مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية و آدابها، فصلية محكمة، العدد ٢٠، الخريف ١٣٩٠هـ.ش/٢٠١١م صص١ – ٢٥

قراءة نقديّة في أشعار سعدي الشّيرازي العربيّة

الدكتور نور محمد علي القضاة[١]

الملخص

لقد أبدع سعدي الشيرازي في الشعر الفارسي و كان أحد أهم رموزه، لكن ما فاجأنا به في أشعاره العربيّة من إبداع و تجديد و إتقان، كان الدّافع لكثير من النقّاد العرب و الإيرانيين لدراسة شعره دراسة فاحصة لا تخلو من الغلوّ حيناً و من الإجحاف حيناً آخر. حاولنا في هذه العجالة الكشف عن جوانب جديدة في شعر السعدي العربي غابت عن أعين النّاقدين أو أنّهم لم يتناولوها حين نتحدّث عن شاعرٍ فارسيٍّ كتب شعراً بالعربيّة بشكلٍ يتلاءم و مقام المقال. و استعرضنا أثره في الشّعر العربيّ بما أدخله من عناصر فارسيّة فيه ضمن محاولاته التجديديّة الجادّة و عمق تأثّره الإيجابي بالثقافة العربيّة المحيطة.

الكلمات الرئيسية: سعدي الشيرازيّ، الأشعار العربية، الأدب الفارسي، التأثير، التأثر، الصورة الشريّة.

---

١. أستاذ مساعد في جامعة اليرموك (الأردن) ــ كلية الآداب ــ قسم اللغات الساميّة و الشرقيّة

تاريخ استلام البحث: ٨٩/١١/٢٠ تاريخ قبول البحث: ٩٠/٣/٢٩

المقدمة

إن حكمة الإسلام العظمى كانت و ماتزال المزج بين الشعوب و ثقافاتهم، فتنوّع الأعـــراق و الأجناس و الألوان و اللغات يُقصدُ به التقارب لا التنافر و التفرّق، و اختلاف الثقافات جـــاء من أجل التلاقي و تبادل الأفكار و الخبرات. و الأدب كأحد روافد الثقافة كان أحد هـــذه الخبرات التي طوّرتها أنماط الحياة المختلفة لدى الأمم، و تأثّر بمسألة الاحتكاك بين الشعوب. و قد ساهم الأدب الإسلامي بشتى فروعه مساهمةً فاعلةً في زيادة التسامح بين الشعوب الإسلاميّة نفسها و بينها كوحدةٍ واحدةٍ و غيرها من شعوب الأرض، مما أدّى إلى غناه و اســـتحكامه. لكنّ هذا التلاقي جاء في أوجه ممثّلاً خير تمثيل في التقاء الأدب العربي بالفارسي اللذين امتزجا ليكوّنا معاً تراثاً ثابت الأسس محكم البناء. و إنّ أهم ما ساهم في هذا التلاقي ــ أو ما أتفائل حين أسميه بـــ (التآخي) ــ هو أنّ كثيراً من الأدباء كانوا على درايةٍ تامّةٍ باللغتين العربيّـــة و الفارسيّة، بل و إنّ كثيراً منهم كانوا يقيمون في بلاد العرب و منهم الشاعر الشهير (ســـعدي الشيرازي) الذي يُعدّ بحق أحد رموز الوحدة الحضاريّة بين العرب و إيران.

يرجع اهتمامي بشعر سعدي العربي إلى سنوات دراستي الأولى في الأدب الفارسي، و ذلك حينما كنت أقرأ آثاره من باب التمرّس في اللغة الأدبيّة الفارسيّة، عندما لفت انتباهي الجانب العربي من شعره، حيث رأيت نفسي أمام شاعرٍ فذّ، متمرّس في اللغة العربيّة، مـــتمكنٍ مـــن أدواتها، مدركٍ تماماً لمكامن الشاعريّة في قوالبها و أساليبها و ألفاظها.

و من بين العشرات من المؤلّفات النقديّة التي تناولت شعر سعدي عموماً، لاحظت شـــبه اتفاق بين الباحثين على فرادة هذه المحاولة لسعدي الشيرازي في الشعر العربي، فهم متّفقـــون على ابتعاده عن استخدام أساليب و تراكيب معقّدة تحولُ بـــين القـــارئ و تذوّقـــهِ لمعـــاني الشعر.(براون، ١٩٥٤،٦٧٩) و أثارني تعبير الدكتور إحسان عبّاس و هو يقول عن لغة سعدي: "إنّ إتقانه لتلك اللغة في سماتها القرآنيّة لا يعتريه أيّ شك أو قصور (مؤيد شيرازي،١٣٦٢،١٠٥).

كلّ هذا إضافة إلى ما لمسته من نزعة تجديديّة ابتعدت به عن محاكاة سابقيه في صـــورهم الفنيّة و غذّتها تلك القدرة الشعريّة الناتجة عن مقدرته البارعة في المزاوجة بين صور فارســـيّة خالصة و أخرى عربيّة، مما أعطاه القدرة على صياغة تراكيب جديدة خـــدمت الـــصورة في الغالب. هذا كلّه إلى جانب نَفَسٍ صوفيّ أصيل انعكس على شعره فكريّاً و فنيّـــاً، فوجـــدت نفسي أمام شاعر متميّز يتّسمُ إنتاجه الشعري العربي ــعلى قلّته النسبيّةــ بالجدة و الإبداع و

الأناقة، مع إثارته للجدل العارم نقديّاً _ و هذه ميزةٌ في حدّ ذاتها_ حول الكثير من أشـــعاره لغويّاً و عروضيّاً و فنيّاً و بلاغيّاً، ممّا يجعله مادة ثريّة للدراسة الأدبيّة و النقديّة.

و مع وفرة الدراسات التي تناولت شعر السعدي من جميع النواحي كأغراضه الـــشعريّة و صوره الفنيّة و موسيقاه و عروضه و مجالات التأثّر و التأثير عنده، إلا أنني لاحظت أنها انصبّت كثيراً على المقارنات بينه و بين شعراء آخرين و على رأسهم المتنبّي، مع الاختلاف الكامل بين الاثنين في العصر و الشخصيّة و الثقافة و الفكر و الكثير من الأغراض، و أغلب الظنّ أن منهج المقارنة إضافة إلى كونه لا يراعي الفروق الموضوعيّة التي ذكرتها، فهو كذلك لا يبدو عـــادلاً عند المقارنة بين شاعر فارسي يكتب بالعربيّة غير مُكثر _على الأقل فيما وَصَلنا من شعره_ و بين شاعر عربيٍّ مكثِر كالمتنبّي، حيث سيفتقر المقارن إلى أمثلة _إلاّ ما يأتي به إقحامـــاً_ ممـــا يجعل هذا المنهج غير منتج لمعرفة حقيقيّة تضيءُ الجوانب المختلفة لشعر سعدي. و لذلك فقد اعتمدت على الدراسة المباشرة لشعره مستوحياً منه الإطلالة على أغراضه و صوره و أخيلته و مجالاتِ تأثّره.

و مع ذلك فقد رأيت أن استقراء مجالات التأثر عند هذا الشاعرِ في الكثير من الدراســـاتِ جاءتْ مستفيضةً من جهة و قاصرة من جهةٍ أخرى؛ أما الاستفاضة فكانت في ملاحظة تـــأثّرِ الشاعر بالقرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف على أنهما مؤثّران عربيان أدبيّان، و الحـــال ليس كذلك إذ إنّ القرآن الكريم هو كتاب سماوي و ليس أثراً أدبيّاً عربيّاً، و تأثّر شاعرٍ متقن للعربيّة _كسعدي_ به ليس تأثّراً بثقافة أو أدب عربي، بل هو استلهامُ معاني هذا الكتـــاب و الاقتباس منه و لا يعدّ هذا الاقتباس و الاستلهام تأثّراً بالثقافة العربيّة. و أما القصور فإنّ معظم هذه الدراسات أغفلت _وهي تجعل منه متأثّراً فقط_ الجانب التأثيري لسعدي في الشعر العربي بما استصحبه كشاعر فارسيّ معه من مؤثّرات أدبيّة فارسيّة إلى شعره العربي، أي إنّ ســـعدي يبدو و الحالة هذه، مؤثّراً و متأثّراً في الوقت نفسه فهو متأثّر ببيئته الأدبيّة الفارسية في شـــعره العربي، و مؤثّر في الشعر العربي غرضاً و صورةً و عروضاً باعتباره شـــاعر فارســـي أصـــلاً. فجاءت هذه الدراسة حاملة محاولة جادّة لتلمّس هذا الجانب عند سعدي.

و في الحديث عن الصورة و الأخيلة عند سعدي لابدّ من البحث عن ملامح فنيّة جديدة و دراستها بغية الإضافة إلى هذا الكمّ الوافر من الدراسات حول هذه الناحية في شعر ســـعدي عربيّاً و فارسيّاً، و لابدّ من تمييز ما جاء من هذه الصور و الأخيلة تقليديّاً و ما جـــاء منـــها

جديداً غير مسبوقٍ عربيّاً، و قياس مدى الجدة في إعادة إنتاج المطروق منها و النجاح في ما كان غير مطروق ضمن استقراءٍ شاملٍ لخصائص الصورة عند هذا الشاعر. كلّ ذلك ضمن ما تسمح به الظروف الموضوعيّة لدراسة موجزة.

مجالات التأثّر في شعر سعدي العربي

الف: المؤثّرات العربيّة

١ــ الشعر العربي الصوفي: أولاً التصوّف علم و فكر قبل أن يكون روحانية و أدباً و ممارسات، ولذلك فقد نصّ العلماء على أنّ علم التصوّف نشأ لتحقيق البعد الثالث بعد الإسلام و الإيمان ألا و هو الإحسان، فالإحسان هو مراعاة مقتضى الإيمان في الأعمال العباديّة الظاهرة و له نشأ علم التصوّف (القضاة،١٩٩٩،ص٧) و قد انتشر التصوف بين المسلمين، و كانت المدرسة النظاميّة في بغداد من أهم مدارس التصوّف التي ضربت بجذورها في عمق الفكر الإسلامي و غدا لها أتباع و منظّرون، و قد كانت تدرّس إلى جانب علم التصوّف اللغة العربيّة و آدابها إضافة إلى علوم الطب و الفلسفة، و يبرز خطّها الصوفي بالنظر إلى من تولّوا مشيخة هذه المدرسة إذ كان من أهمهم ابن الصبّاغ (ت ٤٧٢) (ابن خلكان،١٩٧٨،ج٩،ص١ــ١٠) و الصوفي الكبير الإمام السهروردي (ت ٥٨٧) (ابن خلكان،١٩٧٨،ج٣،٣٧٤) و حجة الإسلام أبو حامد الغزالي صاحب إحياء علوم الدين، و الذي غدا بمثابة منهاج أساسي لهذه المدرسة، و أصبحت كتب الغزالي و مؤلّفاته كما يقول الأستاذ زكي مبارك من المواد الأساسيّة المقرّرة في المدرسة النظاميّة (مبارك،بدون تاريخ،ص١٩ــ٢٠)

و قد تتلمذ شاعرنا في هذه المدرسة و تأثّر بشخصيّة الإمام الغزالي و فكره. و تلاحظ الباحثة أمل إبراهيم هذا التشابه في الأطوار بين الشخصيّتين فكما أن الغزالي درّس لسنوات في النظاميّة ثم اعتزل الناس و ارتاض لمدة عشر سنوات ثم عاد ثانية إلى حياته التي تعوّدها من الوعظ و التدريس و التأليف، فكذلك كان حال سعدي إذ عاش فترة مديدة واعظاً و ناصحاً في رحلاته ثمّ عاد إلى شيراز معتزلاً معاشرة الناس ليعود بعدها إلى الوعظ و الإرشاد.(إبراهيم،١٩٩٨،٢٣) بل إننا نلاحظ أنه قام بتدوين هذه الحالات الفلسفيّة التي مرّ بها في حياته في مقدّمة كتابه (الكلستان) أي (روضة الورد) على غرار ما فعل الغزالي في كتابه (المنقذ

من الضلال). و إذا كان الوعظ و التذكير بالآخرة و الحث على عدم الاغترار بالدنيا من أهم ما يميّز الروحانيّة الصوفيّة، فإن هذا انعكس على شعر سعدي العربي، حتى تداخلت مواقف الوعظ و الزهد و أغراض الأدب الصوفي في ثنايا قصائد المدح و الرثاء عنده. و من ذلك قوله في ثنايا مرثيّته الشهيرة لبغداد (سعدي،١٣٨٣،ص٤٤٨):

ربحت الهدى إن كنت عامل صالح و إن لم تكن و العصر إنك في خسر
أمدّخر الدنيا و تاركها أسىً لدار غدٍ إن كان لابدّ من ذخر
على المرء عارٌ كثرة المال بعده و إنّك يا مغرور تجمع للفخر

فهذا النَفَس الصوفيّ الخالص توسّط رائيّته في رثاء بغداد بعد سقوطها على يد التتار، إذ تبرز روحانيّته العالية فيقف موقف الناصح الواعظ، و ليس من الممكن القول إن هذا التأثّر منتزع من غرض الحكمة تأثّراً بالمتنبي أو غيره، فهي حكمة دينيّة خالصة. و إذا كان اليأس و الجزع و الألم الذي لحق بمن رثوا بغداد قد دفعهم إلى البكاء على ليالي الأنس، و النقمة على حال التّشتّت و الفرقة السياسيّة التي جرّت إلى الهزيمة و الدّمار على غرار ما نرى عند ابن الرومي في قوله (ابن الرومي، ١٩٨١،ج،٦ص،٢٣٨١):

أبرَموا أمرَهم و أنتم نيام سوءةً سوءةً لنوم النيام

فإنه من غير المألوف أن يتوسّط هذه القصائد هذا النّفَس الوعظي الروحانيّ العميق، مما يؤكّد تأصّل الأغراض الصوفيّة من وعظ و زهد و حثّ على التقوى في شعر السعدي. و تظهر هذه الأغراض أيضاً في قوله مادحاً نور الدين صيّاد (سعدي،١٣٨٣، ص٤٥٢)

و إنما مثل الدنيا و زينتها ريح تمرُ بآكامٍ و أطواد
إذ لا محالة ثوب العمر منتزَعٌ لا فرق بين سِقلّاط و لبّاد
ما لابن آدم عند الله منزلةٌ إلا و منزلهُ رحبٌ لقصّاد

فهذه أبياتُ وعظ و زهد و تذكير بالآخرة و لقاء الله، جاءت متوسّطة مقام المدح و هي أدلّ على أنها غرضٌ مقصودٌ لذاته منها في أبيات الرثاء الماضية؛ لأن مقام المدح ليس فيه حزن أو جزع يمكن معه الظنّ بأن النزوع إلى هذه الأغراض كان ردة فعل يائسة.

و من الأغراض التي تحتاج إلى مزيد من التأمّل في الجانب الصوفيّ من شعر سعدي العربي غرض الحبّ الإلهي، ولئن كان هذا الغرض ظاهراً تمام الظهور في شعره الفارسي، فإنّه يحتاج إلى تأمل و تساؤل في شعره العربي، فإذا علمنا أن سعدي نشأ في بيئة إيمانية، و لم يكن

صاحب لهو بل كان يحيا حياة الجد و الوعظ، فإن الحاجة داعية إلى إعادة النظر و إفعامه في أشعاره الغزليّة و هي أكثر أشعاره بالعربيّة، ليُعادَ طرحُ السؤال هكذا: أكان هذا الشّعر شعراً غزليّاً أم صوفيّاً في بعضٍ منه على الأقل؟ أهو حبّ جسديّ كما يدلّ ظاهره أم حبٌّ إلهي جَرى فيه مَجرى ابن عربي و ابن الفارض و غيرهما؟ هناك ما يرجّح كونها أو كون بعض القصائد ذات غرض صوفي يتمثل في غرض الحب الإلهي، و هذا يؤيّده ملحظان، الملحظ الأول: طبيعة شخصيّة سعدي، فقد نشأ في دار علم و دين ثم جاب العالم ليستقرّ تلميذاً مميّزاً في المدرسة النظاميّة، ثم قابل كبار العلماء الصوفيين و تتلمذ عليهم، فقد أكّدت المصادر لقاءه بالسهروردي عالم الصوفيّة الشهير و تلقيه عليه.(فروزانفر،١٣٥١،ص ٧٣) و قد نصّ سعدي على ذلك في ديوانه.(سعدي،١٣٨٣،ص ١٧٣) كما رجّح البعض لقاءه بابن عربي الحاتمي الصوفي الشهير، و إذا كان هناك من يشكّك بهذا اللقاء، فإن تأثّر سعدي به يظهر في شعره الصوفي الفارسي فيما يتعلّق بحبّ آل البيت عليهم السلام و مدحهم، و قد كان ابن عربي من أوائل من أفرد في كتبه أبواباً بمناقب آل البيت و توسّع في الحديث عن شمائلهم و سِيَرِهم و هو غير مسبوق في هذا التوسّع بين أهل السنّة، مما يرجّح لقاءه به أو تأثره العميق بفكره على أقل تقدير. كل هذا إلى جانب تأثّره العميق بشخصيّة و منهج الغزالي مع غلبة الوجدانيّات الدينيّة الصوفيّة على شعره حتى في مواقف المدح و الرّثاء ــكما رأيناــ يجعلنا نتوقّف عن النظر إلى شعره الغزليّ على أنه شعر حسّيٌ جسديٌ محض.

الملحظ الثاني: طبيعة الشعر الصوفي في جانب الحبّ الإلهي و ابتناءه على الرمزيّة، فمنه ما كان ذاهباً إلى الرمزيّة الجزئيّة و منه ما كان ذاهباً إلى الرمزيّة الكليّة، بحيث يقرأ القارئ قصيدة لأهل العرفان من شعراء التصوّف فيرى شعراً غزليّاً حسيّاً في ظاهر الأمر، بينما هو حب إلهي لا يدلّ على حقيقته إلا معرفة القارئ بشخصيّة القائل و مذهبه الروحيّ، فإنك إذا سمعت قول تقي الدين السّروجي (ابن حجّة الحموي،١٩٨٧،ج١، ص ٤٣١):

أسعف بوصلك لي فهذا وقته يكفي من الهجران ما قد ذقته
أنفقت عمري في هواك و ليتني أُعطى وصولاً بالذي أنفقته

تظن أنك أمام شعر غزليّ رقيق، فإذا عرفت قائله و رسوخ قدمه في التصوّف، علمت مقصوده، و كذلك الحال فيمن ينظر في قول ابن الفارض (ابن الفارض،١٩٩٨،ص١٤٠) :

شَرِبْنا على ذكرِ الحبيبِ مدامةً سَكِرْنا بها من قبلِ أن تُخلقَ الكرْمُ

فهو مطلع خمريّ لقصيدة قد يعدّها القارئ من الغزل العاديّ، و لكن معرفتنا بابن الفارض كشاعر صوفيّ شهير يدلّنا على ما وراء الألفاظ و الجمل الحسيّة و الخمريّة من رمزيّة روحانيّة. على أننا واجدون في شعر سعدي الغزلي ما يمكن الاستدلال به ـإلى جانب الملحظين السابقينـ على أن قصائده الغزليّة ما هي في حقيقتها إلاّ حب إلهي و شعر صوفي ينسج على منوال شعراء الحبِّ الإلهي، كقوله (سعدي،١٣٨٣،ص ٤٥٣):

تعذّر صمت الواجدين فصاحوا و من صاح وجداً ما عليه جُناح
أسرّوا حديث العشق ما أمكن التقى و إن غلب الشوق الشديد فباحوا
سرى طيف من يجلو بطلعته الدّجى و سائر ليل المقبلين صباحُ

فالحديث هنا عن عشّاق جالسين قد أخذ منهم الشوق للمعشوق كل مأخذ حتى صاحوا و باحوا بالحب، و معشوقهم ـكما يبدوـ واحدٌ، و هذا ما لا يقبله الشخص ذو الطبيعة السليمة على نفسه، إلا إن قلنا إنه عشق إلهي عرفاني. و لا يستدلّ هنا بصدر البيت الأخير: (ألا إنّما السعديّ مشتاق أهله)، فالأهل هنا ليس الزوجة بالضرورة، لا سيّما و قد درج في البيئة الصوفيّة تسمية العارفين و المريدين بأهل الله. ننظر كذلك في قوله (سعدي، ١٣٨٣،ص٤٥٥):

كأنّ جفوني عاهدت بعد بعدهم بأن لم تزل تبكي أسىً و تألّتِ
تبعت الهوى حتى زللت عن الهدى و هذا الذي ألقى عقوبة زلّتي

فهذا ليس غزلاً على الأرجح، بل هو شعر قريب جداً من ألفاظ و معاني شعراء التصوّف في التوبة و إظهار النّدم على العمر الفائت في غير طاعة و قرب، و هو يذكرنا بقول البوصيري (البوصيري،١٩٩٥،ص١٦٦):

فإنّ أمّارتي بالسوء ما اتّعظت من جهلها بنذير الشيبِ و الهرمِ

و قول ابن الفارض (ابن الفارض، ١٩٩٨،ص ١٤٣):

على نفسه فليبك من ضاع عمرهُ و ليس له فيها نصيبٌ و لا سهم

و كذلك قول سعدي (سعدي،١٣٨٣،ص ٤٥٨):

و عينيّ في حبّهم من به عمى و بي صمم عمّا يحدّث عائبي

فهو يذكّر كذلك بقول عبد الكريم الجيلي (الجيلي،١٩٨٨،ص٤٥):

فؤادٌ به شمس المحبة طالعٌ وليس لنجم العذل فيه مواقع

و قول سعدي في القصيدة السابقة ذاتها (سعدي،١٣٨٣،ص ٤٥٨):

طربت و بعدُ القول في فمِ منشدٍ سكرتُ و بعدُ الخمر في يدِ ساكب

فهو سكران بالعشق من قبل الشراب و هي رمزيّة قريبة من قول ابن الفارض الذي مـرّ معنا: (سكرنا بها من قبل أن تخلق الكرم).

أمّا ذكره لمحاسن الحبيب و تأنيثه فهذا مما اعتمدته الرمزيّة الصوفيّة في الحبّ الإلهي، و غنيٌّ عن البيان أنهم كانوا يرمزون لعشقهم الإلهي بأسماء النساء كليلى و سعدى و سلمى و غـير ذلك. فإن أصابت هذه الملحوظة هدفها ــو إن كانت تحتاج إلى دراسة منفصلة مـستوعبةــ فغاية ما يقال هو إننا أمام شاعر صوفي ذي تراث شعري عربي في جانب الحب الإلهي لا يقلّ أهميّة عن غيره من شعراء هذا الفنّ.

٢ــ التأثّر بالتقليد العربي القديم (الوقوف على الأطلال): درج التقليد العربي منذ القدم على ما عُرف بالمقدّمة الطلليّة و هي تتصدّر القصيدة العربيّة و تتناول غرض الوقوف بالأطلال و بكاء الرّسوم و منازل الأحبّة، فكان الغرض الطللي من أهم أغراض القصيدة العربيّة و من أرسخها في التقليد السائد، و كذلك حاله في شعر صدر الإسلام، و قد استمرّ الشعراء ينسجون على هذا المنوال حتى بعد ضعف المقدّمة الطلليّة التي يرجّح الباحثون السبب فيه إلى توطّن العرب و سكناهم في بيوت الحجر.(إبراهيم،١٩٩٨،ص١٧٥) إلا أنه مع ذلك فقد ظلّ الوقوف بالأطلال حلية يتحلّى بها الشعراء و إن لم يعودوا مكثرين منها منذ العـصر العبّاسي الأوّل و الثورة على هذه البُنية التقليديّة للقصيدة على يد بعض الشعراء و علـى رأسهم شاعر الخمريّات أبو نواس،(عبّـاس،١٩٨٦، ص٩٤) و حتى المتنبّي الـذي لم يكـن مكترثاً بمثل هذه التقاليد حلّى بعض قصائده بالمقدّمة الطلليّة كقوله في مطلـع قـصيدة (المتنبّي،١٩٧٨،ج١، ص١٠٩):

دمعٌ جرى فقضى في الرَّبْع ما وجبا لأهله و شفى أنّى و لا كربا

عُجْنا فَأَذْهَبَ ما أبقى الفـراقُ لنـا من العقولِ و مَا ردّ الذي ذَهَبا

و قد راعى شاعرنا السعدي هذا التقليد العربي، و لعلّ ذلك لقرب هذا الغرض مـن نفس و قلب الغريب المفارق لوطنه و أهلـه كمـا هـو حـال الـسعدي، فهـو يقـول (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٧):

حدائق روضـــات النعيم و طيبـــها تضيـــق علـــى نفسٍ يجور حبيبها
سقى سحب الوسمي غيطان أرضكم و إن لـــم يكن طوفان عينٍ ينوبها
منـــازل ســـلمى شـــوّقتني كآبـــة و مـــا ضرّ سلمى أن يحنّ كئيبها

فقد ذكر المنازل و اسم المحبوبة و دعا لها بالغيث يسقي أرضها على غرار شعراء الطّلل، إلا أن الملاحظ على السعدي في هذا الغرض أنّه لا يُلزم نفسه دائماً بالوقوف بالطلـــل و بكـــاء المحبوب المفارق منذ البيت الأول في قصيدته كما هو شأن التقليد العربيّ، فهـــو و إن تنـــاول الغرض الطللي إلا أنه قد يؤخّر ذلك إلى مناسبته في الحديث حسب ترتيبه غيرَ ملتزمٍ بالتقليد، و ذلك نحو قوله في إحدى قصائده (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٦):

ملك الهوى قلبي فجاش مغيرا و نهى المودّة أن أصيح نفيرا
أضحت عليّ يد الغرام طويلة و ذراع صبري لا يزال قصيرا

فلا أثر لغرض الوقوف بالإطلال و بكاء الرّسوم في مطلع القصيدة، و لكنّه يعود بعد أبيـــات ليقول (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٦):

يا سائلاً عن يوم جدّ رحيلهم ما كـــان إلا ليـــلةً ديجورا
لم تحتبس ركبٌ بواد معـــطّش إلا جمعن من البكاء غديرا

فَذِكْر الرّحيل و الفراق جاء متأخّراً عن موضعه التقليدي. و كذلك قوله في ثنايـــا قـــصيدة (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٩):

أوقفت راحلتي بأرض مودّع و بكيتُ حتى أن بللت الموقفا

هنا أيضاً جاء ذكر الراحلة و الوقوف بأرض الحبيب في البيت العاشر من القصيدة.

و ينبثق عن هذا التقليد في الغرض غرض رثاء المدن كما نرى في مرثيّته لمدينة بغداد بعد خرابها في رائيّته الشهيرة (سعدي،١٣٨٣،ص٤٤٨):

حبست بجفنيّ المدامع لا تجري فلما طغى الماء استطال على السّكر
نسيـــم صبا بغداد بعد خرابها تمنّيت لـــو كانت تمرّ علـــى قبـــري

و بهذا التنوّع و التجديد داخل غرض بكاء الرسوم و الأطلال ما بين تطويره إلى رثاء المدن و ما بين تغييره موضع الغرض الطللي عن مكانه في بناء القصيدة نرى أن السعدي كان متأثّراً و مراعياً للتقليد و لم يكن مقلّداً. فلا نوافق ما ذهب إليه بعض النقّاد من أنّه تمثّل الأطـــلال و الرّسوم و الدّمن بشكلٍ يعبّرُ عن طغيان الأدب الجاهلي و اســـتطالته علـــى شـــعر ســـعدي

العربي[1]،ذلك أن الغرض الطللي بكلّ مفرداته وَرَدَ في شعر السعدي العربي في مواضع معدودة و لم يكن طاغياً على كلّ شعره.

٣_ مراعاته للتقليد الجديد في بناء القصيدة (المقدّمة الخمريّة): يدخل تحت هـذا التقليـد أغراض مرتبطة بالشراب كمجالس اللهو و الطرب، و هو تقليد جديد طرأ كثورة علـى المقدّمة الطلليّة حيث كان الشعراء العبّاسيين يبكون الأطلال و لا أطلال و لا بيوت شَعر و لا رسوم، و يُعدُّ أبو نواس قائد هذه النزعة التجديديّة، و شهرته في هذا تُغنينـا عـن الأمثلة. و قد تأثّر السعدي بهذا الغرض الشعري و راعاه في مقدّماته كقولـه في مطلـع قصيدة (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٩):

قـوما اسقياني على الريحـان و الآس إني علـى فرط أيامٍ مضـت آس
صهباء تحيي عظام الميت إن نقطـت على الثرى نقطة من مرشف الحاسي
در بالصحاف على النّدمان مصطبحاً إلا عـلي بملـئ الطاس و الـكاس

فنرى مفردات هذا الغرض على غرار كبار شعراء الخمريّات مثل: اسـقياني، صـهباء، الصّحاف، الندمان، الكاس و الطاس، و كذلك الصورة النّمطيّة للخمر فهي تحيي و تـروي عظام الميّت. و هو يذكر السّاقي بصورته المعهودة عند شعراء الخمريّات فهو غلام جميل أبيض الوجه و الخمر في يده فيقول (سعدي،١٣٨٣،ص٤٦١):

و اجل الظلام بشمسٍ في يديّ قمرٍ لعلّ تنقذني من قيد وسواس

و كذلك فهو لا يخشى المجاهرة و عذل العذّال (سعدي،١٣٨٣،ص٤٦١):

إني امرؤ لا يبالي كلّما عذلوا إن شئت يا عاذلي قم ناد في النّاس

و هذا يذكّرنا بقول أبي نواس (أبو نواس،١٩٧٠،ص٧٩):

ألا فاسقني خمراً و قل لي هي الخمر و لا تسقني سرّاً إذا أمكن الجهر

و في مطلع آخر يقول سعدي (سعدي،١٣٨٣،ص٤٦١):

يا نديمي قم تنبّه و اسقني و اسقي النّدامى خلّني أسهر ليلي و دع النـاس نياما
اسقياني و هدير الرّعد قد أبكى الغماما و شفاه الزهر تفترّ من الضّحك ابتساما

---

١. إلى هذا ذهبت الباحثة د.أمل إبراهيم. أنظر: الأثر العربي في شعر سعدي، ص ١٨٨.

إلا أنه هنا جمع جمعاً غير مبرّرٍ بين خطابه لنديمٍ واحد و خطابه لنديمين و هو غير معـــروف في هذا التقليد الذي يتناول غرض الشرب و اللهو و ذكر النّدامى، و غالباً أنه أراد هذا التغاير في الخطاب رغبةً في الإضافة إلى التقليد و إلا فقد كان بإمكانه أن يُفرد المخاطب في البيت الثاني بأن يقول (إسقنيها)، و على كل حال فهو تعبير غير مناسب تقليداً. و هكذا نرى الـــسعدي يطلّ على الأدب العربي جاهليه و متأخّره، حسّيه و روحانيه، و يقتطف منه ما يشاء بذكاء و حذاقة و مهارةٍ تعبيريّة و تصويريّة ترتق الفتق الواسع بين هذه المتباينات على نحوٍ بديع هو بحدّ ذاته تجديد في الذائقة و الأدب.

ب_ المؤثّرات الفارسيّة في شعر سعدي العربي

١_ الأوزان و الخصائص العروضيّة: كان القدماء يهتمّون بأمر الوزن اهتماماً خاصّاً حتى أنّ البعض منهم كابن سينا و نصير الدين الطوسي كانوا يعتقدون بأنّ كلّ لغة لهـــا وزنهـــا الخاصّ بها(طوسي، ١٣٦٣،ص٤). فكيف تعامل شاعرنا السعدي مع هذه الخصيصة اللغويّة؟ في استجلائنا للأثر الفارسي في شعر السعدي العربي، و بالمحصّلة في أثر السعدي التجديدي في الشعر العربي، نقف أمام شواهد هذا الأثر الفارسي في شعر سعدي العـــربي و منـــها استخدام السعدي لبعض الأوزان الفارسيّة و بعض الخصائص العروضيّة الفارسيّة في الشعر العربي. و هذا _ من وجهة نظري_ تجديد موسيقي، و قبل الخوض في محاورة الآراء حول إدخال هذه الأوزان، نستعرض طائفة من شعره العربي ذي العروض الفارسي و منها قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٦١):

لا تلمني في غلامٍ أودع القلب السّقاما فبداء الحب كم من سيّدٍ أضحى غلاما

منتهى منية قلبي شادن يسقي المداما و على الخضرة منثور و رند و خزامى

يلاحظ الدكتور حسين المصري أن الشاعر هنا جاء ببحر الرمل مثمّناً و هذا وزن غير عربي و لكنّه جاء في شعر الفرس كذلك. إلى جانب أنه جعل كلّ شطر في القصيدة على قافية السّطر الأول منها. و الدكتور المصري يعيب ذلك على سعدي و يجعله مخالفـــاً لقواعـــد العـــروض العربي.(المصري،١٩٧٠،ص١٧٩) و من هذه النماذج قوله (سعدي،١٣٨٣،ص١٣٧) :

إذا رأيت أثيماً كن ساتراً و حليماً يا من تقبّح أمري لم لا تمرّ كريماً

و هو أيضاً مما عدّه الدكتور المصري مخالفة لقواعد العروض العربيّة (المصري،١٩٧٠،ص١٨٠). الأمر الذي دفع بعض النقّاد إلى محاولة المقاربة بين أوزان هذه الأبيات و الأوزان العربيّة و منهم الدكتورة أمل إبراهيم حيث ذكرت أن الأبيات إذا كُتبت بطريقة أخرى تصبح سائرة على الوزن العربي، فالأبيات الأولى تصبح هكذا:

لا تلمني في غلامٍ أودع القلب السّقاما
فبداء الحبّ كم من سيّد أضحى غلاما
منتهى منية قلبي شادن يسقي المداما
و على الخضرة منثو ر و رند و خزامى

فهي على مجزوء الرمل: فاعلاتن فاعلاتن. و تعزو الباحثة الكتابة على النّسق الأول في هذه الأبيات و غيرها إلى خطأ النُسّاخ في الكتابة لجهل منهم بالعروض أو لقصر بحرها و هو الرّمل المجزو (إبراهيم،١٩٩٨،ص٢١٦).

إلا أن ما يلاحظ هنا أن هذا القول سيُغيّر النّسق الذي كتبت به أبيات كثيرة، و لو جارينا الباحثة في هذه المقطوعة فليس من السّهل المجاراة في أكثر من ذلك، فهناك شواهد أخرى على هذا التجديد العروضي عند السّعدي قد كُتبت كلّها على نسق يزيد من تفعيلات البيت الواحد مثل (سعدي،١٣٨٣،ص٤٦٣):

أنا دلال ابنة الكرم لأبناء الكرام أجلب الراحة و الرّاح لقلبٍ مستهام
أكتفي رشف الثنايا بعد إهلال الصرام هكذا يا طالب الوصل احتمل ضيق الغرام

فقد جاءت التفعيلات مثمّنة في كلّ بيت كذلك. و بالنسبة للأبيات السابقة، (لا تلمني في غلامٍ)، فقد جاءت في قصيدة تبلغ اثني عشر بيتاً كتبت على التثمين، و استقرّت كذلك في (كليّات سعدي) و الذي قدّم له و صحّحه (محمد علي فروغي) و لا توجد نسخة قديمة كُتبت فيها هذه الأشعار على غير هذا النّسق المثمّن، و يعزّز القول بأنه تثمين بحر الرّمل أنّ القصيدة برمّتها لو قطّعناها على المجزوء فإن أبياتها ستأتي كلّها (مدوّرة)،أي تشترك كلمة بين شطريها بحيث يكتب جزء منها في نهاية الصّدر و الجزء الثاني في أول العجز؛ و هذا غير مستساغ على طول القصيدة و إن قُبل في بعض الأبيات كما يلي:

اسقياني و هدير الرْ رَعد قد أبكى الغماما
و على الخضرة منثو رٌ و رند و خزامى

أنا لا أعبأ بالزج ر و لا أخشى الملاما
ذو دلال سلب القل ب إذا قال كلاما

و هكذا سيكون الشأن مع التدوير في سائر الأبيات البالغة أربعة و عشرين بيتاً. و لستُ أظنّ السعديَّ عاجزاً عن التخلّص من التدوير الذي يرهق بكثرته السّمع و يشوّش الإيقاع الموسيقي، كلّ هذا يعزّز وجهة النّظر بأنّ سعدي تقصّد تثمين التفعيلات لبحر الرّمل كما لاحظ الدكتور المصري و كما جاء الترتيب في ديوان السّعدي نفسه. كما إن افتراض الجهل من قِبل النسّاخ ليس عليه بيّنة كافية.

إن تثمين تفعيلات الأبيات لم يتمّ خارج وعي السعدي أولاً و لا خارج وعي من روى أشعاره و اعتنى بها، فهي كما يظهر عملٌ مقصود و تجديد موسيقي مُرادٌ بذاته، لا سيّما و أن معظم النماذج جاءت على بحر الرّمل و هو البحرُ الأشهر الذي جرى عليه التجديد و التوسّع لتلبية الحاجة الموسيقيّة و الغنائيّة كما نرى في الموشّحات الأندلسيّة. و هذا أيضاً ما يُناقش به رأي الدكتور المصري في اتهامه لسعدي بأنّه خالف قواعد العروض العربي في إيراده التفعيلات على هذا النحو المثمّن. فإنّ سعدي لا يمكن أن يكون جَهِل العروض العربي، و لا يمكن لمن في مثل مكانته الشّعريّة أن يستكثر عليه ملحظ التجديد في الموسيقى و الوزن على غرار ما أحدثه شعراء الموشّحات و المخمّسات في التاريخ العربي (حسين، ١٩٥٤، ص ١٥٦). و الواقع أن هذا الوزن الجديد يُدخلُنا في تأمّلٍ جديد للموسيقى و تذوّقٍ جديد لها كذلك، و اختيار بحر الرّمل لإجراء هذه التجربة التجديديّة الموسيقيّة من قِبل السعدي يدل على وعيٍ في الاختيار؛ فأكثر أبياته هنا غزليّة أو وجدانيّة تظهر فيها الحاجة الغنائيّة تماماً كما ظهرت تلك الحاجة في البيئة الأندلسيّة، مما يجعلنا نرى بوضوح أن ثمّة محاولات تجديديّة في الموسيقى استصحبها السعدي من البيئة الشعريّة الفارسيّة و أدخلها بوعي ــ من باب البحور الغنائيّة ــ إلى الشّعر العربي.

و سواء كُتب لهذه المحاولات النّجاح مباشرة أم لم يكتب، فإن صدى محاولات التجديد قد آتى أُكلهُ في نهاية المطاف و تراكمت الوقائع التي فرضها إيقاع التجديد جيلاً بعد جيل حتى عصرنا الحديث و ظهور شعر التفعيلة. و هنا نلاحظ ملاحظة هامّة و هي أن الشعراء الفرس كانوا أسبق إلى ركب التجديد الموسيقي و العروضي الحديث من نُظرائهم العرب و لو بوقت غير طويل (شفيعي كدكني، ١٣٨٠،ص٣٩). و كل هذا يؤكّد لنا أسبقيّة المحاولات الفارسيّة في

ميدان التجديد و يقرّبنا من وجهة النظر العلميّة أن ما استصحبه السعدي من أوزان فارسيّة إلى الشّعر العربي ليس مردّه المخالفة بل النّزعة التجديديّة الموسيقيّة الهادفة و الواعية.

٢ــ المزاوجة بين الصور و الأخيلة العربيّة و نظائرها الفارسيّة: القارئ لأشعار السعدي العربيّة و ما دار حولها من جدل نقديّ، يمكنه بوضوح تبيّن ما أفرده النقّاد عرباً و إيرانين للحديث عن الصور و الأخيلة عند سعدي و آرائهم حول ما كان منها عربيّاً خالصاً أو فارسيّاً خالصاً، إلا أننا رأينا المزاوجة بين هذه الصور من كلا المنبعين هي الصورة الغالبة على هذا الشّعر مما يعني لنا أمرين: الأول هو تمكّن سعدي من ناصية البيان العربي و الفارسي، و الثاني هو إمكانيّة تلمّس جوانب التجديد التي تفرضها تلك المزاوجة عند شاعرٍ أتيحَ له إبداع الصورة على لغتين و التذوّق الشعوري و الإحساس العميق بجماليّة كلٍّ منهما.

ترى الدكتورة أمل إبراهيم أنه لا يمكن تصوّر شاعر بحجم السعدي و تأثّره بالقرآن و الحديث و الشّعر العربي غير متأثر بصور أدبه الفارسي و أخيلة بني جلدته من كبار الشعراء و هو على رأسهم بالغزل و الأدب (إبراهيم، ١٩٩٨،ص ١٢٩). و مع أن ما ذهبت إليه الباحثة هو الوصف الأصح لحقيقة شعر السعدي من حيث الصورة و الخيال، إلا أننا نرى أنه يجب هنا إضافة أمر يكشف لا عن جمع الشاعر لصور فارسيّة و أخرى عربيّة في شعره العربي فحسب، بل عن مزج بديع بين هذه الصور جَمعَ بين غزارة الصور العربيّة من جهة و بين سلاسة التعبير الفارسي و انسيابيّته الموغلة في العاطفة و الرّقة من ناحية أخرى، أو العكس أحياناً، كل ذلك في مزجٍ لا أراه تمّ خارج وعي السعدي، كقوله (سعدي، ١٣٨٣، ص ٤٥٤):

لقد فتّنتني بسوادِ شعر و حمرة عارضٍ و بياض جيدِ
و أسفرت البراقع عن خدود أقول تحمّرت بدم الكبود
و غربيبُ العقائص مرسلاتٌ يطلن كليلة الدَّنفِ الوحيد
غدائر كالصوالج لاويات قد التفّت على أكر النهود
ليالي بَعدَهنّ مساءُ موت و يوم وصالهنّ صباحُ عيد
ألا إني شغفت بهنّ حقاً و كيف الحق أستر بالجحود

فالصورة هنا فارسيّة من حيث عادة شعراء الفرس الإطالة في وصف الشَّعر، فما تغزّل شعراؤهم بشيءٍ من محاسن المرأة كتغزّلهم في شَعرها. إلا أننا نرى السعدي مع ذلك قد أحالنا

إلى الصور العربيّة القديمة و ذكّرَنا بورود ذلك في شعر العرب الجاهليين بـــذكره (العقـــائص) مذكّراً بغزل امرئ القيس (بالعقائص المرسلات) في قوله (امرئ القيس، ٢٠٠٥،ص ٣٩):

غدائرها مستشزرات إلى العلا تظلّ العقاص في مثنىً و مُرسلِ

إلا أنه بهذا المزج البديع يستدعي ضمناً المقارنة بين الغدائر المستشزرات أي المرتفعات إلى الأعلى عند امرئ القيس و بين العقائص المسترسلات الطول كليلة الدّنف الوحيد كـــصورة فارسيّة خالصة، ليدخلنا في تذوّق فريد ــمن وجهة نظريــ لجماليّات شَعر المـــرأة في كـــلا الحالتين. و أما ما ذهب إليه الدكتور المصري من أن السعدي لم ينجح في عـــرض صـــورته الشعريّة الفارسيّة لأنه لم يراع فيها التقليد الفارسي (المصري،١٩٧٠،ص ١٧٣)، فالحقيقة هو أننا حين ندرك حقيقة النزعة التجديديّة عند السعدي نعرف القصد من وراء عدم التزامه بالتقليـــد الفارسي،و يمكننا أن ننظر للأمر من زاوية إبداعيّة عنوانها مراعاة ذوق المتلقي، فهو حين ينظم بالعربيّة يراعي غالباً الاستهلال العربيّ ثمّ يُدخل صوره الفارسيّة برفق حتى لا تبدو صوره قلقة للمتذوق العربي، و هذا نجاح كبير في المزج بين التقليد العربي و الصورة الفارســيّة، و لـــيس نقصاً أو عيباً.

و يجدر هنا الملاحظة أن ليس كل محاولات السعدي في نقل الخصائص الشعريّة الفارسيّة إلى الشّعر العربي جاءت على مثل هذا التوفيق في المجالات الآنفة الذّكر، فقد وقع الإخفاق في بعضها لا لنقصٍ في ثقافة سعدي و لا لعدم التوافق الذوقيّ في الأدبين، و لكن لأنه اصـــطدم مباشرةً مع القواعد اللغويّة و لا سيّما النحو. و الأخطاء النحويّة التي يقع فيها الشّعراء تطعن في تمكّنهم من المادّة التي يُصاغ منها الكلام، و من المعقول مادام الشّعر عربيّاً أن يخضع للقواعـــد التي رضيها العرب (أحمد بدوي، ١٩٤٦،ص٣٣).

الصورة الفنيّة و الأخيلة في شعر سعدي العربي

الف_ خصائص الصورة الفنيّة

سعدي ليس شاعراً مقلّداً أو ناظماً، بل هو شاعر مجدّد يرى من يقرأ شعره أن محاكاته لـــشعر من سبقه يقع تحت دائرة التأثّر الأدبي الطبيعي و لا يتعدّاها إلى دائرة التقمّص و التبعيّة، و هذا ينعكس على طبيعة الصورة الفنيّة و الأدبيّة في شعره العربي التي جاءت ذات خصائص مميّزة، و من هذه الخصائص:

١ــ تأثّر الصورة بالبيئة العربيّة: و هذه دلالة مهمّة على شاعريّة السعدي و صدق الصورة عنده و نشوءها الطبيعي من المعطيات البيئيّة المحيطة، فسعدي الذي رأيناه مستصحباً للكثير من الخصائص الفارسيّة من صور و موسيقى، نراه أيضاً منسجماً مع البيئة التي يعيش فيها انسجاماً تامّاً انعكسَ في صوَره الفنيّة. نقف مثلاً عند قوله في رثاء بغداد (سعدي،١٣٨٣،ص٤٤٩):

بكت سمرات البيد و الشيح و الغضا لكثرة ما ناحت أغاربة القفر

فالصورة ترتكز على عناصر البيئة العربيّة، ما يجعلها قريبة للذائقة العربيّة، فالشيح و الغضا و أشجار السمر هي التي تبكي، لتكون الدلالة قريبة جداً على المقصود في مقام الرّثاء لمدينة عربيّة. و كذلك قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٤٨):

بكت جدر المستنصريّة ندبة على العلماء الراسخين ذوي الحجر

فعند الحديث عن قتل العلماء يحسن ذكر من يَبكيهم من آثارهم الخالدة، فالمدرسة التي بنوها تبكي عليهم جدرانها و هذا ارتكاز على بعض عناصر البيئة العلميّة تناسب المقام. و كذلك قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٤):

عَلَت زفراتي فوق صوت حدائهم غداة استقلّوا و المطايا أقلّتِ

فهي كذلك صورة ترتكز على الزفرات و الحداء و المطايا لتكوّن من هذه الألفاظ صورة قريبة لذائقة القارئ العربي بحيث لا يجد نفسَه أمام صورة غريبة، فالشاعر متأثّر بهذه المعطيات البيئيّة و منها يركّب صوراً نقيّة ليست بالغريبة.

٢ــ الارتباط بين الموضوع و مستوى التركيب في الصورة: الفكرة عند سعدي تفرض نفسها على الصورة الفنيّة و ليس العكس، و هذا يعطي الصورة صدقاً و حيويّة. و مما يلاحظ هنا أنّ الصورة عند سعدي تراوحت بين الصورة المركبة و الصورة البسيطة، فننظر مثلاً في قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٠):

محاجر ثكلى بالدموع كريمةً و إن بخلت عين الغمائمِ بالقطر

فقد اعتمدت هذه الصورة على المجاز المرسل بالتعبير عن النساء الثواكل بالمحاجر الثكلى ثمّ نسب الكرم إلى هذه المحاجر ليصل إلى الصورة العكسيّة التي تصوّر غيوم الرّحمة و قد بخلت على بغداد بالقطر، و نلحظ التضادّ أيضاً بين كرم الدموع و بخل الغمائم تعبيراً عن كثرة المصائب و انعدام الخير و الرّحمة، و نرى أن هذه الصورة المركّبة تقف خلفها الفكرة و العاطفة

التي تجيش بها نفس الشّاعر المتحسّرة و هي تعرض هول الموقف. في حين نرى الصورة أميلُ إلى البساطة و عدم التركيب في القضايا التي تكون الفكرة فيها مصطنعة عن غير إحساسٍ حقيقي كما نراها في مقام مدحه لنور الدين صيّاد حين قال (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥١):

مادام ينسرحُ الغزلان في الوادي إحذر يفوتك صيدٌ يا ابن صيّادِ

فتشبيه الغايات و المطالب بالصيد الذي يحتاج لاقتناص صورة بسيطة إضافة إلى كونها صورة مكرّرة، و هذا يعطينا دلالة من خلال الصورة على أن المدح ليس صفة الشّاعر، فنحن نبحث عن الصور المبهرة في المواطن التي ترتفع فيها حرارة مشاعر الشّاعر، على عكس (المتنبّي) الذي نجتلي صوره المركّبة المبدعة في قصائد المدح.

٣_ الجدّة و الإبتكار في الصورة: و لا أعني هنا أنّ كلّ صوره كانت جديدة غير مطروقة و لكنّ ما نعنيه أن الصور الجديدة في شعره غير قليلة كما أنه ترك لمحتَه الفنيّة الخاصّة على الصور المطروقة، و من صوره الجديدة قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٦٢):

تركتني محاجر العين أغدو هائماً في محاجر البيد قفرا

فهذه الصورة التي تربط بين العين و الصحراء صورةٌ جديدة و علاقة جديدة، فهو يائس هائم بسبب ما أحدثته محاجر عين المحبوبة في صحراء مقفرة لا أثر فيها للحياة، و هي دلالة معبّرة عن شدّة اليأس و الهيام، كما أن نسبة المحاجر إلى الصحراء هي صورة مبتكرة. و من ذلك وصفه لقصيدته (في رثاء بغداد) حيث يقول (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٤):

و حرقةُ قلبي هيّجتني لنشرها كما فعلت نارُ المَجامر بالعطرِ

سطرتُ و لولا غضّ عيني على البكى لَرقْرقَ دمعي حسرةً فمحى سطري

نحن هنا أمام صورتين مبتكرتين، ففي البيت الأول تشتعل النار في قلبه فتنشأ منها قصيدته و تنتشر الأبيات كالعطر الذي ينتشر باحتراقه فوق الجمر، فشعره كالعطر و مشاعره كالجمر، فهذه صورة جديدة اعتمدت التشبيه التمثيلي على هذا الوجه الرائع. و في البيت الثاني نرى الصورةَ أبسط تركيباً و لكنّها جديدة أيضاً، فهو يدفع الدموع عن عينه و يغضّ على البكاء و هو يسطر هذه القصيدة الملتهبة لكي لا تمسح دموعَهُ سطورها.و من هذه الصور أيضاً قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٤):

تشابه بالقيامة سوءُ حالي و إلا لم تكن شهدت جلودي

فالشاعر هنا يتكئ على معانٍ رمزيّة استقاها من تمكّنه من اللغة القرآنيّة و بيانها لبناء صورةٍ فنيّة فريدةٍ خاصّة به على نحوٍ مذهل، هذه الصورة الرائعة غير المسبوقة يشبّه فيها الشّاعر اضطراب حاله من لوعته و اشتياقه باضطراب الحال في اليوم الآخر ثمّ يشبّه تبدّل الحال الذي شهده جلده من تغيّرٍ و قشعريرة و ذبول بشهادة الجلود يوم القيامة و ما في ذلك من هول و اضطرابٍ، فهو يتقارب مع النصّ القرآني ثمّ يعود بصورة عجيبة مبتكرة و تشبيه ساحرٍ. و من هذه الصور التي تتكئ على التلميح و الاقتراب من النصّ القرآني قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٦):

و ما كانَ قلبي غير مجتنب الهوى فدلّتهُ عيني بالغرورِ و دلّتِ

فإذا كان الحديث عن العلاقة بين ما ترى العين من الجمال و وقوع القلب في العشق من جرّاء ذلك مطروقاً في الشعر العربي، فإنّ أحداً لم يفطن إلى هذه المشابهة الرائعة بين صورة العين و قد أغرت القلب بالهوى بصورة الشيطان و هو يُغوي (آدم) و يُغريه بالأكل من الشّجرة، ثمّ هو يستعيرُ اللفظ القرآني "فَدَلاّهُمَاْ بِغُرُوْرٍ" ليصرفه إلى العين فيتمازج المشبّه بالمشبهٌ به و تنتج صورة في غاية السّحر و الجمال.

٤_ إستغلال الصورة الفنيّة لجميع عناصر البيان مع التجديد في عرض هذه العناصر:

حيث تجد صوره متجوّلةً بين أنواع التشبيه من مفردٍ و تمثيليٍّ و ضمنيٍّ و بين أنواع الإستعارة من تصريحيّة و مكنيّة و تمثيليّةٍ و بين أقسام المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة و لا تُغفل الكنايات بأنواعها. ففي التشبيه المفرد يقول (سعدي،١٣٨٣،ص٤٦٠):

و إن سجع القمريُّ صبحاً أهمّني لفقد أحبّائي كصرخة ناعبِ

نراه هنا يأتي بوجه الشّبه في التشبيه المفرد على صورة جملة فعليّة، فهو يشبّه سجع القمريّ بصرخة البوم و وجه الشبه بينهما إثارة الهمَ و الذكريات. و لكن وجه الشبه هنا جملة كاملة تتوسّط المشبّه و المشبّه به حتى يُظنّ للوهلة الأولى أنه تشبيه تمثيلي و ليس كذلك لأن وجه الشّبه في التمثيلي هو صورة منتزعة من متعدد غير مذكورة (حسن عبّاس،١٩٨٧، ج٢،ص٥٧). بينما وجه الشّبه هنا مذكور. و كذلك فإن المشبّه هنا ليس صورة بصورة بل صوت بصوت، لكنّه بإضافة كلّ صوت إلى صاحبه و بجعله المشبّه جملة أطال التشبيه و وسّع صورته على هذا النحو البديع.و كذلك قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٦):

و لواعب الخيل استوين كواعباً و أهلّة الحيّ اكتملنَ بدوراً

فهو يشبّه صورة فتيات الحيّ و قد نضجنَ و اكتملت أنوثَتهنَّ و أصبحن كواعب بصورة الهلال حين يكتمل و يصبح بدراً، ثمّ هو داخل كلّ طرف من طرفي التشبيه يُجري استعارة تصريحيّة، ففي الطرف الأوّل يُشبّه الفتيات النّاضجات بالخيل بجامع الحيويّة في كلّ منها ثمّ يستعير لفظ المشبه به للمشبّه و يحذف المشبّه مع قرينه لفظيّة هي (استوين كواعباً)، و في الطرف الثاني يشبّه الفتيات في الحيّ بالأهلّة بجامع الجمال ثمّ يستعير لفظ المشبّه به للمشبّه و يحذف المشبّه و القرينة هي (الحي). فهي صورة مركّبة غاية التركيب مبهرة غاية الإبهار استغلّ فيها نمطان من أنماط التشبيه هما: التشبيه و الاستعارة.

و على الإجمال فإن الصورة عند السعدي جاءت مبتكرة و مركّبة و مستغلّة لعناصر اللغة البيان و البديع على أحسن مثال. و هذا لا يمنع من وقوعه في الصور غير الموفّقة كقوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٢):

غنّيت باسمك و الجدران من طربٍ تكاد ترقص كالبعران للحادي

فبالإضافة إلى أنها صورة مكرورة و لا تخلو من المبالغة فقد اضطرّ فيها إلى استخدام ألفاظ لا تناسب المقام كـ(البعران) و هي جمع بعير إذ هو اختيار غير موفّق و لا يناسب مقام المدح. و لكن هذه الهنات لم يسلم منها أكابر شعراء العربيّة قديماً و حديثاً، و هي لا تنتقص من روعة التصوير و تلك المقدرة على المزج و التركيب بين عناصر اللغة البيانيّة مع الحفاظ على قرب الصورة و تشبيهاتها و انتزاعها من عناصر البيئة القريبة على نحوٍ جميل.

ب_ الصور الشعريّة عند سعدي بينَ التجديد و التقليد

رأينا أن الجدّة و الابتكار رافقا الصور الفنيّة في شعر سعدي العربي، و كان من المثير للإعجاب أن تحتشد أشعاره بهذه الكثرة من الابتكارات التصويريّة رغم قلّة إنتاجه الشعري باللغة العربيّة، إلا أن هذا لا يمنع من أن الكثير و الكثير جداً من صوره الفنيّة هي في أصلها صور مطروقة و منها ما كان ذائعاً و منتشراً جداً، حتى إن مطلع القصيدة الأهم في إنتاجه العربي، و هي مرثيته لبغداد، جاءت الصورة فيه غير مبتكرة، في قوله (سعدي،٤٤٨،١٣٨٣):

حبست بجفنيّ المدامع لا تجري فلمّا طغى الماء استطال على السّكر

فهذه صورة مسبوقة و ذائعة و هي تكاد تتطابق مع قول الشاعر الذي لا يحضرني اسمه الآن، حيث يقول:

لم يزل في فؤادي النيل حتى زاد عن سكرتي ففاضت عيوني

و لكننا نلاحظ أنه في صورهِ المسبوقة كان يحاول إضافة الجديد، بحيث جاء الإبهار في كثير من هذه الإضافات لا يقلّ عن إبهاره في صوره المبتكرة التي عرضنا طرفاً منها، فهي تضفي حيويّة جديدة على الصّورة و تُدخلنا في تخيّلٍ مختلف أحياناً لمكوّناتها. و من مظاهر هذه الإضافات على الصورة التقليديّة :

١ــ المغايرة في أسلوب عرض الصورة و إكسابها أهميّة جديدة: و من ذلك قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٤):

أليس الصّدر أنعم من حرير فكيف القلب أصلب من حديد

فإن تصوير المفارقة بين لطف خِلقة المحبوب و خشونة معاملته ليس جديداً على الأذن بل هي صورة مطروقة، و تصوير ملمس كفّه و نعومة وجهه و صدره بالحرير كذلك و مثله تصوير قسوته بالحديد و الصّخور و الجلمود و غير ذلك. و لكن السعدي خرج بالصورة عن طريقها الوصفي المباشر المعتمد على التشبيه إلى الاستفهام الذي جاء في الشّطر الأول تقريريّاً و في الشطر الثاني تعجبيّاً إنكاريّاً. و بين معاني الاستفهام و أنواعه و طَرْقِهِ المتواصل تستعيد الصورة حيويّتها و كأنّها صورة جديدة، لأن عقل السّامع و فكرهِ لا ينصرف إلى ذات الصورة بقدر ما ينصرف إلى التساؤل معه عبر هذا الأسلوب الإنشائي الاستفهامي الخارج عن غرضه الأصلي. و من ذلك قوله أيضاً (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٤):

غدائر كالصوالج لاويات قد التفّت على أكر النهود

ليالي بعدهنّ مساءُ موتٍ و يوم وصالهنّ صباح عيد

و ما نريده هنا وصفه للغدائر بالليالي فهو تشبيه مطروق بل مقتول طرقاً، و لكننا نجد أن سعدي لجأ إلى طريقة أسلوبيّة ذكيّة و جديدة، فقد جاء بهذه الصورة رافدة لصورتين قبلها، فالغدائر صوالج لاويات ملتفة على أكر النّهود تشبه الليالي. فمن هذه الجهة جاءت الصورة و كأنّها مكملة لما قبلها ثمّ عمدَ إلى إتمام الغرض التشبيهي فهذه الغدائر ليست ليالي فحسب بل هي ليالي تحمل سرّ الحياة، فبعدهنّ هو مساء الموت و قربهنّ هو صباح العيد، فالليالي كما قد تكون مساءً فقد تكون صباحاً كذلك، و هو بذلك يبعث الصورة من جديد في رداء قشيبٍ برّاق يُنسي السّامع نمطيّة التشبيه و يستدرجه من ما قبل التشبيه المطروق المكرور مروراً به بلا نفورٍ إلى ما بعده من أسرار و علاقات و مفاجئات.

فكما صرف المتنبي الأذهان عن نمطيّة وصف جدائل المحبوبة بالليل بإشغالهم بعمليّة جمع و طرحٍ في قوله (المتنبي، ١٩٧٨،ج٢، ص ٢٦٠):

كَشَفتْ ثَلاثَ ذوائبٍ من شَعْرِها في ليلةٍ فَأَرتْ لياليَ أرْبَعا

نرى السّعدي يشغل القارئ عن ذلك بإكساب هذه الليالي أهميّةً خاصّة و معنىً خاصّاً، و بمعنى آخر، فإنّ المتنبّي غطّى على نمطيّة التشبيه بإشغالنا عنه، بينما غطّى السعديّ على هذه النمطيّة بإشغالنا به.

٢_ التصرّف في ترتيب حلقات الصّورة و مفاصلها بما يوحي بجدتها: و قد أظهر في هذا ذكاء و حذاقة لافتين، و من ذلك قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٧):

إنّ ليل الوصال صبحٌ مضيٌ و نهار الفراق ليلٌ بهيم

من المعهود في تصويرات العرب المشابهة بين القرب و لذّته و بين النّهار و بهجته و أنواره، و الصورة التي أمامنا تستعمل الليل و النّهار و تستخدمُ الفراق و الوصال و تشير إلى بهجة الوصال و وحشة الفراق. و لكن الشّاعر هنا يعكس أطراف الصورة و يتصرّف فيها تصرّفاً يُخرجها أو يكاد عن التقليديّة في التشبيه، فالليل الموحش قُرِن بالوصال و ليس بالفراق على المعهود فارتدّ صبحاً مضيئاً، و النّهار المضيء قرن كذلك بالفراق فارتدّ مظلماً موحشاً، و هذه المقارنة المعكوسة مع استخدامها لذات العناصر التصويريّة إلا أنها بهذا التصرّف اكتسبت جدّة تكاد تصل إلى حدّ الإبتكار الكامل. و لا نذهب هنا مذهب الدكتورة أمل إبراهيم و غيرها من النقّاد من أن هذه الصّورة متآكلة و قديمة و أن وصفه للصبح بالمضيء لا جديد فيه.(**إبراهيم،١٩٩٨،٢٠٣**) لأن التأكيد على انقلاب الليل إلى صبح يُستحسَن معه هذه الإضافة فهي ليست للوصف بل للتأكيد.

٣_ تطوير الصّورة التقليديّة البسيطة ضمن صورة مركّبة و صور كليّة: و من أمثلة ذلك قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٥٩):

يا خجلتا من وجوه الفائزين إذا تباشرت، و بوجهي صفرة اليأس

فاستخدام الصّفرة للتعبير عن اليأس أمرٌ معروف و لكن الشّاعر أدخل الصورة برمّتها في مقارنة مع صورة أخرى و هي وجوه الفائزين المتباشرة مع إدخال الصورتين معاً في أسلوب الندبة الذي ألقى بظلاله على البيت فنجحت المقابلة في منح الصورة التقليديّة إضافة جديدة

فغدت كأنها جزء من صورة كاملة كليّة مشتملة في أسلوب تعبيري مثير للإنتباه. و من ذلك أيضاً قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٦١):

و اجل الظلام بشمسٍ في يديّ قمرٍ يحكي بوجنته محراب شمّاس

فتشبيه الكأس بالشّمس و السّاقي بالقمر و وجنة المحبوب بمحراب الشمّاس صور مطروقة. و لكن الشّاعر عمد إلى تطوير هذه الصورة بتحويلها من صور جزئيّة متناثرة إلى صورة واحدة مركّبة فيها ثلاثة تشبيهات مفردة تتألّف منها أجزاء هذه الصّورة.

٤_ الاعتماد على المحسّنات البديعيّة لإكساب الصورة جدة خارجيّة: و هذا كافٍ من وجهة نظري لنجاح الصّورة لأن المُستهدَف هنا و هو القارئ لن يستنكر تقليديّة الصّورة بل سيُؤخذُ بجمال المحسّنات، و هذا يفسّر لنا إلى حدٍّ ما ولع السّعدي بهذه المحسّنات مع نجاحه في إبقائها في حيّز التلقائيّة و الحفاظ على بساطة الصّنعة فيها بعيداً عن التكلّف. ذلك أن المحسّنات البديعيّة لم تكن عنده غاية لذاتها كما هو حال شعراء عصره و العصور التالية. بل هي تأتي لخدمة الصّورة لا بديلة عنها. فهو يوظّف الجناس مثلاً _كما ترى الدكتورة أمل إبراهيم_ ليعبّر به أحياناً عن همساته و وساوسه و توجّسه في غزله و خمريّاته (إبراهيم،١٩٩٨،٢٢٥ص). و هي محقّة بذلك بالنّظر إلى طبيعة الجناس و صلته الوثيقة بموسيقى الألفاظ فهو تفنن في طرق ترديد الأصوات و براعة في الترتيب و التّنسيق بينها.(أنيس،٤١،١٩٧٣) إلا أن الجناس ليس هو فقط ما استخدمه السعدي، فقد أكثر من الطّباق كذلك و هو يضفي حيويّة و استثارة لذهن المتلقي. كما أن للجناس مهمّة أخرى حين يتقارب اللفظ و يتباعد المعنى في منح الكلام سعة لغويّة و آفاقاً رحبةً تخدم الصّورة الفنيّة.

و أظن أن السعدي استفاد من هذه المحسّنات في ترميم الصّور المطروقة و منحها تألّقاً جديداً، ننظر مثلاً في قوله (سعدي،١٣٨٣،ص٤٦١):

اسقياني و هدير الرّعد قد أبكى الغماما و شفا الأزهار تفترّ من الضحك ابتساما

فتصوير الزّهر و هو يضحك فرحاً بالرّعد و الغيث ليس جديداً، و لكن الجديد وضع الصورة في مقابلة بين بكاء الغمام و ضحك الأزهار و هما أثران متعاكسان لمؤثّر واحد و هو الرّعد، لينجح هذا المحسّن البديعي و هو المقابلة في إعطاء الصّورة المطروقة الفرصة للبروز مرّة أخرى

بثوبٍ جديد. هذا مع لفت النّظر إلى الجدة في صورة الغمام و قد أخافه صوت الرّعد و هديره و أبكاه.

خاتمة

إن السّعدي شاعر استطاع النّجاح في التصوير حتى في صوره المطروقة بما خطي من قدرة على التّفنن و التجديد. و ما قلناه في هذه العجالة ربّما كان أقرب إلى إثارة نقاط جديدة للبحث. إنّ ما نراه في شعر سعدي عندما نقرأه للمرّة تلو الأخرى ليس سوى الاستحكام و الظرافة و الجمال. نرى شعراً فاخراً، لكن في نفس الوقت لا يحاول إثارة إعجاب الآخرين، فهو شعر بسيط و بدون تكلّف. إستطاع سعدي من خلال الجمع بين الصّناعات اللفظيّة و البيانيّة من جهة و الإحساس الدّاخلي (العاطفة) من جهة أخرى و صقلها، بحيث تتلاءم مع البيئة الجديدة أي بيئة الشّعر العربي، أن يصل إلى مصافّ كبار الشّعراء العرب بل و ينافسهم في بعضٍ من جوانب الإبداع و التجديد.

لقد فهم السّعديّ مضامين الأدب العربي فهماً عميقاً، و كان ينظم الشّعر العربيّ كما ينظم الشّعر الفارسيّ، و لم ينفعل بأشعار العرب و دواوينهم بقدر ما كان فاعلاً، فقد تذوّق مفاهيم الشّعر العربيّ و أبدى قدرة فريدة في صقلها و التجديد فيها حتى طال ذلك الموسيقى الشّعريّة و الأذن الموسيقيّة العربيّة، و ما تأثّره الإيجابي بالوسط الشعري العربي و منابع الذّوق غير الفارسيّة إلا ميزةً مهمّة من ميزات هذا الشّاعر الكبير، فهو أديب و يعرف مواطن الأدب الراقي و الرفيع، و القول بتأثّره كما لو أنّه ذاب في الأدب العربيّ هو كلام غير علمي و يشوبه الكثير من النّقص.

لن تكون هذه الدّراسة هي نهاية المطاف في نقد شعر السعديّ و استجلاء مواطن القوّة و الضّعف أو التأثّر و التأثير فيه، بل ستتوالى الدّراسات، لذا فإنني أقترح هنا الموضوعيّة و البعد عن التعصّب في تناولنا لسعديّ الشّيرازي و شعره، بل و في تناولنا لكلّ من شابهه من الشّعراء، لنتمكن من إنتاج علم مفيد ينيرُ الطّريق للأجيال القادمة، ليسلكوا طريق الموضوعيّة نفسها التي سلكناها، بل و يستكشفوا معالم أخرى في شعر السّعدي و غيره ربّما غفلنا عنها.

المصادر و المراجع

- إبراهيم،أمل، الأثر العربي في أدب سعدي، رابطة الثّقافة و العلاقات الإسلاميّة، ١٩٩٨م.
- ابن حجّة الحموي، تقي الدّين،خزانة الأدب و غاية الأرب، تحقيق عصام شعيتو، بيروت، دار الهلال،١٩٨٧م.
- ابن خلّكان، شمس الدّين أحمد، وفيات الأعيان، بيروت، دار صادر، ١٩٧٨م.
- ابن الرّومي،علي بن العبّاس، الدّيوان، تحقيق حسين نصّار، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨١م.
- ابن الفارض، عمر بن أبي الحسن الحموي، الديوان، بيروت، دار صادر، ١٩٩٨م.
- أبو نواس، الحسن بن هانئ، الديوان، بغداد، دار مكتبة الثّقافة العربيّة، ١٩٧٠م.
- أحمد بدوي، أحمد، أسس النّقد الأدبي عند العرب، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٤م.
- امرؤ القيس، الديوان، حقّقه حنّا الفاخوري، بيروت، دار الجيل، ٢٠٠٥م.
- أنيس،إبراهيم، موسيقى الشّعر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريّة،ط٤، ١٩٧٣م.
- براون،إدوارد، تاريخ الأدب في إيران، ترجمة إبراهيم الشّواربي، مصر، مطبعة السّعادة، ١٩٥٤م.
- البوصيري،شرف الدّين، الديوان، بيروت، دار الكتب العلميّة، ١٩٩٥م.
- الجيلي،عبد الكريم، قصيدة النّادرات العينيّة، تحقيق يوسف زيدان، بيروت، دار الجيل، ١٩٨٨م.
- حسن عبّاس،فضل، البلاغة:فنونها و أفنانها، عمّان، دار الفرقان، ١٩٨٧م.
- حسين،طه و آخرون، التوجيه الأدبي، القاهرة، المطبعة الأميريّة، ١٩٤٩م.
- سعدي،مصلح بن عبد الله، كليّات، تهران، نشر طلوع، ١٣٨٣هـ.ش.
- شفيعي كدكني،محمد رضا، شعر معاصر عرب، تهران، انتشارات سخن، ١٣٨٠هـ.ش.
- طوسي،نصير الدّين، معيار الأشعار، به كوشش محمد فشاركي، اصفهان، انتشارات سهروردي، ١٣٦٣هـ.ش.
- عبّاس، عبد الحليم، أبو نواس، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦م.
- فروزانفر، بديع الزّمان و مجيدي،عنايت الله، مجموعه مقالات و أشعار، تهران، انتشارات تهران، ١٣٥١هـ.ش.
- القضاة،نوح علي سلمان، المختصر المفيد في شرح جوهرة التوحيد، عمّان، دار الرّازي، ١٩٩٩م.
- مؤيّد شيرازي،جعفر، شناختي تازه از سعدي، تهران، انتشارات نويد، ١٣٦٢هـ.ش.
- مبارك،زكي، الأخلاق عند الغزالي، القاهرة، المطبعة الرّحمانيّة، بدون تاريخ.
- المتنبّي، أحمد ابن الحسين، الدّيوان (بشرح العَكبَري)، بيروت، دار المعرفة، ١٩٧٨م.
- المصري،حسين مجيب، صلات بين العرب و الفرس و التّرك، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريّة١٩٧١م.

بررسی انتقادی اشعار عربی سعدی شیرازی

دکتر نور محمد علی القضاه[۱]

چکیده

سعدی شیرازی یکی از بارزترین شاعران فارسی‌زبان است، و در شعر فارسی شهرت ویژه‌ای دارد، اما توانایی او در سرودن شعر عربی و نوآوری در آن باعث شد تا مورد بررسی و نقد ناقدان فراوانی قرار گیرد . این بررسی‌ها گاهی همراه با اغراق و گاهی ناعادلانه جلوه می‌کند. مقالهٔ حاضر برآن است که جنبه‌هایی از اشعار عربی سعدی به عنوان شاعری پارسی زبان مورد بحث و بررسی قرار دهد که یا از چشم منتقدان پنهان مانده، و یا به نحو شایسته‌ای بدان پرداخته نشده است. در این پژوهش علاوه بر این، تأثیر سعدی بر ادبیات عربی و نوآوری‌های وی در این زمینه نیز مورد ارزیابی قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: سعدی شیرازی، شعر، نوآوری، تأثیر، تأثّر، شعر عربی، تصویر شعری.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه یرموک (اردن) _ دانشکدهٔ ادبیات_ گروه زبان‌های سامی و شرقی