الظواهر الإيقاعية في شعر سعدي يوسف

م.م. أسماء حسين علاوي
asmaa.hussain@uobasrah.edu.iq
جامعة البصرة/ كلية التربية للعلوم الصرفة
م.م. كوثر عبد الغني نايف
kawther.abdulghany@uobasrah.edu.iq
جامعة البصرة/ كلية التربية للبنات

الملخص

تسعى الدراسة الحالية للكشف عن أهم الظواهر الإيقاعية التي اشتمل عليها شعر سعدي يوسف، ولا سيما تلك الظواهر التي تمكّن فيها الشاعر من كسر رتابة الوزن الشعري، ليحلق في الفضاء الإيقاعي الرحب، عبر الانتفاع من كل الإمكانات الإيقاعية المتاحة له، فتكون بذلك موسيقا شعره نغمات حاكية عن عالمه الداخلي وتجاربه الشعورية، فيُدخل المتلقي في عالمه عبر هذه النغمات التي تكون تارة هادئة وتارة متوترة ومضطربة. ولكي تتم تجلية هذه الظواهر في قصائده كان لا بدّ من تخصيص لكل ظاهرة محور من محاور الدراسة، فدرسنا أولاً التلوين الإيقاعي، وثانياً تداخل البحور، وثالثاً التدوير، ورابعاً القافية. وفيها تم الوقوف عند جملة من النماذج الشعرية لسعدي يوسف وتلمسنا الأثر الذي تركته هذه الظواهر في شعره، ومدى تعالقها مع الجو الشعوري الذي انبثقت منه هذه القصائد.

الكلمات المفتاحية: الظواهر الإيقاعية، سعدي يوسف، التدوير، تداخل البحور، القافية.

Rhythmic phenomena in the poetry of Saadi Youssef

millimeter. Asmaa Hussein Allawi
University of Basra/College of Education for Pure Sciences
millimeter. Kawthar Abdel-Ghani Nayef
University of Basra/College of Education for Girls

Abstract:

The current study seeks to reveal the most important rhythmic phenomena that were included in Saadi Youssef's poetry, especially those phenomena in which the poet was able to break the monotony of poetic meter, to soar in the wide rhythmic space, by taking advantage of all the rhythmic capabilities available to him, so that the music of his

poetry becomes grammatical tones. About his inner world and emotional experiences, so he brings the recipient into his world through these tones, which are sometimes calm and sometimes tense and turbulent. In order for these phenomena to be manifested in his poems, it was necessary to allocate an axis of study to each phenomenon. We first studied rhythmic coloring, secondly the overlapping of seas, thirdly rotation, and fourthly rhyme. In it, we examined a number of poetic examples by Saadi Youssef, and we touched on the impact that these phenomena had on his poetry, and the extent of their relationship with the emotional atmosphere from which these poems emerged.

Keywords: rhythmic phenomena, Saadi Youssef, rotation, overlapping of seas, rhyme.

مدخل: وقفة موجزة عند حياة الشاعر سعدي يوسف

ولِدَ الشاعر سعدي يوسف في محافظة البصرة في عام ١٩٣٤، وتخرج في دار المعلمين العالية ببغداد عام ١٩٥٤، وعَملَ في الصحافة ، وتنقل بين عدة بلدان وأقام في لندن. اعتاد سعدي يوسف على حياة المنفى والترحال، فخرج أول ما خرج من البصرة الذي كان يعده الخروج الأقسى في حياته فيقول: (وهل يخرجُ المرء من جلده؟! لكن زمننا العجيب يأتي بكل عجب وهكذا تمادى الزمن في غَيّه ففرضَ عليَّ أنْ أغادر البصرة مدينة مولدي وملعب صِباي، والانطباعة الأولى في العينين، وفرض عليَّ أن أحملها وأطوف بها ومعها حتى أقاصي الدنيا). بعدها تنقل بين المدن العربية (بغداد – بيروت – دمشق – عدن – صنعاء – مروراً بالقاهرة والخرطوم والمغرب مروراً بالخليج العربي)، وقد تَرك هذا التنقل أثراً في شعر سعدي يوسف عبر اقتناصه دقائق يومياته، فلم يمر بمكان إلا وكتب عنه؛ ولأنَّ المنفى جزء من حياته فهو يقف يحدث نفسه عن المنفى وعن تطوافه بين البلدان، جَرَّب سعدي حياة التشرد بين البلدان التي هاجر إليها وعاش حياة مادية صعبة.

تكونت حياة الشاعر سعدي يوسف في أوضاع العراق الستينية التي شهدت تحولاً سياسياً وبقي متنقلاً بين المدن العربية، وهذا الترحال والتنقل فرض واقعاً جديداً على حياته الشعرية الاغترابية. وقد تركت حياة المنفى رواسب في ذاكرته حول الوطن وذكريات الطفولة، يمكن ملاحظة هذه الرواسب في نتاجه الشعري بشكل جليّ، وشهدت تجارب سعدي يوسف الكتابية تحولات عديدة، واكتسب روافده الكتابية من عدة أمور في حياته منها الحياة الثقافية المتمثلة

بنشاطاته الإبداعية، وكذلك الحياة الفكرية المتمثلة بالثراء المعرفي والقرائي المكتسب والحياة الاجتماعية المتمثلة بعائلته وأصدقائه وما حوله، والحياة السياسية بنشاطاته السياسية وتوجهاته.

أنطوى سعدي في آخر سنين حياته وعاش فيها متأملاً السنوات التي انقضت مستذكراً أبا الخصيب وقرية البقيع وحمدان، ووطنه الذي ترك فيه ذكريات طفولته جائلاً نظره فيما حوله.. وتوفي يوم السبت بتاريخ ٢٠٢١/٦/١٢، وأُعلِنَ عن وفاته بعد يوم بناءً على وصيته[١].

بعد هذه المقدمة الوجيزة عن حياة الشاعر سعدي يوسف حاول البحث رصد بعض الظواهر الإيقاعية من خلال دراسة قصائد المجلد الأول (الليالي كلها) من نتاج الشاعر:

التلوين الإيقاعي في شعر سعدي يوسف :

إنَّ القصيدة العربية التقليدية يحكمها نمط إيقاعي محدد منذ أول بيت فيها لتتوالى جميع أبياتها على هذا النمط دون أن تخرج عليه أو تخالفه، وإلّا عُدَّ ذلكَ عيباً في النظام الذي تجري عليه القصيدة. إذن كيف يمكن للشاعر أنْ يُبدي نوعاً من المرونة أو التلوين في شعره؛ ليتجاوب مع طبيعة أفكاره ودلالات القصيدة المتعددة التي تصحبها وتولدها حالات شعورية ونفسية؟

لقد التفتَ النقاد المحدثون إلى أهمية الترخيصات العروضية في إضفاء خاصية المرونة الإيقاعية في القصيدة التقليدية، إذ إنَّ البدائل التي تفسح للشاعر أفقاً واسعاً من إمكانات الوزن التي يلون به إيقاعه بحسب ما يقتضيه الشعور، فيضفي عليه طابع الحيوية والفاعلية التي تكسر رتابة الوزن[٢].

أما القصيدة الحديثة (قصيدة التفعيلة) فأنها تقوم على السطر الشعري الذي لا يحكمه عدد معين من التفعيلات، بل تحكمه الفكرة التي تحدد نمطه الإيقاعي الذي يستوعبه كل سطر شعري، بحسب ما تؤديه كل فكرة[٣]، لذا فإنّ مساحة التلوين الإيقاعي عند الشاعر الحديث غَدت أوسع وأرحب مساحةً من إيقاعية القصيدة التقليدية. فلو حاولنا دراسة هذه الظاهرة –التلوين– عند شاعر أتعبته حياة المنفى والترحال والغربة وهو سعدي يوسف لوجدنا تنوع مظاهر التلوين الإيقاعي الذي يحاول عبره احتواء تلك المشاعر التي تضيق بها الرتابة الإيقاعية، وتشرئب إلى الفضاء الموسيقي الرحب واستثمار تلك الإمكانات الإيقاعية التي يتيحها له نظام التفعيلة، عنده ففي قصيدة (الشارة) يقول فيها:

لم يروا منكَ يا وطني غيرَ أوراقِهم ونساءِ المعارضِ
أنتَ لهم مكةُ السائحِ الأجنبيّ
وكُحلُ العيونِ التي لا ترى
أيها الوطنُ المنتهي بانتهاءِ حروفِ الهجاءِ وتاريخِ أسمائهمْ
آهٍ... قفْ لحظةً لي
كم وقفنا لأجلكَ... نحنُ الذين رأيناكَ في لحظةِ الروعِ أبهى

آهٍ... قفْ لحظةً لي
لكَ عندي السماءُ التي تشتهي، والهواءُ الذي هو أبهى
ضيقٌ أيها المتدارك!
أكورُ من يديكَ حمامتينِ؛ وأطلقُ الدنيا
وراءهما
- تعالَ
تعالَ...
يا زمنّ الخنادقِ
نحن نرجفُ في العراءِ....
- تعالَ...
يا زمنَ البنادق
نحن نبكي طلقةً حتى ولو صَدِئَتْ.
نريد نحاسَها يخضرُّ تحت جلودِنا،
ورصاصَها يسودُّ بين عروقنا، والأرضِ...
ينبت في مضاجعنا لتنبو، يستفزّ مواطِئَ العشاقِ
مثلَ الجمرِ، يزُهرُ في مزارعنا... سياجاً للحدودِ،
وللغدِ المتزاوجِ الطبقاتِ...
نحن نبكي طلقةً حتى ولو صَدِئَتْ!(٤)

بغداد ١٩٧٢ لو تتبعنا التشكيل الإيقاعي لهذين المقطعين نجد المقطع الأول يقوم على تفعيلة (المتدارك) (فاعلن السالمة)، مع مجيء بعض الترخيصات العروضية مثل: (فَعِلُن المخبونة، فَعْلُنْ المشعثة، وفاعلاتن المرفلة، فَعِلاتن المخبونة المرفلة)، ولو تتبعنا التلوينات الإيقاعية داخل هذا المقطع لوجدناها تتجلى في عدة مظاهر، فضلاً عن الترخيصات العروضية التي أشرنا إليها، ونجد التفاوت في المدى الإيقاعي بين الأسطر الشعرية فقد تطول وتقصر بحسب الفكرة التي يستوعبها السطر الشعري، فقد جاءت أسطر هذا المقطع متعاقبة في الطول والقصر وكأنها تحاكي ذبذبات صوت الشاعر، وتحاكي مجيء تفعيلة (فَعِلنْ) المخبونة بين الحين والآخر في الأسطر الشعرية، وكأنها تحاول أن تقلل من نمطية الإيقاع وتضفي نوعاً من المرونة والتلوين.

والظاهرة الإيقاعية الأخرى التي أكسبت النص مظهراً أخر من التلوين هو مجيء المفصل الإيقاعي يوائم كلمة قفْ في منتصف السطر (آهٍ... قفْ لحظةً لي)، وقد تكرر هذا السطر مرتين في المقطع، ولو تأملنا التشكل العروضي لهذا السطر لوجدنا (فَعْلُنْ/ فَا/ فاعِلاتُن)، فقد جاءت فَعْلُنْ المشعثة في بداية السطر هي تحاكي ألم ولوعة الـ (آه)، أما كلمة (قف) فقد جاءت

في منتصف السطر الشعري ويقابلها المفصل الإيقاعي (فا) ، وعبارة (لحظةً لي) يقابلها (فاعلاتن) المرفلة هنا علة الترفيل قد أفادت معنى دلالياً وهو أن الشاعر أراد لزمن الوقوف أن يستمر قليلاً، وبذلك فأنه لو استعمل كلمة (لحظةً) لكانت تقابل (فاعلن السالمة) ولكنها لا تعُطي زمناً أطول في الوقوف والانتظار، وهو ما لا يُحبِذه الشاعر. إذن فقد جاء المفصل الإيقاعي في هذا السطر بوظيفة إيقاعية مهمة تقابلها وظيفة تعبيرية، وإنَّ إسقاطه كفيل بإخلال التعبير لأن القصيدة كما عبر عنها الشاعر حميد سعيد هي التي تُبدِع عروضها(٥)، أي أنَّ لكل قصيدة إيقاعها الخاص ينبع من القصيدة ذاتها.

ومن مظاهر التلوين الأخرى في هذا المقطع نجد تفعيلة (فاعلاتن) المرفلة في نهاية هذين السطرين –الخامس والسابع– جاءت ممهدة للمدى الإيقاعي للسطر الذي يليها، إذ نلاحظ أنَّ السطرين السادس والثامن جاءا في مدى إيقاعي طويل نسبياً. ولكن على الرغم من طول المدى الإيقاعي للسطر الثامن ومجيء أغلب تفعيلاته سالمة وكأن سرعة إيقاعه يحاكي سِعة السماء وسرعة الهواء في هذا السطر. نجد الشاعر يذكر صراحة ويعبر عن الضيق الذي يخنقه وكأن الوطن على سعة سمائه وطيب هوائه قد ضاق بالشاعر فنجده يقول في السطر التاسع (ضيقٌ أيها المتدارك)، فقد يرمز المتدارك هنا إلى الوطن الذي أصبح ضيقاً على الشاعر؛ لذلك أراد مساحة أوسع في التعبير فلجأ إلى نمط إيقاعي آخر وهو تفعيلة الوافر(مُفاعَلَتُن).

بما أنَّ التلوين الإيقاعي يعتمد على مظاهر التغيير والتحول في النص فإننا نجد انتقال الشاعر في هذه القصيدة من نمط المتدارك (فاعلن) إلى نمط الوافر (مُفاعَلَتُن) قد أثرى النص إيقاعياً، فلو تتبعنا التشكيل الإيقاعي للمقطع الثاني في النص المُستَشهَد به نجد هيمنة تفعيلة الوافر (مُفاعَلَتُن) السالمة، مع حضور طفيف للتفعيلة (مفاعيلن) التي أصابها زحاف العَصْب، أول ما يُلفت النظر في هذا المقطع هو ترتيب الأسطر وقصر مداها الإيقاعي مقارنة بالمقطع السابق، وهذا ما أضفى على النص نوعاً من أنواع التلوين البَصَري، أما الانتقال العروضي من تفعيلة المتدارك (فاعلن) إلى تفعيلة الوافر(مُفاعَلَتُن)، فقد جاء بسبب انتقال الشاعر إلى فكرة جديدة وهي فكرة الخلاص من الضيق الذي يعانيه فكرة النهاية الأبدية لهذه الآلام فيقول: (أكورُ من يديكَ حمامتينِ؛ وأطلقُ الدنيا)، جاء النمط الإيقاعي لهذا السطر الشعري على تفعيلة (مُفاعَلَتُن) السالمة، وكأن هذه التفعيلة بحركاتها تحاكي فعل التكوّر وما يصاحبه من حركة مستمرة قبل إطلاق الدنيا الذي يوازي تفعيلة (مفاعيلن) المعصوبة نهاية السطر الشعري. وهكذا يستمر الشاعر في رسم فكرته في هذا المقطع وينادي زمن الخنادق وزمن البنادق؛ ليختزل فكرة هذا المقطع بعبارة (نحن نبكي طلقةً حتى ولو صَدِئَتْ) لو تأملنا النمط الإيقاعي لهذا السطر نجده يُحاكي تعبيره، فقد تكررت تفعيلة مفاعيلن مرتين في بداية السطر التي أصابها زحاف العَصْب (تسكين الخامس)؛ ليوائم هذا الانتظار لهذه الطلقة، وأيّ طلقةٍ؟ (حتى ولو صَدِئَتْ)، لذا جاءت

تفعيلة (مُفاعَلَتُن) السالمة توازي وتحاكي هذا الصدأ الذي يصيب المعدن، فهذا التغيير العروضي في هذا السطر والانتقال من التفعيلتين الزاحفتين إلى التفعيلة السالمة كأنه يوازي انتقال المعدن (الطلقة) من الحالة الطبيعية إلى حالة الصدأ، وربما يحاكي صعوبة الخلاص بهذه الطلقة التي أصابها الصدأ. وهكذا يستمر الشاعر في رسم تلويناته الإيقاعية في هذا المقطع، حتى يتماهى نحاس هذه الطلقة التي صَدِئَتْ مع الدماء ورصاصها يسودُّ في العروق والأرض. وهو يختم بالسطر الذي جاء أشبه باللازمة في نهاية المقطع (نحن نبكي طلقةً حتى و لو صَدِئَتْ)

ونجدُ للتدوير حضوراً مهماً في هذه القصيدة وهو مظهرٌ مهمٌ من مظاهر التلوين الإيقاعي ففي المقطع الأول جاء التدوير في الأسطر الثلاثة الأولى في حين نجد في المقطع الثاني من النص المُستشهَد به – وهو المقطع الأخير من القصيدة – هيمنةً واضحة للتدوير بين جميع أسطر المقطع عدا السطر (نحن نبكي طلقةً حتى ولو صَدِئَتْ) الذي تكرر مرتين في المقطع المرة الأولى في منتصفه تقريباً والمرة الثانية نهايته، ابتدأ التدوير في المقطع الثاني مع فعل الأمر تعالَ والأسطر السبعة التي تلته، وكأن هذا الفعل (تعالَ) مَدَّ صوت النداء؛ ليربط هذه الأسطر المدورة لتكون صوتاً واحداً، فقد عمد إلى ربطها عروضياً ودلالياً ليعبر عن فكرة واحدة في جملة شعرية واحدة، فضلاً عن ذلك نجد تفعيلة (مُفاعَلَتُن) السالمة، هي التي اشتركت بين جميع الأسطر المدورة لهذه الجملة الشعرية، وكأن عدد الحروف المتحركة في تفعيلة (مُفاعَلَتُن) السالمة مع التدوير الذي يربط جميع أسطر هذه الجملة الشعرية خلق نوعاً من الحركة الحلزونية لصوت النداء الذي يقف دلالياً وإيقاعياً مع نهاية السطر (نحن نبكي طلقةً حتى ولو صَدِئَتْ)، وعند نهاية هذه الجملة الشعرية التي حققتها الوقفة العروضية والدلالية عند كلمة (صَدِئَتْ)، ينتقل الشاعر إلى الجملة الشعرية الثانية التي تحمل فكرة جزئية جديدة، هذه الجملة الشعرية مترابطة فيما بينها إيقاعياً ودلالياً، إذ اشتركت تفعيلة (مُفاعَلَتُن) السالمة بالتدوير في جميع نهاية الأسطر عدا السطرين الأخيرين اللذين اشتركا بتفعيلة (مُفا)، ومجيء هذه التفعيلة هنا يُعدُ تلويناً إيقاعياً أخر في هذا النص، وهو تساوي تفعيلة (فَعو) الناتجة من (فَعولن) بعد أن أصابتها علة النقص. ومن خلال ما تقدم نجد أن التدوير أسهم في (تلوين البناء الموسيقي للقصيدة... وأحدثَ شيئاً من الخضخضة لنبضها الإيقاعي)[٦].

التدوير:

بدأ التدوير في القصيدة العربية الحديثة بداية متواضعة بإطالة السطر الشعري وتمديده وعدم التوقف فيه، إلا حيث يكون الوقف نهاية طبيعية تكتمل عندها الدلالة ويستقر الإيقاع. ومع أن هذه الظاهرة كانت موجودة في شعر الرواد إلا أنها لم تكن مألوفة ولا شائعة أو شاملة، بل كانت ظاهرة نادرة وغير مستحبة، إلا أنّ هذه الظاهرة أخذت تتطور بعد جيل ما بعد الرواد[٧]. ويذكر الدكتور محسن اطيمش (أنَّ هذه الظاهرة من انجازات الحقبة الشعرية الثالثة،

مع أنّ بعض جيل الرواد كالبياتي والجيل الثاني كسعدي يوسف قد قَدّم قصائد مدورة إلا أنّ هذا لم يحدث إلا بعد عام ١٩٦٨)[٨]، إنَّ أنضج تجارب التدوير وأقربها إلى الكمال الفني هي تلك القصائد التي كتبها حسب الشيخ جعفر، إذ قدم فيها محاولات عدة وراح ينضجها في محاولة بعد أخرى، ويعزو بعض النقاد شيوع ظاهرة التدوير عند شعراء بعينهم أمثال حسب الشيخ جعفر وسعدي يوسف إلى (أنهما من الشعراء الذين كرسوا القصة في أشعارهم تكريساً واضحاً، وإذا لم تكن القصيدة عندهما قصة فإنها تحمل من ملامح فن القصة الشيء الكثير، ولذا فإنَّ قصائدهما المدورة هي قصائد تنحو منحًى قصصياً)[٩].

وتحظى ظاهرة التدوير في شعر سعدي يوسف بحضور ملحوظ، يتخذ شكلاً جزئياً أو مقطعياً، أما التدوير الكلي (القصيدة المدورة في جميع سطورها) فلم تشهد عينة البحث قصيدة مدورة تامة[١٠]، لكن شَهدَ الديوان قصائد كاد التدوير فيها يكون تاماً لولا وقفة عروضية واحدة أو وقفتين. مثل هذا ما نجده في قصيدة (الملابس) يقول فيها:

فكّرتُ يوماً بالملابسِ ..
قلتُ : إني مثل كل الناسِ ، ذو عينينِ
أبصرُ فيهما شيئاً
وأخطئ فيهما شيئاً
ولكنْ، مثلَ كلِّ الناسِ ، لستُ أريدُ أربعَ أعينٍ
عيناي كافيتان لي.
بل... ربما أبصرتُ عن شخصٍ ينام الآن
أو يخشى انفتاحةَ مقلتيهِ...
أقولُ:
قد فكرتُ يوماً بالملابسِ
إذ تكونُ جديدةً يوماً
وإذ تتجددُ الألوان بالأصباغ يوماً ...
ثم تبهتُ
ثم تنسلُّ الخيوطُ...
غريبةُ هذه الملابسُ...
زهرةُ الصّبيرِ؟
حتى زهرة الصبّيرِ تملكُ زهوةَ الموتِ الأخيرةَ..
بذرةُ الرّمانِ إذ نلقي بها للأرضِ؟
تنبتُ بذرةُ الرمانِ...

ماءُ النهرِ حين يعود مُنْسرَباً؟

نواةُ التمرِ؟

أعشابُ الحدائقِ؟

للملابس أن تكون وريقةً في الريحِ

طائرةً قليلاً

ثم ملقاةً...

أفكّرُ:

نبعةُ الريحان تملك سرَّ نبعتها

وماءُ النهر يملك دورةَ الأشياءِ

والفقراءُ يمتلكون أن يضعوا الضمائرَ في ملابسهم

ويبقى كيف نختارُ

البذورَ أو الملابسْ؟

١٩٧٦/٤/٢٧ تشكل النمط الإيقاعي في هذه القصيدة على سياق الكامل (مُتَفاعِلُنْ) مع حضور واسع لتفعيلة (مُتْفاعلِنْ) المضمرة التي تساوي (مُسْتَفعِلُنْ)، ونلحظ حضوراً واسعاً للتدوير في هذه القصيدة إذ نجده يكتنف جميع أسطر القصيدة عدا السطرين الخامس والسادس. وأرجع أحد الباحثين سبب التوقف الدلالي والوزني في السطرين السابقين –الخامس والسادس– إلى أنَّ الشاعر أراد أن (يوضح اختلافه عن الآخرين في هذين السطرين، لذلك حصلت الوقفة بالتفعيلة التامة مُتْفاعلِنْ وعندما نقل حالات الآخرين ظلت أنفاسه تلاحق أعمالهم بصورة مستمرة لم تسمح له بالتوقف وهكذا ظلت التفعيلات مدورة بعد هذين السطرين إلى نهاية القصيدة مما يعني أن الشاعر كان حريصاً على المواءَمة بين حالته التي يود عرضها وتجسيدها وبين موسيقاه الشعرية)[١١].

إذا تتبعنا التدوير في هذه القصيدة نجد الجملة الشعرية الأولى التي جاءت كاملة التدوير يربطها نفسٌ شعريٌ واحد يعبر عن فكرة واحدة، لذا نجد مجيء الأفعال (فكرتُ، قلتُ، أبصرُ، أخطئ) هذه الأفعال مسندة إلى ضمير المتكلم (أنا) العائد على الشاعر وهو يسردُ التفاصيل من حوله، لذلك جاءت هذه الجملة مدورة، وتتوقف القصيدة عن التدوير وقفة قصيرة لكن سرعان ما يعاود الشاعر سرد التفاصيل من حوله لذلك نجد التدوير في جميع أسطر القصيدة حتى النهاية، إن فعل السرد (أقولُ) اشتركت تفعيلته (مُتَفاعِلُن) التامة بين ثلاثة أسطر، لتوحي باستمرارية السرد والوصف والتساؤل؛ لذا جاء التدوير في هذا المقطع موائماً لتساؤل الشاعر المستمر، فقد نجد الشاعر يسأل لكن دون أداة استفهام ويعوض عنها بعلامات الاستفهام التي جاءت في نهايات بعض أسطر المقطع، عدا السطر قبل الأخير فقد جاء بأداة الاستفهام (كيف)، لذلك جاء

التدوير يوائم وصف الشاعر لهذه التفاصيل ويوازي تساؤلاته المبهمة وكأنه الحبل المتين الذي ربط هذا التساؤلات بحزمةٍ واحدة وختمها بسؤال: كيف نختارُ؟

ومثل هذا ما نجده في قصيدة (ثلاث قصائد عن الأشجار) نستشهد بمقطعٍ بعنوان (أغصان):

قرّبتُ غصناً لِصْقَ آخرَ،
ثم قلتُ: أموت بينهما.
وقلتُ: لعلّ غصناً ثالثاً ينمو
فيضفرَ كلَّ أوراقِ الغصونِ شجيرةً...
ولعلّ...
لكنّ الخريفَ يُباعدُ الأغصانَ
والأوراقَ
والموتَ الجميلْ.

تشكَّلَ النمط الإيقاعي في هذا النص على وفق نسق الكامل (مُتَفاعِلُنْ)، وقد تناوبت التفعيلة بين السالمة والمضمرة مع مجيء علة التذييل مرة واحدة، و لو تتبعنا التدوير في هذه القصيدة نجده في كل أسطر القصيدة عدا السطر الرابع، إذ إنها تتكون من مقطعين مدورين، ففي المقطع الأول نجد التدوير يوازي الرجاء في الموت بين غصنين متلاصقين، وكأن التدوير جاء ليُلصِق هذه الأغصان ويحقق النمو للغصن الثالث، لكن يتوقف التدوير عند نَسْجِ كل أوراق هذه الغصون شُجيرة، هنا النهاية مرحلة الاكتمال لذلك أنتهى التدوير في السطر الرابع عند اكتمال الفكرة، يوازيها نَسْج هذه الأوراق من قبل الغصن الثالث حتى تكتمل شُجيرة كاملة، لكن التدوير يعاود بعد هذه الوقفة، وكأن رجاء الشاعر لم يتحقق فيعاود رجاءه مرةً أخرى وكأن التدوير الذي يُباعد بين أجزاء التفعيلة جاء ملائماً للخريف الذي يُباعدُ بين الأغصان والأوراق والموتِ الجميل.

أما التدوير الجزئي وهو (امتدا أحد أسطر القصيدة عروضياً إلى سطر يليه ليلتحم معه عروضياً بتحول جزء من تفعيلته الأخيرة إلى أول السطر الذي يليه يرافق ذلك امتداد معنوي تستكمل الفكرة من خلاله)[١٢]، كما في قول الشاعر:

إني أحدثكم، وضوءُ السجنِ يشحبُ كالسنابلْ
في غرفةٍ سوداءَ:
صوتي مثلُ جرحي
أبداً عميقْ
إني أحدثكم، وفي عينيّ يرتجف الحريقْ
والليلُ، والحمّى، ويبتسم المقاتلْ

إني أحدثكم، وفي عينيّ ترتجف السلاسلْ.

هذا هديرُ البحرِ...

إني أسمع الصيحاتِ مُشرَعةً سراعا

أنا، لن أقول لكم...

وداعاً[١٣].

يعيش الشاعر سعدي يوسف أزمة سياسية انعكست آثارها على معظم قصائده، لذلك جاءت قصيدة (المحكومون) –النص السابق أحد مقاطعها بعنوان المحكوم الأول– تصور إحدى هذه المشاهد، جاء التدوير في هذه النص جزئياً وكان فاعلاً ومرتبطاً شعورياً ودلالياً بتجربة الشاعر، جاء لضرورة اقتضتها الصورة الصوتية التي لازمت إيقاع هذه القصيدة، نلاحظ الأسطر التي بدأت بـ(إني أحدثكم) جاءت نهاياتها تامة عروضياً، ليوائم الموقف الشعوري؛ لأن المتحدث يحتاج إلى وقفةٍ وانصاتٍ من المتلقي؛ ليُسرِدَ حديثهُ، لكن في الأسطر المدورة انتفت هذه الحاجة **(في غرفةٍ سوداء: صوتي مثل جرحي)**، هنا التعبير الشعري أقتضى التدوير وكأن الصوت الممتد في الغرفة السوداء تطلب امتداد التفعيلة إلى السطر الثاني، وهكذا التدوير تناسب مع هدير البحر وسرعة أمواجه في: **(هذا هديرُ البحرِ ... إني أسمع الصيحاتِ مُشرَعةً سراعا)**، أما في قوله: **(أنا، لن أقول لكم... وداعاً)** جاء التدوير يحاكي توتراً واضطراباً في نفس الشاعر، فهو ينفي النطق بكلمة الوداع التي تعني النهاية الأبدية لمن في هذا السجن، فالوداع يأتي بعده الإعدام. ومن الملاحظ أن التفعيلة المدورة في هذا السطر جاءت مختلفة عن التفعيلة في السطرين السابقين، إذ نجدها سالمة مرفلة (مُتَفاعِلاتُن) وهذه التفعيلة وحركاتها وعلة الترفيل جاءت موائمة لهذا التوتر الذي يعيشه الشاعر في هذه اللحظة.

تداخل البحور (التنوع العروضي):

لقد شهدت موسيقا القصيدة الحديثة ظاهرة موسيقية جديدة، وهي الخروج عن النمط الإيقاعي إلى نمطٍ آخر في القصيدة الواحدة، التي يُصطَلَح عليها (تداخل البحور)[*]، (وقد رُصِدَت هذه الظاهرة أول مرة في شعر الرواد، وذلك ما جاء في قصيدة السياب الشهيرة "في المغرب العربي" فقد حَدَث أن خرجت القصيدة في بعض أسطرها من نغمة الوافر إلى نغمة الرجز،... إلا أنَّ هذ التداخل لم يرقَ في شعر الرواد إلى مستوى الظاهرة العامة)[١٤]، بخلاف ما آل إليه الأمر في شعر ما بعد الرواد، وبعد ذلك غَدَت ظاهرة شائعة في الشعر العربي المعاصر سواء كانت على مستوى الأسطر الشعرية أم على مستوى أكبر من السطر، فقد (يكون على مستوى المقاطع مما يجعل التداخل بين البحور في مقاطع القصيدة يُحيل هذه الأخيرة إلى سيمفونية متنوعة الإيقاعات وهذا لا يمكن بأي حالٍ من الأحوال أنْ يُعد ترفاً في الشعر إنما يبرره الموقف الشعوري)[١٥].

وقد شَهَدَ شعر سعدي يوسف هذه الظاهرة فلو تتبعنا الجدول الذي ثبّته الدكتور محسن اطيمش فإنَّ شعر سعدي يوسف يحتوى على إحدى عشرة قصيدةً تشهدُ ظاهرة التداخل حتى عام ١٩٧٨[١٦]، بل أنَّ للشاعر قصيدةً أصبحت مَحلَّ استشهاد الباحثين والدارسين على هذه الظاهرة وهي قصيدة (الشارة)[١٧]، فقد تكونت هذه القصيدة من عدة مقاطع، جاءت المقاطع الأولى على نمط المتدارك (فاعِلُنْ)، وقبل انتقال الشاعر إلى نمط الوافر (مُفاعَلَتُنْ) في المقطع الأخير جاء السطر الشعري (ضيقٌ أيها المتدارك)، وقد تناول البحث هذه القصيدة بشيءٍ من التحليل في موضوع التلوين الإيقاعي. ومن نماذج الانتقال من نمطٍ إيقاعي إلى آخر عند الشاعر سعدي يوسف نستشهد بقصيدة (الرسائل) يقول فيها:

من الصخر تأتي الرسائلُ، في الليل تأتي، تدور....
على لمسات الأصابعِ، حاملةً ملمسَ الحجرِ الخشنَ
والبهجةَ الناعمةْ
أبقيتَ لي ما لا يخونُ الرأيَ، أبقيتَ التفرُّسَ
ثمَّ ماذا أرتجي لو قلتَ لي يوماً: منعتُكَ
نظرةً أولى، ولو أسررتَني يوماً: منحتُكَ
أن تقرَّ العينُ راضيةً؟ هي الأعشابُ تحفرُ
في عروقِ الصخر... تحضرُ في سماءٍ كلما
استترتْ أرَتْ، يا بِضعةً من وردةِ الشهداءِ،
شمسٌ أنتَ: بارقةٌ وظلّ[١٨]

تكونت القصيدة من ستة مقاطع –اكتفى البحث بالمقطعين الأولين منها– جاءت على نمطي المتقارب (فعولن) والكامل (مُتَفاعِلُنْ)، فقد جاء هذان النمطان بالتناوب ابتداءً بالمتقارب وختاماً بالكامل.

ولو تتبعنا التشكل الإيقاعي للمقطعين السابقين نجد الشاعر بدأ بنمط المتقارب، إذ نلاحظ التفعيلة المهيمنة هي (فعولن) السالمة، ومجيء (فعولُ) التي دخلها زحاف القبض، مع مجيء (فعو) التي دخلها علة الحذف. وانتقل في المقطع الثاني إلى نمط الكامل وكانت تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) المضمرة من (مُتَفاعِلُنْ) هي المهيمنة، مع مجيء تفعيلة (مُتَفاعِلُنْ) السالمة، مع مجيء مُتَفاعِلُاتُنْ المرفلة مرة واحدة ختم بها المقطع الثاني؛ لأن هذا المقطع كان مدوراً بالكامل.

لقد اعتمد الشاعر على نمط المتقارب في المقطع الأول ومقطعين آخرين من القصيدة –لم يستشهد البحث بهما وهما المقطعان الثالث والخامس– عندما أراد التحدث عن الرسائل ومجيئها فقد بدأ المقطع الأول **بالسطر (من الصخر تأتي الرسائلُ، في الليل تأتي، تدور)**، وبدأ المقطع الثالث **(ومن أول الريح تأتي الرسائلُ، في الفجر تأتي)**، وبدأ المقطع الخامس **(وفي موجةٍ من**

جداولَ لم نستعذْها، تجيء الرسائلُ...)، ومن خلال تأمل هذه الأسطر التي تعدُ بدايات للمقاطع التي تبدأ بنمط المتقارب نلاحظ هذه الأسطر تتحدث عن الرسائل وكيفية حملها ونقلها، هناك حركة ودوران لهذه الرسائل بدلالة حركة الزمن في (الليل والفجر) وحركة الريح وحركة الجداول، فضلاً عن تكرار الفعل (تأتي) مرتين في السطرين الأول والثاني ومجيء الفعل (يجيء) في السطر الثالث، فالفعل في ذاته يَدلُ على الحركة وعدم الثبات ناهيك عن حركة الأفعال ذاتها (يأتي، يجيء). لذلك جاءت تفعيلة (فعولن) لتحاكي هذه الحركة وتوائم مجيء هذه الرسائل؛ لأنها تحمل بين طياتها لهفة وشوق، لما تحمله هذه التفعيلة –فعولن– من انسيابية وتدفق يعكس الحالة الشعورية أو الموقف النفسي الذي يحمله التعبير في هذه الأسطر[١٩]، ولو تتبعنا الزحافات والعلل في المقاطع التي جاءت على وزن المتقارب لما وجدنا إلا القليل، وهذا أسهم في انسيابية الحركة وتدفقها.

وقد جاء المقطع الثاني الذي استشهد به البحث على نمط الكامل (مُتَفاعِلُنْ) فضلاً عن المقطعين الرابع والسادس من القصيدة، ففي المقطع الثاني نجد نغمة الشاعر تتغير مع تغير النمط إلى الكامل، فيه صراع نفسي حاد يحتدم كيف لا وهو –سعدي يوسف– شاعرٌ يحمل في ذاكرته رواسب الوطن وآهات الفراق والتشرد والمطاردة، نجد الصراع بين الأنا والآخر في هذا المقطع فنجد الآخر في (أبقيتَ، قلتَ، أنتَ) والأنا في (لي، أرتجي) والأنا والآخر مجتمعان في (منعتُكَ، أسررتَني، منحتُكَ)، لذلك جاء نمط الكامل بتفعيلاته المضمرة والسالمة ليجسد هذا الصراع، فضلاً عن التدوير الذي كان حاضراً في جميع أسطر المقطع، الذي كان بمثابة الخيط السحري الذي يربط أطراف هذا الصراع النفسي. ومن الملاحظ أيضاً أنَّ التدوير جاء في تفعيلة (مُتَفاعِلُنْ) السالمة الذي أعطاها حركية متموجة لوفرة حركاتها مقارنة بـ(مُتْفَاعِلُن) المضمرة.

ويظهر هذا التداخل في نصٍ آخر بعنوان (بعد) يقول:

قد لا نرى الغابةْ
إذ نلمسُ الأشجارْ
قد لا نرى الأشجارْ
إذ نلمحُ الغابةْ.
لكنَّ بين الغصن والغابةْ
لكنَّ بين الماءِ والتيّارْ
ما يجمع المبدأَ والمنتهى
ما يجمع الأشعارَ والأشجارْ
نعاس١:
صوتُ أختي يجيءُ

غائماً غامضاً

صوتُ أختي يضيءُ

أيهذا المسافرْ

أيهذا المقيمُ المسافرْ

أيهذا البريءُ....

صوتُ أختي يجيءُ[٢٠]

الجزائر، ١٩٦٨/٤/٤.

لو تتبعنا التشكل الإيقاعي لهذه القصيدة لوجدنا هذه القصيدة تنهض على تفعيلتين أساسيتين، هما: (مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ) فضلاً عن التشكلات الأخرى الناتجة من هاتين التفعيلتين. في المقطع الأول نجد هيمَنة تفعيلة (مُسْتَفْعِلُن) السالمة، في كل أسطر المقطع عدا السطر السابع الذي وردت فيه مُسْتَعِلُنْ المطوية، أما نهايات الأسطر فقد تراوحت بين فَعْلُنْ، فَعْلانْ فَاعِلُنْ. أي أنّ الشاعر بنى المقطع الأول على تفعيلة الرجز (مُسْتَفْعِلُن). وهذا ما تطلبته الفكرة عند الشاعر، فقد جاءت تفعيلة مُسْتَفْعِلُن السالمة في هذا المقطع تحاكي الصوت المهيمن على هذا المقطع وهو صوت الشاعر المتخفي خلف ضمير المتكلم الجمعي في الأفعال (نرى، نلمسُ، نلمحُ) فضلاً عن ذلك فإنَّ هذا الصوت يصف مظاهر (الغابة، الأشجار، الغصن.....)، لذا جاءت موسيقية هذا المقطع على وتيرة واحدة اللهم إلا في نهاية الأسطر التي نوعها الشاعر معتمداً فاعلن ومتغيراتها، فضلاً عن الوقفات المقيدة نهاية الأسطر(الغابةْ، الأشجارْ،....).

لكنَّ سرعان ما يتغير هذا الصوت ويتغير معه إيقاع القصيدة في المقطع الثاني، فمع مجيء صوت المتكلم المفرد ليصف (صوتُ أختي) هيمنت تفعيلة المتدارك (فاعلن) على بقية المقاطع، ففي المقطع الثاني نجد تفعيلة (فاعلن) السالمة المهيمنة، قد اكسبت هذا المقطع نوع من الهدوء والرتابة، وقد جاءت علّة الترفيل نهاية الأسطر في المقطع الثاني عدا السطر الثاني، إذ جاءت تفعيلته المتطرفة سالمة، تحاكي فكرة هذا السطر إذ أنه يصف صوت الأخت بالغموض.

من خلال ما تقدم يتضح لنا تداخل البحور في هذه القصيدة بين تفعيلتي (مُسْتفعِلُنْ / فاعِلُنْ) اعتمد الشاعر على أسلوب الوصف والسرد، لذلك جاءت (مُسْتفعِلُنْ) في المقطع الأول توائم تعبير الشاعر عن وصف الاشجار والغابة، في حين بُنيَّت المقاطع الثلاث الأخرى على (فاعِلُنْ) ليوائم صوت الأخت وهي تصف وتسرد وتتكلم.

القافية:

تعد القافية عنصراً بالغ الأهمية في موسيقا الشعر العربي ولقد كانت سمةً بارزةً في القصيدة العربية التقليدية، ولم تتخلَ عنها في أي مرحلة تاريخية. والقافية في القصيدة التقليدية هي (مجموعة من الأصوات التي تشكل مقطعاً موسيقياً واحداً يرتكز عليه الشاعر في البيت

الأول، فيكررهُ في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها –في القوافي المفردة– أو أن يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجاً في كل بيت شطره وعجزه – كما في القوافي المزدوجة)[٢١].

أما القصيدة الحديثة فأنها لم تلغِ القافية أو تقلل من أهميتها لكن شعراءها أخذوا يولون تنويع القوافي أهمية كبيرة. ويلحظ قارئ الشعر العراقي الحر (شعر التفعيلة) حرص جيل الرواد عموماً بإيراد القافية، ففي نتاج عبد الوهاب البياتي مثلاً نجد اهتمامه بالقافية يفوق اهتمام أي شاعر، كما أنه شديد الحفاظ على الأنماط التي يضعها لقوافيه. وبعد ذلك وبسبب تطور القصيدة الحديثة أخذ الشعراء يتوجهون إلى التنويع في القافية تارةً وإلى الابتعاد عنها تارةً أخرى حتى أنَّ بعضهم لم يعد يكترث للقافية ويكتب قصيدته دون أن يبحث عنها وعن مكان له في قصيدته، وهكذا تحرر من سطوتها وصار هو سيدها بعد أن كانت هي المتحكمة[٢٢]. وسعدي يوسف أحد هؤلاء الشعراء الذين شَهدَ عندهم التشكل القافوي تنوعاً ملحوظاً ففي قصيدة (احتراق) يقول فيها:

وطني، ارهقني حبكَ، أبكاني طويلا:
أنت تدري: نحن لا نعرف للحب بديلا
غير أن القلقَ المرَ عليكْ
ولليالي السودَ، والأمطارِ، والخوفَ النبيلا
وأغاني يوسف الصائغ في القضبانِ... تشكوكَ إليكْ
وطني لو يعرف الشاعرُ للصمتُ سبيلا
لطوى أوراقَهُ في ماءِ عينيهِ، لأخفى مقلتيكْ
عن لياليه الجريحاتِ... فأغفى ثم ماتْ
غير أن الرجفة الثكلى وراءَ الكلماتْ
والدمَ المحضَ وصمتَ الأمهاتْ
وأغاني يوسف الصائغ في القضبان.... تدعوكَ إليكَ
ضائعٌ مَنْ صَمَتَ اليومَ ولم يوقظْ يديكْ![٢٣]

جاءت القصيدة تحمل نمطاً قافوياً متداخلاً (ذات تداخل كلي مترابط وهي التي تتداخل المجموعات المتجاورة فيها في تكون القوافي)[٢٤]، (أ أ ب أ ب أ ب ج ج ج ب) أو ما أطلق عليه محمد صابر عبيد بـ(نمط القوافي الحرة المتغيرة)[٢٥].

حاول الشاعر الإفادة من التنوع الإيقاعي الحاصل بفعل تنوع القوافي (طويلا– بديلا– النبيلا– إليكْ– سبيلا– مقلتيكْ– ماتْ– الكلماتْ– الأمهاتْ– يديكْ) جاء النوع الأول من القوافي(أ) (طويلا– بديلا– النبيلا– سبيلا) معتمداً على صوت اللام المجهور المتوسط بين الشدة

والرخاوة[٢٦]، موصولاً بألف الأطلاق يسبقه صوت المد (الياء) هذا ما أضفى على القافية نوعاً من الاستطالة، فضلاً عن ذلك فإنَّ القافية في السطر الأول (طويلا) تحتوي على حروف المد الثلاثة (ا – و – ي) هذا ما أعطى دلالة واضحة لهذه الكلمة في التعبير عن آهات وصرخات الشاعر آهات البعد والغربة، فجاءت هذه القافية المتضمنة حروف المد الثلاثة موائِمة للجو التعبيري في هذا السطر، موائِمة لما يختلج نفس الشاعر من الإرهاق والبكاء، بدلالة (أرهقني، أبكاني)، وهكذا مع بقية القوافي (بديلا– نبيلا– سبيلا).

أما القوافي (عليكْ، إليكْ– مقلتيكْ– يديكْ) فقد جاءت القافية مقيدة معتمدة صوت الكاف الانفجاري الطبقي[٢٧] المسبوق بصوت المد الياء، إنَّ هذه القوافي ذات مستويات موسيقية منسجمة مع المستوى الدلالي، فقد جاءت تعبر عن القلق والشكوى والخفاء والضياع، فجاءت هذه القافية المقيدة كي تقيد من مساحة هذا القلق، أو تقييد من حجم الاحتراق الذي أفصح عنه الشاعر في عنوان القصيدة. وهكذا الحال مع بقية القوافي المقيدة في (ماتْ، الكلماتْ، الأمهاتْ) نجد هذه القوافي جاءت مقيدة صوت التاء مردفة بالألف، وبما أنَّ الفكرة في هذه الأسطر الثلاثة تدور حول الفقد والموت وهي فكرة واحدة لذلك جاءت قوافٍ هذه الأسطر متتالية موحدة.

لقد أفصح التشكيل القافوي هنا عن دلالته بوصفه صوتاً ودلالة (لأنَّ القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر يتجاذبان ويدور كل منهما حول الآخر دون أنْ تختلط خطواتهما أبداً ودون أنْ يتصادما ويجب أنْ يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنباً إلى جنب فهي لا تولد معاني إنما تحقق ضمن دورها الوظيفي معنى معيناً ينسجم مع وصفها الدلالي في القصيدة)[٢٨]، ونتتبع التشكل القافوي في نصٍ آخر تحت عنوان (شط العرب) يقول فيه:

يبللُ ماؤهُ طعمَ الوسادةِ في ليالي النوءِ بالحسرةْ

ويأتي مثلَ رائحةِ الطحالبِ ، أخضرَ الخطواتِ،

يمسحُ كفّيَ اليمنى

بغصنِ الرازقيّ :

–أفقْ..

أنا النهرُ ...

ألستَ تحبني ؟ أوَلَم تُرِدْ أن تبلغَ البصرةْ

بأجنحةِ الوسادةِ؟

أيها النهرُ

أفقتُ ، أفقتُ.

"فوق وسادتي قرةْ

لها طعمُ الطحالبِ ..."

إنها البصرةُ[٢٩]

اقتضى التشكيل القافوي لهذه القصيدة أن تأتي القافية متراسلة وهو ما اقتضاه طول الجملة الشعرية نتيجة إلى طبيعة السرد والحوار في هذه القصيدة فضلاً عن التدوير الذي جاء بين أغلب الأسطر الذي اقتضى أن تمتد الجملة الشعرية غلى أكثر من سطر.

فجاءت القوافي متراسلة مقيدة تتكون من صوت التاء الساكن المسبوق بصوت الراء المتكرر (الحسرةْ– البصرةْ – قطرةْ – البصرةْ)، وقد جاء العنوان – شط العرب– دالاً على إحدى هذه القوافي وهي البصرة؛ لأنه جزء منها ومن الملاحظ أن قافية (البصرة) قد تكررت مرتين؛ لأنها رمز الخضرة والبساتين التي أُبعِدَ عنها الشاعر، لقد أسهمت هذه القوافي في نقل التجربة الشعرية معبرة عن حالة الحسرة والانفعال الداخلي لذا فقد جاءت موائمة مع التعبير والفكرة، فالشاعر هنا لم يُقحِم هذه القوافي إقحاماً، إنما جاءت نابعة من رحم التجربة الشعرية.

الخاتمة: تنوعت المظاهر الإيقاعية عند سعدي يوسف وكانت ذات دلالة تعبيرية، فهي لم تكن مقحمة أو متصنعة بقدر ما هي نابعة من طبيعة التجربة الشعرية وقد انعكست حياة التوتر وعدم الاستقرار بسبب المنفى والغربة، على تجربته الشعرية، ومن ثمَّ انعكست على إيقاعه الشعري، ومن أهم المظاهر التي تتبعها البحث التلوين الإيقاعي والترخيصات العروضية التي كانت قليلة في عينة البحث –القصائد المدروسة– كما شَهدَ شعره كذلك التنوع العروضي (تداخل البحور)، فضلاً على التدوير الذي كان حاضراً في أغلب القصائد المدروسة، أما القافية بوصفها أحد العناصر المهمة في القصيدة الحديثة فقد شهد شعر سعدي يوسف تنوعاً ملحوظاً في تشكله القافوي.

[١] – ينظر: اللغة الشعرية في نهايات الشمال الأفريقي للشاعر سعدي يوسف دراسة أسلوبية ، ضياء أحمد ، رسالة ماجستير : ٣٣– ٣٧.

[٢] – يُنظَر: الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي ، د. علي عبد رمضان : ١٥٤–١٥٦.

[٣] – ينظر: جماليات التجربة العروضية للقصيدة القصيرة في الشعر العراقي المعاصر الشعراء ما بعد الرواد ، د. علي عبد رمضان: ١٠١.

[٤] – الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، سعدي يوسف : ١٧٨–١٧٩ .

[٥] – يُنظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني : ٧٩.

[٦] – في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق : ٩٩.

[٧] – يُنظر: الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي : ٣٢٥.

[٨] – دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : ٣٢٨.

[٩] – المصدر نفسه : ٣٣٠.

[١٠] – ينظر: التشكيلات الموسيقية في شعر سعدي يوسف دراسة وتطبيق للأوزان الحرة في المجلد الأول من ديوانه: ٨٥.

[١١] – المصدر نفسه: ٨٦.

[١٢] – جماليات التجربة العروضية للقصيدة القصيرة في الشعر العراقي المعاصر، شعراء ما بعد الرواد : ١٠٢.

[١٣] – الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول ، سعدي يوسف : ٢٧٩.

[*] وردت تسميات عدة لهذا المصطلح عند النقاد والدارسين نذكر على سبيل المثال لا الحصر: مصطلح (تنوع التفعيلات) عند عز الدين إسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية يُنظر : ٩١ وما بعدها . ومصطلح (التنوع) عند د. محسن اطيمش في كتابه (دير الملاك) ينظر : ٢٨٥ وما بعدها . ومصطلح (تداخل البحور) عند سامي مهدي في كتابه (الموجة الصاخبة)، ينظر : ٣١٧ ، وعند حسن الغرفي في (البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد) ينظر : ٢٠ ، ومصطلح (التنوع الإيقاعي) عند محمد كنوني في كتابه (اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد) : ٨٦،ومصطلح (تحول النسق العروضي) عند د. علي عبد رمضان في (جماليات التجربة العروضية للقصيدة القصيرة في الشعر العراقي المعاصر ، شعراء ما بعد الرواد): ٩٩. ومصطلح (قصائد التنويع) ، عند د. صباح عبد الرضا في (التشكيلات الموسيقية في شعر سعدي يوسف دراسة وتطبيق للأوزان الحرة في المجلد الأول من ديوانه : ١١٢.

[١٤] – الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي : ٣١٧.

[١٥] – البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي : ٢١.

[١٦] – ينظر: دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : ٣٦٥.

[١٧] – ينظر: المصدر نفسه : ٢٩٨، وينظر : التشكيلات الموسيقية في شعر سعدي يوسف دراسة وتطبيق للأوزان الحرة في المجلد الأول من ديوانه ، د. صباح عبد الرضا : ١١٣.

[١٨] – الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول (الليالي كلها) : ١٠٢.

[١٩] – ينظر : جماليات التجربة العروضية : ٩٤ .

[٢٠] – الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول (الليالي كلها) : ٣٩١-٣٩٢ .

[٢١] – موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ، د. عبد الرضا علي : ١٦٨.

[٢٢] – ينظر : الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي : ٣١٣.

[٢٣] – الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول (الليالي كلها) : ٤٧٣.

[٢٤] – سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة : ٧٩ .

[٢٥] – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات ، محمد صابر عبيد : ١٤١ .

[٢٦] – ينظر : الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس : ٦٣.

[٢٧] – ينظر : دراسة الصوت اللغوي : ٣١٨ .

[٢٨] – مسائل فلسفة الفن المعاصر ، جوير ؛ نقلاً عن : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات ، محمد صابر عبيد : ٩٣ .

[٢٩] – الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول (الليالي كلها) : ٣٤٢.

المصادر

- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٧.
- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، سعدي يوسف، بيروت، لبنان، ٢٠١٤.
- الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، د. علي عبد رمضان، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦.
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي ، بغداد ط ١، ١٩٨٩.
- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد، ١٩٨٢.
- سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، الأمل للطباعة والنشر، ٢٠٠٠.
- في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات، محمد صابر عبيد، دمشق، ٢٠٠١.
- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، بغداد، ط١ ١٩٩٧.
- الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، بغداد، ٢٠١٤.
- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، عمان، ط ١، ١٩٩٧.

الرسائل والأطاريح :

- اللغة الشعرية في نهايات الشمال الأفريقي للشاعر سعدي يوسف دراسة أسلوبية، ضياء أحمد خلف السبعاوي، رسالة ماجستير، جامعة كاربوك، تركيا، ٢٠٢٢.

الدوريات:

- التشكيلات الموسيقية في شعر سعدي يوسف دراسة وتطبيق للأوزان الحرة في المجلد الأول من ديوانه، د. صباح عبد الرضا، مجلة دراسات البصرة، ع٢٤/ ٢٠١٧.
- جماليات التجربة العروضية للقصيدة القصيرة في الشعر العراقي المعاصر الشعراء ما بعد الرواد، د. علي عبد رمضان، مجلة جيل للدراسات الدبية والفكرية، ع ٣٦ ، ٢٠١٧.

Sources

•Linguistic Voices, Ibrahim Anis, Anglo-Egyptian Library, ٢٠٠٧.

•Complete Poetical Works, Volume One, Saadi Youssef, Beirut, Lebanon, ٢٠١٤.

•Rhythm in the column poem through Arabic critical discourse, Dr. Ali Abd Ramadan, Beirut, Lebanon, ١st edition, ٢٠١٦.

•The rhythmic structure in the poetry of Hamid Saeed, Hassan Al-Gharfi, Baghdad, ١st edition, ١٩٨٩.

•Deir al-Malak, a critical study of artistic phenomena in contemporary Iraqi poetry, Dr. Mohsen Atemesh, Dar Al-Rashid, ١٩٨٢.

•The Psychology of Poetry and Other Essays, Nazik Al-Malaika, Al-Amal Printing and Publishing, ٢٠٠٠.

•On the modernity of the poetic text, Dr. Ali Jaafar Al-Alaq, House of General Cultural Affairs, Baghdad, .١٩٩٠

•The modern Arabic poem between the semantic structure and the rhythmic structure, the sensitivity of the first poetic emergence, the generation of pioneers and the sixties, Muhammad Saber Ubaid, Damascus, .٢٠٠١

•Poetic Language: A Study in the Poetry of Hamid Saeed, Muhammad Kanuni, Baghdad, ١st edition .١٩٩٧

•The Loud Wave, Poetry of the Sixties in Iraq, Sami Mahdi, Baghdad, .٢٠١٤

•The music of ancient and modern Arabic poetry, study and application in two-part poetry and free verse, Dr. Abdul Reda Ali, Amman, ١st edition, .١٩٩٧

Messages and theses:

•The poetic language at the ends of North Africa by the poet Saadi Youssef, a stylistic study, Diaa Ahmed Khalaf Al-Sabaawi, master's thesis, Karbuk University, Turkey, .٢٠٢٢

Periodicals:

•Musical formations in the poetry of Saadi Youssef, a study and application of free meters in the first volume of his collection, Dr. Sabah Abdel Redha, Journal of Basra Studies, No. .٢٠١٧/٢٤

•The aesthetics of the prosodic experience of the short poem in contemporary Iraqi poetry, post-pioneer poets, Dr. Ali Abd Ramadan, Jeel Journal for Literary and Intellectual Studies, issue ٣٦, .٢٠١٧