذلك الشيء، ويميّزهُ ويحدّهُ ويفصله عن باقي الأشياء"[4]، فالفضاء عنده شيء مميز يختلف عن باقي الأشياء بحدودهِ التي تميّزهُ عنها، كما وضَّح بأنَّ الفضاء "يُدرك ولكنه لا يُرى، وعَدَّهُ عنصرًا كاملًا ذا وجود مطلق ويمثل نظام ثلاثيّ الأبعاد يوفر مكاناً لكل الأشياء التي تظهر للوجود وهو يسبق الخلق وسوف يستمر

---

(1) لسان العرب، مادة (فضا).

(2) ينظر: شعرية المكان (قراءات في الشعر العربي الحديث)، ستار عبد الله، تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2013م: 15-16.

(3) الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، لطيف محمد حسن، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011م: 17.

(4) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1987م: 19.

حتى بعد أنْ يتدمّر الكون"[1]، وذهب أرسطو إلى التمييز بين الفضاء والخلاء والمكان، إذ يقول: "إنَّ بين الخلاء والمكان والفضاء فصلاً (أي اختلافًا)، وإنَّ الخلاء هو الفراغ في الجسم، وإنَّ المكان هو المحتوي على الجسم، وإنَّ الفضاء هو المحتوى في جزء ما مثل خابية النبيذ"[2]، وهو يرى أنَّ للمكان ثلاثة أبعاد هي: بُعد الطول وبُعد العرض وبُعد العمق، وهي التي تحدّ كل جسم "ومن المحال أنْ يكون المكان جسمًا"[3]، الأمر الذي يظهر أنه موجود ولكنه الفضاء الجغرافي المتمثل في المكان الفيزيائي المجرد.

أمّا بالنسبة للفلاسفة العرب القدماء، فقد وجدنا أثر الفضاء عندهم عبر حديثهم عن المكان، ومنهم الفيلسوف الكندي (ت256هـ) الذي عرّفه بأنه "التقاء أُفُقَيْ المحيط والمحاط به"[4]، أي المكان موجود عنده ولا يمكن إنكاره، أما الفيلسوف الفارابي (ت339هـ) فقد سار على منوال الكندي، بأنَّ المكان موجود ولا يمكن أن يوجد جسم من دون مكان خاص به[5]، في حين يرى الفيلسوف ابن رشد (ت595هـ) "إن المكان النهايات المحيطة بالجسم الطبيعي"[6]. وبهذا ترى الباحثة أن الفضاء مصطلحاً مرادفاً للمكان لدى الفلاسفة العرب القدماء.

---

(1) مفهوم الفضاء والمكان والحيز، عماد هادي الخفاجي، 2018م، بحث منشور على الموقع الإلكتروني: https://alantologia.com/blogs/7291/

(2) في النفس، أرسطوطاليس، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1954م: 119.

(3) الطبيعة، أرسطوطاليس، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2007م: 278/1.

(4) رسائل الكندي الفلسفية، الكندي، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، (د. ط)، القاهرة، مصر، 1950م: 167/1.

(5) ينظر: الحروف، أبو نصر الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1986م: 88.

(6) نقلاً عن: المكان والمصطلحات المقاربة له (دراسة مفهوماتية)، غيداء أحمد سعد، (بحث منشور)، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، المجلد (11)، العدد (3)، بغداد، العراق، 2011م: 247.

كما تداول مفهوم الفضاء بالبحث والدراسة، عديد من الفلاسفة الغربيين، فهو عند الفيلسوف جون لوك، يتمركز بين نقطتين، خلافاً للمكان الذي قد يكون نقطة واحدة أو نقطتين أو أكثر من ذلك، فالفضاء عنده "هو المسافة بين نقطتين، في حين أنَّ المكان هو علاقة بين نقطة أو نقطتين أو أكثر"[1]، فالفضاء وثيق الصلة بالأبعاد الثلاثة الطول والعرض والعمق، وهكذا يظهر بأنه لا بُدّ من وجود صلة بين الفضاء والمكان، فلا يمكن لأحدهما أن يوجد دون وجود الآخر معه.

أما الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر، فَيَرى أنَّ المكان محدّد يمتدّ حوله الفضاء، وذلك بقولهِ: "إنَّ الجسرَ مكانٌ، وهو كشيء يضعُ فضاءً، تندمجُ فيهِ السماءُ والأرضُ، السماويّون والفانون"[2].

ونَجِدُ هنري لوفيفر يقول في معرض حديثه عن الفضاء: "إنه لا يوجد في أي مكان، لا مكان لهُ ذلك لأنّهُ يجمع كل الأمكنة ولا يملك إلّا وجوداً رمزياً"[3]، فهو يغلب الجانب المتخيّل على الجانب الواقعي للفضاء، أو إنه لا يرى حدوداً ثابتة له يمكن أن تميّزه وتحدّد مكانه، لذلك جعلهُ لا مكان له وحَصَرَ وجوده في الذهن والأذن المتخيّلة[4].

وهنا نرى أنَّ الاختلاف في مفهوم الفضاء فلسفياً يعود إلى كثرة الدراسات الفلسفية، وتعدّد مناهجها وأقسامها.

2- مفهوم الفضاء في الدراسات النقدية:

لقي مفهوم الفضاء اهتماماً لدى النقاد والكتّاب الغرب والعرب؛ لِما يشكّلهُ من دور أساس في الفكر الإنساني، والذي يتطور بتطور طبيعة دراسته بين حينٍ وآخَر؛

---

(1) الدين ونشوء العلم الحديث (دراسة في فلسفة العلم وعلم الاجتماع الديني)، ريجار هوكاس، ترجمة: زيد العامري الرفاعي، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2008م: 21.

(2) الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001م: 115/3.

(3) شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م: 68.

(4) ينظر: م. ن: 68.

لارتباطهِ بجوهر الحياة المتغير، وقد اهتم النقاد بدراسة هذا المفهوم إلّا أنّ كل هذه "الدراسات النقدية التي قامت حوله لم تكوّن بجملتها نظرية شاملة حوله، مما يدلّ على أنها دراسات في بداية الطريق، فهو إذن بحاجة إلى دراسات أخرى أكثر عمقاً وشمولاً"[1].

ومن أبرز هذه الدراسات التي جاء بها الباحثون الغربيون، والتي ظهرت خلال الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، دراسات الناقد غاستون باشلار، الذي أطلق نظريته عام 1938م في كتابِهِ (التحليل النفسي للنار)، الذي أتبعهُ بكتابِهِ (شعرية الفضاء) عام 1957م، والذي تمت ترجمته من قبل غالب هلسا بعنوان (جماليات المكان) عام 1980م، وأوضح بترجمتهِ الأساس الذي ينطلق منه المؤلف، وهو بيت الطفولة، الذي عَدَّهُ موطن الأُلفة والخيال[2].

فغاستون يرى أنَّ الإنسان بدون الفضاء ولا سيما البيت، يصبح كائن مفتَّت لا استقرار له، بقولهِ "البيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مراراً كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمةِ من معنى"[3].

وقد أكّد باشلار أنّ الفضاء يرتكز على عنصريْن أساسييْن هما المكان والزمان، إذ يتلازمان في الفضاء الأدبي ويُكمل بعضهما الآخر[4].

ولم تغب فكرة ومفهوم الفضاء عند السيميائيين، إذ عَدّهُ جوليان غريماس وجوزيف كورتيس من مصطلحات السيمياء أو الحقل العلامي التي تجعل مفاهيم ودلالات واسعة متعددة، والتي يكون لها أثر على النصوص وما تشكّلهُ داخل فضاء النص، إذ تربط هدف وفكرة الخطاب داخل النص لِخَطِّيَتِهِ[5].

---

(1) الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، حسين علي الدخيلي، دار الحامد للنشر والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2011م: 15.

(2) ينظر: فضاء النص الشعري (مجال الرؤية وأسئلة المكان) دراسة في شعر ذنون الأطرقجي، أحمد شهاب، تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2014م: 13.

(3) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984م: 36.

(4) ينظر: م. ن: 39.

(5) ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2013م: 26.

غير إنَّ الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا ترى "إنَّ الفضاء الروائي المؤطَّر من طرف الكاتب يشيّد منصّة عرض بتأمّلها مثل الجمهور"[1].

فالنص الذي يأتي به الكاتب وطريقة تأطير ذلك النص وكيفية ترتيب سطوره تكون محمّلة برسائل سيميائية، لا بدّ للجمهور وللمتلقي لتلك النصوص من تأمّلها لفهم مغزاها والأفكار التي يريد الكاتب إيصالها من خلال هذا البناء الهندسي لسطوره.

وقد عرّف الناقد الروسي يوري لوتمان في كتابهِ (بناء النص الفني/ 1973م) الفضاء بأنه "مجموعة من الأشياء المتجانسة، ظواهر وحالات ووظائف وصور، ودلالات متغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المعتادة كالامتداد والمسافة"[2].

وقد صنّفَ لوتمان الفضاء إلى أربعة أصناف، وهي[3]:

1- عندي: وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، يكون بالنسبة لي حميماً وأليفاً.

2- عند الآخرين: وهو مكان يشبه الأول في نواحٍ كثيرة، لكنني فيه أخضع لسلطة الغير التي أعترف بها.

3- الأماكن العامة: وهي ليست مُلكاً لأحد معيّن، ولكنها مُلك للسلطة العامة.

4- المكان اللامتناهي: يكون بصفة عامة خالياً من الناس، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد مثل الصحراء، هذه الأماكن لا يملكها أحد، إنها مُلك للدولة.

أما الباحث الروسي ميخائيل باختين، فقد ربطَ بين الزمان والمكان في تشكيل الفضاء، إذ "ذهب إلى أنَّ المكان بدورِهِ يندمج بحركة الزمن الموضوع بوصفِهِ حدَثاً أو جملة أحداث وعلاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يُدرك بالزمان"[4].

---

(1) شعرية الفضاء الروائي، جوزيف إ. كيسنر، تحقيق: حسن أحمامة، منشورات دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م: 186.

(2) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: 33.

(3) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م: 128.

(4) الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي: 16-17.

وهو يقترح أربعة أنواع للفضاء، هي "الفضاء الخارجي – الفضاء الداخلي – الفضاء المعادي – فضاء العتبة"[1].

أمّا بالنسبة لهذا المصطلح (الفضاء) عند المحدثين العرب، فلم يقف أصحاب الشأن من الباحثين في الدراسات العربية المعاصرة على تعريف واحد لماهيّة الفضاء، فقد رَبَطَهُ بعضهم باللغة دون الاعتماد على المكان الواقعي الحِسّي، بل يخلقه الشاعر بمخيّلتهِ، ويرسمه بموهبته ومهارته، وإلى ذلك ذهبت الناقدة اعتدال عثمان، إذ ترى إنَّ "المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكّل المكان بواسطة اللغة، على نحو يتجاوز قشرة الواقع، إلى ما يتناقض مع هذا الواقع، غير إنه يظل... واقعاً محتملاً"[2].

وقد جعلهُ بعضهم مرادفاً للمكان، وهذا ما ذهب إليه الناقد محمد عزّام الذي يعدّ الفضاء "مجموع الأمكنة المحدَّدة جغرافيّاً والتي هي مسرح الأحداث وملعب الأبطال"[3].

أمّا الناقد حسن بحراوي فقد جعل من المكان يسهم في تشكيل الفضاء، فيقول "المكان بوصفِهِ شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيّد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث"[4].

أما الناقد حميد لَحمداني، فذهب إلى التفريق بين الفضاء والمكان، إذ يؤكد "إنَّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء...، إنَّهُ العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث"[5]، إذ فَرَّقَ الناقد هنا بين المكان والفضاء، فهو يرى الفضاء أوسع وأشمل من المكان، ويرى أنَّ المكان هو

---

(1) معجم السيميائيات: 129.

(2) إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، اعتدال عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998م: 7.

(3) فضاء النص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، محمد عزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م: 114.

(4) بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م: 32.

(5) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لَحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م: 63.

المادة الخام التي يتكون من مجموع عددٍ منها الفضاء، فالفضاء عنده يشمل عدداً من الأمكنة بما تحتويها من أحداث متعددة، فهو أي الفضاء "يتّسع ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها، مثل المكان والزمان وأشياء اللغة والأحداث التي تقع تحت سلطة إدراكنا"[1]، فهو يمنح الفضاء طابعًا شموليًا تنضوي تحته الأمكنة وما يرتبط بها من أشياء وأحداث. وإلى مثل هذا الرأي يذهب الناقد منصور الدليمي، فالذي يراه حول مفهوم الفضاء هو أنه الأوسع والأشمل حتى وإنْ تداخَلَ مع المكان وتَغَلْغَلَ فيه، وهذا ما جاء في كتابهِ (المكان في النص المسرحي)[2].

وذهب سعيد يقطين إلى مثل هذا الرأي فهو يُفرّق بين الفضاء والمكان ولا يراهما شيئاً واحداً، ولهذا يصرح بأنَّ "الفضاء أَعَمّ من المكان؛ لأنه يُشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي"[3].

أمّا الناقد محمد بنيس فَيَرَى أنَّ لا فضاء من دون مكان، بقولهِ بأنَّ المكان "سَبَبٌ في وضع الفضاء، أي إنَّ الفضاء في حاجة على الدوام للمكان"[4].

ويذهب بعض النُقاد العرب إلى تبنّي فكرة الحيّز بدلاً من الفضاء، ومنهم الناقد عبد الملك مرتاض، إذْ يجد الفضاء قاصراً دون الحيّز، كون الفضاء يلزم أن يكون معناه متواشجاً مع الفراغ والخلاء، في حين يتناغم معنى الحيّز مع الوزن والحجم والشكل، بما يجعل الحيّز ينسجم مع الصفات الفيزيائية المحدودة، بينما يذهب الفضاء ويمتدُّ لمسافات شاسعة جداً[5].

ولَعَلَّ من المفيد القول أنَّ تعدّد الآراء حول مفهوم الفضاء يدلُّ على أنّهُ مفهوم ذو دلالات متعدّدة.

---

(1) الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة)، منيب محمد البوريمي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)، 1983م: 21.

(2) ينظر: المكان في النص المسرحي، منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م: 23.

(3) قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م: 240.

(4) الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، محمد بنيس: 115/3.

(5) ينظر: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، 1998م: 121.

ثانياً- أهمية الفضاء في التشكيل الشِعري الحديث:

للفضاء علاقة وطيدة بالأدب، بل يُعدّ الفضاء مادة جوهرية في الكتابات الأدبية، إذ لا يخلو أي نتاج أدبي من هذا المكوّن، والذي يُعدّ السَنَد الأساس له، والمادة الرئيسة في تكوين نسيجهِ، إذ يُعدّ الفضاء من أبرز الهويات التي لا يمكن تجاهلها أو اختزالها وإلّا عُدَّ العمل الأدبي مشوباً بالعَيْب والنقصان[1].

ويرى بعض الباحثين أنَّ هناك عنصريْن رئيسيْن من العناصر التي يتشكل منها الفضاء، يكونان هما الأساس في تكوينه وتشكيل بُنيتهِ، وهما عنصرَي المكان والزمن[2]، إذْ "لا يمكن تصوّر أحدها بمعزلٍ عن الآخر"[3]، كما إنَّ "الإحساس بالمكان لا يختلف عن الإحساس بالزمان، ولم تنأَ قوانين المكان عن القوانين المتحكمة في الزمان، مما يؤكد التماثل النسقي بينهما، أي الوحدة الزمكانية للفضاء"[4].

وقد حَظِيَ الزمن باهتمام الدارسين، وقد شغل المفكرين في البحث عن حقيقتهِ ومعرفة كُنههِ، فهو مرتبطٌ بجدلية الموت والحياة، إذْ طالما كان الزمن هو العنصر الذي يشغل النفس البشرية حتى عَدّتهُ عَدُوًّا لها كلّما تقدَّمتْ به السن، مما جَعَلَهُ أي الزمن، شُغْل الإنسان الشاغل، فأكثَرَ من التفكير فيه حتى وضع بصَددِهِ النظريات الفلسفية وتبلورت منهُ رؤى وأفكار مختلفة، وُزّعت على ثنائيات ضدّية، متعلقة بحالات الزمن من ثبات وتغيّر ومثالية وموضوعية... وغير ذلك، وحتى قُسم الزمن على أنماط مختلفة كالماضي والحاضر والمستقبل، وتقسيم على اعتبار الذات والخارج عن الذات، والمقصود بالذات هو الزمن النفسي الذي يشعر به الإنسان والذي قد يطول ويقصر تبعًا لِما يشعر به الفرد، أمّا الزمن الخارجي فهو الزمن الطبيعي الفلكي الذي يقاس بالثواني والساعات والأيام، والذي نشعر بهِ نتيجة حركة

---

(1) ينظر: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، زوزو نصيرة، (بحث منشور)، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد خيضر- بسكرة، الجزائر، العدد (6)، 2010م: 3.

(2) ينظر: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب: 17.

(3) الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة): 23.

(4) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: 25.

الشمس والكواكب، ولكُلٍّ من هذه الأنواع فضاءاتهِ التي لها تفصيلاتها ودراساتها الخاصة بها[1].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الفكر الإنساني وكما قسَّمَ الزمن، فإنهُ لم يكن بعيدًا عنه تقسيم المكان أيضًا، فالطبيعة البشرية ميّالة إلى وضع التصنيفات والتقسيمات إلى مثل هكذا عناصر، فقد قُسم المكان على أنماط مختلفة، مثل: "المكان الواقعي، والمثالي، والمكان الذاتي والجماعي والتاريخي والآني والمتآلف والموحش، وتتجلّى هذه الأنماط بدورها في ثنائيات متعددة كالمغلق والمفتوح، والمظلم والمضيء والعالي والمنخفض والغائب والحاضر والمتصل والمنعزل وغيرها"[2].

وهكذا تتجذّر الصلة بين عنصرَي الفضاء (الزمن والمكان)، فإذا "كان الفضاء يتكون من الزمن والمكان (الزمكان)، وموقف الشاعر منهما، فكلُّ نصٍّ لهُ زمانٌ يحتويه، ومكانٌ يحدَّدهُ، ومن الصعوبة قطعُ عناصر الفضاء كونها تتجلّى في حيّزٍ واحدٍ"[3].

ولا يتوقف مفهوم الفضاء على الفضاء الطبيعي الذي يكون حيّزًا في هذا الكون الفسيح، إنّما هناك فضاء آخر يكون ميدانه داخل الورق وهو الفضاء الشعري الذي سبق التنويه إليه، "ففي البيت الشعري من الأسرار والمغامرات ما يشبه ما في قِلاع الإقطاعيين، وأروِقة الدبلوماسيين من الدهاليز والأنفاق والمخابئ، ففي البيت الواحد تكمن المفاجأة، ويتجمّع الحزن والفرح وتلمع الصورة، وقد سُمّيَ البيت الشعري بيتاً تشبيهاً بالخباء؛ لأنَّهُ قابِلٌ لاحتواء الإنسان وأثاثهِ وأفراحهِ وأحزانهِ"[4]، ففي ميدان البيت الشعري قد يُخلق الفضاء بعنصرَيهِ الزمن والمكان وتفرعاتهما السابقة التي تمَّتْ الإشارة لهما.

فالإنسان مرتبط بفضائهِ ارتباطًا شديدًا منذ الأزل، منذ وجودهُ على الكرةِ الأرضيةِ منذ خَلْق البشرية وارتباطه بهذه الأرض وهذا الفضاء الذي يحيط بهذه

---

(1) ينظر: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب: 19.

(2) م. ن: 21.

(3) فضاء النص الشعري (مجال الرؤية وأسئلة المكان) دراسة في شعر ذنون الأطرقجي: 10-11.

(4) م. ن: 14.

الأرض، واللذان يمُدّانهِ (أي الإنسان) بما يزخر بهما من عناصر الحياة، وهما سبيل استمرارهِ في عالم الوجود[1]، ولِما للفضاء من إحاطة وشمولية وارتباط وثيق ومباشر بحياة الإنسان، فقد انعكس ذلك على سلوك الإنسان وحركته العامة، ومن بين ذلك مُعزّزاتهِ الأدبية، فتولَّدَ في هذا المجال ما يُعرف بالفضاء الشعري، والذي يُعدُّ "نوعًا من العلامة السيميولوجية، التي تساعد القارئ على تلمّس الدلالات الخفية للنصوص، أي تُدرِك عين القارئ تفصيلات فضاء الورقة المكتوبة، فالشاعر يجعل الفضاء يقتات على ذاته، ويتشرّب من غرابة المتخيّل، ومن القدرة على التجاوز لدرجة يصبح فيها الحديث عن فضاءٍ واحدٍ أمرًا صعبًا، فالتعدّد والتنوّع والهشاشة وعدم التماسك سمات لازمة للفضاء الشعري خصوصًا، مما يدفع الشاعر حتى يصبح صانعًا أن يمارس نوعًا من الحفر على مستوى اللغة، لأنها زادهُ وعتادهُ حتى يستطيع أن يمتلك صلصال الفضاء، ثم يجعله عالَمًا سويًّا"[2]، فالشاعر البارع هو من يمتلك المادة الأولية المُستَمَدَّة من فضاءات الحياة، ثم يشكّلها ضمن قوالب من صُنْع بنات أفكاره، فينتج الصور الفنية الإبداعية لنتاجاته الأدبية.

فالنص الشعري يُبنى مِن "لغةٍ مشحونةٍ بالتوتر، مُعرَّضة للخيال، يولّدها الانزياح، مشكّلة بذلك الصورة الشعرية، وهذه اللغة ينظّم علاقتها بعناصر النص الآخر إطار معيّن فيكون الفضاء هو هذا الإطار"[3].

فالفضاء في التشكيل الشعري هو ميدان الإبداع الذي ينصهر فيه الشاعر، ويوظّفهُ في الوقت ذاته لسكب طاقته الإبداعية، فيرسم الصور الشعرية، ويصوغ الجمل والعبارات بمهارته الأدبية، فيحذف ويُضيف ويُقدِّم ويؤخّر ويوجِز ويُطنِب ضمن هذا الحقل أو هذا الميدان الذي يُعرف بالفضاء الشعري، فهو أبعد من أنْ

---

(1) ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي)، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، (د. ت): 76.

(2) سيميائية الفضاء الشعري في ديوان اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي، عبد الرحمن عبد الدايم، (بحث منشور)، مجلة علوم اللغة العربية، المجلد (13)، العدد (1)، قسم اللغة والأدب، جامعة أكلي محند أولحاج، الجزائر، 2021م: 436.

(3) فضاء النص الشعري (مجال الرؤية وأسئلة المكان) دراسة في شعر ذنون الأطرقجي: 9.

يُحصر ضمن نطاق ضيّق أو تنفرد به صفات محدودة، أو تقسيمه إلى فئات معينة، ففي هذا المعنى يقول محمد برادة: "لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات، في هذا الحال إلى مجازية لأنها كلها مجازية لا تساوي الواقع...، كما لا يمكن أن نقول مكان هندسي، أو مكان مُعاش، لأنَّ جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب أو قد لا يصفها، وقد يستنبطها من خلال إحساساته الداخلية"[1]، وهكذا تتبيّن أهمية الفضاء في التشكيل الشعري، فهو الأساس المُلهِم للشاعر بما يضمُّ من معالم ومكونات ينبلج منها عمود الجمال فتسحر الشاعر وتُحرّك فيه مكامن الإبداع وتشحذ قريحته، وتُهيج فيه رغبته لقول الشعر، وهو في الوقت ذاته الميدان الذي يصول ويجول فيه الشاعر حين يُسطر كلماته على الورق، وحين يشرع بعملية الإبداع فيكون له منظارهُ الخاص الذي يتحكم به الشاعر نفسهُ لا هو من يتحكم بالشاعر، وبما أُتيح له من أدوات أدبية يوظّفها في بنائِهِ لشِعرهِ وإظهاره لعالم الوجود.

(1) الرواية العربية (واقع وآفاق)، محمد برادة وآخرون، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م: 396.

المحور الثاني: نبذة عن حياة ياس السعيدي وخصائص شِعره.

في يومِ الجُمُعَةِ، الأول من كانون الثاني، من عام ألف وتسعمائة واثنين وثمانين، وُلد ياس جياد زويد السعيدي، في محافظة ديالى–خان بني سعد، وتحديدًا في سوق العَمّاري، من أُسرةٍ بسيطةٍ لم يكن الأدب والشعر من أولوياتها، ولم تهتم به، عانى السعيدي من اليُتم في طفولته، إذ فارقهُ والدهُ إلى مثواه الأخير ولم يتجاوز الشاعر سِنِينِهِ الأربعةِ الأولى. ودَخَلَ المدرسة الابتدائية عند بلوغه السادسة من العمر، وكانت مدرسة يافا هي أولى محطاته التعليمية، انتقل بعدها هو وعائلته إلى منطقة النهروان الواقعة جنوب شرق العاصمة بغداد، وأتمَّ فيها دراسته الابتدائية والثانوية[1].

قُبِلَ بعد ذلك في كلية اللغات في جامعة بغداد/قسم اللغة الفرنسية، وتخرّج منها في سنة 2005م، وتم تعيينهُ في وزارة التربية بصفةِ موظفٍ إداريٍّ عام 2010م، عُهِدَ إليه إدارة الوحدة الأدبية في قسم النشاط الرياضي والمدرسي في المديرية العامة لتربية بغداد/الرصافة الثانية، درسَ لاحقاً في كلية الآداب، قسم الإعلام في الجامعة المستنصرية، وتخرّج منها في سنة ٢٠٢١م، وحصل على التسلسل الثاني ضمن قِسمه[2].

كان السعيدي شغوفًا بقراءة القرآن الكريم منذ طفولتهِ؛ لأنه يجد فيه لذة خاصة، حتى إذا ما تقدَّمَ به العُمر وبلغ سنّ الشباب تنوعت قراءاته الأدبية، فقد كان شديد الرغبة لقراءة دواوين الشعراء، سواء أكان القدماء أم المعاصرين، فقرأَ ديوان المتنبي، وديوان أبي تمّام، وديوان المعرّي، ومن شعراء العصر الحديث: محمود درويش، والسياب، وآخرين من أكابر الشعراء في الأدب العربي، ومضى يكبر ويكبر معه حُبّ الشعر، إذ كان يستمع لقصائد الشاعر عريان السيد خلف عن طريق التسجيلات الصوتية، وقرأَ أيضًا عددًا من دواوين الشعراء، فكان ديوان (الرسم

(1) تواصل إلكتروني مع الشاعر ياس السعيدي، عِبر الواتساب، بتاريخ 2023/12/23م.

(2) تواصل إلكتروني مع الشاعر ياس السعيدي، عِبر الواتساب، بتاريخ 2023/12/23م.

بالكلمات) لنزار قباني من أوائل الدواوين التي أثَّرتْ في الشاعر، وقد حَفِظَ عددًا من القصائد، من بينها قصيدة (قارئة الفنجان) لنزار قبانِي[1].

لم يُهمل السعيدي القراءات السردية النثرية، بل كان متفوقًا بها أيضًا، فقد اطَّلعَ على عدد من الروايات العربية والغربية التي أثْرَتْ خزينهُ الأدبي ونَمَّتْ موهبته الشعرية.

بدأ نَجمَهُ بالظهور عند المرحلة الجامعية من خلال مشاركتِهِ في المهرجانات التي تُقام في الجامعة، غير أنَّ السعيدي قد سبقَ المرحلة الجامعية ببعض الإسهامات والمشاركات الشعرية، فقد ألقَى في منتدى المسرح في شارع الرشيد، أول قصيدة له وكان ذلك في عام 1999م[2].

أمّا أبرز نشاطاته ومشاركاته الأدبية[3]:

- عضو في الاتحاد العام للأدباء والكُتّاب في العراق.
- شارك في مهرجان نيسان القطري مع نخبة من الشعراء، عام 1999م.
- أسهم مع عدد من الشعراء عام ٢٠٠٥م في تأسيس نادي الشعر في اتحاد الأدباء العراقيين، وأصبح عضواً فيه للأعوام 2006، 2007، 2008، ورأَسَ دورته الخامسة عام 2009م.
- نشر المقالات الأدبية والنقدية في المجلات والصحف، منها مقال نُشر في جريدة الصباح عام 2006م بعنوان (السلفية النثرية)، وآخر بعنوان (حين لم يكره الشعر نفسه) في صحيفة العالَم الجديد عام 2017م، إضافة إلى نشر عديد من البحوث النقدية.
- شارك في مهرجان المربد منذ عام ٢٠٠٤ حتى عام ٢٠٢١م.
- شارك في مهرجان مصطفى جمال الدين (لدورتين).
- شارك في مهرجان الجواهري (لأربع دورات).

---

(1) ينظر: التشكيل في شعر ياس السعيدي، سامي يونس محمود، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت، 2023م: 155.

(2) ينظر: م. ن: 156.

(3) تواصل إلكتروني مع الشاعر ياس السعيدي، عِبر الواتساب، بتاريخ 2024/9/24م.

- شارك في مهرجان أبو تمام في الموصل (لدورةٍ واحدةٍ).
- شارك في مهرجان الحبوبي (لدورتين).
- شارك في مهرجان بابل (لدورةٍ واحدةٍ).
- شارك في مهرجان المتنبي في واسط (لدورةٍ واحدةٍ).
- شارك في ورشة الإبداع في جائزة الشارقة (لثلاثِ مرات).
- شارك في مهرجان الشارقة للشعر العربي.
- شارك في مهرجان المسرح العربي في تونس.

أهم الجوائز الأدبية التي حصل عليها الشاعر ياس السعيدي[1]:

- جائزة الشارقة للإبداع العربي 2006-2007م عن مجموعته الشعرية (تضاريس من جغرافيا الروح)، وحاز فيها على المركز الأول.
- جائزة سِحر البيان من شبكة الإعلام العراقي للشعر عام 2006م، وحاز فيها على المركز الأول.
- حصل على ميدالية الرئيس الإيطالي (جائزة كاستيو دي دوينو العالمية) للشعر، عن قصيدته (زخرفة في ذاكرة المتسكع العجوز) عام ٢٠٠٩م.
- جائزة الشارقة للإبداع العربي للمسرح ٢٠١٢-٢٠١٣م، عن مسرحيتهِ (ذاكرة الرجال المرقطين) وحاز على المركز الأول أيضاً.
- جائزة هيئة النزاهة العراقية لقصيدة الطفل، العراق/2013م، عن قصيدة (قَلَّ ودَلّا) وفاز فيها بالمركز الأول.
- جائزة الإبداع العربي من المنظمة العربية للثقافة والتربية، تونس/2014 عن مجموعته الشعرية (قمر الكلام)، حاز فيها على المركز الأول.
- جائزة سعيد فياض للإبداع الشعري، بيروت/ ٢٠١٥م، عن مجموعته (في البريد السري)، حاز فيها على المركز الأول.
- جائزة المكتبة الأدبية المختصة في العراق/٢٠١٦م، من قصيدته (حرز البارود)، حاز فيها على المركز الأول.

---

(1) تواصل إلكتروني مع الشاعر ياس السعيدي، عِبر الواتساب، بتاريخ 2024/9/24م.

– جائزة أفرابيا في الشعر، الخرطوم/٢٠١٦م، حاز فيها على المركز الثاني.

– جائزة فدوى طوقان، عمان/2017م، عن مجموعته (قطعتان من حلوى الأنين)، حصل فيها على المركز الأول.

– جائزة الهيئة العربية للمسرح، الشارقة/٢٠١٧م، حصد فيها على المركز الثاني.

– جائزة الشارقة للإبداع العربي للقصة/٢٠١٩م، عن مجموعته القصصية (سيرة القيامات)، حاز فيها على المركز الثالث.

– جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي للرواية، عن روايته (معجم الأوجاع) ٢٠٢٢م، حصد فيها على المركز الأول.

– جائزة خليفة التربوية/2022م، عن مجموعته الشعرية الخاصة بالأطفال (أعلى من كل الأشجار).

– فاز بجائزة فرع المؤلفين في جائزة بيت الغشام من دار عرب للنشر والترجمة، عن مجموعته الشعرية (موجز أنباء الهواجس)، مسقط/2024م.

مجموعاته الأدبية[1]:

– تضاريس من جغرافيا الروح: مجموعة شعرية، صدرت عن دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة/ 2006م.

– دروب: مجموعة شعرية مع مجموعة من الشعراء من بلدان مختلفة، صدرت عن دار أبسكوس، إيطاليا/2009م.

– ذاكرة الرجال المرقطين: مسرحية صدرت عن دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة/ 2012م.

– سجادة من حرير العناء: مجموعة شعرية، صدرت عن دار الشؤون الثقافية، العراق/ 2013م.

– كالحجارة أو أشدّ قسوة: الجزء الأول، من الأعمال الشعرية، صدرت عن المكتبة الأدبية المختصة، العراق/ 2019م.

---

(1) تواصل إلكتروني مع الشاعر ياس السعيدي، عِبر الواتساب، بتاريخ 2024/9/25م.

– سيرة القيامات: مجموعة قصصية، صدرت عن دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة/ 2019م.

– زير المواويل: مجموعة شعرية، صدرت عن منشورات تأويل، العراق/ 2021م.

– بدوي بربطة عنق، مجموعة شعرية، صدرت عن دار خطوط وظلال، الأردن/ 2022م.

– معجم الأوجاع: رواية، صدرت عن جائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي، الخرطوم/ 2023م.

– تأبين كل خالد: رواية صدرت عن دار الشؤون الثقافية، العراق/ 2023م.

– أعلى من كل الأشجار، مجموعة شعرية موجهة للأطفال، صدرت عن جائزة خليفة التربوية/ 2022م.

– كيف تصير الأرض سماء: مجموعة شعرية موجهة للأطفال، صدرت عن دار الظبي في الإمارات العربية المتحدة/ 2024م.

– الداخلون من أبواب متفرقة: مجموعة قصصية، صدرت عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكُتاب، العراق/ 2024م.

– ستصدر له قريباً مجموعة شعرية، بعنوان (موجز أنباء الهواجس)، عن دار عرب للنشر والترجمة/ لندن، بنسختين عربية وإنكليزية.

خصائص شعر ياس السعيدي:

الناس بطبيعة حالهم متفاوتون، لكل فرد منهم ميزاته وصفاته التي تميزه عن غيره من بني البشر، وفي هذا دلالة على قدرة الخالق سبحانه وتعالى الذي جعل لكلٍّ بصمته وميزته الفريدة، وباختلاف الناس يختلف نتاجهم تبعاً للمسيرة الحياتية التي كوّنتْ شخصياتهم. وفي ميدان الشعر نجد لكلّ شاعرٍ بصماتهِ وخصائصهِ التي تميزه عن الآخرين، فالشعر يرتبط بالنفس مباشرةً، ويصعب معرفة كُنههِ وتفسيرهِ تفسيراً مادياً بحتاً، بل لا بدّ للروح من الهيمان والانصهار فيه حتى تتذوق ثمرته وتعيش عالمه الخاص، وتستشعر ميزاته وخصائصه التي انمازت به عن غيره من الأشعار.

ويظهر للدارس لشعر ياسر السعيدي إنَّ شعره لا يخلو من الذاتية، فالذات طاغية عند الشاعر، فهو يروم توظيفها في نصوصه الشعريه للبوح عن المعاناه التي سايرته منذ نعومة أظفاره حتى مبلغ الشباب، تاركةً بذلك أثرها في التكوين النفسي لذات الشاعر، فضلًا عن ذلك يلاحَظ على نصوصه الشعرية اتسامها "بالصنعة البديعية المعتمدة؛ لرغبتهِ في إنضاج أدواته الشعرية وتطويرها بما يتلائم وطموحه في بلوغ أعلى مراتب الخَلق الشعري"[1].

فالشاعر يعمد لإثارة المتلقي بما يضمّنه من أدوات البلاغة بصورة احترافية تأخذ بذهن المتلقي وتشدّهُ إلى القصيدة من صدمة مطلعها حتى آخر أبياتها، فقصائده تنساب بسلاسة وعذوبة انسياب المياه في مجرى النهر، إنسيابًا مفعمًا بالجمال والقيم الفنية، وهذا ما يؤكد على حنكة الشاعر ومهارته الأدبية الكبيرة.

ومن الخصائص البارزة في شعر السعيدي هو أنه شعر تجيش فيه العاطفة الصادقة، وأغلب ميادين هذه العاطفة كان الوطن والحبيبة، إذ كوَّنَ الشاعر بها ثنائية "تشي بمدى الترابط النفسي والإنساني العميق الذي يعتنق روح الشاعر، ولا يكاد يفارق هاجسهُ الشعري، فعنده الوطن خارطة واسعة لا يمكن تأطيرها بحدود جغرافيّة ضيقة، فهو يعبّر عن معاناة الانسانية جمعاء"[2].

---

(1) تجليات استدعاء المقدس الديني في شعر ياس السعيدي، محمد حسن عباس الزيدي، (بحث منشور)، مجلة جامعة واسط للعلوم الإنسانية، العدد (24)، واسط، العراق، 2022م: 322.

(2) التشكيل في شعر ياس السعيدي: 20.

فضلًا عن ذلك، نجد أنَّ نصوص الشاعر الشعرية لم تكن تقريرية مباشرة كما هو الحال عند البعض من الشعراء المعاصرين، بل على العكس من ذلك يذهب السعيدي إلى الإيحاء بروح الشعر، والانفلات من قوالب الجمود، إبحارًا وانفلاتًا لا يعقِّدان وضوح معانيه وعذوبة أفكارهِ وألفاظهِ، ففي شِعرهِ يعمد إلى الوسطية، وسطية المتمكن الحاذق، فلا الإسفاف والسذاجة المُمعنة بالوضوح، ولا الحالة الطلاسمية التي تذهب بجمال الشعر وبهاء رونقهِ، فنصّهِ "ارتكز على تفجير الطاقات الكامنة في اللغة، وتثوير الاستعمال الشعري، بتوظيف الإمكانات الصرفية والصوتية والدلالية، وتحكّم بموجّهات الصور الشعرية والايقاع، مِن دون الانصياع الكامل، بل إنه ضمن التواصل بينه وبين المتلقي بإضمارهِ لِبُنى تفسيرية للواقع المعاش، تحكمها منظومة إجرائية متخصصة بتجربته الشعرية"[1].

أمّا على مستوى البناء الفني للقصيدة فالشاعر لم يقف فقط على الشكل العمودي للشعر، بل كَتَبَ أيضًا قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وإنْ كان الحضور الأكبر في مجاميعهِ الشعريةِ هو للشعر الموزون مع تنوّع بحور الشعر، فقد نظم على أغلب الأوزان العروضية، ولم ينحصر ضمن وزن واحد أو اثنين، بل تعدّدت بحورهُ، فنجدهُ ينظم على البحر الطويل، والبسيط، والكامل، والوافر، وغير ذلك.

فضلًا عن ذلك، ينماز شِعره بوحدةٍ موضوعيةٍ، فقصيدته تأتي كالبنيان الذي يشدُّ بعضهُ بعضًا، ولا تعتمد على بيتٍ واحدٍ بعَيْنهِ يكوّن جوهر القصيدة وعمودها الفقري، إنّما يكون موضوعها متسلسلًا عِبر أبياتها، مُنشئً بذلك وحدة موضوعية متماسكة متوائمة الروح في جميع أجزائها، تضُجُّ بالأفكار والدلالات التي لا يسبر أغوارها إلّا المثقف المطّلع الشغوف بالأدب وجمالهِ الساحرِ[2].

وبذلك نجحَ السعيدي في إشراك المتلقي في العملية الإبداعية بفضل الدلالات المفتوحة لخطابهِ الشعري المُتبنّى.

---

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة، الأعمال الشعرية الكاملة، ياس السعيدي، منشورات زين الحقوقية، بيروت، لبنان، ط1، 2019م: 8/1.

(2) ينظر: التشكيل في شعر ياس السعيدي: 19.

الفصل الأول

الفضاء المكاني عند ياس السعيدي أشكاله ودلالاته

- **التوطئة.**

- **المكان في اللغة والاصطلاح.**

- **المبحث الأول: أشكال الفضاء المكاني.**

أولاً- المكان المُتخيَّل.

ثانياً- المكان الموحِش.

ثالثاً- المكان الأليف.

- **المبحث الثاني: دلالات الفضاء المكاني.**

أولاً- الدلالة النفسية.

ثانياً- الدلالة التاريخية.

ثالثاً- الدلالة الدينية.

توطئة:

للمكان ارتباط وثيق وعلاقة روحية بالإنسان تؤثر فيه سلبًا وإيجابًا تبعًا لماهيّة المكان وأثره على الشخص الذي يعيش ضمن نطاقه. وهذا الارتباط بين المكان والإنسان يبدأُ قبل أن يُبصر المولود نور الحياة، إذ يصاحبه المكان جنينًا في رحم أُمّهِ، ثم تتابع بعد ولادته الأمكنة ما بين المَهد والبيت والحديقة والشارع، والمدرسة... وغيرها من مرابع الصِّبا ومحطّات الشباب مما لا يُعد ولا يُحصى من الأمكنة، حتى تكون خاتمتها رمسِهِ الذي يضمّ بقايا جسده[1].

ولأهمية المكان فقد شَغِلَ حيّزًا كبيرًا في الدراسات الأدبية لدى النقاد والباحثين والمهتمين بشؤون الأدب، حتى صار مصطلحًا قارّاً له مفهومه الخاص وعلاقاته ودلالاتهُ، ثم جاءت الدراسات التي تبيّن أشكاله أو أنواعه وأبعاده، وقد اقترنت هذه الأنواع بصفات محددة تميّزه، فهناك المكان الموضوعيُّ، والمفترضُ، والمجازيُّ، والهندسيُّ، والموحش، والجاذبُ، والطاردُ، والأَليفُ، وأيضاً من ناحية الأبعاد فهناك مكان ذو بُعدٍ واحدٍ، وآخر متعدّدُ الأبعادِ، وهناك المكان التاريخيُّ، أو النفسيُّ، أو الواقعيُّ، أو التعبيريُّ، أو الذاتيُّ، ويمكن اجتماع كل هذه الأبعاد والأشكال للأمكنة في عملٍ أدبيٍّ واحدٍ؛ ذلك أنَّ جماليّة المكان لا تتجسّد بتسمية الأمكنة النصّية وتحديد أبعادها وإطلاق صفات مفردة عليها، بل تتجسَّد بواسطة الطريقة الفنية التي تقدِّمُ أمكنةً مرتبطةً بالحوادث والشخصيات، مشيِّدةً فضاءً نصّيًا مُفعَمًا بالحركةِ والحياةِ والدلالةِ[2].

وقد بُنِيَ هذا الفصل على دراسةِ ثلاثةِ أشكالٍ من الفضاءِ المكانيِّ، وهي المكانُ المتخيَّل، والمكانُ الموحش، والمكان الأليف، وكذلك البحث في دلالات المكان كالدلالة النفسية والتاريخية والدينية.

---

(1) يُنظر: ظرف المكان في النحو العربي وطرق توظيفه في الشعر، أحمد طاهر حسنين، (بحث منشور)، مجلة عيون المقالات، العدد (8)، 1987م: 5.

(2) يُنظر: بناء الرواية العربية السورية (دراسة نقدية) 1990-1980م، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1995م: 254-255.

- المكان في اللغة والاصطلاح:

المكان لغةً:

نستهلُّ كلمة (المكان) بما ورد في القرآن الكريم، إذْ خَصَّ الله سبحانه ذِكْرَ المكانِ في أكثرِ مِن موضعٍ، منها في قولهِ تعالى: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانَاً شَرْقِيًّا﴾[1]، والمكان هنا بمعنى الموضع أي اعتزلت وابتعدت عن أهلها. وفي آيةٍ أخرى قال تعالى: ﴿فَسَيَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضْعَفُ جُندًا﴾[2]، وهنا استُعملت اللفظة استعمالاً مَجازيّاً دلّتْ على المنزلةِ أو المكانةِ. وقال ابن دريد في معجم (جمهرة اللغة): إنَّهُ "مكانُ الإنسانِ وغيرِهِ"[3]. بينما عَدَّ ابن منظور "المكان والمكانة واحد؛ لأنّه موضعٌ لكينونةِ الشيءِ فيه، والمكانُ هو الموضعُ"[4].

ويقول الفيروز آبادي "المكان هو الموضع، والجمع أمكنة وأماكن"[5].

وعَرَّفَهُ بعض المتكلمين على أنّه "اجتماعُ جسميْن، حاوٍ ومحوي: وذلك لكون الجسم الحاوي محيطاً بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذيْنِ الجسميْن"[6].

والخلاصة، كلمة المكان لم تخرج في معانيها في المعاجم عن دلالة الموضع، المنزلة، المحل، المكانة، وهو ما يتفق مع ما جاء في القرآن الكريم.

المكان اصطلاحاً:

يُقسَّم المكان -بحسب اعتقاد العلماء- على ثلاثة عوالم، مِن السماء والأرض وما تحت الأرض؛ وذلك على وفق تفسيرهم الميثولوجي في مرحلة ما قبل ظهور الفلسفة التي باتت تتوسع في تناولها للأمور، على حين أنهم كانوا قد افترضوا أنَّ

---

(1) سورة مريم: 16.

(2) سورة مريم: 75.

(3) جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت 321هـ)، تحقيق: منير البعلبكي، دار العِلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، مادة (مكن).

(4) لسان العرب، مادة (مكن).

(5) القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت817هـ)، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م: 1235.

(6) تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (مكن).

هذه الأمكنة مسكونة ومأهولة من قِبَلْ الآلهة كما يعتقدون، والبشر الذين يستوطنون ظهر الأرض، أما بالنسبة إلى الأموات فهم في باطن الأرض حين تنتهي الحياة[1].

أمّا الفلاسفة فقد اختلفوا في تحديد مفهوم (المكان)، وإنَّ أفلاطون أوّل من صرّحَ بالاستعمالِ الاصطلاحيِّ للمكان، وعرّفهُ بأنّه "المسافةُ الممتدّةُ والمتناهيةُ بتناهِيَ الأجسامِ"[2].

ثم جاء بعده تلميذه أرسطو وقال "المكانُ موجودٌ ما دمنا نشغله ونتحيّز فيه، وكذلك يمكن إدراكه من طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكانٍ إلى آخرٍ"[3].

أما الفلاسفة العرب فإنَّ مفهوم (المكان) عندهم لا يختلف عمّا هو موجود في الفلسفة اليونانية، فيعرّف الفارابي المكان بأنّه "موجودٌ وبيّنٌ ولا يمكن إنكاره، إذ العلاقة بين المكان والمتمكن هي علاقة إضافة ونسبة، إذ لا يمكن أن يوجد جسم من دون مكان خاص به"[4].

أما بالنسبة للعلماء العرب فقد حظي المكان باهتمامهم، وقد عرّفوه بتعريفاتٍ عدّة، فيقول الجرجاني صاحب كتاب التعريفات (816هـ) "المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهَّم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده"[5].

أما في الدراسات الحديثة، فقد تعددت الآراء واختلفت من ناقد لآخر، إذ إنَّ كل ناقد يفسّره حسب فهمه وتخصصه، ويبدو أول تعريف للمكان هو تعريف غاستون باشلار، الذي يقول "إنَّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى

---

(1) يُنظر: عالم الزمان، المكان عند قدماء العراقيين، زهير محمد حسن، مجلة آفاق عربية، العدد (8)، بغداد، العراق، 1984م: 107.

(2) جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينة (دراسات في الأدب العربي)، مهدي عبيدي، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2011م: 28.

(3) م. ن.

(4) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: 34.

(5) التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت): 191.

مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز. إننا ننجذب نحوه لأنه يكثّف الوجود في حدود تتسم بالحماية"[1]. أما ياسين النصير فيقول "للمكان عندي مفهوم واضح، يتلخص بأنّه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه"[2].

والمكان عند حميد لحمداني من مقوّمات الرواية، الذي فيه تدور الأحداث، وبدونه لا يكون هناك فضاء تتشكل فيه، ومن هذه الأمكنة الساحة والمنزل والشارع وغيرها[3].

وترى سيزا قاسم أنَّ المكان هو المسافة التي تحتضن الأحداث الروائية[4].

ويقول عز الدين المناصرة "أنَّ المكان مِنّا وفِينا، وندخل فيه دون حواجز، نستحضره كلما حوصرنا في ترانزيت المطار، وفى الفندق، وفي السجن، فلولا الأمكنة لتحولت الأماني والخيالات والمنامات إلى أرقام سَجينة لا حرية لها"[5]، فجعل عز الدين المكان مقربًّا للإنسان فهو بمثابة الأم التي نلجأ إليها في كلّ وقت.

وترى الباحثة أن جميع ما جاءت به التعريفات السابقة صائبًا، فالمكان أكبر من أن نحدّهُ بحدود المادة، بل يكون للخيال أثرٌ في المكان أيضًا.

---

(1) جماليات المكان، غاستون باشلار: 31.

(2) الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د. ط)، 1986م: 16-17.

(3) يُنظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: 63.

(4) يُنظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1978م: 103.

(5) جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفعالية)، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007م: 280.

المبحث الأول
أشكال الفضاء المكاني

أولاً- المكان المُتَخَيَّلْ:

تعدَّدت المفاهيم والمصطلحات حول كلمة (المتخيَّل) عند الفلاسفة والنُقاد القدامى، ومنهم الناقد حازم القرطاجني الذي عرّفهُ بقوله "التخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوُّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[1]، كما عرّفهُ جابر عصفور أنه "عملية إيهام مُوَجَّهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سَلَفاً، والعملية تبدأ بالصور المُخيّلة التي تنطوي عليها القصيدة، والتي تنطوي -هي ذاتها- على معطيات بينها وبين الإثارة المَرجُوّة علاقة الإشارة المُوحية. وتُحدث العملية فعلها عندما تُستدعى خبرات المتلقي المختزَنة والمتجانسة مع معطيات الصور المُخَيَّلة، فيتمُّ الربط -على مستوى اللاوعي من المتلقي"[2]. ويقصد بهذا الكلام أنَّ المتلقي لحظة قراءته للنصّ الأدبي المتخيّل سوف تتكون في ذهنه صورة يكون قد شاهدها سابقاً أو رسمها في مخيلته بما أراده هو وليس كما تخيّل الكاتب نفسه في تشكيلها.

إنَّ العلاقة بين الشعر والخيال ترابطية، فالخيال عنصر أساس من عناصر الإبداع الشعري، والشاعر من خلال ما يمتلك من خيال يشكّل صوراً متعددة[3]، على شكل "صور ذهنية من المقومات الحسية الإدراكية التي يكون قد وقف عليها، فهو

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1986م: 89.

(2) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، جابر أحمد عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط5، 1995م: 196-197، و ينظر: المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، آمنة بلعلي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، العاصمة الثقافية العربية الجزائرية، ط2، (د. ت): 58.

(3) يُنظر: المكان في شعر صدر الإسلام (دراسة فنية)، شروق حيدر فليح، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، 2002م: 60.

يُنشئ صوراً ذهنية غير واقعية من مجموع المدركات الحسية الكثيرة التي سبق له تحصيلها، وهو يقيم تلك الصور التخيلية بالانتقاء من بين المقومات الإدراكية المتذكرة الكثيرة، ويربط بينها وبين الصور الإدراكية الآنية التي تقع عليها وقت إعمال خياله في الموقف"[1]، فالشاعرُ يحاولُ أنْ يجد –مثلاً– وطَناً عن طريق الخيال، راسِماً حدوده في مخيلته لدوافع نفسية تضطرّهُ إلى ذلك[2]؛ فالمكان المتخيل، إذن، لا حدود له، يصنعهُ الأديب أو الشاعر، معتمِداً على خياله، وبذلك يستطيع "أنْ يعيش تجربة المكان عن طريق صِدق الخيال"[3].

ولَدَى تقصّي الأماكن المتخَيّلة في شعر ياس السعيدي، وجدناها تتوزع في أنماط عدّة، وهي المكان الجسدي، والمكان الطبيعي، والمكان الغيبي، والشاعر يعيش هذه الأمكنة عن طريق خياله الشعري، كما سنرى فيما يأتي:

1– المكان الجسدي:

للجسد كفضاء مكاني أهمية كبيرة في النتاجات الأدبية، فلكلّ عضوٍ من أعضائهِ وظيفة تؤدّى ضمن إطاره العام، وهذه الأعضاء قد تكون مادة أولية في خلْق الصور الشعرية كالخصر والشفاه وغيرها، وقد "أضحى الجسد اليوم وحدة جوهرية بين الذات وموضوعها في الوجود، ودافعاً إبداعياً كبيراً للشعراء، ليشكّل عالَمَاً رحباً، وتجربة خاصة قادرة على العطاء والمنح والاكتشاف والتأويل... لأنّه حَمَّلَ الشعر رؤيتهُ للعالَم، ودشَّنَ سيرورة الذات في الوجود، وحقَّقَ مركزيتها وكينونتها"[4]. ومن هنا أصبح للجسد أهمية كبيرة وحضور ملحوظ عند الشعراء المحدثين، فهو الفضاء الذي يبدأ منه الشاعر عمله الإبداعي، إذْ إنَّ الجسد بما فيه

---

(1) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر، بغداد، العراق، (د. ط)، 1984م: 172.

(2) يُنظر: جماليات المكان، اعتدال عثمان، (بحث منشور)، مجلة الأقلام، العدد (2)، شباط، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1986م: 76.

(3) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصَرة)، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1993م: 190.

(4) المخيال الجسدي وولادة الجسد في الشعر الجزائري المعاصر (كينونة الشعر/ كينونة الوجود)، وسيلة بكيس، (بحث منشور)، مجلة فتوحات، العدد (1)، جامعة محمد لمين، سطيف2، الجزائر، 2015م: 214.

من تفاصيل يحمل معه جميع ما يتبنّاه الشاعر من أفكار ومن وضع نفسي معيّن، فمنه ينطلق لتصوير مشاعره وخلجاته[1]. أي إنه يمنح النص الأدبي دلالة مكانية مكثّفة، فالجسد "هو الكون الصغير التي تجري فيه حروب الذات والموضوع، وفي خلال حواسنا وانعكاساتها المتجسدة على الذهن يكشف الشاعر عن مستويات غير مرئية في الحياة اليومية، ممثلة في أشكالها العادية؛ لأنه لا يتعامل فلسفياً مع مقولات، بل مع العلاقة بين ما يجري في المحيط وما ينعكس على الجسد"[2].

وقد امتزج الجسد بالخيال في شعر ياس السعيدي، وهو ما أسميناه بالمتخيّل الجسدي، إذ تجده قد أخذ عناية فائقة، وجانبًا كبيرًا في أشعار السعيدي، فقد كتب الشاعر في مواضع متنوعة من الجسد، كراحة اليد والخصر والجفون والقلب والصدر والفم... وغير ذلك، فيقول في قصيدته (النار والأسماء): (الكامل)

للنار والأسماء
في جسدي العتيق
حكايةٌ
لا
لا تخافي
أَنا كَم
تمنيت النهاية
قادمٌ
يا جنح جبرائيل رفرف
إنّ هذا الموت
كافي[3]

(1) ينظر: السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م: 53.

(2) الطمي والرماد (دراسة في شعر نصير فليح)، ياسين النصير، دار الكتب والوثائق الوطنية، بغداد، العراق، ط1، 2020م: 73.

(3) كالحجارة أو أشد قسوة: 107/1.

إذ ذَكَرَ الشاعر الجسد كاملاً، ولكنه جسد متخيَّل أضفى عليه صفة العتق، وهنا في هذه المقطوعة حاول أن يُعطي صورة ترتبط بمراحل نموّ وتطوّر جسَدِهِ الذي أثقلتهُ أعباء الحياة منذ الطفولة إلى زمنِهِ الحالي، فهو يرفض هذا الواقع ويتمنى الموت ليعبّر عن مدى توجّعه من الحياة البائسة التي يعيشها، ثم راح يخاطب جبرائيل الملك، ويتضح أنَّ الشاعر تستهويه هذه الشخصية؛ لِما لها من ثراء وطهر، فهو لا يتردَّد من التمسك به في مواقفهِ المحزنة، فالسعيدي يطلب من نفسه الاستعداد للموت الذي سوف يخلصه من هذه الحياة.

ونجد الشاعر في قصيدتِهِ المُسمّاة (إذ أنكرتنا الجهات) يقول مخاطباً أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليهما السلام): (المتقارب)

فَيَا غافياً
فوقَ
عرشِ القُلوبِ
يمرُّ الزّمانُ
ولا تنزلُ
يُقرِّبُني مِنكَ
ما قد فعلتَ
ويبعدُني عنكَ
ما أفعلُ[1]

عرش القلوب، متخيّلٌ جسدي، جعل الشاعر هذا العرش مستقرّاً يزهو به حُبّ أمير المؤمنين(A) مَدَى الدهرِ، فهو غافٍ فوق هذا العرش الذي يدل على الطمأنينة والاستقرار، لا ينزل منه على مَرِّ الزمن. ثم يخاطب الشاعر الإمام(A) قائلاً: (يُقَرِّبُني منك ما قد فعلت)، فأنتَ الإمامُ العظيمُ الذي ذابَ في ذاتِ الله، ولم يصدر منه إلّا كُلّ حَسِنٍ وجميلٍ في طاعةِ اللهِ ومرضاته، وهذا الذي يُقَرِّبُني منك، أمّا فِعالي فهي التي تبعدني منك خجلاً وحياءً مِن تفريطي وتقصيري. فالشاعر هنا رَسَمَ صورةً متخيّلةً جميلةً، جعلتْ القارئ يزيح من تصَوُّرِهِ الروتين والرتابة المملة؛ "لأنَّ التخيّل لا

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 113/1.

يخلو في أكثر أحوالهِ من صوغ المعنى في صورة ما، تكون معرفة المخاطب له أقوى، وفهمِهِ إليه أسرع، وهذا مما يجعل أنس النفس أوفر، وارتياحها له أكمل"[1].

ومن النصوص التي تضمنت مكاناً متخيلاً جسدياً، قوله في قصيدته (جلوسٌ على ضفاف النّاي)، نلحظ أنّ عنوان القصيدة هو مكان متخيّل له طابعه المتميز "بشكلِهِ وحجمِهِ، وهو أول لقاء بين القارئ والنص"[2]، فيقول: (من الشعر الحر)

فتّش عن النعناع
في كف الطفولةِ
واقترِحْ
لغةً تُشابهُ
طعمهُ المسروق
من شَفَتَيْكَ
قبل تمامهِ[3]

يعكس الشاعر ياس السعيدي في هذا النص صورة البؤس والحرمان التي يوحي من خلالها لِما مَرَّ عليه، وما كابَدَهُ في طفولتِهِ، فهو يخاطب نفسه أنْ يُفتّش عن النعناع، وفي النعناعِ إيحاء لمتعةِ النفس، إذ هو نبات يتميز بلونهِ الزاهي ونكهتهِ الطيبة التي يقول الشاعر أنه حُرِمَ منها، بقولهِ يُفتّشُ في (كف الطفولة)، الذي هو تعبيرٌ مجازيٌّ، ومكانٌ متخيَّلٌ لا وجود له في أرض الواقع، ثم يُبيّنُ كيف تمَّتْ سرقة جمال الطفولة ومُتعتها منه، إذ سرقة طعم النعناع من شفتي الشاعر قبل أن يستمرئ ذلك الطعم (قبل تمامه)، وهو سرقة لطفولة الشاعر بكل جمالها وبراءتها، كذلك في النص إشارة إلى (شَفَتيك) وهي جزء جسدي، فالشاعر في كثير من نصوصهِ الشعرية "يلجأ إلى استعمال أماكن الجسد المختلفة الضيّقة عند الآخر،

---

(1) الخيال في الشعر العربي ودراسات أدبية، محمد الخضر حسين، دار النوادر، دمشق، سوريا، ط1، 2010م: 59.

(2) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998م: 265.

(3) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 258/1.

على أنها أماكن ترتبط بشعورِهِ وتدفقاته الانفعالية، وبوعيهِ لهذا الحيّز الإنساني المتناهي في الصغر"[1].

ومثل ذلك ورد في قصيدتهِ (بغداد رسالة الزمان الزاجل) إذ يُعَرِّج الشاعر ياس السعيدي على غير موضعٍ من مواضعِ الجسد، راسماً صوراً شعرية عذبة بخياله الواسع، إذ يقول:

تستعبدُ العُشّاقَ (الكامل)

لهفةُ خَصرَها

وينامُ في الجفنيْنِ

غيٌم ذابلُ[2]

نجد (الخصر) و(الجَفنيْن) في هذا النص أماكنٌ متخيَّلةٌ، استعملها الشاعر مضيفاً لها من الأوصاف ما أخرجها من نطاق الواقع إلى نطاق الخيال؛ إذ أعطى للخَصر صفة الطغيان والاستعباد، إذ تستعبدُ العُشاق لهفةُ هذا الخَصر المستبد، وكذلك أعطى صفة الذبول للأجفان، وهي مما يتغنّى بها الشعراء كصفة جميلة ممدوحة لأجفان النساء، غير أنه –أي الشاعر– لم يأتِ بالصفة مباشرةً لأجفان حبيبته، بل جاءَ بالغَيْمِ لرسمِ صورة متخيَّلة تزخرُ بالجمالِ.

ولم ينسَ الشاعر أيضاً في هذه القصيدة ذِكرَ العيونِ، فيقول في بيتٍ لاحقٍ:

مِنْ أيْنَ

تَعبُرُ لوحةُ المعنى إلى

عِيدِ اخضرارِكَ

والعيونُ مناجلُ[3]

---

(1) شعرية الفضاء عند أديب كمال الدين (قراءة تأويلية)، هيفاء جواد محمد، أبجد للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2023م: 30.

(2) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 165/1.

(3) م. ن: 1/ 166.

فالاخضرار يدلُّ على الخصب والازدهار والربيع وما إلى ذلك من معانٍ تدلُّ على الأمل والقوة والنماء والخير[1]، وقولَهُ (عيد اخضرارك) يوحي إلى أنَّ المخاطَب في أوَجِّ ازدهارِه وعطائِه، يقول الشاعر: من أين لي أن أوفي حَقَّ وصفك ونقل المعنى اللائق بك وأنتِ في قِمّة عطائكِ، والسبب في هذا هو العيون التي تمنعني، فهي كالمناجل التي تحمي هذا الخضار، أو إنها تربكني فلا أستطيع معها التعبير عمّا أريدُ، أوْ أنَّ صورة (العيونُ مناجلُ) كناية عن شدّةِ الرفضِ والصدِّ منَ الحبيبةِ.

ويقول السعيدي بقصيدته المُسمّاة (ترف القلائد): (الوافر)

وأَزرَعُ
في شِفاه الحزنِ
أُمَّاً
ليذبُلَ وجهُها
بسلالِ طفلي[2]

نجدُ الشاعرَ في هذا البيت قد جسَّدَ الحزن بصورةٍ بشريةٍ، جاعلاً له وجهاً وشفاهاً، ثم يرسم بفرشاته الشعرية صورةً للأمِّ على شفاه ذلك الحزن، ثم يضيف (ليذبل وجهها)، وفي هذا إشارة للحزن أيضاً، فذبول الوجه دليل على التعب والتقدم في السن والشيخوخة، وقد جعل الشاعرُ هذا الذبول (سلال طفلي) في إشارةٍ إلى شيخوخة الروح في عمر الطفولة والصِّبا، جاعلاً ذلك كلّه تحت خيمة الحزن.

2- الطبيعة:

للطبيعة بسهولها وسفوحها ووديانها وجبالها مكانٌ في خيال الشاعر قديماً وحديثاً، يبثُّ فيه خلجاته، مُعبّراً عمّا يصعبُ بَثُّهُ من أحاسيس، إلّا بتلك الصور التي ترسمها حروف أشعاره، فالأماكن الطبيعية تُعدّ المصدر الأساس الذي ينتقي منه الشعراء صورهم الفنية[3]، ويُعدّ بناء هذه الصور من أهم الدلالات على إبداعهم

(1) يُنظر: الألوان (دوْرها، تصنيفها، مصادرها، مزيتها، ودلالاتها)، كلود عبيد، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م: 93.

(2) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 227/1.

(3) ينظر: جماليات المكان في الشعر العباسي حمادة تركي زعيتر، دار الرضوان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م: 50.

الشعري، "فهي عنصر عُمْدة لا يخلو منه العمل الأدبي، وطابِع أصيل في أي إبداع شعري، وهو وعاء الأديب الذي ينقل به مشاعرهُ وأحاسيسهُ"[1].

فالطبيعة المتخيّلة إحدى مصادر الإلهام الشعري وتحفيز القدرات الإبداعية الكامنة لدى الشعراء، وهذا ما نراه عند الشاعر ياس السعيدي، الذي يقول في قصيدته (حصى المواعيد): (البسيط)

أَكُلَّمَا اخْضَرَّ طِفْلٌ
في سهولِ يدَي
أَوْحَيْتُ للرُّوحِ
أَنْ أَلْقِيهِ فِي اليَمِّ[2]

نلحظ في النص الشعري أنَّ الشاعر حَشَدَ المقطوعة بدلالات نفسية ودينية (قرآنية) لإثارة عواطف القارئ، والطبيعة هنا ترسمها مخيّلة الشاعر مجسدةً بالسهول التي جعلها الشاعر تعبيراً مجازيّاً عمّا تحوزه يداهُ وتضيّعهُ الأقدارُ منه، في إشارةٍ إلى أُمِّ موسى(γ) كيف أَلْقَتْ بِوَلَدِها في اليَمِّ، ففي قولِهِ (كلّما اخْضَرَّ طفلٌ في سهولِ يدي) أي كلما أشرفْتُ على اجتناء ثِماري وتَفَتَّحَتْ أمامي أبواب الأمل، (أَوْحَيْتُ للرّوحِ أَنْ أَلقِيهِ فِي اليَمِّ) أَيْ جاءتها رِيح عاصفٌ فتزَكَتْها هباءً منثوراً عكست حالة الخوف والخشية على ما في اليد من نِعَمٍ مما يضطرّ الإنسان إلى رميها بعيداً عَلَّها تعود إليه بعد حين؛ وذلك خوفاً من خسارتها كلها بشكلٍ نهائيٍّ، فلا أَحصل على مُبتغاي، فالمضمون الشعري يُعبّر عن وَجَع الشاعر النفسي الناتج من صعوبات الحياة.

ويقول الشاعرُ في قصيدته (كما شاء المساء): (الطويل)

سهولُ نوايانا
تنامُ وحيدةً
على عُشبها

---

(1) الصورة الفنية في الشعر العربي، إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996م: 18.

(2) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 298/1.

خَيلُ النهايةِ تمرحُ[1]

في هذا النص الشعري، جاء الشاعرُ بمكان متخيَّل اعتمدَ فيه رسم صُوَرِهِ على بعض مفردات الطبيعة، مثل لفظة (السهول)، وهي مكان طبيعي أضافهُ الشاعرُ إلى مفردة (نوايانا)، مجرِّداً لها من خاصيتها الملازِمة للطبيعة، فالسهول هنا هي سهول النوايا وليست سهول الأرض، وهي تنام وتصحو كما ينام الناس، فالنصُّ الشعريُّ هنا يضجُّ بالخيالِ، حتى الخَيْل التي تمرح في هذه السهول هي خيلٌ خياليةٌ، خيلُ النهايةِ التي لم نسمع بها في عالَم الوجود.

نجد الشاعر في قصيدة أخرى يأتي بصورة متخيَّلة لا مكان لها في الواقع، إلّا في عالَم الشِعر والخيال، إذ "ليس الحِسّ الظاهر هو مصدر الصور التي تحفظها المصورة فقط، بل إنها تحفظ صوراً أخرى تأخذها من القوى الباطنة الأخرى، فقد يركّب التخييل أو الفكر صوراً تتّسِمْ بالتجريد ثم يودعها إيّاها"[2]، فيرسم صورة للصحراء، وذلك في قصيدة (ما أريدهُ الآن)، إذ يقول:

وبِأَنّني (من الشعر الحر)

أَنْفي روحي مُكرهةً

إلى صحاري النّوم

بحثاً

عن طَيْفِها الهاربِ[3]

صحراء النوم، المكان المتخيّل الذي خَلَقَهُ الشاعر ياس السعيدي وجَعَلَهُ منفىً لروحِه، لَعَلّهُ يحظى بنظرةٍ مِن طيْفِ محبوبتِه الهارب. والشاعر بما يمتلكه من أداة اللغة المجازية الموحية استطاع أن يوظف المكان الواقعي في صُوَرِهِ الرامزة الموحية، وهي سمة أسلوبية جمالية ميّزتْ لغته الشعرية بشكلٍ عام.

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 334/1.

(2) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، أُلفت محمد كمال عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، (د. ط)، 1984م: 28.

(3) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 341/1.

فالصحراء، الأرض الجرداء القاحلة الموحشة، أضفَى في ضوئها الشاعر مناخاً مُخيّماً على نَوْمِهِ؛ فهو نومٌ مِلْؤُهُ التنغيص؛ بما يبعَثُهُ أَلَمْ الفراق من أسَىً ومِن تسهيد بسبب فِراق الأحبَّة، هذا النوم المُنَغَّص الذي شَبَّهَهُ الشاعرُ بالصحراء، يَجرُّ الشاعرُ روحهُ جَرّاً أَشْبَهُ بالنفي إلى هذا النوم، لَعَلَّهُ يعثر على طيفِ حبيبتهِ الهارب في المنام، ومِثْل هذه الصورة قول مجنون ليلى: (الطويل)

وإنّـي لأَستغشـي ومـا بـيَ نَعسَـةٌ لَعَـلَّ خَيـالاً مِنْـكَ يَلْقَـى خَيالِيـا[1]

ويجدّد الشاعر ذِكر الصحراء في قصيدةٍ أخرى، خالقاً منها مكاناً مُتَخَيَّلاً عن قصته التي عاشها هو ومواجِعُه، حينَ يُخاطِب مواجعَه في قصيدة (حين أعاتب ظِلّي) قائلاً: (البسيط)

أَمَا وَجَدْتِ حبيباً
يا مواجعنا
نُعاسُ ضحكتهِ
لا يورثُ السَّهرا ؟
أَلَم يُصَادِفْكِ
في صحراء قصَّتنا
خَصْرٌ
على قحط جُرحي
يُمطِرُ الخَدَرَا[2]

يعكس الشاعرُ في هذا النص الشعري صورة مؤلمة مأساوية عن حالِه، فالنصّ يضجّ بمفرداتِ الحُزنُ والألمُ، إذ نجد (مواجعنا، يورث السهرا، صحراء القصة، قحط، جرح، والخدرا)، فالشاعر في هذا النص يشتكي لمواجعه، أو أنَّه يستفهمها استفهاماً استنكارياً، يعكسُ في ضوء هذا الاستفهام حالهُ مع حبيبه، فنعاسُ ضحكته أَوْرثَهُ السَّهْرَ والعناءَ، مما حَدَا بهِ أن يُدير العين في صحراء قصتهِ باحثاً

(1) ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى) برواية أبو بكر الوالبي، يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م: 125.
(2) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 353/1.

عن خصرٍ يكونُ مُخدِّراً ومُسَكِّناً لجراحِهِ التي أنهكهُ شفاؤها فهي تعيشُ قحطاً لا شفاء معه، فـ (صحراء قصتنا) تعبير مجازي موحٍ يشير إلى جفاف علاقته بحبيبته.

كان للظواهر المكانية الطبيعية صلة بحالةِ الذات التعيسة، وكان الوادي من تلك الظواهر التي جاءت في قصيدته (يجتبيه البكاء): (الخفيف)

قِيلَ إنَّ الفَتَى
يُدحرجهُ الخوفُ
ومَوْتٌ بِجَفْنِهِ
يستقرُّ
مِلْحُ أعوامِه
تَكاثَرَ فيه
وبوديانِ جُرحِه
سَيُذَرُّ[1]

نرى كيف أسندَ الشاعرُ صفة الوادي للجراح، ففي هذه اللفظةِ (الوادي) دلالاتٌ عدّة، منها ما يوحِي إلى العمق والبُعد، في إشارةٍ إلى عُمق جروح الفتى، إضافةً إلى الوحشةِ والأجواءِ الحزينةِ التي يبعثها الوادي، كونه في الغالب مكاناً مقفراً محاطاً بالمخاطر والصعوبات، هذه الجروحُ العميقةُ عُمْق الوديان، ذَرَّ فوقها الشاعرُ -بخيالِه الخصب- مِلحُ سنين العمر الذي تراكَمَ من معاناةٍ وألَمٍ وحَسَراتٍ وصعوباتٍ مرَّتْ على ذلك الفتى، حتى صار يُدَحرجهُ الخوف، ويستقرُّ بجفنِه الموتُ.

3- المكان الغَيْبيّ (الماورائي):

هو مكانٌ مُتخيَّلٌ وغير مرئيٍّ ينضوي "على الشيء الكثير من التأمّل والتصوّر، فكلّ الأماكن المغيبّة عبارة عن تشكيلات صُوِّرتْ في الذهن، بل إنها صورةٌ متحركةٌ متغيرةٌ يلعب الخيال دَوْراً في تصويرها وتكوّنها"[2]. وغالباً ما يكون هذا المكان على صلةٍ وثيقةٍ بالأديان وما توحي به عن مصير الإنسان، والمكان

---

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 1/266-270.

(2) ديوان بشار بن برد (دراسة في الفضاء الشعري)، ياسين عذاب ناصر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة البصرة، 2008م: 28.

الذي سيستقرُّ به بعد الموت، وقد ذكرَ ذلك ديننا الإسلامي، كما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَلَلدَّارُ الْآخِرَةُ خَيْرٌ لِّلَّذِينَ يَتَّقُونَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ﴾[1]، وكثير من الآيات القرآنية ذكرت المكان الأخروي، الذي يُبعث فيه الناس للحساب والجزاء، كما جاء في قوله تعالى ﴿ثُمَّ اللَّهُ يُنْشِئُ النَّشْأَةَ الْآخِرَةَ﴾[2].

وكذلك نجد هناك إشارات للمكان الغيبي عند كثير من الشعراء، فكان مما قال في ذلك، الشاعر العباسي أبي العلاء المعرّي: (الخفيف)

خلــق النــاس للبقــاءِ فَضَــلَّتْ أُمَّـــــة يحســـــبونها للنفـــــادِ

إنمــا يُنقلــون مــن دار أعمــا لٍ إلــى دار شــقوةٍ أو رَشــادِ[3]

ومن هذه الأماكن الغيبية (الجَنَّةُ)، وهي فضاء (يوتيوبي) متخيَّل لم يَرَهُ الشّاعر، مرتبط بالإحساس والإدراك، عَبَّر عنهُ القرآن الحكيم بأنّها المكان الذي يفوز به الصالحون، ومنها قوله تعالى: ﴿يُبَشِّرُهُمْ رَبُّهُم بِرَحْمَةٍ مِّنْهُ وَرِضْوَانٍ وَجَنَّاتٍ لَّهُمْ فِيهَا نَعِيمٌ مُّقِيمٌ﴾[4] التي حُرِمَ منها الشاعر في المكان (الواقعي) الأرض، وفي ذلك يقول السعيدي في قصيدة (مِنَ الرملِ إلى الرملِ):

كَم كنت ظالماً (من الشعر الحر)

يا أبي

حين ظَنَنْتُ بأنّكَ

مِنْ أجل حور العيْن

تَخلَّيْتَ

عن زوجتيْك المسكينتيْن

وإنك

---

(1) سورة الأنعام: 32.

(2) سورة العنكبوت: 20.

(3) ديوان أبي العلاء المعري (المشهور بـ سقط الزند)، أبي العلاء المعري، وقَفَ على طبعهِ: شاكر شقير اللبناني، المطبعة الأدبية، بيروت، (د. ط)، 1884م: 67.

(4) سورة التوبة: 21.

تركتَ أطفالك

كي تتزوج

امرأة ثالثة

في الجَنّة[1]

نلحظ في هذه القصيدة أنَّ الحزن يسيطر على مُجملها، فهو شاعرٌ عانَى مِن الحرمان منذ طفولته، ولم يستشعر حنان الأبوّة بعد أنْ فَقَدَ والدهُ في سِنّ الرابعة مِن عُمُره، فيعبّر الشاعر عن فجيعة موت والدِه، مكثّفاً النص بتناصٍ قرآنيٍّ في لفظةِ حور العِين مع النص القرآني في قوله تعالى: ﴿كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ﴾[2]، فيبيّنُ لنا بأنَّ والده ترك خلفَهُ زوجتيه لتُكابدا قسوة الحياة؛ كي يتزوج امرأة ثالثة في الجنة. كذلك في النص إشارة إلى تحامل الشاعر على والدهُ واتهامهُ لهُ بأنّهُ فضَّلَ الموت على البقاء معهم، ثم يعود ليُظهِر نَدَمَهُ على سوء الظن ذاك، فقد رسمَ في ذهنِهِ صورتين للمكان، الأولى واقعية وهي تعبّر عن الحياة الدنيا، والثانية متخيَّلة أو غير ملموسة وهي الآخرة (الجنَّة) وما فيها من مظاهر العز والترف بدلالة قوله (حور العين)، والجنّة كما نعلم مكان متخيَّل غَيْبي غير منظور، يشحذ التصوّر إلى مكانٍ بعيدٍ عن حدود الواقع.

وعلى هذه الشاكلة يقول في قصيدة (هكذا عَنْ كُلِّ شيءٍ): (الطويل)

لِتُفّاحَةٍ ما ذُقْتُها

سوف أُنْشِدُ

ومِنْ جَنّةٍ ما زِرتُها

سوف أُطرَدُ

عيوني خانَتها الدّروب

ولم أجِدْ

دليلاً

---

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 363/1.

(2) سورة الدخان: 54.

وعُكّاز المساكين أرمدُ[1]

إذ ذكر الشاعر في هذا النص الشعري (الجَنّة)، وهي مكان لا تُحيطهُ الألباب إلّا عن طريق الخيال، وما عرّف به الله سبحانه وتعالى من صفات ونُعوت وأطلَعَ عليه أنبياءهُ (عليهم الصلاة والسلام)، ويقول الرسول(ﷺ): ((فيها ما لا عينٌ رأتْ، ولا أُذنٌ سَمِعَتْ، ولا خَطَرَ على قلب بَشر))[2]. فهو يذكرها بحسرةِ مَنْ لَمْ يتيقّن من الحصول عليها، فهو يقول –مسبقاً– بأنه سوف لم يحظَ بها رغم عدم معصيته، بدلالة قوله (لِتفاحةٍ ما ذقتها) وهي إشارة إلى ما تعارَفَ عليه الجميع بأنَّ (آدم وحواءX) أَكَلا من شجرة التفاح التي نهاهما الله تعالى عنها، فكانت سبباً وراء طردهما من الجنة، وذلك في قوله (ومِن جَنّةٍ ما زُرتها سوف أُطرَد)، فهي مكانٌ حاضرٌ في مخيّلة العقول، وليست من الأماكن المادية، وكذلك قول السعيدي في البيت الثاني من هذا النص الشعري (عيوني خانتها الدروب)، فالدروب هنا جاءتْ عامّة مطلقة، ولم تُحدَّد بمكانٍ مُعَيَّنٍ، فذِكْرَهُ للدروب هنا يجعل منها مكاناً معنوياً يحضر في المخيّلة فقط.

ومن الأماكن الغيبية الأخرى التي ذكرها السعيدي (جهنَّم) وهي تمثّل المصير الذي ينتهي إليه الكفار، وهي مكان متخيّل موحش بالنسبة للإنسان؛ لأنّها مكان الخسارة والعذاب، فيعرّجُ الشاعر على هذا المكان في قصيدة (هكذا عن كُلِّ شيء)، إذ يقول: (الطويل)

لي إسمي الذي يَرْضى
جهنَّم وحدَتي
ولا في فَمٍ
ما هزّهُ الملحُ يَخْلُدُ[3]

---

(1) زير المواويل، ياس السعيدي، منشورات تأويل للنشر والترجمة، بغداد، العراق، ط1، 2021م: 49.

(2) بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، محمد باقر المجلسي (ت 1111هـ)، مؤسسة الوفاء، بيروت، لبنان، ط2، 1983م: 171/8.

(3) زير المواويل: 57.

استخدمَ الشاعر (جهنم) كوَصفٍ وتمثيلٍ لعذابِ الوحدةِ التي يعيشها، والتي يؤثرها اسمَهُ على أن يكون مع من لا يرعوْن للمِلْحِ وللزّاد حرمةً، فجهنّمُ هنا مكانٌ غيبيٌّ متخيّلٌ، لكن مع إشارات عن هذا المكان الأخروي من قبل الآيات القرآنية، تمكَّنَ الشعراء مِنْ أنْ يُصوّروه في قصائدِهِم، والسعيدي ذَكَرَ هذا المكان في إشارةٍ إلى سُمُوِّ نفسهُ وإبائها، وأنّهُ يُؤثِرُ جهنّمَ بِعزَّةٍ وشموخٍ على الأماكن التي تَحِطُّ مِن قيمتِهِ، وقد أشار الشعراء الأوّلون إلى هذا المعنى كما في قول عنترة: (الكامل)

لا تســقِني مــاء الحيــاة بذِلّــةٍ بَلْ فاسقِني بالعِزِّ كأسَ الحنظلِ

مــاءُ الحيــاةِ بِذِلّــةٍ كَجَهَــنَّمٍ وجَهَــنَّمٌ بــالعِزِّ أطْيَــبُ منــزلِ[1]

فذِكْرُ جهنم في هكذا موضع يُبرِز فيه الشاعر كبرياءهُ وأَنَفَتَهُ، يكون مكان رافعاً لشأن الشاعر، لا حاطّاً منه.

ثانياً- المكان الموحش:

على النقيض من المكان الأليف يكون المكان الموحش، إذ لا تألفه النفس ولا تسكنُ معه أو تطمئن إليه، بل يكون عِبئاً وثُقلاً على صدر الإنسان، ينازع من أجل الفِرار منهُ والابتعاد عنه بشتى الوسائل والسبل، كالسجن والمنافي والمقابر والخرائب والأماكن المهجورة، التي تحمل النفس على الضيق والانقباض والكآبة.

و"ثمة أماكن لا يشعر الإنسان بألفةٍ ما نحوها، بل يشعرُ بالعِداء والكراهية، وهي أماكن قد يقيم بها تحت ظرف إجباري كالمنافي والسجون والأماكن التي توحي بأنها مكان للموت، وأماكن الغربة، إذن فالمكان الموحش هو المكان الذي تشعرُ الشخصيات فيه بالكراهية أو العداء أو الضيق، وعدم الأمان"[2].

وعُرّف المكان الموحش بأنه "المكان الذي يجعل في نفس الفرد أو الأديب مكانًا موحشًا غير مرغوب فيه، يجعل في نفسه الكراهية والعداوة بسبب قساوة المكان على الشاعر أو الأديب فيبتعد عن هذه الأماكن، وهو المكان الذي يكون فيهِ الصراعُ والحقدُ والكرهُ، فهذه الأماكن الموحشة ينفرُ منها الفرد"[3].

---

(1) ديوان عنترة، عنترة بن شدّاد العبسي، مطبعة الآداب، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1893م: 70.

(2) المكان في رواية (الشماعية) للروائي عبد الستار ناصر، د. خالدة حسن خضر، (بحث منشور)، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد (102)، 2012م: 125.

(3) شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدوار الخراط أنموذجاً) خالد حسين، مؤسسة اليمامة، الرياض، السعودية، (د. ط)، 2000م: 63-64.

هذا، وفي الأغلب الأعم تكتسب العديد من الأمكنة صفتها، سواء أكانت الأليفة أم الموحشة، تبعاً للحالة النفسية للإنسان الذي ارتبط بهذه الأماكن لمدّة من الزَّمن، فالحُكم على المكان مرتبطٌ بما مرَّ به من أحداثٍ، وما عاشه الإنسان من تجارب، وما مرّت عليه من ظروف، فربما نرى إنسانًا أَلِفَ مكانًا ما وأَحَبَّهُ واشتاقُ إليه؛ لِما حصل له في ذلك المكان من أحداثٍ سارّةٍ؛ ولِما وَجَدَ فيه من جمال وراحة وأوقاتٍ سعيدةٍ قضاها فيه، فانعكس هذا الشعور وصار صِبغةً للمكان الذي أَلِفَهُ ذلك الإنسان، بينما قد تنعكس الصورة لدى شخص آخر فيعيش المأساة بفقدِ عزيز، أو التعرّض للأذى بمختلف ألوانهِ وأشكالهِ، فيتحول المكان الذي كان أليفاً لدى بعضهم إلى موحشٍ لدى الآخر، وبالخصوص الشاعر؛ لِما يمتلكهُ مِن إحساسٍ مرهفٍ يتأثر بسرعة وتتأثر حالته النفسية، فيكون لديه انطباعه الخاص عن الأماكن التي احتوته بتلك الأحداث والظروف، سواء سَلباً أَمْ إيجاباً[1].

و(البيت) من هذه الأماكن، التي تتقلب أحوالها بين الأُلفة والعداوة، تبعًا لِما يعيشه ساكنها من أحوالٍ وتجاربٍ تتركُ أثرها في نفسه، فالبيت يراه باشلار أكثر الأمكنة ألفةً، إذْ يقول "حين نحلم بالبيت الذي وُلدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفِردَوْسِنا المادّي، هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الإنسان المحمي في داخله"[2]، فقول باشلار وقولنا جميعًا، بأنَّ البيت –غالباً– ما يعبّر عن المكان الأليف، وقد يعبّر –أحياناً– عن قسوة المكان وعدائيته، ففي قصيدة (لأنَّكَ نَحْنُ) عبّرَ السعيدي عن الدار بأنّها (حزنٌ)، كأنما أُلبِسَتْ ثيابَ الوحشةِ، فَصَيَّرها الشاعر من مكانٍ أليفٍ إلى مكانٍ موحشٍ، إذْ يقول: (المتقارب)

أَمَا زِلت
تذكرني؟
لا أَظُنُّ
وداعٌ لياليكَ

(1) يُنظر: جماليات المكان في الشعر العباسي: 231.
(2) جماليات المكان غاستون، باشلار: 38.

والدار حزن[1]

بَرَزَتْ صورةُ الحزنِ في البيت الشعريِّ، إذ جَمَعَ الشاعرُ بيْن الوداعِ –وهو من أشدّ الساعات أَلَماً– وبين الليلِ إذ السكون والخلوة، ومسرح الذكريات والحنين، فتكون من أشدّ الساعات لوعةً وحزناً لِمن فارقَ أعزّاءَهُ وأحبابهُ، ثمَّ بعد هذا الجوّ قال الشاعر: (والدار حزن)، فالدار في الشعر "لم تكن إطاراً أو مكاناً لحدث معيّن فحسب، بل كانت مكاناً يلجأ إليه الشاعر عندما يحسُّ بوطأةِ المكانِ الذي يكونُ فيه، أو عندما يشعر بألمٍ وحزنٍ جرّاء مفارقةِ مَنْ سَكَنَهُ"[2]، ونرى ملامح الحزن تسير في أبيات القصيدة، متنقلةً مِن بيتٍ لآخرٍ، يقول: (المتقارب)

تقاسيم وجهي

البدائيّ

ليلٌ

على نجمة الصمتِ

فيَّ تجنُّ

كأمٍّ تُطرّزُ

ذكرى أَبٍ

ليكبر

في باحة الطفل

سجنُ[3]

نرى الليل يعود من جديد، إذ جعله الشاعرُ وَصْفَاً لتقاسيمِ وجههِ، وهذه إشارةٌ إلى انعكاس الحزن على ملامح الوجه، حينما يتذكر (البيت) وما فيه من ذكريات، حتّى نصل إلى البيت الثاني فنرى انقلاب الأليف إلى الموحِش، فالباحةُ (ساحة الدار) مكانٌ أليفٌ محبَّبٌ لأهلِ الدارِ، حيث ملاعب طفولتهم، والطفولة التي ذكرها

---

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 49/1.

(2) الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، عبد القادر الرباعي، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1، 1995م: 180.

(3) كالحجارة أو أشدّ قسوة:50/1–51.

الشاعر هي رمزٌ للبراءةِ والأملِ، هذه الصورةُ التي رُسِمتْ في مطلعِ البيتِ، قَلَبَها السجنُ رأساً على عَقِب، فتحوَّل بها المكان الأليف مكاناً موحِشاً، فهذا المقطع دليل على انقلاب دلالة (البيت) إلى (سجن) لدى الشاعر، فلفظة (سجن) مكان عدائي تحوّل إليه الشاعر وهو يستذكر بيتهُ ومَن فيه من الأهل حتى ينقلب الحال فجأة (كسر أفق التوقع) إلى صورة فيها من القسوة والعدائية ما فيها، وهي تُحوّل صورة الذكريات الجميلة التي جمعت الشاعر مع أهله في بيت الطفولة إلى صورة متشائمة، وهي تحوّل (الباحة الجميلة) التي أسندها بأكملها إلى (الطفل) إلى (سجن) نفسي أو مجازي يعبّر عن حالة حرمان الطفل/الشاعر من حياته الهادئة في ظل وجود أمه، إذ فقدَ الشاعر والدهُ وهو في مقتبل عُمره، وهو ما كان له أثرٌ واضحٌ على حالة الشاعر النفسية وإلهامِهِ الشعري.

ومن مصاديق المكان الموحش، هو المكان الذي أبدى الشاعرُ أسفه وحزنه عليه، أَلَا وهو نهر (النهروان) في (مدينة الشاعر) الذي جَفَّ فأصبح مجراهُ القاحلُ مَبعثاً للأسى والشجون، إذ يقول السعيدي في قصيدة (ذكرى العناقيد) التي أهداها إلى نهر (النهروان): (البسيط)

ذكرى العناقيد

أبكت

سلَّةَ العُمر

النهرُ جَفَّ

ولكنَّ الفتى

يجري[1]

النهرُ جَفَّ وانحسرت المياه مُؤذنةً بالتصحر، تلاشى النهرُ وتلاشى معه كل الجمال الذي كان يرافقه، تدفق المياه الزرقاء، الطيورُ الخضرة على ضفافه، صيد السَّمَك، الأيام التي أنفقها الشاعر على جانب ذلك النهر، النهرُ جَفَّ ولكن عُمر الفتى ما زال يجري، ما زالت السنين يتبع بعضُها بعضاً، إذ أشار الشاعر بقوله

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 309/1.

(الفتى) إلى نفسه، وبـ(يجري) إلى مُضِيّ العُمر، وهنا يجتمعُ حُزنان (زوال النهر، وانصرام العمر).

وليس هذا فحسب، فقد أورد السعيدي في مجاميعه الشعرية، أماكِناً أبدى فيها لوعةً وحزناً شديداً، ففي قصيدته المعنونة (من الرمل إلى الرمل) التي ناجَى بها والده المتوفى، يقول: (من الشعر الحر)

كنتُ ظالماً يا أبي
لم أكن أعرفُ
قصص المستشفيات التي
ابتزّت أورامكَ الخبيثة
ولا الأطباء الذين أرسلوا
إلى رئتيك
لجاناً لتقصّي الحرائق
ولا الدوائر الصحية
التي لم تُصدِّق
أوراق وجعك الثبوتية[1]

فالمستشفيات والدوائر الصحية في هذا النص الشعري، أماكن موحشة؛ إذ توحي بالألم والفجيعة، فتنفرُ منها النفوس، فالشاعر استطاع بهذه الكلمات أن ينقل حجم الألم البالغ إلى من يقرأ شعره، فَرُوحُ الحسرةِ تضجّ من خلال حروفه وهو ينظر إلى أبيه، أو يتذكر حاله في تلك المستشفيات، يجول بنفسه مصارعاً آلامه عَلَّهُ أن يشفى مما أَلَمَّ به من ذلك الداء الخبيث.

ويُكمِلُ الشاعر في القصيدة نفسها، مخاطباً والده الكادح الذي داهمهُ المرض وأودى به، يقول:

أيها الكادح
بماذا كنتَ تُفكّر
وأنتَ تنفقُ

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 364/1.

أيام عُمركَ

بين الحصى والإسمنت

وما كانت أمنيتك الأخيرة

وأنت تنتقلُ مندهشاً

من رمل البناء

إلى رملِ القبر؟[1]

نجدُ الفضاءات المكانية التي أوردها الشاعر في هذا النص هي (بين الحصى والإسمنت، رمل البناء، القبر) التي رَسَمَتْ معاناة والد الشاعر وهو يكافح من أجل تأمين لقمة العيش لعائلته وأطفاله، فالقبر من الأماكن الموحشة يُثير في الذات الإنسانية الرهبة والخوف؛ لأنه يدلّ على انتهاء الحياة، والقبر "تدوين لحادثةٍ وَقَعَتْ في زمنٍ ما، وانتهت بالموت، ومكان تلك الحادثة كأنْ يكون البيت أو الشارع أو ساحة حرب... وغير ذلك، وفي القبر دمجٌ لمَظاهرِ الأمكنةِ، ففيه تتحول الأمكنة السفلية إلى أمكنة عُلْيا، والأمكنةُ المنخفضةُ إلى أمكنةٍ مرتفعةٍ، ويتحولُ الضِّيقُ إلى مكانٍ مفتوحٍ عندما يتسع القبرُ لاحتواءِ مناقب المرثي"[2].

وهنا نلحظ مدى التحسّر والحزن المخيِّم على جوّ القصيدة، فالشاعرُ يبيّنُ انتقال والده بين أمكنة قاسية أو مخيفة كالقبر، ولعلّها إشارة إلى النتيجة الحتمية لحياة الإنسان وانتقاله –مكانياً– من الحياة وتعبها إلى القبر ووحشته.

ويذكر الشاعر مكاناً موحشاً آخَراً، لطالما كان رَمزاً وإشارةً تُذكّرنا بظلم الظالمين ومعاناة المستضعفين المظلومين، أَلَا وهو (الصليب)، الصليب الذي يشير إلى الموت بصورة قاسية مقلقة، حتى صارَ يُعدُّ من أكثر الأماكن الموحشة، شأنه في ذلك شأن القبر ومقاصل الموت، وقد ذكَرَه السعيدي في قصيدة (هكذا عن كل شيء)، إذ يقول: (الطويل)

وهذا الزمانُ الفَظُّ

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/366–367.

(2) المكان في شعر الطف في القرن الثاني للهجرة، لمى سلام الفتلاوي، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، 2015م: 57–58.

صاحبْتُ أهلهُ

وكدتُ على صلبانهم

أتعوَّدُ[1]

تَذَمُّرُ الشاعرِ وامتعاضهِ في هذا البيت واضحٌ جدّاً، فقد ضاق ذرعاً بهذا المحيط، حتى وصف الزمن بالفظاظة التي لا تطاق، وقد أكّد ذلك القرآن الكريم بقوله تعالى Πوَلَوْ كُنتَ فَظّاً غَلِيظَ الْقَلْبِ لأَنفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَO[2]، فالنفسُ الإنسانيّةُ لا تطيق البقاء مع الشخص الفَظّ، ولكن السعيدي يقول رغم فظاظة أهل هذا الزمن إلَّا أنه صاحَبَهم، وهذا السطر يوحي إلى معنى الكَبْتِ والقَهرِ والمَللِ والاختناقِ، ثم يقول (وكدت على صلبانهم أتعوَّدُ)، إذ جاء بذكر الصليب، الذي يحمل معنى الموت كما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

وقد كرّرَ الشاعرُ ذِكر الصليب في موضعٍ آخَرٍ مِن الديوانِ، وذلك في قصيدته (تاجٌ من الصمتِ) فيقول: (البسيط)

على الصليب

أغانينا معلّقةٌ

وفوق هاماتنا

تاجٌ من الصمتِ[3]

هنا المصلوب هي الأغاني والتي ترمز إلى الفرح والسرور والطرب والسعادة، وبهذا يؤكد الشاعر على فناء عناصر ومقوّمات الجمال من المحيط الذي يعيشه، وهذا يوغل في الصورة السوداويّة للمكان الموحِش الذي ذَكَرَهُ السعيدي في أبياتِه، أَلَا وهو الصليب.

ومن مكانٍ موحشٍ مرتفع في جوِّ السماءِ ننتقل إلى مكانٍ موحشٍ آخر، لكن في قعر الأرض حيث الضيق والظلمة، مكانٌ كابَدَ مرارته نبيٌّ من أنبياء الله تعالى، أَلَا وهو النبي يوسف(γ)، هذا المكان الذي يكون أليفاً يبعث الحياة والأمل، ويكون

---

(1) زير المواويل: 55.

(2) سورة آل عمران: 159.

(3) زير المواويل: 90.

موحشاً يذكَّرُ بالخيانة، (إذ يذكّر بخيانة إخوة النبي يوسفγ)، والوَحشةُ والظلامُ، ذلك المكان هو البئر الذي جعله السعيدي مكاناً موحشاً، إذ يقول في قصيدة (ذكرى العناقيد):

بي (البسيط)

يوسفٌ مُوجَعٌ

لا وَحيَ يؤنِسُهُ

فلا تجادل دمي

في وحشة البئر[1]

بَثَّ الشاعرُ أحزانه في ضوء هذا البيت، مُشبِّهاً حزنه بحزنِ النبي يوسف(A)، بل إنَّ ما يكابده الشاعر أشدّ وطأةً مما لاقاه النبيُّ في جَوْفِ البئرِ، إذ كان معه الوحيُ يؤنسهُ، بينما الشاعر يعيش غربته وحيداً، كأنما سُجِنَ في بئرٍ، رافضاً الجدال في أمرِ وَحشتهِ، فهي تجري بِدمِهِ.

و(البئرُ) الذي يروي عطش الناس ويستصلح الأرض بالزراعة، فيُنعش الأماكن التي تتزود من مائه، هذا المكانُ المفعمُ بالحياةِ نراهُ يتحوّلُ إلى مكانٍ موحشٍ تبعاً لجريرةِ النّاس، ولَرَبّما جَفَّ البئرُ فصارتْ أراضيه صحراء جرداء مهجورة من البشر، وغُودِرَتْ الديار التي كانت تتزودُ مياهها منه، فعادت أطلالاً، لا روح فيها، وعلى ذِكر الأطلال فديوان السعيدي لمْ يَخلُ من ذكرها أيضاً.

وقد جاء ذكرُ الأطلال في قصيدة (خطوةٌ في دربِ مفتعل)، إذ يقول:

سيبكي على الأطلالِ (الطويل)

مَن فاضَ همُّهُ

ونبكي لأَنَّا

ما وجَدْنَا لَنا طللُ[2]

يؤكد الشاعر في هذا النص ما ذَهَبَ إليهِ القدماء من البكاءِ على الأطلال، إذ كان الشاعر سالفاً يقفُ على الطللِ متذكراً أيام صِباه وأحبابِه، وكيف جارَ بهم الزمن

---

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 315/1.

(2) زير المواويل: 80.

فشتَّت شملهم وأبعد ديارهم، فتفيض لذلك مآقيهم وتجري دموعهم، وإلى هذا يُنوّهُ السعيدي بقوله (مَن فاض همُّهُ)، إذ يبكي على الأطلال تنفيساً لكَربِهِ وهَمّهِ، بينما هو لا طلل لديه فيبكي عليه، وهنا فقدان الطلل إمّا أنّهُ يوحي إلى شِدّةِ الضَّياع والتّيه، أو أنَّ الزمن جارَ على الشاعر فَمَحَى (طلله/ذكرياته) من الوجود فلا أثر للحجارة ورسوم الديار، وهذا جَوْرٌ من الزمنِ على الشاعرِ إذ لم يسعفه حتى بالأطلال فيبكي عليها ويبثّها همومه وأشجانُه.

ومن الفضاءات الموحشة التي أوردها الشاعر ياس السعيدي في ديوانه المُسمّى (زير المواويل) والذي جعل عنوان القصيدة مطابقاً له، أي مطابق لعنوان الديوان (السدرة)، والمعروف أنَّ السدرة شجرة مباركة جاء ذِكرها في القرآن الكريم، في قوله تعالى: Πعِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَىO[1]، والسدرة بما تمنح من جمال المنظر وطيب الثَّمر وإنعاش للبيئة، وما تمنحه مِن ظِلٍّ يتفيّأهُ المُتعبون، بهذا كله تكونُ فضاءً أليفاً محبَّباً للنفوس، إلّا أنَّ الشاعر ياس السعيدي يرى غير ذلك، بل إنّه أضفى صفة الخوف على السدرة جعلتها فضاءً موحشاً، إذ يقول في قصيدة (زير المواويل):

أيّامُهُ والليالي (البسيط)

كانت الثمنا

ماذا سيُنفقُ

لو عَظْمُ الرُّؤى وهَنَا

مِنْ سدرةِ الخوف

وحيُ الحُزنِ كلَّمَهُ

وقَابَ قوسيْنِ

مِنْ عَرشِ الجراحِ دَنَا[2]

إذْ ألبَسَتْ صفةُ الخوفِ السدرةَ ثوبَ العداءِ فأصبحتْ مكاناً موحشاً بعد أن كانت مكاناً أليفاً تطيب عنده النفوس وتستظل بظله اللطيف. والشاعر ربط ببراعته

---

(1) سورة النجم: 14.

(2) زير المواويل: 38-39.

وفنّهِ الكبير أذهان المتلقين لهذا البيت مع النص القرآني: ﴿ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى﴾[1]، إذ جعل موسيقى البيت متناغمة مع الآية الكريمة، وجاء بمفردات وردت في الآية الكريمة (قاب قوسين، دنا) وهذا ما يبين مكنة الشاعر وحذاقته الشعرية، غير أنَّ الشاعر قلب الصور والمعاني، إذ جعل المعاني هكذا:

السدرة = الخوف

الوحي = الحزن

العرش = الجراح

ويظهر لنا أنَّ هذا القلب للمعاني المخالف لواقع الآيات القرآنية أصبح معادلاً موضوعياً لبعض رؤى الشاعر وأفكاره وهواجسه.

وفي نص آخر، جاء السعيدي بإشارات إلى فضاءات مكانية موحشة أخرى، منها في قصيدة (على مرجل الذكرى)، إذ يقول: (الطويل)

يَضِجُّ

بأشباح المواعيدِ وجههُ

به كُلُّ أوجاعِ الأماكنِ

إذ تخلو

بأودية الماضينَ

يجلسُ كوخُهُ

وحيداً

وبالغَرقى يُحاورُهُ السَيْلُ[2]

إذ نرى النص الشعري يضجُّ بالبؤس، كأنه قطعة من الحزن، فالأماكن الخالية وحدها تدل على الحزن والكآبة، كيف وقد قرَنَها الشاعر بالأوجاع، ونجد ذكر الأودية المقرون بالماضين (بأودية الماضين يجلس كوخه)، ففي هذه العبارة معنى عميق جداً يوحيه التلميح بالمكان وتوظيفه بطريقة غاية في الجمال وهي رسم صورة أو مشهد حزين للكوخ –الذي قد يكون تعبير غير مباشر عن روحه– وهو يجلس وحيداً

---

(1) سورة النجم: 8–9.

(2) زير المواويل: 29–30.

في وادي الماضي السحيق، فقد خلع على المكان (الكوخ، الوادي) صفات إنسانية عبّر بها الشاعر عن عمق حالة الحزن والألم التي تنتابه وهو يستذكر حياته الماضية، أو وهو يعيش حالة الوحدة أو الضياع التي عبّرَ عنها بصورة (الغرقى) التي جَعَلَها موضوعاً يتحدث به إليه السيل الجارف الذي يشير إلى عظم الأحزان والأحداث التي مرّتْ به.

ثالثاً- المكان الأليف:

هو المكان الذي تألفهُ النفس وتأنس إليه، فهو ما تُبعث منه الطمأنينة والسكينة "ففيهِ الأُلفة والدفء والعاطفة والحنان والجمال، وهذا المكان قد يكون مدينةً أو منزلًا أو رَوْضًا أو بستانًا، وكل ما له أثر مثقل في نفس الإنسان"[1]، وقد تناغمَ باشلار مع هذا المعنى للمكان الأليف، إذ يذكر بيت العائلة الذي وُلد فيه حيث الحنان والحب والاطمئنان، فيقول "هو البيت الذي وُلِدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارَسنا فيه أحلام اليقظة، وتَشكَّلَ فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكّرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[2].

وقد تعدّدتْ تعريفات المكان الأليف في الدراسات والأبحاث الأدبية، وجلُّها يُشيرُ إلى مضمونٍ واحدٍ، إذ تدور التعريفات حول الأُلفة والاطمئنان والسَّكينة والأمان والحبّ والرّاحة، فهو المكان الذي تألفه الروح وتسكنُ إليه، وتشعرُ فيه بالراحة والأمان، سواء كان صغيرًا ضيّقًا كحضن الأم، أَمْ واسعاً فسيحًا كباديةٍ بعَيْنِ البَدَويّ.

وربّما كان المكانُ أليفًا محبَّبًا لواحدٍ مِن النّاس، مُوحِشًا لآخر غيره، فالباديةُ -مثلاً- يراها بعضهم مكانًا مجافيًا للألفة، حيث خشونة العيش وقساوة البيئة والخطر المحدق، والأفاعي والعقارب والحيوانات المفترسة، بينما يراها الآخر مكانًا أليفًا محبّبًا، إذ نقاوة الهواء والابتعاد عن الضوضاء وزحمة المدينة، يقولُ أبو ماضي:

الكامل

---

(1) المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة (92هـ-422هـ)، محمد عبيد صالح السبهاني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م: 107.

(2) جماليات المكان، غاستون باشلار: 6.

لَوْ تعشقُ البيداءُ أصبح رملُها زهرًا وصار سرابها الخَدَّاعُ ماءً[1]

فَمَنْ يعشق البيداء لا يرى التراب، بل يجده أجمل من الزهور، ويجد سرابها الخَدّاعُ ماءً مَعيناً، فالمكان الأليف هو "مكان العيشة المقترنة بالدفء والشعور بأنَّ ثَمَّة حماية لهذا المكان من الخارج الموحش وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكّر"[2]. ومن مضامينه –أي المكان الأليف– أنْ يحصل فيه "الاجتماع والالتئام والمؤانسة، ... ومكانٌ أليف؛ قريبٌ إلى النفسِ"[3].

ومن خلال استقراء ديوان الشاعر ياس السعيدي فإنَّه قد وردت في شعره أماكن ومواضع تفوح منها روائح السَّكينة والاطمئنان، فهي مصاديقٌ واضحةٌ للمكان الأليف، إذ يقول في قصيدته (أنشودة): (الطويل)

ورغم انحناء
الروح
ما زال واقفاً
يُمَهِّدُ
درب الورد
والشَّوْكُ مَهْدَهُ[4]

نرى كيف طَرَّزَ الشاعرُ الطريق بآيةٍ من آيات السِّحر والجمال، وهو الورد، فالورد هو الطبيعة الصامتة النابضة بكل أنواع الحياة، فدربُ الورد الذي تحدَّث عنه الشاعر، أوحى من خلالِه إلى الأمل والقوة والعزيمة، إذ لا يثبطهُ (انحناء الروح، وشوك المهد)، فهو ما زال واقفًا قويًا بالرغم من الصعاب، فالطبيعة الخلّابة التي خلقتها صورة الورد بعثت القوة في روح الشاعر، وكما قيل "الطبيعةُ روحٌ مرئية،

---

(3) الأعمال الشعرية الكاملة (إيليا أبو ماضي)، جمع الشعر وقدّم له: عبد الكريم الأشتر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود، البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2008م: 731.

(1) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: 281.

(2) شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدوار الخراط أنموذجاً: 225.

(3) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 100/1.

والروح طبيعة خفية، والأولى تُكمِل الثانية، فالذات ترى نفسها في الطبيعة، كما تُدرك الطبيعة نفسها في الروح"[1].

ومِنْ الأماكن الأليفة التي تهيم في جمالها النفس الحقول، حيث الخَضار الذي يملأ العين بهجةً، وزقزقة العصافير، وتلألؤُ أشعة الشمس فوق الأغصان والأزهار، وقد عرّج السعيدي على ذكر الحقول في أكثر من موضع في مجاميعه الشعرية، إذ يقولُ في قصيدته (سادن القفر): (الطويل)

وكيف ستنجو
زقزقات بدايتي
وَصبَّارُ هذا الحزن
يكبر في حقلي[2]

وإنْ خَيّم الحزنُ على جَوّ عنوان القصيدة حيث (القفر)، وعلى أجواء البيت المذكور حيث (الحزن) و(الصَبَّار)، إلّا أنَّ في لفظة الحقل متنفَّس وهروب من هذا الحزن العميق الذي خيَّمَ على حروف الشعر، فالحقل وإنْ نَمَا به الصَّبار، فلا بدّ أنَّ هناك مواضع للورود والرياحين تبعث على الأُلفة والسَّكينة، في إشارة واضحة إلى جدلية القوة والضعف التي طالما عالجها الشاعر السعيدي بأساليب جميلة وموحية.

ويقول شاعرنا في قصيدة (سجادة من حرير العناء): (الوافر)

وزقزقةٍ
في ضمير الحقول
ورملٍ
يضمُّ ارتباكَ القوافل[3]

يبدأ الشاعر في هذا البيت بذكر الزقزقة، وهي صوتٌ جميلٌ يبعث على الراحةِ والسرورِ، إذ توحي بتواجد العصافير، ومن خلالها نستوحي أنّ مفردة الحقول

---

(4) قصة الفلسفة الحديثة، زكي نجيب محفوظ، و أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1936م: 350/2.

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 147/1.

(2) م. ن: 157/1.

التي جاء بها الشاعر تكون مكانًا أليفًا وليس موحشًا، فالسياق الذي جاء به ذكر المكان (الحقول) هو سياق محبّبٌ إلى النفسِ، لأنَّ الزقزقة تشير إلى وجود الأشجار ونباتات الحقل الجميلة.

ومن الأماكن الأليفة التي ليس كمثلها مكان من حيث الألفة والاطمئنان والأمان، التي تَغَنّى بها شاعرنا ياس السعيدي، أَلَا وهو حضن الأم، ذلك المكان الذي يبعث على الطمأنينة والسلام بما يحملهُ من دفء وحنان، فحينما يلجأ الطفل إلى حضن أمّه فإنه يكون قد دخل في عالمٍ آخرٍ ملؤهُ السعادة، وليس الصغير فقط، فحتى الكبير إذا ضاقت عليه الأرض بما رحبت يلجأ إلى أمّه، فتزول عنه الهموم والأحزان[1].

وعن حضن الأم يقول السعيدي في قصيدة (طفل دهسته الثلاثون):

كنتُ..... (من الشعر الحر)

كنتُ كما كنتُ

ليس مهمّاً

لكن المهمُّ

من يعيدني الآن

إلى حضن أمي[2].

يُظهِر الشاعر ياس السعيدي من خلال كلماته السابقة، حنينه البالغ إلى مهد الحنان، حضن أمّه، ويصرّح بأنّه لا يأْبَهُ بكلِّ ما حوله، كلُّ شيءٍ... ليسَ مهمّاً، إنما المهم والسؤال الأعظم هو، من يعيدني الآن ... إلى حضن أمي.

وبإجالة الفكر، والتأمّل في النص الشعري، أجدني أمام متاهات من الأفكار، أتساءل ما بال الفراغ الموضوع بعد (كنتُ .....)؟، ما الرسالة التي أرسلها (لا وعي الشاعر)؟، ما السِرّ الكامنُ وراءَ هذه النقاط؟، كأنه يقول: كلُّ هذا الكون الفسيح، كلُّ هذه الدنيا المتشعبة، مشاغل الحياة، ما هي إلّا فراغ، لا شيء، ضياع من دون حضن أمي، وربما أراد الشاعر بهذه النقاط الإشارة إلى ماضيه وما به من

(1) ينظر: دور الأم في التربية، علي القائمي، دار النبلاء، بيروت، لبنان، ط5، 2005م: 13.

(2) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 439/1.

تفصيلات جميلة باقية بذهنِهِ (بقربِ أُمّهِ)، وهنا جعل من حضن الأم معادلاً موضوعياً للمنزل، وإذا جاء ذكر المنزل لديه فإنه يحمل الدلالة العكسية –كما رآها أو تَصَوَّرَها الشاعر–، في إشارة واضحة إلى أشدّ الأماكن ألفة في الحياة.

المبحث الثاني

دلالات الفضاء المكاني

من المؤكد أن المكان في النتاج الأدبي يشكّل عنصراً مهماً؛ كونه مرتبطاً بالحياة البشرية ارتباطاً وثيقاً، ولدى ذكر هذا العنصر في العملية الإبداعية تتوارد إلى الذهن دلالات مختلفة وفقاً لِما ينطوي عليه ذهن المتلقي من مخزون ثقافي، ومن هنا فإنّ هنالك علاقة تتكون بين الإنسان والمكان بصورة ما، وهذا ما أشارت إليه (سيزا قاسم) في قولها عن المكان بأنه "يمتلئ بمئات بل آلاف الأشياء، ويزخر بها العالم الخارجي وتمثّل قوة هائلة من العناصر يتفاعل معها الإنسان"[1].

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ دلالة المكان لا تقتصر على ما نراه بالعين، ولكنه أوسع وأشمل من ذلك، فهنالك أماكن لم نذهب إليها، ولكنها وُصفت لنا من خلال الآخرين[2].

وسنحاول في هذا المبحث ذكر الدلالات التي أسهمت في غزارة المتن الشعري لياس السعيدي بالحضور المكاني، ومن هذه الدلالات وأهمها: الدلالة النفسية، والتاريخية، والدينية.

---

(1) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم: 140.

(2) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986م: 5.

أولاً- الدلالة النفسية:

لَقِيَ المكان اهتماماً في الدراسات النفسية، إذ لم تقتصر رؤيتها للمكان على جغرافيّته فقط، بل تعدت ذلك، فرأت فيه ميزات أخرى مرتبطة بالإنسان ومؤثرة في عواطفه وميولهِ، وخلجات نفسه، فهناك من الأماكن ما يوافق ميول الإنسان ويتناغم مع عواطفه فيكون مؤثراً تأثيراً إيجابياً في النفس، فهو مكانٌ محبَّبٌ لها وقد يكون العكس، فتكون بعض الأماكن بغيضة تنفر منها النفس فيكون تأثيرها سلباً على النفس، وقد انعكس هذا الأمر على الأعمال الفنية، فالمبدع يوظف المكان في نتاجه الأدبي عاكساً تأثيره النفسي وانفعالاته الداخلية، حتى تحجز مكانها في سطور نتاجهِ، "فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج الحدود، لتصبغ كل ما حولها بصبغتها"[1].

فالمكان يكسب المعنى العاطفي والعقلاني عبر تحولات شعرية تجعل من الأمكنة البعيدة معانٍ محددة لنا، وهذا يحدث بمعالجة الزمن[2].

وقد وردت للسعيدي نصوصٌ حَمَلَتْ دلالات نفسية، يجدُ القارئ لها أثراً واضحاً لانعكاس انفعالات وخلجات الشاعر وتأثره سلباً أو إيجاباً مع بعض الأماكن، وإن كان معظمها قد صُبغ بصبغة الخيال، إذ غلبت على شعر السعيدي هذه الصفة، فهو حتى في حديثه، أو في تناوله للواقع في شعره يصبغه بصبغة الخيال، ومن هذه النصوص ما جاء في قصيدتهِ (ذاكرة الصهيل)، إذ يستهلها بقوله:

مِنْ كُلِّ أَسْرٍ (الكامل)

في يَدي أَصفَادُ

---

(1) جماليات المكان، جماعة من الباحثين، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م: 63.

(2) ينظر: الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، إدوارد سعيد، تحقيق: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م: 117.

وَرُجولةٌ مُحمَّرةٌ
وَعِنادُ
يا أبعد الأسماءِ
كيفَ سنلتقي
وأَنا على سفرٍ
وَأَنتِ بلادُ[1]

يخاطب الشاعر في هذا النص حبيبتهُ، التي أطلق عليها وصف (أبعد الأسماء) في إشارة إلى بعدها عنه، وهذا باب آخر من أبواب الشقاء يعيشه الشاعر، فمن أكبر أسباب الشكوى عند الشعراء بعد الحبيب، ويشير السعيدي إلى أنَّه لا سبيل إلى اللقاء بينه وبين من يحب، فحالهُ غير حالها وسبيلهُ غير سبيلها، وقد أختصر ذلك الشاعر بقوله: (وأنا على سفرٍ وأنتِ بلادُ) فيها دلالات إيحائية على عدم استقرار الشاعر وحبّه للتجوال أو انجبارِهِ عليه، ثم وصفَ عشق المرأة بـ (البلاد) المفتوحة غير المحددة، فالمكان هنا هو محور فكرة القصيدة، وهو ليس مكاناً واقعياً بقدر كونه مكاناً متخيلاً أو دلالة غير مباشرة إلى كم البعد الذي يستشعره الشاعر أمام ما يواجهه من حزن.

وتجد الباحثة للدلالة النفسية أثراً في قصيدة السعيدي (كما شاء المساء)، إذ يتجلى الحزن واضحاً في قوله: (الطويل)

وَبي
حُزْنُ نهرِ جَفَّ
دُونَ وصيَّةٍ
وقلبٌ
بذكرى النَّهرِ
ما زال يسبحُ[2]

---

(1) زير المواويل: 60.

(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/ 328-329.

إذ تبرزُ الدلالة النفسية في هذا البيت، وهي دلالة الحزن التي يبعثها النهر الذي جفَّ وانحسرت مياههُ، فتصحرت البساتين كأنها حزنت عليه أيضاً، وقد صَرَّحَ السعيدي في غير موضعٍ من ديوانهِ بحزنهِ على جفافِ نهر مدينته (نهر النهروان)، وقد شبّه السعيدي حزن جفاف النهر بحزن الإنسان الذي يداهمه الموت قبل أن يترك وصيته، فهذه الحالة تكونُ أشدّ وقعاً وألماً في النفس، فَشتّانَ بين من يموت بين أهله وأحبابه وقد أوصاهم بما يريد، وقد أخذ حذره، وتهيأَ لاستقبال منيّته، وبين من يعاجله الموت بعيد عن أهله وأحبّائه، هذه الصورة المأساوية رسمها السعيدي ليعكس حزنهُ العميق على جفاف نهر مدينته، الذي لا يزال قلبهُ يسبح فيه غارقاً بذكرى ذلك النهر.

وكذلك نجد للحزن الذي يبدو أنَّهُ صديقُ الشاعر الوفي الذي لا يفارقهُ، نجدُ لهُ موضعاً في المكان المتخيّل الذي خلقه الشاعر؛ والذي حملَ دلالةً نفسيةً في شِعره بحقّ والده الراحل الذي يقول فيه: (الكامل)

بَقِيَتْ عباءَتُهُ
كليلِ مدينةٍ
لا شيء ينقُصُها
سِوى الأضواءِ
مغزولةٌ بنهايةٍ
هي مِلكهُ
وبدايةٍ
مغزولةً ببكائي[1]

(مدينةٌ بلا أضواء) هذا المكان الذي يبعثُ على الحزن، شبَّهَ به الشاعر عباءة والده الراحل، وكأنه يقول لوالده كنتَ المدينة التي تضمُّنا، كانت عائلتنا تنعم بالعيش في كَنَفِكَ، هذه المدينة طالما قدَّمَتْ التضحيات وصبرت وجاهدت من أجل أن ننعم بالأمان والعيش بكرامة، ولكن رحيلك إلى جوارِ ربٍّ كريمٍ ترك هذه المدينة

(1) بهذه النتفة الشعرية أهدى الشاعر مجموعتهُ الشعرية (قمر الكلام) إلى عباءة والده (رحمهُ الله)، كالحجارة أو أشدُّ قسوة: 305.

بلا أضواء، ففي غروبك خيّم ظلامُ اليتم على أبصارنا. هنا إشارة جميلة إلى المكان (المدينة) ولكن بشرط اشتمالها على الإضاءة، فالمدينة (ليلاً) بلا ضوء ناقصة تماماً، وهكذا غياب الشخص المهم في حياة شخص آخر، وهذه العباءة مغزولةً بنهايةٍ هي بدايةُ حُزن الشاعر ويُتْمِه وحرمانه من الحنان الأبوي.

ومن قوله من قصيدة (يحدث الآن): (الخفيف)

يحدثُ الآن

إنَّني لا أراها

وعلى أذرُعي

بيتُ شذاها[1]

فالسعيدي في هذا النص وصل إلى مرحلة صعبة من التأزّم النفسي وهو يبدي لوعته واشتياقه لمعشوقتهِ، والمكان النفسي في هذا البيت يتجلى في لفظة (أذرعي)، فذراع الشاعر الذي يبيت عليه شذى محبوبته –أي عطرها– يحمل دلالات الشوق والحنين والذكريات الجميلة التي عاشها مع الحبيبة والتي تركت انطباعها في ذات الشاعر حتى فاضت في أبيات شعره، فهذه الصورة التي رسمها الشاعر عادةً ما تمثّل مساحة مكانية واسعة للطمأنينة، فالمكان "كلما زادت أُلفتهُ ازدادت مساحته النفسية اتّساعاً"[2].

وفي القصيدة نفسها، يقول: (الخفيف)

رَحَلَتْ كُلُّها

ولَمْ تُبقِ شيئاً

يا طريقَ الرَّحيلِ

دَوِّنْ خُطَاها[3]

---

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 393/1.

(2) المكان ودلالته في شعر السياب، محمد طالب غالب البجاري، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، 1998م: 11.

(3) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 397/1–398.

(طريق الرحيل) هذا المكان الذي علّق عليه الشاعر آماله بأن يكون حافظاً لآخر ما تبقى له من حبيبته، وهو آثار خطاها، فالشاعر هنا يتوسل الطريق أن يحفظ آثار حبيبته، وهذا حال المُتَيّمين الذين انهكهم العشق، تراهم يبحثون عن أدنى أثر يذكّرهم بمن يحبّون، فالشاعر هنا يذكّرنا بالشعراء القدماء الذين كانوا يقفون على الأطلال باحثين عن آثار محبوباتهم، ساكبين دموعهم من شدّة الهيام.

هذا الطريق الذي خاطبه السعيدي حمل النص دلالة نفسية توحي بما كابده الشاعر من حزن وألم على الفراق.

يقول السعيدي في قصيدة (حكايةُ حبل الخريف): (الطويل)

أخفَوهُ
فانتشرت في الظِّلِ
جبهتُهُ
شمساً
وصارتْ
بقايا وجههِ أُمَما
وَفَتَّشَ الأرضَ
لم يَعثر
على فمهِ
فباعَ عينيه
حتى يُقرضوهُ
فَمَاً[1]

هنا السعيدي يتحدث عن نفسهِ بضمير الغائب: بقولهِ (أخفوهُ، انتشرت، جبهتهُ، بقايا وجهه، فتّش، لم يعثر، باعَ، يقرضوه) كُلّها جاءت بصيغة الغائب، وهذا بحدِّ ذاتهِ يحملُ دلالاتٍ نفسية عميقة، فقد أجرى عالم النفس (ن. كوزولوف) تمريناً تحدَّثَ فيه الناس عن أنفسهم بصيغة الغائب، وعبّروا عن ذواتهم بأشخاص أو أرقام مختلفة، وتوصل إلى نتيجة مضمونها أنّه في حال تحدّث الشخص عن نفسه بصورة

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 34/1.

غير مباشرة؛ فإنَّه سيتخلص من كثير من القيود؛ بل سيعظم ويبالغ أو يحط وينقص من شأن الشخصية التي يتحدث عنها بدون وجل أو تردد، ويكون من السهل عليه الحديث عن الحالات الصعبة في العلاقات مع الآخر، وعدم التورط في المشاعر بل البقاء ضمن إطار العموم[1].

وإذْ تحدّث السعيدي في هذا النص الشعري عن ذاتهِ بصيغة الغائب، فإنّه اتخذ ذلك وسيلة للمبالغة في إعلاء الذات، إذ يُظهر عجزَ مَنْ سَعَى لطمسِ معالم شخصيتهِ، فيقول: (أخفوه فانتشرت في الظلِ جبهتهُ)، فهو أكبرُ من أن يتلاشى أو أنْ يخفيه أحد، وقد جعل (جبهته شمساً) فالشمسُ مصدر الضوء والنور الذي لا يحجبهُ حجاب.

من خلال ما تقدَّم نجد الشاعر يوحي بنصِّهِ الشعري هذا أنَّ الأرض التي ذكرها في شعره أرضَ صراعٍ وظلمٍ وحربٍ بين الحرية والاستبداد، فهم حاولوا إخفاءه ومحوه من الحياة، وهم منعوه من الكلام وحَرَموه من حرية التعبير، لكنَّهُ نَازَع وضَحَّى ففاز بالنصر رغم التضحيات، فهذا المكان أحاطه بهالة نفسية مظلمة، وهذا ما يجده الباحث وراء سطور السعيدي.

وعليه، نجد في النص المذكور موضعين للمكان النفسي، وهُما الظل والأرض، فالظل مكان نفسي غير واقعي وإنما يعتمد على مخيّلة الشاعر في نصّه الشعري، وكذلك الأرض التي ذَكَرَها وكما سبق توضيح مفهومها.

نلحظ أنَّ السعيدي ينتقل من قصيدة إلى قصيدة ناثراً دلالات نفسية تنوعت بتنوع الحياة، وإن كان الحزنُ هو الطاغي بين دلالات أشعاره؛ إلا أنَّ ديوانه لا يخلو من الأمل والحب والتفاؤل الذي يُبهج النفس ويملأها غبطةً وسروراً، كما جاء في قصيدته (مروراً بجفن الطفولة) التي يقول فيها: (الوافر)

أُروِّضُ حاضرَ المعنى
ليَحكي
عن الطرقاتِ

(2) ينظر: الإشارة إلى نفسك بصيغة الغائب، مارجريتا فلاديميروفنا، مقال منشور بتاريخ 2009/12/17م، على الموقع الإلكتروني: https://kerchtt.ru.

حِينَ

تصيرُ ذكرى[1]

المكان النفسي في هذا النص يتمثّل بلفظة الطرقات التي فيها انعكاسات نفسية عميقة تُثيرها (الذكرى) والمتمثلة بالحنين إلى الماضي الذي تُثيرهُ هذه الطُرُق التي يتحدَّثْ عنها الشاعر، فهو يتحكم بالزمن فيروّض الحاضر ويربطهُ بالمستقبل ليحكي عن هذه الطرقات التي خُلقت في خيالهِ ونبعت من كيانه الشعري فارتبطت بنفسيته وذكرياته.

ونجد من الأماكن النفسية ما جاء في قول السعيدي في قصيدته (جلوس على ضفاف الناي)، إذ يقول: (من الشعر الحر)

فأنتَ آخرُ من نجا

يا سيد الطُرُقات

في هذا الخراب[2]

فالخراب الذي أضافه الشاعر للطرقات يدل على النفسية المتحطمة أو المتردية التي خيّمت على ذات الشاعر، فهو يرسل رسالة من خلال هذه المفردة تعبّر عن ذاتٍ موحشة ترى أثر الخراب يتراءى أمامها، فترسم في ذهن المتلقي للشعر صورة الانكسار والحزن تحيط بالشاعر، وعليه صُبغ المكان بالصبغة النفسية الحزينة.

وكذلك نجد في قوله في قصيدة (حين أعاتب ظلّي): (البسيط)

في غيمِ ذاكرتي

آويْتُ قنطرةً

أكتافُها

حَفَظَتْ أسماءَ

مَنْ عَبَرا[3]

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 343/1.

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 254/1.

(2) م. ن: 1/ 354.

فالقنطرة وهي جسر يكون على مجرى الماء، جعلَ منها السعيدي مكاناً متخيَّلاً يحمل أبعاداً نفسية، فمرور الأشخاص عبر القنطرة، جعله الشاعر رمزاً لمن مرّوا وعبروا عبر حياته، فهو محتفظٌ بأسماء العابرين الذي تركوا أثراً في نفسيته، إذ جعل من أكتاف القنطرة مكاناً يدوّن عليه أسمائهم، والفكرة العامة لهذا النص الشعري توحي بتأثر نفسية الشاعر، فهي نفس مرهفةٌ لا تنسى من كانوا يوماً على صلة بها.

ومن الدلالات النفسية الأخرى، نجدها في قصيدة (سادن القفر)، إذ يقول:

أسافرُ محمولاً (الطويل)

على ظهر وحشتي

وعند انتصاف الدرب

ينكرني ظلي[1]

إذ يورِد لفظة الدرب، محيطاً هذا المكان بحالة نفسية متوشّحةً بوشاح الوحشة والنكران، إذ أقرب المقربين إلى الشاعر، وهو ظلّه الملازم له يُنكرهُ في منتصف الطريق، فمحطات الشاعر مليئة بالخيبات جَسَّدَها بلغةٍ انفعاليةٍ عاليةٍ.

يتضح مما تقدّم أنَّ السعيدي ينتقل من قصيدةٍ إلى أخرى ناثراً دلالات نفسية تنوّعتْ بتنوّع الحياة' غير أنَّ صورة الحزن كانت هي الطاغية في أغلب أشعارِه.

ثانياً- الدلالة التاريخية:

للمكان علاقة وثيقة قوية بالتاريخ، علاقة ثابتة عبر الأزمان؛ لِما يقوم به الأديب من ربط للحاضر الذي يعيشه مع الماضي وفق قراءته للتاريخ، وتفاعله مع أحداثه تفاعلاً قد يتركُ أثراً في نتاجه الأدبي، فيحصل تداخل بين الأدب والتاريخ يقود لولادة نتاجات أدبية نصية جديدة[2]. فيكون المبدع مسترشداً بما مضى للعبور إلى ما يُستَقبَل بما يُبدعه، ويشير ياسين النصير إلى ذلك فيقول: "قد حمّله بعض

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 146/1.

(2) ينظر: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، محمد الصالح خرفي، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 2006م: 151-152.

الرّوائيين تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم، فكان وكان: واقعاً ورمزاً، شرائح وقطّاعات، مدناً وقرى، كياناً نتلمّسَهُ ونراه، أو كياناً مبنيّاً في المخيَّلة"[1].

كما إنَّ حضور الدلالة التاريخية في النص الأدبي يمنحها "القدرة على التجدّد والإفلات من أَسْرِ الزمن بالخروج من دائرة الماضي، والحضور المتواصل عبر النص الشعري"[2].

وقد حضرت الدلالة التاريخية في تجربة الشاعر ياس السعيدي الشعرية، في مساحات عدّة من شعره، كما في قصيدة (المسافة بلا أغانٍ) التي يقول فيها:

أَسَّسْتَ (الكامل)

دولةَ عاشقينَ

على منابرها

تُسبُّ

وقريشُ

تُرضع ليلها حقداً

وما آواك شِعْبُ

وعلى رؤاك

أغارت الأيامُ

والأفراحُ نهبُ[3]

نرى النص الشعري يحمل لمحات تُشير إلى بعض الحوادث التاريخية المرتبطة بالفضاء المكاني، ويجد البحث إشارتين تاريخيتيْن جاء بهما الشاعر جعلت نصَّهُ الشعري يتوشح بوشاح التاريخ حاملاً دلالته، وهنا جاء الحديث عن مرحلة حكم الإمام علي(A) وكيف إنه أسَّسَ (دولة عاشقين)، إلّا أنَّ المفارقة ظهرت في قوله (على منابره تُسَبُّ)، والمنبر هو مكان إشاعة الحب أو إشاعة البغض، وهذا يذكّر

(3) إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسات نقدية)، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986م: 5.

(4) المكان في الشعر العراقي الحديث 1968–1980م، سعود أحمد يونس، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1996م: 138.

(1) بدوي بربطة عنق، ياس السعيدي، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2022م: 37–38.

المتلقين للقصيدة بتاريخ دولة بني أمية التي كانت تَسبُّ على منابرها أمير المؤمنين عليّاً(A) لسنين طوال[1]، وهو حدثٌ تاريخيٌّ ثابتٌ تذكرهُ كتب التاريخ.

أما الإشارة التاريخية الثانية التي جاءت في النص الشعري فهي حصار قريش للنبي(ﷺ) والمسلمين الأوائل في شِعبِ أبي طالب(γ)[2]، وهذا تلميح إلى شِعبِ أبي طالب الذي آوى المسلمين الأوائل، إلّا إن الشاعر يبالغ في أغلب قصائده بإظهار مأساته فجعل نفسه محروماً حتى من (شِعبٍ) يأوي إليه.

ويبدو أنَّ الشاعر كثيراً ما يستند إلى الماضي والتاريخ ولكن بصور مبتَكَرة، "وليس معنى هذا أنَّ الشاعر يُقحِم التاريخ في المكان... دون مبرِّر فنّي أو مسوِّغ موضوعي"[3]، بل ليخلق صور ودلالات تاريخية يوصل من خلالها أفكاره إلى المتلقين، ويُذَكِّر السعيدي بِحَدَثَ هجرة الرسول(ﷺ) ومكوثه في الغار قبل الهجرة في قصيدة (بدوي بربطة عنق) إذ يقول: (المتقارب)

قريشُ الوَساوسِ
تركضُ خلفي
دَمي لمْ يجدْ
عنكبوتاً وغاراً[4]

فالوَساوس تُطاردُ السعيدي وقد أضافها لقريش مُشبِّها مطاردةَ الوساوس له بمطاردة قريش للرسول محمد(ﷺ)، فقد ركضت الوساوس خلفه كما ركضت قريش خلف الرسول(ﷺ)؛ إلّا أنَّ رسول الله هاجَرَ وابتعد عن قريش، وكان له من الغار وبيت العنكبوت دريئة من قريش ومكائدها، إلّا إنَّ السعيدي لم يجد ملجأً ولا ملاذاً

---

(2) ينظر: تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)، محمد بن جرير الطبري (ت 310هـ)، دار التراث، بيروت، ط2، 1387هـ: 360/11.

(1) ينظر: تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، شمس الدين الذهبي (ت748هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام التدمري، دار الكتاب العربي، ط2، 1993م: 221/1.

(2) المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، عبد الصمد زايد، دار محمد للنشر، تونس، ط1، 2003م: 133.

(3) بدوي بربطة عنق: 53.

يتخلص به من تلك الوساوس، فهي تجري بدمِهِ، ودمهُ لم يجد العنكبوت والغار الذي يُبعد عنه تلك الوساوس.

وتجد الباحثة إشارة تاريخية في قصيدة (سادن القفر) وذلك بقولهِ:

أُميَّةُ يأتيني (الطويل)
بسبعين ناقةً
ويظهر في المرآة
وَجْهُ أبي جهلِ[1]

فدلالة المكان –هنا– هو (المرآة) وهي إشارة تاريخية، إذ ذَكَرَ الشاعر شخصيتين تاريخيتين، هما: (أمية) و (أبي جهل)، وجاء بذكر النوق (سبعين ناقة)، وهذه كلها تحمل دلالات تاريخية، والشاعر هنا بِذكرِهِ لهذه الدلالات "استثار الماضي ووظّفه في تأويلات الحاضر، باعتباره حالات ليست مشابهة تماماً للحاضر، وإنما هو موروث يسهم بشكل ما في فهم إشكالية الحاضر[2]" للتعبير عن الشر والمكروه والصورة السوداوية بتجسيده لوجه هذه الشخصية، وهذه في الواقع حكاية من التاريخ استطاع الشاعر أن يُسقِطها على الواقع بحرفية عالية، وإنَّ استدعاء مِثل هذه الشخصيات التراثية "تُعد إحدى الوسائل التعبيرية التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر؛ لتحديث بُنية القصيدة العربية، قصد الوصول إلى تشكيل رؤاه للعالَم وللكون، والتعبير عمّا يحسّ به"[3]. فالشاعر أراد أنْ يبيّن بأنه محارَب من قِبل الآخرين برسالتهِ الإنسانية وما يريد تحقيقه في هذه الحياة.

وفي قصيدة (النار والأسماء) يشير السعيدي إلى دلالة تاريخية ترتبط بالرقعة الجغرافية الكبيرة (الفرات الأوسط) ألا وهي الانتفاضة الشعبانية[*]، وذلك في قوله:

---

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 151/1.

(2) الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الأدب، بيروت، ط2، 1988م: 75.

(3) استدعاء الشخصيات الوطنية والجهادية والتراثية في ديوان حديث النفس للشاعر الشهيد عبد العزيز الرنتيسي، عبد الرحيم حمدان، (بحث منشور)، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، المجلد (15)، العدد الأول، 2006م: 3.

(*) الانتفاضة الشعبانية: وهي واحدة من الثورات المهمة في تاريخ العراق عام 1991م، اندلعت في أربع عشرة محافظة عراقية من أصل ثماني عشرة محافظة يتكون منها العراق، تسعة في الوسط والجنوب، والأخرى في كردستان، وخرج فيها

يا وجهَ (الكامل)

شعبانِ المقدّس

قُل لَهمْ

إني فراتيُّ الحقيقة[1]

هنا يخاطب الشاعر شهر شعبان شهر الانتفاضة جاعلاً منه شيئاً مادياً، إذ حوّلهُ إلى جسدٍ بأسلوب فنّي متقن، إذ أعطى وجه مشرق الشعبان؛ كنايةً عن ملامح هذه الانتفاضة التي جعلت من هذا الشهر مقدساً؛ لأهدافها ومقارعتها للتجبّر، فلفظة الفرات تشير إلى المكان، فهناك رقعة جغرافية كبيرة يطلق عليها (الفرات الأوسط)، وقد ربط الشاعر هذا المكان بالتاريخ من خلال ذكره لوجه شعبان المقدس الذي قد يحمل دلالة الانتفاضة الشعبانية، فيقول الشاعر: أنا ابن الفرات الحامل للدلالات العديدة كالتضحية والفداء، كما إنني لا أقرّ على ضَيْمٍ شأني شأن أبناء جلدتي من الفراتيين، وهذه حقيقتي الواضحة التي لا أخفيها.

كما تجد الباحثة بصمات تاريخية قديمة في قصيدة الشاعر (سيرة جُرحٍ فصيحٍ) يمكن أن تُعدّ دلالات تاريخية تأخذُ بحداثة الشعر إلى عمق التاريخ، وذلك بقول السعيدي: (الوافر)

مسلاّت الخيانةِ

أورثتهُ

وجوهاً

عن خرائبها يشيحُ[2]

أكثر من (77%) من الشعب العراقي منتفظاً على الظلم والسلطة الديكتاتورية البعثية، واستمرت إلى أن تم إبادتها بتدخل عسكري وحشي من قبل أجهزة النظام، وقدّم بها الشعب العراقي آلاف الشهداء من أجل الحرية والدفاع عن المقدسات. ينظر: الانتفاضة الشعبانية في كربلاء 1991 (دراسة تاريخية)، د. عدي حاتم عبد الزهرة المفرجي، (بحث منشور)، مجلة جامعة طهران، إيران، المجلد (34)، طهران، 2022م، ص219.

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 109/1.

(2) بدوي بربطة عنق: 66.

فالمسلّة(*) تُعدُّ إشارة تاريخية تُذكّر بالحضارات البائدة كحضارة وادي الرافدين (مسلّة حمورابي) إذ كانت تمثل رموزاً دينية، وبعضها دونت عليها القوانين أمثال مسلة حمورابي، إلّا أن السعيدي ألبسها ثوب الخيانة فخرج من جوّها العام المقدس، إلى جوٍّ تُلوّثهُ الخيانة، وتكثر به الخرائب، غير أنّ مَسَلّات السعيدي التي تحدَّثَ عنها هي مسلات معنوية ترمز إلى بعض النفوس المدنسة، فالخيانة تأتي من الأشرار المحيطين بالشاعر، فهو لم يصرح بهم، ولكن المعنى العام للنص الشعري يوحي بذلك، فلا يمكن تحديد مَن المقصود، سوى جَعْلَهُ كل مَن يحمل نفساً شريرة ويكون معاصراً للشاعر وعلى تماس به.

وفي قصيدته (دَمُ قِصَّة) في الإمام الحسين(γ)، يقول: (الكامل)

ما للفَضاءِ
يضيقُ
بالدَّمِ حِينَما
يُرمَى إليهِ
فَذَا الفَضَا
ما أصغَرَه؟!(1)

يذكّرنا السعيدي في هذا البيت بما جرى في أرض كربلاء مع الإمام الحسين(A)، إذ رمى الدماء الزكية في الفضاء أكثر من مرّة، فقد رمى دم طفله (عبد الله الرضيع) حينما وقَعَ السَّهمُ في نحره، ومرّة أخرى رمى دَمَهُ الزكي حينما بقي وحيداً وأصابهُ السهم في صدره، فهذه الصورة الشعرية البَصَرِيّة تميزت بالانفعالية

(*) المسلّة: نصب حجري من كتلة واحدة عظيمة الارتفاع، وهي أشبه ما تكون بهرم صغير قائم على قاعدة شديدة الارتفاع، معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، مصطفى عبد الكريم الخطيب، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1996م: 396.

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 64/1.

العالية "فدور البصر في حياة الإنسان عامّةً أسمى بكثير من دَوْر سائر الحواس، ولذلك يُعد (سانتيانا) حاسَّتَيْ البصر والسمع هما حاسَّتَيْ الجمال العليَّيْن"[1].

والشاعر هنا يربط نصّه الشعري بالتاريخ، فالفضاء هو المكان الرحب الذي جعله الشاعر يضيق حين يُرمى إليه الدم الزكي حسرةً وألماً وحزناً على ما أصابَ الإمام الحسين(A).

وكذلك قوله من القصيدة نفسها: (الكامل)

أَنا ذا سَمِعتُكَ
للمدينةِ قائلاً:
هلْ بَعدَ فقدي
ترجعينَ
منوَّرة؟[2]

في هذا النص الشعري، يذكر السعيدي (المدينة المنورة) مدينة رسول الله(ﷺ)، وهي من المدن التاريخية، إذ يخاطبها الشاعر على لسان الإمام الحسين(A): (هل ستبقين على عهدكِ منوَّرة؟ أم سيغيب نوركِ بغياب سبط النبي؟)، فالنص –هنا– يرتبط بالمدينة المنوّرة وبالإمام الحسين(A)، وهذا ما جعلَ المكان يحمل دلالة تاريخية.

وفي قصيدة (قِصاصٌ لائقٌ) يقول السعيدي: (البسيط)

لا شيءَ لا شيءَ يا روحي
سِوى قُبَلٍ
فَفَزَّ في رملِ رأسي
ألفُ جَسَّاسِ[3]

---

(2) الصورة البصرية في شعر العميان، عبد الله المغامري الفيفي، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، ط1، 1997م: 277.

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/66–67.

(2) بدوي بربطة عنق: 68.

في هذا البيت الشعري يخلق الشاعر مكاناً تاريخياً وهو الصحراء، فبقوله (رمل رأسي) يؤكد هذا المعنى، فالرمل هو رمزٌ للصحراء، أضف إلى ذلك أنه ذكرَ شخصية تاريخية بارزة في هذا البيت، وهي شخصية (جَسَّاس بن مُرّة(*)) الذي تَسبَّبَ في إشعال حرب البسوس، فبذكرِهِ للرمل ولهذه الشخصية أوردَ دلالة تاريخية تُذكّر بحرب البسوس، والصحارى التي دارت بها هذه الحرب. وإنَّ ذِكر هذه الشخصية التاريخية "تمدّ النص الشعري بعالم ثقافي واسع الثراء، عالَمٌ هادرٌ بالإشارةِ والتشويقِ والانفعالِ"[1].

ومن الأماكن التي تجعل النص يحمل دلالة تاريخية التي وظّفها السعيدي في شعره، هي (المعابد) التي كانت تُستخدَم للعبادة في الزمن القديم، إذ يقول في قصيدة (حين أعاتب ظلّي): (البسيط)

قَلبي
انكسارُ القُدَامى
في مَعَابِدِهِم
ما شَأنُ قَلبيَ
فليستكبِرِ الشُّعَرا[2]

وممّا يؤكد إنَّ المعابد التي قصَدَها الشاعر في بيتهِ هي معابد تاريخية، القرينة التي جاءت في نفس البيت، وهي قوله (انكسار القدامى)، إذ كان الناس يدخلون المعابد لعبادة الآلهة، فالمقطع الشعري هذا فيه إشارة مكانية ذات دلالة تاريخية غير محدَّدة ترسمُ صورةً مكانيةً لواحدٍ من أماكن العبادةِ الشهيرة قديماً وهو المعبد، أمّا الجانب النفسي الذي وظَّفَ إليه تلك الدلالة التاريخية فهي الانكسار

(*) جساس بن مرّة البكري (ت 85 هـ. ق): "أحد أبطال حرب البسوس التي دامت نحو أربعين سنة بين بكر وتغلب، اغتال كليباً سيد تغلب لقتله ناقة البسوس، قُتل في أواخر تلك الحرب". معجم أعلام المورد، منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1992م: 158.

(1) قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر (تحليل الظاهرة)، عبد الرحمن بسيسو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م: 306.

(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 354/1.

والتضرّع الشديديْن اللذيْن يقدّمهما الإنسان لإلهٍ يُعبد، وإنْ كانت تلك العبادة عن جَهَل.

فالدلالة التاريخية تتحقق بذكر شخصية تاريخية أو مكان له ميزة تاريخية أو حادثه معينة كمعركة مشهورة أو حرب أو أيّ حدث مهم له حضور في التاريخ، أو ذِكر مخترَع من المخترعات التاريخية القديمة التي ترتبط بوجهٍ أو بآخر مع الفضاء المكاني العام في جوّ القصيدة.

ثالثاً- الدلالة الدينية:

بالإمكان أنْ نُعبّر عن دلالة الأمكنة الدينية على أنّها تخصّ الأماكن المقدسة التي تقام فيها شعائر الدِّين وما حولها، ولها منزلة لدى البشرية؛ على ما تحتويه من روض شريف.

كما إنَّ للدلالة الدينية نصيبها الوافر في مدّ النصوص الشعرية وجعلت حضوراً مكانياً قد غنى بها الشعر، فدلالة المكان الديني هي دلالة على عالم المثال والكمال التي يقابل بها عالم الواقع والنقصان، إذ يعبّر بها عن الصلة بين السماء وغيبيّاتها، والأرض بما فيها، وإنّ ما جعل الحسّ المكاني أكثر ارتباطاً بالحس الديني، هو أنّ المكان الديني يمتاز بالمقام العالي لأنه أكثر اتصالاً بالذات المقدسة والتي تأخذ صفة الكمال[1].

ولعلَّ هذا ما يحيلنا إلى ارتباط المقدس بالعلاقة الروحية التي يضفيها الشاعر على الأمكنة الخاصة به، فالدلالة الدينية تُعدّ أحد أهم مرتكزات الشاعر، والدين

(1) يُنظر: المكان في شعر أبي العلاء المعري، حربي نعيم محمد الشبلي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية، 2002م: 119.

كمفهوم عام يعكس ثقافات الشعوب بشكل واضح، "وإنّ انفتاح المكان على المقدّس، يتجه إلى البحث في علاقة التجربة الشعرية بالنص المقدس باعتباره رمزاً دينياً"[1].

وقد جاءت في شعر ياس السعيدي مفردات وعبارات تحمل في طياتها دلالات دينية، إذ إنَّ وجودها يُلفت الذهن إلى علاماتٍ دينية سواء كانت قصص الأنبياء الواردة في القرآن، أو حضور شخصية دينية، أو أماكن مقدسة، ومن النصوص الواردة التي تحفل بالدلالة الدينية قصيدته (دَمُ قُصّة)، إذ يقول في رثاء الإمام الحسين(A):

والصاعدون (الكامل)

على ضلوعك

ما بهم؟

ما هزَّهُم

أنَّ الضلوع

مُعطَّرة ؟!

هم كسَّروها

فاستفاق

صباحُها

ولجبرِها

أتَتِ السماءُ

مُكسَّرة[2]

فالقارئ لقولهِ (أَتَتْ السماءُ) يجدُ تلميحاً وإشارةً وتقارباً، أو أنه يحضر في ذهنه قوله تعالى: Π فَارْتَقِبْ يَوْمَ تَأْتِي السَّمَاءُ بِدُخَانٍ مُبِينٍ O[3]، وإنْ كان هناك فرقٌ

---

(2) دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970م، جمال مجناح، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 2008م: 403.

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة:1/65-66.

(2) سورة الدخان: 10.

في المعنى والتفسير، فالشاعر في قوله هذا جعل مجيء السماء لجبر ضلوع الإمام الحسين(A)، أي إنَّ سياقها سياق تعاطف ورحمة وتضامن مع الإمام، أما في قوله تعالى فقد جاءت الآية في سياق التهديد والوعيد، إذ أكد ذلك قوله تعالى: ﴿يَغْشَى النَّاسَ هَذَا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[1]، إلّا أن هذا التباعد في السياق ليس هو المقصود من الدلالة الدينية التي تستشهدُ بها الباحثةُ هنا، فموضع الشاهد هنا هو إتيان السماء الذي ذُكِر في الآية الكريمة وفي قول الشاعر، فللسماء قدسية ظاهرة مرتبطة بالوجود الإلهي الغيبي وكأنها الشاهد والرقيب على ما حصل في معركة الطف، وهي تواسي الإمام الحسين(A)، فكما تكسَّرتْ أضلاعه تكسَّرَتْ السماء لأجله، وكأنَّ الشاعر أراد من هذا التوظيف أو الدلالة الدينية بقوله (أتت السماء) الإشارة إلى عُظُم الحدث وشِدّته كما سيحصل مع ظهور آية الدخان في السماء. والسعيدي في هذا النص لم يصرّح بذِكر الإمام الحسين(A) لـ "مشاركة القارئ في تجلية خصائص المكان... والمشاركة بانفعال في المنبّهات التي يزرعها الشاعر في نصِّهِ، فإنها تعمل على صعيدين في آنٍ واحد: صعيد إحداث الصدمة الانفعالية حين لقاء المتلقي بلغة النص، وصعيد فتح سيل الصور الوجدانية المنثالة عن طريق التخييل"[2].

إنَّ ما استهوى السعيدي أيضاً قصص الأنبياء الواردة في القرآن الكريم، حتى أصبحت ظاهرة مُلفتة في قصائده الشعرية، كذلك برزت فيها جرأة السعيدي على اجتياح هذا العالم الواسع للوصول إلى مبتغاه، إذ يقول في قصيدة (سفينةُ مَنْ مَرّوا): (البسيط)

وكلّما
بزغتْ أرضٌ
لِتَجرَحَني
يصيحُ هُدهُدُ وهمي
إنَّها سَبَأُ[3]

---

(3) م. ن: 11.

(1) فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعية جمالية)، حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2001م: 117.

(2) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 373/1.

فالمكان هو الأرض التي يقول الشاعر إنها تجرحهُ ببزوغها، وقد أورد إشارات تحمل دلالات دينية، وهي ذِكْره للهُدهُد الذي جاء من أرض سبأ في قصة النبي سليمان(A)[1]، وهنا جعلَ الشاعر وهمَهُ يخيَّل إليه أنَّ كل الأرض هي سبأ التي تتميز بالخصب، وهنا يمكن تأويل هذا البيت بأنَّ الشاعر يظنّ خيراً بكل ما يعرض له من أمور الحياة، ثم يتبيّن له خيبة ظنّه، فإنَّ ذِكر مثل هذه القصص القرآنية وبكل ما تحمله من إشارات وتصوّرات تجعل القارئ يتفاعل وينسجم مع هذه النصوص، فهي تنقذ النصوص الشعرية من حالة الجمود والجفاف "وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتنويع في أشكال التركيب والبناء"[2].

وكذلك يستحضر السعيدي قصة النبي يوسف(A) وإخوته في نص آخر ينطوي على دلالة دينية في مضمونهِ، إذ يقول: (الكامل)

فاهدأ

حروفك إخوةٌ خانوا

وكلّ الأرض جُبٌّ[3]

فالمكان في هذا النص هو الجُبُّ (البئر)، وهو يحمل دلالة دينية، إذ ذكَرَ الشاعر إشارة إلى سورة يوسف وخيانة إخوته له، غير إنَّ الخيانة هنا رمزاً استعان بها الشاعر للتعبير عن خيانات أخرى لا علاقة لها بالأخوّة، فربما عنى بها خيانة التعبير، إذ لم يسعفه لسانه لقول ما يجول في خاطره، أو خيانة الزمن وانقلاب أحوال الدنيا، وهذا ما جعل الأرض بأكملها بئراً أو سجناً له.

وفي قصيدة (تابوت بغير سَكينة) يعرّج الشاعر على ذكر دلالة دينية أخرى، إذ يقول: (الطويل)

بأمرِكَ

لا ريحٌ ستجري مُطيعةً

---

(3) ينظر: التبيان في تفسير القرآن، أبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي (ت460هـ)، تحقيق: أحمد حبيب العاملي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د. ط). (د. ت): 8/ 90-86.

(4) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، 1978م: 129.

(1) بدوي بربطة عنق: 37.

ولا هُدهُدٌ مِنْ عرش بلقيسَ

عائدُ[1]

هنا يعرّج الشاعر على ذكر قصة النبي سليمان(A) مع بلقيس، وجاء على ذكر العرش وهو مكان يحمل دلالة دينية، حي وردَ ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى: Πقَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَنْ يَأْتُونِي مُسْلِمِينَO[2]، فالشاعر في هذا النص يُظهر حالة العجز التي هو بها، فلا أمر له مطاع كما كان النبي سليمان(A) يأمر الإنس والجن، وكذلك لا هدهد يحمل إليه الأخبار، وهذه إشارة إلى غربته ووحدته في الحياة. فالسعيدي مثله مثل الشعراء الأخرين يوظف الموروث الديني بأسلوب واعي "لأنه يُعد من أنجح الوسائل؛ وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص، تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظهِ ومداومة تذكّره فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلّا إذا كان دينياً"[3].

ومن الدلالات الدينية الواردة في شعر ياس السعيدي تجدها في قصيدته (سادن القفر)، بقوله: (الطويل)

فيا قلبُ

لا تُجفِلْ

عصافيرَ وَحدَتِي

ولا تُنكِري

آثارَ خَطْوِكِ

يا رِجلِيْ

فَكَمْ باطلٍ

مَسَّ النُّجومَ بِخَيْلِهِ

---

(2) م. ن: 60.

(3) سورة النمل: 38.

(1) إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقص والمسرح)، صلاح فضل، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، (د. ط)، 1993م: 41.

وَمَاتَ،

وعاشَ الحَقُّ

يخصِفُ بالنَّعلِ[1]

يُحدّثُ الشاعر نفسه في البيت الأول شادّاً لعزيمته، مثبّتاً لإرادته بالبقاء على درب الحق حتى وإنْ كان وحيداً، فكأنه يقوله (يا قلبُ لا تُفزِع عصافير وحدتي) أيْ يا نفس لا تجزعي من وحدتي، عليكِ بالصبر والثبات ومواصلة التقدم حتى بلوغ المأربة، (فكم باطلٍ مَسَّ النجومَ بخيلِهِ)، أي بلغ الغاية القصوى من العلوِّ الارتفاع والمكانة المرموقة والمنزلة السامية، إلّا أن ذلك علوٌّ وارتفاعٌ بالباطل، سموٌّ دنيويٌّ بُنِي على الكذب والغش فسرعان ما يتلاشى ويكون رماداً.

يقول الشاعر: (وعاش الحقُّ يخصفُ بالنعلِ)، وهنا تأتي الدلالة الدينية، إذ يشيرُ الشاعرُ في هذا المقطع إلى تواضع وزهد الإمام علي(A)، فهو خاصف النعل[2]، فالشاهد –هنا– هو آثار الخُطى، إذ تُشير إلى المكان الذي سارَ فيه السعيدي والذي جَعَلَهُ طريق الحق الذي قَلَّ سالكوه، مقتدياً بالإمام علي(A) بقوله (يخصفُ بالنَّعلِ). ومن الواضح أنَّ السعيدي كان بارعاً في جعل ما حصل في الماضي معبّراً عن الحاضر، وصياغة لنصّيْن بصورة مقنعة للقارئ ودالة على المعنى بإطار حداثي، ليصبح نصّهِ عبارة عن "فسيفساء من نصوص أخرى دُمِجَتْ فيه بتقنيات مختلفة"[3]؛ هدفه من ذلك إضافة فكرة للموضوع، كذلك يزيد النص جمالاً وقوةً، وهذا ما تجده في قصيدته (جنةٌ من عذاب) إذ يستهلُّها بقولهِ:

عثرةً كُنتَ (الخفيف)

في الدروبِ السَّريعة

أَهُوَ العُمْرُ

---

(2) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 1/151–152.

(1) يُنظر: مستدرك سفينة البحار، علي النمازي الشاهرودي (ت 1405هـ)، تحقيق: حسن بن علي النمازي، مؤسسة النشر الإسلامي، قم، إيران، (د. ط)، 1419هـ: 66/3.

(2) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م: 121.

أَمْ سرابٌ بقَيعة؟

.....

.....

مِنْ سيوفِ الزّمانِ

أنجو برأسي

وعلى الرُّمحِ

دمعةٌ مرفوعةٌ[1]

يضع الشاعر في قصيدة (جَنَّةٌ من عذاب) بدءاً من العنوان مساحات من التناقض الفني، فالعذاب يتحوّل إلى جَنّة التي هي رمز النّعيم والراحة في عملية مواجهة بين الأشياء المتناقضة التي يجعلها الفعل الفني في القصيدة أشياء متصالحة ومتوافقة.

ليأتي هذا التناقض من أجل التوافق الفني في داخل نظام القصيدة، إذ أتى الشاعر بوصف (سرابٌ بقيعة) وهو وصفٌ قرآنيٌّ جاء في قوله تعالى: Πوَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِO[2].

وهنا يتذمَّر ويشتكي الشاعر في بيته الأول واصفاً عُمره بالسراب الذي يحسبه الظمآنُ ماءً، إذ لا ثمرة تُجنى بهذا العمر سوى الوَهْم، وقد أتتْ (أم) المعادِلة إلى مساواة العمر بذلك السراب، وكأنَّ امتداد العمر لم يُفضِ إلى شيء أو إلى هدف بعد ضياع الآمال وتلاشيها واضمحلالها في الدروب التي تحولت في سرعتها إلى صحراء خاوية (بقيعة) لا مياه حقيقية فيها.

ثم ينتقل السعيدي إلى دلالةٍ دينيّةٍ أخرى، مُذكراً بهذا البيت (وعلى الرُّمحِ دمعةٌ مرفوعة) المتلقي بمصائب أهل البيت(β) يومَ كربلاء، يوم حُمِلَتْ على الرماح تلك الرؤوس الطواهر، رأس الإمام الحسين ورؤوس أهل بيته(β)، ولفظ (دمعةٌ) جعل مناخ البيت حزيناً، دليلاً على الأسى والشجن، تناغماً مع المصائب التي سادت يوم

---

(3) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/425-430.

(1) سورة النور: 39.

عاشوراء، ثم يجعل ذلك المشهد مُخيّماً على حاله، إذ ذَكَرَ في صدر البيت أنه ينجو برأسه من سيوف الزمن، وسيوف الزمن هي مصائبِهِ ونوائبِهِ، وهنا تذكيرٌ أيضاً بسيوف يوم كربلاء التي فعلت ما فعلت بعترة آل الرسول (صلوات الله عليهم).

أما في البيتين الأخيرين فيجد القارئ من العبارات ما يستدعي في ذهنه حضور صوراً دينيةً ذُكرت في الآيات والروايات، فـ(ظلال الجنان) تُذكّرُ بكثير من الآيات القرآنية التي وصفت الجنة وظلالها، ومن ذلك قوله تعالى بحقِّ المؤمنين: Πلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَنُدْخِلُهُمْ ظِلاًّ ظَلِيلاًO[1].

وهكذا أضافت هذه العبارات التي جاء بها السعيدي الدلالات الدينية إلى نصّهِ الشعري هذا.

ومن النصوصِ التي وجدناها تحفل بالدلالة الدينية، قصيدة بعنوان (قمر الكلام): (الوافر)

فَمِنْ أحزانـهِ

بَرٌّ

وبَحرٌ

ومِنْ آلامِهِ

سَبْعٌ طِباقُ[2]

في النص يتجلّى الفضاء المكاني في الكلمات (بر، بحر، سبعٌ طباق)، وقد حَمَلَ هذا البيت دلالة دينية لِما جاء في آخِرِهِ مِنْ ذِكرٍ سبعٍ طباق، التي تعني السماوات السبع، وكما وردَ في قولهِ تعالى، في كتابه العزيز: Πالَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَوَاتٍ طِبَاقاًO[3]، فالشاعر يلجأ إلى توظيف كل ما له صلة بالقرآن، وذلك بسبب واقعهِ المرير ومعاناتهِ النفسية، فصورة التراث الديني، "صورة رامزة للواقع المستفز بهموم القضايا السياسية، وفيها تصبح اللوحة التأثيرية مزيجاً لصور مُعبّرة يمتزج فيها

---

(2) سورة النساء: 57.

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 319/1.

(2) سورة المُلك: 3.

الماضي بالحاضر"[1]؛ وهذا ما دفع السعيدي إلى الهروب إلى عالم مقدّس ينطوي على دلالة دينية، وذلك في قوله من قصيدة (أسئلةٌ لرجُلٍ ما): (البسيط)

خرائطُ الثَّلجِ
أنْسَتْكُمْ مَرارتكم
كُنّا نُلَمْلِمُ جُرحاً
اسمهُ النَّجَفُ[2]

في النص حزناً واضحاً وهو يشاهد ما تتعرض له بلاده من ظُلْمٍ وعُدوانٍ بمرارةٍ وحُرقةٍ في قلبِهِ، فيذكر (النجف) وهي المدينة الدينية التي ضمَّتْ الجسد الإمام علي(A)، المدينة ذات المعالم الإسلامية حيث المساجد والمكتبات ودور العِلم ومراجع الدين، فالنفحات الإسلامية تحيط المدينة من مختلف جهاتها، فاستحضار هذه الشخصية المقدسة في النص يتماشى مع حالتهِ الوجدانية الباحثة عن الراحة، وإثراء نصوصه الشعرية، بلغةٍ مالت إلى البساطة وعدم التكلّف.

ونجد أن الشاعر في ضوء ما تقدّم خلال هذا الفصل من شواهد شعرية، إنه قد أورد عدداً من الفضاءات بمختلف تصنيفاتها ودلالاتها التي عكست تداعيات نفسية داخلية عميقة لديه.

---

(3) لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، رجاء عبيد، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2003م: 127.

(4) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 86/1.

الفصل الثاني

الفضاء الزمني في شعر ياس السعيدي أنماطه وموضوعاته

- **التوطئة.**

- **الزمن في اللغة والاصطلاح.**

- **المبحث الأول: أنماط الفضاء الزمني.**

أولاً- الزمن الطبيعي الموضوعي.

ثانياً- الزمن النفسي الذاتي.

- **المبحث الثاني: موضوعات الفضاء الزمني.**

أولاً- ثنائية الحياة والموت.

ثانياً- ثنائية الحضور والغياب.

توطئة:

للزمن في الشعر العربي مسا ، فحضورَهُ في النصوص الشعرية يُضفي عليها صفة مميزة تجعلها مليئة بالتأملات، محاطة بالدلالات بشكل واسع، "فإذا كان الزمان عند الإنسان العادي يمثل حركة ينتقل فيها من الماضي إلى الحاضر، فإنّ الشعر يتجاوز هذه الحركة إلى دلالات ذاتية، متشابكة؟ أي العمل على إحداث الفعل في الزمان وموقفه إزاءه"[1]، إذ للزمن أهمية بالغة في النص يعبّر من خلاله الشاعر عن أحاسيسه وتأثره بحركة الزمن، وتقلّب أحواله التي يعيشها الشاعر، والتي تكون سبباً في كشف الستار عن إبداعهِ ورهافة مشاعرهِ.

فقد يعيش الشاعر حالتين متناقضتين مع الزمن، أشار إليهما باشلار بقوله: "تارةً يبدو زمن الأنا يمشي بسرعة، وإنّ الحياة تضحك لنا، وإننا نشعر بالغبطةِ، وتارةً تنعكس الآلية فيبدو زمن الأنا متأخراً عن زمن العالم، عندئذٍ يتأبّد الزمن ويتخلّد، ونحن ضائعون والسأم يستولي علينا"[2].

وهذه الحالات لا بدّ من أن تضع بصماتها على الشاعر، فتجبره على الشكوى والتذمّر، أو النشوة والطرب، حتى تطلق لسانه، "فلا بدّ للمرء أنْ يخاطب زمانه في

---

(1) الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية)، إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1979م: 90.

(2) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992م: 114-115.

يومٍ ما، مهما طال أو قصر، تلك اللحظة التي يشعر فيها المرء بثقل الزمان ومرارته، أو خفّته وبهجته، إنها اللحظة الفعلية التي تخبرنا عن حال الزمان"[1].

وعلى هذا يكون لكلّ شاعرٍ زمنهُ الخاص، وإنْ لمْ يكن لهُ، فعليهِ أنْ يوجده، وإلّا خَيَّمَ الجمود على نتاجه الشعري[2].

لذا انصرف هذا الفصل لدراسة أنماط الزمن في ضوء استعراض نماذج شعرية للسعيدي رَسَمَ بها زمنه، منها توظيف الزمن الطبيعي الموضوعي، والزمن النفسي الذاتي، وكذلك البحث في موضوعات الزمن كثنائية الحياة والموت وثنائية الحضور والغياب.

---

(3) الزمان (أبعاده وبُنيته)، عبد اللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995م: 145.

(4) ينظر: الشعر والزمن، جلال الخياط، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، العراق، (د. ط)، 1975م: 6.

- الزمن في اللغة والاصطلاح:

الزمن لغةً:

عُرِّفَ الزمن في المعاجم اللغوية بتعريفات تكاد تتشابه مع بعضها البعض، فنظر إليه ابن فارس بقوله: "الزاء والميم والنون أصلٌ واحد يدلُّ على وقتٍ من الوقت، من ذلك الزَّمان وهو الحين، قليلهُ وكثيرُه، يقال زمان وزمن، والجمع أزمان وأزمنة"[1].

أمّا ابن منظور فقد تداولَ الزمان والزمن، فهما "اسمٌ لقليلِ الوقتِ وكثيره"[2]، أما الدهر بوصفه مرادفاً للزمن فيقول ابن منظور: "قال شمرٌ الدهر والزمان واحد، قال أبو الهيثم: أخطأ شمرٌ، الزمان زمان الرُّطب والفاكهة، وزمان الحَرّ والبَرد، قال: يكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، قال: والدهر لا ينقطع"[3].

وكذلك الفرق بين الزمن والوقت: "إنّ الزمان أوقات متتالية مختلفة أو غير مختلفة، وأما الوقت فواحد وهو المقدَّر بالحركة...، والشاهد أيضاً أنّهُ يقال زمان قصير وزمان طويل، ولا يقال وقت قصير"[4]، وهناك ألفاظ أخرى تعبّر عن معنى

---

(1) معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، مادة (زمن).

(2) لسان العرب، ابن منظور، مادة (زَمَنَ).

(3) م. ن.

(4) الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، حقّقهُ وعلّق عليه: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، (د. ت): 271-270.

الزمن بصورة مباشرة، أو قد تختلف بعض الشيء، منها: المُدّة، والأَجَل، والأَبَد، والحين... وغيرها كثير[1]، "والواقع إنّ معاني هذه الكلمات مختلفة عند أصحابها، فهم أحياناً يختلفون في التسميات ويتفقون في المسميات، والعكس صحيح"[2].

الزمن اصطلاحاً:

لمْ يتّفق العلماء بمختلف مسمياتهم ومذاهبهم، على مفهوم واحد أو فكرة متقاربة عن الزمن، فقد تعددت مفاهيمه الاصطلاحية؛ لأن قضية الزمن "قضية أساسية، بل حتمية لا مناص منها، تعايشهُ وتعيهُ جميع الكائنات على مختلف مستوياتها وتدرجها التطوري، فالحضارات جميعها على مختلف العصور والأزمان لم تهمل العنصر الزمني بل أدركت حقيقته وأهميته"[3].

وكما سبقت الإشارة إلى تعدد المفاهيم التي تداولت الزمن، فقد نُظِرَ إليه من زوايا عدة، ودُرِسَ من أكثر من مذهب من مذاهب العلم والفلسفة، ففي منظور الفيزياء يُعرَّف الزمن بأنه "دورية دقيقة ومنضبطة، عبر تواتر حركة الليل والنهار، ودوران الشمس والقمر، ودائرة الفصول والساعات والدقائق"[4]، ومعنى هذا أنّ الزمن هو استمرارية الحركة وديمومتها. أمّا من المنظور الرياضي للزمن فيُعرّف بأنَّهُ "كمّية رياضية من كميات التوقيت، تُقاس بأطوال معينة، كالثواني والدقائق، والساعات،

---

(5) ينظر: م. ن: 270.

(6) الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، حسام الآلوسي، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م: 25.

(1) الزمان (أبعاده وبُنيته)، عبد اللطيف الصديقي: 10.

(2) قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي)، جمال الدين الخضور، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2002م: 26.

والليل، والنهار، والأيام، والشهور، والسنين، والقرون، والدهور، والحُقب، والعصور"[1].

أما من الجانب الفلسفي فقد تعددت المذاهب الفلسفية "فمنهم من أقرَّ بوجوده وانكر حقيقته من حيث ارتباطه بالأشياء، ومنهم من ربطه بفكرة الحركة باعتبار أنّ الزمن لا يمكن تصوّره بدون الحركة، وما دام العالم في حركة فهو إذن ذو تركيب زمني"[2].

ومن هذه المذاهب التي نَوَّهَ عنها عبد الرحمن بدوي، هو المذهب الطبيعي، وأبرز رموزهِ أفلاطون وأرسطو، والمذهب النقدي ويتزعَّمَهُ كانْت، والمذهب النسبي الذي يمثله أينشتاين... وغير ذلك من المذاهب[3].

ويرى أفلاطون أنَّ الزمن "مظهر من مظاهر النظام في العالم، وإنّه شرط ضروري سابق على فعل الصانع"[4]، والصانع هو الله (سبحانه وتعالى)، وقد خلق الزمن قبل خلق الكون حسب ما يعتقد أفلاطون؛ بوصف الزمن شرط يسبق الموجودات، وهو على أجزاء، وهي الأيام والشهور والأعوام، وتقاس هذه الأجزاء عنده بحركة الشمس والكواكب[5].

أما أرسطو فقد اعتمد على الحركة في تعريفه للزمن، إذْ يرى أنَّ الزمن هو "عدد الحركة بحسب المتقدم والمتأخر"[6]، وبذلك يكون أرسطو قد قسّم الزمن إلى

---

(3) اللغة العربية (معناها ومبناها)، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1973م: 242.

(4) الفضاء الشعري في ديوان سبط ابن التعاويذي (ت583هـ)، عباس فاضل دليفي البديري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة العراقية، 2022م: 28.

(1) ينظر: الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1973م: 48.

(2) الزمان في الفكر العربي والعالمي، علي شلق، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2006م: 81.

(3) ينظر: م. ن.

(4) موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984م: 555/1.

قسمين: الماضي المتقدم، والمستقبل المتأخر، أما الحاضر فلم يُفرد له قسماً، بل جعله بين القسمين؛ لأنه ليس فيه حركة.

أما الفلاسفة العرب أمثال الكندي والفارابي فقد ساروا على نهج أرسطو، فالزمن عندهم مرتبط بالحركة أيضاً.

ولم يُهمل العلماء المسلمون من مؤرخين ونحاة الزمن في دراساتهم، فقد أعملوا فكرهم فيه، فهذا الطبري (ت 310هـ) صاحب تاريخ الأمم والملوك، يرى في كتابهِ هذا، أنَّ الزمن هو اسم لساعات الليل والنهار، اعتماداً على ما تقطعه الشمس والقمر من مقادير ودرجات فلكية[1].

هذا، وقَسّمَ النحاة العرب الزمن على ثلاثة امتدادات كبرى، "الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمخض للحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل، وربما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدّها انحصاراً؛ بحُكْمِ قوّة الأشياء؟، إذ كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلين اثنتيْن لا حدود لهما، هما: الماضي والمستقبل"[2]، فهم قد ربطوا الزمن بالأفعال العربية، وقسّموا الأفعال بحسب حركة الفُلك لا بحسب السياق[3].

ويعرّفه الناقد عبد الملك مرتاض بأنَّهُ "مظهر نفسي لا مادّي، ومجرد لا محسوس؛ ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته"[4]، بينما يرى عبد الصمد زايد أنه "تلك المادة المعنوية المجرّدة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيّز كل فعل وكل حركة"[5].

---

(5) ينظر: تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك): 20/1.

(1) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، 1998م: 174.

(2) ينظر: الزمن في العربية، عبد الوهاب حسن حمد أحمد، كلية الدراسات القرآنية، جامعة بابل، 2010م، بحث منشور على الموقع الإلكتروني: http:www.uobabylon.edu

(3) في نظرية الرواية: 173.

(4) مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد، الدار العربية للكتاب، 2005م: 7.

ويظهر من كل ما تقدم، تشعّب الآراء، وعدم اتفاق العلماء في ما بينهم على تعريف جامع مانع للزمن، بل كلٌّ يروج لمذهبهِ ومعتقدهِ، ويدافع عن فكرهِ، وهو ما صرّح به الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض بقوله "فألفينا الناس لا يتفقون مِن حوله، لا من حيث تعريفه، ولا من حيث، نتيجة لذلك تصوره"[1]، بل تعددت الرؤى والأفكار بذلك، وتتفق وجهة نظر الباحثة مع ما ذهب إليه الناقد عبد الملك مرتاض بهذا الخصوص.

المبحث الأول
أنماط الفضاء الزمني عند الشاعر ياس السعيدي

تتعدّد أنماط الزمن، وقد كثرت الدراسات بهذا الخصوص، فهناك الزمن الفلسفي، والزمن الأسطوري (الميثولوجي)، والزمن في الأدب، والزمن الطبيعي، وكذلك الزمن النفسي. وتختلف المفاهيم الخاصة بهذه الأنماط من حيث نظرة الدارسين لها، وإنَّ أبرز تلك الأنواع الذي ستختص دراستنا بهما، هما: الزمن الطبيعي، والزمن النفسي، وحسب تفصيلاتهما التي سيقف عليها البحث.

أولاً- الزمن الطبيعي الموضوعي:

في معرض الحديث عن الزمن الطبيعي الموضوعي، لا بدّ من توضيح معنى الموضوعية ابتداءً قبل الخوض في الزمن. وتُعرّف الموضوعية، كما جاء عن المسيري بأنها "إدراك الأشياء على ما هي عليه دون أن يشوبها نظرة ضيقة، أو أهواء أو مصالح أو تحيّز"[2]، وجاء عنهُ أيضاً "الموضوع هو الشيء الموجود في

(5) في نظرية الرواية: 174.

(1) مفهوم الزمن بين الموضوعية والذاتية من منظور بعض الفلاسفة وبعض الفيزيائيين، محمد خضراوي، بحث منشور، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة أم البواقي، الجزائر، المجلد (27)، العدد (3)، 2020م: 497.

العالم الخارجي، وكل ما يُدرك بالحس ويخضع للتجربة، وله إطار خارجي، ويوجد مستقلاً عن الإرادة والوعي الإنساني"[1].

فالزمن الطبيعي يسمى أيضاً بالزمن الخارجي، ويُعرّف بأنه "زمن تاريخي فيزيائي مأخوذ عن الساعات، ويمثل ذاكرة البشرية، وينطلق في اتجاه واحد، نحو المستقبل"[2].

وعليه فإنّ صورة الزمن الطبيعي تتجلّى بما يراه ويعيشه الإنسان من تعاقب الفصول، وتوالي الليل والنهار، وسيرورة الحياة من الميلاد إلى الموت، إذ تبرز هذه المظاهر في الأرض معتمدةً على الحركة التي تجدد الطبيعة الأرضية، وهذا التجدد يتكرر بذاتهِ، ففصول السنة تبقى كما هي أربعة لا تزيد ولا تنقص، غير أنّ هذه الحركة تكون دائماً إلى الأمام، أي إنَّ الزمن يكون دائماً آتٍ ولا يعود إلى الوراء أبداً[3]، و"لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنما هو مفهوم عام موضوعي، أو يمكن تحديده بوساطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة، إنّهُ مفهوم الزمن في علم الفيزياء الذي يرمز إليه بحرف (ز) في المعادلات الرياضية، وهو كذلك زمننا العام والشائع (الوقت)، الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها، لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة للزمن، بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم وغيرها. وخصائص هذا المفهوم في وصفهِ مستقلاً من خبراتنا الشخصية للزمن، وبأنّهُ يتحلّى بصفة صدقٍ تتعدى الذات، وفي عدِّهِ –وهذا هو الأهم– مطابقاً لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة وليس نابعاً من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية"[4].

والزمن الطبيعي (الموضوعي) له صلة وثيقة بالحياة التي نعيشها، وبالكون الذي يحيط بنا، فهو الذي تمَّ تقسيمه على ثواني ودقائق وساعات، ويرتبط بالإنسان

---

(2) م. ن.

(3) شعرية الخطاب السردي: 107.

(1) ينظر: الزمن في الرواية العربية (2000–1960م)، مها حسن يوسف، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمّان، 2002م: 17.

(2) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1972م: 11.

منذ ولادته وسيرورة حياته حتى مماته، متضمّناً السنين والفصول والأشهُر والأيّام، ويوظّفهُ الشعراء في نتاجاتهم الأدبية من خلال الحديث عن الماضي والحاضر والمستقبل، برسمِ صور فنية شِعرية تعكس إبداعهم وخيالهم الواسع.

فالشاعر يوظّف ما يعيشه الناس ويرون أثره المباشر فيهم في كلّ حين، بِفَنٍّ وإتقان، فيجعل من الزمن صورة ماثلة أمام المتلقي، فنحنُ "نرى أثر الزمن وثقلهِ وفعلهِ ونشاطهِ في الإنسان إذ يهرم، وفي الحديد حيث يصدأ، وفي الشجر حيث تتساقط أوراقه، وفي الزهر حيث يذبل، وفي الفاكهة حيث تتعفن، وفيما لا يحصى من الأحوال والأطوار والهيئات، وهي تتحول من حالٍ إلى حال، ومن طورٍ إلى طور، ومن مَظهرٍ إلى مَظهرٍ آخر"[1].

وتبقى السمة الغالبة على الزمن الطبيعي الموضوعي، والتي تبعث الشجن في مكنونات الصدور، والتي يعمدُ الشعراء إلى إثارتها وتحفيز العواطف بذكرها، هي تقدمُ الزمن واستحالة رجوعهِ، وهنا تكمن نَفاسَتُهُ وأهميته، وفي مثل هذا يقول نيتشه على لسان زرادشت "إنَّ الزمان لا يعود أدراجه؛ ذلك ما يثير غضب الإرادة وكيدها، فهناك صخرٌ لا طاقة للإرادة برفعه، وهذا الصخر إنما هو الواقع"[2]، فالزمن يتدفق من الماضي إلى المستقبل، وهيهات أن تنعكس الصورة، وهذا المرور والتدفق الزمني يجد آثاره وصوره في "الهرم والشيخوخة، وتهدم الأبنية، وتآكل الجبال وحثّها، واحتراق النجوم، وتوسع الكون، وانكسار البيض، وتبخر العطر من الزجاجة المفتوحة، وانتشار الموجة في البِركة بعيداً عن نقطة منشأها، ووصول الأمواج الراديوية بعد إرسالها، ففي كل هذه الحالات لا يمكن للتسلسل الزمني للأحداث أن ينعكس، فنحن لم نصادف عطراً متبخراً يعود من تلقاء نفسه إلى الزجاجة"[3].

وللزمن الطبيعي حضورٌ في عدد من قصائد السعيدي، فنراهُ يتداول الماضي والحاضر والمستقبل، في أشعاره ويتمثل الفصول والسنين في أفكاره، حتى ترك الزمن بصمة واضحة في نتاج شعره.

---

(3) في نظرية الرواية: 173.

(1) هكذا تكلم زرادشت، فريدريك نيتشة، ترجمة: فليكس فارس، مطبعة جريدة البصير، الإسكندرية، (د. ط)، 1938م: 117.

(2) العوالم الأخرى، باول ديفيز، ترجمة: حاتم النجدي، دار طلاس، دمشق، سوريا، (د. ط)، 1990م: 213.

في مستَهَلّ ديوانه الأوّل (تضاريس من جغرافيا الروح)، يضعُ الشاعرُ ياس السعيدي مفهوماً خاصاً للزمن يعبّر عن عمق نظرتهِ للحياة، فهو لم ينهج سبيل الفلاسفة في غموض تصوراتهم وصعوبة مفاهيمهم، ولم يكن سطحياً مادياً بحتاً في وصفِهِ للزمان، بل ذهب غير مذهب، إذ يقول في قصيدة (مساءٌ مؤنثٌ):

وهذا الزمانُ كتابٌ (من الشعر الحر)

هوامِشهُ نحنُ

ماذا تُريدينَ

غيرَ الرَّحيل

تعالي فهذي الفُصُول

ستجعلُنا ذاتَ يومٍ

كلاماً قديماً[1]

فقد جعل السعيدي الزمن كتاباً، تدوَّن فيه تفاصيل البشرية، وهذا وصفٌ رائعٌ، وتعبيرٌ دقيقٌ غاية الدقة، فلا شيء أشمل من الكتاب وصفاً وتمثيلاً للزمن، فالزمن هو الكتاب، والأيام هي صفحاته، والفصول فصوله، والناس يمرّون، فمنهم من يشغل سطراً، ومنهم سطور، ومنهم من يتلاشى دون أن يترك وراءه أثراً يذكر.

غير أنَّ الشاعر يخاطب حبيبتهُ جاعلاً من هوامش الكتاب مكاناً له، وهذا من نتائج النظرة المتشائمة الحزينة التي طغت في دواوين السعيدي، والتي لاحظتها الباحثة، وأَشارَتْ إليها في غير موضع من هذا البحث.

ثم يعرج على ذكر الرحيل الذي لا بد منه، ولا وجود لسواه في خيارات حبيبته، وهذا الأمر الذي تطلبه ولا تملك سواه، يلتقي مع الزمن في أظهر وأبرز صفة من صفاته أَلَا وهي الرحيل، حيث لا بدّ للزمن من الانصرام والمضي إلى حيث لا عودة ولا رجوع أبداً.

من معالم الزمن الطبيعي التي يرسخها الشاعر في ديوانه، هي الفصول، ففي بيته الثاني يمرّ على ذكرها، وكيف تتعاقب على الأرض جاعلةً منهُ ومِن حبيبته كلاماً قديماً، وهذا هو حال الدنيا، فلا بدّ مِن تتابع الفصول سنةً بعد أخرى، ساحبة

(3) كالحجارة أو أشد قسوة: 28/1.

ذيلها على الموجودات من بشرية وعمران، وشتى وجوه وأشكال الحياة، تاركة آثارها عليها، إذ يمضي الزمن وتظل الآثار فقط، وهذا ما ينوّه إليه السعيدي بقولِهِ (ستجعلنا ذات يوم كلاماً قديماً)، في إشارة إلى إحالات الحاضر الحزين، إلى ماضٍ مؤلف وجارح.

ونراه في قصيدته (يَجتبيهُ البُكاءُ) يُعرّج على ذكر الفصول أيضاً، فلها وقعٌ في إثراء روح القصيدة بعبق الحزن الذي اعتاد أن يضمّخ به أبيات شعره، فيقول:

قيلَ أنّ الفتى (الخفيف)

يُدحرجهُ الخوفُ

وموتٌ بجَفنهِ

يستقرُّ

.....

.....

ولهُ وردةٌ

تعاتبُ فصليْهِ

وَوَعدٌ

لِغَيْمةٍ لا تمرُّ

لا ترى ضوءَهُ الفُصُولُ

فيُفنَى

ويراها

لأنّهُ المستمرُّ[1]

يَستهلُّ السعيدي قصيدته بالخوف، وذِكْرُ الموت؛ فهي بداية موحشة ترسم على وجه ذلك الفتى الذي يدحرجهُ الخوف والذي تُشير روح القصيدة إلى أنه هو الشاعر، يتحدث عن نفسه بصفة الآخر الغائب، والذي يهم البحث هو ذكر الفصول، إذ يذكر في البيت الثاني (فَصْلَيْه)، فقد اكتفى بذكر فصليْن أضافهما

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 1/266-269.

للفتى، وربّما عَنَى بهما الصيف والشتاء، بوصفهما الأطول والأقسى على الإنسان، والأبرز في فصول السنة حيث يستحوذان على الربيع والخريف، أو قد عَنَى بهما الربيع والخريف في إشارة إلى حالتَيْ الازدهار والخفوت اللتيْن يعيشهما الإنسان، فالربيع يوحي ويرمز إلى الرونق والشباب والرفاهية والسعادة بشتّى صورها، أما الخريف ففيه دلالات الانكسار والحزن والمعاناة، وقد وظّفَ السعيدي ذِكْر الفصليْن هنا لِمَعانٍ تُفيد تقلّب حالات الزمن على الإنسان. ثم يقول واصفاً ذلك الفتى، بأنَّهُ (لا ترى ضوءَه الفصول فيفنى)، حتى كأنه ينشدُ حياته التي أحاط بها الحزن من كل جانب، وهنا يؤكد الشاعر على أنَّ الزمن من ثوابته إفناء كل شيء يمرُّ بهِ والقضاء عليه، فتَعاقُب الفصول كفيل بإنهاء الوجود، غير أنَّ الشاعر عَكَسَ الصورة جاعلاً الفتى هو المستمر، والفصول هي الفانية، والفتى هو الذي يراها ولا تراه، وهنا شيء من الفخر والاعتزاز بالنفس، فالشاعر يرى نفسه أكبر من أنْ تمحوه الفصول، فهو الشاعر الذي خلّدهُ شعره، والذِكرُ للإنسان عُمرٌ ثانٍ.

ولم يكتفِ السعيدي بذكر الفصول بصورة مجملة دون الخوض في تفاصيلها، بل ذَكَرَها مفردة بأسمائها، خالقاً خلالها أجواءً لمعانيه التي يرمي شِعرهُ إيصالها إلى المتلقي، ففي قصيدته (أغنية للتعب صديقنا الأبدي) يورد موضِعيْن يوحيان إلى الزمن الطبيعي، فقبل أن يذكر الفصول تكَلَّمَ عن سنين العمر، إذ يقول:

ما زِلتُ أمشي (البسيط)
وللعشرينِ
جُرأَتُها
يا غائباً
مِثْل حُلمٍ
كِدتُ أقتربُ
ها قد كبرتُ
وحَطَّ الصيفُ
في رئتي
وفي شتاءٍ

صغيرٍ

تاهَت السُحُبُ[1]

فقوله (للعشرين جرأتها) إشارةً إلى روح الشباب في سِنّ العشرين، حيث الطموح والاندفاع والجرأة وحب المغامرة، إذ يوضح أنَّ روحهُ وعزيمته لا تشيخ، فهي في ريعان شبابها في سن العشرين، ولفظة العشرين هنا هي الزمن الطبيعي الذي جاء به الشاعر في بيتهِ هذا، للدلالة على القوة والشباب.

أما في البيت الثاني، فيأتي السعيدي بفصليْن متضادَّيْن، وهما الصيف والشتاء، جاعلاً منهما رمزيْن لوصفِ حالاتٍ يعيشها الشاعر، فقد جعل الصيف رمزاً لِما يعانيه الكبير من حرقةٍ وألمٍ، وربما ضيقٍ في أنفاسه، فقد جعل الشاعر مِن رئتهِ موضعاً يستقرُّ به هذا الفصل الحارق، ثم يُعرّج الشاعر على ذِكر الشتاء، ولكن أيُّ شتاءٍ، إنّهُ شتاءٌ صغيرٌ ليس فيه غير التّيه والضياع، فقد تلاشتْ فيه السُّحُب، وتاهَتْ في تفاصيلهِ، فلا وجود للمَطر الذي يرمز للخَصْبِ والحياة، بل هو البرد والجمود، وتَيَبُّس الأشجار، فالسعيدي يتفنَّنْ رسم الصورة الحزينة، وعَكْسِ مشاعر الألم، وشيخوخة الرّوح، من خلال إيراده لهذين الفصليْن المتناقضيْن في هذا الموضع من شِعره.

كما استعانَ الشاعر بمجموعة من الألفاظ والتراكيب الدالة على الزمن في بُعده الطبيعي، فقد صرَّحَ بِذِكْر الأزمنة، كالساعات والأيام والسنين والأسابيع، ومثالها ما جاء في قصيدته (عن الفتى وحبيباته)، إذ يقول: (الطويل)

لَهُ قَمَرٌ
ما ذاقَ طَعْمَ ضيائهِ
ونَهرٌ مِن الأفراحِ
ما ذاقَ عَذْبهُ
أسابيعهُ الشوهاءُ
تُلقيهِ عارياً
على الشَّوْكِ

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 133/1-134.

والساعاتُ تُكمِلُ سَحْبَهُ[1]

ربما عَنَى السعيدي بالقمر جمال الطفولة أو ريعان الشباب، حيث تتميّز هذه الحقبة من العمر بالحيوية والإقبال على الحياة، فهي تُعد الحقبة المضيئة من حياة الإنسان، فَشَبَّهَها بالقمر الذي يملأ نورهُ الآفاق، غير أنَّ الفتى (الشاعر) ما ذاق طعم ضياء قمره هذا، فظلام الحاجة، وصراع الحياة الصعبة التي عاشها الشاعر، حَجَبَ نور القمر أنْ يصل إليه، ثم يُكمل مسيرة الحرمان فيقول: (ونَهْرٌ من الأفراحِ ما ذاق عذبهُ)، وهنا إشارة إلى سنين العُمر التي تتدفق كما يتدفق ماءُ النهرِ، وتجري مؤذنةً بانصرام العُمر وزوال الشباب، دون أن يذوق الشاعر طعم أفراحها.

وبعد عِدّةِ أبياتٍ يُصرّحُ السعيدي بِذِكر ألفاظٍ واضحةٍ من مصاديق الزمن الطبيعي، وهي الأسابيع والساعات، وقد تعاونت على إنهاك الشاعر وتعذيبه، فأسابيعه تُلقيه عارياً على ذلك الشوك، شوك الحياة، الذي يكون أشد أَلَمَاً من شوك الطبيعة، وساعاته تُكمل عملية التعذيب، فتسحبُهُ عارياً على ذلك الشوك، فيا لها مِنْ صورةٍ مأساويةٍ، حتى وَصَفَ الشاعر تلك الأسابيع بالشوهاء؛ لِما لَقِيَهُ مِنْ عَنَتْ الأيام وشظف العيش.

كما استعمل الشاعر الزمن بجميع أبعاده الخارجية في شعره، فوظَّفَ الليالي لتكونُ شاهدةً على المعاناة التي كان يكابدها، فيقول في القصيدة ذاتها:

وحاشا الليالي السُّود (الطويل)

أَنْ تُتْلِفَ الفَتَى

حبيباتهِ العشرون

أَتْلَفَنْ قَلْبَهُ[2]

فالألفاظ (الليالي، العشرون) ترتبط بالزمن مباشرةً، فيذكر الشاعر الليالي السُّود، التي يستهين بها فلا يتهمها بإتلافِهِ والقضاء عليه، بل هناك من تكفل بهذا الأمر، وهُنَّ (حبيباته العشرون)، وربما استعمل الشاعر لفظ (حبيباته) كنايةً عن سِنينهِ العشرين.

---

(1) زير المواويل: 7-10.

(1) زير المواويل: 14.

مِنَ الألفاظ الأخرى التي تحمل معنى الزمن، هي لفظ (العقد) والتي تعني (عشر سنوات) من الزمن، وذلك في قصيدته المعنونة (حفنةٌ مِنْ تُرابِ الخسائرِ)، والتي مطلعها: (الطويل)

رَسَمْتُكَ طِفلاً
لليالي العواقرِ
وعيداً وحيداً
للوحيدِ المُكابرِ
وحيداً يجوبُ الليل
يُشعِلُ نفسهُ
كآيةِ حَمْدٍ
بَيْنَ سبعينَ كافرِ
وأحلى سنيني فيهِ
تَلْقَفُها العَصَا
كأنَّ الذي قَدْ عِشتهُ
كَيْد ساحِرِ
غَفَوْتُ بهِ عقداً
على خوفِ يُتمه
وضَيَّعتهُ عَقديْن
بين المحابرِ[1]

لليلِ حضورٌ كبيرٌ في شِعر السعيدي، فقد ذكره في مجموعة كبيرة من قصائده من بينها هذه القصيدة، فنجده –أي الشاعر– يَستهلُّ القصيدة بِذكرِ (الليالي العواقر)، ونراه في البيت التالي له، يُصرّح (وحيداً يجوب الليل)، الليل الذي هو جزء من الزمن، والذي يمتاز بالسكون والتأثير الكبير على النفوس المرهفة، لا سيما التي تعاني من الحرمان أو الفراق، يأتي الليل فيُهيج أشجانها؛ ولذلك كَثُرَ ذِكْره لدى الشعراء، ومنهم السعيدي.

(1) زير المواويل: 20–23.

فالشاعرُ يخاطبُ ذاته: بأنكَ لم تولد لتكون شخصاً عادياً، بل رسمتك لتكون شخصاً استثنائياً، فحين وَصَفَ الشاعر الليالي بوصفِ العواقرِ: أي التي لا تُنجب، يحملُ هذا الوصف دلالة استثنائية المولود، فهو آيةٌ أو شيءٌ مُعجَزٌ أنجبتهُ الليالي، ثم يقول: وعيداً وحيداً، فقد جعل ذاتهُ فريدة حتى في وصفها بوصفِ العيد (الوحيد)، فالعيد –عادةً– ليس واحداً بل أكثر، ولكن أراد تخصيصه بالوحدانية ليتميّز ذاته عن ذوات الآخرين، فعندما نَصِفُ شخصاً بأنّه العيد فإننا نُحيطهُ بخِصالٍ جَعَلتهُ وحيداً يجوبُ الليل، والليل هنا بمعنى الظلمة المعنوية، ظلمة الحياة، التي أراد الشاعر إزالة عتمتها بإشعال نفسه، إشعالاً مجازياً بطبيعة الحال، والمعنى الذي عَناه هو أنْ يُزيل ظلمة الحياة مِن جهلٍ وتخلُّفٍ، بِنورِ العِلمِ والعملِ الصالحِ، بسعيهِ للكمال ومحاربة الفساد، فَجَعَلَ وصفَهُ كما جاء في شِعرِهِ (كآيةُ حَمْدٍ بين سبعينَ كافرٍ)، وصِفاتٍ فريدةٍ كُلُّها إيجابية، وصِفاتٍ حميدةٍ، رغم محاولتهِ إحاطتها بالحزن العميق، والتفرّد بالهمّ الوجودي.

ويستمرّ الفضاء الزمني في شعر السعيدي، فهو يعود لذِكر السنين، سنين عُمره السريع، مرّتْ وتلاشت كما تلاشت عصيّ السَّحَرَة أمام عَصَا موسىγ، وقد غَلَّفَ السعيدي صورته النفسية تلك بغلالةٍ من الوصف التناصي لآية عظيمة من آيات الله تعالى لنبيّهِ موسى(A)، بقوله عزّ من قال: Πفَأَلْقَى مُوسَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَO[1]، وهو النبي الذي عانى كثيراً من ظلم الحُكام وجبروتهم.

ثُمَّ يذكر السعيدي (عقداً، وعقديْن)، في إشارةٍ إلى عدد من السنين التي عاشها الشاعر، فالعقد الأول يحمل دلالة الطفولة، العشر سنين الأُوَلْ من حياته، والتي يظهر إنّ اليُتم أخذ مأخذهُ فيها من الشاعر، فقد فارقهُ والدهُ صغيراً، والتحقَ بالرفيق الأعلى، تاركاً ولده يعاني اليُتم والحرمان، فالشاعر يصف العقد الأول بأنّهُ قضاه في خوف اليتم وحرمانه، بفقد السند، أمّا العقديْن الأخيريْن، فقد ضيَّعَ روحهُ فيهما بين المحابر، في إشارة إلى إنفاقه عُمره وريعان شبابه في طلب العِلم ودراسة الأدب وكتابة الشعر.

(1) سورة الشعراء: 45.

فالسعيدي يسير بقصائده من موضع زمني إلى آخر، من ذلك ما جاء بقصيدته (من نافذة الأربعين) والتي ضَجَّتْ في ثناياها بمقومات الفضاء الزمني، ومن هنا يتمظهر العنوان من حيث أنه "أعلى اقتصاد لغوي ممكن كقمّةٍ لهرم قاعدته النص، وبقدر ما توثق الصلة بينهما، تنفجر جملة من الأبعاد والدلالات تمكّننا من استكشاف بعض منها، باعتبار أنَّ النص الإبداعي متعدد الدلالات وبعيد عن القراءة الأحادية،"[1]، فيقول السعيدي: (الطويل)

لِمَا ظَلَّ من هذا الطريقِ

وما مَرّا

وعن كل ليلٍ

لم تُصادف بهِ بدرا

وها هو

قُرب الأربعين مُبعثرٌ

يسير إلى أُنثى

ويبكي على أخرى[2]

إذ استهلَّ قصيدتهُ بذكرِ الليل في مطلعها، هذا الليل صديقه الأبدي، الذي سيُضفي على تالي أبياته لون السواد، سواد البؤس والحزن، فالسعيدي جعلَ الليل خطوته الأولى للانطلاق إلى بقية أبيات القصيدة، إذ يذكر الأربعين التي دنى من بلوغها وما زال مبعثراً تائهاً بين حبيباته اللواتي أضاع عُمره مشتَّتاً بينهن، وقد تكون الحبيبة أو (الأنثى) كما أطلق عليها، ليست المرأة الحقيقية التي يبتغيها، بل هي محطات حياته الفكرية المشتّتة التي جعَلَتهُ يشعر –غالباً– بالضياع في تلك المرحلة من عُمره، فلم يستقرّ بل أرهقتهُ السنين، فهي تحاصرهُ بنيرانها، كما يقول في بيتٍ لاحقٍ من قصيدته:

تحاصرُ نيران السنين (الطويل)

بقاءهُ

---

(2) قراءة النص (بحث في شرط تذوق المحكي)، لحسن أحمامة، دار الثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 1999م: 70.

(1) بدوي بربطة عنق: 75–76.

وما زال مشغولاً

بأنْ يصفَ الجمرا

فيا خوفهُ

والأربعون تحيطهُ

كجيشٍ من الأوغادِ

لا يرحم الأسرى[1]

هذان البيتان فيهما الفضاء الزمني يصف حالة التشوّش الفكري والقلق النفسي لديه، فيبدو وكأنه يعيش حالة قلق وجودي متكامل، أداتهُ الرئيسة هي الزمن، فالسنين تحاصره بالألم والعذاب حتى كأنها نيران مشتعلة لا يمكنه الفرار منها، فهي تحاصر بقاءه، وهو ما زال مشغولاً يصف جمر تلك السنين، فقد انعكس جمر نيران تلك السنين على أشعاره، وهذا هو الانشغال الذي ربما عَنَاه الشاعر، ثم يعود لذكر الأربعين، فبعد أن كان مبعثراً قرب الأربعين، فهو الآن يصف نفسه بأنّه محاصر، تحيط به الأربعون، ويَظهر بُغض الشاعر لتقدمه بالسن بشكل واضح في هذا البيت، فقد شارف على الأربعين، وهو عُمر المسؤولية وتوديع أيام الصبا وزهو الشباب، حيث إنّه وَصَفَ هذه السنين كأنها جيشُ لا يرحم الأسرى، فهو كالأسير بين يَدَيْ تلك السنين، تَصرفهُ كيف تشاء، وهو لا يملك لنفسه نفعاً ولا ضُرّاً.

ولم يَقِف السعيدي إلى هذا الحد، بل يعود في بيت لاحق من القصيدة نفسها ويجدّد ذكره للأربعين، قائلاً: (الطويل)

فَمَنْ سارَ

حتى الأربعين وليلهُ

يواكبهُ ظِلّاً

متى يبلغ الفجرا!؟ [2]

فالفضاء الزمني هنا قد سار في مساريْن: الأول حقيقي تمثّل في المرحلة العمرية الفارقة بين مرحلتين، وهي مرحلة النضج (الأربعين) التي توجب على

---

(2) م. ن: 80-81.

(1) بدوي بربطة عنق: 84.

صاحبها أن يدرك مسارات حياته وأبعادها الفكرية التي تعكس حالة الاتزان ووضوح الرؤى عنده، أما المسار الثاني فقد اتّجهَ به الشاعر إلى منحى اعتباري وجودي يتخلّلهُ غلالة من التشاؤم والقلق من ذلك الوجود المظلم، وقد تجسّدت في مرحلة الشباب، فالسعيدي يرمز من خلال الليل للحقبة المظلمة التي رافقتهُ منذ ولادته حتى بلغ الأربعين، ولم تفارقهُ كأنها ظلّهُ، فالمُواكَبَة تعني المُصاحَبَة حتى كأنهما يسيران في موكب، و(ظلاً) تبيّن حال الليل المظلم الذي رافقَ الشاعر، فحالهُ كحال الظل الذي لا يفارق صاحبه، والذي يكون قريباً وملاصقاً لصاحب الظل، ثم يتساءل: متى يبلغ الفجر ويُبصر نور الحياة الهانئة!؟ واضعاً علامَتَيْ التعجب والاستفهام في ذيل البيت، في إشارة إلى اليأس والقنوط من انجلاء الظلمة وبزوغ فجر الخلاص.

ومما يؤكد هذا القنوط في نفس الشاعر، ما جاء في قوله، في القصيدة ذاتها:

ومن كان في العشرين (الطويل)

يلعنُ دهرهُ

فكيف إذا ضُوعِفَنْ

لا يلعنُ الدهرا[1]

فالشاعر يؤكد استمرار الظلم والعيش المكدود على طول مُدّة العمر، فقد كان في العشرين وهو يلعن دهرهُ من شدّة البؤس الذي يرافقه، فكيف به الآن وقد ضُوعِفَتْ مسافة عمره حتى بلغ الأربعين، والشاعر جاء بلفظتَيْ عشرين، والدهر، وهُنَّ من ألفاظ الزمن الطبيعي.

ومن خلال ما تقدّم من الأبيات، نجد السعيدي أورد ألفاظاً عدّة تخصّ الزمن الطبيعي، فقد ذَكَرَ لفظة الأربعين أربع مرات حيث بدأها في عنوان القصيدة، وفي قوله: (قرب الأربعين مبعثرٌ)، و(فيا خوفه والأربعون تحيطهُ)، و(فمن سار حتى الأربعين)، وكذلك ذَكَرَ العشرين، وهو السنّ الذي يمثّل ذروة الاندفاع لدى الإنسان، والذي يكون مفعماً بالأمل والتفاؤل، وغالباً ما تكون هذه المرحلة العمرية مصحوبة بالطيش وعدم الاتزان، غير إن الشاعر عَكَسَ هذه الصورة، فجعلَ من نفسهِ متلبّساً بالتشاؤم والإحباط، فقد عاش هذا العمر يلعن دهرهُ كما يقول، ثم يشير إلى بلوغ

(1) بدوي بربطة عنق: 85.

الأربعين وهو سنّ النضج واكتمال المدارك عند الإنسان، وهي نقطة التحول من مرحلة الشباب إلى مرحلة الكهولة والاعتدال الفكري، فَسِنُّ الأربعين يمثل جانباً مهماً لدى الشعراء بصورة عامة، فهو السن الذي بُعث به نبينا المصطفى(ﷺ) بالرسالة، وقد ذكر القرآن الكريم هذه السن دلالةً أنّ لا عذر للإنسان بعد بلوغه هذا الحد من العمر في مقارفة الذنوب والانشغال بالهوى، فقال جلّ من قال: ﴿حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً﴾[1]، ففي هذه الآية الكريمة دليلٌ كبيرٌ وواضحٌ على اكتمال الفهم والنضج، ويبدو أنّ الشاعر يتخوف من بلوغ هذه المرحلة العمرية (الأربعين) وهي ما تسمّى عند علماء وأساتذة علم النفس بـ(أزمة منتصف العمر)، فهي "أزمة على المستوى البيولوجي وأزمة على المستوى النفسي وأزمة على المستوى الاجتماعي يدخلها الإنسان فيواجه ما لم يكن في الحسبان مواجهتهُ، ويبدأ في الدخول في معارك وجبهات، كل معركة تتطلب جهداً وصبراً وطاقةُ وتحمّلاً"[2].

وجاءت في مواضع أخرى في عدة قصائد للشاعر، ألفاظ الزمن الطبيعي، كما في قوله في قصيدة (نَحْنُ): (الخفيف)

فَعَبدنا اللقاء
سبعينَ عاماً
وعَلَى
مِلّةِ الوَداع
حُشِرنا[3]

إذ يتجلّى لفظ الزمن الطبيعي بقوله: (سبعين عاماً)، فالإشارة إلى الزمن جاء مفعماً بالألم والتبعات الثقيلة والآثار النفسية، وكذلك ما جاء في قصيدة (حفنةٌ مِنْ تُرابِ الخسائر): (الطويل)

ولم ترحمي
شَيْبَ الثلاثين دمعةً

---

(2) سورة الأحقاف: 15.

(3) أزمة منتصف العمر، أحمد خيري حافظ، دار أخبار اليوم، القاهرة، (د. ط)، 1994م: 18.

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 207/1.

تَسيلُ

على خَدّ الزَّمان المسافر[1]

فجاء بلفظة (الثلاثين)، ولفظة (الزمان) في هذا البيت، ممّا أثراه بلمساتِ الزمنِ الطبيعيّ.

ونجد الشاعر في قصيدته (مِن الرمل إلى الرملِ) يوطّد علاقته بالفضاء الزمني المتمثّل بالزمن الطبيعي فيها، قائلاً: (من الشعر الحر)

لمْ أَكُنْ أعرفُ

أنّكَ توسلتَ

هذا الزمانَ المُشاعَ

كَيْ يمنحكَ

دقيقةً أخرى

وأنّكَ رَجَوْتَ

هذا الهواءَ الفائضَ

عن حاجةِ الأرضِ

كَيْ يمنحكَ

شهيقاً آخرَ

وأنّكَ لَوْ أَجّلْتَ مَوْتَكَ

عشرينَ سنةً فقط

لَمَا كنتَ مُضطرّاً الآنَ

للعملِ تحتَ جحيمِ شمسٍ

لا تَرحمُ ظهورَ المساكين[2]

نجد في هذا النَّص الشعري موضعيْن للزمن الموضوعي الطبيعي، يتجلَّيان في قوله (دقيقة أخرى)، و(عشرين سنة)، أوردها الشاعر في قصيدته في رثاء والده الذي كان للزمن أثر كبير في مأساته، وذلك من خلال موضعيْن للزمن، الأول هو

---

(2) زير المواويل: 21.

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 1/ 364-368.

الدقائق العصيبة التي لفظ فيها أنفاسهُ الأخيرة بعد أنْ بَخلتْ عليه الحياة بهوائها (الفائض عن الحاجة)، كما ذكر الشاعر، أما الثاني فهو سنوات الحرمان والفقر، فقد جاهدَ والدهُ وكافَحَ من أجل أسرتهِ، مضطرّاً للعمل تحت (جحيم الشمس)، كما وصفها الشاعر: لا ترحم ظهور المساكين، في زمنٍ صعبٍ، وظروفٍ قاهرةٍ، فالشاعر يتمنّى لو عاش والدهُ عشرين سنة فقط، حيث تغيّرت الأحوال وكَبُرتْ الأطفال، فلو عاش لَمَا كان ليتعذب في أعماله، بل لَقام أبناؤهُ بِسَدّ حاجته، ولكن أمر الله كان مقدَّراً، "فالشاعر يقف من الزمن موقفاً عدائياً؛ لأنّهُ يرى فيه مصدر كلّ شر: الفراق، المرض، الشيخوخة، الفناء"[1].

وكذلك نجد في نصوص أخرى ذِكراً للأعوام، وذلك في قصيدته (مهرة القلق) إذ يقول في أحد أبياتها:

ذا بَيْتُ قلبِكَ (الكامل)
مُتْعَبٌ
صارتْ نوافذهُ
أَيَامَى
تُؤويهِ عندكَ
ساعةً
وتُبيحَهُ للعشقِ
عامَاً[2]

فهو في هذيْن البيتيْن يتحدث عن قلبه الغض، الذي جعلَ لهُ بيتاً، واصفاً نوافذ ذلك البيت بالأَيَامَى(*)، وهي كلمة تحمل معنى الحزن، فحال قلب الشاعر من الحزن والوحدة كحال الأَيامَى، ثم يقول: (تُؤويه عندك ساعةً)، أي هذا البيت بيت

---

(2) مفهوم الزمن في الفكر والأدب، رابح الأطرش، بحث منشور، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2006م: 6.

(1) زير المواويل: 100.

(*) الأَيْمُ: التي لا زوج لها، بِكْراً كانت أم ثيباً، مطلّقة كانت أو متوفى عنها، لسان العرب، مادة (أَيْمَ).

القلب الذي أوجدهُ الشاعر، ربما التفَتَ لصاحبهِ ساعةً وأُبيح بعدها للعشق عاماً كاملاً، وموضع الشاهد في هذين البيتين هو ذِكر (الساعة والعام)، فهي من الألفاظ التي تشير إلى الزمن الطبيعي الموضوعي بصورة مباشرة.

نستنتج ممّا سبق، أنَّ الزمن الطبيعي الموضوعي يتميز بالدقة، ويُقاس بمقاييس ثابتة لا تتغير، وإنْ كانت تلك المقاييس قابلة للمطاولة والتعبيرات غير المباشرة من حيث توظيف الطبيعي والثابت لأشياء غير طبيعية، أو غير ثابتة، كما حصل مع السعيدي في أغلب نصوصه السابقة حينما وظّف الفضاء الزمني الثابت –ظاهرياً– في مواقف وصور تعبيرية أكثر ما يمكن أن تصوّر الحالة النفسية المتأزّمة للشاعر، وهذا ما سيتضح بشكل أوسع وأدق في المبحث الآتي.

وعلى ذلك تم توظيف الزمن بأبعاده الطبيعية بصورة كثيفة عند السعيدي، إذ ضَمَّتْ دواوينه شواهد كثيرة أسهمت إسهاماً كبيراً في بناء الفضاء الزمني الطبيعي.

ثانياً– الزمن النفسي الذاتي:

لم تتوصل الباحثة فيما أُطلق من دراسات وبحوث، على تعريف محدَّد للزمن النفسي، فقد تعددت الأقوال والأفكار حوله، غير أنه يمكن القول بأنَّ الزمن النفسي، هو الزمن الخاص الذي يختلف ويتفاوت من شخص لآخر تبعاً لحالته النفسية، ولِما يعيشه من ظروف حياتية مختلفة، فالزمن النفسي لا يَعتمد كما هو حال الزمن الطبيعي على حركة الشمس والكواكب واختلاف الليل والنهار ومرور الساعات والدقائق والثواني، بل قد تطول الساعات وتقصر فتكون السنة عند بعضهم كاليوم، واليوم كالسنة عند الآخر[1]، وهذا ما ذكره الشعراء الذين عاشوا حالة نفسية معينة نتيجة ظروف خاصة مرَّتْ بهم، وفي ذلك نستذكر قول أبي فراس الحمداني عندما وقع أسيراً: (الطويل)

(1) ينظر: غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، صبحية عودة زعرب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م: 76.

تطولُ بِيَ الساعات وهِيَ قَصيرةٌ وفي كلِّ دهرٍ لا يَسُرُّكَ طولُ[1]

فالزمن النفسي هو "نتاج حركات أو تجارب الأفراد، وهم فيه مختلفون، حتى إننا يمكن أن نقول أنَّ لكلٍّ مِنّا زماناً خاصّاً يتوقف على حركته وخبرته الذاتية"[2].

وقد تعددت تسميات هذا الزمن، فَسُمِّيَ: الزمن الداخلي، والوجداني، والذاتي، أي "كامن في وعي كل إنسان ويعتمد على تجسيد الحالات الشعورية للشخصية"[3]،

كما يسمّى بالإدراكي الحِسّي، كما سَمّاه (بيرسن) وعرّفه بأنه "الترتيب الصافي لتعاقب انطباعاتنا الحِسّية، ولا ينطوي على أيَّةِ فكرةٍ من البرهنة المطلقة"[4]، أي إنه لا يقاس بأيِّ أداة قياس مطلقة، وعليه فهو زمانٌ ذاتيٌّ يتفاوت وصفهُ بين الأفراد طبقاً لشعورهم بهِ، فالشخص الواحد قد "يختلف في تقديره؛ لأنّهُ يَشْعُرُ بِهِ شعوراً غير متجانس، ولا توجد لحظة فيه تساوي الأخرى، فهناك اللحظة المشرقة المليئة بالنشوة التي تحتوي على أقدار العمر كله، وهناك السنوات الطويلة الخاوية، التي تَمُرُّ رتيبة فارغة كأنها عدم"[5].

فذاتية الزمن النفسي وارتباطه بنفس الإنسان بصورة مباشرة، جَعَلَتْهُ متعلقاً بنشاط النفس وخمولها، فالزمن هنا هو نشاط النفس، "وأهم ما يميز نشاط النفس هو قدرتها على الحركة والانتقال على أن تفهم هذه الحركة والانتقال بأنها حركة وانتقال

---

(2) ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994م: 253.

(3) الزمان الدلالي (دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية)، كريم زكي حسام الدين، مكتبة مبارك العامة، القاهرة، ط2، 2002م: 53.

(4) بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً 1967-1994)، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، 1998م: 7.

(5) الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1997م: 137.

(1) مسائل في الإبداع والتصوّر، جمال عبد الملك (ابن خلدون)، دار التأليف والترجمة والنشر، الخرطوم، السودان، ط1، 1972م: 165.

الفكر"[1]، وممّا يؤيد تلك الرؤية، ما ذكره الفلاسفة ومنهم أفلاطون الذي "يربط الزمان بحركة النفس، بدلاً من أن يربطه بأيّ حركة طبيعية، أو حركة أجرام"[2]، ففي الزمن النفسي فسحةٌ للنفس، فهي قادرة على الحركة بِحُرّية مطلقة، فهي متحررة من سطوة الزمن الطبيعي، وتحكّمِهِ فيها، فهي المتحكمة بالزمن، لا العكس، فيمكنها أن تغوص في الماضي وتجول في طياته عبر الذكريات، وتؤدي إلى زمنها الحاضر، أو تطير بأفكارها وخيالها إلى المستقبل، ففي هذا النمط الزمني النفسي، كُسِرَ أعظم قيد من قيود الزمن الطبيعي، وهو تدفقهِ الدائم نحو الأمام، واستحالة عودتهِ ورجوعهِ إلى الوراء[3]، وأُعطيت للنفس الإنسانية المكنة من التحرك في جميع اتجاهات الزمن (ماضي، حاضر، مستقبل)، فقد نَفَى وأَلْغَى الزَّمن النفسي الذاتي، "الموضوعية المطلقة المتعلقة بالأشياء، ومن ثم ربطها بحالة الراصد أو المشاهد نفسه"[4].

ولا يرتبط الزمن النفسي بما تخلقهُ وتوجده الظروف الخارجية من أحداث لها تأثيرها بالذات البشرية، كلحظات الحزن والكآبة والضيق، أو لحظات الفرح والسرور والسعادة فحسب، بل يرتبط أيضاً ويتأثر بذات النفس وطبيعة تكوينها، "فالاضطرابات النفسية قد تؤثر على إحساس الشخص بالوقت، فالشخص القلق قد يرى الوقت يُمضي سريعاً، بينما يشعر المكتئب بأنَّ الوقت بطيء جداً، والشخص الذي يعاني من الانفصام قد يظن إنه يعيش في الماضي أو المستقبل، أو أنَّ الزمن يعود للوراء، أو قد لا يكون على وعي بالزمن مطلقاً...، أو قد يشعر وكأنه في عالَم آخر"[5]، فلا

---

(2) الفلسفة اليونانية (تاريخها ومشكلاتها)، أميرة حلمي مطر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998م: 418، وينظر: الزمن بين الدنيا والآخرة، عبد الغني عبد الرحمن محمد، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 1994م: 19.

(3) الزمان في الفلسفة والعلم، يمنى طريف الخولي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2012م: 50.

(4) ينظر: بنية الزمن في رواية (الصدمة) ليسمينة خضرة، كلتوم عوايشية؛ و نصير توات، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي التبسي، الجزائر، 2019م: 34.

(5) الزمان (أبعاده وبنيته): 119.

(1) الزمن من الناحية النفسية، خالد صابر، منهل الثقافة التربوية (مجلة إلكترونية)، تاريخ النشر: 1434/1/1هـ، على الموقع الإلكتروني: https://www.manhal.net/qr/s/11396

يتوقف الشعور بالزمن على الفضاء الخارجي للشخص وتأثّره بالمحيط الذي يعيشه، بل قد يكون لذات الفرد وسلامتها أَثَرٌ في ذلك.

وقد ربط بعضهم بين الزمن النفسي وذاكرة الإنسان، وتكوينها الفسيولوجي، فهي "جوهر وجودنا، وإنها امتداد للماضي في الحاضر وصيرورتهما معاً شيئاً واحداً، إنها ديمومة لا رجعة فيها تحفظ في ثناياها ماضياً غير منقسم، يكبرُ كنبتةٍ سحريةٍ تُجَدِّد خَلْق نفسها في كُلِّ لحظة، ويستمر بالتراكم فوق بعضه حاملاً عنصر بقائه في ذاتهِ، مالكاً قدرة آلية على الاحتفاظ بنفسه، وهكذا كل ما شعرنا وفكرنا ورغبنا به من طفولتنا الأولى، يظل ماثلاً أمامناً، متوثباً نحو الحاضر الذي سرعان ما ينظم هو الآخر نحو صفوفهِ"[1].

ومما تقدم ذِكره، يظهر دور الزمن النفسي جلياً، وتأثيره الكبير على العمل الأدبي لا سيما الفضاء الشعري، فقد يزوّد النص بطاقةٍ وجدانيةٍ كبيرةٍ تجد لها موضعاً في قلوب المتلقين للشعر؛ بوصفها انعكاس لِما يُحِسّوه ويعيشوه، فالشاعر أقدر على البوح ووصف الأحاسيس التي قد يعجز عن وصفها غيره مِن بني البشر، سواء في جوانب السعادة والفرح، أو لحظات الحب والتعلّق، أو الساعات السوداء التي تضجّ بالحزن وتعكس التعاسة والضياع.

وللزمن النفسي حضورٌ واسعٌ في شعر ياس السعيدي، حيث تنعكس فيه حالته النفسية من فرحٍ وسرورٍ، وهو نادر جداً في شعره، أو من حزن وما شابههُ من عوامل البؤس، وهو كثير جداً في شِعره، يرسمُ طابعاً خاصّاً للزمن، فيطول ويقصر، ويخفّ ويثقل، تبعاً لِما يمرّ به الشاعر، فالليل الفيزيائي الذي يعرفه الناس، هو الوقت الذي تغيب فيه الشمس، ويغطي الظلام وجه الأرض، غير أنَّ هذا الليل متباينٌ ومختلفٌ في الزمن النفسي مِن شخص لآخَرٍ، فهو إمّا أن يكون محطة لاشتعال الهموم، ومدعاةً للأرق، أو مناخاً للحنين، أو أن يكون ساعات خفيفة لدى بعضهم يقضونها بالمرح، وقد جَمَعَ السعيدي هاتيْن الصورتيْن لليل في بيت واحد في قصيدته (مِنْ غَيْمَةِ أنثى)، إذ يقول: (الكامل)

---

(2) لحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980م: 77.

في
ساعةٍ ثَكْلَى
نَمَا ميلادهُ
واهتزَّ
في ليلِ الصبابةِ
مَهْدُهُ[1]

فقد جَمَعَ بين الثُّكْل[*] والصبابة، وهُما وضعان مختلفان، فشتّانَ ما بين الساعة الثكلى التي شَبَّهَ حزنها بحزن الأم التي فقدت ولدها، وبين ليل الصبابة الذي يدلّ على معنى الغرام والعشق، فهذه الصفات هي الأساس الذي يميز الليل النفسي عن الليل الطبيعي الموضوعي، ففي الأخير يكون الليل نفسه لا فرق فيه، فهو ظلامٌ يُخيِّمُ على الأرض، أما الليل النفسي فكما أوضحهُ البحث، يكون وجوده ووصفه اعتماداً على ما يعيشه الفرد، وما يشعرُ به، وجَعَلَ الشاعرُ ميلادهُ في هذه الساعة الثكلى، يحمل دلالات عدّة، فربّما أراد التصريح بأنَّ الحزن هو رفيقهُ الدائم الذي صاحَبَهُ منذُ خروجهِ إلى هذه الدنيا، حتى صبغ ساعة ولادته بلون الحزن والثكل، فلم تسلم من الحزن حتى طفولته، فها هو يصرِّح في بيتٍ آخرٍ، وقصيدةٍ أخرى يعاتب فيها الوقت على سرقتهِ طفولة الشاعر، إذ يقول في قصيدة (جمر أغنية الغياب):

مِنْ كُلِّ (الكامل)
أسماءِ السنينِ
العابِرَة
أَعِدُّ الحياةَ
بدمعتينِ وخاطِرَة
يا وقتُ
غيّبتَ الطفولةَ

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 171/1.

(*) الثكلُ: "ثكل: فقدان الحبيب، وأكثر ما يُستعمل في فقدان المرأة ولدها"، معجم العين، مادة (ثَكَلَ).

خِلْسَةً

وسرقتَ ميراثَ

الأمانيّ القاصِرة[1]

ففي مطلعُ القصيدة يستعدّ الشاعر للحياة بحساب سنينهِ العابرة التي حملتْ معاني التّعب والحزن والفَقْد...، فالدمع على حياة يميّزها الألم باتَ يشكّل فضاءً شعرياً خاصّاً سمتهُ أو صبغتهُ الزمن الذي لا تكاد تخلو قصيدة منه، فهو لا يفارق الدموع في أغلب شعره، أمّا في البيت الثاني فيتجلى الزمن النفسي، فالطفولة التي لا تقل مدتها عن عشر سنوات بأقل تقدير يراها السعيدي مرّت خلسةً، معاتباً على تغيّبها قبل أن يأخذ الشاعر منها كفايتهُ في أجمل سنين العُمر حيث البراءة والعفوية، وهكذا كل الأوقات السعيدة تمرُّ سريعةٌ لا يكاد الإنسان يشعر بها، وقد مهَّدَ لتلك الأفكار والتصورات بندائه للزمن بقوله: (يا وقت).

فالطفولة هي الأثر الوحيد (تقريباً) الذي لاحَظَتْ الباحثة فيه فسحةٌ للهروب من ذِكر الحزن وسطوة النظرة السوداوية المخيفة على جُلّ شعر السعيدي، ففي بيته السابق، وإنْ كان يعاتب الوقت على تغييبهِ للطفولة، غير أنَّ هناك معنىً يشير إلى أنه عاش طفولة سعيدة جعلته يعاتب الوقت على انصرامها فهو يَحَنُّ إليها، وهذا الجو المتفائل المحب للحياة وجدناه في صدر قصيدة أخرى تُناغي الطفولة وتحوم في رياضِها، عنوانها (مروراً بجفن الطفولة)، إذ يقول: (الوافر)

سأسمح للبنفسج

أَنْ يَمُرّا

وأَجرحُ لونهُ

كَيْ يَستَمرّا

أُغنّي

ليْلَ أُمّي

إذْ تُغنّي

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/260-264.

وتُرضِعُ

طفلِها المخمورَ

حِبْرَا[1]

فالإيجابية والروح المُفعمة بحُبِّ الحياة واضحة في مطلع القصيدة، وغالباً ترتبط بصورة الأم التي طالما عدَّها السعيدي مفتاحاً لسعادته المشبوهة، فقد بدَأَها الشاعر بذِكر البنفسج، وهو ضَربٌ من الأزهار يمتاز بلونه الزاهي وعطره الفواح، فهي بداية ممتعة تدخل البهجة في نفس متأملها، ثم يضيف الشاعر لمسات الأمل على بيته المذكور، بذكر الاستمرارية لهذا البنفسج العابق، فهو يريده أن يستمرّ ويدوم، فلا ينقطع، وهنا تتضح روح التفاؤل، ثُمَّ ينتقل الشاعر إلى بيته الثاني فمازالت روح السعادة بادية على مُحَيّا شِعره، ففيهِ ذِكر الغناء والنشوة، فالشاعر يربط بين حنان أمّهُ التي أرضعته الحليب شعراً، وبين تلك العلاقة المتوترة مع الحياة التي بدت ملامح قسوتها في ثنايا شعره وصورها، وأكثر ما يتضح ذلك في قوله (ليلى أمي) الذي يختلف عن أي وقت من حياة الإنسان، إذ غالباً ما يوحي بالأمان والعطاء النقي، وقد ذَكَرَ الشاعر هنا الليل وهو زمن نفسي أيضاً، فلم يكن ليلاً بصورة مطلقة عامّة بل جعلهُ الشاعر (ليل أمّه) وهي تغنّيه غناء متبادل بين الأم ورضيعها (الشاعر)، فالسياق هنا يوحي بفضاء زمني غير محدود تمثّله ساعة الحب والانصهار بين الأمومة والطفولة، فالأمر هنا يتعلق بالعلاقة العميقة بين الأم ووليدها، والأمان الذي يمنحهُ ذلك القرب (الأم ورضيعها) بالنسبة للإنسان الذي لن ينسى تلك المشاعر مهما كبر.

إلّا أنَّ الشاعر سرعان ما يخرج من هذا الجَوّ المليء بالطمأنينة إلى جَوّ الحزن والدموع، فيقول بعد بيتيْن في قصيدته ذاتها: (الوافر)

بِجَفنِ طفولتي

اخضرَّتْ حروبٌ

وجَفَّ الدَّمْعُ

حِينَ

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/ 343-344.

نَزَفْتُ عُمْراً[1]

فقد عاد السعيدي لنغمة الحزن، ففي طفولته اخضرَّتْ ونَمَتْ الحروب حتّى شَبَّ عليها، فقوله (اخضرَّتْ) يدلُّ على النماء والاستمرارية، فهذه اللفظة تُستعمل عند التعبير عن نموِّ النباتات واكتسابها لون الخضرة، فلا يُعبَّر بهذه اللفظة عن الشيء العابر، أو ما يحدث عَرَضَاً ويزول ببرهةٍ يسيرةٍ، بل ما يكون لهُ حضورهُ وبقاؤهُ.

وقد وَرَدَ في هذا البيت موضعان للزمن النفسي: (الطفولة، عمراً)، فالأول هو الطفولة، وكأن الشاعر يربط الفضاء الزمني لحياته بالحروب وضراوتها وإمعانها في تجسيد المعاناة بشكل أوسع، فالتعبير المجازي تضمَّنَ مساريْن: الأول هو الفضاء الزمني الذي طالما لازَمَ الشاعر في أغلب شعره حتى تميّز به ووسَمَ به شعره، والثاني هو (الحروب) ومضارها النفسية على الإنسان الذي يعاني أصلاً ضراوة حياته ومآسيها، فلم يقصد بالحرب الحرب التي خاضها العراق مع الآخرين، بل بالنظرة السوداوية التي طالما اتّشحَ بها شعره وصورهُ بدءاً من طفولته وحتى مراحل متقدمة من حياته، واللفظ الثاني هو (العُمرُ) الذي ذكر السعيدي أنّهَ نَزَفَهُ، والقول (نَزَفْتُ عُمراً) هو تعبير عن طول المُدّة وشدّة المحنة، فالشاعر يقول جَفَّ دمعي، وجفاف الدموع يدلُّ على طول المعاناة حتى بلَغَ به الحال أنْ ينزف الدم بدل البكاء، وهو تعبير مجازي يعكس به صورة التعاسة التي تجرُّها الحروب وانعكاساتها على الطفولة.

ومن القصائد التي ظهر فيها الزمن النفسي بوضوح، وتكرَّرَ بشكل ملحوظ، قصيدته (كومةُ صباحاتٍ)، التي يستهلّها بمفردة (الحزن)، فيقول: (الوافر)

كحُزن مَجَرَّةٍ
مِنْ دُونِ نجمِ
وخيبةِ ألْفِ بَرقٍ
ليْسَ يُعمِي
صَباحي

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 345/1.

إذْ أقولُ لِمَنْ أَراهُمْ:

صباحُ الدَّمعتيْنِ

أَبي وأُمّي[1]

يَصِفُ الشاعر ياس السعيدي حزنهُ الشديد على فراق والديْهِ، بحُزنِ الوَجْدِ، وحُزنِ البَرقِ، فقد جاء بوصف خيالي للتعبير عن شدّة الحزن وسعته، حتى وصفه بحزن المجرّة التي لا نجم فيها، أي التي خيَّمَ الظلام عليها، ظلام الحزن والشقاء، فالنجوم في المجرات هي مصدر الضوء الذي يعطيها زهوها ولمعانها في السماء، فيجعل السعيدي حالهُ في ظلام العيش كظلام المجرّة من دون نجومها، وكحزن البرق الذي خابَ وخَفِتَ ضوؤهُ، ولم يكن بشدّتهِ وبريقهِ الذي يخطف الأبصار، في إشارة إلى انكساره وتأثره برحيل والديْه. ومن ذهول الشاعر وشِدّة تأثّرِهِ أصبح لا يرى غير الحزن والدموع، حتى كأنَّ الصبح وقف على هذه الحال، فلم يبرحها، فالمعتاد أنْ يقول القائل عند الصباح لمن يراهم (صباح الخير)، غير أنَّ الشاعر يقول لهم (صباح الدمعتيْن)، إذ جعل لكل مِن والديْهِ وصفُ الدمعة، فوالدهُ دمعة عين، ووالدته دمعة العين الأخرى، وهنا يظهر الزمن النفسي الذي فُرض وجوده على الشاعر، حتى كرَّرَ الشاعر لفظة الصباح في قصيدته تلك خمس عشرة مَرّة، وفي كل مَرَّةٍ يصرّح ويُشير إلى لَوْعَتِه وحُزنهِ وحسرتهِ التي لا تفارقهُ، فنراهُ يقول:

صباحُ الذاهبينِ (الوافر)

بِمِلْحِ رُوحِي

صباحُ الماكثينَ

بغيرِ طَعمِ[2]

فالذاهبين بملحِ روحه هُما والداه، اللذان تركاه، ولا معنى ولا طَعم للحياة مِنْ بعد غيابهما، فالملح المادي له الأثر الكبير في إعطاء الطعام طَعمَهَ ونكهتهُ، أما الملح الروحي الذي يُضفي على الحياة بمعناها الواسع طعمها ونكهتها وهما الأب والأم، فالسعيدي يرى الحياة بِلا طَعمٍ، والناس أيضاً بِلا طَعمٍ بعد فراق والديْه، فيقول

(1) بدوي بربطة عنق: 11.

(1) بدوي بربطة عنق: 11.

أنَّ الناس الذين بَقوا ومكثوا في الحياة لا يسدّون خِلَّةً ولا يُنسوه أَلَمْ فراق الوالديْن، يقول: (الوافر)

صباحُ اللاأكفَّ

تَضُمُّ رأسي

صباحُ اللاشِفاهَ

تَصيحُ باسمي

صَباحي

إذْ أرَى في الشمسِ فَخّاً

وأنَّ الزقزقاتِ

تُريدُ شَتْمِي[1]

فَلَا أكُفٌّ تَضُمّ رأس الشاعر، إذ رَحَلتْ الأكفُّ التي كانت تضمّهُ بلهفةٍ وحنانٍ، وتغدقُ عليه بعاطفةِ الأمومة والأبوة، فها هو وحيد، لا شفاه تناديه بإسمِهِ، كما كانت تناديه أُمّه، حتى أطبق الحزن على عينيه، فهو يرى في الشمس فَخّاً نُصِبَ له، أخذَ منه والديْهِ، وتركه يعاني من عذاب اليُتم والوحدة، بل حتى الزقزقات الجميلة يشعر أنها تشتمهُ.

ولم تلاحظ الباحثة انتقال الشاعر إلى وقت آخر، كالظهر أو المغرب أو الليل، بل ظل يكرّر لفظة الصباح "فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة"[2]، وهذا يشير إلى بعض الحالات النفسية، إذ يتوقف الزمن عند بعض من يصابون بحزن شديد أو صدمة قويّة "من الناحية النفسية عند اللحظة التي تحطم فيها قلبهم"[3]، وهذا ما قد يشير إلى توقف الزمن النفسي في ذات الشاعر على وقت الصباح؛ لشدة الصدمة التي عاشها بفراق والديْهِ في ذلك الوقت، وهنا يمازج الشاعر

---

(2) م. ن: 12.

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط3، 1967م: 242.

(2) الزمن من الناحية النفسية، مجلة إلكترونية: https://www.manhal.net/qr/s/11396

الواقع (الفضاء الزمني الموضوعي) بالخيال والتصور المتمثل بـ(الفضاء الزمني النفسي)، غير أنَّ الباحثة ترى في هذا التكرار إشارة إلى (البدايات) من كل شيء، أو هي إشارة صريحة إلى تمكّن الحزن والسوداوية في حياته منذ أنْ فقدَ أباه في وقت مبكر جداً.

وتبرز صورة الزمن النفسي في مواضع أخرى من شعر ياس السعيدي، ومن ذلك ما جاء في قصيدته (دمعةٌ تتحدَّثُ الفُصحى)، إذ يقول: (من الشعر الحر)

وأسيرُ
فَوْقَ الجُّرحِ
أكتشفُ التساقُطَ
قُربَ خَصرٍ آثمٍ
وأَبيعُ أعوامِي
بيومٍ لا يَجيءُ[1]

الدمعُ الذي لا يكاد يغيب عن شعر السعيدي، جَعَلَ منه عنواناً لقصيدته هذه، فهذه دمعة تتحدَّثُ الفصحى، وهذا العنوان يُشير إلى الشاعر حتى كأنّهُ هو الدمعة التي تتحدَّثُ الفصحى بشعرها، لِما عاناهُ وما واجههُ من حياة مليئة بالشَّجَنْ.

ويقول الشاعر في آخر بيت من نصّهِ المذكور آنفاً، أنّهُ باعَ أعوامهُ بيومٍ لا يجيء، وهنا تتجلى صورة الزمن النفسي، فهو أنفق أعواماً وأعواماً دون أن يعيشها ويستثمر لذّة الحياه فيها، على أمل أن يصل إلى اليوم الذي كان ينتظره، غير أَنَّهُ لَمْ يأتِ، فهو وَهْمٌ في ذهن الشاعر.

وبذلك يلجأ الشاعر إلى عالَمِهِ الذاتي الداخلي أثناء كتابة النص الشعري، ولا بدّ أن يُقحمه في منتوجهِ الأدبي؛ لأنه "يعي قبل كل شيء بِخَلْقِ القصيدة ولا يتساءل عن مصدرها أو الأسباب التي أفضت إليها"[2]، وبذلك يتلون الزمن النفسي بلون الحالة الوجدانية، فالمرء إذا ما كان في شِدّةٍ ومحنةٍ وأَلَمٍ، يكون الزمن بطيئاً لا

---

(3) كالحجارة أو أشد قسوة: 194/1.

(1) مواقف في الأدب والنقد، عبد الجبار المطلبي، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، (د. ط)، 1980م: 186.

يكاد يمرُّ عليه حتى يقطع الأنفاس، بينما يكون على العكس إذا ما المرء كان في حالة نعمةٍ وسرورٍ، ونجد السعيدي في قصيدة (خارطة المرايا) يُلَمِّح إلى هذه الفكرة أو هذه الحقيقة تلميحاً يستدعي إعمال الفكر وتركيز الانتباه بما وراء سطوره، إذ يقول:

وَجَعُ المَكانِ (من الشعر الحر)

سيستمرُّ

لأنَّ أجنحةَ الزَّمانِ

سريعةُ التجديفِ

في نَهرِ القُدَامى

المُجبرينَ على الرحيلِ

إلى التَّجاعيدِ الجديدةِ[1]

فالمتأمّلُ في هذا النص يخال جميع الناس في مركب، أو سفينة في نهرٍ، والنهرُ هو الدنيا، والزَّمَنُ هو قبطانُ تلك السفينة، وجميعاً مجبرونَ على الرحيلِ، وكلما عَبَرَتْ السفينة مسافاتٍ من ذلك النهرِ، تقدَّمَ الناسُ في العُمرِ، وقد أطلق الشاعر وصف (نهر القدامى) على هذا النهر، في إشارة إلى أنه كما عبر القدامى هذا الزمن فنحن عابرون في إثرهم، وموضع الشاهد في هذا البيت قولهُ: (سريعة التجديف)، فالناسُ متشبثونَ بالحياةِ، يُحبّونها حُبّاً شديداً إلّا ما نَدَر، وتعلّقهم وحبُّهُم هذا يجعلهم يشعرون بسرعة مرور الزمن والتقدُّم بالعُمر، فهم مجبرون على الرحيل والوصول إلى مرحلة الشيخوخة والتجاعيد، أو كما وصفها السعيدي بـ(التجاعيد الجديدة).

فالعاملُ النفسيُّ عند الشاعر ينعكس على الزمن ويؤثّر فيه، ومن الجوانب النفسية التي تعكس الفضاء الزمني النفسي التي تتردد ويعيشها أغلب البشر، القلق والخوف والوَسْوَسة والهَمّ، وقد جاءت مثل هذه الأفكار في أشعار السعيدي، فنجد للوَسْوَسَةِ ذِكرٌ في قصيدته (ذِكْرى العناقيد) والتي يقول في أحد أبياتها: (البسيط)

---

(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/185-186.

يا لَيْلُ
مِنْ كُلِّ غاوٍ
في وسوسةٍ
أُعيذُ
شيطانَكَ المسكينَ
مِنْ شَرِّي[1]

فالشاعر يصرّح بأنه قد اجتمعت فيه وساوس الغُواةِ جميعهم، حتّى إنّهُ يرى شيطان الليل، كائناً أو مخلوقاً مسكيناً، قياساً به، فهو يُعيذ الشيطان من شَرِّهِ (أي شَرّ الشاعر) لا العكس، وممّا يُلاحَظ بوضوح، هو مخاطبة الشاعر لليل، ففيه تنشط الوسوسة حيث تخلو النفوس للراحة، ويَعِمُّ السكون، وتهدأ فوضى النهار، فلا ثرثرة للناس، بل الهدوء والسَكِينة والظَّلام، مما يساعد على تنشيط الأفكار سواء الإيجابية منها أو السلبية، ومن ذلك قالت العرب في أمثالها عن المكر والمكائد: "هذا أَمْرٌ دُبِّرَ بليل"[2]، فالليل هو البيئة الخصبة لازدهار الوساوس، حيث تَشغِل فكر صاحبها فلا يشعر بالوقت، فيَمرُّ زمانهُ وهو غارقٌ في وَسَاوسِهِ حتى يرى بياض الصبح يداهم عينيه، أو أنّه يُرهقُهُ الأرق والتفكير فيسعى لطرح الوساوس والخلود إلى النوم، فيُعييهِ ذلك، ويَعجز عن بلوغِهِ، فيَثقُل ليله عليه، ويطول عليه زمانهُ، فلا تكاد تنصرم فيه الدقائق، إلّا بِشَقِّ الأنفس، ويظل يكابد، والوساوس تنهش رأسهُ، وهكذا يبرز أثر الزمن النفسي في الوسوسة. وكذلك القلق، له تأثيرٌ كبيرٌ على نفسية الشاعر وعلى زمنه النفسي، وهو من الاضطرابات النفسية التي يسهم الليل في مضاعفتها وتركيز تأثيرها، فهو أي (القلق) أشدُّ وطأةً في الليل منه في النهار، ولذلك نجد السعيدي يخاطب الليل في حديثه عن الوسوسة، ويخاطب القلق ذاكراً الليل في تأثيرهِ عليه، إذ يقول في قصيدته (كأس المواويل الأخيرة): (الطويل)

فَيَا قَلَقي

---

(1) كالحجارة أو أشد قوة: 311/1.

(2) الأزمنة والأمكنة، أحمد بن محمد المرزوقي الأصفهاني (ت 421هـ)، ضبطه وخَرّجَ آياته: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996م: 194.

تَكفي من الليلِ
نجمةٌ
ويكفي
من العُمْرِ المُبعثرِ
دفترُ[1]

فكأنَّ السعيدي يعاتبُ قلقهُ، حيث ألقى بثقل الليل كله عليه، فساعاته الثقيلة وظلمتهُ الموحشة، يبدو أنهما أرهقا الشاعر حتى بات يتوسل القلق أن يمنحهُ نجمة واحدة تُسَلّيه وتُنسيه عذاب ليلهِ البهيم، فنجمةٌ واحدةٌ كفيلةٌ بأنْ تخفّفُ أوجاعه النفسية، فيَستمِرُّ معها ويبثّها شَجْوَهُ وحنينهُ، فيُزيح الهموم والقلق مِن صدرهِ، ويعود الشاعر ليؤكد أنَّ ما يعانيه علاجهُ بسيطٌ وغير مُكلِف، فَمِنَ النجمةِ الوحيدةِ، إلى دفترٍ متواضعٍ، يَلِمُّ شَتات عُمره المبعثر، فعُمر الشاعر هي أشعارهُ التي يسطّرها على هذا الدفتر، فكل صفحه منه تُمثّل ساعةً، أو يوماً، أو سنةً، حتى يُتمُّ عُمراً كاملاً من القريض.

فقد مَزَجَ الشاعرُ في بيتهِ هذا، القلق مع الليل؛ ليكشف عن صورة الزمن النفسي الذي فاض على فضاء شِعرهِ، "وإذا علمنا أنَّ الزمن الداخلي –النفسي– لا يضيع أبداً، فهو يطبعُ آثارهُ في الذاكرةِ، وهو صورةٌ حَيَّةٌ مِن صور النفس، حيث تَجيشُ الأحاسيسُ والأوهامُ"[2].

فالأوهام والشكوك والرَّيْب، هي أيضاً من العوامل النفسية التي تؤثر على ذات صاحبها، فتذهب به يميناً وشمالاً، مما يجعله أحياناً خارج نطاق الزمن، فلا يَشعرُ بمرورِ ساعاتهِ وأيامهِ، فهو في وضعٍ مضطربٍ، قد أخذتْ الشكوك بذهنهِ فخلقتْ له عالمه النفسي الخاص المحاط بجدران من الظنون والأفكار التي تُبعدهُ عن العالم الخارجيّ الطبيعيّ، وتلتقي به في صومعته الخاصة، ونجد ذلك في قصيدة السعيدي

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 287/1.

(1) الزمن في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الروّاد، سلام كاظم الأوسي، دار المدينة الفاضلة، بغداد، ط1، 2012م: 41.

الموسومة (عن الجرحِ والبداية) التي أوردَ فيها أكثر من موضع للزمن النفسي، إذ يقول الشاعر: (البسيط)

يَا أوسطَ العُمرِ
عانِقْ أرذلَ الحُزنِ
وأشْعِلْ اللغةَ الجَرداءَ
بالمُزْنِ
عُمرٌ مِنَ الشَّكِ
خانتني أواخِرُهُ
بأمِّ عَيْني
أَرَى ساعاتِهِ تَزْنِي
يا عُمرُ لا عُمرَ للأفراحِ
أرقَبُهُ
بنصفِ سَطرٍ مِنَ الأحزانِ
أَوْجَزَنِي[1]

فالسعيدي لديه تركيز كبير ومهم على محطات حياة الإنسان بعامة، وحياته الشخصية بخاصة، فقد بدأ الشاعر بمخاطبة (أوسط العمر) ولفظة –أوسط– تحمل عدّة دلالات، ولا تعني فقط وقوع الشيء بين شيئيْن، وإنما قد تدلُّ على أفضل الاختيارات وأنسبها، ومن ذلك ما جاء في قولهِ تعالى: Πوَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطاً لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيداًO[2]، فقد جاء في بعض التفاسير أنَّ لفظة (وسطاً) معناها: جعلناكم خياراً عدولاً[3]، فما قَصَدَهُ الشاعر وهو يتحدث عن العُمْر، فربما عَنَى بهِ السنين المتأخرة من عمر الشباب، حيث يجمع الإنسان في هذا العمر بين النضوج الجسدي والنضوج الفكري، فلا هو في ضعف

---

(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/307–308.

(1) سورة البقرة: 143.

(2) تفسير الجلالين، جلال الدين المحلي (ت 864هـ)– جلال الدين السيوطي (ت 911هـ)، راجعه: أحمد عيسى المعطراوي، دار الوطن للنشر، السعودية، طبعة عامة، 2015م: 22.

الطفولة، ولا عجز الشيخوخة، وكذلك يكون المرء قد بلغ مرحلةً من النضوج الفعلي تُمكّنهُ من تقييم الأمور وموازنتها، وينتقل الشاعر من أوسط العُمر إلى أرذل الحزن (كسر أفق توقع) في إشارةٍ تناصيّةٍ إلى قوله تعالى: Πوَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِO[1]، ممازجاً بينهما، فهو انتقال من قمّةِ العطاء، إلى قعر الحزن والشقاء، فهذا الانتقال ينقل من خلالهِ السعيدي صورةً عن سوء حَظّ الشاعر، فالحزن مازَجَ عُمرهُ حتى صَبَغَ أيامهُ بصبغته، وهذه البداية التي بدأها الشاعر توحي بتحامله على زمانهِ، فقد شَنَّ هجوماً على زمانه، حيث يقول في بيته الثاني:

عُمْرٌ مِنَ الشَكِّ

خانَتْني أواخرهُ

فالعِبرةُ كما يقال تكون في الخواتيم، وهذا العُمر في أواخر أيامهِ لَمْ يُعطِ الشاعر غير الشكوك التي عدّها الشاعر خيانةً له من هذا العمر، حتى أضفى على ساعاته صفة الرذيلة والانحراف في قوله (أرى ساعاته تزني)، وهذا الوصف للعُمر بالخيانة، وللساعات بالخروج عن خَطّ الفضيلة والاستقامة، يعكس لنا الصورة النفسية المتأزّمة للشاعر في هذا العُمر، فهو لم يشعر بِسِنِيِّهِ، ولم يَذُقْ طعم الفرح، ولا أمل له بذلك في قادم الأيام، حتى قال: (لا عُمْرَ للأفراح أرقبهُ)، فالعمر تلاشى بين الحزن والخيانة، وهذا ما حَدَا بالشاعر إلى أنْ يفقد الإحساس بالوقت، فقد اختصرَ زمانهُ الطويل واختزلهُ في نصف سطر من الأحزان، كما جاء في قوله: (بنصفِ سطرٍ من الأحزان أوجِزْني).

وهكذا يظهر أثر الزمن النفسي في هذه الأبيات، فالزمن الطبيعي لعُمر الشاعر سنوات، والسنوات لا تُختَزلْ بسطرٍ أو سطريْن، غير أنَّ الزمن النفسي قد يذهب بكل هذه السنين فلا يكون لها وجود فيما يعيشه الشاعر، حتى تُختزَل بنصفِ سطرٍ كما وصفها السعيدي.

---

(3) سورة الحج: 5.

كما وَصَفَ الشاعر الساعات باقترافها للرذيلة، مُتّهماً إيّاها بالانحراف عن جادّة العِفّة، فنراهُ يعودُ في قصيدة (حفنةٌ مِن تُرابِ الخسائر) ليلعن الأيام، بِنعتِها بنعوت العواهر، إذ يقول: (الطويل)

وَلِيَ أَلْفُ صَحراءٍ
تفُورُ حُروبَها
وفِي الرّوحِ
ذكرى رَملِها المُتناحرِ
ووحشةُ قِدّيسٍ
بِكُلِّ نَقائِهِ
رَأَى أنَّ للأيّامِ
ضِحكَةُ عاهِرٍ[1]

إنَّ تعبيرُ الصحراءِ الذي جاء به الشاعر، والذي رَبَطَهُ بروحهِ، هو تعبير عن تصحُّرِ الرُّوحِ وجفافها من طيّباتِ الحياةِ، ومَلذّاتها الماديّة والمعنويّة، وهو دليل على يأسها وقنوطها، والشاعر لِما فيه من هذا القنوط واليأس لم يكتفِ بصحراءٍ واحدةٍ ليصفَ بها روحهُ، بل جَعَلها ألْفَ صحراءٍ، مبالغة عن قنوطهِ الروحي، وجمود أحاسيسهِ تجاه الحياة، وهذه الصحراء تتجسد بروحِ الشاعرِ ولا تفارقهُ، فذكرى رملها ما زالت راسخة في روحهِ.

بهذا المدخل ينتقل الشاعر ليصف نفسه، مجسِّداً إيّاها بالقِدّيس النقي الذي تأبَى الأيام إلّا أنْ تأتي على غير ما يُحب مِن نقاء، فقد مُلئت الأيام بالغش والخداع، وكل ما يُنفر الشخص الطاهر منها، وقد وجد السعيدي وصفها بالعواهر هو الأَلْيَق لها، إذ إنَّ هذه اللفظة تتجمع بها كل عناصر الانحطاط، والجانب النفسي يتجلّى بوصف الأيام بهذا الوصف (ضحكةُ عاهرٍ)، فالشاعر ما كان ينظر للأيام كزمن طبيعي، محدَّد الساعات، ويتناوب عليه الليل والنهار، بل هي (الأيام)، زمن نفسي له معيارهُ الخاص به.

---

(1) زير المواويل: 27-28.

وقد وقَفَتْ الباحثة أيضاً على عددٍ من المواضع في شعر ياس السعيدي، تحمل في تضاعيفها عامل الزمن النفسي، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (خطوةٌ في دَربِ مُفتعَلٍ)، إذ يقول: (الطويل)

كحَسرةِ حَرفٍ
لم تُعانِقهُ جُملةٌ
وقَد نامَ دَهْراً في الشِّفاهِ
ولَمْ يُقَبَّلْ[1]

فلفظة (الدهر) هنا لا تدل على الزمن الطبيعي، بل هي تعبيرٌ مجازيٌّ عن مدة زمنية طويلة، إذ يوحي بذلك السياق الذي جاءت به مفردة الدهر، إذ استعارَ الشاعر في هذا البيت حسرته بحسرة حرفٍ لم يحالفه الحظ بأنْ يجد لهُ موضعاً في جملةٍ مفيدةٍ، وينطلق منها ليعيش حياته ويأخذ مكانه المناسب له في هذه الدنيا، بل بقِيَ وحيداً على الشفاه، ورغم مرور الزَّمَن الطويل (الدهر)، إلّا أنه بقيَ يعاني وحدته ولم ينطلق ليقول، ولكنه بَقِيَ بحسرتهِ يلعن دهره.

ومن ذلك أيضاً، ما جاء في قصيدةٍ أخرى تحمل عنوان (لا تُجْدِي)، إذ ورَدَتْ لفظة (الدهر) حاملةً معنى الوقت الطويل، حيث يقول السعيدي: (البسيط)

لِي جَنَّةٌ
غَرَبَتْ في أُفُقِ قاتلها
مِنْ بعد ما أينعتْ دهراً
على جِلدي[2]

فالشاعر هنا يرى الوقت المحدود طويلاً، فالحَرفُ نامَ دهراً على الشفاه، والجَنَّةُ أينعت دهراً على جلد الشاعر، وهذا ما يعكس لنا الحالة النفسية والتأثّرية للشاعر، معا دعاه للمبالغة والتعظيم لطول تلك المدة الزمنية، وهكذا ظهرت صورة الزمن النفسي في هذا الموضع من شعر السعيدي.

---

(1) زير المواويل: 86.
(2) م. ن: 132.

وتظهر في قصيدة الشاعر ياس السعيدي (ذاتَ شتاءٍ أخيرٍ) عدّة مواطن للزمن النفسي، إذ نجدها في قوله: (الطويل)

وتلعنُ أيامَ الصِّبا
كيفَ صَدَّقَتْ
بأنَّكَ مِنْ كُلِّ النهاياتِ
أَنْفُسُ[1]

فأيّامُ الصِّبا إنّما أطلق عليها هذا الوصف؛ لتعلّقها بمرحلة الصِّبا والشباب التي تَغلُب عليها نزعة الطيش والمرح وقلة الخِبرة، حتى إذا وصل الإنسان إلى مرحلة النُّضج وعرف الحقائق، لعن غفلتهُ وخيالهُ البعيد الذي كان يعوم فيه بعيداً عن واقع الحال، كما قال الشاعر: بأنه كان يظنّ شيئاً وتبيّن له خواء ما كان يظنّه، فأيام الصبا ليست زمناً طبيعياً موضوعياً، فهي تتفاوت مِن شخصٍ لآخَر، تبعاً لحالة التصابي ومدى تفتُّح الذهن وكمّية الوعي، فمنهم من يفهم الحياة ويخبرها بعمر صغير، ومنهم من تطول وتطول مدة طيْشِهِ، وعليه فهي مدّة نفسية يمرُّ بها بالناس بمختلف ظروفهم.

ويُكمل السعيدي في موضعٍ آخَر من القصيدة نفسها، إذ يقول:

تُحاصِرُكَ الأوثانُ
في كُلِّ سَجدةٍ
وأكبَرُها
ذاكَ الفَراغُ المُقدَّسُ[2]

يَصِفُ الشاعرُ نفسهُ بأنّهُ محاصرٌ، فتارةً تحاصرهُ الأوثان التي قد تكون رمزاً لبعض الناس ممن تتناغم أعمالهم مع الفكرة الوثنية، أو ربّما عبّر بها عن بعض الأعمال التي تحاصر واقعه فلا يستطيع الخلاص منها رغم هروبه منها إلى السجود، فقد جَعَلَها تحاصرهُ في كلِّ سَجدة، ومما قال إنهُ يحاصره (الفراغ) الذي أضفى عليه صفة القداسة، التي تمنح هذا الفراغ حصانة فلا يمكن المساس به، ولا

(1) زير المواويل: 137.
(2) م. ن: 140.

يمكن الخلاص منه، فهو أكبر ما يحاصر الشاعر في حياته، والفراغ هنا قد يشير إلى الزمن الفارغ، الذي لا نِتاج فيه، ولا قيمة به، وهو فراغٌ قاتلٌ للرُّوح حتى تصل إلى درجة الجمود فلا ترى في ما يحيط بها أيّ قيمة، ولا طعم في الموجودات، وهنا نجد الزمن النفسي، حيث يتوقف الشعور بالزمن، فلا أهمية لليل ولا للنهار، وكل الساعات تصير عديمة النفع والجدوى في هذا الفراغ.

ويُكمل الشاعر واصفاً حالِهِ في فراغِهِ هذا، فيقول:

تراقبُ دربَ العائدينَ

لِأَمْسِهِمْ

وَلا قادمٌ يأتي

ولا أَنتَ تيأَسُ

فكيفَ ستقضي ذلكَ الليل

حائراً

تفورُ سُهاداً

والمواويلُ تَنْعَسُ[1]

إنَّ من سِمات الزمن الطبيعي، أنه يتقدم دائماً إلى الأمام، ولا سلطة للذات الإنسانية عليه، بل هو المتسلّط والمؤثِّر فيها، غير أنّنا نجد الشاعر قد جعل الناس هُمْ المتحكمين في الزمن، فهم يعودون لأَمْسِهِم، في إشارة إلى ثنائية الأمل واليأس لدى الإنسان، فالناس هنا يذهبون ويعودون وكأنَّ الزمن طَيِّعاً خاضعاً لهم، وهنا يظهر العامل النفسي للزمن، ما هو إلّا وصف خيالي مُفترَض، لا وجود له في الواقع الحقيقي، وكذلك جعل الشاعر نفسهُ حائراً مُسهداً في ليلٍ مُضطَرِبٍ، لا ليلاً موضوعياً، شأنهُ شأنَ باقي الليالي؛ وذلك نابعٌ من الحالة الوجدانية الحزينة، وبالتالي يُسقِط الشاعر ما يعانيهِ على ذلك الليل بوصفهِ "الوقت الذي تجتمع فيه الأحزان على الشاعر، وتَأْبَى أنْ تفارقَهُ"[2].

---

(1) زير المواويل: 141.

(1) الزمن في الشعر الجاهلي، عبد العزيز محمد شحادة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1995م: 210.

ونستنتج مما سبق، أنَّ الشاعر قد وظَّفَ الزمن بأنماطهِ الطبيعية والنفسية في مواضع متعددة من شِعرهِ، فقد ذكَرَ ألفاظ تدلّ على الزمن الطبيعي (كالأربعين، والعشرين) التي تمثّل عدد السنين، وكذلك وظَّفَ الفضاء الزمني النفسي، كذكره (لليل، والصباح) بطريقة فنية تعكس الحالة النفسية التي عاشها.

المبحث الثاني
موضوعات الفضاء الزمني

الزمن بمفهومِهِ العام مرتبطٌ بحياة الإنسان بمختلف صورها وتفاصيلها، ويمكن أنْ يكون العكس هو الصحيح؛ فحياة الإنسان بتفاصيلها وصورها وتفرعاتها كافة،

مرتبطةٌ ارتباطاً وثيقاً بالزمن؛ فلو لا الحياة لتوقف تيار الزمن[1]، وحياة الإنسان بطبيعة الحال بأبسط صورها لا تخلو من التعقيد والتشعّب وتعدّد المحطّات، فما أنْ يُبصر الإنسانُ الحياة بعد ولادته، حتى تبدأُ محطاتُ حياته تمرُّ بهِ واحدةٌ تِلْوَ الأخرى، فالطفولةُ، والصِّبا، والشباب، والكهولة، والشيخوخة، والزواج، والمرض، والفقر، والغنى... وغير ذلك، ما هي إلّا محطات يمرّ بها الإنسان في حياته، حتى يختمها بالمحطة الأخيرة، أَلَا وهي المَوْت، ولا تخلو هذه المحطات الزمنية مِنْ أنْ تُصاحَب بمشاعر معيّنة، إمّا السرور والفرح، أو الحُزن والجَزَع، أو أن تكون بين هذي وتلك، من مشاعر الإنسان المختلفة، وبهذه العناصر التي تصيب الإنسان يتم إدراك الزمن والإحساس به، فهو مرتبط بحالة الإنسان النفسية مِن أفراحٍ وأتراحٍ[2]، ورغم إدراكنا للزمن، وإحساسنا به، فإنَّ "خبراتنا الخاصة تُشكّل أساساً ضعيفاً لقياس الزمن بموضوعية، فهو تارةً يمرّ بسرعة، وطَوْراً يُبطئ، ونحن تارةً نَعِي في عمق كل ثانية تدق، وطَوْراً يبدو علينا النسيان التام، أو اللاوعي بمرور الزمن"[3]، غير أنَّ ثَمَّةَ فروق بين الشاعر وغير الشاعر، من حيث الإحساس بالزمن وعيش تقَلُّبَاتهِ، واختلاف أحوالهِ، وتعدُّد محطاتهِ، فالشاعر بما أوتِيَ مِن رهافةِ الحِس يتفاعل مع هذه المتغيرات الزمنية، جاعلاً منها هدفاً يسعى لإخضاعهِ والسيطرة عليه فنّياً، موظِّفاً إياه في أعماله الأدبية[4]، فالشاعر يكون تأثّرهُ كبيراً قياساً بالأشخاص العاديين، سواء أكان المؤثر إيجابياً أم سلبياً؛ ولهذا ترى النصوص الأدبية إمّا أنْ تكون مُقدَّمة بالبهجةِ والسرورِ، أو تكون سوداوية مُعبِّرة عن معاناة الشعراء وهمومهم؛ لِما يملكون من حساسية عالية، تتفاعل وتتأثر بشكل كبير بكل ما يَمَسُّ ذات الشاعر[5]، فهذه

---

(1) ينظر: العوالم الأخرى: 55.

(2) ينظر: الزمان (أبعاده وبُنيته): 118.

(3) الزمن في الأدب: 18.

(4) ينظر: الشعر بين الواقع والإبداع، صبحي ناجي القصاب، دار الرشيد، بغداد، (د. ط)، 1979م: 52.

(1) ينظر: الأصالة في مجال العلم والفن، نوري جعفر، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، (د. ط)، 1979م: 17.

الصور التي نراها لدى الشعراء، سواء أكانت مظلمة أم مشرقة ما هي إلّا انعكاس لموضوعات الزمن التي تتناوب وتتغير بمرورها على البشر، ومن أبرز موضوعات الزمن التي شغلتْ وحيّرتْ عقول المفكرين عبر العصور ولا تزالُ لغزاً حتى يومنا هذا، ولا يمكن الإحاطة بمعرفتها، إلّا بما عرّفنا بهِ الله سبحانه وتعالى عن طريق أنبيائه(β) وكتبه المقدسة، هي ثنائية الحياة والموت، تلك الثنائية التي تُعدُّ أساس الوجود، حيث آلافٌ تولد وأخرى تموت، والحياة تسير، والليل والنهار دائبان في دورانهما، ولا نعلم إلّا بمقدار تلك الجذوة التي وهبها الله لأنبيائهِ(β)[1].

وهو القائل تبارك اسمه: Πتَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ * الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ O[2]، فالموت مخلوقٌ كما الحياة مخلوقةٌ بقدرته سبحانهُ وتعالى، ولِما لهذه الثنائية من أهمية بالغة، فسيختص هذا المبحث بدراستها، فضلاً عن (ثنائية الحضور والغياب) التي تعد من موضوعات الزمن المهمة أيضاً، كما ستوضحها الباحثة في موضعها.

أولاً- ثنائية الحياة والموت:

شغلت قضية الحياة والموت الفلاسفة والمفكرين عِبر العصور، فهي اللغز الأكبر الذي حارَتْ به البشرية، فمنذ فجر التاريخ وقف الإنسان مُفكّراً، بعد أن أفزعته هذه الحقيقة المخيفة للموت والفناء، وقف مفكراً لإيجاد سبل البقاء والخلود، حتى إذا عجز عن البقاء المادي الحقيقي، راح يُفَتِّش عن سبيل آخر، فأوجدَ المُثُل العليا والقِيَم الحميدة التي تُخلّد ذكرهُ، فالتشبث بالبقاء غريزة فطرية جُبِلت عليها النفس البشرية، فتعلُّقْ الإنسان بالحياة وتمسُّكهِ بها نابعٌ من كونهِ يراها "كما لو كانت شيئاً يُمتلك، حيث يكون الخوف ليس خوفاً من الموت، وإنّما هو خوف من فقدان أشياء يملكها الشخص: الجسد، والذات، والهوية، والممتلكات، والخوف من السقوط في اللاهوية، والخوف من أن يصير الشخص شيئاً مفقوداً"[3].

---

(2) ينظر: شعر الغزل في العصر الأموي (دراسة ثنائيات الشكل والمضمون)، هناء جواد، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د. ط)، 2014م: 87.

(3) سورة المُلك: 1-2.

(1) الإنسان بين الجوهر والمظهر، أريك فروم، ترجمة: سعد زهران، عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، 1989م: 118-119.

فما زالت النفس الإنسانية تتنازعها حقيقتان، لا شكَّ ولا ريبَ فيهما "حُبُّ الحياةِ والخوفُ من الموت"[1]، وهاتان الحقيقتان تمثلان قُطب الرحى في "الصراع الأزلي بين الموت والفناء المُقدَّريْن، وبين إرادة الإنسان المغلوبة المقهورة، في محاولتها التشبّث بالوجود والبقاء والسعي وراء وسيلة للخلود"[2]؛ لذلك كان لهذه الثنائية حضور بارز في شعر الشعراء، وليس الشعراء فحسب، بل على المستوى الأدبي ككل، شعراً ونثراً، فالإنسان يعيش هذه الحقيقة ويراها أمامه حيّاً، ليس فقط على المستوى البشري، بل حتى في عوالم الحياة الأخرى كعالم الحيوان والنبات أيضاً[3]، وقد كان لهذه الثنائية (الحياة والموت) أَثَرٌ واضحٌ في شعر ياس السعيدي، فقد وقفت الباحثة على عدد غير قليل من النصوص في شِعرهِ حَمَلَتْ هذه الثنائية بشكل واضح، فربما عَدَّها الشاعر قطبَيْ الزمن الرئيسييْن، فنراه في إحدى قصائده يذهب هذا المذهب، فقصيدته (زير المواويل) حَمَلَتْ من الخيبة الكثير، إذ يقول فيها:

وَمَاتَ أَلْفاً (البسيط)

وَلَمْ يَعبَأْ بِهِ أَحَدٌ

وَحَجَّ أَلْفاً

ولَمْ تَسْمَعْ بِهِنَّ مِنَى

كأنَّهُ

صَدْرُ بيتٍ ماتَ شاعرُهُ

قَبْلَ النِّهَايَةِ، مهموماً

فَمَا وُزِنَا[4]

في هذه القصيدة عرّجَ السعيدي على ذِكْر الموت ثلاث مرات، وذِكر الحياة مرّةً واحدة كما سيرِدُ في البيت اللاحق، إلّا أنَّ ألفاظ الموت تمازجتْ في لفظة الحياة، فأصبحت ألفاظ الموت أقوى، وهذا يُشير إلى حالة التشاؤم التي تُخيّم على روح

(2) روح العصر (دراسة نقدية في الشعر والمسرح والقصة)، عز الدين إسماعيل، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1972م: 19.

(3) ملحمة كلكامش، طه باقر، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ط2، 1971م: 18.

(4) ينظر: الحياة والموت في الشعر الأموي، محمد بن حسن الزير، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 1989م: 270.

(5) زير المواويل: 43-44.

القصيدة، ففي البيت الأول يؤكد فكرة الضياع والانكسار التي تحيطه، حتى كأنهُ مات أَلْفَ مَرّة، فلم يعبأ بموته أحد، ولم يحزن على فراقهِ خليلٌ ولا حبيبٌ، وحتى حَسَنَاتِهِ وما يقدّمهُ للحياة من الخير وأعمال البِر، تُطمَسْ ولا يشعر بها أحد، ولا يذكرها ذاكر، حيث جَعَلَ حَجَّهُ رمزاً لأعماله، فيقول: (وحَجَّ ألفاً)، فلم تسمع بحَجِّهِ، حتى مِنى التي هي إحدى شعائر الحج المكانية المهمة التي لا يخلو حاجّ من الوقوف بها، وتظهرُ روح الشِعر عند الشاعر بارزةً في بيته الثاني، فهو كشاعرٍ يمزجُ الموت بالشعر، فها هو يرسمُ صورةً عن حُزنهِ وغربتهِ، مُشبِّها تلك الغُربة بصَدرِ بيتٍ شعريٍّ فارَقَ شاعرَهُ الحياة، فلم يكتمل بعدهُ ولم يُدرك تمامَ الوزن، بل بقي مضطرباً مهلهلاً، يُحيطهُ الهَمُّ والحُزنُ مِن كُلِّ جانبٍ.

وفي البيت الأخير من القصيدة، يورِدُ السعيدي ثُنائيتَيْ الحياة والموت، في معرض حديثه عن الزمن، فنراه يتذمّر ويقول: (البسيط)

وقالَ يا نفسُ

غُضّي الطَّرْفَ عن زَمَنٍ

لهُ الحياةُ

وحتّى الموتُ ليسَ لنا[1]

هُنا يُظهِر الشاعر تجرّدهُ من كل شيء، فهو مسلوبٌ من قبل هذا الزمن الذي استأثرَ بالحياةَ، فلمْ يُنصف الشاعر، وليس هذا فحسب، فقد سَلَبَهُ الزمن حتى الموت، هذا الموت الذي تخشاه النفوس وتفزع منه، يقول: (حتى الموت ليس لنا)، حتى كأنّهُ تَمَنّى الموت وطَلَبهُ فلمْ يجدهُ، فالحرمان يحاصر الشاعر ويحرمهُ من كُلِّ شيءٍ.

ففي الموت نظرتان أو فِكرتان، يتراوح الموت بينهما سلباً وإيجاباً، حسب فكرة الإنسان ونظرته إليه، فـ"الموت هو العنصر السلبي الذي يواجه الحياة ويتحداها، ويشكل معها الثنائية الضِدّية في هذا الموضوع، ولكن فلسفة الموت وَهَبَتْه دلالات مختلفة من خلال اتصال الموت بالحياة، أو انفصالهما، من خلال قانونَي الثبات والتحول، ففي قانون التحول الهيرقليطسي يكون الموت في الحياة، كما تكون الحياة في الموت، والموت عند اللاهوتيين نوعان: موت الجسد وموت الروح، في حين أنَّ

(1) زير المواويل: 48.

الموت عند المتصوّفة حياة لخلاص الروح من الجسد وأعبائهِ، واتحادها أو فنائها بالذات الكبرى"[1]، ويظهر أنَّ هذا هو المعنى الذي يريده السعيدي في بيته هذا، فهو ينشد الموت ويطلبه فلا يجده، غير أنَّ الشاعر ذَكَرَ الموت بصفتهِ المطلقة ولم يعرّج على تفاصيل قد تخفف ذلك الموت، فموضوعات الموت "في حركة الحداثة الشعرية متعددة، أهمها الموت الشخصي، وموت الفداء، والموت الحضاري، وليس الموت في هذه الحداثة موضوعاً ليس غير، وإنما هو مستوى من مستويات القصيدة، أو موضوع متداخل بموضوعاتها الأخرى، وعنصر من عناصر البناء الفني، وهو يمثل أخيراً الفناء في مواجهة عناصر البقاء أو الحياة"[2].

وهنا لم يُشِر السعيدي مباشرةً إلى أنَّ الزمن قد سَلَبَهُ الموت أيضاً، فلمْ يَقُلْ (فيا نفس غضّي الطرف عن زمنٍ له الحياة، ولهُ الموت)، بل قال (حتى الموت ليس لنا)، فنفيهِ صفة الموت عنه، أوضحَ أنَّ الزمن يستأثر بكل شيء جميل لهُ، أمّا الموت فلأنهُ شيءٌ مُفزِعٌ غير مرغوب فيه، فقد نفى استئثار الزمن بهِ، غير أنّهُ محرومٌ منهُ أيضاً، والشاعر بإيرادِهِ لهاتيْن المفردتيْن (الحياة والموت) في بيت شعري واحد، إنّما سارَ على نمط أغلب الشعراء، إذْ "تُعَبِّر مفردتا الحياة والموت عن معنىً مشترَك، أو إنَّهما نَمَطان لحالةٍ واحدةٍ، بمعنى أنَّ كلّ واحدةٍ منهما لا يكتمل معناها إلّا بِذِكر الثانية، فكل منهما بحاجة إلى الأخرى"[3]، وكما يقال "في غياهبِ الموت تكمن خميرة الحياة، وفي صميم الحياة تختبئ بذرة الموت"[4].

وفي قصيدة (عن الفتى وحبيباته) يقول السعيدي: (الطويل)

لهُ أَلْفُ مَوتٍ
كامِنٍ شَرْقَ عُشّهِ
ويُغلقُ بارودُ الوشاياتِ

---

(1) عالَم محمد عمران الشعري، خليل الموسى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2003م: 31.

(2) م. ن.

(3) الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، نضال الزبيدي، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د. ط)، 2010م: 21.

(4) صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي، إحسان الدياك، مجمع القاسمي للغة العربية، (د. م)، ط1، 2013م: 7.

غَربَهُ[1]

ففي هذا البيت جعلَ الشاعر ذاتهُ مُحاصَرَةً من الشرق، بألفِ موتٍ، حيث يكون لهُ الموتُ شرقَ عُشّهِ، ومُحاصَر مِن جهة الغرب ببارود الوشايات الذي أغلقَ عليه غربَهُ، فاللافتْ للنظر قولهُ (ألفَ موتٍ)، فهو لا يكتفي بذِكر الموت، بلْ بالَغَ في ذلك حتى جَعَلَهُ ألفاً، وهذا يوحي بقساوة الواقع (واقع الحياة) المحيطة بالشاعر حيث حاصَرَهُ الموت، وبارود الوشايات، والبارود هو مادة سريعة الاشتعال تُستخدم في صنع بعض عتاد الحروب والقتل، ورائحتهُ ودُخّانهُ يرمزان للموت أيضاً، فواقع حياة الشاعر يمكن وصفهُ كما جاء في قول العَقّاد: "إنَّ الحياةَ حَربٌ ضروسٌ، علاقة الإنسان فيها بالإنسان علاقة المقاتل بالمقاتل، فهو يركب سناناً في صنعهِ في كل قناة ينبتها الزمان، وما المَوَدّة فيها إلّا حيلة مِنْ حِيَلِ الحرب، أو هدنة في حَوْمةِ القتال"[2]، فالناس في هذه الدنيا –إلّا ما رَحِمَ رَبّي– في حرب ضروس بين أحقاد وأضغان، وظُلْمٍ وطُغيان، وحَسَدٍ وغَيْبَةٍ وبُهتانٍ، حتّى كأنَّ المرء في غابةٍ، يخافُ أنْ تنهَشَهُ السِّباع في كل لحظة يغفل فيها.

ويعود السعيدي لذِكر الحياة في قصيدتهِ (حَصَى الأيّامِ)، مُجسِّداً إيّاها بوَجهٍ بشريٍّ تَسيلُ على خَدِّهِ الدموع، حيث يقول: (البسيط)

يَسيلُ دَمْعاً
على خَدِّ الحياةِ بِلا
منديلِ عاشقةٍ
كانتْ تُكَفْكِفَهُ[3]

في هذا النص الشعري أضفى الشاعر على الحياة صفة التجسيم، فقوله (خَدّ الحياة)، ورسمِهِ صورةُ الدُّموعِ وهي تسيل على هذا الخَدّ، نَقَلَ الحياة من وسط معنوي إلى صورة الكائن المادي، وهو ما يعرف في عِلم البلاغة بالتجسيم، أو التشخيص،

---

(1) زير المواويل: 12.

(2) مطالعات في الكتب والحياة، عباس محمود العقاد، المطبعة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، ط1، 1924م: 147.

(3) زير المواويل: 73.

فصورة الدموع امتزجت بالوحدة، فلا حبيبة تُكفكفُ تلك الدموع التي تناثرت على خَدّ الحياة، والسعيدي هنا سَلَكَ سبيل الكبار من الشعراء، في رَسمِهِ فلسفة خاصّة للحياة، وهي فلسفة الحزن كما صنعَ غيره، أو كما سبقهُ غيرهُ من الشعراء، "فالمتنبي فلسفَ الحياة فلسفةِ قوّةٍ، كما فلسفَ أبو العتاهية الحياة فلسفةَ زُهدٍ"[1]، وهذه الفلسفة تعكس للمتلقي موقف السعيدي من الحياة ونظرته تجاهها، وربّما كانت انعكاساً لتجارب الشاعر، ومسيرته الحياتية، وما مَرَّ به من حوادث، تركتْ بصماتها على ذات الشاعر الأدبية.

ونجد السعيدي في مقطوعتهِ الشعرية (بيان) يُكرّرُ لفظة (مات) في ثلاثة أبيات من أصل أربعة أبيات، وهي قِوام المقطوعة كلها، إذ يقول: (الشعر الحر)

بَعدَ
إدراكِهِمُ الصُّلْبِ
للكُرهِ السّائلِ
مِن نظراتِ
البعضِ
ماتَ مِئَةُ شاعرٍ
إثْرَ إصابتهمْ
بِنَوْبَةِ حُبٍّ
أُكرِّر
بعد تصديقِهم
الأبيضِ
لكُلِّ خُرافاتِ جَدّاتِهِمْ
ماتَ
مِئتا شاعرٍ
إثْرَ إصابتهم

(1) شخصية المتنبي في آثار الدارسين، نورة صالح الشملان، دار الصافي للثقافة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1990م: 106.

بنوبةِ شَكٍّ
أُكرِّر
بعد وقوفهم
الأشعثِ
تحتَ أشعةِ الماضي
المُحرِقةِ
ماتَ ألْفُ شاعرٍ
إثْرَ إصابتهم
بضَربةِ أَمْس[1]

يُلاحَظ أنَّ السعيدي بدأ في قصيدتهِ (بيان)، بالحديث عن موت الشعراء، جاعلاً وراءَ كُلِّ موتٍ سبباً، يحملُ أكثر مِن مغزى، وأبعدُ مِن معنى، وكُلُّ هذه الأسباب هي ممّا يميّزُ الشاعر عَمَّنْ سِواه من غير الشعراء، فأسباب الموت في هذه القصيدة كلها تُشير إلى رهافة الروح، وشدّة تأثّرها بمواقف الحياة، وحنينها إلى الماضي، فقد سَلْسَلَ الشاعر هذه الأسباب، وأخذَ يُزيد عدد الموتى من الشعراء، وإنْ كان الموت هنا ليس واقعياً بقدر ما هو تعبير دلالي أو إشاري إلى تميّز فئة الشعراء عن غيرهم، ففي البيت الأول عَرّجَ السعيدي على نوْبةِ الحب، جاعلاً منها باعثاً لشقاء الشعراء وموتهم، وقد راح ضحيتها مئة شاعر، وهنا دَمَجَ السعيدي بين الموت والحب. ثُمَّ في البيت الثاني يُلَمِّحُ الشاعر إلى طفولة أرواح الشعراء، وسذاجتها البريئة، حتى أنَّهم صَدَّقوا حكاياتِ جَدّاتهم فماتوا بنوبةِ الشَكِّ، وهنا تَضَاعَفَ عدد القتلى من الشعراء إلى المئتين.

أمّا في البيت الثالث فيقفز الشاعر إلى ألفِ ضَحِيَّةٍ من الشعراء الذين تَعلَّقوا بالماضي، وحنينهم للراحلين، فيقول: (ماتوا بضربةِ أمسٍ)، وهذا مِنْ تلاعب الشعراء بالألفاظ لغايات في نفوسهم، فالمتعارف عليه أنها (ضَربةُ شَمسٍ)، غير أنَّ السعيدي

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/70-71.

جعلها أمس بعد أنْ أوقفَ الشعراء تحت أشعة الماضي المُحرقة، وقوفاً حَدَى بهم إلى "خاتمة الحياة والوجود المادي، وما هو معروف ومُدرَك"[1] أَلَا وهُوَ المَوْت.

والمتأمّل في أبيات هذه القصيدة، يجد الشاعر، ابتداءً قد جَمَعَ بين المتناقضيْن، فعنوان القصيدة هو (بيان)، والمعروف أنَّ الغرض من البيان الإعلام وإبلاغ الجماهير بموضوع مهم، غير أنَّ الشاعر ختم القصيدة بقوله: (لا نسترعي انتباه أحد)، فكأنَّ روح اللامبالاة قد طغتْ على ذات الشاعر، حتى كأنَّهُ يقول قد أَلِفْنا الموت فنحن الضَّحية التي راحت نتيجة الخداع والمُكر، فماتَ شعراؤنا بالجملة بنوباتِ الحُب، وصَدَمات الشكوك، وشدّة الوجد والحنين للراحلين، فكأنَّ الشاعر يُولَدُ "منذ البداية ذاتها محتضراً"[2].

وقد أوردَ السعيدي مفردات تحمل دلالات مقترنة بالموت مثل لفظتَي (الشيب، المَنِيّة) اللتين جاءتا في قصيدته (النارُ والأسماءُ)، حيث يقول: (الكامل)

خُذْ
دَمعَتِي للغاضبينَ
خُذْ
نِصفَ قلبي
رُشَّ شَيْبي
فوقهُم
ماذا تُريدُ الأرضُ؟
يا أرضي
أَنَا طَعمُ
المَنِيَّةِ والزَّفَافِ[3]

---

(1) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم البشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1961م: 149.

(2) الموت في الفكر الغربي، جاك شورون، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2000م: 25.

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 109/1.

فقد بدأَ الشاعر بذِكر الشيب أولاً، ثمَّ انتقلَ إلى ذِكر المَنِيّة، فكأنهُ مُتَدَرَّجٌ في ذِكر مراحل الفناء والانتقال من دار الحياة إلى دار الممات، فذِكر الشَّيْب يُعد مَظهَراً من مظاهر الموت، وهو أوّلُ العلامات على دِنُوِّ النهاية، وأوَّلُ الإشارات على اقتراب وقت الرحيل، فالشعراء "لا يَرَوْنَ في ذلك الشيب اللون الأبيض فحسب، وإنّما شيئاً أكبر من ذلك بكثير وأخطر، فتصوَّروهُ إنساناً ظالماً يهجمُ على لَذّاتِهِمْ، فيسرقها منهم، ليس ذلك فحسب، بَلْ تَصَوَّروهُ نذيراً جاءَ يُنذرهم بِقُربِ الأَجَلِ"[1].

أَمّا ذِكر المَنِيّة في نَصِّهِ هذا، فقد أدرجَهُ مع مفردة (الزَّفاف)، إذ مَزَجَ بين الحزن والفرح: (المنيّة) و(الزَّفاف)، أو إنّهُ أرادَ إرسال رسالة مَفادَها أنَّ أفراحنا هي أتراحنا، فحتى زفافُنا تمتزجُ فيه منايانا، فكأنَّ الحزن هو القدر الذي كُتب علينا، فهو امتحانٌ وابتلاءٌ دُنْيَوِيٌّ، جَسَّدَهُ الشاعر في بيتِهِ هذا.

ويستخدم السعيدي في بعض نُصوصِهِ الشعرية الألوان، جاعلاً منها رموزاً تُعبِّر عن الحياة والموت، فنراه يقول في قصيدته (من ليالي ابن العبد):

لَكِ الأخضرُ المُنْسابُ (الطويل)

نَهْرَ مَسَرَّةٍ

ولِي أحمري المملوءُ حَرباً

وأَسْوَدِي[2]

فالأخضرُ الذي وجَّهَهُ للمُخاطَبْ، يرمِزُ للخَصبِ، والراحةِ والسعادةِ، فهو عنوانُ الربيعِ، حيث النَّسيمُ العليل، والأجواء اللطيفة، التي تَنْعَمُ فيها النفوس بالطمأنينة، ولِما للون الأخضر من تأثير إيجابي كبير في النفس، فقد جَعَلَهُ الله تعالى لباسُ أهل الجَنَّةِ، كما جاء في قوله تعالى: Πعَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌO[3]، فاللون الأخضر هنا جعلهُ السعيدي رمزاً للحياة، أَمّا اللونيْن الأحمر والأسود، فهُما يحملان دلالة الموت، فالأحمر يُرمِز للدماءِ، أما الأسود فيُرمزُ لكل ما

---

(2) التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري (دراسة نقدية)، ثائر سمير الشمري، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م: 143.

(3) بدوي بربطة عنق: 33.

(1) سورة الإنسان: 21.

هو غامض وكئيب، فمِن ذلك يكون علامة للحِداد والحزن، أو للدُخّان الأسود الذي يدلُّ على الخراب والدمار، وقد جاء توظيف هذه الألوان بهذا المعنى عند عدد من الشعراء والأدباء، ومن ذلك ما جاء في قول (صفيِّ الدين الحلي): (البسيط)

بِـــيضٌ صـــــنائعُنا ســـــودٌ وقائعُنـــا

خُضْـــرٌ مَرابِعُنـــا حُمْـــرٌ مَواضـــينا[1]

وبذلك يكون السعيدي قد وظَّفَ الألوان في شِعره لِتعكس دلالات الحياة والموت.

ومن ذلكَ أيضاً من قولهِ في قصيدتهِ (من نافذةِ الأربعين): (الطويل)

تَجمَّعْ على بابِ النهاياتِ
شَهْقَةً
وهَدِّدْ مَنْ اخضَرُّوا
بأغصانكَ الحَمرا[2]

فيُمثّل الشاعر نفسَهُ بأنّهُ محاط بالموت أو أنه مشرفٌ عليهِ، فقد رمزَ لذلك بعبارة (أغصانكَ الحمرا) التي يهدّدُ مظهرها من تشبّعوا بالحياة، حتى نَعَتَهُمْ السعيدي بـ(مَنْ اخضَرُّوا)، فنجد ثنائية الموت والحياة تعود هنا في هذا الموضع من شعرِهِ لتُعكَس عن طريق توظيف اللون، فمَن اخضرُّوا مَن أُفعِموا بالحياة، والذين يمكن أن يهدَّدوا بأنْ يكون مصيرهم كمصير الشاعر الذي أُحيطَ باللون الأحمر حتى غَدَتْ أغصانه حمراءَ كنايةً عن الموت.

ويوردُ السعيدي في عدد من قصائده ثنائية الحياة والموت، ففي قصيدته التي عنوانها (نَحْنُ)، يقول: (الخفيف)

نطلبُ الصَّفْحَ
مِنْ بِلادٍ رَأَتْنا
نعشقُ المَوْتَ دونها

---

(2) ديوان صفي الدين الحلي، صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت): 21.
(3) بدوي بربطة عنق: 75.

فَنُحِرْنا

يا ذِراعُ الحَيَاةِ

نَحنُ أَكُفٌّ

في حروبٍ لا نَشتهيها

بُتِرْنَا[1]

بَدَأَ السعيدي بِذِكر الموت في قصيدته، ثم عرّج على ذِكر الحياة، فقد جعلَ موتهُ هذه المَرَّة دفاعاً واستشهاداً في سبيلِ بلادِهِ، التي عشق الموت دونها، حيث يطلبُ الصَّفْحَ والعُذرَ مِن بلادِهِ، رُبّما لم يجد ما قَدَّمَهُ كافياً لَما تَستحقّهُ، فهي تستحقُّ الأكثر، ثم يُعرّج في البيت الثاني على ذِكر الحروب التي فُرِضتْ على بلادِهِ، تلك الحروب التي أَثْخَنَتْ شَعْبَهُ بالجِراح، وقد خاطَبَ الشاعر هنا ذراع الحياة، مُمَهِّداً للحديث عن قَطعِ الأكُفِّ مِن أذرعها، واصفاً نفسهُ ونفوس قومهِ بالأكفِّ التي قَطَعَتْها الحروب الجائرة التي فُرضت على الناس فرضاً وهم لا يشتهوها، ولم يكن لهم يد في إشعال نارها، فهذه هي الحياة التي رَسَمَها السعيدي في أغلب مواضيع شِعرِه، حياة مأساويّة يَغلُب عليها البؤس والأَلَمْ.

وفي قصيدة (من ليالي ابن العبد)، عَبَّرَ السعيدي عن آلامِهِ ومواجِعِهِ، إذ يقول: (الطويل)

فلا تَجْزَعِي

هذي الحياةُ يتيمةٌ

سِوَى حُزنِنا المثقوبِ

ماذا سترتدي؟[2]

النصُّ يُشير إلى مَدى شعور السعيدي بالتوجُّع والأَسى، بِحواريةٍ عاليةٍ مع ذاته، ونلحظ حضور أسلوب النهي (لا تجزعي) لـ"يبثّ ما يصطرع في دواخل نفسه من مشاعر وأحاسيس، في سبيل الترويح عن هذه النفس من جهة، والارتفاع بِشِعريةِ النص من جهةٍ أخرى، فضلاً عن إنَّ هذه الأساليب قد أكسبَتْ الخطاب شيئاً من

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/206-207.

(2) بدوي بربطة عنق: 32.

الحيوية"[1]، فالسعيدي هنا ينهَى نفسه عن الجزع فإنَّ هذه الحياة تُفصِّل حزنه ثوباً مثقوبا ترتديه، فهذه الصورة الخيالية عن الحياة تُبيّن بشكل واضح كيف يُحيط الحزن بحياة الشاعر كما يُحيط الثَّوْب بِلابِسِهِ.

وهُنا قد تَبَيَّنَ للباحثة أنَّ الشاعر لَمْ تَغِبْ عن شِعره ثنائية الحياة والموت، غير أنَّهُ تَمَيَّزَ عن غيره بتوظيف الحياة لرسم صورة الموت، فهذه الثنائية لمْ تتضمّنْ فكرة –التناقض– بقدر ما تضمّنتْ فكرة التكامل، أي تكامل الحياة مع الموت، والموت مع الحياة، وقد غلبت عليها –عند الشاعر– روح الحزن، وربما كان لطبيعة حياته، وما كان يعانيه من التأزُّم النفسي أَثَراً في إضفاء هذه الصورة على شِعرِهِ.

ثانياً– ثنائية الحضور والغياب:

الحضور والغياب محوران من المحاور الأساسية التي يدور حولهما الشعر، فالشاعر لا بدّ مِن أَنْ يرتكز على أحدهما في نتاجه الشعري، فحديثه لا يخلو من حضور أو غياب، وبتواشج هذين المفهومين تتولّد ثنائية الحضور والغياب. وعلى مدى توافرها في النصوص الأدبية يمكن اعتماد قوة شاعرية النص وركاكتهِ، فإنْ كان حضور هذه الثنائية واسعاً في النص الأدبي الشعري، فشاعريتهُ في أعلى المستويات، والعكس بالعكس[2]، ويمكن تعريف مفهوم الحضور، مِنْ حَضَرَ، والحاضِر خِلاف الغائب، وحَضَرت القوم إذا شهدتهم[3]، والحضور نقيض الغياب.

وعليه يمكن أن يقسم الحضور على قسمين: مادي ومعنوي، فالمادي هو الحضور الفعلي للشيء في مكان مُعيّن، بينما الحضور المعنوي يكون عن طريق الخيال والذهن وليس حضوراً مادياً ملموساً[4].

---

(1) شعر إبراهيم مفتاح (دراسة أسلوبية)، صالح بن عبد الله بن إبراهيم العثيم، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، السعودية، 2018م: 108.

(2) ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م: 110.

(3) ينظر: جمهرة اللغة، مادة (حَضَرَ).

(1) ينظر: المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1982م: 478/1.

أما الغياب فهو "غيبة القلب عن عِلْم ما يجري من أحوال الخَلْق لشغل الحِسّ بما ورد عليه"[1]، فهو انعدام وجود الشيء "في المحل الذي يعد وجوده فيه طبيعياً، أو سَوِيّاً، أو عادياً"[2]، وعلى هذا يكون الحضور نافياً للغياب، والغياب نافياً للحضور، فهما على طرفي نقيض، "فإنَّ ظهور الأول يقتضي اختفاء الثاني وإلغاءه، وهذا الاحتكاك الأوّل هو احتكاك منطقي؛ لأنَّهُ –دلالياً– لا يمكن للشيء أنْ يحضر ويغيب في ذات الوقت"[3].

وَلَمْ تَغِبْ ثنائية الحضور والغياب عن العرب القُدامى بمضمونها، ففي كلامٍ لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي، حين سُئِلَ عن سبب إيثارَهُ السَّجَع على المنثور، والتزام القوافي وإقامته الوزن، قال: "إنَّ كلامي لو كنت لا آمَلُ فيه لإسماع الشاهد، لَقَلَّ خلافي عليك، ولكنّي أُريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليهِ أسرع، والآذان لسماعِهِ أنشط، وهو أَحَقُّ بالتقييد وبِقِلَّةِ التفلّت، وما تكلّمتْ به العربُ من جَيِّد المنثور أكثر ممّا تكلّمتْ به من جَيِّد الموزون، فلم يحفَظ من المنثورِ عُشرَهُ، ولا ضاعَ من الموزونِ عُشرَهُ"[4]، فهو يطلبُ البقاء لِفَنِّهِ بعد زوال صاحبِهِ، إذ يكون حاضراً في الأذهان، حتى وإنْ غابَ مادّياً عن الزمنِ والمكانِ.

ويرى (تودوروف) أنَّ علاقات الغياب، هي علاقات المعنى والترميز، أما علاقات الحضور فهي العلاقات الشكلية، أو علاقات البناء[5]، وهي بالمعنى العام تقترب مع ما ذكرناه من الحضور المادي الواقعي، والحضور الذهني، وهذا يدل على أنَّ محور هذه الثنائية (الحضور والغياب)، لا يقوم على المعنى فقط، بل على صعيد البُنية الكلّية للنص الأدبي، من حيث التشكيل الظاهري الذي يتمثل بالحَذاقة والبَراعة الشعرية، مِن صيانة الجُمَل، وطرح الأساليب البلاغية الفنية، وغير ذلك مما

---

(2) الكلمات التي تداولتها الصوفية، محيي الدين بن أبي عبد الله بن عربي (ت336هـ)، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن الشاغول، دار جوامع الكلم، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت): 47.

(3) المعجم الفلسفي: 130/2.

(4) الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، حسين خمري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2001م: 14.

(5) البيان والتبيين، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998م: 287/1.

(6) ينظر: الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت؛ و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م: 31.

يكون ظاهراً جَليّاً على النص، ومن حيث البُعد المخفي الذي لا يمكن تغييره، بل تَشعر به الرّوح[1]، و"من اكتِناه هذيْن البُعدين وعلاقتهما تفيض شِعريّة النَّص، مُضْفِيةً عليه طابعاً أقرب إلى السحرية والانشداد إلى المُبْهَمْ الغائِر فيما لا يُدرَك"[2].

وقد تختلف وتتفاوت هذه الثنائية في مدى حضورها في النصوص الأدبية، ومدى تأثيرها من الناحية النقدية، وتأثيرها الجمالي في الفعلية الإبداعية، وفي ذلك يقول الدكتور صلاح فضل: "تختلف هذه العلاقات في طبيعتها ووظيفتها معاً، إذ إنَّ هناك عناصر غائبة معينة، ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معينة، إلى درجة أنَّهُ يمكن اعتبارها عناصر حاضرة، وعلى العكس نجد في كتاب مُطَوَّل، بعض الأجزاء تبعد عن البعض الآخر لدرجة يمكن اعتبار علاقتها من النوع الثاني، ومع ذلك فإنَّ هذا التقسيم يسمح لنا بالتصنيف الأوَّلي للعناصر التي يتكون منها العمل الأدبي"[3].

وبفكرةٍ مُبسَّطةٍ، يتضح ممّا تقدم أنَّ هذه الثنائية تُشير إلى كل ما كان حاضراً في النَّص الأدبي، وكان له تأثير أو أهمية بارزة كبيرة، وما كان غائباً عن النَّص، ولكن لهُ حضورٌ وجدانيٌّ روحيٌّ، وتبقى مسألة التفسير لهما واستخراجها من النصوص الأدبية، مسألة ذاتية تتفاوت بين المتلقين للنصوص، كُلٌّ حَسَبَ فَهْمِهِ للنصوص، وحَسَبْ قناعتهِ، فلا يوجد معيار واضح حاسم يمكن الرجوع إليه والاحتكام على أساسِهِ.

ولثنائية الحضور والغياب أثر كبير في شعر ياس السعيدي، كما سيُبَيّنهُ البحث، وممّا وَقَفَتْ عليه الباحثة من الشواهد لهذه الثنائية، ما جاء في قصيدتهِ (كَوْمةُ صَباحات)، حيث يقول: (الوافر)

صباحُ سَرِيرِها
وطَناً ذَبيحاً

---

(1) ينظر: الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب): 14.

(2) في الشِعرية: 110.

(3) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م: 204-205.

يغوصُ حديدَهُ الخالي

بِلَحمي

صباحي

حينَ أعثَرُ بالرَزايا

ولا أحدٌ يُنادي:

(يُمَّه سَمّي)[1]

ففي هذا النَّص الشعري، يتجلى الغياب المادي بغيابِ والدة الشاعر (الآخَر)، وانتقالها إلى دار البقاء، أَمّا الحضور فيتمثل بوجود الشاعر، إذ يتحدث عن نفسه، ونجد أثر حضور الشاعر (الأنا) من خلال "ضمير متكلم قائم بذاته"[2]، إذ يبدأ بحديثه عن أمه التي مثلت دور الآخر، وبتصويره لسرير والدتهِ الخالي منها، الذي ضاعَفَ الألم (ألم الفراق)، فذهبتْ الوالدة وبقي مكانها خالياً منها، فأدمى ذلك قلب الشاعر، حتى كأنَّ حديد ذلك السرير قد مزَّقَ جسدهُ، وغاصَ فيه من شدّة اللوعة والحسرة، فهو يعيش الوحدة والوحشة، فلا أحد بعد رحيل والدته يناديه (يُمّه سَمّي)، فـ"الألم من أكبر الأحاسيس التي تحاسر الأنا... وقد يكون البَوْح أحد الوسائل للتخلص من تلك الطاقة النفسية المكبوتة في الأنا العميق"[3]، وإنَّ تضاعيف الحسرة الواضحة على نفسيته أحدثتْ صراعاً داخلياً عاشته الأنا زادت شعوره بالغربة والضياع، كما يظهر شغف الشاعر (الأنا) بالآخر بقولِه (يُمّه سَمّي)، والذي يظهر من خلال هذه العبارة التي جاء بها من اللهجة العامية ووظّفها في هذا الموضع "فإنَّ

---

(1) بدوي بربطة عنق: 14.

(2) التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر المعاصر، أحمد ياسين سليماني، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2009م: 104.

(3) الأنا والآخر في ديوان أبي نؤاس، نور الهدى رواق، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016م: 30.

هذا السلوك له دافع داخلي من قوى لا شعورية تكونت عبر تاريخ الشخص، وخاصة من خلال علاقته بوالديه"[1].

ففقدانُ الأحبَّةِ عند السعيدي كان بمثابة الصاعقة التي أصابت حياته، جعلتهُ يعيش حالة من الاغتراب والتشتّت النفسي، ففي القصيدة نفسها يقول السعيدي:

صباحُ الأُمِّ
تتركني وحيداً
تسيرُ برفقتي
صلبانُ وهمي
.....
.....
أُريدُكِ ساعةً
أشكو زماني
وركَضَ العمرِ
مِن يُتمٍ ليُتمِ
وإنّي تائهٌ
والبيدُ روحي
وإنّي مُتعبٌ
والعِبءُ جِسْمي[2]

فالشاعر يجسّد في هذا الموضع حالة الاغتراب الروحي التي يعيشها من خلال بثّهِ الشكوى لوالدته الغائبة التي أفجعهُ الزمن بموتها، فهو يناديها ويتوسَّل حضورها قربهِ ولو ساعة واحدة، ليبثّ إليها شكواه من زمانه الذي لم يجد منه سوى الألم، حتى إنَّه جعلَ عُمرهُ كلّهُ يُتماً، فلا فسحة للسعادة والراحة، ولذلك يقول: (وركضَ العمر من يُتمٍ ليُتمِ)، فـ"الذي يفقد الحبيب تشطره الغربة شطراً دامياً، وترميه

(1) الشخصية (بناؤها، أنماطها، اضطراباتها)، مأمون صالح، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م، 21.

(2) بدوي بربطة عنق: 13-19.

في الآبار البعيدة التي لا قاع لها، مقذوفاً أبداً، وناشجاً أبداً، لا أمل له في أن يحقّق التلاؤم مع الزمن"[1]، فهو يصرّح باغترابه عن المحيط الذي يعيش فيه، فيجعل البِيد روحهُ (الصحراء)، فكأنَّ روحه أجدبتْ كما تجدب الصحراء، فليس فيها سوى الرمل وقلّة الماء وصعوبة العيش، ثم يجعل العبء (ثقل الحياة) هو جسمه، فلا أمل من الخلاص من هذا العبء الذي أثقلَ كاهل الشاعر، والذي بدَوْرِهِ يمثّل جانب الحضور في النص.

ويُكمل السعيدي في القصيدة نفسها، ليؤكد وقوع حالة الغياب ورسوخها في شعره، حينما يقول:

أنا ابنُ الفَقْدِ

كَمْ أهديتُ عُمراً

لِلَوْنِي

ثُمَّ كَمْ أحرقتُ رَسمي

أنا ابنُ الفَقْدِ

ما عَجَبي وخَوْفي!؟

بهجرِكِ للحياةِ

وصلتُ رَحمي[2]

حضور صوت الشاعر هنا، جاء من خلال توظيفه لضمير المتكلم المفرد (أنا)، فهذه الضمائر لها أثرٌ كبيرٌ في إثراء الدلالة لأنَّ "معنى الضمير وظيفي وهو الحاضر أو الغائب على إطلاقهما"[3]، فعبارة (ابن الفَقد)، توحي بهيمنة حالة الغياب وعُمق الفراغ الذي خلّفتهُ والدة الشاعر وراءها، فالشاعر يُصرّح بأنَّهُ ذاق مرارات الفراق وشدّة الغياب، من خلال ما جاء في نصّهِ الشعري، كقولهِ: كم أهديتُ عُمراً،

---

(1) الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي، عزيز السيد جاسم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1985م: 111.

(2) بدوي بربطة عنق: 21.

(3) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1979م: 111.

كم أحرقتُ رسمي، ثم خاطبَ والدته قائلاً: بهجركِ للحياةِ وصلت رحمي، أي اكتملت المصائب عليَّ من جميع الجهات، فهي تحيط بي من جميع الجهات، كصلة الرحم، وفي هذا إشارة عميقة إلى تلازم حالة الفقد (الغياب) مع عذابات الشاعر المتصلة (الحضور)، فالسعيدي في أغلب نصوصهِ يجسّد حالة الاغتراب النفسي لديه "الذي هو حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريباً وبعيداً عن واقعه الاجتماعي"[1]، وهذا ما نجده في قصيدة (ذكرى العناقيد)، التي يقول فيها: (البسيط)

وكَيْ يَكُونَ
أَضاعَ العُمْرَ
مُرْتَحِلاً
وَعِنْدَمَا كانَ
نَادَى لَيْتَنِي
غَيْرِي[2]

في هذا النص الشعري يبحث السعيدي عن سببٍ يوجد به نفسه (فالغياب هنا هو غياب الشاعر)، ليتخلّص به من ضياعه، فارتحلَ طالباً هذا الوجود وهذه الكينونة، وعندما وجد نفسه (هنا يتمثّل جانب الحضور)، وقارَبَ بلوغ الغاية (نادى ليتني غيري)، في إشارةٍ واضحةٍ إلى ديمومة شعورِهِ بالغربة، وهذا يدلّ على أنّ الشاعر يحمل نفساً كبيرة لا تنسجم مع الأوساط الاجتماعية التي يصعب عليها حمل ما ينسجم معه ويتآلف مع ذاته روحياً "فالفرد الذي يعجز من الاتحاد بالجوهر الاجتماعي يقع في تجربة اغتراب النفس"[3]، وهذا ما لاحَظتهُ الباحثة في أغلب قصائد الشاعر، إذ تتكرر هذه النغمة، وربما كان ذلك بسبب الفروق الثقافية والعادات والتجارب التي عاشها الشاعر، وجعلتهُ غريباً في مجتمعه.

وقد يكون الحضور والغياب في القصيدة عن طريق رفع مكانة الحاضر، وإعطائهِ الدَوْر الأكبر، والمنزلة الأعظم، ويكون الغياب الآخر المُهمَّش ذي الدَوْر

(1) عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، (د. ط)، 1985م: 264.
(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 311/1.
(3) الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، قيس النوري، مقال منشور، مجلة عالم الفكر، العدد (2)، المجلد العاشر، (د. م)، 1979م: 21.

الضئيل، حتّى كأنَّ لا حضور لهُ، ونجد هذا النهج في قصيدة (حفنةٌ من تراب الخسائر)، حيث يرفع من شأن الحبيبة، فيجعلها صاحبة المقام السامق، فنراه يقول:

وأنتِ تلاواتٌ (الطويل)

يُزَقزُقها النَّدَى

وخَصرٌ ضئيلٌ

كابتسامةِ شاعرِ[1]

فهنا هي الجميلة الممشوقة ضئيلة الخَصر، صاحبة التَّرَف؛ كأنّما هي زقزقات يُطلقها الندى، وهنا في هذا البيت يُبرز حضور الحبيبة، بشكل واضح، ثم يُكمل السعيدي، قائلاً: (الطويل)

فَلَمْ تَرحمي

جُوعي الغريبَ لقُبلةٍ

ولا خَيَّطتِ فُستاناً

لِعُرِي دَفاتِرِي[2]

وفي هذا الموضع من القصيدة، يُظهِرُ الشاعر عَجزَهُ واستعطافهُ لمحبوبتهِ، بينما هي الطاغية التي لم تَرحم، فلا تزال صاحبة الحضور المعنوي رغم إنّها الطرف الغائب (غياب مادي)، ونراهُ يوهِنْ حتّى تاريخه، فيصفه برسائل المغدورين، إذ يقول:

رسائلُ مغدورينَ (الطويل)

تاريخُ أَضلُعي

قِفِي تقرأي فيها

سطورَ الخَناجرِ[3]

فهو هنا يرسُّخ فكرة غيابهِ رغم حضوره مادياً، فحتى تاريخه، أصابهُ الوَهْن، حيث نَعَتَهُ برسائل المغدورين، ولا زالت آثار الخناجر وسطورها في أضلُعِه، ففي هذا

---

(1) زير المواويل: 20.

(2) م. ن: 21.

(3) م. ن.

البيت يُظهِر الشاعر الشكوى والضعف أمام حبيبتهِ؛ لتنظُر في حالهِ لعلَّها تمنحهُ نظرة رحمةٍ تواسيه على ما أصابهُ.

وما زالت صورة الطغيان والكبرياء للحبيبة يرسمها الشاعر بقصيدتهِ، فيقول:

ولا خَصرُكِ المنحوتُ صُبحاً
يُريدُني
ولا عاجُهُ
يَرضَى بِطينِ جرائِري
وأَنتِ قطارُ الضوءِ
غادَرَ مُسرِعاً
وظَلَّتْ لِمِثْلي
وَحشَةُ المتأخِّرِ[1]

يُعرجُ الشاعرُ في هذا المقطع على ذكر (الصبح) الذي هر تعبير عن الجَمال والراحة النفسية، حيث يتميَّز الصباح بسِحرِ النَّسيم، والضياء اللطيف، مع نشاط الطيور، وانتشار زقزقة العصافير، فيكون الصبح مادَّةَ أيقونة الجَمال، حتى قال فيه الشاعر إيليا أبو ماضي: (الخفيف)

فَتَمَتَّـع بالصُّـبْحِ مـا دُمْـتَ فيـهِ لا تَخَفْ أَنْ يَزولَ حتّى يَزولا[2]

هكذا يَصف الشاعر جمال خصر الحبيبة، ثم يُشَبّهُها بقطار الضَّوء الذي غادَرَ مسرعاً، وأَخَذَ معهُ بريق الأَملِ والنور الذي كان يُبصِر به الشاعر.

ومِمّا تقدَّم، يتبيّن أنَّ هذا النص تَنازَعَهُ محوران: الأول مَثَّلَ الحضور، وهو محور الحبيبة (الغائبة الحاضرة)، أَمّا المحور الثاني فيتمثَّلْ جانِب الغياب، والذي تَمَحوَرَ حول شخصية الشاعر (الحاضر الغائب)، التي لم يكن لها حضور مهيمِن، بل أخذتْ الجانب الضعيف الضائع، وهذا أمرٌ مألوفٌ عند الشعراء، فغالباً ما يقللون من شأن أنفسهم أمام محبوباتهم.

---

(1) زير المواويل: 26-27.

(2) إيليا أبو ماضي (الأعمال الشعرية الكاملة): 255.

ومِنْ مشاهد الحضور الذهني، ما جاء في قصيدتهِ (عن الفتى وحبيباته)، إذ يقول: (الطويل)

تَجَلّى وَلَمْ يَخْذلْ
وَدَاعاً أَحَبَّهُ
وَلَا كَذَّبَ الرُّؤْيَا
وَلَا خانَ جُبَّهُ
لَهُ قَمَرٌ
ما ذاقَ طَعمَ ضِيائِهِ
ونَهْرٌ مِنَ الأفراحِ
مَا ذاقَ عَذْبَهُ
كَحسرتِهِ
ما زالَ يَصْعَدُ حَرفَهُ
وَها هُوَ بالفِعلِ الذَّبيحِ
مُشَبَّهُ[1]

مِنْ عنوان القصيدة، يَظهَر أَنَّ الشاعر يتحدث عن شخصية الفَتَى التي جَعَلَها الشاعر قِناعاً للحديثِ عن نفسهِ، وفي مطلعِ القصيدةِ نجِدُ حضورَ الفَتَى متمثلاً بقَوْلِ الشاعر (تَجَلَّى) أَيْ ظَهَرَ وبانَ للعِيانْ، وهذا الحضورُ حضورٌ معنويٌّ، حيث يُثار في ذِهن القارئ حضور الشاعر في النَّص الشِعري، فيراه ماثلاً أمامهُ بين السطور، فالحضور الذهني كما قيل "هو أنْ تكون الصورة موجودة في الذهن، يدركها إدراكاً مباشراً، أو إدراكاً نَظَريّاً، وأنْ يكون الذهن شاعراً بحضور الشيء"[2].

ثُمَّ يسترسلُ الشاعرُ في الحديثِ عن ذلك الفَتَى، مُستهِلّاً حديثهُ بنفي بعض الخِصال عن ذلك الفتى، فهو (لم يخذل، ولا كَذّبَ الرؤيا، ولا خانَ الجُبّ)، وهذا النفي تتمثل به حالة الغياب، فهذا الغياب هو غياب الخذلان والتكذيب والخيانة عن روح القصيدة.

---

(1) زير المواويل: 7.
(2) المعجم الفلسفي: 478/1.

أَمّا في البيت الثاني، فيتجَلّى الحضور في القَمَر، إذ يقول السعيدي: (لَهُ قَمَرٌ) لَمْ يَذُقْ طَعم ضيائِهِ، ويتجَلّى الحضور في قوله أيضاً: (النهر نهر الأفراح)، الذي يقول: ما ذاق عَذْبَهُ.

يورِدُ السعيدي هذه الكلمات كتعبير مجازي يحملُ أكثرَ مِنْ دلالةٍ، فالقَمَرُ رُبَّما رَمزَ لَعِدّةِ أمورٍ، تُعرف ببريقها ونورها الروحي، كالشباب مثلاً، أو الذكاء وعُلوّ المنزلة، غير أنّهُ لمْ يَحظَ من ذلك بشيء، فقولهُ ما ذاقَ طَعمَ ضيائهِ يوحي بهذا الأمر، وهو عَدَمُ النَّفعِ والإفادةِ مِمّا في يديهِ مِمّا شَبَّهَهُ بالقمر، وكذلك نهرُ الأفراحِ الذي نراهُ حاضِراً في شِعرهِ، ولكنه حُرِمَ مِن عَذْبِ مائِهِ.

والسعيدي في هذا البيت كَوَّنَ صورةً في مُخيّلة قارئِهِ، صورةً خياليّةً للقمر، وتَذَوَّق الضياء، والمعروف أنَّ الضياء يَرى ولا يَتَذَوَّق، غير أنَّ السعيدي مازَجَ بين الحواس، فَخَلَطَ بين الذَّوْقِ والبَصَر، وكذلك رَسَمَ صورةً خياليّةً لنهرِ الأفراح، والمعروف أنَّ النَّهْرَ يجري فيه الماء، أمّا الأفراح فهي أمورٌ روحيَّةٌ، تستشعرها النفس، فكأنَّ السعيدي أراد إضفاء صفة المَوْج والتدفُّق على أفراحه التي حُرِمَ منها، والمتمعِّن في هذهِ الصور التي ولَّدَها خيال الشاعر يجدها تَقَارَبَتْ ببعض مضامينها، فقد تقاربتْ من خلال إضفاء حاسّة الذوق عليها التي جاء بها الشاعر، وهذا التقارب من الأمور التي تسود في الحضور المعنوي، إذ غالباً ما يحصل التقارب والتقاطع بين الصور المعنوية التي يرسمها الشعراء في حالات الحضور المعنوي، كما يذهب إلى ذلك (رولان بارت)، إذْ يصفُ الحضورَ المعنويَّ بأنَّهُ "إنتاجُ شبكاتٍ وحُزَمٍ من الصور، تتقاطع حيناً، وتقترب حيناً"[1]، وعليه تكون تجليات الحضور في البيت الثاني متمثلة بالقَمَرِ ونَهرِ الأفراحِ، أمّا الغياب فهو غياب الانتفاع واستثمار هذه الهِبة التي كانت بين يَدَيْ الشاعر، أما الزمن الذي تدور في نطاقِهِ هذه الثنائية فهو ماضي الشاعر وحاضرهُ، الذي حَرَمَ الشاعر مِنَ التَمَتُّع بما وَهَبَتْهُ الحياة مِن نِعَمِها ونَعيمها.

---

(1) فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، بشير تاوريت؛ و سامية راجح، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، (د. ط)، 2009م: 44.

أمّا البيت الثالث، فحضور الحسرة هو المَيْدان الذي جالَتْ بِهِ روح الشعر، حيث جعلها الشاعر بتزايدٍ وتنامٍ مستمرٍّ، مُشَبِّها نُمُوَّ حَرفَهِ وصعودِهِ: (والحرفُ هنا حملَ أكثر من دلالة، ومن بينها معنى الشعر) بتزايد حسرتهِ، فقد جعلَ حروفهُ وحسرتهُ تدوران ضِمنَ نطاقٍ واحدٍ فيتزايدان باستمرارٍ، والنتيجة كانت أنَّهُ شَبَّهَ حرفهُ بالفِعلِ الذَّبيحِ الذي لا نتيجة تُرتجى مِن ورائِهِ، حتى كأنهُ يقول لا ثَمَرةَ مما أكتُبُ، وهذا يمثّلُ الغياب، أي غياب الثَّمرةَ والنتيجةَ التي كانتْ مَرجوَّةً مِن وراءِ حَرفِهِ، غيرَ أَنَّهُ ذُبِحَ ولَمْ يُثْمِر.

ومن مظاهر الحضور والغياب عند ياس السعيدي، نَجِدهُ في قصيدتِهِ (ذاكرةُ الصَّهيلِ) التي جاء فيها قوله: (الكامل)

مِيعادُنَا

مَلَّ انتِظارَ وُصُولِنَا

فَحَضَرتِ أَنْتِ

وغادَرَ المِيعادُ[1]

إذْ يُظهر الشاعر في هذا البيت تَلَهُفِهِ لوصول الميعاد واللقاء مع حبيبته، وقد طالَ انتظارِهِ لهذا اليوم حَتّى سَئِمَ منه، ولذلك أَسنَدَ العِلل للميعادِ نفسهِ، فقال: (ميعادُنا مَلَّ انتظارَ وصولنا) –وهي إشارة إلى الغياب– فقد أرهَقَهُ بُعدُ حبيبتهُ عنه، حتى إذا ما حَضَرَتْ –ويَظهر أنَّ الحضورَ هنا ذهنيّاً وليس حضوراً ماديّ– إذ يقول: (عندَ حضورِها غادَرَ الميعادُ) –وهي إشارة إلى الحضور– وهذا الشيءُ ممتنعٌ إذا ما كان الحضور ماديَّاً، فالميعاد يتحقق باجتماعهما ولقائهما، أمّا مَا جاءَ في البيتِ فيؤكد حضورها ذهنيّاً، حضورُ صُورَتِها بِبالِهِ فلا تُفارقَهُ، غير أنَّ حضورها الحِسّي الدافعي أصبحَ مستحيلاً، ولذلك غادَرَ الميعادُ، إذْ لا أَمَلٌ بحصولِهِ، وهذه الصورة كثيرة في الشعر، فالنص عبارة عن تشابك حالتَي الحضور والغياب وتمازجهما لشدّة قرب الموضوع الذي أراد الشاعر معالجته من روحِهِ ولغتِهِ، فقد قيل في مثل هذا الوصف: (المتقارب)

---

(1) زير المواويل: 61.

أَيَـا غائبـاً حاضـراً فـي الفـؤادِ سَـلامٌ علـى الغائـبِ الحاضـرِ[1]

ونَجِدُ في قصيدة السعيدي (وطنٌ عارٍ عن الصحّة) التي قالها في أَحَدِ أصدقائهِ، الذي تركَ أَثَراً واضحاً للحزن في ثنايا القصيدة، والتي جعلت الشاعر يُهديها بهذا الشكل: (حتماً إلى شاعرٍ مِن أرض السَّواد، وإلى أرضِ السَّوادِ مع وقف التنفيذ).

ويَظهرُ مِن الإهداءِ أنَّ الشاعر عاتِبٌ على أرض السوادِ (أرضِ العراقِ) التي غَيَّبَتْ صاحبَهُ، فضِمْنَ ما جاء في قصيدته قوله:

أَبدأُ مراسيمَكَ (من الشعر الحر)
مِنْ تِلكَ المَدينـةِ التي
أهدَيْتَها تاجَ كلماتِكَ
وأَهْدَتْكَ كُلَّ شتاءٍ
وَحْلَ أَزِقَّتِها
مِنَ المَسبحةِ الطويلةِ
في يَديْكَ
تُرَى كُنتَ تُسَبِّحُ اللهَ
أَمْ كُنْتَ تُحصِي
أسماءَ حبيباتِكَ المِئةَ
أَبدأُ مراسيمكَ
مِنَ الأيّامِ
التي رَضَّتْ خيولَها
صَدْرَ أُمنياتِكَ[2]

يبدأُ الشاعرُ قصيدتهُ بِذِكرِ (صديقه الشاعر)، وذَكَرَ تَنَكُّرُ الوطنِ وتقصيرهُ تجاههُ، فَعَبَّرَ عن الوطنِ بالمدينةِ التي أهداها الراحل (تاجَ كلماتهِ)، أي أفضل ما

(1) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت 542هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ط1، 1979م: 523/8.

(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 386/1-387.

جاء من شِعرهِ، بينما أهدته وَحلَ أَزِقَّتِها في كُلِّ شتاءٍ، ولفظةُ (الوحلِ) هذه تدلُّ على قمّةِ الخذلان والاستخفاف وجُحود الفَضل، ثم يُشير السعيدي إلى المَسْبَحَةِ الطويلةِ في يَدِ الرّاحلِ، والتي لها عِدّةُ دلالاتٍ، مِنْ بينها أنَّهُ كانَ مِن أصحاب التَدَيُّنِ والالتزام بالأخلاق الرَّفيعة، ثم يتساءل الشاعر عن غَرَض تلك المسبحة، هل كانت لِذِكر الله أم لِذِكرِ حبيباتهِ المئة، والحبيبات هنا ربّما حَمَلْنَ معانٍ أخرى غير المعنى الظاهر، فقد تدلُّ الحبيبةُ على الخصلةِ الحميدةِ التي تحلّى بها الراحل، أي خِصالِهِ وحَسَناتِهِ التي بَلَغَتْ عدَداً كبيراً حتى جَعَلَها الشاعر مئةً، في إشارةٍ إلى كثرتها.

أمّا في المقطع الثالث، فيذكر السعيدي الأيام الصعبة التي عاشَها صديقهُ، والتي عاشَها أغلب العراقيين، مِن معاناةِ الفَقرِ والحروبِ، حتى شَبَّهَها بالخيول التي تَطَأُ بحوافرها صدر الراحل.

ونلاحظ في هذا المقطع حضوراً زمانياً أضفاه الشاعر على نَصِّهِ الأول، إذْ ذَكَرَ الشتاء، حيث قال: (أهدتكَ وَحلَ أزقَّتِها كُلَّ شتاءٍ)، أمّا الموضع الثاني فهو قولهُ: (ابدأ مراسيمك من الأيام)، فذكرَ الأيام الصعبة التي تطحن الناس كما تدوسُ الخيلُ صدرَ القتيل، وذكرَ الشتاء الذي حَمَلَ دلالاتَ الخُذلانِ والكآبة، من خلال التقديم لذِكر الوحلِ، وهذا ما ترك أثَراً واضحاً للحزن في نَصِّهِ، وعليه يكون الحضور حضور الزمن المأساوي، أمّا الغياب فيكون غياب الصديق الراحل، غياباً ماديّاً، إلّا أنّهُ حاضرٌ في مُخَيَّلةِ الشاعرِ وعواطفهِ ومشاعرهِ: "فالشعور بالحضور فَرقٌ كبيرٌ؛ لأنَّكَ قد تكون شاعراً بحضور الشيء وإنْ كان غائباً عنكَ، أو تكون غير شاعر بحضورهِ وإنْ كان بِقُربِكَ"[1].

ومما تقدّم، يتضح أنّ الشاعر قد أوردَ ألفاظ ترسّخ ثنائية الموت والحياة في قصائده، وكذلك فيما يتعلق بثنائية الحضور والغياب، فكانت الذات غالباً في شعر السعيدي هي محور الأحداث، وهي تمثّل الحضور غالباً، أمّا الآخر فيمثّل الغياب في كثير من نصوصِهِ.

(1) المعجم الفلسفي: 478/1.

الفصل الثالث

وسائل تشكيل الفضاء الشعري وتقاناته عند ياس السعيدي

- توطئة.
- المبحث الأول: الصورة الشعرية.
- المبحث الثاني: التناص.
- المبحث الثالث: المفارقة.

توطئة:

لا بُدّ من المرور ولو بلمحةٍ خاطفةٍ على ماهيّة الفضاء في النصوص الإبداعية، وإعطاء إضاءات ولو بصورة مختصرة عنه، عند الحديث عن التقانات التي يتشكل منها ذلك الفضاء، فهو أي فضاء النص "لا يقدّم لنا نفسه بسهولة، أو يعرض حدوده في هذا النص أو ذاك النص من الخطاب بوضوح، وخصوصاً لما نتصور أنْ فضاء النص في الحقيقة هو النص ذاته، ولكن من المؤكد لنا هو إن القارئ لا يستطع أن يصف لنا الميدان بأكمله لنص معين، فكل وحدة للمعنى يمكنها أن ترتبط بوحدات أخرى للمعنى عن طريق سلسلة لا نهائية لها من التأويلات"[1]، وهو ما يمكن تسميته بالوسائل أو التقانات التي تشكّل بمجموعها الكلي الشكل النهائي للنص الإبداعي.

فمن خلال هذه التقانات تظهر أدبية النصوص الإبداعية وشعريتها، لتتماز بها الكتابة الأدبية عن الكتابات النثرية المباشرة الخالية من روح الأدب والفن، "فالكتابة الأدبية أولاً وأخيراً هي محاولة إبداعية في اللغة؛ أي هي استعمال غير عادي لها يرتكز على البعد الفني فيها"[2]، وتوظيف هذه التقانات في النصوص من أجل الوصول بها إلى أرفع المستويات الأدبية، يتطلب مهارة وثقافة عاليتيْن يجب أن يتحلى بهما الأديب أو الشاعر حتى يتمكن من شحن نصوصه الإبداعية بفاعلية تلك التقانات وطاقاتها الإيحائية المباشرة وغير المباشرة، وبالتالي يؤثر في المتلقين لأعماله ويشدّهم إلى نصوصهِ بما يودعه فيها من سِحرٍ وجمال، جاعلاً منها عالماً شعرياً لهُ ميزتهُ وفرادتهُ التي تميّزهُ عن غيرهِ من النصوص الإبداعية[3].

---

(1) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987م: 148.

(2) التقانات السردية في القصيدة العربية، أنور غني الموسوي، دار أقواس للنشر، العراق، (د. ط)، 2020م: 8.

(3) يُنظر: تقنيات وآليات الإبداع الأدبي، صاحب الربيعي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011م: 27-28.

والتقانات التي ترسم هيكلية العمل الأدبي وتتشكل من مجموعها النصوص الإبداعية، هي بطبيعة الحال تحمل معنى المهارة أو الخبرة في سبك عناصر المكون الرئيس للمادة الأدبية، وإحكامها فنياً أو علمياً، فهي مأخوذة في الأصل من لفظة يونانية هي (Techinkos) والتي تعني (تقنيات)، وهي للمهارة والخبرة أقرب منها إلى المعنى العلمي المتعلق بالبحث النظري المجرد؛ لأنَّ الأول مرتبطٌ بالممارسة والتطبيق بغية البلوغ إلى الغايةِ المطلوبةِ[1]، وهي بهذا المعنى –إذا نظرنا إليها من منظار الأدب– توحي بوجود نظام فني أدبي لهُ قواعد وثوابت مستقرة متعارف عليها تُستخدم في النتاجات الإبداعية للشعراء والأدباء، ومن أمثالها: الصورة الشعرية، والتناص، والمفارقة وغيرها كثير، إلّا أننا في هذا الفصل سنركّز على أكثر تلك التقانات والأساليب بروزاً وتأثيراً في نتاج الشاعر الشعري بعامة، وفي تشكيل الفضاء الشعري بخاصة.

(1) يُنظر: المعجم الفلسفي: 1/329–330.

المبحث الأول

الصورة الشعرية

الصورة لغة:

وردت لفظة (الصورة) في مواضع عدّة في القرآن الحكيم، منها في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ﴾[1]، وفي موضع آخر: ﴿هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ﴾[2]، فالصورة هنا بمعنى الحال والشكل الذي خلق الله سبحانه وتعالى عليها البشر، وقال ابن فارس: "الصورة صُورة كلّ مخلوق، والجمع صُوَر، وهي هيئة خلقته"[3].

وذَكَرَ صاحب لسان العرب في مادة (صور): "تصورتُ الشيء: توهّمت صورته فتصوّرَ لِي. والتصاويرُ التماثيلُ... يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئتهُ، وصورةُ الأمر كذا وكذا أي صِفتهُ"[4].

الصورة اصطلاحاً:

لم يتفق أرباب الأدب والبلاغة والنقد القديم والحديث على تعريف موحَّد للصورة الشعرية، بل تعددت الأقوال وتنوعت المذاهب في مفهومها، فمن العسير وضع تعريف واحد جامع ومانع لها؛ بسبب ارتباطها بالشعر وبنيته الفنية، وكذلك ارتباطها بفكر الشاعر ومُخيّلتهِ التي تتباين من شخص لآخر تبعاً لِكَمّ الإبداع والإتقان عنده، وكون الشِعر في تطوّر وتغيير مستمر، فهي تتطور وتتغير تبعاً له، وبذلك لا يمكن الثبات على تعريف واحد لها[5]، ولهذا "فشلت المساعي التي تحاول تقنينه، أو تحديده دوماً؛ لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي للفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبَّر عنها بالموهبة"[6].

---

(1) سورة الأعراف: 11.

(2) سورة الحشر: 24.

(3) مقاييس اللغة، مادة (صور).

(4) لسان العرب، مادة (صور).

(5) ينظر: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، محمد سعيد شحاتة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م: 111.

(6) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م: 19.

ولم تكن فكرة الصورة الشعرية غائبة أو بعيدة عن النقاد العرب القدماء، فها هو أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ) يشير إلى الصورة الشعرية في معرض تقويمهِ للشعر والحديث عن خصائصه، إذ يقول: "فإنما الشعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النَّسج، وجنسٌ من التصوير"[1]، ويتضح من خلال هذا النص أنَّ فكرة الصورة كانت حاضرة عند النقاد العرب في ذلك الزمن، وتوحي بأنَّ الجاحظ قد ربطَ بين الفكر والجانب النفسي المعنوي من جهةٍ، والجانب الحسّي المجسم من جهة أخرى، خالقاً من ذلك الحس تصويراً فنياً يُضفي على الشعر رونقاً وجمالاً من خلال ما يُثيرهُ في أذهان المتلقين له من صور شعرية[2].

ونجد عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) يعرج على ذكر الصورة وينوّه بما جاء به الجاحظ من قبل، إذ يقول: "واعلم إنَّ قولنا الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لِما نعلمه بعقُولنا على الذي نراه بأبصارنا، ... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بَينونَةً في عقولنا وفَرقاً، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأنْ قُلنا: للمعنى في هذا صورةٌ غير صورته في ذلك، وليس العبارةُ عن ذلك بالصورة شيئاً نحنُ ابتدأناه فيُنكرهُ مُنْكِرٌ، بل هو مستعملٌ مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة، وضربٌ من التصوير"[3].

وهذا القول للجرجاني يُظهر بوضوح إيمانه بمصطلح الصورة، وقد أرجع ذكرها للعلماء، عاصباً إياها برأسهم، مستشهداً بقول الجاحظ كما ظهر للبحث، خشية أنْ يُنكِر عليه مُنكِرٌ إيراده لهذا اللفظ، والذي يهمنا هو أنَّ القدماء قد عرفوا الصورة الشعرية وتداولوها في كتبهم ودراساتهم.

---

(1) الحيوان، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، القاهرة، مصر، ط2، 1965م: 132/3.

(2) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م: 260.

(3) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأهُ وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2000م: 508.

أمّا مِن المعاصرين، فقد عُرّفَتْ الصورة بأكثر من تعريف، ومنهم الناقد ماهر حسن فهمي إذ يقول في تعريفها: "تجمع بين الشكل والمضمون، تجمع بين الفكرة والرسم الذي يعبّر عن هذه الفكرة، فهي تجسيم لأمر معنوي"[1]، كما عرّفها الدكتور نعيم اليافي بأنها "وحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار... إذن هي واسطة الشعر وجوهرِه وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكّل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه"[2]، ولعلَّ تعريف سيسل دي لويس لها، يُعد من أوجز التعاريف التي يمكن أن تكون كافية وافية لنقل معناها بصورة مختصرة وجيزة، إذ يقول في تعريفها: "إنَّ الصورة الشعرية هي رسم قِوامهُ الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[3]، فالكلمات ترسم الصورة في ذهن المتلقي للشعر من خلال براعة الشاعر وتوظيفه للعناصر الإبداعية التي تُرسم من خلالها الصورة.

وقيل في الصورة أيضاً: "هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب، والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صورهِ الشعرية"[4]، ويظهر من هذا التعريف أنَّ للصورة الشعرية عناصر فنية تتشكّل منها، قِوامها الألفاظ والعبارات والمعاني.

---

(1) قضايا في الأدب والنقد (رؤية عربية، وقفة خليجية)، ماهر حسن فهمي، دار الثقافة، الدوحة، قطر، (د. ط)، 1986م: 17.

(2) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د. ط)، 1982م: 39-40.

(3) الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، (د. ط)،1982م: 23.

(4) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1988م: 391.

أهمية الصورة الشعرية في التشكيل الشعري:

تكمن أهمية الصورة الشعرية في وصفها "بُنْيةٌ تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتحُ على العمل ويُضئ أبعاده"[1]، فهي وسيلة فعّالة لنقل الأفكار والمشاعر والأحاسيس بصورةٍ أقرب وأكثر دقة بين المنشئ (الشاعر)، والمستقبِل (المتلقي)، فهي أقدر على نقل التجارب التي يعيشها الشاعر، وأمكن في إيصال المعاني التي تجول في ذهنهِ إلى الجمهور، ممَّا تنقله الألفاظ المباشرة، فالشاعر بما يمتلكه من إحساس مرهف، وقريحة جياشة تجعله يتأثر بصورة أكبر بما يعيشه من أحداث، وما يمرُّ عليهِ من وقائع، فيعبّر عنها في شعرهِ بذوقهِ الرفيع، مُنشئاً بذلك صوراً، تؤثر في مخاطبيه وتجعلهم يعيشون ما عاشه؛ من خلال تأثرهم بصوَرِهِ الشعرية[2]، فهي أي الصورة "تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[3]، فتزيل روح الضجر والرتابة التي تسببها وتخلقها نمطية سرد الأحداث، وحشد الألفاظ، سعياً لضبطها مع طبيعة المعاني المقصودة من وراء الشعر، فـ"قوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجردة، ولا في المبالغة في وصفها"[4]، وهذا ما لاحظَتهُ الباحثة في شعر ياس السعيدي، إذ يعمد في الأغلب من شِعرهِ إلى التلميح والإشارة، ويبتعد عن التعابير المجردة الواضحة، ومن أهم العناصر البارزة التي تشكلت منها الصور البلاغية في شِعر السعيدي: التشبيه، والاستعارة، والكناية، وهي التي سيُخصَّص هذا المبحث لدراستها، عاكسةً الفضاء الشعري وقوة تشكيله في شعر الشاعر.

---

(1) جدلية الخفاء والتجلّي (دراسات بنيوية في الشعر)، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م: 21.

(2) ينظر: أدب علي الغراب الصفاقسي (1183هـ-1767هـ) دراسة موضوعية فنية، حنين محمود خلف صالح الفراجي، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة الأنبار، 2022م: 92.

(3) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د. ت): 58.

(4) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت): 60.

أولاً- التشبيه:

وهو من الفنون البلاغية التي تتميز بروعتها وجمالها، وقد عرّفهُ النقاد القدماء، ومنهم أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بأنه: "الوصفُ بأنَّ أحد الموصوفين ينوبُ منابَ الآخر بأداة التشبيه، نابَ التشبيه منابهُ أو لم يَنُبْ"[1]، أما عند المحدثين فقد عرّفهُ جابر عصفور بأنه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال"[2].

ويُضفي التشبيه على المعاني بهاءً يخرج بها من الغموض إلى الوضوح والجلاء، ومن الوعورة إلى السهولة، بما يكشفهُ ويبسطه للأذهان عن طريق "تمثيل شيء (حسّي أو مجرد) بشيء آخر (حسّي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسّية أو مجردة) أو أكثر"[3]، وقد عرّفهُ النقاد القدماء والمعاصرين بتعريفات عديدة متشابهة مع بعضها إلّا في الصياغة، وأركانه أربعة، وهي "المشبّه والمشبّه به والأداة ووجه الشَبَه"[4].

والتشبيه على أنواعٍ يطول ذكرها، وليس هذا محل تفصيلها، بل سنقف على الأنواع الأكثر وروداً والأعمق أثراً في تشكيل صورة الشعرية ذات الفضاء الشعري المتكامل والمؤثر في شعر ياس السعيدي وتوضيحها، فقد وظّف الشاعر في عددٍ من أبيات قصائده التشبيه ببراعةٍ فائقةٍ، واضعاً لمساتٍ جماليةٍ تأخذ بأزمَّةِ القلوب لمتذوّقي جمال القريض في شعرهِ، ومن ذلك ما نجده في قصيدته (لأنك نحنُ) حينما يخاطب ذلك المجهول في قصيدته، قائلاً:

---

(1) الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1952م: 239.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 172.

(3) التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف)، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م: 15، وينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1999م: 219.

(4) البلاغة الاصطلاحية، عبده عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1992م: 39.

جراحُكَ تَدنو (المتقارب)

إلى ما تَبَقَّى

كَحُبٍّ إلى

ساحلِ القلبِ

يَدنو[1]

هذا النوع من التشبيهِ الوارد في هذا البيت هو التشبيه المجمل الذي يذكر فيه المشبّه والمشبّه به وأداة التشبيه، أمّا وجه الشبه فَيُفْهَمْ ضمنياً من خلال معنى البيت[2]، فالمشبّه في هذا البيت هو الجِراح، التي نَسَبَها الشاعر إلى ذلك المجهول الذي يخاطبه قائلاً (جراحك)، أما المشبّه به فهو (الحب) وأداة التشبيه هي (الكاف)، أما وجه الشبه فهو الدنو من الشاعر، إذ تدنو الجراح كدنوّ الحُب إلى ساحل القلب، والشاعر في هذا البيت يبثُّ روح المحبّة والهيام، خالقاً فضاءً مكانياً متخيّلاً هو (الساحل) –الذي أسندهُ للقلب– في تعبير مجازي موحٍ الذي يُرسم في ذهن المتلقي للبيت، فيراهُ بمخيّلتهِ مكاناً هادئاً تفِحُّ في ثناياه روح الوئام والمحبة، حتى وإنْ كانت في الأصل جراحاً تدنو إلى ما تبقّى من جسد الشاعر، فهو يراها حُبّاً يدنو وليست جراح، وهذا ديدن العظماء من الشعراء، إذ يرون الجراح والآلام حُبّاً وأزهاراً تطيب بها نفوسهم، ومثل هذا نجدهُ عند غير واحد من الشعراء، كالسياب في إحدى قصائده التي أظهر فيها تألّمهُ من شدّة المرض، مخاطباً البارِئ سبحانه، قائلاً:

لكَ الحمدُ إنَّ الرَّزايا نَدَى (من الشعر الحر)

وإنَّ الجِراحَ هدايا الحبيبْ[3]

فالتشبيه يُضفي على النص الأدبي رونقا وقوّةً "لِما له من أثر عظيم في بناء الصورة الأدبية، ورسم اللوحة الفنية الرائعة والمؤثرة في العواطف والمشاعر الإنسانية لأنَّ التشبيه من الفنون التصويرية"[4].

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 51/1.

(2) ينظر: الكافي في البلاغة، أيمن أمين عبد الغني، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2011م: 47.

(3) ديوان بدر شاكر السياب، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2016م: 301/2.

(4) البلاغة التطبيقية (دراسة تحليلية لعلم البيان)، محمد رمضان الجربي، منشورات ELGA، فاليتا، مالطا، ط1، 2000م: 163.

ونجد للتشبيه مواضعٌ في قصيدةٍ أخرى للشاعر، وهي قصيدتهُ التي تحمل العنوان (لا تجدي) والتي يقول فيها: (البسيط)

لِي جنَّةٌ
غَربت في أُفقِ قاتلها
مِنْ بعد ما أَيْنَعَت دهراً
على جلدي
ولا غفوتُ
على أطرافِ شهقتِها
كساحلٍ
في ضمير البحر مُمتدِّ[1]

أوردَ الشاعر في المقطع السابق، ذِكر جَنّةٍ متخيّلةٍ تعادل حياته الضائعة، ثم يُكمل الحديث عنها وعن حالهِ فيها، فهو لم ينعم بها ولم يغفُ هانئاً بهدوئها، ونجد الشاعر هنا يجمع بين الصور الواقعية والمتخيلة، في مقطعهِ موظفاً تقانة فنية مهمة هي التشبيه، فأراد السعيدي هنا أنْ يشبّه نفسهُ بالمشبّه به (الساحل) موظِفاً أداة التشبيه (الكاف)، أما وجه الشبه هنا فهي حالة الصخب المميّزة للبحر، حينما أراد تشبيهاً أو تشبيه نفسه بها في قوله (ولا غفوت على أطراف شهقتها)، والمشبه به هو (ساحل في ضمير البحر ممتد)، وهو تشبيه تمثيلي خيالي استند فيه إلى تشبيه حالة فقدانه أو فقدان (جنّته) المتخيلة أصلاً، إلى عنصر الأمان والاستقرار، بحالة البحر وسواحله المتلاطمة الممتدة التي أضاف إليها أو إلى البحر بعامة أيضاً (من وحي الاستعارة) لفظة (ضمير)، فهل للبحر ضمير؟!!.

والصورة التشبيهية بأكملها أسهمت إسهاماً فاعلاً في تشكيل الفضاء المكاني المعتمد على التخيل والتمني والترميز في هذا الخلق البنائي للمقطع الشعري، فالشاعر يرسم هذه الصورة الشعرية التشبيهية لإثارة عواطف المتلقي للنص؛ لأنَّ "البُنية الأيقونية للتشبيه تكتمل بإبداعها، فإنَّ كمالها الوظيفي لا يكتمل إلّا عِبر

(1) زير المواويل: 132-133.

التلقي"[1]، ويذهب الشاعر ياس السعيدي بخيالِهِ بعيداً إلى عالَم يخلو من الجمود للتعابير الظاهرية، بل يغوص في عالَم الخيال جاعلاً من التشبيه حلقة وصل بين المحسوس وغير المحسوس، فارضاً عبقريته الشعرية على كل من يمرّ بقصيدته (مساءٌ مؤنثٌ)، إذ يقول: (من الشعر الحر)

دَعيني أَفِرُّ
إلى ما تَبَقَّى
مِنَ الأُغنياتِ
التي تُحرِقُ القلبَ
أو تتَنَاثَرُ فيهِ
كأشرعةٍ مِن رَمَاد[2]

فهذا الفِرار الذي يطلبه الشاعر من حبيبته، هو فِرار خيالي، فالفِرارُ عادةً ما يكون إلى أماكن آمنة وأمينة، ولكن فرار الشاعر كان مختلفاً إلى الذكريات (الأغنيات) –أوجاعه ومشاعره العميقة– التي وصفها بأنها تحرق قلبهُ، وتناثرت فيه تناثراً يشبه انتشار أشرعةٍ من رماد في بحرِ قلبهِ المحروق من شدّة الوجد والهوى، فالشاعر هنا يطلب اللجوء والهروب إلى ما يؤذيه ويُحرق قلبه، وهي الأغنيات التي تلاشى أكثرها وبقى منها القليل الذي يطمع الشاعر أنْ يجد فيها المنجى والخلاص، حتى وإنْ كانت هي سبب أَلَمَهُ وحسرته، فقد خلق فضاءً مكانياً متخيّلاً وهو فضاء القلب المُعنى بالذكريات التي شبَّهها بأشرعةٍ من رمادٍ سرعان ما تتناثر وسط رياح البحر وتلاطمهُ، وموضع الشاهد في هذا البيت هو التشبيه وركنا: المشبّه/ الأغنيات، والمشبه به/ أشرعة من رماد، أما أداة التشبيه فهي (الكاف) التي جعلها وسيلة للربط بين المشبه والمشبه به، أما وجه الشبه فيُفهم ضمنياً من خلال المعنى العام للبيت، إذ يكون هو الانتشار في ذلك الفضاء المتخيل، ويكوّن بهذا الوصف طرفا التشبيه، أحدهما حِسّي يُدرك بالحواس وهو (الأغنيات)، والآخر متخيّلاً متصوراً غير واقعي وهو (أشرعة الرماد)، وهذه الصورة الشعرية تنمّ عن مقدرة الشاعر في

(1) سيميوطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية، محمد فكري الجزار، نفرو للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007م: 209.
(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 26/1.

التصوير وإيصال المعنى المقصود: بأنني سأرجع إلى ذكرياتي المؤلمة، وكُلّي علِمٌ بأنها ستحرقني وتتلاشى مِن سِجلّ حياتي كما يتلاشى الرماد في عرض البحر.

وفي قصيدة (لأنك نحنُ) يقول السعيدي: (المتقارب)

وماذا أُسمّيكَ ؟

كَمْ أَنتَ حُلوٌ

وكيفَ

سأسقيكَ؟

كم أنت غُصنُ[1]

فقد جاء الشاعر في بيته هذا بالتشبيه البليغ، الذي يحتاج لإعمال الفكر وتقليب النظر في الكلام من أجل إدراكهِ وفهم مغزاه، وهذا ما نجده في قولهِ (أنت غصن)، ولم يأتِ بوجه الشبه كأن يقول: أنت كالغصن بالجمال، أو بالنضارة... وما إليه من الأوصاف، معتمداً على الإسناد اللغوي، بين الغصن (المشبّه به) إلى الضمير المخاطب (أنت)، خالقاً صورة تشبيهية نابضة بالحيوية والجمال، فالغصن يحملُ فضاءً مكانياً يمكن أن يجمع أكثر من وصف، ففيهِ النقاء وفيه الطراوة، وفي الغصن تكون الرشاقة والجمال، وهذه النعوت هي التي يريد السعيدي إضفاءها على مَن يخاطب في شِعره.

وإلى مثل هذا التشبيه يعمد السعيدي في مواضع من قصائد أخرى لهُ مشبّهاً نفسهُ تارةً بالنهر، وتارةً أخرى بالعيد، فنجدهُ في قصيدتهِ (أسئلةٌ إلى رجلٍ ما)، يقول:

ماذا فعلت؟ (البسيط)

أنا نـهرٌ بِلا سببٍ

وكاملٌ

مطلقٌ

يمحوهُ منتصفُ[2]

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 53/1.

(2) م. ن: 92/1.

يظهر من سياق القصيدة التي ورد بها هذا البيت، أنَّ الاستفهام هنا في قوله (ماذا فعلت) هو استفهام استنكاري، فكأنَّ الشاعر عاتِبٌ على جماعةٍ ظلموه فأنكرَ عليهم ظلمهم وجحودهم وإنكارهم لفضلِهِ، فقد شبَّهَ نفسهُ بالنهر تشبيهاً بليغاً، فلا أداة ولا وجه شبه، مما يثير في عقل المتلقي رغبة البحث والتنقيب خلف المعنى، فالنهر رمزٌ للخير بأبسطِ تعبير، فهو مصدر للمياه التي هي سرُّ الحياة، وحيث يشقّ مجراه تزدهر الأراضي على ضفتيْهِ بالزرعِ، فيسود خضار الحياة على صفار الجدب والتصحر، ناهيك عمّا بداخله من الثروات والرزق الوفير الذي يُطعم الجائع ويكسي المحتاج، فالشاعر بهذا التشبيه كأنهُ يقول لأولئك الذين ظلموه لقد كنت لكم كالنهر الذي يمنحُ بلا سبب أو غاية تُرتجى.

ويُكمل السعيدي بعد تشبيههِ لنفسِه بالنهر، فيقول: (وكاملٌ مطلقٌ) أي لا تحدّني الحدود من ناحية فيضي وعطائي، أما قوله (يمحوه منتصف)، ففيه يظن الشاعر أنه في عطائه وجُودِهِ الذي شبّههُ بالنهر يكاد يصل درجة الكمال لو لا ما يسطره الزمن من المآسي، حينما يقف في وجه الكمال ليمسح سطوره ومجراه ويغيرها، والمتأمل بهذا البيت يجده يضمّ فضاءً مكانياً متخيلاً اشتملت عليه الصورة الشعرية للنهر (المشبّه به)، فمثل هكذا شعر "لا يعمد إلى التشبيه بوصفهِ تشبيها فحسب، بل بوصفهِ حاجة فنية تُبنى عليها ضرورة الصياغة والتركيب"[1]، أمّا الموضع الثاني الذي أكبرَ به الشاعر نفسهُ مشبّهاً ذاته بالعيد، وهو ما جاء في قصيدته (ترفُ القلائدِ)، إذ يقول: (الوافر)

أَنَا

العيدُ الذي

صلبوهُ طفلاً

بمن يا قلبُ

تحتفلون حولي؟![2]

---

(1) أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م: 80.

(2) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 226/1.

العيدُ مرتبطٌ بالطفولةِ، والعيدُ هنا تعبير مجازي يشير إلى الحياة بعامّةٍ، ولكن عيد (السعيدي) هنا مختلف، فهو مصلوب منذ البداية بفقدِ أبيه ثم بفقدِ أُمّه، ويظهر من هذا النص أنَّ السعيدي كثير الإشارة والترميز إلى أحداث الزمن القاسية التي حَرَمَتهُ السعادة، ففي قول الشاعر (أنا العيد) وهو موضع الشاهد هنا، يحضر التشبيه البليغ ويكون ركناه المشبّه (أنا) أي الشاعر، والمشبّه به (العيد)، ولا موضع لأداة التشبيه ولا لوجه الشبه، ففي هذا البيت نجد الفضاء الزمني حاضراً، بحضور لفظة العيد، إذ يلعب الخيال دورهُ في رسم الصورة المتخيلة في عقل المتلقي للشعر، جاعلاً طرَفَي هذا التشبيه أحدهما حسّي يُدرك بالحواس الطبيعية، وهو قوله (أنا)، أما الطرف الثاني وهو المشبّه به (العيد) فهو عقلي، فلا بدّ من إعمال العقل وتحريك الفكر حتى تكتمل الصورة التشبيهية في أذهان المتلقي؛ كي يفهم المغزى من وراء هذه الصورة التشبيهية، وهكذا فقد أدّتْ الصورة التشبيهية دوراً مهماً في خلقِ صورٍ تزخر بالحياة، وتمتلئ بالحركةِ، بما تؤثر في السامع وتُثير عواطفه، وهذا يدل على نضوجِ التجربةِ الشعريةِ لدى الشاعر ياس السعيدي، التي غالباً ما عبَّرَ عنها من خلال التشبيه بعامة، والتشبيه البليغ الذي ينمّ عن مقدرةٍ بخاصّةٍ متفرّدة لدى الشاعر.

ثانياً- الاستعارة:

من الفنون البلاغية المهمة، وقد استُخدمت منذ القدم في الشعر والنثر، ومما يزيد في جمالية النصوص أن يستعير الشاعر أو الأديب من المنظوم إلى المنثور أو العكس، وقد ذُكرت الاستعارة وعرّفت بأكثر من تعريف، وكلها تقريباً تصبّ في مصبٍّ واحدٍ، إذ عُرّفت بأنها "ذِكر أحد طرفَي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبّه في جنس المشبّه به دالّاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يختص المشبّه به"[1]، فالاستعارة استخدام اللفظ في غير المعنى الظاهر الذي وُضِع له؛ لوجود علاقة مشابهة بين المعنى الظاهر القريب والمعنى الآخر البعيد، مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الظاهري وتصرفه إلى المعنى الآخر[2]، كقولنا (تكلّمَ) أسدٌ فوق

(1) مفتاح العلوم، ابن يعقوب السكاكي (ت626هـ)، علّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983م: 369.

(2) ينظر: دراسات بلاغية، بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998م: 88.

المنبر، فهنا تمَّت استعارة كلمة (أسد) وهي كلمةٌ تشير إلى حيوان شرس؛ لإضفاء صفة الشجاعة على الرجل الذي تكلم فوق المنبر، إذ اشتركت صفة الشجاعة بينه وبين الأسد، وامتنع قبول المعنى الظاهر، فالأسد بالحقيقة لا يتكلم على المنبر[1]، وهكذا تكون الاستعارة "تشبيه حُذِف واحد من طرفَيْه (المشبّه ويسمى المستعار له – والمشبّه به ويسمى المستعار)، وهي أكثر بلاغةً من التشبيه"[2].

وتكون الاستعارة على نوعين، تصريحية وهي التي حذف فيها المشبّه وصُرِّحَ بلفظ المشبّه به، ومكنية وهي التي يُحذف فيها المشبّه به ويرمز لهُ بشيء من لوازمه مع بقاء المشبّه من غير حذف[3].

وقد استخدم الشاعر ياس السعيدي هذه التقانة (الاستعارة) في عدد من المواضع في شِعره ببراعةٍ فائقةٍ، خالقاً بها فضاءات زمنية ومكانية متنوعة، من ذلك ما جاء في قصيدته (دَمُ قصةٍ) التي قيلت في حقّ الإمام الحسينγ، والتي يقول في أحد أبياتها: (الكامل)

يا أَيُّها المُمْتَدُّ
دَهراً
أَخْضَرَاً
وَوَرِيدُكَ المَسْفوحُ
يَنْثُرُ أَحمَرَه[4]

ففي هذا البيت يخاطب الشاعرُ الإمام الحسينγ بأنه اكتسبَ سمة الخلود المطلق؛ لِما حملهُ من روح التضحية والفداء والتحرّر، مستعيناً بالدلالات اللونية ليرسم استعاراته الرامزة بدلاً من التصريح المباشر، وهذا ما تتماز به الاستعارة غالباً، وهو ما يمنحها الأهمية والقوة في خلق الصور المتخيلة العميقة ذات الدلالات والتأويلات المتباينة، فقد استعار الشاعر صفة (الاخضرار) للدهر، للإشارة إلى

(1) ينظر: الكافي في البلاغة: 67.

(2) م. ن: 68.

(3) ينظر: البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، علي الجارم؛ و مصطفى أمين، علق عليه: محمد صالح موسى حسين، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2019م: 141.

(4) كالحجارة أو أشد قسوة: 68/1.

الديمومة والراحة التي يعكسها اللون الأخضر، لون الربيع والنشاط والأمل، رغم أن ذلك الأمر قد شابَهُ الألم والجراح التي استعار لها اللون الأحمر، فكأنَّ الشاعر يقول: كأَنك يا حُسَيْنُ ربيعُ الحياة، وهنا يتبيّن أنَّ الاستعارة في هذا الموضع هي استعارة مكنية، إذ حذفَ الشاعر المستعار منه (الربيع) وأتى بلازمة من لوازمهِ، أو دلالةٍ تدلُّ عليه.

ونرى السعيدي في هذا البيت يخلق فضاءً زمنياً من خلال مفردة الدهر، الذي رسمَ لهُ صورة شِعرية "تعبّر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه وتُعِين على كشف معنىً أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها"[1]، صورةٌ تمازَجَ بها اللون الأخضر، لَوْنِ الربيع، لون السكينة والهدوء، باللون الأحمر الذي نَشَرَهُ الإمام(γ) مِن دَمِ وريدهِ الطاهر.

ويقول السعيدي في قصيدته (ترف القلائد): (الوافر)

أَينكرُني
التَشَرُّدُ في صهيلي؟
وكانَ الأُفُقُ
مُتَّشِحاً بِخَيْلِي[2]

نجد في هذا البيت فضاءً مكانياً يمثّلهُ الأفق، وقد جاء السعيدي هنا بالاستعارة المكنية، فهي "أكثر تأثيراً في النفس، وأجمل تصويراً؛ ذلك لأنَّ الفعل الإبداعي فيها أدق، فهي تبعث الحياة في ما ليس بحيٍّ، وتُثير الحركة وتُنمّي الخيال"[3]، فالبيت الشعري يفيض بالفخر الشخصي للشاعر، وانعكاس مهم لثقتهِ العالية بنفسهِ التي نَحَى بها منحىً قديماً من خلال إيراد مفردة الخيل والصهيل التي أشارت إلى ملامح القوة والشجاعة والأصالة التي كان يتمتع بها الإنسان العربي قديماً، لذلك لَجَأَ الشاعر إلى الصورة الاستعارية المفعمة بهذا المعنى، في شطرَي

(1) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً)، أحمد علي دهمان، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1986م: 376/1.

(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 224/1.

(3) الصورة البيانية في ديوان الهذليين (دراسة تحليلية)، ختامة إبراهيم طه، أطروحة دكتوراه، جامعة أم درمان، السودان، 2008م: 165.

البيت الشعري، ففي الشطر الأول استعار صفة الصهيل وهي للخيل في التعبير عن قوة منطقهِ وأصالتهِ التي يحاول (التشرّد) نكرانه والذي أعطاه هنا ميزة التشخيص، فـ(التشرّد) حالة مادية لكن ليس لها لسان بشري لتُنكِر أو تؤيِّد، أما الشطر الثاني فهو مُمعِن بالاستعارة، فقد شخّصَ الأفُق وأسندَ إليه صفة إنسانية هي (الاتّشاح)، ولكن هذا الاتّشاح لا يُشير المادة الأساس وهي (القماش)، بل أساسه (الخيل)، فالأفق متّشِحٌ بالخيل، والخيل هنا هي الوشاح الذي يعكسُ دلالات القوة والأصالة والإقدام، وكل الصفات التي عملها (الفارس)؛ لأنهُ لا يقصد الخيل لذاتها، بل لِما تعكسهُ من دلالات القوّة والشجاعة.

ومن المواضع التي وردت بها الاستعارة المكنية أيضاً، ما جاء في آخر قصيدة (من ليالي ابن العبد)، وهو البيت الذي يقول فيه: (الطويل)

هو ابنُ زمانٍ

بالبقاءِ مُدَجَّجٍ

وَمَنْ نَحنُ؟

أبناءُ الرحيلِ المجرَّدِ[1]

ينتقل السعيدي في قصيدته هذه مِن معنىً لمعنى، ومن صورة لصورةٍ، حتى يصل إلى هذا البيت، ولكون القصيدة هذه عنوانها (من ليالي ابن العبد)، فهذا يشير إلى أنَّ الشاعر يتحدث عن طرفة بن العبد، وربما قَصَدَ بقولهِ (هو ابن زمانٍ) أي طرفة بن العبد الذي خلّدهُ الزمن فأصبح يتجدّد ذِكرهُ عِبر العصور، فكان مدجَّجٌ بالبقاء، فلا يمكن للفناء أن ينال منه، على عكس الشاعر ياس السعيدي، والشاعر بإضفائهِ صفة المدجَّج على الزمن استعارَ صفة (المدجَّج) إلى الزمن، وهي صفة خاصة بالإنسان المقاتل حينما يوصف بأنه (مدجَّج بالسلاح)، فقد اختار السعيدي الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد لكونهِ شاعرٌ متمرّدٌ تجيشُ به روح الحماسة والإباء، وهذه الخصال الحميدة هي التي جعلت السعيدي يختاره دون سِواه، فقول السعيدي (من نحن أبناء الرحيل المجرّد)، يُفهم من هذا النص أنَّ الشاعر ثائرٌ ضد الواقع الذي يعيشه فكأنهُ انتفض على حالة التشتّت والضياع، وأراد الخلود كما خُلّد الشاعر

(1) بدوي بربطة عنق: 35.

الجاهلي، وهذا يدلُّ على أنَّ السعيدي يحمل خصال التمرّد والكبرياء كما كان يتمتع بها الشاعر الجاهلي، فنحن في هذا النص أمام استعارة مكنية، وهذا "يفرض على المتقبِّل تخطّي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة"[1].

أما في قصيدة (السيرة الذاتية لوَساوسهِم)، يقول الشاعر: (البسيط)

مرُّوا
على شَفَةِ الأيامِ
مرثيةً
بين المواويلِ والحِنّاء
كم علقوا[2]

وموضع الشاهد في هذا البيت هو قولهُ (شفة الأيام) فقد استعار السعيدي صفةً بشرية (فالشفة التي تمرُّ عليها المرثيات هي شفة الإنسان فقط، وليس غيره من الكائنات الحية التي تمتلك الشفاه)، استعارها للمستعار له (الأيام)، ولكون المستعار منه (الإنسان) محذوف، وقد دلَّتْ عليه إحدى لوازمه (الشفة)، فنحن أمام استعارة مكنية، فالسعيدي يُضفي صفة بشرية على فضائهِ الزمني المتمثل بالأيام، ولكون الحديث مرَّ على ذِكر الرثاء، فهو لا يخلو مِن أنْ يكون ممتزجاً بحزن الشاعر، وإنْ كان حزناً خفيّاً، لم تظهر ملامحه بصورة واضحة، غير أن السعيدي أراد أن يقول أنَّ حزنهم سيبقى خالداً سرمداً، فالأيام مستمرة بالدوران ذهاباً وإياباً، لا تنفذ ولا تنتهي، فما كان على شفة الأيام فسيبقى ببقائها، وهذا الخيال الذي رسمهُ الشاعر يتمثل أمام أعيُن الفاقدين، الذين يرون أنَّ ذِكر أحبابهم سيستمر على مدى الأيام، فالشاعر بوصفهِ هذا أراد تخليد ذكرى مَنْ رثاهم وإبقائها مستمرة مع الأيام، وبذلك "تُعد الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيداً يكشف عن ماهيّتها... فهي بذلك أداة توصيل

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، (د. ط)، 1981م: 166.

(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 189/1.

جيدة تُصوّر ما يجيش في صدر الشاعر، وتنقلهُ إلى المتلقّين في أشكال جمالية مؤثرة"[1]، وهذا يبيّن براعة السعيدي على التصرف في اللغة وإثارة عواطف المتلقي، وإمكانياته التصويرية التخيليّة البارعة.

ونَجِدُ موضعٌ للاستعارة بقصيدة السعيدي (تابوتٌ بغير سَكِينة)، إذ يقول في آخرها: (الطويل)

بِكَ الآن
مَلّاحٌ تَكَسَّرَ عُمرُهُ
وَوَحشتهُ جيدٍ
أَنكرتهُ القلائدُ
وَصُبحٌ
بآلاءِ النُّواحِ مُسَبِّحٌ
وَلَيلٌ
بما قال المُغنُّونَ جاحِدُ[2]

في هذا المقطع الشعريّ تظهر نبرة الحزن بشكل جليّ تحاصر السعيدي، إذ استعارَ لنفسهِ صفة الملاح وهو شاعر (بك الآن ملاح)، وهنا حذف المستعار له (الشاعر) فجاءت الاستعارة تصريحية، ونجد استعارات أخرى في البيت نفسه وهي (تكسَّرَ عمرهُ)، والعمر معنوي لا مادي، لذا فهو لا يتكسَّر، و(وحشته جيدٍ)، والجيد (العنق) لا تشوبه الوحشة، و(أنكرتهُ القلائد)، الإنكار معنوي وهو صفة إنسانية، أما القلائد فهي أمر مادي، و(صبحٌ مسبَّح)، الصباح معنوي لا يسبِّح، و(آلاء النواح)، الآلاء (النِعَمْ) معنوي، والنواح مادي (إنساني)، و(ليلٌ جاحدٌ)، الليل مادي، والجحود إنساني مادي، فالاستعارات المذكورة أعلاه العنصر الظاهر منها هو (المستعار له)، أما (المستعار منه) فهو محذوف الذي أشارت إليه القرائن، فعليه تكون الاستعارات

---

(1) التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2000م: 111.

(2) بدوي بربطة عنق: 55.

المذكورة مكنية، فالصور الاستعارية الواردة خلقتْ فضاءً مكاناً وزمنياً تمثّلَ بالألفاظ (العُمر، الجِيد، الصبح، الليل).

ونجد الاستعارة أيضاً في قصيدة (أنصاف النوايا)، إذ يقول السعيدي:

بَكَى (الوافر)

في ليلكَ المنسِيُّ

وَعدُ

وجفَّتْ دمعتاكَ

فَسالَ خَدُّ[1]

تتحقّق الاستعارة في قوله (بكى وعدُ)، استعارَ الشاعر صفة إنسانية وهي (البكاء) للوعد، وهو أمر معنوي ذهني، فالمستعار له (الوعد)، أما المستعار منه محذوف، الذي دلّتْ عليه القرينة المذكورة، وهي استعارة مكنية.

والنوع نفسه في الاستعارة في قولهِ (سال خَدّ)، فالشاعر عن طريق الاستعارة رسَمَ صُوَرٌ متخيّلةٌ عميقةٌ، فهي كما يقول فيها القدماء "إنْ شئت أرتكَ المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها جُسّمت حتى رأتها العيون[2]"، وقد جعل الشاعر هذه الاستعارات ضمن الفضاء الزمني المتمثّل بلفظة (الليل) الذي جاء في أول البيت الشعري (ليلك المنسي).

ونجد في قصيدة (حين أعاتب ظِلّي) موضعاً للاستعارة التصريحية، يتجلى بقولهِ: (البسيط)

قبلَ اندلاعِ

ظلامِ الأمسِ

كنتُ أرى

ليلاً

يُخبّئُ في أثوابِهِ

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 233/1.

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1991م: 43.

قَمَراً[1]

فالليل الذي ذَكَرَهُ الشاعر هو ليس الليل (الزمني) المعروف الذي يبدأ عند غروب الشمس، فالمعروف عن الشعراء أنهم قد يُشبّهون ما ترتديه المرأة من السواد بالليل، ويُشبّهون وجهها بالقمر، فالسعيدي قد جعل الليل الذي تحدّث عنه، كالإنسان الذي يرتدي الأثواب السوداء ويخبّئ بها قمراً، فهو يتحدث هنا عن المرأة، ويشبّه ثيابها السوداء بالليل، أمّا القمر فالغالب هو وجهُ تلك المرأة التي تُخبّئ وجهها بخمارها أو بعباءتها السوداء، فالسعيدي يرسم لنا صورة شعرية جميلة، وهي صورة الليل الذي يُخبّئ ذلك القمر بين أثوابه، أمّا الاستعارة في هذا البيت فهي استعارةٌ تصريحيةٌ، إذ (المستعار له) المحذوف هي المرأة وأثوابها السوداء، أما (المستعار منه) فهو الليل والقمر.

كما لعِبَتْ لفظة (اندلاع) دوراً مهماً في هذه الصورة الاستعارية، فعادةً ما يوصف مجيء الليل بـ (قدوم الليل) (انسدال الظلام) وغيره، إلّا أنَّ الشاعر هنا وجَّهَ صورتهِ الاستعاري بشدّة من خلال (الاستعارة التصريحية) التي أراد أن يوصل فكرتها إلى المتلقّي دون لبس، فالصدمة التي يُحدثها مجيء الليل من خلال لفظة (اندلاع) أقوى وأعمق من المعنى الحقيقي لقدوم الليل، والغاية من ذلك هو الإشارة إلى جمال وجه حبيبته الذي يشعّ وسط عباءتها، وقد تمَّ ذلك كله من خلال مفردة من مفردات الفضاء الشعري الزمني وهو الليل.

ثالثاً- الكناية:

تُعدُّ الكناية من أهم الأساليب البلاغية التي تمنح النصوص الأدبية بُعداً جمالياً، وقد اهتمَّ بها النقاد القدامى، ومنهم: عبد القاهر الجرجاني، إذ يقول في معناها: "أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردِْفُه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[2]، وفي تعريف آخر، هي "لفظ أُطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 349/1.

(2) دلائل الإعجاز: 471.

ذلك المعنى"[1]، نحو زيد طويل النجاد، يُراد بذلك أنّهُ شجاع عظيم، ويمكن أن يُراد بها المعنى الحقيقي وهو طول القامة[2].

ومن أمثال الكناية في شعر ياس السعيدي، ما جاء في قصيدته (ذاكرة الصهيل)، وذلك في قولهِ: (الكامل)

يا أبعدَ الأسماءِ
كيف سنلتقي
وأنا على سفرٍ
وأنتِ بلادُ[3]

الشاهد الشعري هنا (أنا على سَفَرٍ) كنايةً عن موصوفٍ، وهي أن تُخفي الموصوف مع ذكر ما يدل عليه[4].

فقولهِ (أنا على سَفَرٍ) كنايةً عن كثرة التنقّل وعدم الاستقرار النفسي، إذ يصف الشاعر نفسه بعدم الاستقرار، رافضاً البقاء في موضع واحد، أو وطن محدَّد، بل يتجوّل في بلاد أخرى، وهذا ما يبعده عن حبيبتهِ التي كنّى عنها بـ(وأنتِ بلادُ)، كناية عن تنوّع وتعدّد النساء في حياته، أي تذبذب الشاعر في الحب، فذِكر البلاد، وذِكر الأسفار في النص يخلق فضاءً مكانياً متخيلاً في أذهان المتلقين لشِعرِه، إذ تُرسم الصورة الشعرية بما يضمّنه الشاعر من هذه التقانات والفضاءات في أشعاره.

ويورد السعيدي صورة كنائية أخرى في قصيدته (من ليالي ابن العبد)، إذ يقول: (الطويل)

وتحتار أقلامي القصار
بِكَفٍّ من أصابعها خُطَّتْ
بريشةِ هُدهُدٍ[5]

---

(1) الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، علي جميل سلوم؛ و حسن محمد نور الدين، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م: 160.

(2) ينظر: جواهر البلاغة: 288.

(3) زير المواويل: 60.

(4) ينظر: الكافي في البلاغة: 95.

(5) بدوي بربطة عنق: 23.

القارئُ لهذا البيت، يجد أمامه صورة شعرية تفيض باللطافة والرقة والدقة في الوصف، إذ يصف الشاعر أصابعَ كفّ حبيبتهِ التي رُسمت بريشة الهدهد كنايةً عن الرقة والنعومة والتميّز، أما (أقلامي القصار) فهي كناية عن الأصابع وضعف المقدرة على الوصف الدقيق لِما خَلَقَ الله من الجمال رغم إنه شاعر متفوق ومقتدر، وقد عمَدَ السعيدي إلى وضع "تغليف للمعنى المقصود بسِتارٍ شفافٍ ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمّل لسرٍّ من الأسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جمالهِ"[1].

وفي قصيدة (جَنّةٌ مَنْ عذابٍ) نجد السعيدي يكنّي عن الخريف باللون الأصفر، قائلاً: (الخفيف)

عُدَّتي حسرتي

وأنقاض وجهٍ

حاصَرَ الأصفرُ المخيفُ

رَبيعه[2]

يَتحدّثُ الشاعر عن حالهِ، ويظهر من المعنى العام للبيت أَنَّهُ في حالٍ مزريةٍ، إذ نجد الحسرة واليأس في قوله (أنقاضُ وجهٍ)، والأنقاضُ كلمةٌ تدلُّ على الخراب والهدم، فالشاعر يكنّي عن الخريف خريف العمر أي (التقدّم في العمر) باللون الأصفر المخيف، وكذلك كنّى بالربيع عن مرحلة الصِّبا والشباب، والخريف هو تعبير يورِده الشاعر للإشارة إلى تقدّم العُمر وقرب النهاية، وهو يحمل دلالات الانكسار والضعف، والقرينة التي أزاحت المعنى الظاهري للأصفر المخيف، إلى المعنى الباطني للخريف هي وجود لفظة (الربيع)، إذ دلَّتْ بوضوحٍ على أنَّ الشاعر قَصَدَ بذلك إرادة الخريف وقد كنّى عنه بهذا اللون، أمّا نعتهُ بالمخيف فذلك لِما لهُ من أثر سلبيّ في النفوس، إذ يُشير إلى المشارفة على الفناء، وبهذه الصورة الشعرية استطاع السعيدي إيصال أحاسيسهِ وانفعالاته إلى المتلقي، فالكناية هنا أعطت للشاعر فضاءً زمنياً شاسعاً في التعبير عن معاناتهِ.

---

(1) التصوير البياني، حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1970م: 377.

(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 430/1.

ومِن الأمثلة أيضاً على توظيف الصورة الكنائية، قوله في قصيدة (وأنا خارج الصورة)، إذ يقول: (الكامل)

يا رُوحَكَ البيضاءَ
أينَ ستختفي؟
مرتابةً
كفراشةٍ
ستُقَبَّلُ[1]

فالكناية هنا هي لفظة (البيضاء) وهي كناية عن صفة، أي صفة تلك الروح التي يخاطبها الشاعر، فالبياض هنا يدلّ على نقاء السريرة وطهارة القلب والضمير، وعدم حمل الخبث والمكر، فالناس تقول: فلانٌ أبيضُ القلبِ، أي صاحب قلبٍ طيّب، فالسعيدي هنا يصف تلك الروح البيضاء بالرقة والترافة مشبّهاً إيّاها بترافة الفراشات وخطورة تقبيلها، أمّا الفضاء الشعري الذي في هذا البيت، فهو الفضاء المكاني الذي تسبح به هذه الروح البيضاء التي ترق بترافتها كالفراشات، وذلك في تساؤل الشاعر وحيرته عن المكان الذي يمكن أن يختبئ به الإنسان الطيب الرقيق في هذا الزمن القاسي، وذلك في قوله: (أين ستختفي؟)، وهنا تكمن الصورة الشعرية التي أبدعها الشاعر في هذا النص.

ومن العبارات التي تكون كنايةً في ذاتها، ما جاء في قصيدة الشاعر ياس السعيدي (قمر الكلام): (الوافر)

على قدمٍ وساقٍ
كانَ يُنسى
فتلعنُ دربهُ
قَدَمٌ وساقٌ[2]

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 74/1.

(2) م. ن: 320/1.

فالكناية تتمثل بعبارة (على قدمٍ وساقٍ)(*) التي كرَّرَها الشاعر مرّتين في بيته هذا، مع تباين المعنى فيهما، فعبارة (على قدمٍ وساقٍ) جاءت مِنَ المَثَل السائد عن السرعة والاستعجال في الأمر الذي يقال عنه (على قدمٍ وساقٍ) فهي كناية عنه، وجاءت الكناية هنا عن طريق استدعاء المَثَل العربي المشهور "ليُكنّي بها عن معنى هو قاصدَهُ؛ ولعلَّ من أسباب ذلك هو الإفادة من الأساليب الأخرى في إيصال فِكرة ورؤية تجاه الواقع"[1]، أمّا المقطع الثاني: (قدمٌ وساقٌ) فهي إشارة حقيقية إلى المسير على الدرب، وآلتَهُ قدم الإنسان وساقهِ، والدرب هنا قد يكون فضاءً مكانياً لِما يحمله من معنىً ظاهر ينسجم مع ذِكر القدم والساق في موضعهما الثاني، وقد يكون الدرب هنا درباً معنوياً يُراد منه المذهب والطريقة ونظام الحياة الذي يتّبعه الشاعر ويسير عليه، فقد تميزت كناية الشاعر هنا عن عرض الجانبين الحقيقي والمجازي الذي يمثّل فكرة الكناية، وفكرة المقطع بأكمله تُشير إلى سعي الإنسان الحثيث في حياته لنيْل المطامح والرغبات والندم الذي قد يصيبه في نهاية الأمر.

ويتضح لنا أنَّ النصوص الأدبية للسعيدي غنية بالصور الشعرية؛ وذلك بما تضمَّنَتهُ من أساليب بيانية صاغها الشاعر ببراعةٍ فائقةٍ، واضعاً لمسات فريدة انمازَ بها كسابقيهِ من الشعراء، إذ إنَّ هذا الفن لم يكن غريباً على الأدب العربي، غير أنَّ الجديد يعتمد على براعة الشاعر وما يبدعهُ من أفكار جديدة، ورؤى مشبّعة بالإيحاء والعمق تشدّ المتلقين لشِعرهِ، وهذا ما وَجَدَتهُ الباحثة في شعر ياس السعيدي بعامة، وفضاءهُ الشعري بخاصة.

المبحث الثاني

(*) تُنسب هذه المقولة المشهورة (على قدمٍ وساقٍ) إلى الإمام علي بن أبي طالبγ بقوله: (الوافر)

أرى الدنيا ستؤذنُ بانطلاقٍ مشمِّرَةٌ على قـدمٍ وســاقٍ

ديوان الإمام عليγ، جمع وترتيب: عبد العزيز الكرم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1988م: 136.

(1) تمثلات الواقع السياسي في شعر مصطفى جمال الدين، عبد الله بدر شبيب الحسيني، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، 2020م: 189.

التناص

التناص لغة:

التناص لفظة ترجع إلى مادة (ن ص ص)، فنجدها في جمهرة اللغة: "نصصت الحديث أنصّه نصّاً إذا أظهرته، وقالوا: نصصتُ الحديثَ، إذا عزوتهُ إلى محدِّثك به"[1].

كما ورد في لسان العرب: "النصُّ: رفعُك الشيء، نَصَّ الحديث ينصه نصّاً: رَفَعَهُ، وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ... يقال: نَصَّ الحديث إلى فلان أي رَفَعَهُ، وكذلك نَصَّهُ إليه"[2].

أما في معجم تاج العروس، فقد ورد التناص بمعنى الازدحام، فقال "تَناصَ القوم ازدحموا"[3].

وباستقراء كلمة التناص في المعاجم اللغوية القديمة، نلحظ إنها تحمل دلالات عديدة، منها معنى الإظهار، والاتصال، والتقارب، والازدحام، وبذلك تقترب في المعنى الاصطلاحي للمصطلح الذي يشير إلى تداخل النصوص واتصالها فيما بينها.

التناص اصطلاحاً:

هو إحدى التقانات الحديثة التي ظهرت في العصر الحديث، وهذا لا يعني أنه غير موجود في التراث العربي القديم، لكنه ورد بتسميات مختلفة تكاد تحمل المعنى نفسه أو معنىً مشابهاً، ومنها: الاقتباس، والتضمين، والسرقة... إلخ.

إنَّ أول ظهور لمصطلح التناص كان على يد الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا في سنة 1977م، وهي تعرّفهُ على أنّهُ "ترحال للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظاتٌ عديدةٌ مقتطعة من نصوص أخرى"[4]، وهذا

---

(1) جمهرة اللغة، مادة (نَصَصَ).

(2) لسان العرب، مادة (نَصَصَ).

(3) تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (نَصَصَ).

(1) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م: 21.

يعني أنَّ كل نص هو قراءة لنصوصٍ قديمة، وبذلك تكون مهمة القارئ المتلقي الكشف عن هذا التداخل بين النص اللاحق والنص السابق، وما حصل على النص الجديد من زيادة، كأن تكون في اللفظ أو المعنى من النصوص السابقة.

وهنا يتطلب من القارئ أن يكون ذا ثقافة عالية واطّلاع تام، وما يؤكد ذلك الناقد الفرنسي ميشال ريفاتير في تعريفه للتناص بأنه "مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين"[1].

أما رولان بارت فقد أبدى اهتماماً واسعاً في تطوير المصطلح، إذ يقول: "النص نسيج من الاقتباسات، تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[2].

أما النُقّاد العرب فقد استمدّوا تعريف المصطلح من النقاد الغربيين، ومنهم الناقد محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص)، وهو من أوائل الكتب التي عالجت مصطلح التناص في سنة ١٩٨٦م، فيقول: "إنَّ التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعةِ معرفتهِ وقدرتهِ على الترجيح"[3].

ويعرّف سعيد علوش التناص بأنه "أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"[4].

ونفهم من المفاهيم السابقة بأنَّ التناص هو عملية إعادة لفضاءات دلالية قديمة إلى فضاءات جديدة، وهذا ما نجده في كثير نصوص ياس السعيدي الشعرية،

---

(2) نقلاً عن: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م: 95، وينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، نور الدين السيد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2010م: 2/ 120.

(3) درس السيمولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م: 85.

(4) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): 131.

(5) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م: 215.

والتي كان المرجع الديني عموماً والقرآن الكريم خصوصاً من أبرز مضامينه وتوظيفاتهِ.

1- التناص الديني:

الموروث الديني له أهمية كبيرة في رفد الثقافة والأدب على وجه الخصوص، وذلك عبر الإفادة من الصور والأساليب القرآنية التي تشكّل نبعاً رئيساً للتناص لدى الشاعر؛ لِما فيه من ثروة لغوية وفكر يحفّز الشاعر على الاقتباس، مما يشكل ركناً أساسياً في جماليات النص، ولا يكاد يخلو منه المنجز الإبداعي لأي شاعر، فهو النبع الذي ينهل منه الشعراء وقد أفادوا من هذا الإرث الإنساني الكبير، فأصبح التناص الديني من أهم سمات النص والكتابة الإبداعية لديهم، بل قد نذهب إلى أن المجتمع يدخل في ثقافته التناص، المتمثل بالحكايا والأمثال، فما بال الأدباء والكتاب.

وكان القرآن الكريم المرجع الأول الذي لجأ إليه ياس السعيدي؛ لأنه "من أهم الوسائل المنتجة للدلالات، فهو مَعين لا ينضب، بما يحتويه من قصص وعبر وأحداث، كيف لا وهو كلام الله المعجز، إذ نرى كثير من الشعراء يتّكئون على مفرداته ومعانيهِ، ويقتبسون من آياته، ليعكسوا مدى ما يشعرون به تجاه أحداثاً وقضايا إنسانية، أخلاقية، سياسية، اجتماعية"[1].

وإذا أمعنّا النظر في شعر ياس السعيدي نلحظ قدرته الفائقة على استيعاب العماني القرآنية في أبياته الشعرية، مع "مراعاة كل الوسائل والأساليب التي تؤدي إلى المحافظة عليه وحمايته من أي تحريف أو تبديل أو خطأ في الفهم والتأويل"[2]، فيقول في قصيدة (وطنٌ عارٍ عن الصحة): (من الشعر الحر)

يا ابنَ أَبي
قَتَلَ النكرانُ

---

(1) التناص في ديوان (لأجلكِ غزّة)، حاتم عبد الحميد محمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2010م: 64.

(2) استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، إخلاص فخري عمارة، دار الأمين، القاهرة، مصر، ط1، 1997م: 35.

كُلّ الأمهاتِ

فلن أنادِيكَ بأَسمائهنَّ

أُنادِيكَ باسمِكَ

أتلو عليكَ

آياتٍ تعرفُها

أَنتَ وَحدَكَ

سَبِّح اسمَ رَبِّكَ الأحلى

الذي خَلَقَ فَسوَّاكَ

صلاةً تائِهَةً

في الهزيع الأخير[1]

الشاعر هنا بدأ هذه الفقرة الشعرية بمخاطبة صديقه الذي ذكره في إهداء هذه القصيدة (عماد كاظم عبد الله)، إذ خاطبه بابن أبي، جاعلاً إيّاه بمنزلة الأخ، ثم خاطَبَهُ بلغةٍ خاصةٍ لا يفهمها سوى الشاعر وصديقه المذكور، من خلال تشبيه تلك المواقف واللغة بينهما بـ (الآيات)؛ لقيمة تلك المواقف والعلاقات، فالنص يتناص مع الآية القرآنية: Πسَبِّحِ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى * الَّذِي خَلَقَ فَسَوَّىO[2]، نجد الشاعر قد أبدل الأعلى بـ(الأحلى) وهذا يوحي بطيب الصداقة والمحبة بين الصديقين وعمقها، ومما يؤكد ذلك الحب المتفرد، الضمائر التي تشير إلى ذلك: (أناديك – عليك – تعرفها – وحدك – سواك)، وهذه الضمائر تشير إلى تفرّد المحبوب في قلب الشاعر الذي خلق جوّاً من خضوع القصيدة لمفاهيم الشاعر نفسه، ولهذا اختلف التناص في الإشارات والضمائر، فكان صلاة تائهة، أي: طريقة بنائية مختلفة، وحبّاً متفرّداً لا يشبه المتعارف عليه، وبناءً إنسانياً استثنائياً.

كما وظّفَ السعيدي التناص القرآني في قصيدة (حكاية حبل الخريف)، إذ يقول: (البسيط)

وامتدَّ حبلُ

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 388/1.

(2) سورة الأعلى: 1–2.

خَريفٍ
في مواسمِهِ
ولَمْ يجد
غير هذا الحَبْلِ
فاعتَصَمَا[1]

يجدُ القارئ نفسه أمام نص ورد في القرآن الكريم متمثّلاً بقوله تعالى: Πوَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعاً وَلا تَفَرَّقُواO[2]، فعنوان القصيدة (حكايةُ حَبْل الخريف) يوحي –كما هي عادة الشعراء في ترميزاتهم– بالخمول والضعف وغياب الغاية أو الهدف من الحياة، والرسالة التي بَعَثَها الشاعر أنَّهُ لم يجد غير الحزن والغربة والحرمان، وهو الجوّ السائد في أغلب قصائدهِ التي جمع فيها أشتات الشجن في لفظة الفضاء الزمني (الخريف) الذي اعتصمَ بحبلهِ، أي تَمَسَّكَ به، كما أمر الله سبحانه الأمة أن تتمسَّك بحبل الله الذي هو دينه.

وفي نَصٍّ آخرٍ يقول: (الكامل)

كَمْ عُروةٍ
فُصِمَتْ بهم
فاستمسكوا
بالآهِ
حيثُ الآهُ
وُثقى[3]

يجدُ السعيدي في هذا التناص القرآني "كل ما قد يحتاجه من رموز تعبّر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامّة المسلمين بكل ما يحيونه من قصص وعِبَر، ناهيك عن الاقتصاد

(1) كالحجارة أو أشدّ قسوة: 1/38–39.
(2) سورة آل عمران: 103.
(3) كالحجارة أو أشد قسوة: 1/47.

اللفظي والغنى الأسلوبي الذيْن يتميز بهما الخطاب القرآني"[1]، فالمقطع يتناص مع قوله تعالى: ﴿فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدْ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لا انفِصَامَ لَهَا﴾[2]، ولكن الشاعر في تناصهِ المعكوس يحوّل العروة الوثقى إلى انفصام، وتتمحور (الآه) لمعادل موضوعي لمن يكفر بالطاغوت، في التفاتةٍ شعريةٍ نابهة، فمن يرفض الباطل فقد استمسك بالآه، ومَن يقبض على جمرةِ الرفض لا ينعم بفيء الباطل، ومن يجهر بقَوْل الحق تتكالب عليه مخالب البشر، فهكذا بَنَى السعيدي معادلته التناصية المقاومة والرافضة.

ومِن الشواهد أيضاً في تعامله مع التناص قوله في قصيدة (طفلٌ دَهَسَتْهُ الثلاثون): (من الشعر الحر)

ثلاثونَ سنةً
مِنْ كُلِّ قلبي
أَنَا ساخِطٌ عليهنَّ
فقدْ فتحنَ باب قلبي
وخَرَجنَ
دون إِذْنٍ مِنّي
كَمْ أَوْحيتُ لَهُنَّ
أَنْ قُرْنَ في بيوتكُنَّ
ولا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الجاهليّة الأُولى[3]

لقد ركَّزَ الشاعر في نصِّهِ على الفضاء الشعري الزمني في تعامله مع التناص، من خلال عبارة (ثلاثونَ سنةً)، فنلاحظ التناص الكامل مع قول تعالى: ﴿وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الأُولَى﴾[4]، ولكن الشاعر يحوّل التناص إلى وجهة أخرى غير مقصودة في السورة الشريفة وهي تتكلم عن حرمة

---

(1) التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجاً)، حصة البادي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م: 41.

(2) سورة البقرة: 256.

(3) كالحجارة أو أشدّ قسوة:438/1.

(1) سورة الأحزاب: 33.

التبرّج إلّا للزوج، فقد حوّل الشاعر السنوات الثلاثين الأولى إلى ناشزات لم يُطِعْنَ منطق العقل بل أَطَعْنَ القلب فَخَرَجْنَ من بابهِ الواسعة إلى مساحاتٍ من الحُبّ وطيش الشباب، فيُظهِر الشاعر حسرتهُ وأَلَمَهُ على مرور سنين العمر سريعاً كأنّها طيفٌ فارَقَهَ من حيث لا يشعر.

ويواصل السعيدي معانقته للنصوص القرآنية الكريمة وذلك من خلال استحضارهِ سورة قرآنية أخرى في قصيدتهِ (بدوي بربطة عنق) التي يقول فيها:

وكنتُ أَظُنُّكِ (المتقارب)

مِثْلَ الصلاةِ

ولا يُقرِّبُ الطُّهْرَ منكِ

السُّكارَى[1]

هنا إشارة إلى (الفضاء المكاني)، إذ وظَّفَ التناص القرآني في خدمة هذا الأمر، فالمقطع يتناص مع قوله تعالى: Πيَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَقْرَبُوا الصَّلاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَىO[2]، ففي الفعل الشعري تتحول (أظنك) إلى يقين، بعدما كان يظنُّ الشاعر أنَّ المحبوبة فوق سقف الشبهات، لا يصل إليها من هو مدنّس بوحل الخطيئة؛ لأنَّ الطُّهر (الصلاة) لا يطوف عليه إلّا الطاهرون، ولكن يبدو أنَّ الشاعر قد خاب ظنّهُ، فكان التشبيه التناصي بأداة التشبيه (مثل) مصوراً لتلكُم الخيبة، فظنُّ الشاعرِ أصبحَ يقيناً في زمن تتراجع فيه القيم والموازين، وإنَّ هذا التداخل مع الموروث الديني وُظِّفَ "لتعزيز موقف الكاتب من الرؤى والمفاهيم التي يطرحها أو يثيرها في نَصَّهِ"[3].

ومن الشواهد الأخرى، قوله في قصيدة (عن الجُرحِ والخاتمةِ):

لا حبلَ مِن مَسَدٍ (البسيط)

في جِيدِ أُمنيتي

والكُلُّ قالَ

---

(2) بدوي بربطة عنق: 45.

(3) سورة النساء: 43.

(4) التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م: 131.

بأنَّ النارَ

من حطبي

أنا تركتُ شُموعي

دُونَما لَهَبٍ

لكن حملتُ

على ظهري أبا لَهَبي[1]

وَظَّفَ السعيدي النص القرآني بما ينسجم مع حالتهِ النفسية، خالقاً صورةً شعريةً، للوصول إلى مبتغاه، فالبيت الشعري يتناص مع قوله تعالى: Πفِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدO[2]، غيرَ أنَّ الشاعر هنا ينبغي أن يكون هو مَن حَمَلَ الحَطَب لإشعال النار التي أحرقت أمانيه، حيث اتّهمَهُ الكل بأنَّ النار مِنْ حَطَبِهِ، ودليل ذلك –أي دليل النفي– أنَّهُ جَرَّدَ أمانيه من حبل المسد الذي كانت تحمل به الحطب (أُمّ لهب) التي ذكرها القرآن الكريم، وفي البيت الآخر يذكّر السعيدي القارئ بِحَمْلِ الحطب، وربّما عَنَى بأنَّهُ حَمَلَ أوزار غيره على ظهره، فأبو لهب يرمز للخطيئة والظلم وما إلى ذلك من المبغضات التي توحي إلها هذه الشخصية، فأراد السعيدي أن يُبرئ نفسه من حمل الحطب، كما ذكر في (لا حبلٍ من مسد)، غيرَ أنَّ الناس أَبَوْا إلّا أنْ يُحمّلوه أبا لهب بكل ما في الكلمة من معنى، فالنص يوحي ببراءة الشاعر وما يعانيه من تحميله لجُرمٍ لا يد له فيه، "فالتناص القرآني يجعل الشاعر يميل بلُغتهِ الشعرية صوب آفاق التحليق بوساطة الإشارة والإيحاء، فالإشارة القرآنية تُغني النص الشعري وتُكسِبهُ كثافة التعبيرية، وتُعطيه تطابقاً بين وظيفة الإشارة وسياق المعاني"[3]، ومن ذلك قوله في قصيدة (ذِكرى العناقيد): (البسيط)

وأَلْفَ

ليلةُ قدرٍ

كُنْتُ أُلْهِمُهُ

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة:1/457–458.

(2) سورة المسد: 4–5.

(3) الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، محمد بن عمارة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، المغرب، ط1، 2001م: 10.

وكانَ يكفرُ

حتى مطلعِ الفجرِ[1]

هنا ركّزَ الشاعر في نَصِّهِ على الفضاء الزمني من خلال عبارتَي (ليلة – مطلع الفجر)، فتتاص الشاعر مع قوله تعالى: ﴿سَلامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ﴾[2]، يجد الباحث أنَّ الشاعر هنا في صراع مع ذاته، وهنا نقف على الصراع الدائر بينهُ وبين نفسه، فهو يعيش شخصيتان في داخله، وهذا يُذكّرنا بقول إيليا أبي ماضي:

إنني أشهدُ في نفسي صراعاً وعراكاً (الرمل)

وأرى ذاتي شيطاناً وأحياناً ملاكاً[3]

فالسعيدي هنا يلوم نفسه التي كان دوماً بحثها عن مكارمِ الأخلاق والالتزام الديني، إذ يقول (وألف ليلة قدرٍ كنت أُلهِمهُ)، وهو تعبير مجازي عن حثّ النفس على التقوى والسعي في المكرمات، غيرَ أنَّ النفس الأَمّارة بالسوء قد تقصّر أحياناً وهو جوهر الصراع.

وفي قصيدة (النارُ والأسماءُ) يقول: (الكامل)

يا ناسُ

أرضُ اللهِ واسعةٌ

وقلبي كالفراشةِ

لا يطيقُ الذُلَّ[4]

فقد جاء التناص مع الآية القرآنية الكريمة: ﴿قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا﴾[5]، إذ يصرّح السعيدي بأنّهُ لا يُقيم على الذل، بل يهاجر من الديار التي لا تصون كرامته إلى الأرض التي يجد فيها العزة والكرامة، فهو يشبّه نفسهُ بالفراشة التي تطير في الأعلى متنقلة بين الزهور.

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 317/1.

(2) سورة القدر: 5.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة (إيليا أبو ماضي): 658.

(4) كالحجارة أو أشد قسوة: 110/1.

(5) سورة النساء: 97.

ومِن خلال البحث في شعر ياس السعيدي، لاحَظَتْ الباحثة إنَّ مدى تأثّر الشاعر بالقرآن الكريم لم يتوقف عند حدود المفردات والتراكيب القرآنية، بل تعدّى ذلك إلى استدعاء أسماء بعض السور، كما تجلّى ذلك في قصيدة (لا تُجدي):

تَقَرفَصَتْ في دَمي الأَوجاعُ

واثقَةً

كأنَّها شدَّةٌ

في سورةِ الحمدِ[1]

استحضرَ السعيدي اسم السورة المباركة بطريقة مباشرة؛ لإبراز صورة الوجع التي فرضتْ سطوتها على كيانه حتى صارت مألوفة في نتاجه الشعري، موظِّفاً تناصاً قرآنياً يحمل في طيّاته أكثر من دلالة، وأكثر من قراءة سيمائية وراء حروفه، إذ يذكّرنا قوله (تقرفصَ) بحالة الجندي الذي يجلس القرفصاء في حالة التأهب والاستعداد لمواجهة العدو، فالأوجاع هكذا أخذت وضعاً دفاعياً لا يمكن التخلص منها، فهي متمكنةٌ من دم الشاعر، ويمثّل قوله (في دمي الأوجاع) فضاءاً مكانياً متخيلاً، ثم يُشبّهُ الشاعرُ أوجاعهُ تلك، في رسوخها وتمكّنها منه ومن ودمائه، بالشَدَّة في سورة الحمد، وهي فاتحة الكتاب الكريم، ومن أم السور القرآنية، وهي تُتْلى في الصلوات الخمس، وهذا يوحي للقارئ بأنَّ أوجاع الشاعر قد غلبتْ على سائر جوانب حياته، كما غلبتْ سورة الحمد على سائر سور القرآن، فالشاعر استطاع أنْ يؤثر في المتلقي من خلال هذا المشهد التصويري، وإنَّ "أول ما يُلفِت حِسّ المتلقي للغةِ القرآنيةِ هو جمال جرسِها ووقعِها في السَّمع، وانسيابها إلى الوجدان من خلال هذا الظل. الذي يوحي به اللفظ فيرسم معناه في مخيَّلتِهِ حتى ولو لم يكن المتلقي على علم بمعنى المفردة القرآنية مسبقاً. إنَّ جسم وشكل هذه المفردة يقرّبهُ من جوّ الدلالة المرادة"[2].

ويواصل السعيدي استحضاره لأسماء بعض السور القرآنية الأخرى، وذلك في قصيدة (يحدث الآن)، فيقول: (الخفيف)

---

(1) زير المواويل: 126.

(2) أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، شلتاغ عبود شراد، دار المعرفة، دمشق، سوريا، ط1، 1987م: 67.

تقرأُ العاديات

لَمَّا تراني

وأرى حُسنها

فأقرأُ طه[1]

فالشاعر يوحي من خلال مقطعه الشعري هذا بما يدور في نفسه، وما حدث في نفس من أشغَلَتْ فكرهُ، وهنا تثور في ذهن المتلقي عدة أسئلة، من بينها: ما الرسالة التي أراد الشاعر أن يبعثها إلينا؟ وما دلالة هذه السور الكريمة حتى يختارها كعنوان لحالة ما بينه وبين حبيبته؟.

وهنا يتبادر إلى الذهن –للوهلةِ الأولى– الحالة الحركية والإيقاع السريع لسورة العاديات الذي يوحي باضطراب المشبَّه بها، فربما أراد الشاعر أن يقول إنها تقرأ العاديات حين تراه، أي إنها تكون بحالة تذكّرني بسورة العاديات التي تصف الخيل القوية السريعة التي تثير قدح الجمر حين تضرب الأرض بحوافرها، وهذا المشهد يذكّرنا بقول أبي فراس الحمداني حين وصف نفسه بالوقار والرزانة، ووصَفَ حالة اضطراب جيشهِ كحالة المهر حين يثور، فقال: (الطويل)

وقـــورٌ، ورَيْعـــانُ الصِّـــبا يَسْـــتفِزُّها

فَتَـــأرَنُ(*) **أَحيانـــاً كَمـــا أَرِنَ المُهـــرُ**[2]

وكذلك حالة الشاعر، كحالة أبي فراس، إذ تشير سورة طه إلى هدوء النَّغمة وإلى الثَّبات وعدم الشقاء، كما قال تعالى: Πطه ۞ مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَىO[3]، إذ أراد السعيدي أن يوضّح في هذا التوظيف التناصي القرآني تجافي المحبوبة وعدم الاهتمام به، رغم حبِّهِ وتفانيه في إخلاصهِ وَوِدِّهِ لها. أما الفضاء المكاني في هذا النص فيُستوحى ضمناً في ضوء كلام الشاعر، فهو المكان الذي حصل بهِ اللقاء مع حبيبتهِ التي أشار إليها بقولِهِ (لَمّا تَراني).

---

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 395/1.

(*) الأَرِنُّ: النشاط، ينظر: لسان العرب، مادة (أَرِنَ).

(2) ديوان أبي فراس الحمداني: 163.

(3) سورة طه: 1–2.

كما اعتمد الشاعر ياس السعيدي على عنصر ديني آخر، جعلهُ قاعدة لنتاجهِ الديني في نصوصهِ الشعرية، وهي الأقوال الواردة عن أهل البيت(β)، فهي تأتي بالمرتبة الثانية من حيث الفصاحة والبلاغة، من بعد القران الكريم والحديث النبوي الشريف، وهي تشكّل جزءاً كبيراً من الموروث الذي حرص الشعراء على تداولهِ في أشعارِهم، لمعالجة مختلف قضايا المجتمع ومشاكِلِه[1].

يقول الشاعر ياس السعيدي في قصيدة (أسئلةٌ لرجلٍ ما): (البسيط)

الناسُ في البُعدِ

أعداءُ لما جَهِلوا

لكنَّهم ها هُنا

أعداءُ

مَن عرفوا[2]

هَذا النَصُّ يتناص مع مقولة الإمام علي(A): "الناس أعداء ما جهلوا"[3]، موظفاً كلامه(A) لكن بقلب المعنى، إذْ جعل الشاعر الناس الذين يعيش في أوساطهم أعداء من عرفوا، وقد ركّز السعيدي في نصِّهِ على الفضاء الشعري (المكاني– الزمني) في تعامله مع التناص، من خلال عبارتَي (في البعد)، و(هاهنا)، فقد يكون (البعد) هو البعد الزمني الذي عناه الإمام علي(A) في وقتهِ، أما (ها هنا) فقد تكون إشارة إلى الزمن الحاضر، والرسالة التي يريد إيصالها الشاعر، هي: أنَّ الناس في هذا الزمن يعادون الناس وليس الظواهر التي يجهلونها، فضلاً عن تغيير الأداة (ما) التي تشير إلى غير العاقل، بالأداة (من) للعاقل، وهذا يوحي بأنَّ الشاعر عنَى بذلك أشخاصاً مُلِئوا حقداً وحَسَداً حتى أصبحوا يعادون من عرفوا.

وخلاصةُ القولِ، فقد تنوعت مسارات استدعاء المُقدَّس في أشعار ياس السعيدي بشكل يتماشى مع حالته النفسية والوجدانية والسياسية، وجميعها نجحت في

---

(1) ينظر: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2002م: 139.

(2) كالحجارة أو أشد قسوة: 93/1.

(3) شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1959م: 20/ 86.

إثارة القارئ وتفاعله مع النص المذكور؛ "لارتباطه بطائفة من النصوص السابقة له، وهي تكون ما يسمّى بالمرجعية الثقافية والأدبية"[1]، وهذا يدل على تمكّن الشاعر وثراء المخزون الثقافي لديه، من خلال التوظيفات السابقة.

٢- التناص الأدبي:

وهو عبارة عن تعالق نصوص أدبية حديثة مع نصوص أدبية قديمة، فينتج نصوصاً في حُلّةٍ جديدةٍ ذات صبغة جمالية تُثير المتلقي، ومن حق كل شاعر أن يستشعر نشاط الأدباء السابقين، ويضيف إليه ما يتماشى مع شخصيته وحالته، سواء كان بالشكل أو الموضوع[2]، "في نسيج متناغم مفتوح، قادر على الإفضاء بأسراره النصيّة لكل قراءة فعّالة تدخله في شبكة أعم من النصوص"[3]، ولعلَّ هذا التداخل بين النصوص يعزّز الفكرة ويمنحها طاقة وفاعلية إيجابية؛ "لأنها تحمل جينات أسلافها، كما أنها تتمخض عن بذور لأجيال نصوصية تتولد عنها"[4].

ومن خلال البحث والدراسة في ديوان الشاعر ياس السعيدي، توصلَّتْ الباحثة إلى أنَّ استحضار الأشعار السابقة نادرة، على عكس التناص الديني.

ومن الأبيات الشعرية التي استحضرها الشاعر في قصيدته (من ليالي ابن العبد)، قوله في موضع الشاهد:

تلوحُ كباقي الوَشْم؟ (الطويل)

حاشا

---

(1) ومض الأعماق (مقالات في علم النقد والجمال)، علي نجيب إبراهيم، دار كنعان للنشر، إربد، الأردن، ط1، 2000م: 15.

(2) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1994م: 261.

(3) التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات)، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د. ط)، 1991م: 8.

(4) ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، عبد الله الغذامي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م: 113.

هي التي

تلوحُ بلاداً[1]

إنَّ أول ما يجذب انتباه القارئ، هو عنوان القصيدة الذي يحمل "لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة ومدخل أَوَّلي لا بُدَّ منه لقراءة النص"[2]، فمن خلاله استطاع القارئ أنْ يستشفَّ التناص الأدبي، الذي يشير إلى الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد، والسعيدي يستحضر جزءاً من الشطر الثاني من مطلع مُعلَّقتهِ القائل فيها: (الطويل)

لِخَوْلَـــــةَ أطـــــلالٌ بِبُرقَـــــةِ ثَهمَـــــدِ

تَلُـــوحُ كَبـــاقي الوَشـــمِ فـــي ظـــاهِرِ اليَـــدِ[3]

إذ يُشبّه الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد آثار حبيبتهِ خولة بآثار الوشم في ظاهر اليد، إذ عفت الديار وانطمس بناؤها سوى بعض الآثار القليلة المتبقية منها، بينما يقول السعيدي بأن أثر حبيبته أعظم من أن يكون مجرّد طَلَل يُشَبَّه بالوشم، بل هي الملاذ والأمن له، إذ جعلها بلاداً في عيون المشرَّد الذي لا يجد مكاناً يلتجئ إليه، يضاف إلى ذلك أنَّ كِلتا القصيدتين جاءتا على وزن البحر الطويل مع روي الدال المكسورة.

ويقول أيضاً في قصيدة (يحدثُ الآن): (الخفيف)

(هكذا هكذا

وإلّا فلا لا

ليس كُلُّ الشِّفاهِ

تُدعى شِفاها)[4]

اتّكَأَ الشاعر ياس السعيدي في نسيجهِ الشعري على نَصِّ (ناصيف اليازجي) في قولهِ: (الخفيف)

---

(1) بدوي بربطة عنق: 22.

(2) سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م: 32.

(3) ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002م: 19.

(4) كالحجارة أو أشد قسوة: 400/1.

هكـــذا هكـــذا وإلّا فـــلا لا ليس كل الرجالِ تُدعى رجالا[1]

نجد أنَّ الشاعر ياس السعيدي واضعاً البيت الشعري بين هلاليْن، وهذا ما يُسمّى بتقنية (الكولاج)، فهي "مادة للتشكيل لا أداة للتوصيل المعرفي"[2]، استند إليها السعيدي ربما على عمدٍ؛ لمنح تأثير لِما هو بين (الهلالين)، فجاء التناص مباشر مع بيت اليازجي، إلّا أنَّ السعيدي قلَبَ البيت المذكور جاعلاً الشفاه تقاس كما تقاس الرجال، فهناك من لا يزيد عن كونه دماً ولحماً يأكل كما تأكل الأنعام، وهناك من مُلئَ علماً وحكمةً وشجاعةً؟ ومن هذا المعنى استطاع السعيدي أن يخلق تناصاً أدبياً رائعاً، باح من خلالهِ بفَوْرةِ العشق وشِدّةِ الإعجاب

ولم يقتصر التناص الأدبي على الشعر فقط، بل كان للمَثَل الشعبي نصيب في ديوانه، وهذا يدل على تمسّك الشاعر بثقافته وعاداته الشعبية، فمن الأمثال التي ذُكرت في ديوانه، قوله في قصيدة (أصدقاء):

هُمُ الطُّيورُ

وهذا الغُصنُ

يَعرِفُهُم

لِمَ الجِراحُ

على أشكالِهم تَقَعُ؟[3]

لقد تناص الشاعر مع فضاء المَثَل الشعبي المشهور "الطيور على أشكالها تَقَعُ"[4]، ففي هذا البيت الشعري يُشبّه الشاعر أصحابه بالطيور، والغصن هنا ومز للخصوبة والخضار الذي تتشرحُ إليه النفس، وربّما عَنَى به الشاعر الوطن، ثم يستفهم الشاعر استفهاماً إنكارياً: لِما الجراح تقع عليهم؟! فالحياة أَوْلى بهم، غير أنَّ ذلك مصيرهم المحتوم، وهذا ما أَلبسَ البيت الشعري ثوب الحزن والألم.

---

(1) ديوان ناصيف اليازجي اللبناني، طبعت بنفقة ميخائيل إبراهيم، مصححة بقلم: إبراهيم اليازجي، المطبعة الأدبية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1903م: 151.

(2) في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، ثائر العذاري، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م: 25.

(3) كالحجارة أو أشد قسوة: 24/1.

(4) أشهر الأمثال العربية، وليد ناصيف، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، (د. ط)، (د. ت): 151.

ويتضح مما تقدّم في هذا المبحث، أنّ الشاعر قد استحضر التناص في عديد من المواضع في شعره، بشكلٍ يتماشى مع حالتهِ الوجدانية، وقد غلبت الصبغة الدينية على سائر أنواع التناص الأخرى.

المبحث الثالث

المفارقة

المفارقة لغة:

جاء في معجم العين، بأنَّه: "موضع المفرق من الرأس في الشَّعَر"[1].

أمّا في معجم لسان العرب: "الفَرْقُ خلاف الجمع، فَرقَه يَفْرُقَه فَرْقاً،... والتَّفَرّقُ والافْتِراقُ سواء، ومنهم من يجعل التَّفَرّق للأبدان والافْتِرَاقَ فِي الكلام؛ يقال فَرَقْت بين الكلاميْن فافترقَا، وفَرَّقْتُ بين الرجلين فَتَفَرّقا"[2].

وورد في المعجم الوسيط: فَرَقَ بين الشيئيْن فَرقَاً، وفُرْقاناً: فَصَلَ ومَيَّزَ أحدهما من الآخر وبين الخُصُوم: حَكَمَ وفَصَلَ"[3].

فالمفارقة إذن من الناحية المعجمية تعني: الفرق والافتراق، والفصل والتباعد، والتباين والتمييز بين شيئين أحدهما مختلف عن الآخر.

المفارقة اصطلاحاً:

تُعد المفارقة من الأساليب المهمة في التعبير الأدبي؛ بما تنطوي عليه من مفاهيم دلالية ينتقل من خلالها المبدع من التصريح إلى التلميح، فالمفارقة من أكثر التقانات التي شهدت الكثير من الجدل حول مفهومها في القديم والحديث، فتاريخها الموغل في القدم زاد من دلالاتها الاصطلاحية عند النقاد وأهل الأدب، فأصبح من الصعوبة تحديد تعريف واحد جامع لها[4]، وهذا "يستدعي بالطبع خلفية تاريخية عامّة لنشأتها ولأهمّ التنقلات الفكرية النوعية في تاريخها"[5].

---

(1) معجم العين، مادة (فَرَقَ).

(2) لسان العرب، مادة (فَرَقَ).

(3) المعجم الوسيط: إبراهيم أنيس وآخرون، إشراف: شوقي ضيف، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2001م، مادة (فَرَقَ).

(4) ينظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002م: 21.

(5) المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ نموذجاً)، حسن حماد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005م: 21.

ويصَفَ الفيلسوف الألماني (نيتشه) هذه الحالة بقوله: "ما لا تاريخ له يمكن تعريفه"[1]، فكيف بتاريخ المفارقة الطويل عبر الأجيال المتلاحقة، ومن هذا المنطلق نجد أن المفارقة مرّت بمراحل عدّة، تطوّر عبرها المفهوم من جيل إلى آخر، ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، تناقلَ الأجيال عبرها المفهوم بصورة مغايرة عبر تصورات غير موحّدة، فهي طريقة من "طرائق التعبير يكون فيها المعنى مناقِضاً أو مُضادّاً للكلمات"[2]، فالتناقض بين فكرتين متعارضتين ركن أساس في المفارقة، فهي عند الغربيين ترجع إلى كلمة (Eironiea) عند أفلاطون في اليونانية، ومنها اشتُقت الكلمة الإنكليزية (Irony)[3]، و"أمّا المصطلح الثاني للمفارقة هو (Paradox) وتُرجم بالمفارقة الضدية، والتناقض الظاهري، والتناقض، والنقيضة، والتظاهر، والمفارقة، والمفارقات"[4]، فالمصطلحين الأول والثاني متشابهيْن من حيث الدلالة والمعنى في مصطلح المفارقة القائم على التناقض أو التضاد.

أما مفهوم المفارقة عند العرب، فلمْ يظهر استخدامه بصورته الحالية، فهي كانت "لا تزيد على كونها صيغة بلاغية"[5]، كالطباق والكناية والمقابلة والتورية وغيرها، تُقدِّمْ معنى يتفق ومفهوم المفارقة، أما النقاد المحدثون فقد تناولوها متأثرين بما ورد عن الغرب من الترجمات الواردة إلينا، منها ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة لكتاب (دي سي ميويك) (المفارقة) و(المفارقة وصفاتها).

---

(1) المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993م: 129.

(2) المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، خالد سليمان، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1999م: 17.

(3) ينظر: المفارقة في شعر أبي نؤاس، كرار عبد الإله عبد الكاظم، دار الأمل الجديدة، دمشق، سوريا، ط1، 2019م: 9.

(4) المفارقة في شعر أبي نؤاس: 10، وينظر: المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة فالح، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، العراق، ط1، 2007م: 44-45.

(5) المفارقة وصفاتها: 21.

فالدكتورة نبيلة إبراهيم تذكر أنها: "لغة اتصال سِرّي بين الكاتب والقارئ، وقد تكون جملة أو تشمل الفعل الأدبي كله"[1]، ويرى الدكتور عبد العزيز الأهواني "إنّ ما نُسمّيه بالمفارقة إنما هو تسجيل التناقض بين ظاهرتين لإثارة تعجّب القارئ دون تفسير أو تعليل"[2]، وعند سيزا قاسم، هي "شكل من أشكال القول، يساق فيها معنى ما، في حين يُقصد منه معنىً آخر، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي"[3]، أي أنّ المفارقة تقوم بشكل أساس على المغايرة بين معنييْن الأول معنى ظاهر يظهر في الألفاظ، ومعنى خفي يسوقه الشاعر في دلالة خاصة لا تخفى على الذكي الفطن.

وعلى هذا تؤدي المفارقة عبر النص رسالة الأديب غير المبلغة في العلن، وتقوم الدلالات على شحن مكثف للمعاني المخبوءة في أعماق النص وفضاءاته البعيدة[4].

ويأتي صُنع المفارقة من قِبل الشاعر عبر مجموعة من الخبرات المكتسبة في الحياة التي يعيش الشاعر جميع تفاصيلها، وما يتوصل إليه من حكمة ذات أثر كبير في الواقع، فيوظّف هذه المكتسبات عبر آلية المفارقة، وعن طريق المهارة التي يجعل المبدع فيها أن يرى المتلقي الأشياء مِن حولهِ بشكل غير مألوف أو مختلف عن الحقيقة التي أرتكز عليها في تأسيس الأشياء لمعناها الحقيقي[5]، وعلى القارئ أو "المتلقي أن يكون على وعي تام بأنَّ العمل الأدبي بصفة عامة، وأعمال المفارقة بصفة خاصة لا تحاكي الواقع أو تمثلهُ، وإنّما هي كشف وإضاءة الجانب من جوانب الحياة التي يختلط بعضها ببعض ويتضارب بعضها ببعض"[6]، أي أنَّ الشاعر يلتقط الأشياء من حولهِ، فيأخذ منها تناقضات الواقع ليعكس قيمتها في صورة شعرية

---

(1) المفارقة، نبيلة إبراهيم، (بحث منشور)، مجلة فصول، المجلد (7)، العددان 3-4، 1987م: 132.

(2) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، عبد العزيز الأهواني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986م: 109.

(3) المفارقة في القص العربي، سيزا قاسم، (بحث)، مجلة فصول، المجلد (2)، العدد (2)، 1984م: 144.

(4) ينظر: المفارقة في شعر عدنان الصائغ (ديوان صراخ بحجم وطن نموذجاً)، قاسم البريسم، بحث منشور على الموقع الإلكتروني: http://www.adnanalsayegh.com/ara/index.asp?DO=STUD&id=44

(5) ينظر: المفارقة في شعر أبي نؤاس: 13.

(6) خطاب المفارقة في الأمثال العربية (مجمع الأمثال للميداني أنموذجاً)، نوال بن صالح، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012م: 43.

تتطلب من المتلقي الفطنة، حتى يتمكن من اكتشاف الأشياء في المعنى الذي يطلبه الشاعر، لا المعنى السطحي الذي تدلُّ عليه ظاهر الأشياء.

ومن أنواع المفارقة الواردة في شعر ياس السعيدي، الآتي:

1- مفارقة اللاشخصية:

هي المفارقة التي يعرض الشاعر فيها تصوراته عن التناقض الحاصل بين طرفين متباعدين كُلٌّ منهما عن الآخر، فيقلب التناقض فيها البطل إلى ضحية، وهذه الضحية لا تدفع ثمن أخطائها بل ثمن أخطاء الآخرين، حينما يقدِّم صاحب المفارقة الخير فينقلب عليه شَرّاً[1].

إنَّ مفارقة اللاشخصية حسب ما ورد عند (ميويك) تدلُّ على طريقة "لا تستند إلى أي وزن يمنح لشخصية صاحب المفارقة"[2]، فالضحية في هذه المفارقة لا يكون الشاعر نفسه، بل إنّ الشاعر يتولى عملية الرصد للأشياء من حوله، وتقترب إلى حدٍّ ما من المفارقة الاجتماعية التي يكون المبدع فيها قائماً بكاميرا لرصد الأشياء الاجتماعية المتعارضة، بل إنّ مفارقة اللاشخصية تكون خارج قدرة الشاعر من أنْ يحدث فيها التغيير، وإنما تأتي كردّة فعل لمأساة وقعت في الحياة.

فالضحية في هذه المفارقة "تُثير مأساة انفعالية تحرّك العواطف نحو توجيه خُلُقي يستهدف تناقض السلوك"[3]، وبالتالي نجد أنّ الضحية لا تستطيع إصلاح ما تمَّ قبل الوقوع في التناقض، فهي تشهد حالة الانهزام والاندحار.

ويأتي دور الشاعر المبدع ليكون راصداً لهذه المفارقة بأسلوب إبداعي يستعرض طرفَي المفارقة المتناقضين[4].

ويستهلّ الشاعر ياس السعيدي قصيدته (مدخلٌ للأنين) بقوله:

---

(1) ينظر: المفارقة في شعر أبي نؤاس: 105.

(2) المفارقة وصفاتها: 75.

(3) المفارقة في شعر أبي نؤاس: 105.

(4) ينظر: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم (دراسة تطبيقية)، نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014م: 14.

سِيَّانِ مَنْ يَسقِيكَ (الكامل)

أو مَنْ عَطَشَكْ

ها أنتَ مِنْ دَرْبِ الحياةِ

على وَشَكْ[1]

تتمثّل المفارقة في هذا النص بما يجول في خاطر الضحية الذي يرى نفسه مشرفاً عل الهلاك بقوله (ها أنتَ من درب الحياة على وشك)، فالإنسان حينما يصل إلى مرحلة نفسية شديدة الحزن يفقد مَواطن النفع في الحياة فيحسّ بقُرب النهايات، وبالتالي لا يفكر بأيِّ شيءٍ آخَر سوى الرحيل، إذ تَسَاوَى في نظرهِ مَنْ يسقيه ويمدّه بحبْلِ الحياة، ومن يعطّشه ويزجّه في حالة الحرمان واليأس، فقوله (من يسقيك أو مَنْ عطشك) هو محور المفارقة القائم على التضاد، فالناس متذبذبون بينهُ سلباً وإيجاباً، غير أَنَّ الشاعر أراد أن يُعدم هذه المفارقة ليُبَيّن مدى يأسهِ وقنوطهِ من هذه الحياة حتى تَسَاوَى في نظرهِ طَرَفَا هذه المفارقة فجعلهم (سيّان).

وفي السياق نفسه من المفارقة اللاشخصية، يطالعنا قول الشاعر ياس السعيدي من القصيدة نفسها:

مَنْ أسرَجوا بيديْكَ (الكامل)

خَيْلَ حنينهمْ

تركوك وحدَكَ

والطريقُ استوحشكْ[2]

يُصوّرُ الشاعر مخاطَبهُ ضحيةً في هذه المفارقة التي يذهب بها في مهبِّ الريح، لما قَدَّمهُ من لطف وحنان يحتضنُ به الأصدقاء والمقرّبين منه، وما أن استملكوا قواهم تركوه وحيداً ينازع الوحشة، وقد أسرجَ لهم مشاعر الحُب التي يلتئم بها شملهم في الموقف الذين هم في حاجةٍ إليه وقت ضيق الحال بهم، لكن بعد أن يتمكنوا من أنفسهم حتى غادروا عنه تاركيه وراءهم وحيداً يعاني الغربة من جهة، ومن جهةٍ أخرى يصبح هو الآخر بحاجةٍ إليهم. فالسعيدي في هذه المفارقة

---

(1) بدوي بربطة عنق: 9.

(2) م. ن: 9.

يستعرض قلّة الوفاء في الحياة ضمن واقع مرير تقَلَّدَ فيه الناس الأقنعة المزيّفة، فخَلَقَ الشاعر المفارقة بصورةٍ تجعل المتلقي يشاهد التناقض بين من يعطيهم ما يستطيع مما يحتاجون إليه، ويكون الجزاء هو نكران الذات والجميل.

وفي صورةٍ أخرى من المفارقة نجد قول السعيدي من قصيدة (أودَعوني ما تبقّى) المقطع الذي يكشف فيه عن مفارقة لا شخصية في قوله: (الكامل)

وتعلّقوا بالنخلِ
في أحلامِهم
ماتُوا
فعاشَ النَّخلُ
شنقاً[1]

يَتّخذُ الشاعر الفضاء المكاني أسلوباً للتعبير عن المفارقة التي أراد عن طريقها وضع المتلقي أمام تناقض يتحدّد فيه رمز الحب إلى الوطن؛ فالنخل علامة رمزية تنقل المتلقي إلى المكان الذي عرف فيه بكثرة النخيل، ولكن شدّة التعلق بالنخل تقودنا إلى قوة التمسّك بهذا الوطن، والذي لم يكن هناك فرصة للتعبير عن حب الوطن في الحقيقة، فذهبَ الضحية إلى الأحلام لتحقيق ما لم يستطع أن يُنجزه في الواقع.

وتقودنا الدلالة النسقية في لفظتَي (ماتوا – شنقاً) إلى أنَّ قوة التمسّك بالوطن تصطدم بالاضطهاد الذي يَحُول دون تحقيق مآرب المحبين إلى الوطن، فتتلاشى تلك الأحلام عبر سراب الموت الذي يلاحق أمنيات صعبة المنال، فهنا تتركز المفارقة في فضاء مكاني تشتد فيه تناقضات الواقع بين التعلق بالوطن من جهة، والموت من جهةٍ ثانية، والمفارقة الأخرى تتولد من قوله (فعاش النخل – شنقاً)، فهو دلالة على التضييق على أهل العِلم والأدب والثقافة، إذ أن قبضة الجلّاد لا تنفكُّ أن تسلب منهم الأرواح بلا هوادة.

وهذا النمط من المفارقة تعبير عن واقع مرير تعيش فيه الضحية دون الفكاك منه بأي شكل من الأشكال، فتسيطر العَدَميّة على تلك الضحية التي أبرَزَ السعيدي

(1) كالحجارة أو أشد قسوة: 45/1.

صراعها مع الحياة والناس بصورة إبداعية ينقل من خلالها إلى المتلقي تناقضات الواقع المرير.

2- مفارقة الكشف عن الذات:

هنا يكشف الشاعر المبدع في هذه المفارقة عن التناقض الذي يذهب فيه ضحية، إذ تنعكس لديه الآمال المتفائلة إلى بؤس، يعاني فيه الآلام الموجعة، أي أن الضحية في هذه المفارقة قد يكون الشاعر نفسه جامعاً تلك الحوادث التي شهدها في الواقع ونكباته المتلاحقة، في صور قائمة على التناقض يرى من خلالها المتلقي حالة البؤس التي يعاني منها الشاعر (الضحية).

ويتبلور هذا النوع من المفارقة حول الذات غير الواعية لما تؤول إليه الأمور في الآخر، فما تقوم به الضحية من أفعال يتأمل الشاعر منها أن تنعكس عليه بالردِّ بالمثل، إلّا أنّه سرعان ما تتبدَّد تلك الأماني إلى خيبات متلاحقة، فالشاعر ينخدع بالمظاهر الزائفة ويكون ضحية إلى من يضمر له عكس ما يتمنّى[1]، وتتصل "مفارقة الكشف عن الذات بالمفارقة الدرامية، حيث يكون الضحية غير واعٍ أبداً أنَّ حقيقة الأمور تختلف تماماً عمّا يحسبها عليه، كما تتصل بمفارقة الأحداث، حيث يكون ما يجري على النقيض ممّا هو منتظر باطمئنان"[2].

من ذلك، الصورة التي يكشف بها السعيدي عن نزاعٍ نفسيٍّ من قصيدة (مسافةٌ بلا أغانٍ) التي يقول فيها: (الكامل)

يا قلبُ
أيةُ وَحشةٍ
أَنَّا نُحِبُّ
وَلا نُحَبُّ[3]

نلحظ في النص الشعري المفارقة في الحالة النفسية داخل الذات الشاعرة، وهي تقف في مواجهة المعاناة الداخلية المتوهّجة التي لا تستطيع إخفاءها، فصورة

---

(1) ينظر: المفارقة وصفاتها: 104.

(2) م. ن: 87.

(3) بدوي بربطة عنق: 37.

النداء (يا قلب) تحمل ثورة من الآلام الكبيرة لِما يلاقيه من حزن عميق يحمله على عقد مقارنة بين طرفين نقيضين يكون الشاعر أحدهما، فهو في موقف لا يحصل فيه على تبادل نفس المشاعر مع الحبيبة، فالشاعر الذي بذلَ في حُبّهِ الكبرياء، يصطدم باللامبالاة ممن يبادلهم الشعور بالحبِّ من طرفٍ واحدٍ.

وفي نص آخر من قصيدة (بدويٌّ بربطةِ عنق) يقول: (المتقارب)

بَنَيْتُ المساجدَ
للعاشقين
ومسجد عشقي
كان ضِراراً[1]

يكشفُ السعيدي في هذه المفارقة عن الواقع الحقيقي الذي يذهب فيه ضحية لِما يُبديه من مشاعر أليمة تربّعتْ على كيانه الذاتي بأنه هو من يُشيّد صروح العشق النقي للعاشقين بقوله (بنيتُ المساجد للعاشقين)، ولكن المفارقة هي أنّ مسجد عشقه كان ضراراً، وفي ذلك إشارة دينية مع النص القرآني بقوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ اتَّخَذُوا مَسْجِداً ضِرَاراً وَكُفْراً وَتَفْرِيقاً بَيْنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾[2]، وهذا يوحي بأنَّ حياة الشاعر العاطفية وقضية العشق التي عاشها لم تُثمِر ولم تؤتِ أُكُلها، وهذا ما يُستوحى من قصة مسجد الضرار الذي بناهُ المنافقون وكان مدعاة للفتنة والأذى، ولم يُقِم به النبي(ﷺ) كما أمرهُ الله سبحانه في كتابِه الحكيم بقولِه: ﴿لا تَقُمْ فِيهِ أَبَداً﴾[3].

بل كان جهد المنافقين في بنائهِ هباءً منثوراً، وهكذا تتجلى الصورة المأساوية التي خيمّت على الحالة العاطفية التي عاشها الشاعر، وهي دلالة على من لا يمتلك الحظ.

ومن مفارقة الكشف عن الذات قول الشاعر في قصيدة (تاجٌ من الصمت):

تذوبُ آذانُنا (البسيط)
شَوْقاً لِضِحكَتِنا

---

(1) بدوي بربطة عنق: 54.
(2) سورة التوبة: 107.
(3) م. ن: 108.

وليس نَسمَعُ

إلّا ضحكةُ الموتِ[1]

يكشفُ السعيدي في نص المفارقة عن تناقض بين طرفَي المفارقة، فمن جهة يُعبِّرُ عن حالة الشوق إلى سماع الضحك، وأخرى يُدلي بها الشاعر ممتعضاً من امتناع سماع صوت الضحك عن أُذنه، والضحك الوحيد الذي يأنسُ به الشاعر هو صوت الموت، وهُنا بؤرة المفارقة، التي تستقطب من المتلقي (القارئ) الذي "لا يهدأ إلّا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يريده، ليستقرّ عنده"[2]، أي الذي أراد الشاعر البوح به، فالضحية هنا يسرَّهُ ضحك الموت عند قدومه إليه أكثر من سماع صوت الضحك إلى داخل النفس، وهي تعبيرٌ عن حالة نفسية متأزّمة عند ياس السعيدي، وهذا ما نلاحظه في أغلب نصوصه الشعرية، فهو يترك لذائذ صوت الحياة، ويطلب الالتذاذ بصوت الموت حين يقترب، وهي في الحقيقة تعبير مفارق عن مرارة الواقع والعيش الذي نعيشه، فحينما ننتظر الأفراح والسعادة، فلا ننتظر أو ينتظرُنا إلّا الحزن والموت.

3- المفارقة اللونية:

تقوم هذه المفارقة على التناقض الذي يبرزه الشاعر في الألوان بوصفها مادة أساسية يستمدُّ منها مادّتهُ الأولية في صياغات إبداعية، وتنقل القارئ (المتلقي) إلى عوالم متخيّلة جاذبة للمشاعر والأحاسيس، ومعبّرة عن الحياة في واقعها الحقيقي، فالشاعر "يعتمد على أسلوب يطمح إلى إيصال حرارة تجربته المعيشة إلى القارئ عن طريق لغة شعرية تحتفظ بكل طاقاتها التعبيرية"[3]؛ لذلك يجد الشاعر في الألوان ضالّتهِ التي يصوغ منها -متى شاء- صورهِ الشعرية.

---

(1) زير المواويل: 95.

(2) بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، سعيد شوقي، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001م: 27.

(3) المفارقة وأساليب الشعرية في ديوان (رجل من غبار/ لعاشور فني)، حنين ناجي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016م: 41.

ويأتي اللون في هذه المفارقة بصيغة من المتغيرات غير المألوفة في أحاسيس الذات الداخلية، ويكون الأساس في الإيحاء لصور ذات دلالات مختلفة، عِبر لغةٍ غنيةٍ بالمفاهيم الأساسية لمدركات حسّية تأخذ منها الذات معاني جديدة، ويأتي اللون "بوصفهِ لغة خاصة تعبّر عن عوالم شعرية وسيعة، وترسم دنيا شعورية رحبة، يكون الباب إليها هو الاختيار اللوني الخاص الذي يعمد إليه الشاعر"[1]، والذي يكون عادةً منبثقاً من خيال وفكر واسعان لدى الشاعر قبل إنتاج المفارقة.

ويطالعنا اللون في معنى مختلف عن دلالته المعهودة التي يأتي بها الشاعر في قصيدته (ذاكرة الصهيل)، إذ يقول: (الكامل)

لا تُنكِريهِ
فشيبهُ في قَلبهِ
أمَّا السواد برأسهِ
فَحِدَادُ[2]

تَظهرُ المفارقة اللونية في ما يخلقُهُ الشاعر من تناقض بين الألوان (البياض والسواد)، وهي تُمثّلُ عنوان الأسى الذي يستعرضهُ الشاعر بصورة مختلفة، فإذا كان الشَّيْب علامة لتقدّم العمر في حياة الإنسان، ومكانه الطبيعي هو رأس الإنسان، نجد أنَّ الشَّيب –ضمن رؤية الشاعر– يحيطُ القلب بدلاً من شعر الرأس، أمّا لون السَّواد في الرأس الذي من المفترض أن يعكس حالة الشباب، إنما هو صورة للحِداد الذي يملأ حياة ذلك الإنسان احتجاجاً على فقدِهِ الحبيبة، فقول السعيدي (لا تَنكِريه) نَهِي عن التسليم برؤية حالة الاستقرار الذي تُبديه تلك الألوان على شعر رأسه، ولكن المعاناة قد أَضَرَّتْ بقلبه شيباً يفوق بياض الشيب في الرأس، والألم في مشاعره القلبية أكبر حجماً من أنْ تراه العيون.

وفي مفارقةٍ لونيّةٍ أخرى في قصيدة (عن الفَتَى وحبيباته) فإنه يقول:

---

(1) اللون في شعر ابن زيدون، يونس شنوان، دار روائع مجدلاوي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م: 31.

(2) زير المواويل: 68.

فليتَ الخصورَ البيضَ (الكامل)

تذكر لَثْمَهُ

وليتَ القلوبَ السودَ

تغفرَ ذنبَهُ[1]

تُسيْطرُ حالة اليأس على كينونة الذات الواقعة ضحية واقع مشوب بالضعف والتردّد، مما دفع الضحية إلى أسلوب الطلب رغبة في تحقيق مطالب الذات، وتوجيه الخطاب بأسلوب التمنّي، كَرَدِّ فِعلٍ بعد إغلاق فضاء الأمنيات بوجه الضحية، فالمفارقة يستمدُّ فيها اللونَين دلالة على ماهيّة الآخر الذي أَفل نجمهُ، وإنَّ القلوب المتّشحة بالسواد بعيدة كلُّ البُعد عن التسامح مع الآخرين، والدلالة اللونية للّون الأسود دلالة متماهية في الظلم، وخلوّ القلوب من كل مودَّة، جدير بوصفها (القلوب السود)، وهنا موضع التناقض المؤدي إلى المفارقة، إذ أنَّ السعيدي يستجلي الدلالة اللونية أمام المتلقي الذي يستحضر هذا التضاد بين (سواد القلوب) و(غفران الذنوب)، وهما نقيضان جمعَ الشاعر طرفيهما خالقاً بذلك مفارقة لونية طغت على فضاء مقطع من القصيدة، ويتجلى الفضاء المكاني في هذا النص الشعري بعبارَتَي (الخصور البيض، والقلوب السود)، إذ هي فضاءات مكانية جسدية عبّرَ بها الشاعر عن خلجاته النفسية التي دارت بين البياض والسواد.

وفي النطاقِ ذاته، يرد قوله في قصيدة (نافذة الأربعين): (الطويل)

وماذا سَيَرجُو؟

في أعالي ذبولهِ

وما أَنْصَفَتْهُ الناس

إذْ كان مُخضَرّاً[2]

في هذا النص ركّزَ السعيدي على الفضاء الشعري الزمني لرسم صورة موحية تعبّر عن يأسِهِ، موظّفاً بذلك الدلالة اللونية التي أخذتْ بُعداً حجاجياً عن طريق التناقض الذي يخلق المفارقة، فالتضاد الذي تعيشه الضحية قد ألهمها الشعور

(1) زير المواويل: 18.

(2) بدوي بربطة عنق: 85.

باليأس وعدم الارتياح، لِما تواجههُ من مصاعب، ولم تلْقَ الإنصاف في مقتبل العمر من قبل الناس، فكيف إذا تضاعف هذا العمر بعد حين، إذا أفل نجمُ الشباب الذي أشار إليه الشاعر بقوله: (إذا كان مخضرّاً)، فدلالة الاخضرار هي عُمر الشباب في قول السعيدي.

وهنا يقدّم الإشارة باستفهام تعجّبي (ماذا سيرجو؟)، يذكر من خلالهِ نيل الضحية مساعدة الناس له وإنصافه، لأنَّ ظاهرة الانكسار سابقة في القدم عند الناس منذ أنْ كان الضحية في ريعان شبابهِ، وإنَّ تعرّضه للانكسار حالة طبيعية في أواخر العمر، فالتناقض يتجلّى بذكر اللون الأخضر وذكر الذبول، فالذبول هنا بهِ دلالة ضمنية على زوال الإخضرار، أي زوال الشباب.

وأخيراً نُشير إلى أنَّ الفضاء الشعري للمفارقة يتمثل بمقدرة الشاعر على توظيف اللغة لجعلها تتلاءم مع أفكاره لخلق المفارقات، في محاولة منه لاختراق قواعد اللغة، وتصوير مشاعره الخاصة، فنجد أنَّ الإبداع في نصِّهِ الشعري هو انعكاس لانفعالاته من خلال خلق ثنائية تعكس إبداعه في الإطار الشعري، وفي خلق فضاءات دلالية متنوعة ترفع من شأن النّصوص، وتمنحها تمايزاً وتفرّداً يصبُّ في مصلحة الشاعر وإبداعه الفني.

الخاتمة

وفي الختام، أحمدُ الله تعالى على عظيم فضلهِ، وتمام نعمته، على إنجاز هذا العمل المتواضع، وهذه النتائج التي توصَّلَ إليها البحث:

1- اتّسمتْ اللغة الشعرية التي استخدمها السعيدي في التعبير عن مساحة الفضاء الشعري لديه بالصعوبة وعدم وضوح المعنى بصورة ساذجة، ولا بدّ من إعمال الفكر والتأمّل بغية الوصول ولو بشكلٍ قريب من المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، وهذا الأمر يؤكد براعته الأدبية وتمكّنهُ من القريض.

2- السعيدي شاعرٌ ذاتيٌّ، إذ كانت معظم أشعارهِ تبوح عن تجربتِهِ الذاتية الحزينة منذ طفولته، وما عاشَهُ من حرمان ويُتم الوالدين، وظروف مجتمعِهِ القاسية.

3- أظهرت دراسة الفضاء الشعري في شِعر ياس السعيدي أنّهُ قد أكثرَ من تكوين الفضاءات الزمنية والمكانية بأشكالها المتعددة في شعره، وهذا يدلُّ على أنَّ لهذه الفضاءات ارتباطات وثيقة بحالة الشاعر النفسية، فثمة أماكن أثارت شجونهُ لِما لها من ارتباط بطفولته، وما خَلَّفَتْهُ من ذكريات، وأماكن لها جنبات روحية دينية وأخرى تاريخية، وثمة أزمان وأوقات أيضاً فرضتْ تأثيرها على لا وعي الشاعر مما جعل قريحته الشعرية تردّدُها في مواضع عديدة من شعرهِ، وكذلك مراحل عمرية وقَفَ عندها الشاعر، يظهر أنَّ لها تأثيراً بالغاً على حالته النفسية وإلهامهِ الشعري.

4- من خلال استقراء شعر ياس السعيدي تبيَّنَ أنَّ المكان الأليف لم يُشكِّل نسبة كبيرة في شعره، بل إنَّ الشاعر حَوَّلَ بعض الأماكن التي توصف بأنها أماكن أليفة إلى أماكن موحشة، منها الديار التي اكتسبتْ صفة الحزن عند الشاعر بعد غياب الأهل عنها، فأصبحت عندهُ في عِداد الأماكن الموحشة.

5- كان حضور الأماكن الموحشة طاغياً أكثر من الأماكن الأليفة في شِعره، وكان من أبرزها على سبيل المثال: السجن، البئر، القبر، وغير ذلك مما يوحي بهيمنة النظرة التشاؤمية للشاعر على المحيط الذي يتعايش معه.

6- لَجَأَ الشاعر إلى توظيف الأماكن المتخيَّلة بصورة كبيرة وباحترافيّة عالية، إذ كانت السمة الغالبة لشعرهِ هي الخيال والهروب من الواقع، وكانت صورة الشعرية

المتخيَّلة متنوّعة تتوزّع بين عدة أنماط من الأماكن، وهي المكان الجسدي، والطبيعة، والمكان الغيبي.

7- وظَّفَ الشاعر الأماكن الجسدية التي تُعد في الغالب ضيقة، فضاءاً واسعاً يحمل دلالات بعيدة عن ظاهرها المحدود، فالمكان يتّسع ويتضاءل بحسب الرؤى التي يعالجها الشاعر في مواضعِ شعرِهِ.

8- لم تَغِبْ الطبيعة وأماكنها المتنوّعة عن مخيَّلة الشاعر، بل وظَّفَها للتعبير عن بعض الصور المؤلمة التي رسمها للبوح عن مواجعهِ التي سايَرَتْ أغلب نصوصهِ الشِعريّة.

9- حَمَلَ المكان في بعض المواطن في شعر ياس السعيدي دلالات متباينة، ومن أبرزها الدلالة النفسية والتاريخية والدينية التي أسهمت في إثراء نصوصهِ الشِعريّة من حيث الرؤى والأفكار، وكان من أبرزها حضوراً الدلالة النفسية، وهذا يرتبط بالحالة النفسية للشاعر التي تركت بصماتها في شِعرِهِ.

10- جنحَ السعيدي إلى استخدام الخيال الشعري والذهاب بالقارئ إلى أحداث تاريخية قديمة، وتصويرها بما يتلاءم مع الحالة النفسية لديه، مما يدلُّ على ثقافتهِ وضلاعتهِ في توظيف المكان توظيفاً تاريخياً.

11- كانت السطوة والحضور للزمن النفسي بارزة في شِعر ياس السعيدي أكثر منها مما جاء في شعرِهِ من الزمن الطبيعي، حتّى عند إيراد ألفاظ الزمن الطبيعي فغالباً ما يكون حضورها مُنتّشحاً بوشاح نفسي، وقد غلبتْ الصورة التشاؤمية على هذه الأنماط من الزمن في شِعرِهِ.

12- غلبت الصورة السوداوية في شعر ياس السعيدي عند إيرادِه ثنائية الموت والحياة في مَواطن من شعره، فهو يتمنى الموت ويُغلِب حالة الشكوى واليأس على حالة التفاؤل والأمل.

13- وظَّفَ الشاعر (اللون) للتعبير عن دلالات معينة حملتْ بعضها معاني الحياة والازدهار كاللون الأخضر، وحمل بعضها الآخر معنى الموت والجدب كاللون الأحمر واللون الأسود.

14- سيطرتْ ثنائيّة الحضور والغياب (الأنا والآخَر) على أغلب قصائد ياس السعيدي، وكانت الذات -غالباً- هي محور الأحداث وهي تمثّل الحضور النفسي لذاتِ الشاعر أمام تجلّيات الرؤية الغائمة لديه، أمّا الآخر فهو يمثّل الغياب في كثير من نصوصهِ.

15- تجلَّتْ بعض المظاهر البلاغية للصورة الشعرية عند ياس السعيدي من خلال توظيفهِ للتشبيه والاستعارة والكناية، عاكساً بذلك مهارته الفنية الفائقة بخلق الإبداع الشعري.

16- تأثَّرَ الشاعر بالقرآن الكريم تأثُّراً كبيراً، أدّى ذلك إلى تشرُّب كثير من نصوصهِ الشِعريّة بمضامين الآيات القرآنية المباشرة وغير المباشرة، ولهذا كان التناص الديني أَوْفَر حظّاً مِن غيرهِ مِنْ أَضْرُب التناص.

17- يتشكَّلُ الفضاءُ في المفارقةِ عِبر أساليب يُثيرها التناقض الموجود في الصور الشعرية التي يزخر بها نَصّ الشاعر ياس السعيدي، والتي تُعبّر عن رؤاه وتمثّلاتها في النفس والكون غالباً.

المصادر والمراجع

أولاً/ القرآن الكريم.

ثانياً/ الكتب:

1) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، عبد العزيز الأهواني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986م.
2) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، 1978م.
3) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1988م.
4) أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، شلتاغ عبود شراد، دار المعرفة، دمشق، سوريا، ط1، 1987م.
5) أزمة منتصف العمر، أحمد خيري حافظ، دار أخبار اليوم، القاهرة، (د. ط)، 1994م.
6) الأزمنة والأمكنة، أحمد بن محمد المرزوقي الأصفهاني (ت 421هـ)، ضبطه وخرّج آياته: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
7) الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، إدوارد سعيد، تحقيق: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.
8) استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، إخلاص فخري عمارة، دار الأمين، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.
9) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1991م.
10) الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، نور الدين السيد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2010م.
11) إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسات نقدية)، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986م.
12) أشهر الأمثال العربية، وليد ناصيف، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، (د. ط)، (د. ت).
13) الأصالة في مجال العلم والفن، نوري جعفر، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، (د. ط)، 1979م.

14) أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
15) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1994م.
16) إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، اعتدال عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998م.
17) الأعمال الشعرية الكاملة (إيليا أبو ماضي)، جمع الشعر وقدّم له: عبد الكريم الأشتر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود، البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2008م.
18) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني (ت356هـ)، تحقيق: إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.
19) الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي، عزيز السيد جاسم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1985م.
20) الألوان (دوْرها، تصنيفها، مصادرها، مزيتها، ودلالاتها)، كلود عبيد، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.
21) إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقص والمسرح)، صلاح فضل، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، (د. ط)، 1993م.
22) الإنسان بين الجوهر والمظهر، أريك فروم، ترجمة: سعد زهران، عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، 1989م.
23) انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.
24) بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، محمد باقر المجلسي (ت 1111هـ)، مؤسسة الوفاء، بيروت، لبنان، ط2، 1983م.
25) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.
26) بدوي بربطة عنق، ياس السعيدي، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2022م.
27) البلاغة الاصطلاحية، عبده عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1992م.

28) البلاغة التطبيقية (دراسة تحليلية لعلم البيان)، محمد رمضان الجربي، منشورات ELGA، فاليتا، مالطا، ط1، 2000م.
29) البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، علي الجارم؛ و مصطفى أمين، علق عليه: محمد صالح موسى حسين، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2019م.
30) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1978م.
31) بناء الرواية العربية السورية (دراسة نقدية) 1990-1980م، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1995م.
32) بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً 1967-1994)، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، 1998م.
33) بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، سعيد شوقي، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001م.
34) بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، محمد السيد إسماعيل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ط1، 2002م.
35) بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.
36) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.
37) البيان والتبيين، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998م.
38) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت1206هـ)، تحقيق: عبد المجيد قطامش، دار التراث العربي، الكويت، ط1، 2001م.
39) تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، شمس الدين الذهبي (ت748هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام التدمري، دار الكتاب العربي، ط2، 1993م.
40) تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)، محمد بن جرير الطبري (ت 310هـ)، دار التراث، بيروت، ط2، 1387هـ.
41) التبيان في تفسير القرآن، أبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي (ت460هـ)، تحقيق: أحمد حبيب العاملي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د. ط). (د. ت).

42) التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر المعاصر، أحمد ياسين سليماني، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2009م.
43) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م.
44) التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف)، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
45) التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري (دراسة نقدية)، ثائر سمير الشمري، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م.
46) التصوير البياني، حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1970م.
47) التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2000م.
48) التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت).
49) تفسير الجلالين، جلال الدين المحلي (ت 864هـ)- جلال الدين السيوطي (ت 911هـ)، راجعه: أحمد عيسى المعطراوي، دار الوطن للنشر، السعودية، طبعة عامة، 2015م.
50) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د. ت).
51) التقانات السردية في القصيدة العربية، أنور غني الموسوي، دار أقواس للنشر، العراق، (د. ط)، 2020م.
52) تقنيات وآليات الإبداع الأدبي، صاحب الربيعي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.
53) التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات)، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د. ط)، 1991م.
54) التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجاً)، حصة البادي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م.
55) التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م.

56) توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2002م.
57) ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، عبد الله الغذامي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م.
58) الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الأدب، بيروت، ط2، 1988م.
59) الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، نضال الزبيدي، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د. ط)، 2010م.
60) جدلية الخفاء والتجلّي (دراسات بنيوية في الشعر)، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.
61) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.
62) جماليات المكان في الشعر العباسي، حمادة تركي زعيتر، دار الرضوان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م.
63) جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينة (دراسات في الأدب العربي)، مهدي عبيدي، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2011م.
64) جماليات المكان، جماعة من الباحثين، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م.
65) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.
66) جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفعالية)، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
67) جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت 321هـ)، تحقيق: منير البعلبكي، دار العِلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
68) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1999م.
69) الحروف، أبو نصر الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1986م.
70) الحياة والموت في الشعر الأموي، محمد بن حسن الزير، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 1989م.

71) الحيوان، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، القاهرة، مصر، ط2، 1965م.
72) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، (د. ط)، 1981م.
73) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998م.
74) الخيال في الشعر العربي ودراسات أدبية، محمد الخضر حسين، دار النوادر، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.
75) دراسات بلاغية، بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
76) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت).
77) درس السيمولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م.
78) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأهُ وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2000م.
79) الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، علي جميل سلوم؛ و حسن محمد نور الدين، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.
80) دور الأم في التربية، علي القائمي، دار النبلاء، بيروت، لبنان، ط5، 2005م.
81) الدين ونشوء العلم الحديث (دراسة في فلسفة العلم وعلم الاجتماع الديني)، ريجار هوكاس، ترجمة: زيد العامري الرفاعي، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2008م.
82) ديوان أبي العلاء المعري (المشهور بـ سقط الزند)، أبي العلاء المعري، وقف على طبعه: شاكر شقير اللبناني، المطبعة الأدبية، بيروت، (د. ط)، 1884م.
83) ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994م.
84) ديوان الإمام علي(γ)، جمع وترتيب: عبد العزيز الكرم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.
85) ديوان بدر شاكر السياب، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2016م.

86) ديوان رؤبة بن العجاج، اعتنى بتصحيحه وترتيبه: وليم بن الورد البروسيّ، دار ابن قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، (د. ط)، 2008م.
87) ديوان صفي الدين الحلي، صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).
88) ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002م.
89) ديوان عنترة، عنترة بن شدّاد العبسي، مطبعة الآداب، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1893م.
90) ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى) برواية أبو بكر الوالبي، يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
91) ديوان ناصيف اليازجي اللبناني، طبعت بنفقة ميخائيل إبراهيم، مصححة بقلم: إبراهيم اليازجي، المطبعة الأدبية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1903م.
92) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت 542هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ط1، 1979م.
93) رسائل الكندي الفلسفية، الكندي، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، (د. ط)، القاهرة، مصر، 1950م.
94) الرواية العربية (واقع وآفاق)، محمد برادة وآخرون، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.
95) الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د. ط)، 1986م.
96) روح العصر (دراسة نقدية في الشعر والمسرح والقصة)، عز الدين إسماعيل، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1972م.
97) الزمان (أبعاده وبُنيته)، عبد اللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.
98) الزمان الدلالي (دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية)، كريم زكي حسام الدين، مكتبة مبارك العامة، القاهرة، ط2، 2002م.
99) الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1973م.
100) الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، حسام الآلوسي، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

101) الزمان في الفكر العربي والعالمي، علي شلق، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2006م.
102) الزمان في الفلسفة والعلم، يمنى طريف الخولي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2012م.
103) الزمن بين الدنيا والآخرة، عبد الغني عبد الرحمن محمد، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 1994م.
104) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1972م.
105) الزمن في الشعر الجاهلي، عبد العزيز محمد شحادة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأدن، ط1، 1995م.
106) الزمن في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الروّاد، سلام كاظم الأوسي، دار المدينة الفاضلة، بغداد، ط1، 2012م.
107) الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.
108) زير المواويل، ياس السعيدي، منشورات تأويل للنشر والترجمة، بغداد، العراق، ط1، 2021م.
109) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م.
110) السكون المتحرك، علوي الهاشمي، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، أبو ظبي، الإمارات، ط1، 1992م.
111) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر، بغداد، العراق، (د. ط)، 1984م.
112) سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.
113) سيميوطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية، محمد فكري الجزار، نفرو للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.
114) الشخصية (بناؤها، أنماطها، اضطراباتها)، مأمون صالح، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م.
115) شخصية المتنبي في آثار الدارسين، نورة صالح الشملان، دار الصافي للثقافة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1990م.

116) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2012م.
117) شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1959م.
118) الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية)، إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1979م: 90.
119) الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001م.
120) شعر الغزل في العصر الأموي (دراسة ثنائيات الشكل والمضمون)، هناء جواد، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د. ط)، 2014م.
121) الشعر بين الواقع والإبداع، صبحي ناجي القصاب، دار الرشيد، بغداد، (د. ط)، 1979م.
122) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم البشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1961م.
123) الشعر والزمن، جلال الخياط، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، العراق، (د. ط)، 1975م.
124) شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2005م.
125) شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.
126) شعرية الفضاء عند أديب كمال الدين (قراءة تأويلية)، هيفاء جواد محمد، أبجد للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2023م.
127) شعرية المكان (قراءات في الشعر العربي الحديث)، ستار عبد الله، تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2013م.
128) شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدوار الخراط أنموذجاً)، خالد حسين، مؤسسة اليمامة، الرياض، السعودية، (د. ط)، 2000م.
129) الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت؛ و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.
130) صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي، إحسان الدياك، مجمع القاسمي للغة العربية، (د. م)، ط1، 2013م.

131) الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1952م.
132) الصورة البصرية في شعر العميان، عبد الله المغامري الفيفي، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، ط1، 1997م.
133) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً)، أحمد علي دهمان، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1986م.
134) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
135) الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، (د. ط)،1982م.
136) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.
137) الصورة الفنية في الشعر العربي، إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996م.
138) الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، عبد القادر الرباعي، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1، 1995م.
139) الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، محمد بن عمارة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، المغرب، ط1، 2001م.
140) الطمي والرماد (دراسة في شعر نصير فليح)، ياسين النصير، دار الكتب والوثائق الوطنية، بغداد، العراق، ط1، 2020م.
141) الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، حسين خمري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2001م.
142) الطبيعة، أرسطوطاليس، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2007م.
143) عالَم محمد عمران الشعري، خليل الموسى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2003م.
144) عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، (د. ط)، 1985م.
145) العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، محمد سعيد شحاتة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

146) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.
147) العوالم الأخرى، باول ديفيز، ترجمة: حاتم النجدي، دار طلاس، دمشق، سوريا، (د. ط)، 1990م.
148) غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، صبحية عودة زعرب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.
149) الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، حقّقهُ وعلّق عليه: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
150) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2013م.
151) الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة)، منيب محمد البوريمي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)، 1983م.
152) الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، حسين علي الدخيلي، دار الحامد للنشر والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2011م.
153) الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، لطيف محمد حسن، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.
154) فضاء النص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، محمد عزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م.
155) فضاء النص الشعري (مجال الرؤية وأسئلة المكان) دراسة في شعر ذنون الأطرقجي، أحمد شهاب، تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2014م.
156) فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعية جمالية)، حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2001م.
157) فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، بشير تاوريت؛ و سامية راجح، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، (د. ط)، 2009م.
158) الفلسفة اليونانية (تاريخها ومشكلاتها)، أميرة حلمي مطر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998م.
159) في الشِعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
160) في النفس، أرسطوطاليس، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1954م.

161) في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، ثائر العذاري، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.
162) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، 1998م.
163) قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م.
164) القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت817هـ)، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م.
165) قراءة النص (بحث في شرط تذوق المحكي)، لحسن أحمامة، دار الثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 1999م.
166) قصة الفلسفة الحديثة، زكي نجيب محفوظ، و أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1936م.
167) قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر (تحليل الظاهرة)، عبد الرحمن بسيسو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
168) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط3، 1967م.
169) قضايا في الأدب والنقد (رؤية عربية، وقفة خليجية)، ماهر حسن فهمي، دار الثقافة، الدوحة، قطر، (د. ط)، 1986م.
170) قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي)، جمال الدين الخضور، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2002م.
171) الكافي في البلاغة، أيمن أمين عبد الغني، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2011م.
172) كالحجارة أو أشدّ قسوة (الأعمال الشعرية الكاملة)، ياس السعيدي، منشورات زين الحقوقية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2019م.
173) الكلمات التي تداولتها الصوفية، محيي الدين بن أبي عبد الله بن عربي (ت336هـ)، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن الشاغول، دار جوامع الكلم، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت).
174) لحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.

175) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (ت711هـ)، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999م.
176) لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، رجاء عبيد، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2003م.
177) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصَرة)، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1993م.
178) اللغة العربية (معناها ومبناها)، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1973م.
179) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1979م.
180) اللون في شعر ابن زيدون، يونس شنوان، دار روائع مجدلاوي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
181) المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، آمنة بلعلي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، العاصمة الثقافية العربية الجزائرية، ط2، (د. ت).
182) مسائل في الإبداع والتصوّر، جمال عبد الملك (ابن خلدون)، دار التأليف والترجمة والنشر، الخرطوم، السودان، ط1، 1972م.
183) مستدرك سفينة البحار، علي النمازي الشاهرودي (ت 1405هـ)، تحقيق: حسن بن علي النمازي، مؤسسة النشر الإسلامي، قم، إيران، (د. ط)، 1419هـ.
184) مطالعات في الكتب والحياة، عباس محمود العقاد، المطبعة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، ط1، 1924م.
185) معجم أعلام المورد، منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.
186) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.
187) المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.
188) معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

189) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1982م.
190) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
191) معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، مصطفى عبد الكريم الخطيب، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
192) المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس وآخرين، إشراف: شوقي ضيف، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2001م.
193) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987م.
194) مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، سامح الرواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.
195) المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم (دراسة تطبيقية)، نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014م.
196) المفارقة في الشعر العربي الحديث، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002م.
197) المفارقة في شعر أبي نؤاس، كرار عبد الإله عبد الكاظم، دار الأمل الجديدة، دمشق، سوريا، ط1، 2019م.
198) المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة فالح، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، العراق، ط1، 2007م.
199) المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، خالد سليمان، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1999م.
200) المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
201) مفتاح العلوم، ابن يعقوب السكاكي (ت626هـ)، علّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.
202) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، جابر أحمد عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط5، 1995م.
203) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د. ط)، 1982م.

204) المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، عبد الصمد زايد، دار محمد للنشر، تونس، ط1، 2003م.
205) المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة (92هـ-422هـ)، محمد عبيد صالح السبهاني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.
206) المكان في النص المسرحي، منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م.
207) ملحمة كلكامش، طه باقر، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ط2، 1971م.
208) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1986م.
209) مواقف في الأدب والنقد، عبد الجبار المطلبي، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، (د. ط)، 1980م.
210) الموت في الفكر الغربي، جاك شورون، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2000م.
211) موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.
212) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
213) نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، 1998م.
214) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، أُلفت محمد كمال عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، (د. ط)، 1984م.
215) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسين مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1987م.
216) النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي)، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، (د. ت).
217) هكذا تكلم زرادشت، فريدريك نيتشة، ترجمة: فليكس فارس، مطبعة جريدة البصير، الإسكندرية، (د. ط)، 1938م.
218) ومض الأعماق (مقالات في علم النقد والجمال)، علي نجيب إبراهيم، دار كنعان للنشر، إربد، الأردن، ط1، 2000م.

ثالثاً/ الرسائل والأطروحات:

1) أدب علي الغراب الصفاقسي (1183هـ-1767هـ) دراسة موضوعية فنية، حنين محمود خلف صالح الفراجي، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة الأنبار، 2022م.
2) الأنا والآخر في ديوان أبي نؤاس، نور الهدى رواق، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016م.
3) بنية الزمن في رواية (الصدمة) ليسمينة خضرة، كلتوم عوايشية، و نصير توات، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي التبسي، الجزائر، 2019م.
4) التشكيل في شعر ياس السعيدي، سامي يونس محمود، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت، 2023م.
5) تمثلات الواقع السياسي في شعر مصطفى جمال الدين، عبد الله بدر شبيب الحسيني، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، 2020م.
6) التناص في ديوان (لأجلكِ غزّة)، حاتم عبد الحميد محمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2010م.
7) جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، محمد الصالح خرفي، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 2006م.
8) خطاب المفارقة في الأمثال العربية (مجمع الأمثال للميداني أنموذجاً)، نوال بن صالح، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012م.
9) دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970م، جمال مجناح، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 2008م.
10) ديوان بشار بن برد (دراسة في الفضاء الشعري)، ياسين عذاب ناصر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة البصرة، 2008م.
11) الزمن في الرواية العربية (2000-1960م)، مها حسن يوسف، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمّان، 2002م.
12) شعر إبراهيم مفتاح (دراسة أسلوبية)، صالح بن عبد الله بن إبراهيم العثيم، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، السعودية، 2018م.
13) الصورة البيانية في ديوان الهذليين (دراسة تحليلية)، ختامة إبراهيم طه، أطروحة دكتوراه، جامعة أم درمان، السودان، 2008م.

14) الفضاء الشعري في ديوان سبط ابن التعاويذي (ت583هـ)، عباس فاضل دليفي البديري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة العراقية، 2022م.
15) المفارقة وأساليب الشعرية في ديوان (رجل من غبار/ لعاشور فني)، حنين ناجي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016م.
16) المكان في الشعر العراقي الحديث 1968–1980م، سعود أحمد يونس، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1996م.
17) المكان في شعر أبي العلاء المعري، حربي نعيم محمد الشبلي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية، 2002م.
18) المكان في شعر الطف في القرن الثاني للهجرة، لمى سلام الفتلاوي، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، 2015م.
19) المكان في شعر صدر الإسلام (دراسة فنية)، شروق حيدر فليح، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، 2002م.
20) المكان ودلالته في شعر السياب، محمد طالب غالب البجاري، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، 1998م.

رابعاً/ البحوث والدوريات:

1) استدعاء الشخصيات الوطنية والجهادية والتراثية في ديوان حديث النفس للشاعر الشهيد عبد العزيز الرنتيسي، عبد الرحيم حمدان، (بحث منشور)، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، المجلد (15)، العدد (1)، 2006م.
2) إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، زوزو نصيرة، (بحث منشور)، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد خيضر– بسكرة، الجزائر، العدد (6)، 2010م.
3) الانتفاضة الشعبانية في كربلاء 1991 (دراسة تاريخية)، د. عدي حاتم عبد الزهرة المفرجي، (بحث منشور)، مجلة جامعة طهران، المجلد (34)، طهران، إيران، 2022م.
4) تجليات استدعاء المقدس الديني في شعر ياس السعيدي، محمد حسن عباس الزيدي، (بحث منشور)، مجلة جامعة واسط للعلوم الإنسانية، العدد (24)، واسط، العراق، 2022م.
5) جماليات المكان، اعتدال عثمان، (بحث منشور)، مجلة الأقلام، العدد (2)، شباط، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1986م.

6) سيميائية الفضاء الشعري في ديوان اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي، عبد الرحمن عبد الدايم، (بحث منشور)، مجلة علوم اللغة العربية، المجلد (13)، العدد (1)، قسم اللغة والأدب، جامعة أكلي محند أولحاج، الجزائر، 2021م.
7) ظرف المكان في النحو العربي وطرق توظيفه في الشعر، أحمد طاهر حسنين، (بحث منشور)، مجلة عيون المقالات، العدد (8)، 1987م.
8) عالم الزمان، المكان عند قدماء العراقيين، زهير محمد حسن، مجلة آفاق عربية، العدد (8)، بغداد، العراق، 1984م.
9) المخيال الجسدي وولادة الجسد في الشعر الجزائري المعاصر (كينونة الشعر/ كينونة الوجود)، وسيلة بكيس، (بحث منشور)، مجلة فتوحات، العدد (1)، جامعة محمد لمين، سطيف2، الجزائر، 2015م.
10) المفارقة في القص العربي، سيزا قاسم، (بحث منشور)، مجلة فصول، المجلد (2)، العدد (2)، 1984م.
11) المفارقة، نبيلة إبراهيم، (بحث منشور)، مجلة فصول، المجلد (7)، العددان 3-4، 1987م.
12) مفهوم الزمن بين الموضوعية والذاتية من منظور بعض الفلاسفة وبعض الفيزيائيين، محمد خضراوي، (بحث منشور)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة أم البواقي، الجزائر، المجلد (27)، العدد (3)، 2020م.
13) مفهوم الزمن في الفكر والأدب، رابح الأطرش، (بحث منشور)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2006م.
14) المكان في رواية (الشماعية) للروائي عبد الستار ناصر، د. خالدة حسن خضر، (بحث منشور)، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد (102)، 2012م.
15) المكان والمصطلحات المقاربة له (دراسة مفهوماتية)، غيداء أحمد سعد، (بحث منشور) مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، المجلد (11)، العدد (3)، بغداد، العراق، 2011م.

خامساً/ المقالات:

1) الإشارة إلى نفسك بصيغة الغائب، مارجريتا فلاديميروفنا، مقال منشور بتاريخ 2009/12/17م.
2) الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، قيس النوري، مقال منشور، مجلة عالم الفكر، العدد (2)، المجلد العاشر، (د. م)، 1979م.

سادساً/ اللقاءات الشخصية:

1) اتصال إلكتروني مع الشاعر ياس السعيدي عبر الواتساب، بتاريخ 2023/12/23م.
2) اتصال إلكتروني مع الشاعر ياس السعيدي عبر الواتساب، بتاريخ 2024/9/24م.
3) اتصال إلكتروني مع الشاعر ياس السعيدي عبر الواتساب، بتاريخ 2024/9/25م.

سابعاً/ المواقع الإلكترونية:

1) alantologia.com/blogs/7291
2) http://www.adnanalsayegh.com/ara/index.asp?DO=STUD&id=44
3) http:www.uobabylon.edu
4) https://kerchtt.ru
5) https://mawdoo3.com
6) https://www.manhal.net/qr/s/11396

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Kerbala University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

The Poetic Space to Yas Al Se'idi

by:

Ala' Majid Dawood Al Dhalimi

A Thesis Submitted to the Council of College of Education for Human Sciences / Kerbala University as a Partial Fulfillment for the Requirements of Master Degree in Arabic /Literature

The supervisor:

Prof. Dr. Refel Hassan Taha Al Ta'ee

2024 A.D. 1446 H.

Abstract:

The current study aims at tackling the poetic Space to Yas Al Se'idi. He created more poetic spatial and temporal spaces, including all its multiple forms in the verse. This indicates that these spaces have great connection to the tonal poet's state. Some places evoked his emotions due to their connection with the poet's childhood and due to their creation of memories and places that have spiritual and historical aspects where some times and durations also imposed their influence on the poet's unconsciousness, the matter that made his poetic temper repeat it in many occasions of his verse.

Besides, in some age durations, the poet stopped at them to reveal their crucial impact on his psychological state and his poetic inspiration. Based on this, it is necessary to mention that we relied on the description analytical approach to analyze the poetic witnesses and to carry out the aim of the study.

Nature of the study required to be divided into three chapters preceded by a preface and followed by conclusion contained the most important results that the study drew. This is in addition to the introduction and a list of references and bibliographies.

The preface contained two axes. The first was a brief about the poetic space as well about its significance in the modern poetic formation. The second had an idea about the poet, Yas Al Se'idi, and his important literary writings.

The first chapter, which is entitled 'the spatial space and its forms and functions', has two sections. The first was a study of the familiar place, the aggressive space, and the imaginary space. The second section tackled the most significant spatial functions including the tonal space, historical space, and religious space.

The second chapter stated ' the temporal space in the verse of Yas Al Se'idi concerning its patterns and topics; it was divided into two sections. The first section displayed the most important spatial patterns represented by the natural time and the psychological time. The second section discussed dichotomy of life and death and dichotomy of presence and absence.

The third chapter which studied the most important devices of the poetic space formation and its predictions has three sections that studied the poetic image, intertextuality, and contrast. The most important research results mentioned that the poet Yas Al Se'idi is a subjective poet when most of his verse declare his subjective sorrow experience, his severe, societal conditions. Moreover, the spatial space formed a prominent phenomenon in his verse when he could, through it, reflect the emotional state that he lived which affected his tonality and in turn, reflected on his poems. Therefore, the familiar place formed little percentage on the contrary of the desolate places that were the dominant, in addition, the psychological time had the authority and presence.

The poet, Yas Al Se'idi was highly affected by the holy Quran, the matter that many of his poetic texts absorbed the implications of the Quranic ayas, this is in addition to the ancient historical events by viewing them in a way that suits the poet's emotional state. This is an evidence to his education and ability to employ the place historically.