(بلاغة التقاطبية المكانية في شعر سعدي يوسف)

د. هدى السيد محمد علي

مدرس بكلية التربية جامعة عين شمس

المستخلص

تتسم حياة (سعدي يوسف) بوصفه شاعراً عراقياً بالحوادث المتعددة التي ألمت بوطنه على نحو عام أو بحياته الشخصية على نحو خاص، مما أثر على إبداعه الشعري، فطفق هذا الابداع يعبر على امتداد مستوياته الأدائية المتنوعة عن تأثير تلك الأيدلوجيات السياسية والاجتماعية على الخلق الإبداعي لسعدي يوسف.

ومن هذا المنطلق تتضح فكرة هذا البحث والتي تستهدف الكشف عن امتشاج التوظيف اللغوي والفني في شعر (سعدي يوسف) على امتداد الضد المكاني– الأماكن الانفتاحية في مقابل الانغلاقية –والتوصل إلى العمق الدلالي الراصد وراء انتخاب المفردات المعبرة عن الإقليدية المكانية على المدى التقاطبي لديه على السواء.

وفي سبيل تحقيق هذا الهدف فقد استعنت على امتداد بحثي هذا بمعطيات المنهجين: الأسلوبي والسيميائي بما في هذين المنهجين من الالتجاء إلى مستويات الأداء اللغوي لاستنباط الدلالة الكلية من النص.

ولقد انقسم هذا البحث إلى مبحثين رئيسين يعبران على التقاطبية المكانية على اتساعها لدى (سعدي) وهما:

المبحث الأول: الانغلاق المكاني بمشتملاته: "الغرفة/ الشرفة/ الحديقة."

المبحث الثاني: الانفتاح المكاني بمشتملاته: "الشارع في وطنه/ المنفى ."

وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي تناولت تجربة (سعدي يوسف) الابداعية والتي آثرت الاستعانة بها بوصفها مراجع جادة على امتداد هذه الدراسة، فإن جدة هذا البحث تنطلق من تكثيف الرؤية التحليلية لمعطي محدد في إبداع (سعدي) الشعري (التقاطبية المكانية) لديه وفقاً لمناهج لسانية حديثة، الأمر الذي يلزمني التوصل إلى نتائج مختلفة وجديدة يمكن أن تضاف إلى الدراسات السابقة عليه.

الكلمات المفتاحية: سعدي يوسف، التقاطبية، السيميائي

مقدمة:

تتسم حياة (سعدي يوسف) بوصفه شاعراً عراقياً بالحوادث المتعددة التي ألمت بوطنه على نحو عام أو بحياته الشخصية على نحو خاص، مما أثر على إبداعه الشعري[1]، فطفق هذا الابداع يعبر على امتداد مستوياته الأدائية المتنوعة عن تأثير تلك الأيدلوجيات السياسية والاجتماعية على الخلق الإبداعي لسعدي يوسف.

ومن هذا المنطلق تتضح فكرة هذا البحث والتي تستهدف الكشف عن امتشاج التوظيف اللغوي والفني في شعر (سعدي يوسف) على امتداد الضد المكاني– الأماكن الانفتاحية في مقابل الانغلاقية[2] –والتوصل إلى العمق الدلالي الراصد وراء انتخاب المفردات المعبرة عن الإقليدية المكانية على المدى التقاطبي لديه على السواء.

وفي سبيل تحقيق هذا الهدف فقد استعنت على امتداد بحثي هذا بمعطيات المنهجين: الأسلوبي[3] والسيميائي[4] بما في هذين المنهجين من الالتجاء إلى مستويات الأداء اللغوي لاستنباط الدلالة الكلية من النص.

([1]) حياة "سعدي يوسف" : الاغتراب في شعر (سعدي يوسف) قراءة ثقافية، د/ رضا عطية، مقدمة الكتاب، إصدار الهيئة العامة للكتاب، لسنة 2018، ط1، ص7، 8.

([2]) ينظر في تفصيل مفهوم التقاطبية، "بنية الشكل الروائي" (الفضاء/ الزمن/ الشخصيات)، لحسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 2009. ص39: ص42.

([3]) مفهوم المنهج (الأسلوبي) يرجى العودة إلى المراجع الآتية على سبيل المثال لا الحصر:

- مدخل إلى علم الأسلوب، د/ شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط4، 1998م.
- الأسلوبية "دراسة لغوية إحصائية"، د/ سعد مصلوح، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1980م.
- البلاغة والأسلوبية، د/ محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 2012.
- الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، د/ فتح الله سليمان، مكتبة الآداب 1425هـ، 2004م.

([4]) ينظر في تفصيل مفهوم المنهج (السيميائي) أو (السيميولوجيا)، يرجى العودة إلى المراجع الآتية على سبيل المثال لا الحصر:

- (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة) مدخل إلى السيموطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، ص 12، دار الياس العصرية، القاهرة، بدون ت.ط.

ولقد انقسم هذا البحث إلى مبحثين رئيسين يعبران على التقاطبية المكانية على اتساعها لدى (سعدي) وهما:

المبحث الأول: الانغلاق المكاني بمشتملاته: "الغرفة/ الشرفة/ الحديقة".

المبحث الثاني: الانفتاح المكاني بمشتملاته: "الشارع في وطنه/ المنفى".

وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي تناولت تجربة (سعدي يوسف) الابداعية والتي آثرت الاستعانة بها بوصفها مراجع جادة على امتداد هذه الدراسة، فإن جدة هذا البحث تنطلق من تكثيف الرؤية التحليلية لمعطي محدد في إبداع (سعدي) الشعري (التقاطبية المكانية) لديه وفقاً لمناهج لسانية حديثة، الأمر الذي يلزمني التوصل إلى نتائج مختلفة وجديدة يمكن أن تضاف إلى الدراسات السابقة عليه.

المبحث الأول

الانغلاق البيتي بمشتملاته (الغرفة- الشرفة- الحديقة)

انتحى الشاعر (سعدي يوسف) بمفرداته اللغوية الدالة على (البيت) بدلالته على الارتياح والطمأنة المتبادرين إلى الذهن بشكل بدهي إلى دلالات على الانقباض والمعاناة الناشئة من إحساس الذات الشاعرة بالاغتراب المكاني وعلى هذا النحو يقول (سعدي):

***"بيته، كان منكشفاً لغبار الشوارع**

كانت حديقته- وهي مزهوة بالقرنفل أحمر

- السيميائيات أو نظرية العلامات، لجيرار دولودال بالتعاون مع جوديل ريطوري، ت: د/ عبد الرحمن بو على، ص 23، دار الحوار، بدون ت.ط.
- السيمياء "لبير غيرور"، ت/ أنطون بن زيد، ص 50، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.
- محاضرات في السيميولوجيا، محمد السرغيني، ص 5، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987م.
- دلائلية النص الأدبي، لعبد القادر فيدوح، ص 7، ديوان المطبوعات الجامعة، وهران، 1993م.

مفتوحة للكلاب–

وللحشرات الغريبة

مفتوحة للسنانير ذات المخالب،

كانت زهور القرنفل إذ تتفتح يومين–

مائدة للكلاب

وللحشرات الغريبة

مائدة للسنانير ذات المخالب

كان غبار الشوارع يقتحم الورق الغض

ملح على الزهر

ملح على الشعر

ملح على قمر يستدير بأثوابه"[1]

يلاحظ حركة (الالتفات) التعبيرية في مفردة (بيته) باستخدام ضمير الغائب بدلاً من المتكلم الدال على الذات الشاعرة، وعملية الانشطار الذاتي تلك الناجمة عن حركة (الالتفات) البلاغية إنما يراد بها الدلالة على إظهار مدى البؤس والمعاناة؛ فالمبدع / الذات ههنا لا يريد أن يصدق بأن مرئيات الخراب المنصوص عليها تباعًا في هذا الاجتزاء تلتصق ببيته الشخصي أو حديقة منزله، ولذا لجأ إلى (الالتفات) لكي يقي مشاعره من الشعور الزائد بالابتئاس وعليه يمكن الذهاب إلى تصديق قول (صلاح فضل) في (شفراته) بأن التجريد هنا "ليس مجرد حركة بلاغية نشطة، لا يعني أي

([1]) انظر ديوان الساعة الأخيرة لسعدي يوسف، ضمن الأعمال الكاملة، منشورات الجمل– بغداد– بيروت، جـ1، لسنة 2014، ص 51، 52.

مرح، ولا يتضمن "نكتة تعبيرية" بل هو تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات والامعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق"[1]

وعليه فبتتبع المفردات المنتخبه سأجد هذا الوعي الباطني العميق يظهر في تلك الصيغة التجريدية، بيته كان منكشفاً (لغبار الشوارع) بما يعنيه (الغبار) من إرادة تعكر المرئيات والمشهد بصفة عامة، مع ملاحظة جمع مفردة (الشوارع) التي تشىّ بكثافة هذا (الغبار) وعدم الاستطاعة في ملاحقته، ثم يقول: "كانت حديقته"- يلاحظ التجريد- وهي مزهرة بالقرنفل الأحمر- يمكن الانتباه إلى جملة الحال التي عليها حديقة المبدع/ الذات- "مفتوحة للكلاب، وللحشرات الغريبة، مفتوحة للسنانير ذات المخالب،" الأمر الذي يشي بعمق التقاطبية بما فيه من فداحة المشهد وتشويهه، ثم يلجأ المبدع/ الذات إلى ظاهرة (التكرار) لتأكيد فكرته: "كانت زهور القرنفل إذ تتفتح يومين" – وتتوالى بعد ذلك الزمنية الدالة على التلاحق: **"مائدة للكلاب"/ للحشرات القريبة.**

مائدة للسنانير ذات المخالب.

كان غبار الشوارع يقتحم الورق الغض.

ثم يضع المبدع/ الذات النهاية الخاتمة لهذا المشهد الشائه موظفاً تقنية (التكرار) مرة أخرى:

***"ملح على الزهر/ ملح على الشعر/ ملح على قمر يستدير بأثوابه".**

فيلاحظ تكرار مفردة (الملح) الدالة في تكرارها وكثافتها على (الزهر والشعر)، بل تصل إلى المسافة الفاصلة بين كوكب الأرض والقمر في عليائه" ملح على قمر يستدير بأثوابه" لتدل على امتزاج الملح وتكديره للمشهد والإمعان في إفساده، لاسيما

([1]) شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد، لصلاح فضل، ص 33، بيروت- لبنان، طبعة دار الآداب الأولى، لعام 1999م.

مع انتشاره الزمني في جملة "يستدير بأثوابه" وكأن الملح يلاحق القمر في أيامه كلها الدالة على انقضاء الشهر العربي.

ولقد أتت (الحديقة) لدى (سعدي)- على الرغم من انفتاحها- دالة على المعاناة من خلال التعاطي مع مفرداتها ذات المدلول على الانكسار والإهمال على حد قوله:

***"في حديقة المنزل شبه المهملة**

الحديقة التي لا يجلس فيها أحد

الحديقة التي لا يجالسني فيها أحد

الحديقة ذات الأصص شبه الميتة"[1]

نقيضاً على ما تعنيه الحديقة في الوعي الجمعي المثيولوجي بكونها التيمة الدالة على الفردوس الأعلى على حد القول في وصفها: "وسمًا على عالم ما- في زمن ومكان ما- بهى الملامح، مراوغ الحضور"[2]

ومما يجذب الانتباه في شعر (سعدي) عموماً -هو الخط اللوني المائل إلى الكآبة- بحكم معاناته المشار إليها سابقاً- ،ولكن اللافت للنظر هو الاحترافية التقاطبية المنجزة في التوظيف اللوني؛ (فسعدي) في اجتزاءات متعددة يلجأ إلى استخدام اللون الأرجواني الملئ بالحياة؛ ولكن في سياق دال على الكآبة، الأمر الذي يفقد اللون بهجته الطبيعية الماثلة فيه ويحيله في ذهن المتلقي إلى لون باهت وميت لا يوجد به أي ملمح حياتي. وهو ما يظهر بوضوح في النص السابق؛ حيث وصف لون القرنفلة- (بالحمراء)- الذي على الرغم من زهوته اللون فإن (سعدي) وضعه في سياق دال على الخراب، وكأن اللون (الأحمر) كان سيمياء ظاهرة لأعين (الكلاب/

([1]) ديوان صورة اندريا لسعدي يوسف، منشورات الجمل- بغداد- بيروت، لسنة 2014، ص415.

([2]) في غياب الحديقة، حول متصل الزمان/ المكاني في روايات نجيب محفوظ لحسين حمودة، مكتبة مدبولي، مصر، 2007، ص 188.

الحشرات الغريبة/ السنانير ذات المخالب) ليخربوا من جماليات الحديقة والقرنفلة الحمراء بها.

وربما يحمل هذا النهج اللوني الذي انتهجه (سعدي) في شعره ملمحًا من ملامح الصراع الفكري لديه؛ "فالمتضادات هي بالضبط تلك الجوانب أو القوى التي تتنافر في الشيء وينفي بعضها بعضاً. وفي الوقت نفسه يفترض وجود إحداهما الأخرى. وإن العلاقة المتبادلة التي لا تنفصل تمثل وحدة المتضادات. إن الجوانب المتضادة موجودة في جميع الأشياء والظواهر... إنها جميعاً تشكل علاقة عضوية، ووحدة متضادات لا تنفصل.. إن المتضادات ليست فقط تنفي بعضها البعض وإنما هي تفترض وجود بعضها البعض أيضاً. إنما توجد بصورة مشتركة في الشيء أو الظاهرة. ولا يعقل أن يوجد أحدهما دون الآخر"[1] تأسيساً على ذلك فإن (سعدي) يهدم تشكيل (اللون) ودلالته من خلال تحميله في سياق يبرزه على ضديته. الأمر الذي يعمل على إشداه المتلقي من خلال الاتيان بغير المتوقع.

وإذا كان "اللون له قيمة التعبير عن الحالة النفسية للشخصية الانفعالية والخصائص المعرفية، كما أن له قيمة الايحاء بالزمن، وله أيضاً قيمة التعبير عن النظرة الخاصة للحياة: تفكير الشخص حول العالم وكيف يعبر عن رؤيته الخاصة هذه له"[2] فإن هذا ينطبق على نهج (سعدي) اللوني، ولاسيما مع تكرار تيمة اللون (الأرجوني) في سياق درامي آخر على نحو قوله:

*** "مثل قشرة تفاحة غير صالحة للتناول، غادرنا الصيف.**

والآن تبدو سماء الصباح أشد رمادية

([1]) أسس الفلسفة الماركسية، ق. أفانا سييف، ت/ عبد الرازق الرصافي، دار الفارابي، بيروت، ط4، 1984م، ص70، 71.

([2]) الحلم والرمز والأسطورة، شاكر عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1998م، ص 167.

وأقل امتلاءً

كأن على العشب منها، السواد؛

النوافذ مغلقة، شأنها أبداً

والرذاذ الذي لا يرى يستحيل بصدري هواءً"[1]

فأول ما يطلع عليه المتلقي في هذا الاجتزاء التشبيه القائم على التمثيل اللوني (مثل قشرة تفاحة غير صالحة للتناول)؛ الدال في سياقه على تحول اللون الأرجواني المبهج للتفاحة النضرة إلى اللون (الأسود) الدال على التلف والتكدير. يأتي التسليم (اللوني) المباشر بلا أي سياق يوحي بالتناقض فيه– (والآن تبدو سماء الصباح أشد رمادية) (كأن على العشب منها، السواد) "هذا اللون المحايد المرتبط بالحزن والاكتئاب والغيب والموت (الرماد) هذا اللون المرتبط بالندم والخزلان والغياب" [2] وكيف يوحي (سعدي) بالتناقض في هذا التوظيف اللوني وقد قصده قصداً لإظهار معاناته وانكسارته الروحية.

كما يلاحظ في هذا الاجتزاء الانغلاق المكاني الكائن في (النوافذ مغلقة، شأنها أبداً...)،ثم التعقيب بالأداء الطبوغرافي (النقط)الماثلة في ثلاثة أسطر متتالية للدلالة على أنه لا مجال للتنفس في هذه الغرفة المغلقة.

وبالعودة مرة أخرى للانغلاق البيتي يتضح لمتتبع شعر (سعدي يوسف) أن مفردات (بيته) توحي على الدوام بانعدام الراحة والقلق بل بكونها كالمقبرة، وهذا على نحو قوله في قصيدة (سهرة):

***"أنوء بأحجار بيتي وحيداً**

([1]) ديوان (شرفة المنزل الفقير)، ج4. الأعمال الشعرية لسعدي يوسف، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، 2014م ، ص 451.

([2]) الحلم والرمز والأسطورة، شاكر عبد الحميد ، ص 218، 219.

بدون صنوبرة

دونما شمعة

دونما لمعة

دونما لمعة أو حفيف"[1]

فالفعل (أنوء) بما فيه من سيمياء الثقل مع وصف الحال (وحيدًا) بالإضافة إلى انعدام مفردات الحياة الأساسية المفترضة في أي بيت والتي أبرزها (سعدي) على هيئة المعادل الموضوعي كالآتي: (الماء تعادل لديه الصنبورة) (الضوء يعادل لديه الشمعة) (الهواء يعادل لديه الحفيف).

أقول إن هذا التوظيف قد دل على استحالة هذا البيت إلى مقبرة (لسعدي)؛ كما أنه وظف الاقليدية المكانية لإحداث فعل جدلي في تفاعل ذاته البائسة مع المكان فذهب بهذا مع ما قاله "باشلار" بأن "الداخل والخارج، كما تعايشهما بواسطة الخيال، لم يعد بالاستطاعة طرحهما من خلال تبادلتهما البسيطة".[2]

وعلى المنوال ذاته في تشبيه (سعدي) بيته– بالمقبرة تستمر مرثاته على النحو الآتي:

***"غرفتي تتضايق مني**

تضيق...

الليل يجلس في الركن

([1]) ديوان (محاولات) لسعدي يوسف، من ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، منشورات الجمل، بغداد– بيروت، 2016م، ص 46.

([2]) جماليات المكان، غاستون باشلار، ت/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م، ص 195.

ملتحفاً بالهواء الثخين"[1]

وكذا قوله:

***"لم يتغير شيء،**

مأوى هو الغرفة، مفردة، في أحياء الفقراء

وقوتي الخبزة والعدس

الأمر إذًا أبسط من أن يخفى

أبسط من أن يخشى"(2)

وقوله:

-"في هذه الغرفة

حيث السماء

هابطة، منذرة بالمطر

في هذه الغرفة

حيث البياض

يرشني من سقفها المنحدر

أحس أحياناً ببرد القبور

بمفصل أنَّ

([1]) ديوان صلاة الوثنى، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ5، منشورات الجمل، بغداد- بيروت، 2014م، ص 49.

([2]) ديوان حياة صريحة، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ4، منشورات الجمل، بغداد- بيروت، 2014، ص 431، 432.

ونصل يغور"[1]

تلعب الإقليدية المكانية ههنا دور البطل الرئيس الذي يحرك الأحداث، والمتكأ الذي تنطلق منه هذه الأحداث تحديدًا هو (الغرفة)؛ حيث تكرارها مرتين في جملة "في هذه الغرفة".. مع استخدام (حيث) المكانية الدالة على التقاطبية الجذرية بين طبيعة المرئيات بالداخل بإزاء طبيعتها بالخارج؛ (ففي هذه الغرفة) جملته الأولى (السماء هابطة، منذرة بالمطر) هذا بالخارج، وإن كان الشاعر يصف حالة السماء والطبيعة وهو بداخل غرفته، بما يدل على عجزه التام عن الاستمتاع بالطبيعة المنفتحة حيث "السماء والمطر"، حتى وإن كانت (هابطة أو منذرة) فهو يريد اقتحام هذه الطبيعة ولكنه لا يقدر لأنه مسجون داخل غرفته.

ويعود للغرفة مرة أخرى بالجملة نفسها: "في هذه الغرفة" تكرار توظيف (حيث) المكانية للتأكيد على وجوده بداخل هذه (الغرفة) التي بها (البياض... يرشني من سقفها المنحدر)، وكأنه قد جسد (البياض) الكامن في سقف حجرته ليرشه أو ليسقط عليه، بما في هذه الصورة من تهتك واضح للبياض، واهتراء كامل أو تشويه لسقف تلك الغرفة، ولذا كانت النتيجة قوله "أحس أحياناً ببرد القبور"على الرغم من أنه يمكث في غرفته بمعزل عن السماء المنذرة بالأمطار، وكذا إحساسه الموحي بالمعاناة في جملته: (بمفصل آن ونصل يغور).

وأحياناً يأتي وصف (الغرفة) في إطار (التخيل الاليجوري) [2] أو الصورة المتخيلة المسترسلة، فتستحيل على إثرها (الغرفة) كونًا موازيًا لعالم المبدع/ المعذب، وهذا على نحو قول (سعدي) في قصيدته "الشخص السادس":

([1]) ديوان قصائد باريس، سعد يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ3، منشورات الجمل– بيروت– بغداد، 2012م، ص 221.

([2]) يستخدم مصطلح الأليجوريا (All– egoria) باعتباره استعارة مسترسلة" أما الأليجوريا تبدو كحكاية يستحيل مدلولها الأول دال على مدلول آخر، انظر في هذا: صور التخيل في الشعر العربي الحديث (بحث في الأليغوريا) ،(فتحي النصري) ، التنوير للطباعة والنشر، بيروت– القاهرة– تونس، ط1، 2013، ص 26، 27.

"خمسة اشخاص في الغرفة كانوا يحتكمون إلى شخص سادس.

* بدأ الشخص الأول لعبته

فتسلق بالحبل

إلى كرسي في السقف

* والثاني أخرج كلباً أسود

من جهة الصدر اليسري.

* والثالث أخرج "تاريخ البشرية" من مكتبة الغرفة.

وتحامل فوق السلم

حتى أوصل "تاريخ البشرية" فوق الرف

- فأما الرابع فاستل عصا مغمده.

وتناول "تاريخ البشرية"..

يجلده ألفاً..

- لكن الخامس إذ جاءت نوبته استخفى
- ضحك الشخص السادس

ترك الغرفة

أغلق باب الغرفة بالمفتاح

ثم مشي في طرقات الناس"[1]

([1]) ديوان الساعة الأخيرة، سعدي يوسف ، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، منشورات الجمل- بيروت- بغداد، لعام 2014م، ص57.

إن العبثية التي أثارها (التخييل الاليجوري) هنا هو عمده إلى دال ممتلئ- أقصد (الغرفة)- وإحالتها إلى دال فارغ يعاد امتلاؤه على نحو (فنتازي) أسطوري، مما جعل (الغرفة)- التي كانت من قبل قبرًا محدودًا للذات المبدعة- تتمطى وتستطيل لتصير فضَاء متسعًا لستة أفراد، يفعل خمسة منهم أحداث تتخطى المنطقية العقلية: (التسلق بالحبل- كرسي في السقف- إخراج كلب أسود من جهة الصدر اليسرى- تأريخ البشرية- تجليد التاريخ ألفاً- استخفاء الخامس)؛ بمايجاهد مخيلة المتلقي لجمع شتات تلك الأفعال في خط واحد لئلا يفهم المراد من تلك السورياليات[1] المتناثرة.

ويتتبع أيدلوجيات (سعدي) يمكن القول بأن هذه القصيدة قد كتبها بوازع من انتمائه للحزب الماركسي آنذاك[2]، الأمر الذي جعله يكتل أفكاره السياسية المتشيئة في جملة من خمسة أشخاص يستطيعون تغيير المسار القومي للبلاد، ومجتمعين (في غرفة واحدة) بوصفها معادلاً موضوعيًا للحزب الماركسي.

ويلاحظ أن (الشخص السادس) بالغرفة هو همزة الوصل بين المحدودية المكانية (الغرفة)، والانفتاح اللامحدود (المجتمع الخارجي)، من خلال قول (سعدي) في نهاية الاجتزاء:

- **ضحك الشخص السادس**

ترك الغرفة

اغلق باب الغرفة بالمفتاح

ثم مشى في طرقات الناس.

إن التعاطي مع مفهوم (الباب) في قوله: "أغلق باب الغرفة بالمفتاح" إنما يرمز حقيقة إلى ما قاله (باشلار) عن طبيعة (الأبواب) بكونها: "أصل حلم اليقظة بالذات الذي

([1]) "تعمل الصورة السوريالية بالمثل عبر التصادم بين مصطلحات متضاربة بغية إنتاج وحدة جديدة (أعلى).."انظر في هذا: الدادئية والسريالية، لديفيد هوبكنز، ت: أحمد محمد الروبي، مراجعة: محمد فتحي خضر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، سلسلة مقدمة قصيرة جداً، القاهرة، ط1، 2016م، ص121، 122.

([2]) انظر: الاغتراب في شعر (سعدي يوسف) قراءة ثقافية، د/ رضا عطية، ص305 .

يجمع الرغبات والغوايات، الإغراء بفتح الأعمال القصوى للوجود والرغبة في قهر الوجود المتكتم". [1] . وهذا ما وظفه (سعدي) بامتياز في تصرف الشخص السادس بالغرفة الذي أغلق (الباب) على الآخرين- المعادل الموضوعي للأيدلوجيات المتفاوتة- (ثم مشى في طرقات الناس) ساعيًا إلى هيمنة أفكاره عليهم.

وعليه فلقد عول على "انثروبولوجيا ميتافيزيقية غير متماثلة. أن تجعل الداخل محدودًا والخارج شاسعًا هي المهمة الأولى بل المسألة الأولى- فيما يبدو- لأنثربولوجيا الخيال. ولكن الصراع بين المحدود والشاسع ليس صراعًا حقيقيًا- فمع أبسط لمسة يضطرب الاتساق"[2] وهذا ما فعله (سعدي) عندما تمكن منه (انثربولوجيا الخيال) فانقلب المحدود/ الغرفة إلى شاسع مُتحكِم، والفضاء الواسع/ المجتمع الخارجي، محدود مُتحكَم فيه. مما جعل من تلك التقاطبية بين الداخل والخارج، المحدود واللامحدود صفة التكاملية المنشودة من وراء توظيف الأضداد.

وتعد (الشرفة) أو (النافذة) في شعر (سعدي يوسف) دالة على تقاطبيتها المكانية من خلال السياقات الناجزة فيها، وذلك بجريان (الشرفة) في شعر (سعدي) بوصفها دالاً على المعاناة والانغلاق كذلك، على الرغم من إطارها الأبستمولوجي الدال على الانفتاح والانطلاق في حقيقتها، وهذا ما يبدو من قوله:

***"لم لا يطرق، هذي اللحظة، من هذا الشباك**

المطر؟

لم لا يدخل من منفرج الشباك

الماء؟

لم لا تقتحم الأنواء ستائري المزدوجة..

([1]) جماليات المكان، غاستون باشلار، ت/ غالب هلسا، ص 200.

([2]) جماليات المكان، لغاستون باشلار، ت/ غالب هلسا، ص 194.

وقمامة أوراقي

ووسادات الريش

ومصباح المنضدة؟"[1]

فحركة (الكادر) هنا أو (point de vue) [2] تتمركز كلها حول (الشباك) أو (النافذة) ، ولكن مع إبراز معاناة (سعدي) بالتقوقع داخل منزله أو قبره كما ذكرت من قبل، ولذا طفق ينهال على ذاته المعذبة بأسئلة لا سبيل لإجابتها: "لم لا يطرق..المطر؟/ **لم لا يدخل من منفرج الشباك..الماء؟/ لم لا تقتحم الأنواء ستائري المزدوجة...؟"**

مع ملاحظة انتخابه لألفاظ متعددة دالة على تلك معاناة التقوقع على نحو: "ستائري المزدوجة– قمامة أوراقي– مصباح المنضدة"، بما فيها من زخم عاطفي يشير إلى انعدام استمتاعه بمنزله. بل يمكن الذهاب لأبعد من هذا إلى القول بأنه لا يستمتع حتى بأعماله التي ينتجها، وهذا ما يستدل عليه من قوله: "قمامة أوراقي". وفي الوقت ذاته يريد "بالأنواء" أن "تقتحم"– منزله بما في تعاطيه لتلك الألفاظ من دلالة على القوة الكاسحة المدمرة، وإطاحتها بما يمكن أن يوجد في هذا المنزل الكئيب– في نظره– من مفردات لحياة غير مأسوف عليها– (قمامة أوراقي– وسادات الريش– مصباح المنضدة).

وقد وظف (سعدي) هنا مفردات مختلفة تشير في جملتها إلى (الماء)، وإن كان على هيئة "المطر" تارة أو "الأنواء" تارة أخرى– وهذا التكرار مفاده أن (سعدي) يريد (الماء)

([1]) ديوان (جنة المنسيات)، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ3، ص 291.

([2]) انظر: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000م، ص46.

النقي بأي شكل من أشكاله لئلا يطهره داخلياً من معاناته وعذاباته، مستعيناً بما رآه "باشلار" بأن الخيال الحاوي يرى في الماء رمزاً طبيعياً للنقاوة" [1] .

وأحياناً يتخطي (سعدي) شرفة منزله متطلعاً(لشرفات) البيوت الأخرى حوله، وهذا ما ظهر في قوله:

*** "هذه الشرفة اللعينة في المبنى الموازي**

تكاد تسكن وجهي..

هذه الشرفة التي قابلتني منذ شهر

أحار فيها

وأدنو من تفاصيلها

ولكنني ارتد عنها، مُضنيً، حسيرًا

لماذا؟

إنها الشرفة الوحيدة في المبنى

التي لا أرى ستائر فيها تصطفيني،

كأنني لا أراها ..

أي سر في شرفة تتعرى هكذا،

لا فتى بها.

لا فتاة"[2]

([1]) الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة، غاستون بلاشلار، ت/ على نجيب ابراهيم، تقديم: أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط1، 2007، ص 197، 198.

([2]) ديوان قصائد باريس، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ3، 2014، ص 207.

وبالنظر إلى هذا النص سيتضح أن الذات المبدعة مكبوتة؛ بما يجعلها تترقب حوادث (الشرفات) الأخرى، علها تملا الفراغ الذي يسكن روحها؛ باعتبار أن "التنافذ هو الممر الذي يخترقه السر المخفي والمحجوب، وهو هذه التبادلية للأسرار بين الداخلي والخارجي، بين الجواني والبراني، بين الغائب والحاضر، وبين المرئي واللامرئي"[1] ،ولذا (فسعدي) يتوق إلى فهم أسرار غيره من خلال (التنافذ) عله يجد الصحبة في عزلته أو على الأقل يجد ما يشغل حيزًا من تفكيره يلهيه عما ينوء به من شعور جلد الذات المستمر لديه.

وفي بعض الأحيان –النادرة جداً– يحاول (سعدي) أن يستعين ببعض الأمل المخبأ في جذوة نفسه في محاولة منه للنهوض بذاته بعيدًا عن دائرة معاناته المغلقة؛ وهذا ما بدا في الاجتزاء الآتي بقصيدته (نصيحة متأخرة):

*** "قال: إن ضاقت بك الغرفة، فلتنظر عميقًا في السماء.**

أنت لن تخسر شيئًا؛

فالخسارات التي حدثتني عنها (وكنا نقطع الغابة)

صارت خطوة تالية.

ما نفُع أن تجلس في الغرفة مقروراً؟

وما نفع الأغاني أن تسمعها وحدك؟

أنصتْ لأعالي الشجر الأجرد

أيان تهب الريح،

أنصت للسكون...

([1]) مفهوم التنافذ تشكيلياً، شاكر يعتيبي، مجلة المجلة، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 42، نوفمبر 2015.

أنت من علمني هذى الأصيل؛

فما طعم الكلام"[1]

يجرد (سعدي) من ذاته ذاتًا تملى عليه ما يمكن أن يفعله من خلال توظيفه للفعل الماضي (قال). ثم تتوالي بعد ذلك الأفعال الأمرية الموجهة للذات / سعدي (فلتنظر/ انصت لأعالى الشجر/ انصت للسكون). وبالنظر جلياً إلى وظيفة (التجريد)هنا باعتبار "أن الشاعر الغنائي يدعى عادة أنه يتحدث إلى نفسه أو إلى شخص آخر. إلى روح الطبيعة أو عروس الشعر، أو صديق أو عاشق أو آله أو شيء مجرد ماثل أو شيء من أشياء الطبيعة....وهكذا يتحدث الشاعر معطيًا ظهره لمستمعيه" [2] أقول بالنظر إلى وظيفة (التجريد) على هذا النحو فإن (سعدي) ههنا لا يريد الاعتراف بأن ذاته هي التي تتوق إلى الخروج من العزلة والمعاناة، بل إنه يدعى وجود شخص آخر يحاول دفعه للخروج من هذه العذابات.. وكأن جلد الذات المرسل ههنا لدى (سعدي)/ المستقبل صار جزءًا من استمتاعه بالحياة بما يسمى في (علم النفس) (بالنرجسية السالبة) تلك التي "يقلل فيها الفرد من شأن نفسه ومكانته وشخصيته، ويبالغ في وصف تعاستة ومعاناته وضعفه والصعوبات التي يلاقيها في حياته"[3].

وبالعودة مرة أخرى إلى النص السابق سأجد أن ثمة تقاطبية عميقة ناشئة بين فلسفة (السكون) بإزاء فلسفة (الكلام) لدى الشاعر (سعدي يوسف)؛ وبراجماتية تلك الفلسفة تتضح في السطر الأخير من هذا النص في توظيف (سعدي) (للمجاز الألمع) [4] من

([1]) ديوان (شرفة المنزل الفقير)، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ4، ص 487.

([2]) نقلاً عن: جونا ثان كلر: (الالتفات)، ت/ خيري دومة، مجلة فصول، العدد 85، 86، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع رصيف 2013، ص 496.

([3]) قال المتنبي ثم قال الطب النفسي: مقارنات بالشواهد والنصوص، باقر ياسين ، دمشق، ط1، 2015، ص117.

([4]) يطلق هذا الوصف على فن (الاستعارة) باعتبارها الأكثر ضرورية وتواترًا، "ولذلك يتم الثناء عليها لأنها تمنح الاحساس والانفعال للأشياء المجردة من الاحساس" نقلاً عن: الفلسفة في الجسد، العقل المجسد، وتحديه للفكر الغربي، جورج ليكوف، مارك جونسون، ت/ طارق النعمان، المركز القومي للترجمة، العدد 2697، ط1، لسنة 2014، ص 17.

خلال أسلوب إنشائي استفهامي: (فما طعم الكلام)؛ الأمر الذي يعمق من شأن تلك الضدية المشار إليها سابقًا؛ فبالصعود إلى النص سيلفت الانتباه معنى (الكلام) المتمثل في أساليب إنشائية استفهامية غرضها كلها الاستنكار: "فما نفع أن تجلس في الغرفة مقرورًا،؟ -يلاحظ صوت الفز- وما نفع الأغاني آن تسمعها وحدك؟ "، الأمر الدال على عدم فائدة (الكلام) بالنسبة لذات الشاعر مادام كان في (غرفة ضيقة)- على حد وصفه- في حين أن فائدة (الصمت) عظيمة لديه حينما يجوب الخارج، وهذا ما بدا في قوله- (فلتنظر عميقاً إلى السماء) (انصت لأعالي الشجر الأجرد، (أيان تهب الريح)، (انصت للسكون). مع حرفيه التوظيف (الطبوغرافي) في النقط المستمر على امتداد ثلاثة أسطر عقب تلك الأساليب، بما يأذن بانفتاح المشهد للمتلقي لكي يرسل مخيالاته لمشاركة الذات الشاعرة استمتاعها بالصمت والاكتفاء بأصوات الطبيعة فحسب.

وإذا ما انطلقت من قول (سعدي يوسف) نفسه: "مارست، فعليا، حقيقة أن ليس للفنان (الشاعر) من بيت . البيت يعني الاستقرار والتوقف"[1] فإنه يمكن القول بأن توظيفه للبيت بوصفه معادلاً موضوعيًا للقبور والانعزال أمر متفق عليه.. ولذا عندما شبه (البيت) (بالقطار) في النص الآتي فإنه كان يقصد الخلاص المنشود وهذا على حد قوله:

***"القطار الذي أردناه**

قد غادر

والبيت، ذلك المنحنى في البعد

قد غادر

([1]) انظر: الشاعر الكبير سعدي يوسف "الأهرام العربي": مصر الآن تستعيد أنفاسها، (حوار) أجراه عزمي عبد الوهاب، مدونة الشاعر سعدي يوسف على شبكة الانترنت.

والنخلة التي نبتت في البيت

قد غادرت

فمن أين تأتيك البطاقات كلها؛

اليوم

واليوم

وتلك التي ستدرك فيها

مقعداً في القطار

والبيت والنخلة التي نبتت في البيت.

لا بأس

كل بيت قطار"[1]

وعليه فإن التشبيه البليغ الذي عمد إليه (سعدي) في نهاية هذا النص (كل بيت قطار)، يوحي بأن الارتياح والاطمئنان للمكوث في (البيت) لدى (سعدي) لم يتولدا إلا حينما تصور أن (البيت) (كالقطار)، وأنه مهما طال انتظاره في بيته، فإنه لن يكون سوى سويعات قليلة وينفلت من هذا الانغلاق البيتي إلى الانفتاح اللانهائي الذي يتوق إليه.

ويمكن أن نخلص من ذلك إلى نتيجة مفادها أن الإقليدية المكانية التي تعني الانغلاق (كالبيت/ الغرفة) لدى (سعدي يوسف) قد قامت بدورها الضدي في نصوصه، فهي على انغلاقها قد تعني الارتياح والاطمئنان لدى السواد الأعظم، ولكنها في الخطاب النصي (لسعدي) حملت معاني العزلة والانقباض و(التوقف) –على حد قوله– الأمر

([1]) ديوان قصائد العاصمة القديمة، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ4، ص 82.

وللاستزادة عن هذه الفكرة لدى (سعدي يوسف) يرجى العودة إلى:.

–(قصيدة مهزلة) من ديوان قصائد باريس، سعدي يوسف، من ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ3، ص 214.

–(قصيدة البيت) من ديوان (قصائد هيرفيلد)، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ7، ص 177، 178.

الذي أزاحها عن دوالها الحقيقية إلى دوال أخرى مجازية تستنبط من خلال المقاربة النصية.

وإن كان ثمة مفردات اقليدية أخرى توحي بالانفتاح كشرفة بيته وحديقته، فإنه قد وظفها على نحو انزياحي أيضًا مما جعلها تتخلى عن دلالتها الانفتاحية إلى دلالة الانغلاق وفقاً للسياقات الواردة فيها كما أشرت إليها في حينها.

المبحث الثاني

الانفتاح المكاني بمشتملاته (الشارع في وطنه الشارع في المنفي)

تميل الأماكن المنفتحة لدى (سعدي يوسف) بألفاظها المنتقاه الدالة على الانعزال والانبتات، أي أنها تستحيل بانتقائها وسياقاتها إلى الانغلاق على الرغم من كونها انفتاحية في أصل تكوينها، وهذا ما يظهر في توظيفه (للشارع) بوصفه مكانًا انفتاحيًا، سواء أكان هذا (الشارع) في قريته أم في مدينة (بغداد). أم كان الشارع في منفاه (باريس– لندن– الاتحاد السوفيتي).

يقول (سعدي يوسف) في قصيدة "ليلية" واصفاً (الشارع):

***في شارع ضاعت ملامحه، ستخمد آخر الشعل الصغيرة، تغلق الأبواب سراً بالسلاسل أي نجم في السماء يغيب دومًا، أي أغنية نكتمها؛ الشموع تقطر البستان حيث الطفل كان يسف طين النهر.**

طيري يا حمامة... برهة ويغيب غصنك، شمعة سقطت. تعبت من ارتداء ملامحي، وجه من الصخريج كان يدور.. يبهت. شارع ضاعت ملامحه، ويبهت.. يختفي غيره ويغيم عن عيني، أرصف فوق ذاكرتي حجارته الهشيمة" [1].

فيلاحظ مترادفات التيه والظلام الجاثمين على إقليدية (الشارع)، فاستفتحت تلك الأبيات بالاستعارة، في: "شارع ضاعت ملامحه"، مع توظيف شبه الجملة (في شارع) الدال على العموم بدون تحديد هذا الشارع؛ وكأن أي شارع في المدينة ينسحب عليه هذا الوصف، فكل (الشوارع) في نظر (سعدي) ضاعت ملامحها.

([1]) ديوان الساعة الأخيرة، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ1، ص 55 .

وهذا ما أكده عند تكرارية هذا الخطاب :"يبهت شارع، ضاعت ملامحه، ويبهت، يختفي في غيره، ويغيم عن عيني.."، الأمر الذي يدل على انعدام الرؤية وغياب (الشارع) بانفتاحيته وانبتات صلة الشاعر به.

ثم وصف الظلام: "ستخمد آخر الشعل الصغيرة"، مع ملاحظة الصفة (الصغيرة) أي أن تلك (الشعل) إذا ما استمرت في الاتقاد فإنها في الأساس صغيرة لن تصلح في إمداد السالكين نورًا يبدد الظلام. مع استمرار إمعانه في الظلام في قوله: "أي نجم في السماء يغيب دومًا، وكأن البيئة الطبيعية (النجم) اشتركت مع البيئة الصناعية (الشمعة) في غياب الإضاءة الضعيفة منها.

يأتي التعبير الذي تحول على إثره (الشارع) من انفتاحيته المعهودة إلى الانغلاق عند (سعدي) في قوله "تغلق الأبواب سراً بالسلاسل"، بوصفه (كناية) دالة على انعدام الأمان؛ فإن كان (الشارع) مفتوحاً فإنه لا يوجد به بشر يستنجد بهم عند حدوث الحوادث، فأبوابه مغلقة– (سراً بالسلاسل). هذا على الوجه الحقيقي للتعبير الكنائي. في حين أنها دالة على انقطاع الأواصر بين البشر على وجهها المجازي. والذي يؤيد تلك (الكناية) الأسلوب الإنشائي: "أي أغنية نكتمها"، فهو في دلالته كناية عن الوعي الجمعي المفتقد في عالم (سعدي يوسف).

ثم تتوالى التعبيرات الدالة في جملتها على اليأس: "الطفل كان يسف طين النهر/ طيري يا حمامة/ برهةً ويغيب غصنك/ تعبت من ارتداء ملامحي"، وهكذا دواليك مما يدل على هيمنة الخوف والقلق/ المرسل على ذات الشاعر/ المستقبل– في المربع الكريماسي– ليتحدا معاً في خلق موضوع انغلاقية (الشارع) في بؤرة الرؤية الشعرية لسعدي على الرغم من انفتاحيته في العالم الحقيقي للبشر.

كما يلاحظ (التدوير العروضي) في هذه الأبيات على الرغم من كونها من (بحر الكامل) فإنها كتبت على نحو (القصائد النثرية)، أو بأسلوب الأسطر الشعرية المتصلة التي لا مجال فيها للتوقف لالتقاط الأنفاس؛ بما يحاكي التوتر والقلق المهيمنين على نفسية الذات الشاعرة موسيقيًا، وكأنه مطارد من نفسه، فلما مثلت

السرعة المرجوة من لون الشاعر (سعدي يوسف)، مثلت كذلك الاندفاعية في إبراز مشاعره التي لا تهدأ ولا تزر بحيث إنه لا يستطيع مع اندفاعها كتابة إبداعه على شكلها الإيقاعي المعهود والمتوقع.

وعلى المنوال ذاته من السوداوية والانغلاق في رؤية شارع (سعدي) يقول:

***"يهبط الليل، أزرق، بين الخطى والنجوم.. أرى**
شجراً أزرقاً، وشوارع مهجورة، وبلادًا.
من الرمل إلى وطن.. ثم ضيعته، لي بلاد،
هاجرتها.. كما أحس النجوم القريبات..
ملتصقة بالخطى، أيها الشجر الأزرق، الخشب
الأزرق، الليل.. إنا انتهينا إلى عالم
يتراكم، أو يبتدي، أو يموت. [1]

الملاحظ ههنا توظيف الدال اللوني (الأزرق) بوصفه دالاً سيميائيًا على "الوحشة والحزن والخواء"[2].. فالليل (أزرق) والنجوم (زرقاء)، والشجر (أزرق)، مع تكرار هذا اللون على امتداد هذا النص للتأكيد على وحشة الأمر على نفس الذات الشاعرة.

([1]) ديوان الليالي كلها، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ1، ص 104.

([2]) "الفن ينبع من الألم والحزن: المرحلة الزرقاء عند بيكاسو، "ترجمة وإعداد: حسن المالح(دون ذكر لمؤلف المقال)، شبكة المعلومات (الانترنت). وإن كان اللون (الأزرق) يعد عند البعض لون التأمل حيث "اللون الأزرق طريقاً"إلى اللاتناهي، حيث يتحول الحقيقي إلى خيالي، فطلاء سطح الجدار باللون الأزرق لا يجعله بعدئذ كجدار، كما أن الأزرق الخفيف هو لون التأمل والأزرق الأعمق هو لون الأحلام". وكذلك "يعتبر اللون الأزرق من أضعف الألوان، ونادراً ما نجده في العالم الطبيعي. لا كوسط شفافي مثل لون السماء والبحار والمحيطات، ولذلك يطلق على كوكب الأرض الكوكب الأزرق. انظر في هذا:

Schevler (J) et Alain Gheerbran: Dictionary of Symbols, (penguin Dictionaries, 1996) p. 102.

ولذا فإن (الأزرق) يرمز وفقاً لسياقاته المتعددة الموظف فيها. ولكن في سياقنا هنا فإنه يرمز إلى الوحشة والكآبة كما أشرت إلى ذلك في موضعه.

ولكن ما يثير الانتباه هو توظيف المفردات ذاتها الدالة على الانغلاق المكاني (الغرفة) من قبل في مثل هذا الموضع الدال في سياقه الكلي على الانفتاح المكاني (الشارع).ولتوضيح هذا الأمر يمكن الرجوع إلى قوله الذي أشرت إليه سابقاً:

***"في هذه الغرفة..**

حيث السماء..

هابطة منذرة بالمطر...."

فإن هذا (الهبوط) الدال على (الاختناق) الشعوري لدى (سعدي) هو ذاته ما يستشعر به ههنا في (الشارع) لدى قوله: "كم أحس النجوم القريبات.. وملصقة بالخطى)، الأمر الذي يدل على انعدام المساحة بين (الأرض) و(السماء) التي يقف بينهما (سعدي)، بما يدل في مجمله على توظيفه للمفردات ذاتها في التعبير عن انفتاح المكان لديه أو انغلاقه على السواء، أي أن علاقة (المشاكلة) الواقعة بين التقاطبية (الشارع/ المنفتح) بإزاء (الغرفة/ المغلقة) تحتوى في عمقها على علاقة متساوية؛ فليس لديه مكانًا منفتحًا، فالأماكن كلها (منغلقة) لديه بهذا التساوي الشعوري تجاهها.

وعلى هذا النحو يستمر (سعدي) في وصف (شارعه) المنغلق في بؤرته:

*** "في شارع فلتن كنت أتمشى أمس.**

هل أقول لك: إنني لم أكن في شارع؛

كنت في مستودع بضائع هائل، له عشرات الأبواب،

متاهة الأحذية والملابس والحلى الكاذبة.

لا أزهار هنا، ولا صحف، ولا يشرب جعه ولا نبيذ..

الماء في قناني البلاستيك. وأجنحة البنك تطبق"[1]

يتضح من هذا النص أن (أبواب) الشارع المغلقة، ومتاهته، ترجع إلى إيدلوجية (سعدي) الخاصة في رفضه للهيمنة (الرأسمالية) المعبر عنها بالأساليب الكنائية:

([1]) ديوان قصائد نيورك، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ5، ص 379، 380.

"كنت في مستودع بضائع هائل، "متاهة الأحذية والملابس والحلى الكاذبة". فضلاً عن الأسلوب الكنائي الدال على انعدام المشاعر والدفء في وسط الهيمنة الرأسمالية على حد قوله: "لا أزهار هنا، ولا صحف، ولا مشرب جعة ولا نبيذ".

وعلى النحو ذاته يقول:

*** "أنا وأنت في بروكلن الآن. لكني أسكن غير بعيد عن سوهو.**

سوهو التي أحببت. أتريد أن أحكي لك عنها، عن آخر أخبارها.

أنت لم تذهب إلى هناك منذ زمن. من مائة عام أو أكثر.

حسناً، أيها المعلم: لقد غادرها: الشعراء والفنانون، وهي

تصبح، مثل شارع فلتن، معرضاً هائلاً للأحذية والملابس الغالية ومطعماً إيطالياً تسمى.

الحرب الأهلية انتهت، يا والت وتيمان.. ولكن الجنود السود الذين قاتلوا في سبيل الحرية.. وعبيد مزارع القطن العاطلين، هؤلاء الذين يسكنون هارلم، وبروكلن، وبرونكس، ومانهاتن.

هؤلاء الذين أحببتهم، وغنيت لهم، وغنوا لك، لا يزالون ينامون، في الحدائق العامة، يأكلون من القمامة"[1]

وإزاء حدة هذا الشعور الاغترابي والانطفاء، نجد أن الذات الشاعرة تستشعر التحنان إلى ريفها الذي نشأت فيه، وهذا ما نلمسه في مقطوعات شعرية مفعمة بالإنسيابية والانفتاحية على حد قول (سعدي):

- **"لم تجلس الأم الصغيرة تحت تاج من غصون الياسمين،**

وقد ولدت، مهيئاً ركن السقيفة لي، بلاد من

نخيل أبي الخصيب وحفنة من تمرها بيدي

كوخ السعف قصري حين يأتي في الشتاء الرطب

ماء الله وغصن توت قصري في الظهيرة

([1]) ديوان قصائد نيورك، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ5، ص 380.

ألبستني الأم في استعجالها قدمين حافيتين

جك جك جك

أخوض في الماء"[1]

تغلب الانفتاحية الشديدة على مفردات تلك المقطوعة بامتياز؛ فهو يضيف عالمًا أو كوناً بأكمله في إطار ريفه الخاص به، على الرغم من بساطته فإنه ينفتح على الحياة بأكملها؛ فهو يسترجع ذكرياته الكامنة في اللاوعي بذكره :"الأم الصغيرة... وقد ولدت".

كما أن حركة المفردات تدل على الرفاهية الشديدة التي انتابت الذات الشاعرة على الرغم من بساطة الحياة حينها، على نحو قوله: (تاج من غصون الياسمين مهيئًا ركن السقيفة لي، "بلاد من نخيل أبي الخصيب وحفنة من تمرها بيدي"، وكأن مفردات الكون كلها استعدت لاستقبال ولادته، الأمر الذي يمثل استعادة الذات الشاعرة لنفسها واطمئنانها النفسي، عند التحنان إلى الريف، أو النكوص لتلك المرحلة ولو من خلال استعادة الذكريات الخاصة بها.

ويزداد هذا الأمر وضوحاً إذا ما توقفنا أمام الصورة التشبيهية: "كوخ السعف قصري حين يأتي الشتاء الرطب"، "غصن التوت قصري في الظهيرة"، فإن تكرار المشبه به "قصري" على اختلاف المناخ الوارد فيه تارة "قصره" يكون من "السعف"، وأخرى من "ورقة التوت"، يدل بصورته على انفتاحية المكان من خلال تماهي الذات/ الموضوع –وفقا للمربع الكريماسي– مع معطيات الراحة النفسية لديه؛ فالشاعر يعيد خلق (المكان) بنفسيته لا بإقليديته.

وكما تنفتح الصورة أكثر عند ذكره (الماء) في قوله (ماء الله)، (فالماء) قد يعد هنا المعادل الموضوعي للحياة والنماء؛ حيث "يعتقد البعض لاسيما أتباع مدرسة التحليل النفسي أن نظرية الميلاد المائي لدى الشعوب القديمة تعد انعكاساً لذكرى كامنة،

([1]) ديوان يوميات الجنوب، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ2، ص 186.

لشعور الإنسان حول حالة الجنين في ماء الرحم للأم سابحاً في بحره الأول"[1] بما يصور إصرار الذات الشاعرة/ الموضوع على (النكوص) إلى عالمه الأول رغبة في استعادة ارتباطه النفسي المفقود.

ويتضح كذلك على امتداد تلك الصورة بساطة العيش أو فقره في قوله: "ألبستني الأم في استعجالها قدمين حافيتين"، وعلى الرغم من ذلك فإنه شديد الانسجام مع مفردات الطبيعة حيث ذكر صوت الحركة: "جك جك جك" الذي يضفى حيوية وبهجة على الصورة الشعرية بأكملها، بما يشعر المتلقي بحقيقة "أن اللغة الشعرية مليئة بالصور ومليئة بالأصوات والأديب هو في ذات الوقت رسام وموسيقار".[2]

ولقد استعان (سعدي) بالعنصر المائي في كثير من قصائده بأشكاله المتعددة (البحر/ النهر/ المطر) وهذا كما في قوله:

***"لم يبق من النخل سوى أعجاز خاوية**

إن سماء بيضاء

سماء كانت خضراء

تمد يديها نحو سماء ثالثة:

"أنا عريانة

أنا عريانة

ذهبت بالنخل مدافعهم

ذهبت بالأهل مدافنهم

أنا عريانة"

والبصرة يدخل تحت شوارعها

تدخل تحت الماء أجاجًا

([1]) الآلهة في رؤية الإنسان العراقي القديم (دراسة في الأساطير)، أسامة عدنان يحيى، دار آشوربا بنيال للكتاب، العراق- بغداد، ط1، 2015م، ص 24.

([2]) بروست وجماليات الحداثة، زهرة مدني، ت/ جينا بسطا، المركز القومي للترجمة، العدد 2278، ط1، عام 2015م، ص 82.

تدخل تحت الكتب المصفوفة

تدخل في الروح ولا تخرج إلا والروح...

مدينتنا!

من ضيع عادات النورس؟

من جاء بغربان الجثث الأولى؟

من جاءك بالأكياس الرملية يا فيروز الشطآن؟

من غطى سباخك بالقتلى؟"[1]

سيقت انفتاحية (الشوارع) هنا من خلال تحدثه عن مدينته (البصرة)، ويلاحظ على خطابه غلبة نبرة (الأنين) أو البوح بالشكوى أثر رؤية (الشوارع)، فهو يندب على ما ذهب من حضارة البصرة، فبدأ الاجتزاء (بالتناص القرآني): "**كأنهم أعجاز نخل خاوية**"– سورة الحاقة/7 في جملته: "لم يبق من النخل سوى أعجاز خاوية".

ثم وظف التقاطبية اللونية بين: "إن سماء بيضاء" في إشارة منه إلى الشحوب، بازاء" سماء كانت خضراء"، بما في سيميائية هذا اللون على النماء والإخضرار[2] في إشارة كلية منه على ما آلت إليه البصرة بعد حرب الخليج.

وتأتي حركة "إن "و" كانت" في إشارة إلى ما كانت عليه (سماء) البصرة وما استحالت إليه بعد ذلك.

([1]) ديوان محاولات، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، جـ3، ص 121.

([2]) إن "جمال الصورة لدى (سعدي يوسف) وهو يسترجع الماضي لا يكتمل إلا باللون، فقصيدته تحمل في جانب كثير من تركيبها نزعة تشكيلية، يرى فيها الأشياء ويتحسسها بحواسه، وحاسة إدراك اللون وهي بصرية وشمية في وجه من وجوهها، أكثرها توهجاً أنه يأتي باستمرار إلى اللون الأخضر المزرق (التركواز) أو الأخضر الصافي في كل استذكاراته عن (حمدان) و(البصرة) (وأبي الخصيب). ويبرز ضمن استعارات مفردة في قصيدته، وضمن المحاور الكثيرة في شعره".

انظر في هذا: سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، فاطمة المحسن، دار المدى: سوريا، دمشق– لبنان: بيروت، ط1، 2000م، ص 44.

ويمكن أن تلحظ في آلية تكرار "أنا عريانة" ثلاث مرات، وكذلك "ذهبت بالنخل مدامعهم" "ذهبت بالأهل مدافنهم" ما يحقق "قدراً كبيراً من الغنائية على حد ما ذهب إليه صلاح فضل"[1] كما يؤدي أيضاً إلى ربط الصيغ بخيط منظور وغير مموج مثل السجع، كما أنه يعد المدخل الطبيعي لعملية أثيرة في الكتابة الغنائية وهي الاستبطان واستحضار العوالم الداخلية، فكأنه مفتاح يلج عبره المتكلم إلى دنياه وأحلامه ورؤاه"[2]

وفي ضوء هذه الرؤية يمكن تفسير بقية نص سعدي؛ ذلك لأن الأسلوبية اللغوية تسلم المتلقي إزاءها إلى استشعار نوع من التهويم أو انبتات الروابط اللغوية، بخاصة صورته: "إن سماء بيضاء/ سماء كانت خضراء/ تمد يديها نحو سماء ثالثة)، وكأن (سعدي) يصف صورة (سوريالية) في تسلسلها المرئي، ويذهب خلف نفسيته وتهومياته الداخلية ومشاعره المكبوتة.

ويلاحظ من التكنيك اللغوي في ذلك النص انبتات الصلة كذلك في جملته: "البصرة يدخل تحت شوارعها"، بعمدية غياب الفاعل القائم بعملية (الدخول)، بما يجعل (المتلقي) طرفاً في آلية الإبداع فيفكر ما الذي يدخل (تحت شوارع البصرة)؟، مع الأخذ في الاعتبار توظيف الظرف المكاني (تحت) الدال على العمق، فمن المفترض اللغوي أن فعل (الدخول) يتم مع الظرف (في) وليس الظرف (تحت)، ولكن انتخاب هذا الظرف– تحت– يعبر عن عمق (الخراب) الذي ساد السطح وامتد إلى أعماق الشارع البصري.

وتتوالي (سوريالية) الصورة عند تخيله للبصرة في: "تدخل تحت الماء أجاجاً"، "تحت الكتب المصفوفة"، وباسترجاع صورة (الماء) لدى (سعدي) من قبل والتي كانت رمزاً للحياة نستشعر ههنا بالتقاطبية، لأنها في هذا الاجتزاء صارت رمزاً للهلاك.

وتمتد الصورة السوريالية في استخدامه للأسلوب الاستثنائي الدال على (القصر): "تدخل في الروح ولا تخرج إلا والروح.. "فهذا الأسلوب حذف منه (صفة) المستثنى

([1]) انظر: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا/ دمشق، لبنان/ بيروت، ط1، 2003م، ص 107.

([2]) أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، ص 107.

منه، فالبصرة (لا تخرج إلا والروح....) ومن خلال هذا الحذف ينفتح المجال لتفاعلية المتلقي/ المستقبل مرة أخرى[1] لمشاركة المبدع حالة (الروح) المتخيلة التي تخرج مع مدينة (البصرة) بعدما أصابها الخراب.

وعلى قدر رحابة الوطن وانفتاحيته في الواقع الإقليدي، على قدر ضيقه وانغلاقه على نفس (سعدي) المغتربة دومًا، وهذا ما يتضح في قوله:

*** "أفكر في العراق..**

كأن وصلاً على جفني يحط..

كأن طيراً على طرف الملاءة،

أهو نسر، أم الثور السماوي،

العراق مخضب بدم

سآوي إلى كهف، سآوي إلى نفسي

وأسأل عن شبابي

أفكر في العراق..

كأن صلاً على جفني يحف،

كأن معزي على طرف الملاءة،

كيف أسري وهذا الليل،

كيف أقول: إني أنا،

كيف أدخل في العراق،

([1]) إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي أن تهتم، ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاذب مع ذلك النص. فالنص ذاته لا يقدم إلا "بظاهر خطاطيه" يمكن من خلالها أن يتيح الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الانتاج (الفعلي) من خلال فعل التحقق. ومن هنا يمكن أن تستخلص أن للعمل الأدبي قطبين. قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي، الأول: هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه بقارئ". انظر في هذا: فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، مؤلف فولفغانغ إيزر، ت: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995م، ص 12.

وكيف أدخل في ثيابي"[1]

إن الاغترابية الذاتية ماثلة هنا من خلال التناص القرآني: "**سآوى إلى كهف**" ذي الدال الممتلئ بالوعي الجمعي بقصة ولد نوح –عليه السلام– واستعصامه من الطوفان.

ولكن (سعدي) ههنا سيأوى إلى كهف هروبًا من طوفانه الفكري الخاص في وطنه (العراق)، ثم سيتقوقع أكثر داخل (كهفه) بتمحوره حول ذاته وفيها من خلاله قوله: "سآوى إلى نفسي"، وكلها وسائل للهروب من وطنه (العراق).

"ولعل من أهم السمات التي تميز تكنيك التناص كممارسة دالة ضمن استراتيجية الغياب، ألا تكون عملية التناص في القصيدة خاضعة كلية للاوعي الشاعر، فوعي الشاعر بممارسته التناصية شرط لتحقيق مبدأى القصد والتخطيط اللذين يتضمنهما مفهوم "الاستراتيجية"[2]، وعليه فإن (سعدي) يدرك جيدًا ما تتضمنه الممارسة التناصية من إسقاطات ذهنية لدى الوعي الجمعي للمتلقي.

ثم يلاحظ الأسئلة التهومية الدالة على شعوره العميق بالاغتراب في: "كيف أدخل في العراق"، "وكيف أدخل في ثيابي" فتهومية الأسئلة وسورياليتها ناتجة من العطف بين جملتين غير متجانستين في معانيهما، حيث "يلعب العطف بين غير المتجانس دورًا أساسيًا في انخفاض درجة النحوية وتشتيت انتباه القارئ وشل حركته في إنتاج دلالة كلية متماسكة نسبيًا، وإحلال مناخ رؤيوي محلها،... أي بين الواقع المعطي وما يترتب في الذاكرة من دلالات رمزية هاربة"[3] فأمسى –في نظر المتلقي– تفكيره في أبسط الأشياء وهي ارتداء ثيابه على ذات الصعوبة من دخوله إلى العراق وهو المنفي عنها.

وعلى النحو ذاته من استحالة انفتاحية المكان لديه إلى انغلاق وعزلة بفضل تداوله لمفردات تعبر عن ذلك يقول:

([1]) صفحة (سعدي يوسف) على الفيس بوك، بتاريخ 2016/8/8.

([2]) استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف (مدخل تناصي)، السيد عبد الله، مجلة ألف، العدد21، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 2001، ص90.

([3]) نبرات الخطاب الشعري، صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، 2004م، ص 95.

*** "كل صباح افتح عيني على الغيم**
الممطر دوماً
والأبيض أحياناً
أنا لا أتصور ما قالوا لي عن شمس ثانية
فوق حجاز
قالوا أيضاً إن بلادي تلك،
وإني سأتوج فيها ملكاً يوماً ما..
أنا لا أرغب في أن أمسي ملكاً..
لكن الأجداد يطلون على من الجدران..
ومن غرفة مكتبتي
ينتظرون..
وقد سكنوا أطراً ذهباً، ودفاتر يوميات..
وفصولاً من كتب لن أقرأها
لغتي اختلفت..
وثيابي
حتى عيناي هما زرقاوان"[1]

ففي قوله: "كل صباح" يمكن أن نلحظ ديمومة ثبات الأشياء وجمودها في قوله: "كل صباح"، مع توظيفه لمفردات دالة على حالته النفسية البائسة" الغيم/ المطر/ لا أتصور ما قالوا لي عن شمس ثانية"، الأمر الدال على تضييق الخناق بيديه على ذاته والإصرار على التوغل في اغترابيته. وهذه الاغترابية الذاتية تظهر آثارها على المستوى السطحي من خلال قوله: "لغتي اختلفت/ وثيابي/ حتى عيناي هما زرقاوان" في إشارات كنائية على التغيير الكلي الذي أصاب "سعدي" داخلياً وخارجياً.

([1]) ديوان حياة صريحة، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الكاملة، جـ4، ص 411.

وفي ظل الانكفاء على استعذابه بتعذيب ذاته من جراء نفيه [1] يقول:

*** "قد وصلت برشلونة في نسيم الفجر،**

كان البحر يهدأ.

والنوارس تنفض الميناء نفضاً صائحاً

والبحر أبيض

أن تمضي، أيها المخبول بالأطفال، بامرأة معذبة،

كأنك قاصداً بغداد!

هل أنصت للعصفور ينقر ثمرة،

يا ضيعة الأيام!

لو لم تقطع البحر الخفيف

ولم تحاور نقرة العصفور

يا ولدي

لو التففت برشلونة برنساً

ونسيت بغداد التي تنأى وتبرق كالسراب...." [2]

يظهر التعذيب الذاتي في آخر سطر من أسطر النص في قوله: "لو التففت ببرشلونة برنسًا، نسيت بغداد التي تنأي وتبرق كالسراب"، فهو لم ينس (بغداد) أبداً بدليل أشعاره المعذبة بحبه لها، ولكنه يثبت هنا فكرة تناسيها وصيرورتها، لديه كالسراب، وكأنه يتلذذ بتعذيب ذاته من خلال توهمه بنسيانها وسعيه لتصديق هذا التوهم.

([1]) يقول ادوارد سعيد عن ميل المثقف المنفي إلى الإفصاح عن بؤسه الشديد "أجدني مندهشاً إلى حد ما من هذه الملاحظة حتى وأنا أولى بها– يميل المثقف المنفي إلى الاستسعاد بفكرة البؤس، بحيث إن الاستياء الذي يكاد يكون نقمة وهو ذاك النوع من سوء الطبع على نحو فظ، يمكن أن يتحول إلى أسلوب تفكير فحسب، بل وأيضاً إلى سكنى جديدة، ولو أنها مؤقتة".

انظر في هذا: صورة المثقف، إدوارد سعيد، ت: غسان غصن مراجعة: منى أنيس، دار النهار، بيروت، ط1، 1994م.

([2]) محاولات العلاقة، سعدي يوسف، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، لسنة 2016، ص 62، ص 14.

ولقد وظف (سعدي) تقنية (الالتفات) إلى ضمير المتكلم على امتداد أول أربعة أسطر من هذا النص، "وأن يقوم بالالتفات يعني أن ترغب في حالة من الانخراط، أن تحاول استدعاء هذه الحالة بأن تطلب من الجمادات أن تطوع نفسها لرغباتك"[1] فكأن (سعدي) بهذه الوسيلة يستولد من ذاته ذاتاً أخرى تتوق إلى الوطن وتسعى إليه. ولكن في الوقت ذاته يئد تلك الذات ويجعلها تصمت للأبد إمعاناً في التقليل من وطنيته المزمعة كنوع من التعذيب الذاتي أو النرجسية السالبة[2].وعليه تستمر ديمومة حالة الاغتراب لدى (سعدي) حيث قوله عن ذاته:

*** "أنا، الابن الضال، المسكين**

الضائع بين سماوات القارات..

كنجم أفلت..

.....

.....

.....

يا أمي

غطيني بحرير ترابك

بالنور الدافق في عتمة قبرك"[3]

ويمكن أن نلخص من هذا المبحث إلى نتيجة مفادها أن (الشارع) على انفتاحه استحال إلى مكان مغلق لدى (سعدي يوسف) وفقاً لرؤيته النفسية له، وإن ظهرت بعض بوادر الأمل في انفتاحية بعض الأكوان عند تحنان المبدع إلى ريفه، فسرعان ما يتلاشى هذا الأمل إزاء تلذذ الذات المبدعة بجلد نفسها وتعذيبها.

(الخاتمة)

([1]) نقلاً عن : (الالتفات) لجوناثان كلر، ت/ خيري دومة، ص 497.

([2]) قال المتنبي ثم قال الطب النفسي (مقارنة بالشواهد والنصوص)، باقر ياسين، ص 45.

([3]) ديوان (حياة صريحة)، سعدي يوسف، ضمن الأعمال الكاملة، جـ4، ص ص 423، 424.

انصرف هذا البحث إلى دراسة "التقاطبية المكانية في شعر (سعدي يوسف) مخصصاً محاوره للكشف عن توظيف الشاعر للمستويات الأسلوبية الأدائية في عباراته الشعرية طافقًا في وصف الأمكنة المتعددة التي استشعرها في حياته الواقعية، وقد خلص إلى نتائج متعددة أهمها:

أولاً: التأثر اللفظي لدى (سعدي يوسف) بشعوره الاغترابي الدائم؛ فالأماكن المنفتحة لديه من خلاء مجتمعي قد استحالت لديه إلى أماكن منغلقة من خلال توظيفه للمفردات الدالة على الشعور بالضيق والانقباضية.

ثانياً: إن (التقاطبية) المكانية لدى (سعدي) لم تظهر إلا على المستوى السطحي من خلال انتخابه لعنوانات قصائده فحسب، ولكن مع التحليل العميق للخطاب النصي يستشف المتلقي إلى أن شعور (سعدي) واحد إزاء الأمكنة جميعها، وأنها كلها تعني بالنسبة له الانغلاقية التامة.

ثالثاً: هذا الشعور الاغترابي الدائم لديه نشأ عن إيديولوجية سياسية احتلت جانبًا واسعًا على امتداد إبداعه الشعري– إن لم يكن كله– والتي أدت به إلى الاعتقال تارة والنفي تارة أخرى، بما أدى إلى تمكن الشعور الاغترابي من نفسيته الشائهة بسبب ما تعرض له من نكبات.

رابعاً: على المستوى الفني لشعره فإن (سعدي) وفق في توظيف الطبيعة والظلال والألوان وإن كانت كلها تميل إلى السواد والانقباض، أو الألوان الباهتة العاكسة لبهتان في الحياة من حوله، فجمال "الصورة لدى سعدي يوسف وهو يسترجع الماضي لا تكتمل إلا باللون، فقصيدته تحمل في جانب كثير من تركيبها نزعة تشكيلية يرى فيها الأشياء ويتحسسها بحواسه"[1]

خامساً: وفقاً للأداء اللغوي، فقد اهتم (سعدي يوسف) بتوظيف الصورة الممتدة العميقة فضلاً عن توظيفه لعدد من التقنيات أهمها التجريد والالتفات والتناص وهذا ما تمت الإشارة إليه على امتداد هذا البحث.

([1]) سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، فاطمة المحسن، ص44.

ولعلي بهذا الملخص لأهم النتائج التي توصلت إليها على امتداد بحثي هذا أكون قد قصدت تبيان مواطن جديدة استخلصتها من خلال تحليلي لمواضع توظيف المستويات الأدائية الدالة على التقاطبية المكانية في شعر (سعدي يوسف) مستعينة في ذلك بآليات المناهج النقدية الحديثة ومنطلقة من أسس بلاغية لغوية.

"وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين"

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

-الأعمال الكاملة لسعدي يوسف، سبعة أجزاء، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، 2014م.

ثانياً: المراجع:

القرآن الكريم:

1) **الاغتراب في شعر (سعدي يوسف)، قراءة ثقافية، د/ رضا عطية، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، لسنة 2018م.**
2) **بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصيات)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب، ط2، 2009م).**
3) **مدخل إلى علم الأسلوب، د/ شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 1998م.**
4) **الأسلوبية "دراسة لغوية إحصائية"، د/ سعد مصلوح، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1980م.**
5) **الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، د/ فتح الله سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ- 2004م.**
6) **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، (مدخل إلى السيموطيقا)، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، بدون ت.ط.**
7) **السيميائيات أو نظرية العلامات، لجيرار دولودال بالتعاون مع جوديل ريطوري، ت: د/ عبد الرحمن بو على، دار الحوار، بدون ت.ط.**
8) **السيمياء "ليرغيرور"، ت: انطون بن زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.**
9) **محاضرات في السيمولولجيا، محمد السرغيني، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987م.**
10) **دلائلية النص الأدبي، عبد القادر فيدوح، ديوان المطبوعات الجامعة، وهران، 1993م.**
11) **شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد، لصلاح فضل، بيروت- لبنان، طبعة دار الآداب الأولى، لعام 1999م.**

12) في غياب الحديقة (حول مدخل الزمان/ المكان في الروايات نجيب محفوظ)، حسين حمودة، مكتبة مدبولي (مصر)، 2007م.
13) أسس الفلسفة الماركسية، ق. أفانا سييف، ت: عبد الرازق الرصافي، دار الفارابي، بيروت، ط4، 1984م.
14) الحلم والرمز والأسطورة، شاكر عبد الحميد، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
15) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د/ حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م.
16) جماليات المكان، غاستون باشلار، ت، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط، 1984م.
17) صور التخيل في الشعر العربي الحديث (بحث في الاليغوريا)، فتحي النصري، التنوير للطباعة والنشر، بيروت– القاهرة– تونس، ط1، 2013م.
18) الدادئية والسريالية، ديفيد هوبكنز، ت: أحمد محمد الروبي، مراجعة: محمد فتحي خضر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، سلسلة مقدمة قصيرة جداً، القاهرة،ط1، 2016م.
19) الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة، غاستون بلاشلار، ت: على نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط1، 2007م.
20) مفهوم التنافذ تشكيلياً، شاكر يعيبي، مجلة المجلة، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 42، نوفمبر 2015م.
21) الالتفات، جوثان كلر، ت: خيري دومة، مجلة فصول، العدد85، 86، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع وصيف 2013م.
22) قال المتنبي ثم قال الطب النفسي: مقارنات بالشواهد والنصوص، باقر ياسين، دمشق، ط1، 2015م.
23) الفلسفة في الجسد: العقل المجسد وتحديه للفكر الغربي، جورج ليكوف، مارك جونسون، ت: طارق النعمان، المركز القومي للترجمة، العدد 2697، ط1، سنة 2014م.
24) مقال بعنوان: "مصر الآن تستعيد أنفاسها"، حوار أجراه عزمي عبد الوهاب، مدونة الشاعر سعدي يوسف على شبكة الانترنت.

25) مقال بعنوان: الفن ينبع من الألم والحزن: المرحلة الزرقاء عند بيكاسو، ترجمة وإعداد: حسن الملاح، (دون ذكر المؤلف المقال)، شبكة المعلومات والانترنت.
26) الآلهة في رؤية الإنسان العراقي القديم (دراسة في الأساطير)، أسامة عدنان يحي، دار آشور بانيبال للكتاب، العراق- بغداد، ط1، 2015م.
27) بروست وجماليات الحداثة، زهرة مدني، ت: جنب بسطا، المركز القومي للترجمة، العدد 2278، ط1، 2015م.
28) الندوة الخامسة في الشعر العربي الحديث، فاطمة المحسن، دار المدى، سوريا: دمشق- لبنان، بيروت، ط1، 2000م.
29) أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا: دمشق، لبنان: بيروت، ط1، 2003م.
30) فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فهو لفغانغ إيزر، ت: حميد الحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995م.
31) صفحة (سعدي يوسف) على الفيس بوك.
32) استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف (مدخل تناصي)، سيد عبد الله، مجلة ألف العدد 21، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 2001م.
33) نبرات الخطاب الشعري، صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، 2004م.
34) صورة المثقف، إدوارد سعيد، ت: غسان غصن، مراجعة د/ منى أنيس، دار النهار، بيروت، ط1، 1994م.