

التَّمثُّل بالصَّوْرة/ وصور التَّمثُّل
قراءة مونتاجية لقصيدة "أوراق الخريف"

Representation by image/and images of representation

A montage reading of the poem "Autumn Leaves "

أ.د. علي كرباع جامعة الوادي (الجزائر) korbaa-ali@univ-eloued.dz	أ.د. العيد حنكة جامعة الوادي (الجزائر) laid-henka@univ-eloued.dz	أ.د. فريد خلفاوي جامعة الوادي (الجزائر) khelfaoui-farid@univ-eloued.dz	أ.د. علي دغمان* جامعة الوادي (الجزائر) ali-doghmane@univ-eloued.dz
---	--	--	--

ملخص:	معلومات المقال
يسعى مقالنا الحالي إلى تقديم قراءة مونتاجية لقصيدة اجترحت تقنية التَّمثُّل بالصَّوْرة لتمرير موقفها الفني من الوجود وقضاياها؛ وهو موقف يستعذب الحزن على الفرح، والمعاناة على الطمأنينة، والموت على الحياة، وقد تأتى لنا ذلك بالتركيز على الصَّوْرة الشعريّة، ممّا أفضى إلى دلالات حدّدت منظورنا للقصيدة بقدر ما وسّعت فهمنا لموضوعها، وعمّقته في أن معاً.	تاريخ الارسال: 2025-10-09
	تاريخ النشر: 2026-06-12
	الكلمات المفتاحية: ✓ التَّمثُّل بصورة ✓ صور التَّمثُّل ✓ قراءة مونتاجية
Abstract :	Article info
Our current article seeks to offer a montage reading of a poem that employs the technique of imagery to convey its artistic stance on existence and its issues. It is a stance that prefers sadness to joy, suffering to tranquility, and death to life. We achieved this by focusing on the poetic image, which led to connotations that defined our perspective of the poem as much as they expanded and deepened our understanding of its subject.	
	Keywords: ✓ Representation by image Images of

1. مقدمة:

نقصد بـ "التَّمثُّل" استعادة لحظة زمنية فائتة، ومحاولة التفاعل مع حدثها/ أو أحداثها كما وقعت فعلاً، وهو غير "التَّذَكُّر" الذي يعني بناء قصة على قصة، ثم إن الأخير يُفقد اللحظة المستعادة زخمها؛ نظراً لخلوه من الأحاسيس والمشاعر المنبثقة إثر التفاعل المباشر مع الحدث الواقعي، بينما يسعى التَّمثُّل إلى إعادة عيشها كما حدثت حقيقة، ولا يتأتى ذلك إلا بالارتداد إلى زمنها التي حدثت فيه بدل بناء حيز تخيلي يُمائلها، ومن ثمّ الولوج إلى عوالمها والتماهي في تفاصيلها، وهو ما استجليناه في قصيدة "أوراق الخريف" لـ (يوسف غصوب) التي تمثّل فيها الشاعر لحظة زمنية فائتة؛ وهي لحظة وفاة أمّه، من أجل تقبّل حقيقتها وتجاوزها، أو ربّما للانفلات من أسرها، من خلال إقامة بديل موضوعي للموت؛ وهو الخريف، والحياة؛ وهي الطبيعة، أي الأم، الأمر الذي يضعنا في مواجهة التساؤل التالي: كيف تمثّل يوسف غصوب حدثاً واقعياً فائتاً بصورة فنيّة مائعة؟ وما هي دلالاتها؟ وهو ما استوجب علينا تفكيك القصيدة إلى مشاهد، يقوم كلّ مشهد منها على مجموعة من الصّور الجزئية التي شكّلت سادية القصيدة وعوالمها الشعريّة، فتنتفتح القراءة، في الأخير، على حزمة من الدلالات التي تتناسل بالموازاة مع تنامي رؤيا القصيدة وبنياتها الممكنة، ممّا يُسهم في تعميق موضوعها؛ التَّمثُّل، بقدر ما يُحدّد صورته، وكيفيّاتها ونوعيّاتها.

2. مقدّمت لقراءة القصيدة

1.1. يوسف غصوب

هو يوسف ملحم شيبان غصوب، ولد في قرية بيت شباب، إحدى قرى المتن الشمالي بלבّان سنة 1893م، وقضى في بيروت سنة 1972، شاعر ونّاثر وصحفي ومترجم وناقد. من أعماله: القفص المهجور (شعر) - أفاصيص (قصة) - بيت الغاب (رواية) - طاغية القرية (مسرحية) - أخلاق ومشاهد (مقالات في الأخلاق والعادات اللبنانيّة) - دراسات ومنوعات (دراسات نقدية وبحوث) - بُورة الأفاعي لفرانسوا موريالك - François Mauriac (1885-1970) (رواية مترجمة) - مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين (الثقافية، 2025).

2.3. قصيدة "أوراق الخريف"

القصيدة من مجموعته الشعريّة "القفص المهجور" الصّادرة سنة 1928م، تتألّف من 25 بيتاً، وتقع في خمس صفحات من الحجم المتوسط (ص 47-52)، تحكي القصيدة عن عواطف ذاتيّة كلّها حزن وحسرة وشكوى، انتابت الشاعر في فصل الخريف (غصوب، 1936، ص 47-52)، وهذا بيانها:

- التعبير عن مشهد الخريف.
- تشبيه المشهد بوجودان الشاعر.
- تشبيه وجدان الشاعر بقصّة المصدور المحتضر وبكاء ذويه من حوله.
- تشبيه قصر حياة الشاعر بقصر حياة الأوراق المتناثرة على الطّريق.
- التعبير عن حالات الحزن والاغتراب والسوداوية التي تكتنف حياة الشاعر ووجدانه.
- مخاطبة الطبيعة (يا غاب) وبثّها بعضاً من همومه ونفثات وجدانه.
- ولوج الحلم، أو التعبير عن مشهد/ رؤيا الشاعر، وهو بين القبور يتملّى شريط حياته من الميلاد إلى الممات.
- تنتهي القصيدة بمعنّى مفاده: أنّ الخريف هو الموت؛ لأنّه يؤذن بموت الطبيعة، أو بدايته، أو اختتام حلقة من حلقات حياتها المتكرّرة، كما تُعدّ الكهولة نهاية حياة الإنسان أو بداية نهايتها؛ ذلك أنّ الخريف هو المعادل الموضوعي لعمر الإنسان بالنّظر إلى الأطوار الأربعة لحياة كليهما؛ وهي الشّتاء (= الطّفولة) والرّبيع (= الشّبيبة) والصّيف (= الكهولة) والخريف (= الشّيوخوخة).

3.4. سياقات القصيدة

أ. اجتماعياً

ولد غصوب في عصر الفكاك من الأتراك، وبداية الانتداب الفرنسي، وتقسيم الشام، ثم احتلال فلسطين، ينحدر من أسرة ميسورة الحال، محافظة على لغتها العربية نظراً لاتصالها الشديد بالتراث القديم، والتزامها الصلابة بالمسيحية بفرعها اللبناني المعروف بـ "المارونية" (مجموعة من كبار الباحثين، 2005، ص11)، يؤكد ذلك مساره التعليمي والتعليمي الذي تم في بيئات دينية محض، حيث زاول دراسته بالمدرسة اليسوعية بالزمنية (من قرى قضاء عالية في محافظة جبل لبنان)، ومعهد الآباء اليسوعيين ببירות، ثم تدريس اللغة العربية بالمدرسة المارونية بروما (إيطاليا)، وليون (فرنسا) (سابا، 1974، ص35-37).

ب. ثقافياً

تأثره الشديد بالأدب الفرنسي خاصة الرومانسية والرمزية (لبكي، 1954-1955، ص154-156)، واندفاعه إلى ترجمة أعمال أدبائها الكبار ترجمة فنية مائعة، من ذلك ترجمته لرواية "الأمير الصغير- Le petit prince" لأنطوان دوسانت إكزوبيري- Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944)، ومسرحية "بشارة مريم- L'Annonce faite à Marie" لبول كلوديل- Paul Claudel (1868-1955)، والرواية الفلسفية الشهيرة "صادق- Zadig ou la Destinée" لفولتير- Voltaire (1694-1778) (الفاخوري، 1986، ص617)، فضلاً عن عمله مترجماً لدى المفوضية الفرنسية السامية للانتداب إلى حين استقلال لبنان بالكامل (1920-1946م).

ب. سيكولوجياً

يُمثل تعلق الشاعر بالمرأة نوعاً من الهروب نحو الفردوس المفقود، أو رمزاً للجمال الأبدي، أو تعلقاً نفسياً يعيد تكرار حكاية الفقد؛ فقد الابن الصغير لأمه (أنيسة مفرج) وحلول خالته (جميلة) مكانها: زوجة أب وأمّاً أو بديلة لها، ولا يفوتنا ملاحظة المفارقة القائمة بين الاسمين: (أنيسة)/ الأم، و(جميلة) الخالة، أو أخت الأم، أو من حلت محلها في البيت: زوجة وأمّاً، حيث استبدل الأنس بالجمال، أو حلت صورة الجمال الخارجي محل صورة الجمال الداخلي، كأنما هي محاولة لملء الفراغ مُورست من الأب على الابن، أو من الخالة/ الزوجة/ الأم البديلة على الطفل الفاقد لحنان الأم، بدليل عناوين مجموعات الشعرية: "الققص المهجور"، و"العوسجة الملتهبة"، و"فارورة الطيب"، و"الأبواب المغلقة"، إذ ترمز بالترتيب لذكرى امرأة تختلج الوجدان من جهة الفقد، والحنين، والزائحة، والبحث؛ وهي أمّه، فضلاً عن موضوعاته الشعرية التي تتحدث عن المرأة رأساً، أو ترمز إليها، الأمر الذي تؤكد الصورة المتصدرة لقصيدته "أوراق الخريف" التي أخرجها لأول مرة في كتابه "أخلاق ومشاهد" (1924)، ثم أعاد إخراجها للمرة الثانية في مجموعته الشعرية "الققص المهجور" (1928)، تظهر الصورة باللون الأبيض والأسود، وهي عبارة عن قبور تقع على يسار طفل صغير واجم، واضعاً كفه على خده، بينما هو جالس إلى شجرة تهزها ريح الخريف، بالإضافة إلى خط من أشجار السرو المعتمة، تقع خلف باب المقبرة وسورها البارد، مبالغة في ملء الصورة بمعانٍ تحيل على الأجواء الجنائزية، كما تحيل عليه الأساطير (سيرنج، 1992، ص299)، أو كما يشير إليه صراحة (ب 21) من القصيدة، والصورة مُحاطة بإطار دائري، يتصدره إطار مستطيل بارز باللون الأسود، يكاد يحجب الصورة بالكامل، مكتوب عليه عنوان القصيدة "أوراق الخريف" باللون الأبيض (غصوب، 1924، ص31)، مما يجعل الصورة ثابتة في حيز زمني، أي ثابتة في ذاكرة الطفل/ والشاعر، لا يؤذن لها بالمغادرة، وما قصيدة "أوراق الخريف" إلا صدًى لها، أو تكرار لهذه الصورة/ الفاجعة في ذهن الطفل الصغير أو/ ووجدان الشاعر الحزين، أي فقد الأم، والتعلق بذكرها.

ج. الاتجاه الرومانسي- الرمزي

يعتقد غصوب على غرار رواد الرومانسية العرب بأن الشعر هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق (العقاد، 1933، ص6)، الشعور الفائق بحرية الذات، فالذات مدار كل شيء، أي لا نرى العالم أو نحس به، أو نتفاعل معه إلا بها، فضلاً عن العاطفية المفرطة كالحزن والأنين والشكوى، وتمثل الطبيعة، والحلم، على أن في تركيزه على ذاته، واتّباع دفته الشعوري، وانتقائيته الملحوظة لمفرداته الشعرية، والجنوح إلى الرمز، والتداعي، والإيقاع، وتراسل الحواس، والتعويل على الخيال والصورة، وتماهي المحسوس بالمدرّك، والحلم بالواقع، والمشموم بالمستروح، والمنظور بالمسموع، اقترب به من الرمزية (كرم، 1949، ص140)، فلا هو

غادر فضاء الرُّومانية، ولا هو اقتحم عوالم الرَّمزية الفسيحة، ربّما لقلة تجربته فيها، أو لاعتقاده الرّاسخ بأنّ الشّعْر تعبّير عن الذات، وهو ما يُرجعنا من حيث ابتدأنا.

د. المذهب التّجديدي المحافظ

عُدّ شعر غصوب تجديديّاً باعتبار الأسلوب الذي يتغيّاه، كالّتعبير عن الوجدان ومشاعر الحبّ والحزن والشكوى والضّيق والأنين، مع التّغنيّ الشّدِيد بالطّبيعة، والجنوح نحو الحلم والرّمز والقصة والأنسنة (الجبوسي، 2007، ص502)، فضلاً عن التّخييل [من الشّيء (الخريف، الثّرى، الأوراق) إلى الإنسان (حكاية المصدور) فالوجدان (الحزن، الأنين، الشكوى)، فالانعتاق (الرّؤيا، الحلم)]، والصّورة [بداية النّهاية: مشهد الخريف- النّهاية: مشهد المصدور- نهاية النّهاية: الرّؤيا: حلم الموت)]، والإيقاع [يحاكي صخب الطّبيعة: التّفعية، الرّوي، القافية، والصّيغة الصّرفية)]، كما أنّ شعره محافظ أيضاً إذ لم يخرج عن إطار القصيدة العربيّة القديمة من حيث: البنية، والوزن، والرّوي، والقافية (عبود، 2013، ص71).

3- قراءة القصيدة

القصيدة عبارة عن أربعة مشاهد تعبيرية، يُشكّل كلّ مشهد منها لوحة متنامية، ممّا يجعلها بمثابة رؤيا كلّية، تتفاعل أو تلتئم معاً عبر حركة صورها الجزئية، كما نوضّحه في التّالي:

1.3. المشهد الأوّل: (الكامل)

نثر الخريف على الثّرى فتناثر كتنّاتر العبرّات
أوراقه

يتركّن أغصاناً ألفن ويقعن بين يديّ مضطّربات
عناقها

يلهو الهواء ببعضهنّ ويعودُ يجمعهنّ بعد شتات
هنيهة

فكأنهنّ إذا خفنّ حفيفهنّ كأنّ زفّ راتي
جواني

تحكي اللّوحة التّعبيرية مشهد/ فصل الخريف، وما يتبعه من حركة وصفية: [الرّيح، الأوراق، الأغصان العارية، الثّرى]، كأنّها عدسة كاميرا فاحصة تُراعي الدّقّة أثناء نقله التفاصيل المشهد بطريقة تجعله ماثلاً أمام القارئ، فيتفاعل معه تفاعل تجربة لا تفاعل مشاهدة. يدور المشهد بنيويّاً حول فعاليتين:

أ. فعل ب (قوة)

وهي قوّة الفعل؛ قوّة ذاتية؛ باطنية؛ تكمن في الحركة والتّغيير، ننتبّتها في حركة الأفعال التّالية: [نثر- يلهو- يعود- يجمع (يجمعهنّ)].

ب. قوّة ب (فعل)

قوّة تتأتّى من إرادة فعل سابقة؛ تكون ضاغطة أو دافعة؛ فهي إذا ردّة فعل؛ أو استجابة؛ فتكون أثراً لا فعلاً، نلمسه في حركة الأفعال التّالية: [تناثرت- تناثر- يتركّن- ألفن- يقعن- خفنّ- حفيفهنّ]. فيما يدور المشهد أسلوبياً حول فعاليتين:

أ. فعل الطّبيعة

وهو فعل برانيّ؛ مشهديّ، يتّسم بالعنفوان والاضطراب، نتمثّله في الحركة الغاضبة للطّبيعة، التي تُغيّر المكان بحركتها المتحوّلة، أو تدفع إلى نحته بوجه آخر، أو تشكّله بمنظور مختلف، وهو ما نستشّفه في حركة الصّور التّالية:

[نثر الخريف على الثّرى أوراقه- يتركّن أغصاناً ألفن عناقها- يلهو الهواء ببعضهنّ هنيهة- ويعود يجمعهنّ بعد شتات].

ب. أثر الطّبيعة

وهو فعل جواني؛ مشهدي، يتّصف بالحزن والانفعال، نتيّته في المشاعر الذاتيّة المعبرة عن وجدان الشاعر والمنبثقة منه معاً، وهي مشاعر انسبغت بأفعال الطّبيعة المتحوّلة، وتشكّلت آثارها بحركتها الصّاخبة، وهو ما نستجليه في حركة الصّور التّالية:

[فتناثرت كتناثر العبرات- ويقعن بين يديّ مضطربات- فكأنهنّ إذا خفقن جوانحي- وحفيفهنّ كأنّه زفراتي].
بينما يدور المشهد إيقاعياً حول فعاليتين:

أ. إيقاع خارجي

وهو الإيقاع الذي يحكي قوّة الطّبيعة، وعفوانها، وصخبها، يتّضح ذلك في بحر الكامل (متفاعلن- 0110111) المعروف بحركته السّباعية المثلثة، ممّا يجعله معادلاً موضوعياً للطّبيعة إذ يُعيد تمثّل حركتها فنّياً كما حدثت في الواقع من خلال تنوير إيقاعه المضطرب والحادق.

ب. إيقاع داخلي

وهو الإيقاع الذي يحكي قوّة الطّبيعة نفسياً ووجدانيّاً، كما في الجناس: [نثر- النّثرى/ تناثرت- كتناثر/ يلهو- الهواء]، والصّيغ الصّرفيّة المتماثلة: [ألن- خفقن/ يتركن- يقعن/ ببعضهن- حفيفهن]، يُحيل هذا كلّ على مظاهر السّعادة والحبور، لكنّ القافية المتواترة (0101) التي تُثير دواعي التّوتر والانفعال والحزن، ثمّ إنّ حركة الرّوي (ات)، التي تُحيل على لزوم تلك المشاعر النّفسية واستمرارها، وحركة الخفض اللّازمة، التي تشي بدلالات الأسى والخيبة والتّكسر، ممّا يسم هذا المشهد بالدّورانية، ليس لكونها تُعيد حكاية التّعبير المنغلقة على نفسها؛ لأنّها تصدر من الذات وتنتهي إليها، بل لكونها تُعيد تصوير الدّراماتيكيّة بصورة جديدة (فاخوري، 2014، ص91)؛ أي حكاية الموت والنّشوء، والحضور والغياب، والكيونة والعدم، وهي نفسها حكاية الحياة. إذًا، تنفتح رؤيا المشهد على وقوع الشاعر بين قوتين؛ قوّة الحياة أو الطّبيعة، وما تُثيره من تغيّرات كالموت تعقبه الحياة، والحياة تُفضي إلى الموت، وقوّة الوجدان باعتبارها أثراً أو استجابة لحوادث الحياة أو الطّبيعة كالفقد والحزن والحنين مثلاً، والقوتان تتناوشانه باستمرار، فكلّ واحدة منهما تسعى إلى استمالته إليها بقوّة؛ قوّة الطّبيعة بحركتها وعفوانها وأسرارها، وقوّة الوجدان بآثاره الانفعاليّة والنّفسية.

2.3. المشهد الثاني: (الكامل)

زفراثُ مصدرُ فحيأثُ معدودة السّاعات
تقارب يومُهِ

وجمّ الطّيبُ ومضى يخافُ تساؤلَ اللحظات
وقد تبين داءُ

هيهات ما كنتم ببادٍ بعينِ الأم
الطّيبُ فإنّه والأخوات

يمسحُ دمعَ العينِ كنماً للجوى وأرى خطوطَ الدّمع في الوجنات
لا تمسكي يا أمّ دمعكِ فالنفسُ قد بلغت إلى اللّهُوات

واسكبي

وتنأثري يا فحيأثُ كن قصيرة كحياتي

خافقات في الهوا

تحكي اللّوحة التّعبيريّة مشهد/ موت إنسان؛ المصدر، وما يتبعه من حركة وصفية، وهي: المرض، والدّبول، وتشخيص الطّبيب لحالته، والتّفاف الأم وأخواته حوله، والحشجة، ثمّ موته في الأخير، وبكاؤهم حسرة عليه. يدور المشهد تخيليّاً حول فعاليتين:

أ. الرّائي مرئياً

رؤيا وجودية، يرى فيها الشاعر نفسه بأنّه هو المصدر ذاته، وأمّه وأخواته يبكين حوله، كأنّما يُعيد تمثّل اللحظة الواقعيّة الفاتنة؛ وهي موت أمه.

ب. المرئي رائيّاً

وهي رؤيا شعرية، يتمثل فيها الشاعر صورة المصدور نفسه، وأمّه وأخواته يبيكين حوله، كأنّما يُعيد تمثّل اللحظة الوجوديّة الفائتة شعريّاً؛ وهي تمثّل موته تخييلياً من خلال إعادة تمثّل الموت الفعليّ لأُمّه. كما يدور المشهد سرديّاً حول فعاليتين:

أ. الرؤية المصاحبة

يكون فيها الشّاعر والمصدور متساويين في المعرفة (يقطين، 1997، ص289)، ممّا يُسهم في تطابق مسافة الحكي بينهما؛ ذلك أنّ الذي يحكي هو نفسه من يقوم بالفعل، فتكون نهاية القصّة، أو انفراجها، هي لحظة اكتمال معرفتهما معاً، أي الموت؛ موت المصدور، ومعرفة الشّاعر بذلك.

ب. الرؤية المهيمنة

يكون فيها الشّاعر أعلم من المصدور (لحمداني، 1991، ص47)، بالرّغم من تطابق مسافة الحكي بينهما، ذلك أنّ الذي يحكي هو الذي يُوجّه من يقوم بالفعل، فتكون نهاية القصّة، أو انفراجها، نوعاً من التعبير عن موقف ابتدائيّ للشّاعر، يتمثّل في إماتة المصدور بدل إحيائه، لغرض التأثير في القارئ، وتوجيهه نحو غايات يُريد إليها.

وعموماً؛ فالمشهد يقوم على ثلاثة مؤشّرات، وهي:

أ. المصدور

وهو الشّجر العاري الأغصان، والأوراق المتناثرة، والأجواء المكفهرّة في فصل الخريف؛ وهي رمز للإنسان في مراحل أطواره وأمزجته المختلفة، والمراد بها هنا: الشّيخوخة والمرض والحزن.

ب. المرض

وهو الخريف؛ لأنّه حالة عارضة تعتور الطّبيعة كما يعترض المرض الإنسان؛ وهو رمز يأتي بمعنى: الإيذان بموت الطّبيعة كإربادها، وتساقط الأوراق، وعري الشّجر، ومرض الإنسان، والموت.

ج. الأمّ

وهي الأرض؛ وهي رمز للحياة والموت معاً (الياد، 1987، ص131-146)، إذ يبدأ منها كلّ شيء بـ (الميلاد) كالشّجر والإنسان مثلاً، وينتهي إليها بـ (الموت). قال تعالى: ﴿مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى﴾، [سورة طه، الآية: 55]، تأتي هذه الرّموز متكاملة فيما بينها لتُشكّل الصّورة المطلقة، أو المثال، أو المظهر الكوني الذي يعكس حضور الشّاعر كونه الطّبيعة نفسها، أو نوعاً من التّماهي، أو الحلول الصّوفيّ فيها؛ لأنّها تُمثّل الرّموز الثلاثة معاً؛ فهي الأرض بنمائها، وخصوبتها، وجذبها، وهي الشّجر باخضرارها، ونظارتها، وذبوله، وهي الإنسان في أطواره المختلفة كالطفولة والشّبيبة والشّيخوخة، أو أحواله كالصحّة، والمرض، والموت، أو أمزجته كالفرح والحزن والغضب.

3.3. المشهد الثالث: (الكامل)

إِنِّي رَمَيْتُ عَلَى وَتَلَّهَبْتُ فِي مُهْجَتِي
الطَّرِيقَ نَفَاتِي

وَنَهَضْتُ أَنْشُدُ فِي الصَّبَاحِ قَصَائِدِي فَإِذَا الصَّبَاحُ يَغُوصُ فِي الْعَتَمَاتِ
وَأَصْحَيْتُ لِلْأَطْيَارِ أَسْمُعَ فَإِذَا الطَّيْرُ سَكَتَ مِنْ مُكَتَبَاتِ
شَدْوِهَا

وَإِذَا الطَّبِيعَةُ عَرِيَتْ مِنَ الْأَزْهَارِ وَالْبَسَمَاتِ وَجْهَهَا

مُتَجَهِّمٌ رَفَعَتْ غُصُونُ الدَّوْحِ نَحْوَ كِزْرَاعِ رَاهِبٍ جَنَّتْ
سَمَائِهَا لِصَلَاةِ

*** **

يَا غَابَ كَمْ مِنْ فِكْرَةٍ قَدْ فِي الصَّدْرِ تَحْتَ ظِلَالِكَ الْعَطِرَاتِ
لَجَلَجَتْ

رَسَمَ الرَّجَاءَ وَمَشَى الشَّبَابُ يَوْمُهُ
خُطُوطَهَا بِبَهَائِهِ بَثْبَاتٍ
وَبَدَا الْمُنُونُ سَمِعَتْ رَنِينَ الْقُوسِ فِي الْفُلُوتِ
فَأَجْفَلْتُ كَغَزَالَةٍ
مَا لِي أَرِدُّ وَالذِّكْرُ يَبْعَثُ كَامِنَ الْحَسَرَاتِ
ذِكْرُهَا
وَجَمَالَهَا

تحكي اللوحة التعبيرية مشهد/ الهروب؛ هروب الإنسان إلى الطبيعة، والارتقاء في أحضانها؛ طلباً للسكينة والأمان والصفاء؛ ذلك أن الطبيعة هي الأم باعتبارها المثال لكل ما عجز الشاعر عن تحقيقه في واقعه المأزوم؛ فهي: عدن، والفردوس المفقود، ويوتوبيا، وعوالم الطهر والصفاء والقداسة. يدور المشهد حول فعاليتين:

أ. المعراج

وهو مدار يتميز بطبيعته الرمزية، تُحيل مؤشرات: [رمي، تلهب، نهض، أنشد، يغوص، أصخت، أسمع، سكتن، عريت، رفعت، جثت، لجلجت، رسم، مشى، يؤمها، بدا، أجفلت، سمعت، أردد، يبعث] على الشاعر نفسه، مما يفتح على دلالات: [التساؤل والبحث والمغامرة]، وهي دلالات تُعيد نحت صورته في هذا المشهد بمظهر مضاعف (باشلار، 2007، ص46)، إذ تُوهم الصورة الجزئية الأولى بحكاية خيبة الإنسان، أو التعبير عن صورة الإنسان المأزوم، بينما تحكي الصورة الجزئية الثانية مظهر الإنسان الباحث عن الحقيقة؛ حقيقة الذات، أو الواقع، أو الوجود مثلاً، وذلك من خلال المؤشرات التالية: [الطريق، يراعتي، مُهجتي، نفثاتي، قصائدي، فكرة، ظلال، الرجاء، الشباب، المنون، الذكر].

سوف يفتح هذا التضاد على صورة: الإنسان الباحث في الطبيعة أو الأشياء أو الوجود عن حقائقها وأسرارها وخباياها، مما يُظهره بصورة رمزية تحكي مظهر الإنسان الصوفي الذي يعرج للسماء، أو يُغامر في الملكوت بحثاً عن ذاته وحقيقته، فيما يُظهر المؤشرات الرمزية بمثابة المرايا التي تعكس صورة ذاته، أو تُعيد نحتها على حقيقتها (ميرلو- بونتي، 1989، ص16-20)؛ وهي تُحيل مُجتمعة على معنى الرّفص بصورته السالبة: وهو رفض الذات موت الأم.

ب. البرزخ

وهو مدار يتميز بطبيعته الأسطورية، تُحيل مؤشرات: [الطريق، الصباح، العتمات، الأطيّار، شدوها، الطيور، مُكتنّبات، الطبيعة، الأزهار، البسمات، غصون الدّوح، سمائها، الغاب، الغزالة، الفلوات] على دلالات: [الصفاء، والطهر، والقداسة]، التي تُحيل كلها على الطبيعة، في المستوى الشعري الظاهر، غير أنها لا تُحيل في الحقيقة، أي على المستوى الشعري الباطن، إلا على أمّه، التي أخذت حضورها من خلال صورة/ أسطورة مريم التي تحمل ثمرة الحياة؛ وهو المسيح المخلص، الذي يُخلص آدم من عذابه ويُدخله الجنة (فرايبه و جوسار، دت، ص75)، كما نقرأها في الصورة "كذراع راهبة جثت لصلاة"؛ وهي صورة كَلِيّة، تقوم إثر تراكم صورة جزئية فائتة وثابتة معاً في الزمن؛ وهي صورة أمّه، مع صورة جزئية فائتة لكنها مُتحولة إثر البناءات الفنية التي تطرأ عليها في الزمن؛ وهي صورة/ أسطورة مريم.

سوف يفتح هذا التراكم على مستوى الصورة على دلالة مفادها: أن ذات الشاعر تتعّين بمثابة البرزخ الذي يقف بين الموت والحياة، بين موت الطبيعة (فصل الخريف)؛ وهو الذي يُحيل على موت أمّه، وطبيعة الموت (مريم)؛ وهو الذي يُحيل على ذكرى أمّه التي لم تبارح وجدانه قط؛ وهي كلها تحكي معنى الرّفص بصورته الموجبة: وهو محاولة الذات إيجاد مبررات مُمكنة لقبول موت الأم.

4.3. المشهد الرابع: (الكامل)

إِنِّي أَتَيْتُ إِلَى
لَأَرَى مَقَرَّ شَبِيبَتِي وَرُفَاتِي
الْقُبُورِ أَزُورُهَا
فَوَقَفْتُ أَنْظُرُ لَا أَرَى إِلَّا الرَّدَى، حَوْلِي، وَإِلَّا الْقَبْرَ مِنْ جَنَبَاتِي

وَالسَّـرُّ مُتَفَعُّ بِثُوبٍ وَالصَّمْتُ مُنْتَشِرٌ عَلَى الْأُمُوتِ

جَدَادِهِ

وَعَلَى الثَّرَى الْأُورَاقُ يُشْبِهُ أَمَالَ هَذَا الْعُمُرُ مُنْتَثِرَاتٍ
نَثَرُهَا

يَا صَاحِبِي إِذَا قَضَيْتُ جَسَدِي النَّحِيلُ بِنَلْكُمَا الْوَرَقَاتِ
فَكَفَّنَا

إِنَّ الْخَرِيفَ رَمَى أَصُولَ بِالْمَوْتِ عِنْدَ تَسَاقُطِ الْقَطَرَاتِ
حَيَاتِنَا

تحكي اللوحة التعبيرية مشهد/ الانعتاق؛ انعتاق الذات من الزمن؛ اللحظة الآنية؛ الماضي بأحزانه وآلامه (موت الأم)، والحاضر بتكرار أحلام يقظته - Le déjà vue (باشلار، 1991، ص9)؛ ذكرى موت الأم وما انجر عنها من أحزان ومأس، والمستقبل الذي يُمتلأ أفقاً مظلماً يكتنف الشاعر، فيرغمه على الانكفاء، والانغلاق على الذات، كرهاب الماضي والآتي مثلاً، والنوستالجيا (الشربيني، 2004، ص123)، أو جلد الذات، وصورة الضحية مثلاً؛ أو هو انعتاق الذات المأزومة من جسدها المتهالك بفعل الأحزان والآلام إلى آخر يكون أكبر بل واسعاً؛ وهو الطبيعية، أي الأم في اللحظة التي توقّف فيها وجدان الشاعر، أو التزم عدم التطلع خارجها، وهي لحظة السعادة والطمأنينة والسكينة، بالرغم من أنها لحظة متخيلة، أي صورة الأم كما علقت في ذاكرة الطفل الصغير/ الابن اليتيم في الماضي الذي يظلّ ثابتاً رغم استغراقه للحاضر والمستقبل، فضلاً عن مراحل نمو الطفل كالمراهقة والشببية والكهولة، والميتا- متخيلة، أي صورة الأم كما يتصورها وجدان الشاعر في الزمن الحاضر المتحوّل انطلاقاً من ذاكرة الطفل الصغير/ الابن اليتيم في الزمن الماضي الثابت.

يدور المشهد حول فعاليات ثلاث؛ وهي:

أ. الانبعاث

تتكرّر في هذا المستوى بالتركيز على "أسطورة الفينيق"، أو انبعاث الذات من رمادها (سلامة، 1988، ص239)، ويكون ذلك في (ب20) الذي يُصوّر مشهد وقوف الشاعر عند القبر الذي يُمتلأ الأم/ الأرض كونها الرحم الذي يلد الإنسان وينقبر فيه، أي إعادة تمثّل مروق الذات في المشهد الأخير، من البرزخ كونه فاتحة الحياة الأبدية، أي الموت، إلى البرزخ كونه خاتمة الحياة الأزلية، أي الحياة؛ بحثاً عن الحقيقة؛ حقيقة الموت والحياة مثلاً، كنوع من التبرير النفسي الذي من الممكن أن يشفي وجدان الشاعر، ويعتقه من ربة أحزانه وآلامه الناجمين عن موت أمّه، وعدم قدرته من الفكّك من تبعات هذه الذكرى نفسياً ووجدانياً.

ب. الحلول

يمتدّ من (ب21- ب23)، حيث يُعيد الشاعر، في هذا المستوى، تمثّل حكاية الحلول؛ حلول الذات في الوجود وموجوداته (الحفني، 1987، ص82)؛ فيغدو كلّ شيء مرآة تحكي وجدان الشاعر كالحزن والنوستالجيا والتعلّق النفسي غير المبرّر لذكرى مُنتهية في الزمن الماضي، أو السطح العائم الذي تنعكس عليه صورة الشاعر بتفاصيلها المختلفة كالطفولة والشببية والكهولة، أو حدقة العين وإنسانها وخاصّتها، أي المنطقة من العين التي تُظهر الرائي في أفضل مظاهره (أفلاطون، 1994، ص328-329)، أو كأحسن ما يكون عليه، أو على حقيقته، على الأقلّ، أي حقيقة الشاعر منذ فقد هلامه، حيث يكون الشاعر، في هذا المستوى، هو الوجود نفسه من خلال مظاهره المختلفة كالطبيعة والخريف والقبر والأوراق والثرى والأمّ والموت والحياة؛ لأنّه يُمتلئهم جميعاً بقدر ما يُمتلئونه معاً، أو يعبرهم جميعاً كما يسمح لهم بعبوره، أي تمثّلهم على حقيقتهم، وتصويرهم كما لم يكونوا عليه؛ لأنّه وقف على أسرارهم، وسبر أغوارهم.

ج. الانعتاق

وينحصر بين (ب24- ب25)، إذ يكون الشاعر في هذه المرحلة أكبر من الوجود نفسه باعتبار أنه يأخذ منه حقيقته وهويته، فيعرف بالتالي حيويته وتناسله وديناميته (ماركيه، 2005، ص298)، ذلك أن الشاعر في هذه المرحلة هو من يمنح الطبيعة حضورها، والحياة تناميها، والموت تراجيديته، والقبر ضيقه وظلمته وانبهامه، والخريف إذهاله وإرعابه، والثرى تماسكه وانثياله، والريح خصبها وعقمها، ومشاعر الفقد والتخلي قيمتها كالحزن والألم والنوستالجيا، ذلك أن موت الأم وذكرها ضاربين في ذاكرة الشاعر ومخياله ووجدانه بما لا يدع له مجالاً للتعبير خارجهما، فقد حفرا حضورها بطريقة تجذرت في منظوره للوجود وأشياءه، فتحكمت في كميّات التفاعل معها بقدر ما حددت نوعيات إسقاطهما على مستوى التخيل، والتعبير الشعري، كما نستشفه على مستوى هذه القصيدة.

وهو ما يُظهر القصيدة، في الأخير، بمثابة مرثية للطبيعة في فصل الخريف، في مستواها البراني، بينما يُظهرها بمثابة مرثية للإنسان؛ الشاعر الفاقد لأمه، في مستواها الجواني؛ والإنسان الفاقد لعزير كالأم والزوجة والأخت والبنت أو الجدة والخالة والعمة، في مستواها الدلالي، إذ يُظهر هذا الإنسان مُتنازعا بين مشاعر الفقد وما تُثيره من دلالات الحزن والألم والنوستالجيا، وبين مشاعر التملك وما تُثيره من مشاعر القلق والتحول ومحاولة التمثّل، وبين مشاعر الخيبة والضيق والتهيه، وهي مشاعر تتولد إثر التجاذب الحثيث بين المستويين السابقين، وما تُثيره من دلالات الغضب وعدم التسامح مع النفس، والرضا عنها. نلمس ذلك كلّ في المؤشرات التالية:

- **الخريف:** فعل يدلّ على نهاية الحياة، وبداية الموت.

- **الورقات:** أثر يعكس نهاية الحياة، وبداية الموت.

- **الصاحبان:** الخريف والطبيعة/ الأوراق والريّح أو/ والثرى، الطبيب والمريض/ الأمّوابنها المريض، الشاعر والموت أو/ والفقد.

- **الحلقية/ أو الدورانية:** كلّ شيء يصدر من ذات الشاعر ويصير إليها، يأخذ منها حدوده، ومظهره، وصورته، وسرّه، وحقيقته، وجوهره، وهويته، من ذلك: تبادل مراتب المتكلمين؛ وهو الذات الدالة على الشاعر/ الذات في (إني/ وأنتي) التي تُحيل على الوجود وموجوداته معاً، وبين الذات الدالة على الشاعر/ الموضوع في (شبيتي/ ومماتي) التي تُحيل بدورها على مظاهر اتحاد الشاعر مع، أو حلوله في الوجود وموجوداته معاً، وبين الذات الدالة على الشاعر/ الموضوع والذات معاً أو العكس التي تُحيل بدورها على الشاعر كونه أسّ الوجود وحقيقته وهويته كما في (حياتنا)، فتغدو عين الشاعر كأنما تبتلع الوجود إذ تُعبّر عنه، أو يبدو الوجود كأنه صورة انفلتت من عين الشاعر، ومعادل ذلك أن القصيدة ما هي إلا قطعة من الوجود اقتنصتها كاميرا/ عين الشاعر، وقدمتها للقارئ في مشهد ثابت/ متحرك تبعاً لتقنيتي تقريب صورة الكاميرا أو إبعادها، ممّا يمنح الصورة حركية ودينامية وأثراً وجدانياً على القارئ، رغم أنها لحظة ثابتة في الزمن، تُعيد الذاكرة استرجاعها، ومن ثمّ تداولها من زاوية نظر مختلفة ليس إلا (دولوز، 1997، ص6-10).

4. خاتمة

يُمكننا القول، في الأخير، بأنّ تقنيّة التمثّل بالصورة، التي اجترحها يوسف غصوب في قصيدته "أوراق الخريف"، قد أسهمت في توسيع عوالمها إذ شنت موضوعاتها، كما أسهمت في تعميق أبعادها إذ منحناها زخماً اقترّب بمتخيلها الفني من واقعية الحياة، ممّا أفضى بالقصيدة إلى الانفتاح على عوالم رؤيوية فذة، أخذت هويته التعبيرية إثر النماهي العميق مع الرومانسية والرمزية والصوفيّة، الأمر الذي أدّى، في المقابل، إلى إشراك القارئ حيث تحمّل بعضاً من هموم الشاعر؛ وذلك بإيهامه بواقعية ما يُشاهد/ يقرأ؛ فيندفع إلى التفاعل معها بدل المشاهدة، وهو ما سمح لقراءتنا المونتاجية بمحاورة القصيدة، والوقوف ملياً في مواجهة مشاهد الأربعة، ومن ثمّ إنتاج دلالاتها الغائرة، وهو ما سنتابعه في النتائج التالية:

أ- وقوع الشاعر بين قوتين ضاغطين؛ إحداها فعل الطبيعة؛ وهو مشهد الخريف، وأخرها أثر المشهد على ذاته؛ وهو شعوره بالأسى على الطبيعة في فصل الخريف، حيث مثّل لذلك مجموعة من الصور تحكي: هبوب الريّح، وتحريك الشجر، وغري أغصانها، وتناثر الأوراق على الثرى، ولهو الريّح بها كما تلهو الحياة

بالإنسان، تشديداً منه على إبراز الصورة المأساوية التي تنتزع الإنسان على مدار حياته؛ وهي صورة لا تُغادر حركة الدلالات التالية: الفقد، والأسى، والشقاء، كأنما ليحكم على مصير الإنسان بمأساوية مُغلقة الحدود كالدائرة، فتجعله يبرز في دوامة لا قرار لها كلها عتمة، وفراغ، وضياح، ويأس، وبما أنها دائرة مفرغة فهذا يعني تكرار أفعالها وأثارها في الزمن طالما تتكرر أسبابها ودواعيها، أي الخريف بالنسبة للطبيعة، والموت بالنسبة للإنسان.

بـومن ثم محاولة الرّبط بين هذين المظهرين بمعادلين موضوعيين، هما: الموت كونه أثراً يترتب عن فعل الخريف، والطبيعة باعتبارها أمّه التي فقدتها كما تفقد الطبيعة حياتها في فصل الخريف؛ ذلك أنّ الأخير ما هو إلا معادل موضوعي لأطوار حياة الإنسان الأربعة، ويكون الخريف رابعها، أو آخرها؛ وهي الشّيوخوخة، ممّا يجعله فعلاً يدلّ على تغيير في الإنسان يُفضي إلى مصير محتوم؛ وهو الموت الذي يُعدّ أثراً لفعل الشّيوخوخة على الإنسان، كما إنّ الموت يُعدّ أثراً لفعل الخريف على الطبيعة، وقد مثّل لذلك بحزمة من المشاهد المأساوية، ومنها: موت المصدور، وهيامه بالطريق، وصمت الطيور، وذبول الطبيعة، ومخاطبة الغاب، واسوداد الصّباح، وجفول الغزالة من صيادها، وتلاشي الرّجاء والأمل والحلم، وهي مشاهد مُتكرّرة نظراً لانغلاق حركة فعلها وأثره؛ وهو الموت والأم، أو الخريف والطبيعة؛ وهي حركة مستمرة في الزمن لاستمرارهما أبداً؛ وهي طبيعة الوجود الذي يقوم على صراع دراماتيكيّ قوامه التّضاد كما تُحدده ثنائيات من قبيل: الحزن والسعادة، والخيبة والأمل، والخير والشرّ، وتُجمله الثنائية الوحيدة، وهي: الحياة والموت.

جـمماً يدفع إلى البحث في الوجود عن مُبررات فعل الخريف على الطبيعة وأثاره، للانفلات من أسر اللحظة الزّمنية الفائتة، أي لحظة وفاة أمّه، وما خلفته من آثار نفسية بليغة على نفسيته المأزومة، التي لا تنني تتكرّر في وجدانه كما يتكرّر فعل الخريف على الطبيعة باستمرار، من ذلك وقوفه على القبور في مشهد رؤيويّ انفتح على عوالم الموت بأسرها، فعاب شريط حياته من بدايته إلى نهايته، مُعترفاً بأنّ الحياة كلّها حزن وأسى وحسرة، حيث مثّل لذلك بأغصان الشّجر المتساقط على الأرض في فصل الخريف، كأنما ليُجمل عبر هذا المشهد موقفه السّوداويّ تجاه الوجود؛ وهو موقف يرى بأنّ الحياة تلهو بالإنسان كما يلهو الخريف بأوراق الشّجر، ممّا يُكرّر مأساته كما تتكرّر مأساة الطبيعة في كلّ خريف.

دـلنّفي الرّؤية الشّعريّة إلى الوقوف على حقيقة مفادها أنّ الوجود كلّ ما هو إلاّ مظهر من المظاهر المتعدّدة للشّاعر؛ طالما يأخذ منه حيويّته وعنفوانه بقدر ما يأخذ منه سعادته وشقاءه، فالأشجار العارية أغصانها، والريّح اللاهية بأوراقها، والقبور المتنامية من أثر الخريف على الطبيعة، والسّرو الشّاهد على فجيعه الإنسان وأحزانه، كلّها تأخذ مآسيها من مآسي الشّاعر، وتعرف طبيعتها ودلالاتها من الشّاعر نفسه، وهو ما يجعله الوجود نفسه بأفعاله وأثاره، بمآسيه وأحزانه، بحركته ومتغيّراته، طالما أنّ كلّ شيء يصدر منه، وينتهي إليه، على الأقلّ يُرينا ما يراه، أو ينقل لنا بعضاً ممّا يراه، وبالتالي لا نرى الوجود وحقيقته إلاّ من خلاله، فلولاً عين الشّاعر ووجدانه لما تمكّن من رؤية الأشياء، وإدراك جوهرها، حتّى نحسّها، فننذوقها، ونتفاعل معها، تفاعل تمثّل لا تفاعل مشاهدة، كما حدث تحديداً في قصيدة "أوراق الخريف".

5. قائمة مراجع

- أفلاطون. (1994). محاورات أفلاطون: السّيبياذ الأولى (المجلد 4). (ترجمة، شوقي داود تمران) لبنان: الأهلية للنشر والتوزيع.
- أمين سلامة. (1988). معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية (ط2). مصر: مؤسسة العربية للطباعة والنشر والإعلان.
- أنطون غطاس كرم. (1949). الرمزية والأدب العربي الحديث (د.ط.). لبنان: دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع.
- جان فريبه، و ا.م جوسار. (د.ت.). المسرح الديني في العصور الوسطى (د.ط.). (ترجمة، محمد القصاص) مصر: مطبعة المعرفة.
- جان- فرانسوا ماركيه. (2005). مرايا الهوية، الأدب المسكون بالفلسفة (ط1). (ترجمة، كميل داغر) لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

- جيل دولوز. (1997). الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة. (ترجمة، حسن عودة) سوريا: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما.
- حميد لحداني. (1991). بنية النص السردي من منظور النقد الروائي (ط1). لبنان: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
- حنا الفاخوري. (1986). الجامع في تاريخ الأدب العربي: الأدب الحديث (ط1). لبنان: دار الجيل.
- سعيد يقطين. (1997). تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبيين) (ط3). لبنان: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
- سلمى الخضراء الجيوسي. (2007). الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث (ط2). (ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة) لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.
- صلاح ليكي. (1954- 1955). التيارات الأدبية الحديثة في لبنان: لبنان الشاعر (د.ط.). لبنان: معهد الدراسات العربية العالية.
- عباس محمود العقاد. (1933). من وحي الأربعين (د.ط.). مصر: مطبعة مصر.
- عبد المنعم الحفني. (1987). معجم المصطلحات الصوفية (ط2). لبنان: دار المسيرة.
- عمر فاخوري. (2014). الباب المرصود (د.ط.). المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.
- غاستون باشلار. (1991). شاعرية أحلام اليقظة؛ علم شاعرية التأملات الشاردة (ط1). (ترجمة، جورج سعد) لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- غاستون باشلار. (2007). الماء والأحلام، دراسة عن الأحلام والمادة (ط1). (ترجمة، علي نجيب إبراهيم) لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
- فوزي سابا. (1 ديسمبر، 1974). يوسف غصوب (1893- 1972). الأديب، العدد 12، الصفحات 35- 37.
- فيليب سيرنج. (1992). الرموز في الفن- الأديان- الحياة (ط1). (ترجمة، عبد الهادي عباس) سوريا: دار دمشق.
- لطفي الشربيني. (2004). معجم مصطلحات الطب النفسي (د.ط.). (مركز تعريب العلوم الصحية، المحرر) الكويت: مركز الكويت للتقدم العلمي.
- مارون عبود. (2013). مجددون ومبتكرون (د.ط.). مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
- مجموعة من كبار الباحثين. (2005). موسوعة عالم الأديان، كل الأديان والمذاهب والفرق والبدع في العالم، الكنيسة المارونية (د.ط.) (المجلد 14). (تحرير، طب. مفرج) لبنان: NOBILIS.
- المارونية: جماعة نصرانية لبنانية تنتمي إلى كنيسة سريانية، من حيث النشأة والجغرافيا والتاريخ، خلقيدونية أرثوذكسية كاثوليكية، من حيث المعتقد المستقيم لاتباعها منذ الأسس الجامع المسكونية السبعة التي نظمت العقيدة المسيحية، وتعترف بها الكنيسة المسكونية الأرثوذكسية. يُنظر: المرجع نفسه، ص 11.
- مرسيا الياد. (1987). المقدس والدنيوي: رمزية الطقوس والأسطورة (ط1). (ترجمة، نهاد خياطة) العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
- معجم البابطين لشعراء العربية. (الجمعة، 3 أكتوبر، 2025). مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية. تم الاسترداد من <http://www.almoajam.org>
- موريس ميرلو- بونتي. (1989). العين والعقل (د.ط.). (ترجمة، حبيب الشاروني) مصر: منشأة المعارف بالإسكندرية جلال حزي وشركاه.
- يوسف غصوب. (1924). أخلاق ومشاهد (د.ط.). لبنان: مطبعة إنجيل.
- يوسف غصوب. (1936). القفص المهجور والعوسجة الملتهبة (ط2). لبنان: مطابع دار المعارف.