جدلية المكان في خطاب سعدي يوسف
قراءةٌ سيميائية ـ بنيويةٌ في قصيدة
(خُذ وردةَ الثلج خُذ القيروانية)*

د. عزت ملا إبراهيمي**

أ. حسين إلياسي***

*تاريخ الاستلام :2017/9/23م، تارخ القبول :2018/1/13م.

** أستاذ مشارك/ جامعة طهران/ إيران.

***طالب دكتوراه/ جامعة طهران/ إيران.

ملخص:

قصيدة (خذ وردة الثلج خذ القيروانية» لسعدي يوسف، من النماذج الشعريّة التي تصوّر معاناة الإنسان المعاصر في ظلّ المجتمع المدني وما يفرزه له من النتائج السلبية التي تحول دون تطلعه إلى الغد الناصع. القصيدة خطاب ثقافي إنساني يجسّد رحلته الخيالية من المدينة، إلى مدينته الفاضلة وهي القيروان؛ بسبب تبرُّمه من الواقع المتحضّر الجديد الذي جعله يشعر بالغربة فيه. هذه المقالة دراسة لقصيدته هذه التي تصوّر مفارقة أليمة بين المدينة المتخلّفة والمغتالة لحرية الإنسان، ولسروحها الفكري وبين الريف، التي تدلُّ على الغربة المكانية. تتضمن القصيدة ثورةً على المدينة، ونعياً على جحيم الحياة فيها، حيث لا يستطيع الريفي التعايش معها بسبب ما يرى من التناقضات بين الواقع وطبيعته، مما يجعله يحس بتضايقه ويشعر بالضياع والغربة. هذه القصيدة متكونة من 10 مقاطع سردية ذات بعد درامي والعنوان هو مفتاح النص وهو يجسِّد فاتحة النص، ويشكّل هنا للمتلقي خلفية معرفية يتسلّح بها المتلقي للقبض على دلالات النص. وظّف الشاعر هنا المفردات والتراكيب ذات الشحن الإيحائي الأيدولوجي، كما وظَّف الاستراتيجيات العديدة؛ ليبوح بما يعتمل في صدره من الخوالج والمشاعر، وليعبِّر بها عن معاناته في المدينة المعاصرة. وتتلاءم الموسيقا وتجربته الشعورية ولها دورها في الصياغة التعبيرية، ولها الدور الوظيفي. ومن أهم الاستراتيجيات الموظَّفة فى هذا الخطاب، التناص أو النصوصية، وهو هنا تراص دلالي يخضع النص الشعري ومعناه للمتلقي كما يجعل النص أكثر حيوية وفاعلية ويضفي نوعاً من الموضوعية على النص. وقد اتخذت الدراسة المنهج السيميائي – البنيوي مساراً لها؛ للكشف عن خفايا هذا النص الشعري المترع بالرموز والدلالات بإزالة الحُجُب عن وجوه الانساق اللفظيّة في هذا النص الشعري وبيان ما يشفّ عنها من الدلالات ومن الأهداف المتوخاة من هذه المقاربة النقدية هي أن نقدِّم صورة تتمتع بالشفافية عن موقف سعدي يوسف من المدينة.

الكلمات المفتاحية: سعدي يوسف، قصيدة خذ وردة الثلج خذ القيروانية، سيميائيَّة، بنيويةِ.

The Place Debate in Saadi Yusuf›s Speech (A semi-structural reading in the poem «Take the Snow Rose Take the Kairouania ")

Abstract:

(Take the Snow Rose Take the Kairouania) by Saadi Youssef, a poetic model that depicts the suffering of contemporary man in the context of civil society and the negative results that prevent him from looking forward to the bright future. The poem is a human cultural speech that embodies the poet's fictional journey from the city to his virtuous Medina, the Kairouan, because of the new civilized reality that made him feel alienated. This study examines the case, which portrays a terrible paradox between the backward city and the exodus of human freedom, its intellectual rites, and the countryside, which indicate spatial alienation. This poem consists of 10 narratives with dramatic dimensions and the title contains the semantic meaning and embodies the chapeau of the text. The poet employed here the vocabulary and structure of the epistemological transport and the many strategies to portray his feelings. One of the most important of these strategies is the synonym or textual strategy, which is a symbolic aggregation that is subject to the poetic text and its meaning to the recipient. It also makes the text more vital and effective and adds some objectivity to the text. The study adopted this approach to the curriculum structuralist semiotics to reveal the hidden poetic text, which is full of symbols, indications, and references. One of the objectives of this critical approach is to present a transparent picture of the features of the contemporary place in Saadi Yusuf's speech.

***Keywords**: Saadi Yusuf, (Take the Rose Snow Take Kairouania) poem, semiotic, structural.*

مقدمة:

المتصفح لدواوين الشعر المعاصر يلاحظ أن كثيراً من الشعراء قد واجهوا في قصيدة أو أكثر موضوع المدينة، منذ الديوان الأول (مدينة بلا قلب) لأحمد عبدالمعطي حجازي إلى ديوان «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» لمحمد إبراهيم أبوسنة، لقد حظيت المدينة باهتمام كثير لدى شعراء العرب المعاصرين، فيما يختص بمصدر هذا الاهتمام أنه يظن أنَّ الدافع الأول إليه دافع خارجي جاء نتيجة لتأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربي وبقصيدة (الأرض الخراب) لإليوت على وجه الخصوص، بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الحديثة في المدينة وما أحدثته من تمزُّق للنفس الإنسانية، وللعلاقات الإنسانية التي تربط بين الناس (إسماعيل، 1972م، 326). وهذه الحضارة التي تكاد تنهار، كما يرى أرنولد توينبي، أو تسير إلى السقوط كما يرى كولن ونسن (عبدالحليم عباس، 2002م، 267).

هذا ولم تنجح الانتصارات العلمية في القرن العشرين في تحقيق الآمال المعلّقة عليها من خلق عالم أفضل يتكئ على العلوم، وسيطرة الفلسفات المثالية، وعلى العكس من المتوقع صاحبت هذه الانتصارات العلمية صورا مأساوية، من اغتيال لحرية الإنسان، واستغلال لموارد الشعوب المغلوبة، وما تمخضت عنه الانتصارات من حروب دمرت أكثر مما أنجزت، وكان ضحيتها الإنسان هنا وهناك مما جعل شاعر القرن العشرين أن يتخذ موقفاً معادياً من المدينة. شغلت المدينة بكل صورها حيزاً كبيراً من مساحة الشعر العربي المعاصر وبخاصة الشعر العراقي. شعراء القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين في العراق حين يرون جمود المدينة وتخلفها وبعد مسافتها بين واقعها وبين ماضيها يثورون عليها ويتخذون موقفاً رافضاً منها. ديوان (أنشودة المطر) لبدر شاكر السياب، و(أباريق المهشمة) و(عيون الكلاب الميتة) لعبد الوهاب

البياتي، وأخيرا (أندلسيات لجروح العراق» لبشرى البستاني التي أنشدتها احتجاجاً على اغتيال الحرية في بغداد في ظل الاحتلال الأمريكي، ليس إلا ثورة على انعدام كل مظاهر الحياة في المدينة وما يطالعنا هنا)هو أنَّ الشعراء الذين انخرطوا في المدينة لم يفرُّوا منها ولم يدفعهم عدم تقبلهم لوجه الحياة في المدينة إلى التغني بالقرية مثلهم وإنما هم شاءوا أن يعبِّروا عن تجربة الحياة التي هم منخرطون فيها، وهي تجربة الحياة في المدية ذاتها، فلعله من التناقض دن تكون حصيلة الشاعر من التجارب الحية مشتقة من حياة المدينة ثم نجد مع ذلك من يحدثنا عن تجارب خيالية أو تجارب ارتداديّة لواقع قديم في حياته يتصل بحياة القرية» (إسماعيل، 1972م، 328). ومن النماذج الشعريةِ الأولى ما نجدها في قصيدة سعدي يوسف ومن النماذج الشعريةِ التي ترتبط بالتجارب الارتدادية لواقع قديم في الحياة المتصلة بالقرية ما نجده عند بدر شاكر السياب. ومن أشهر الشعراء الذين رفضوا جمود الحياة في المدينة هو الشاعر العراقي ذائع الصيت سعدي يوسف، وللمدينة حضور راسخ في شعره وللمكان في شعره أشكال مختلفة شكلت جزءاً أساسياً في إطار التجربة الشعرية عنده. له قصائد كثيرة تجسِّد موقفه تجاه المدينة، ومن أشهر قصائده قصيدة (خذ وردة الثلج) التي صوّر الشاعر فيها في جوّ رومانسي رؤيته الشعرية للمدينة. هذه القصيدة إشارة إلى غربة الشاعر في المكان، ولا نعني بالغربة هنا معناها اللغوي بل معناها الاجتماعي، وهو الانسلاخ عن الواقع الفاسد، والاستياء منه، والعداء والتصدي له. وهذه الغربة غربة إيجابية ولا تؤدي وظيفة سلبية تبعد صاحبها عن المشاركة في تحمل المسؤولية وأعباء الحياة (قميحة، 1981م، 395).

أهمية الموضوع:

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل قصيدة سعدي يوسف والوقوف عليها بالدراسة والبحث والنقد لفهم كشوفات النص، ولسبر أغواره وفق المنهج السيميائي والبنيوي في تحليل الخطاب وهدفنا الاستجابة إلى مجموعة من الأسئلة منها:

- ما هو موقف الشاعر من المكان؟
- ما هي أهم الاستراتيجيات التي وظفها لتجسيد مشاعره وخوالجه النفسية؟
- ما هي أهم الأسباب التي جعلت الشاعر يشعر بالغربة في المدينة؟

منهج البحث:

اعتمد البحث على المنهج الوصفي ـ التحليلي من خلال انتقاء بعض النماذج الشعرية من مجاميع سعدي يوسف الشعرية ومعالجته نقدياً في ضوء السيميائية التي من مهامها استنطاق دلالات المفردات في النص الشعري، في نحو يتيح فيه للقارئ أن يكتشف من خلال هذا التبصر النقدي الدور الذي يضطلع به الشاعر في البناء الفني الجمالي لشعره وشحنه بالحمولات الدلالية ما يزيد النص عمقاً وثراءً في خطابات أخرى من الشاعر العراقي، وله ولعه الخاص بالتعقيد الشعري وكسر أفق التوقع لدي المتلقي وانجذابه نحو النص الشعري بانتهاك المألوف في البنية النصية.

الدراسات السابقة:

وفيما يتعلق بخلفية البحث لابدّ من الذكر أنه كُتبت المقالات الكثيرة عن سعدي يوسف ونذكر بعضاً منها:

1. (البناء الفني في شعر سعدي يوسف لعبد القادر جبار طه) رسالة الماجستير في كلية الآداب بجامعة بغداد، 2007؛ و
2. (تأثير يانيس ريتسوس في الشعر العربي الحديث: سعدي يوسف نموذجا) لمفلح الحويطات، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الانسانية)، مجلد 25، 2011؛ و
3. (التشكيل الصوري في شعر سعدي يوسف الصورة التشبيهية أنموذجا لسعد علي المرشدي)، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد الثالث عشر، العدد 3، 2010؛ و
4. (ظاهرة الاغتراب في شعر سعدي يوسف) لريحانة ملازاده، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 36، 2015. ولكن أننا لم نعثر على دراسة مستقلة وغير مستقلة لتحليل هذه القصيدة في شعر يوسف سعدي، وفي هذا يكمن سرّ فرادة بحثنا، وإذا كان هذا البحث يكشف عن دوره المهم في تشكيل الصورة والتعبير عن الانفعالات النفسية للشاعر.

الدراسة البنيوية ـ السيميائية

ظهرت الحركة البنائية في روسيا مع بداية الثلاثينيات من القرن الماضي على يد الشكلانيين الروس؛ حيث ركّزوا في دراساتهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي والتركيب البنائي الداخلي (لحمداني، 1991م، 11). تسعى الدراسة البنيوية إلى دراسة الهيكل البنائي للنص، وتحليل أنساقه التي تكشف عن تنظيمه وفقاً للمستويات الأربعة: الصوتي، والتركيبي، والبلاغي، والموسيقا، إذ إن كل واحد منها لها وحداتها وتعالقاتها الخاصة التي لا يمكنها بمفردها أن تنتج المعنى إلا باندماجها في مستوى أعلى، فالوحدة الصوتية لا تصبح طرفاً إلا عند اندماجها في الكلمة، والكلمة عليها أن تندمج في الجملة وصولاً إلى وحدة النص الكلية بوصفها بؤرة لاستجماع الوحدات الصغرى للنص، وقد ركز المستوى الصوتي على دراسة الأصوات، وتكرارها والتوازيات الصوتية، والجناسات، وفي دراسة المستوى التركيبي فقد أنصب الاهتمام على دراسة الأساليب الإنشائية والخبرية في المستوى البلاغي فقد أولينا الاهتمام بالصورة في النص (اليوزبكي، 2010م، 188).

أما السيمائية فهي عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا، وهي بأسلوب آخر دراسة شكلانية للمضمون، تمرُّ عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى. إن السيمائية دراسة اللفظ للنفاذ إلى المعنى، قال الدكتور موسى ربابعة (إن السيميائية تسعى إلى الإمساك بالمعنى، والوصول إليه عبر مسارات تأويلية متعرجة، والتأويل السيميائي يحاول أن يتجاوز المعنى الأحادي لينفتح على المعنى المتعدد» (المصدر نفسه، 7). وقال الدكتور صابر العبيد (المنهج السيميائي يسهم في إنتاج نظام قرائي يكشف عن دواخل النص بحسب قراءة القارىء الناقد، عبر نوع من الجدل القرائي بين ثقافة الكاتب، وثقافة النص، وثقافة الناقد القارئ، وتنهض الفاعلية القرائية للقارئ الناقد على متابعة حركة الدوال، وتجلياتها في النص، لاستكناه المدلولات والقضايا والثيمات والوصول إلى قيمة العلامة

وفاعليتها وجوهرها في النص والأثر الدلالي الذي تحدث فيه على النحو الذي ينتج نوعاً متفرداً من القراءة يسهم في بعث حياة جديدة للنص) (صابر عبيد، 2010م، 224).

التأويل السيميائي لقصيدة (خذ وردة الثلج خذ القيروانية)

نظرة في العنوان:

سعدي يوسف شاعر عاش في المدينة وهو يعاني من الغربة فيها بكل أشكالها، فقد خذلته المدينة سياسياً، وعاطفياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وقتلت ظروفها المتفاقمة في نفسه كل شيء، مما جعلته يشعر بالغربة. إنه غريب يعيش في جو رومانسي؛ الليل، الكآبة، الحزن، ثقل الدموع و... (رؤية الشاعر بالمدينة ليست رؤية مضببة بل رؤية صافية تحكي انحدار عزة الإنسان المعاصر فيها. قصيدة «خذ وردة الثلج) صورة رومانسية من حنين الشاعر إلى القرية، إلى الازدهار، إلى عظمة الماضي ونجد بين النقاد من يعتبرها تُمثل نوعاً من النقمة على الأوضاع السياسية التي كانت قائمة آنذاك في المدينة) (أبو غالي، 1995م، 152). ورفضاً لواقع الشاعر الذي اتّسم بالتأزم والتفجر والتردي في كل المجالات.

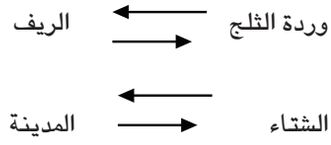
خطاب سعدي يوسف الشعري هنا مرتبط بنوايا مبدعه ويمتلك من الجانب الآخر استقلاليته النسبية، وهو محمل برموز وشفرات كثيرة إلا أن هذه الشفرات ليست مجرد شفرات ألسنية تمتلك مرجعياتها الداخلية المكتفية بل هي شفرات مشدودة إلى سياق لغوي واجتماعي وحضاري وسيكولوجي معين (ثامر، 1992م، 309). وظّف الشاعر في هذا النص الاستراتيجيات العديدة لتجسيد ما يختلج في صدره من الهواجس والقلق والحيرة والتأرجح في صياغة تعبيرية إيحائية تهدف إلى تصوير معاناة الإنسان المعاصر في المدينة المنغلقة والعنوان بوصفه المفتاح السيميوطيقي للنص؛ يضطلع بدور مهم في هذه الصياغة التعبيرية ويكوّن مؤشراً من أهم مؤشرات النص.

لقد حظي العنوان في الدرس السيميائي باهتمام كثير إذ هو النص الرئيس وما المقاطع إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم، ففهم العنوان له أهمية كبيرة إذ إنه يعد العتبة الأولى للولوج إلى عالم النص وبسبب الدور المهم الذي يضطلع به العنوان سماه التفكيكي جاك دريدا ثرياء النص، وأخذ عنه محمود عبدالوهاب وقال عنه الدكتور محمد مفتاح: (إن الشعر المعاصر لا يقدم نفسه للمحلل على طبق من ذهب ليبتلعه بكل سهولة، وإنما عليه أن يتسلح بعتاد هجومي ودفاعي للاقتراب من مأدبته، وهذه الرغبة في الاقتراب تجعلنا نسلك استراتيجية مضبوطة وحيلا تكتيكية خاصة، وأول الحيل التكتيكية هي الظفر بالعنوان) (الشيخ فرج، 2013م، 24) وهو الذي يجعل من النص كلاً بنائياً منسجماً.

يشكل العنوان في هذا النص الشعري بنية سيميائية كبيرة تولد من رحم النص، وتكون فاعلة ومؤثرة لا في النص فحسب، ولكن في طرف خارجي هو المتلقي، وذلك بما يؤسس عليه من أفكار، وما يوحيه من دلالات وإشارات، وبما يتمتع به من كثافة لغوية ومعنوية، لا تفصله عن النص فواصل وحدود فهو يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وما أشكل وغمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة (الحمداوي، 1997م، 107). هذا العنوان هنا على قدر كبير من الإيحاء والإشاعة، وهنا ذو بعد تعبيري (Expression) ودال لمدلولات كثيرة تشي في نسيج النص، وتكوّن أرضية ومفتاحاً سيميائياً للدخول إلى عالم النص.

وظيفة العنوان في هذه القصيدة الوظيفة المرجعية، إذ ينقل صورة عن الواقع المعيش المدينة وعن نفسية المبدع نقلاً صحيحاً كما يمكن أن يكون له وظيفة أخرى وهي الوظيفة التحفيزية وهذه الوظيفة متأتية من الأسئلة التي يواجهها المتلقي عند قراءة العنوان، فهذا العنوان التعبيري المفارقي يفتح شهية المتلقي لقراءة النص، والمحاولة لفك شفراته من خلال تراكم الاستفهام في ذهنه الناتج عن مفارقة العنوان التي سببها الأول بالطبع هو العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص بحثاً عن إجابات لتلك الأسئلة بغية إسقاطها على العنوان الشعري.

وللعنوان هذا الوظيفة الدلالية التي تتمثل في أن العنوان يلخص جميع الدلالات السلبية والإيجابية للنص الشعري، الدلالات السلبية التي تتعلق بمكان المحنة والمعاناة والإيجابية التي تتعلق بالمكان المثالي. إن لفظة (وردة الثلج) اقتحمت تركيب العنوان محملة بكل المعاني الإيجابية؛ هذه اللفظة اقتحمت بنية العنوان وهي دال لمدلول آخر قد تتعلق بالإقبال والتفاؤل والتفتح في المرجعية الثقافية عند المتلقي؛ فـ(وردة الثلج) هنا لم تكن مفردة فحسب بل تشكل تصويراً إيحائياً بالغ التأثير في نفسية المتلقي كما تضعنا أمام المشهدين المتضادين مشهد يشير إلى الأمل ومشهد يشير إلى الإحباط:



و(القيروانية) هنا تشي بما تشي به (وردة الثلج) من الايحاءات والدلالات إذ يشير إلى الانفتاح والانعتاق في كل المجالات والعلاقة بين وردة الثلج والقيروانية العلاقة التباينية والتحليل السيميائي يعيدنا إلى تشبّث الشاعر بالمكان، والإلحاح عليه فتكرار فعل الأمر في بنية العنوان، على الحياة والخروج من مكان المحنة والمكابدة وهو المدينة. لقد جاء العنوان «خذ وردة الثلج» وهو عنوان ينسجم بشكل جذري مع مشاهد النص إذ يتأسس هنا على بعدين المكاني المتمثلين في وردة الثلج والقيروان، ويكون الحضور المكاني بمثابة نظام منسق لمكونات النص. واللافت أن العنوان يتضمن اسم علم رمزاً، ويكون بدوره المؤطر الأساسي لباقي الرموز والدلالات، ويكون موطن ارتكاز المقاصد في النص.

ننية العنوان في هذه القصيدة بنية تعارضية (Opposi-tive) تشير إلى التوحد والالتصاق بالمكان، والنفور عن المكان، والتعارضية في هذا العنوان تُكشف عن البعد النوستاليجيا الذي يحمله العنوان الشعري، لأن النوستاليجيا والحنين إلى المكان يكون نتيجة حتمية وطبيعية للنفور من مكان المحنة والمكابدة، وثقل المكان الحاضر بأعبائه على ذات الشاعر، وهذه التعارضية واضحة كل الوضوح في مقاطع القصيدة وأراد الشاعر بعدم التصريح باسم المدينة ولا ملامحها في العنوان، انتماء إلى الغربة حين يرى أن مدينته ظالمة وتافهة. فالعنوان يضعنا أمام المكانين؛ المكان الظاهر، والمكان الظاهر، ملامحه ويضعنا أمام الدائرتين الإنتماء،

والغربة كما نرسم في النهاية بالمربع السيمائي لجريماس.

فالعنوان هنا يوحي بوجود مكانين: مكان مرفوض يؤيد النص أنه عالم مرفوض، وطافح بالضجر والقلق والحيرة و... ومكان مثالي (مكان العنوان) وهو الملاذ والمخلص من براثن المكان الأول، والعنوان هذا يتضمن العلاقة، السبب والنتيجة بين المكانين؛ فالمكان الحاضر بسماته السلبية أدى إلى أن يحنّ الشاعر إلى عالم آخر، ومكان آخر، وأرى أن عدم ذكر المدينة، وعدم الإشارة إليها وإلى ملامحها، وذكر وردة الثلج والقيروانية مستقلاً بمعية تكرار فعل (خُذ) للأمر يعبر عن تشبث الشاعر بالمكان، والإقبال عليه، ورفض السكونية التي اتسمت بها المدينة المعاصرة وعدم الانتماء إلى المكان الأول.

المحور الأول: في هذا المستوى نقوم بمعالجة الصورة البنيوية وما استخدمها الشاعر من استدعاء التراث، ومفارقة الأدوار، والانزياحات.

التحليل السيميائي للنص:

إن من جاء من الريف بسذاجته لايطيق رؤية المدينة المليئة بالمتناقضات والمفارقات، وكأنه ينغمس في الوحل، نظراً لأن تربيتهم الاجتماعية البسيطة، وعاداتهم الريفية التي تمتاز بالصدق والبعد عن كل أساليب الخداع، والزيف، والتعقيدات التي تكثر في المدينة تخلق في أنفسهم نفوراً وتبرماً من هذه الحياة الجديدة، ومن هذه البيئة المستحدثة وتجعلهم في حنين دائم إلى حياة الريف (قميحة، 1981م، 357). قال الشاعر:

ناعساً في قطار العرائس، أخترقُ الغابةَ الذهبيةَ/ كانَ المطر/ ناعساً/ نائماً في بيوت الضواحي/ ونافذتي.../ الخريف؟/ السجائرُ عادت رماداً/ وفي الشاي تنطفئُ الجمراتُ الأخيرةُ/ لا بأسَ. أهو الخريفُ/ على الطاولة/ ورقٌ للبياضِ ورمانةٌ من سمرقندَ/ خبزٌ/ وقنّينةٌ/ والطاولة/ لا تردّ السلام/ لا تريد الكلام/ إلى أينَ يمضي قطارُ العرائسِ بي؟ (يوسف، 1988م، 2/ 355 – 356).

يقوم سعدي بالمفارقة المكانية بين المدينة والقرية وقد أحسنَ الشاعر حين جعل النقلة بين المكانين عبر القطار، هذا المفرز المدني الذي يختصر الزمان والمكان معاً، والقطار يجعل المفارقة حيةً قائمةً في الأحاسيس يدركها كل من عاش التجربة ومحطة القطار هي آخر ما يعانيه المسافر (أبو غالي، 1995م، 29) واللافت هنا أن انتقاء هذا الملفوظ جملة بدئية لم يأت عبثا بل هو ناتج عن اختبار وملاحظة منهجية وأول مؤشر منهجي جعلها صالحة لذلك هو أنها قدمت حالة الذات ووضعها الفكري والإجتماعي القائم بشكل مختزل بالإضافة إلى تقديم الفضاء المحيط بها جامداً مخيماً عليه السكون والرتابة والجمود.

إنه استعان بمجموعة من الدلالات لتجسيد خوالجه وهواجسه؛ المطر هنا يحمل المعنيين المتناقضين في عالمين متناقضين، الأول هو المعنى العرفي للفظ، أى رمز الخصب والنماء في الحلم والمعنى الآخر هو المعنى السيابي بوصفه رمزاً للحزن. إن اقتران الحزن بالمطر هو ثيمة تداولية عند الشاعر مما يسمح لنا أن نضع في قاموس الشاعر الشعري المطر معنى من معاني الحزن (الخليل، 2011م، 44). نعوس المطر في هذا المقام بالمعنى الأول يعني انتهاء الخصب في المدينة، ونعوس المطر بالمعنى السيابي يعني عدم الحزن على الجمود والركود، وعلى كل المظاهر السلبية التي لفَّت المدينة، وانتفاء الحزن هنا هو انتفاء للقوة المحرِّكة التي تدفع إلى الرفض لسلبيات المكان والدخول في محاولة جادة للقضاء على كل ما يسحق الإنسان المعاصر في المدينة المعاصرة.

قوله (السجائر عادت رماداً والشاي تنطفئ) دال لمدلول آخر، مفردة الشاي التي تبدو بسيطة ومباشرة تتصل بالموروث الشعبي المحلي، وتوظيفها هنا جاء إشارة إلى سكونية المدينة، والبعد والتمزق في العلاقات بين ساكنيها، والشاي يشرب عادة في الجماعة، وانطفاء هذا الشاي في المدينة وهو صورة إيحائية جاءت للإشارة إلى البعد والمسافة التي سادت الناس وعلاقاتهم في المدينة، وهذا البعد والتمزق في العلاقات نتيجة للوجه المادي للمدينة وقوله (لا تردّ السلام؛ لا تريد الكلام) يشير إلى انعدام العطف والحنان والعلاقات الحميمة في المدينة المعاصرة.

ومن المفردات ذات الشحن الدلالي في هذه المقطوعة هي مفردة (الخريف) وهذه المفردة هنا مفتاح دلالي تدلُ في صورتها اللكسيمية على الوقت، وتدل صورتها النواتية على فصل من الفصول وهي هنا تتمفصل إلى مداليل كثيرة ومن أشهرها؛ الذبول، والانطفاء، والانحدار في المدينة المعاصرة.

قال الشاعر: مدنٌ علّمتنا قراءةَ أسمائنا.../ ثم ماذا؟/ نحن لم نَبْنِ حتى حجارةَ طفلٍ/ لنرمي بها في هدوءِ البحيراتِ/ لم نَبْنِ حتى جناحاً لعينيينِ/ لم نتعلمْ كتابةَ أسمائنا في الصفائحِ.../هذي المدنْ/ قد بناها سوانا/ ولأهلِ سوانا تكونْ/ ولنا أن نغنّي لها/ مثلما ينحني الغصنُ/ أو مثلما يذهلُ الراحلونْ (يوسف، 1988م، 2/356).

هنا يعرض الشاعر الخصوصية الأخرى من الخصوصيات السلبية للمدينة، وهي أن الذين يعيشون في المدينة المنحدرة من جميع الجهات يفقدون هويتهم الخاصة وقوله: (مدنٌ علمتنا قراءةَ أسمائنا، ولم نتعلم كتابة أسمائنا في الصفائح) تجسيد للهوية الإنسانية الضائعة في المدينة، ضاع الشاعر في المدينة، وفقد هويته، والنقاط هنا تكون بمثابة تاكيد على هذا الفقدان و(هذه النقاط من أهم تكنيكات الشعر الجديد حيث لجأ إليه الشاعر تعبيراً وتاكيداً على فقدان الهوية في المدينة) (أبو غالي، 1995م، 20). وقوله (لم نبن حتى حجارة طفل) في هذا المقطع يصور العجز الإنساني في المدينة المعاصرة، ويصور المعاناة الفكرية وفي هذه المدينة المنحدرة من جميع الجهات يرى الشاعر نفسه أمام الطريقين: الخضوع والاستسلام أمام المدينة: (لنا أن نُغنِّي لها مثلَما يَنحَنِي الغصنُ) أو يتركها فيذهل في الغربة.

وقال في المقطع الثاني: في ضريح أبي زَمْعَةَ البَلَوِيِّ بخورٌ/ وماءٌ من الكوز،/ شمعٌ، وهدهدةٌ قيروانيةٌ. يطلُعُ الصبحُ أخضرَ (يوسف، 1988م، 2/357).

هنا يعرض الشاعر ملامح مدينته الفاضلة القيروان، أنها تعجّ بالحياة، البَخُور عطر فاخر والشمع يرمز إلى الاحتفال بكل ما في مدينة الشاعر الفاضلة ويرمز إلى توفير كل شيء فيها واخضرار الصبح فيها اختراق من المألوف لتقديس مدينته الفاضلة، قال الدكتور موسى ربابعة (اللون الأخضر يرتبط في وعي المتلقي باحساسات تدل على الخصب والسلام) (ربابعة، 2011م، 118).

ووصف الصباح بالأخضر وهو اختراق من المألوف، حيث العلاقة بينهما علاقة اللاانسجام، يغدو تجسيداً حقيقياً لصورة لونية جديدة، فالأخضر علامة لونية لها دلالات معينة في وعي المتلقي ومجيء الأخضر حالاً للصباح جاء تعبيراً عن تعميم الحياة بكل ما في القيروان أى مدينته الفاضلة، وتحيلنا إلى نفي كل السلبيات عنها.

وقال الشاعر عن المدينة المعاصرة: ليتَ النساءَ الحزيناتِ حولَ الضريحِ يودعنني/ قبل أن أدخلَ السجنَ/ في الليلِ كانت قبورٌ هلاليةٌ تتمرغُ تحت النجومِ/ وأسوارُ بغداد ترفعُ أبراجَها الحجريةَ./ مكتظةٌ بالمذابحِ أحداقُنا./ الليلُ يكتظّ بالهاربينَ،/ القطاراتُ/ والثُكْنةُ الحجريةُ.../ لا تتركوني وحيدا./ هل سننأى طويلاً عن الأرض؟/ عن كلِ طعمِ الطفولةِ تحت اللسانِ؟/ وعن قَطراتِ الحليبِ التي أَبرأتْنا بها حُلمةُ الأمِّ منَ رمد؟/ يهبطُ الثلجُ ريشَ وسائدَ،/ يخلعُ غصنٌ بقايا ملابسِه كي تطيرَ مع الريحِ (يوسف، 1988م، 2 /357 – 358).

والضريح هو ضريح أبي زمعة، وهو صحابي جاء إلى شمال إفريقيا، ودفن في القيروان، وكان حلاق الرسول، والضريح هنا إشارة مكانية إلى الحياة، والسجن أراد به المدينة المعاصرة بغداد، وهنا يعرض الشاعر مظهراً آخر من مظاهر معاناة الشاعر في المدينة المعاصرة يتمثل في شعوره بالوحدة فيها (لا تتركونى وحيدا) ويتبع هذا الشعور بالوحدة، ويلازمه الشعور بالضياع، فالإنسان في المدينة وحيد ومضيع، إنه يفقد اسمه وهويته في زحمة الأسماء، ويفقد وجوده في هذا الوجود الضخم. كان الجدار (أسوار بغداد). أبرز ملمح للمدينة يفرض نفسه على عيون القادمين إليها من الريف، الجدار عند سعدي يوسف يشكل رمزاً من رموز المعاناة في المدينة، ومن الواضح أن الشاعر هو الذي أبرز الجدار بالشكل الذي يمثل عائقا جوهريا يصدم العين أينما توجهت في المدينة.

وقال في المقطع الرابع: هل تحبُّ التنزهَ بين المحطات في باطنِ الأرض؟/ كانت تقولُ له: إن مسكو تضيقُ/ يقولُ لها: الأَرضُ واسعةٌ/ انظري في العيونِ الوسيعةِ عبرَ المحطاتِ،/ وانتظري النبعَ./ أيُّ البلادِ العراقُ؟/ وأيُّ المدائنِّ بيروتُ؟/ ثلجٌ خفيفٌ على شَعرٍ غوغول (يوسف، 1988م، 2/359).

لقد وظف أسلوب الاستفهام بما يحمله من روح درامية أكثر من مرة مما يدل على التوجس، والانتظار، والحيرة، والخوف، والقلق. ويوحي بمخلفات المدينة المعاصرة المتخلفة (الانحطاط، والموت، والتهشيم و...). مما يجب ذكره في هذا المقام هو التناص القرآني في النص الشعري، وفي قوله (الأرض واسعة) تناص امتصاصي من القرآن الكريم كوَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ إِنَّمَا يُوَفَّى الصَّابِرُونَ أَجْرَهُمْ بِغَيْرِ حِسَابٍ [الزمر/ 10]. وهو يسهم في إغناء البنية الفنية للقصيدة وإنه هنا يفسح المجال واسعاً لعرض النص على ثقافة المتلقي، وإنه هنا يمثل رافداً فنياً إذ يفتح أبواباً كثيرة أمام المتلقي، وتخضع النصَ ومعناه له، وهذا النوع من التناص يشكل استراتجية عمدت إلى تفجير الدلالات الموحية في النص، وإضفاء الموضوعية إلى النص.

قالَ الشاعر في المقطع التالي: مشربُ البيرةِ الفاترةْ/ صامتٌ. لا غناءٌ ولا جمرةٌ./ السجائرُ في الجَيْبِ، والصمتُ في القلبِ./ تأتي النساءُ اللواتي يفتشنَ عنّا/ اللواتي تناءَينَ عنّا./ وتأتينَ أنت البهيمةُ.../ تأتينَ دافئةً، مثلما يدفأُ الثلجُ./ ألمحُ من فُرجْة البابِ وجهَكِ،/ مشربُ البيرةِ الفاترةْ/ صامتٌ./ لا غناءٌ ولا جمرةٌ./ أنتِ لمِ تدخلي/ أنتِ لمِ تسبلي خصلةَ الشَعرِ لصقَ جبيني/ الذي يتغضّنُ/ في مشربِ البيرةِ الفاترة (يوسف، 1988م، 2 /360 – 361). (البيرة) مشروب ممزوج بالكحل يشربها القرويون في القرى العراقية إلى جانب السيجار للتهدئة الفكرية وصمت مشرب البيرة وكون السجائر في الجيب في المدينة يشير إلى الملل والضجر والإزعاج الفكري في المدينة. هذه المقطوعة تصوير عن عذابات المدينة الاجتماعية والنفسية؛ في هذه المقطوعة جعل الشاعر المدينة فاجرة وعاهرة، تفتح فخذيها لكل الطارئين؛ وهذا التصوير من المدينة في هذا المقطوعة رفض مطلق للمدينة وقذراتها التي تجعل المدينة ميتةً وتجعل ساكنها شريداً في متاهات الصحراء والضياع وهذا الوجه من المدينة ما جعل الشاعر يحنّ إلى الريف وصفائها ونقائها وخالص حبها:

متعَباً كانَ عُقبةُ،/ متعَبةً كانت الخيلُ./ والسهلُ يمتدُّ أبعدَ مما ترى الخيلُ (يوسف، 1988م، 2/361).

ثم يقول الشاعر: أنا من ساعة البرج/ من ساحة الثلج، أنقلُ خطوي الخفيفَ/ إلى جامعِ القيروانَ.../ أَقولُ لعُقبَةَ:/ عُقبَةُ، أين الخيولُ/ وأين نريدُ الوصولَ (يوسف، 1988م، 2/362).

مفارقة الأدوار

هنا قام الشاعر ببناء المفارقة التصويرية في قصيدته حيث وظف التراث دون أن يصرح بملامحه التراثية وبدلاً من التصريح بهذه الملامح أضفى الشاعر على هذا الطرف التراثي. عقبة بن نافع والخيول باعتبارهما من ملامح المدينة الفاضلة، الملامح الخاصة بالطرف المعاصر وهو المدينة بغداد، والتي تناقض الملامح الحقيقية المضمرة للطرف التراثي، ومن خلال التفاعل العميق بين هذه الملامح الحقيقية المضمرة، والملامح المعاصرة تبدو المفارقة فادحة أليمة (عشري زايد، 2002م، 141). فوجه المفارقة يكمن هنا في استحضار شخصية عقبة بوصفه وعاء حضاريّاً يوظفّه الشاعر لتصوير تشظي الواقع وتمزقه، وذاك من خلال إضفاء بعض الملامح الجديدة عليه لخلق مناخ تعبيري لتعرية الواقع المؤلم والمفارقة جرت هنا لتجسيد إخماد فاعلية المكان المعاصر، فإذا كان المكان العربي ناصعاً، فهو الآن فقد أصابه الوهن، والضعف، ولا يتمتع حيوية وفاعلية، وتسرب الجمود المتمثل في الثلج بين جنبيه. وهذا النوع من المفارقة يسمى (مفارقة الأدوار) والشاعر من خلال هذا النوع من المفارقة التي تسمَّى الانتهاك الدلالي يهدف إلى تعميق مأساة الواقع.

السيميائية

هذا واسمية الجمل التي تحمل دلالات الثبوت، والاستمرار، والوثوقية في هذه المقطوعة تكون مرتكزاً سيميائياً يؤكد الوجه السلبي للمكان المعاصر الذي جعل الشاعر يشعر بالغربة فيه، والذي أطفئت فاعليته والمفارقة التي وظّفها سعدي يوسف لتصوير البعد الإحباطي للمدينة له دور في تكثيف الخطاب الشعري القائم على التخيُّر اللفظي والإنثيال الجمالي وهي هنا تمكّن المتلقي من استقراء دلالات النص، كما إنها تعمل على تصوير رؤية الشاعر

المركبة لواقعه المعيش، وإخراجها من حيز الذات المجرد إلى حيز الحسي الموضوعي، و(تؤدي وظيفة توصيلية جمالية من خلال تأثيرها في المتلقي وجعله أكثر حساسية ووعياً بواقعه المعيش) (عثمان عباس، 2009م، 135) وذاك من خلال إبراز التناقض بين الواقع والمثال.

وفي مقطع رقم 6 يقول الشاعر: ساحةً بالطباشير مرسومةٌ./ والذي كان غيرُ الذي كان./ ثلجٌ من القطنِ مرتسمٌ منذ يومين عندَ حدود التصوّرِ/ زينةُ عرسٍ على شاحناتِ اللهانة./شرطيٌّ سيرٍ وحيدٌ بكأسٍ زجاجية./ والسماءُ رماديةٌ./ ترسلُ الشمسُ برقيةً: نلتقي بعد شهرين/ تلميذةٌ تتورَّدُ في سرِّ هذا الشتاء،/ وفي الصيف سوف ترى الحُبَّ أوّلَ،/ سيارةُ الخبزِ مسرعةٌ (يوسف، 1988م، 2/ 362 – 363).

ثم يقول الشاعر: هل أصلّي، إذن، للتي قاسمتني السريرْ؟/ هل أصلّي. إذن، للتي قاسمتني الضمير؟ (يوسف، 1988م، 2/364).

هناك استطاع الشاعر أن ينجح في رسم جو شعري موح بعالم الغياب، والفقدان في المدينة عن طريق المفردات، والتراكيب التي جاءت متماشيةً، وهدير أعماق الشاعر وخوالجه، وعن طريق الانزياحات الإبداعية في النص من مثل رمادية السماء؛ لأن جمع الضدين أكثر دلالة على المفارقة. فشاحنات اللهانة، إرسال البرقية، والالتقاء بعد الشهرين وسيارة الخبز تجمع عناصر حركية، وبعضاً صوتية توحي بصفات المدينة السلبية، والتشكيل هنا يشير إلى عامل الزمن في المدينة. ومن أبرز ما يميِّز المدينة الإحساس فيها بعامل الزمن وانعكاس هذا العامل على الحياة نفسها وعلى علاقات الإنسان بعضهم ببعض. فالزمن عامل جوهري في حياة أولئك الأناس الذين يعيشون في المدينة بل هو ميزان العلاقات بينهم والزمن هو السيف المسلَّط على رقاب الجميع في المدينة وأهلها دائماً في الحركة، والهروب تعبير عن ذلك الإحساس الإنساني في المدينة. واللون يحكم على هوية كل شيء في المدينة. والشاعر أراد بقوله المكتظ بالهاربين، وسيارة الخبز مسرعة أن يعرض ملمح آخر من ملامح المدينة وهو الوجه المادي للمدينة (هذا الوجه الذي يهمِّش الروحي ويبعد الإنسان عن السمو الروحي ولا يترك مجالاً للتأمل والسروح الفكري ومن أين يأتي السمو الروحي والسروح الفكري في أجواء تعج بالضجيج والصخب والمادية) (قميحة، 1981م، 360). وقول الشاعر (قاسمتني السرير) دلالة على زيف الحب في المدينة، وزيف الحب رديف لضياع الإنسان وإبعاده عن السعادة.

هذا وضع المدينة المأساوي ولأن الشاعر وعى وعياً عميقاً لما يجري في المدينة يؤكد على ضرورة التضحية في سبيل خلاص المدينة من الاستبداد السياسي والاجتماعي، ويحسب هذه التضحية موتاً تحيا بها جماعة الشاعر في المدينة بل تحيا بها الإنسانية ويقول: في الكنيسة ندخلُ/ هذا العشاءُ الأخيرُ/ وهذا هو الصَّلبُ.../ والبعثُ./ هل مريم المجدليةُ تعرفُ؟/ تعرفني؟/ وددتُ لو أنك ما كنتِ عابثةً بالذي في الهواء المباغت/ لو كنتِ أرهفَ.../ لكننَا – ولنصدِّقْ قليلاً حماقاتنا– في العشاءِ الأخيرِ (يوسف، 1988م، 2/363) وعلى جميع الذين يعيشون تحت هذه الظروف المنساة للإنسانية أن يقوموا بدور المسيح؛ فدور المسيح ليلة العشاء الأخير قمة التسامح الإنساني، الذي يمثل جوهر العقيدة المسيحية (هلال، 2010م، 225).

إنه لا يتعلق بالمدينة والقرية ما تزال حية في ضميره وأنها أصالته: يا ولدى... ماذا أقولُ، إذن، للضيوفِ الذين يجيئونَ. /يا ولدي!/ قل لهم: إنني أعرفُ الدربَ./ أخبرهمو بالذي أتذكّرُ.../ بيتي على النهر، لا شكَّ./ بيتٌ به نخلةٌ/ وحديقةُ وردٍ وآسٍ/ ونافورةٌ للحشائشِ/ ليمونتان، وأرجوحةٌ أنتَ تعرفها جيداً./ والسماءُ هنا غرفتي/ والسحابة فرشي (يوسف، 1988م، 2 /365). وقوله (والسماء هنا غرفتي والسحابة فرشي) يتناص مع قول الشاعر أبي الشمقمق، حيث يقول:

فمنزلي الفضاءُ وسقفُ بَيتي سماءُ الله أو قطعُ السحاب
فأنتَ إذا أردتَ دخلتَ بيتي علىَّ مسلماً من كلِّ بابِ

(أبو الشمقمق https://ar.wikpedia.orj/wiki/)

إن سعدي يوسف حين يرى اضمحلال الإنسانية في المدينة لا يطيق، وينزح من مدينته، ويفرش نفسه في حضن موسكو لعله يخفف قليلاً من آلامه، وموسكو هي نهاية القطار لنقل: لنقُل إن قبلَ الكلام انتهاءَ الكلامْ/ لنقل لعصافيرِ موسكو السلام/ للصبايا بساحاتها/ للنوافذِ في ليلةِ العيد/ للشقّة الدافئةْ/ للحدائقِ/ للراقصينْ/ ولأغنيةِ العاشقينْ/ لنقل لسماواتِ موسكو السلامْ (يوسف، 1988م، 367/2).

والوعي السيميائي يحيلنا إلى تجمع خطابي في النص نعني بالتجمع الخطابي هو تمحور المفردات والتراكيب في النص حول محور واحد يمكن تسميته حقلا دلالياً ويعرفه جريماس بأنه مجموعة من الصور المتلاحقة يشد بعضها على البعض ونحن نعبر عن هذه العلاقة بين التراكيب النصي والمفردات المتضامة بالتجمع الخطابي (configuration Discurisive) والتجمع الخطابي في هذا النص الشعري من سعدي يوسف تحقق من خلال اجتماع مجموعة من المفردات والصور الإيحائية التي كلها تصب في مجرى دلالي واحد وهو تصوير البعد الإحباطي للمدينة التي تنسف كيان الشاعر وجعلته يشعر بالغربة جعلته في مفارقة دائمة.

المحور الثاني: في القراءة البنيوية نتطرق إلى دراسة الموسيقا بأنواعها المختلفة، كما في هذا المستوى نقوم بمعالجة الصورة الفنية وما استخدمها الشاعر من الألفاظ ذات الشحن الإيحائي، والبنية التركيبية، والأصوات.

الموسيقا الخارجية:

وهي (عنصر أساس من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته والموسيقية في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي (وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء سلطاناً على النفس، وأعمقها تاثيراً فيها، وأقدر وسائل الإيحاء تعبيراً عن كل ما هو خفي وعميق في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه) (عشري زايد، 2000م، 154). وظف الشاعر في قصيدته وحدة إيقاع (فاعلن) وهي تشكيلية إيقاعية تمثل نواة بحر المتدارك أو المحدث. هذا البحر في هذه القصيدة إضافة إلى صبغته الجمالية المتأتية من الأنغام الموسيقية التي تطرب الآذان وتُهيِّجُ السامعين، له الشحن الدلالي يخلق هرموناً إيقاعياً للنص الشعري. المتدارك من البحور الشعرية سريعة الإيقاع خاصة حين تطرأ عليها بعض التغيرات من مثل الخبن (فَعِلن) والقطع (فعْلن) والتذييل (فاعلان) فقد حاول الشاعر هنا ربط الإيقاع بتجربته

الشعورية حيث قدم للمتلقي من خلال هذا الإيقاع حالته النفسية التي تشوبها الحيرة والقلق والاضطراب والتوتر النفسي الناتج عن المدينة المعاصرة التي تصدم الإنسان المعاصر وأرى أن هذا الإيقاع بسرعته وحركيته إلى جانب تجسيد الحالة النفسية للشاعر تتلاءم واحتدام حالات الفقدان (ناجي، 2016م، 37). في المدينة المعاصرة خاصة حين يصاب ببعض التغيرات التي تزيده إلى جانب التدوير سرعة وحركية:

السجائرُ عادت رَماداً

فاعلن/فَعِلن/فاعلن/فا

وَفي الشاي تنطفئ الجمراتُ الأخيرةُ

عِلن/فاعلن/فَعلن/فَعِلن/فاعلن/فَعِ

لا بأسَ أهوَ الخريفُ؟

لن/فاعلن/فاعلن/فَ

على الطاولةْ

عِلن/فاعلن

الموسيقية الداخلية:

التكرار: إنه يوفر طاقة مضافة تحدث أثراً جليلاً في المتلقي، وله دور بناء في الإفهام، ويعين المتكلم على ترسيخ الرؤية والفكرة، فالتكرار يؤدي إلى تقوية النبرة العامة للكلمة (مثنى كاظم، 2015م، 153). يقول غريماس: «ثمة ما يبرر للتكرار وجودَه، إنه يسهل استقبال الرسالة، غير أن وظيفة التكرار لا تقف عند هذا الحد ذلك لأنها تخدم النظام الداخلي للنص الذي وتشارك فيه، وهذه قضية مهمة لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور كما يستطيع أن يكثّف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى» (عياشي، 2015، 73). فللتكرار صور كثيرة في قصيدة سعدي يوسف، ومنها تكرار الجمل، وتكرار المفردات، وتكرار الأصوات.

من صور التكرار: تكرار ـ(ناعساً) (جملة) وتكرار (السجائر في الجيب) و(الصمت في القلب) و(مشرب البيرة الفاترة) وغيره، الذي يؤكد البعد الإحباطي للمدينة، وتكرار (ناعساً) (مفردة) في المقطع الأول يهدف إلى تجسيد لحظة العجز الإنساني في القصيدة، وأحيانا يجمع الشاعر إلى جانب تكرار الجمل أو المفردات أداة لغوية أخرى تؤازر في تعميق فكرته، كما نلاحظ في المقطع الأول والسادس من القصيدة: إلى أين يمضي قطارُ العرائس بي؟/ أينِ يمضي بهذا القميصِ الخفيفْ/ أين يمضي بهذا الخريفْ/ هل أصلي، إذن، للتي قاسمتني السريرْ؟/ هل أصلي. إذن، للتي قاسمتني الضمير (يوسف، 1988م، 364/2، 365). فنلاحظ هنا مزج الجمل التكرارية بالاستفهام ويشكل الاستفهام ضرباً لافتاً من ضروب التكرار في شعر سعدي يوسف تتبأر دلالته حول تجربة الشاعر الواقعية، وما يحيطها من مفارقات، وتناقضات، وعوامل الحيرة والقلق، فيتخذ الشاعر تكرار السؤال موحياً بأبعاد هذه التجربة (عثمان عباس، 2009م، 108). والتكرار متواشجا مع الاستفهام يسهم في تجسيد تجربة الشاعر إسهاماً.

ومن صور التكرار في القصيدة تكرار حرف أو أكثر كما نلاحظ في تكرار السين والشين في المقطوعة السادسة، وهذا التكرار الصوتي جاء لشدّ الانتباه إلى المعنى، وتقوية جانب المعنى بالتشاكل الصوتي بين المفردات في النص الشعري. ومن صور التكرار في هذه القصيدة التكرار الوزني أي التكرار التوازي من مثل الوصول، الخيول، القلب، الثلج، الجيب، السهل، الخيل، وغيرها... والتكرار التوازي خاصية بنيوية إلى جانب دوره في بناء الانسجام النصي له دور بارز في إثراء النص، وتنمية المعنى بانجذاب المتلقي نحو النص برفع الملل والضجر الناتج من طول النص عنهم.

المستوى الصوتي: تعد هذه القصيدة من أبرز قصائد سعدي يوسف ليس على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى التركيب والتركيب الصوتي بالذات، ولم يصل إلى هذا المستوى إلا بعد رحلات طويلة بين الألفاظ وسحرها الموسيقا وتلاحمها مع المعنى. فقد حشد الشاعر طاقة صوتية كبيرة في قصيدته تواشجت مع المعنى في نسيج رائع إيحائي، ويتجلى البناء الصوتي من خلال إنتقاء الأصوات المهموسة والمجهورة؛ كي تكون منسجمة مع وحدات الجمل. الحروف الحلقية أسهمت هنا في إطالة الصوت، وامتداد النفس، وتلائم نغمة الحزن والوجع؛ مما يعانيه منه الشاعر في المدينة وتوحي بظلال من الحزن في القصيدة، من أول القصيدة ناعساً في قطار العرائس اخترق الغابة الذهبية إلى آخرها، وحروف المدّ في السجائر في الجيب، والسجائر عادت رماداً وغيرها... توحي بسرعة تغير الأحوال في المدينة، ومما يلفت النظر هو استغلال الشاعر لعنصر التكرار الصوتي لإضفاء جوّ موسيقى معين تتفاعل معه وفي إطار بقية وسائل الإيحاء والتعبير الأخرى، قال الشاعر: ساحةٌ بالطباشيرِ مرسومةٌ./ والذي كان غيرُ الذي كان./ ثلجٌ من القطنِ مرتسمٌ منذ يومينِ عندَ حدودِ التصوّرِ/ زينةُ عرسٍ على شاحناتِ اللهانة./شرطيٌّ سيرٍ وحيدٌ بكأسٍ زجاجية./ والسماءُ رماديةٌ./ ترسلُ الشمسُ برقيةً: نلتقي بعد شهرين/ تلميذةٌ تتورَّدُ في سرّ هذا الشتاء،/ وفي الصيف سوفَ ترى الحُبَّ أوّلَ،/ سيارةُ الخبزِ مسرعةٌ (يوسف، 1988م، 2 /362 – 363).

فتكرار الوحدة الصوتية المؤلفة من الراء والسين قد أضفى على المقطع جواً إيحائياً غريباً، وأكسب الأصوات قيمة موسيقية خاصة تضافرت مع بقية العناصر الإيحائية الأخرى في تصوير ذلك الجوّ السلبي للمدينة، فتكرار السين (11 مرة) والشين (5 مرات) في المقطع السادس وهما من الأصوات التي تتمتع بصفة التفشي، والشاعر بتوظيف هذين الصوتين يعبر عن انتشار العذاب الإنساني في المدينة كما أن هذين الصوتين الضّيقة مخرجيهما لهما دور مباشر في التعبير عن الشعور بالضيق في المدينة. وروي (اللام) في (عقبةُ أين الخيول) و(أين نريد الوصول)، و(عربات الرحيل)، و(الشتاء الطويل)، و(عربات العويل)، و...، وهو صوت مجهور انحرافي فقد جاء بما فيه من قوة وتردد صوتي، مرتبطاً بحالات الغضب، والثورة، والرفض المطلق لواقع المدينة المميت المضطرب المليء فوضى وهمجية، كما جاء روي (الباء) في القصيدة يوحي بما يوحى به روي (اللام). إلى جانب توظيف (اللام) و(النون) روياً نرى الشاعر يوظّف روي النون تعبيراً عن مشاعره فصوت (النون) يحاكي في حال السكون أي في حالة القافية المقيدة صوت طنين النحلة أو البعوضة هذا الطنين المتواصل دون التوقف يسبب الشعور بالتوتر الشديد لدرجة أن الإنسان قد يفقد أعصابه، ويضطرب إذا فشل في القضاء على تلك البعوضة المزعجة التي تأبى الرحيل، وهذا

ما يوافق حالة الشاعر الذي وضع المدينة المأساوي جعله مضطرباً وقد جاءت أصوات المدّ الألف، والياء، ردفاً لهذا الروي كي تعبر عن الرغبة الشديدة في الخروج من هذا الوضع الأليم (بديدة، 2011م، 56). واللافت للنظر في القصيدة هذه هو اجتماع القافية المقيدة وقافية الألف المشبعة الحزينة و(القافية المقيدة فقد عملت على لجم الانطلاق في قافية الألف المشبعة الحزينة وكأنها ضابط وقف يصل بالحزن إلى إيقاع قراره ساكن، كابحاً جماح الأمنيات، ومرتداً إلى واقع مرٍّ معيش، إنه إيقاع دقيق يتردد بين امتداد أو انطلاق نحو فرح مأمول واصطدام بواقع مرير) (قطوس، 2000م، 75). ويشكل نهايات موسيقية آسرة يضيف حزناً شفيفاً إلى السياق وايضا غلبة المقيد من القوافي على هذا النص الشعري تعبر عن سكونية المدينة المعاصرة والظاهرة الأسلوبية الأثيرة في هذه القصيدة هي التنوع الصوتي في الروي ففي المقطع الأول نرى الروي يتوزع بين مجموعة من الأصوات فالشاعر أسَّس الروي بصوت السين ثم وظف التاء المربوطة ثم الراء ثم الألف وثم الياء وبعده الفاء وثم الألف ثم التاء وبعده الضاد وبعده الدال وثم التاء وبعده الميم وثم الياء وهذا التنوع الصوتي في الروي له الدور الوظيفي إذ يعبر عن توتر الزمان والمكان في المدينة ففي مثل هذا الزمن المتوتر والمكان لا بد من إيقاع متوتر أيضا.

المستوى التركيبي

من أهم محاور الدرس البنيوي هو دراسة التراكيب النصية والأزمنة، وعدد توارد الأفعال في النص، والإنشاء والخبر بوصفها الأنساق العلاماتية التي تُوَظَّف في النص. تنقسم الجملة في الدرس النحوي إلى الفعلية والاسمية، وكل جملة في النص ترتبط بنوايا المبدع ومقاصده. نحن نرى في قصيدة سعدي يوسف تكريساً واضحاً للجملة الاسمية والحضور المكثف للجملة الاسمية يعبر عن استمرارية معاناة الذات الشاعر في المدينة المعاصرة والكآبة والخفاق الذي أحاط بالشاعر فيها كما يؤكد من خلال دلالتها أي الجملة الاسمية على الثبوت والوثوقية، البعد الإحباطي للمدينة المعاصرة. (أما الجملة الفعلية فتفيد التجدد والحدوث والتغيير والتقيد بالزمن، وهذا يعطيها حيوية ونشاطاً لأن الفعل مرتبط بالزمن وتحوّلاته) (الحسيني، 2004م، 247). وتوظيف الجملة الفعلية (40 %) بهذه الدلالات في القصيدة وإن كانت أقل تواتراً بالنسبة للاسمية (60 %)؛ تعبِّر عن تشبُّث الشاعر بالحياة والمحاولة لإعادة الفاعلية إلى المكان المعاصر وظاهر الإحصاء الذي قمنا به في هذه القصيدة في مستوى الأفعال يدل على الحضور الطاغي للأفعال المضارعة في النص.

إن الحضور المكثف للأفعال المضارعة (80 %) بالنسبة إلى الأفعال الماضية (20 %) تمنح النص الحركية وتعمل على تعرية الواقع، من خلال استحضاره للواقع المعيش وتصبح دالة مفتوحة على مآساة المدينة من خلال دورها في إضفاء الموضوعية إلى النص، ودلالتها المباشرة على العالم الخارجي للنص الشعري.

هذا والظاهرة الأسلوبية اللافتة للنظر في هذه القصيدة في المستوى التركيبي هي كثرة الالتفات أي الانتهاك التركيبي بين الجمل والأفعال؛ فنرى مثلا في المقطع السادس من الخطاب الالتفات من الجملة الاسمية (مشرب البيرة فاترة) إلى الفعلية للغائبة، ومنها إلى الفعل المضارع للمخاطبة (تأتينَ أنت بهيةً)، ومنه إلى الفعل المضارع للمتكلم وهو (ألمح)، والالتفات هنا انحراف تركيبي يرفع النص من الصورة العادية إلى شعرية الصورة، والأداء، والتعبير، والتدليل، والإيحاء.

ومن أهم السمات الأسلوبية في هذه القصيدة هو إسقاط أدوات الربط بين الجمل، والانتقال من الخبرية إلى الإنشائية من مثل قوله: وأسوارُ بغداد ترفعُ أبراجَها الحجريةَ./ مكتظةٌ بالمذابحِ أحداقُنا./ الليلُ يكتظّ بالهاربينَ،/ الفطاراتُ/ والثُكْنةُ الحجريةُ... (يوسف، 1988م، 2 /357 – 358)؛ حيث أسقط الشاعر أداة الربط بين الجمل، ومثل قوله في المقطع السادس: ساحةٌ بالطباشيرِ مرسومةٌ./ والذي كان غيرُ الذي كان./ ثلجٌ من القطنِ مرتسمٌ منذ يومينِ عندَ حدودِ التصوّرِ/ زينةُ عرسٍ على شاحناتِ اللهانة./ شرطيٌّ سيرٍ وحيدٌ بكأسٍ زجاجيةٍ./ والسماءُ رماديةٌ./ ترسلُ الشمسُ برقيةً: نلتقي بعد شهرينِ/ تلميذةٌ تتورَّدُ في سرِّ هذا الشتاء،/ وفي الصيف سوفَ ترى الحُبَّ أوّلَ،/ سيارةُ الخبزِ مسرعةٌ (يوسف، 1988م، 2 /362 – 363). وحين نتأمل في هذه الأسطر الشعرية نجد أن المرسل بهذه الإسقاطات في النص الشعري قد أحدث منبها أسلوبياً له الشحن الدلالي يعبِّر عن توتُّر الواقع وتشظي الزمان والمكان وثقلهما على الذات الشاعر، وهذه الصيغة قد أعطت غرضاً دلالياً للنص الشعري وأكد دلالاته الالتفات من الخبرية إلى الإنشائية.

الصورة الفنية

ممّا تمتاز به قصيدة سعدي يوسف كثرة الصور فيها، الصور الحركية، واللونية والبصرية. (فالصورة الحركية تتمثل في نمط من الصور يجعل الحركة أساساً لتشكيل الصورة، بهدف بثّ الحيوية في النسيج الشعري وعبقرية الشعر تكمن في إبراز الفاعلية، والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة) (خضر، 2004م، 189). ويتجلى ذلك في الصور الحركية، وهي من أنماط الصورة التي وردت بكثرة في قصيدة سعدي يوسف. المقطع الأول. في البدء يضعنا أمام الصورة الحركية التي تضفي إلى النص الحيوية والفاعلية: ناعساً في قطار العرائس، أخترقُ الغابةَ الذهبيةَ، فأخترق فعل مضارع يشى بالحركة، وعملية النقل في أنقل خطوي تشي بالحركة وفعل أمر (خذ) في العنوان نفسه حامل للحركة. هذا وإنه في بعض الأحيان يكون الليل مسرح الحركة في قصيدة سعدي يوسف، والليل يدل على السكون إلا أن الشاعر جعله مفعما بالحركة من مثل قوله: في الليلِ كانت قبورٌ هلاليةٌ تتمرغُ تحت النجوم/ وأسوارُ بغداد ترفعُ أبراجَها الحجريةَ./ مكتظةٌ بالمذابحِ أحداقُنا./ الليلُ يكتظّ بالهاربينَ.

ومن يمعن النظر في قصيدة سعدي يوسف يرى أنه اعتمد إلى جانب الصورة الحركية على الصورة البصرية والصورة البصرية على غاية الأهمية إذ تعتمد على حاسّة البصر للدخول من خلالها إلى شعور المتلقي، وتطلق طاقاتها الإبداعية ليحلق خيال المتلقي فيتصور أنه يبصر تلك الصورة بكل جزئياتها.

هذا فنجده إلى جانب الصور الحركية والبصرية يستخدم الألوان بدلالات عميقة في نصه الشعري، استخدم سعدي يوسف الألوان في بناء صوره وأقام بعضها على علاقة تضاد لوني كقوله: الصبح الأخضر، والسماء رمادية، والأرض الخضراء، وغيرها. والشاعر اعتمد على هذا البناء المفارقة بين المكانين بالألوان.

توظيف اللون الأخضر يدل على النماء والحيوية التي تربو وتزيد، فنجح الشاعر في استخدام هذا اللون «ليدلّ على الحيوية في القرية» (الصمادي، 2001م، 126). وفي السماء رمادية جمع الضدين من الألوان وأراد الشاعر بهذا الصورة اللونية أن تجسد مأساة المدينة، وتزيد من حدة المفارقة بين المكانين لأن جمع الضدين أكثر دلالة على المفارقة لأن الرمادي مزيج من الأبيض والأسود، والمزج بين المتناقضين في المفارقة أكثر فاعلية في تجسيد المفارقة، وهكذا الشاعر بتوظيفه الألوان في خطابه أعطى المعنى أبعاداً إيحائية كثيرة، وهكذا حقق النص الشعري حضوره المميز عند المتلقي لكونه مترعاً بالوعي الشعري، فضلاً عن عمق التجربة الشعرية، إذ يكثف الشاعر الرؤية بالمدينة المعاصرة حتى يجعل النص حافلاً بالإكتناز الفني الذي يجعل المتلقي في عمق التجربة. كما نلاحظ في وصف الشاعر لملامح المدينة السلبية، ويجعله أي النص مرفوداً بالصور الإيحائية التي ترمي إلى تجسيد الهدف المتوخي، وهو تجسيد المفارقة بين المكانين.

الخاتمة:

قصيدة (خذ وردة الثلج) من أهم قصائد سعدي يوسف التي تكشف عن تجربته المترعة بالأسى في المدينة التي تجسد موقفه الرافض من البعد السلبي الإحباطي للمدينة التي جعلت بتحجرها وجمودها وسباتها، الإنسان المعاصر يشعر بالغربة وهو يلفُّه فيها الحزن والأسى وحس الضياع من المدينة التي تسلبه كل تطلع روحي يحملُ إلى قلب الإنسان شعوراً بالأمن والهدوء والسكينة، شعوراً يطلق الفكر ويجعله يسرح في أبعاد الخلق والتأمل. توالدت في هذه القصيدة الصور الرمزية التي تشكل تضاداً حاداً وتناقضاً صارماً بين المدينة والريف وهما يحملان طابعاً حضاريًا للتجربة البشرية على مرّ العصور والدهور. إن المفردات هنا مشحونة بالمواقف والتصورات الأيدولوجية التي تعكس ثقل الزمان والمكان على الشاعر وتشظيهما وسكونيتهما التي تجعل الإنسان يشعر في ظلها بضياع إنسانيته. التناص بوصفه استراتيجية من أهم استراتيجيات هذا النص، أسهم في إغناء البنية الفنية للقصيدة ويفسح المجال واسعاً لعرض النص على ثقافة المتلقي والمفارقة هنا أيضاً من أهم المكونات الأسلوبية الأثيرة التي وُظفت لتعميق مأساة الواقع وإضفاء الموضوعية إلى النص وما يحمله من القناعات والأيدولوجيات. وتضطلع الموسيقا في هذا النص دوراً إيحائياً ويؤدي الإيقاع وظيفة جمالية منظمة ذات رتوبة لدى المتلقي، والمتلقي يجعل دور المتلقي مركزياً في عملية الإيصال، مما يساعد على تحطيم الفواصل بين شعور المتلقي والمرسل، كما أن اعتماد الشاعر على الإيقاع الداخلي أضفى تنميقاً لفظياً وإيقاعاً مناسباً لحالته النفسية في المدينة المعاصرة كما نوَّع في استخدام الروي والقافية مما يلائم التوتر المحيط بالشاعر في المدينة المعاصرة.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم
2. أبو غالي، مختار، (1995م) المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
3. إسماعيل، عزالدين، (1972م) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، بيروت، دار العودة.
4. بديدة، رشيد، (2011م) البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار القباني، باتنة، جامعة الحاج لخضر.
5. ثامر، فاضل، (1992م) الصوت الآخر؛ الجوهر الحواري للخطاب الأدبى، بغداد، المكتبة الوطنية.
6. الحمداوي، جميل، (1997م) السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد25، العدد3، الكويت.
7. خضر، فوزى، (2004م) عناصر الابداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
8. الخليل، سمير، (2011م) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، ط2، دمشق، دار التموز.
9. ربابعة، موسى، (2011م) آليات التاويل السيميائي، الكويت، مكتبة آفاق.
10. السياب، بدر شاكر، (2000م) الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، بغداد، دار الحرية.
11. الشيخ فرج، حميد، (2013م) سيمياء العنوان في الشعر العراقي الحديث، بيروت، مكتبة البصائر.
12. الصمادي، امتنان عثمان، (2001م) شعر سعدي يوسف ـ دراسة تحليلية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
13. عبدالحليم عباس، عباس، (2002م) إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي، عمان، وزارة الثقافة.
14. عثمان عباس، شريفة، (2009م) أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، جامعة خرطوم.
15. عشري زايد، علي، (2002م) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، القاهرة، مكتبة ابن سينا.
16. عياشي، منذر، (2015م) الأسلوبية وتحليل الخطاب، دمشق، دار النينوى.
17. قطوس، بسام، (2000م) مقاربات نصية في الشعر الفلسطيني الحديث، عمان، دار الشروق.
18. قميحة، مفيد محمد، (1981م) الإتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة.
19. لحمداني، حميد، (1991م) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي.
20. مثنى كاظم، صادق، (2015م) أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي، بيروت، دار الأمان.
21. ناجي، حنين، (2016م) المفارقة وأساليب الشعرية في ديوان رجل من غبار لعاشور فني، الجمهورية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
22. هلال، عبد الناصر، (2010م) الشعر العربي المعاصر: انشطار الذات وفتنة الذاكرة، بيروت، دار العلم والإيمان.
23. اليوزبكي، مؤيد صالح، (2010م) خطبة قس بن ساعدة دراسة بنيوية أسلوبية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد9، العدد4.
24. يوسف، سعدي، (1988م) الديوان، المجلد2، بيروت، دار العودة.