أنظمة الدلالة وتحولاتها في شعر خليل حاوي

الاستاذ المساعد الدكتور

زياد فايز رايق المصري

جامعة الاقصى/ الكلية الجامعية للعلوم والتكنولوجيا

ملخص البحث

يحاول الباحث في هذه الدراسة استنباط أنظمة دلالية بارزة في شعر (خليل حاوي)، وقد اعتمد في ذلك على بعض مقولات العلوم المعاصرة، خاصة علم اجتماع الأدب، مما مكن الباحث من تحليل النصوص في ذاتها، ثم البحث عن دلالات الوسائل والأدوات الموظفة في النص الشعري، وقد انطلق البحث من فرضية أساسية تتمثل في هيمنة أنظمة دلالية معينة، توجه دلالات النصوص، سواء على مستوى الديوان الواحد، أم على مستوى الدواوين مجتمعة.

وقد سعى الباحث جاهداً للتدليل على هذا الفرض، فحلل نصوصاً عدة، محاولاً الربط بينها، وإيجاد العلاقات التي تجسد أنظمة قائمة، وليس مجرد نصوص متباعدة.

Signification patterns and their changeability of Khalil Hawi's poetry

Asst.Prof Ziyad Fayez R- Elmassri

Al-Aqsa University /College of science and Technology

Abstract

The researcher tries in this study to deduce signification patterns prominent in Khalil Hawis poetry, and he reclined on some categories of contemporary sciences, particularly sociology of literature, enabling the examiner to analyze texts themselves; then searching for the techniques employed in these texts.

The researcher proposes a main premise based on the existence of significance systems directing meanings of texts senses whether on the level of one Diwan or a collective diwans. The researcher sought hard to demonstrate the above by analyzing and scrutinizing several texts, trying to find links among them, and the relationships that embody patterns of significations , rather than merely disparate texts.

ـــ الأدب والنقد المعاصر

Literature and contemporary criticism

مقدمة

يستطيع كل دارس للشعر العربي المعاصر أن يكتشف، منذ البدء، ما يتضمنه من رؤى دلالية وأساليب بنائية تتسم بالعمق والثراء، وذلك ما تعكسه كثرة الدراسات والأبحاث، على نحو جعل من هذه الظاهرة مجالاً رحباً للقراءة والتفسير بشتى الطرق والأساليب، التي تعكس رؤي متنوعة وفكراً طموحاً.

وقد يرتد هذا الاهتمام، بكل ما يتضمنه من تشابه أو تباين، إلى تلك الرؤية المتكاملة التي تتجسد في شكل فني، وتعبر من خلاله عن أحداث ووقائع حاضرة بقوة، كما تعكس آمالاً وطموحات، بمعني أن النص الشعري يعبر عن أنظمة دلالية محددة، وتتمحور بالإساس حول العالم القائم، سواء في أحداثه الواقعية أم في تصوراته المستقبلية.

والقول بذلك يعني أن أنظمة الدلالة إنما تحيل إلى أنساق متجاوبة من التصورات والقيم، لذلك لا تتشكل بطبيعتها في لحظة عابرة، أو لحظة الابداع الفني، بل هي في الواقع نتاج لثقافة قائمة ممتدة، وتجارب متعددة تنغمس في الواقع وتتمثل التاريخ، فهي، في مستوى أعمق، تمثل وعي الشاعر بواقعه وماضيه، وتحدد سلوكه وأنماط تفكيره، مما يحملنا على الافتراض بأن الدلالات الكامنة في الخطاب إنما تشكل نظاماً متجانساً وملتحماً بالواقع[١].

وضمن هذه المفاهيم يمكن القول أن النص الشعري لـ (خليل حاوي) يعبر بشكل مكثف وعميق عن دلالات منسقة، تبدو بارزة ومهيمنة عند العديد من الشعراء المعاصرين، من ثم يمكن اعتباره ـ وفق منهجية البحث ـ نموذجاً دالاً يتضمن قسطاً وافراً من الإمكانات البنائية والدلالية التي تؤهله للتعبير عن أنظمة دلالية، وهذا الفرض، الذي يبنيه عقل الباحث ويحاول جاهداً التدليل عليه، يتطلب معرفة معمقة بأساليب الشعر وأدواته التعبيرية، فضلاً عن فهم وتحليل النص المدروس لمعرفة العلاقات الكامنة بين أجزائه، مما يسهم في تحديد أفضل وفهم أعمق لأنظمة النصوص ودلالاتها في جانب، وإدراك التحولات الطارئة عليها في جانب آخر.

وقد يبدو جلياً أن طريقة التناول هذه إنما تتكئ على مقولات بعض العلوم المعاصرة، خاصة علم اجتماع الأدب[٢]، فهو يرى أهمية استنباط أنظمة دلالية متحكمة ومهيمنة على النص في كليته، ويتم ذلك من خلال اكتشاف العلاقة القائمة بين عالم النص الشعري وأدواته التعبيرية وبين الواقع القائم، التاريخي والاجتماعي[٣]، وهي في الحقيقة علاقة جد معقدة بسبب الطابع

التخييلي والجمالي في الأدب[٤]، والمنهج المشار إليه يري أنها علاقة (تجاوب) بين أبنية من المقولات العقلية، تفرض نفسها على كل منهما في لحظة تاريخية معينة[٥].

وفق هذا الفهم ينبغي اعتبار كل شعر (خليل حاوي) بنية واحدة متكاملة، تضم كثيراً من التفاصيل والتحولات الخاضعة لنظام محدد[٦]، وهذا يفترض بداية أهمية تكييف التعارضات والتباينات البارزة على سطح النص وتفسيرها ضمن البنية الواحدة ...

كذلك ينبغي ملاحظة أن موضوع البحث، سواء في جانبه النظري المنهجي أم التطبيقي، إنما يحيل إلى دراسات كثيرة وميراث ممتد عبر سنين، والباحث إزاء كل ذلك يظل محكوماً بإجراءات محددة يتطلبها بحث تطبيقي[٧]، لذا فإن ما هو مثبت في البحث يمثل خلاصة لكثير من المفاهيم والإجراءات التي يحاول الباحث تطبيقها والاستفادة منها ..

ومن المهم أيضاً الإشارة إلى أن منهجية البحث تقتضى التحليل البنيوي للنصوص، وهو يهتم كثيراً بالدراسة المحايثة[٨] التي تنكب على طرق عمل النص وبنائه، فهذه تُمثل الكيان المادي الماثل أمام الباحث، وليس أي شيء آخر، من ثم ينبغي تفحص النصوص من داخلها لمعرفة دلالاتها الخاصة، دون فرض دراسات سابقة، أو أفكار مسبقة يمكن تطبيقها على كل نص وفي كل زمن.

غير أن هذه الإشارة الأخيرة ينبغي أن تؤخذ بحذر، فثقافة الباحث وذوقه، وهما ما يحاول من خلالهما فهم وتحليل موضوع بحثه، لم يتكونا في فراغ، بل هما في الواقع نتاج لثقافة أدبية تمثل المصادر الأدبية والدراسات التي كتبها الآخرون عمادها الرئيسي، كذلك فإن موضوع البحث هو جزء من الواقع الثقافي والأدبي الذي يعيشه الباحث ويهتم به، ويومئ كل ذلك إلى أن الباحث في الدراسات الإنسانية قد يتحدث عن فكره أو قناعاته الخاصة من خلال نصوص كتبها آخرون، أو أنه ينبغي لموضوع البحث أن يكون متماثلاً مع فكر الباحث وقناعاته إذا ما أراد دراسته[٩]، والباحث يود أن ينفي ذلك كلياً من حيث المبدأ، على الرغم من عدم نفيه لتأثير بعض العوامل الذاتية في اختيار موضوع البحث، فمن خلال الدراسات العديدة في الأدب، ولا سيما الشعر المعاصر، فقد كان شعر(حاوي) يلفت نظر الباحث بقوته وصدق تجربته ووسائله التعبيرية المتميزة، ولطالما تطلع باهتمام إلى توفر فرصة مناسبة لدراسته واكتشاف دلالاته بشكل معمق ومنهجي، والحقيقة أن النظرة أثناء الدراسة لم تختلف عما كانت قبلاً، إذ وجد فيه التعبير الصادق عن أحاسيس ذاتية وتجارب حياتية نعيشها، أو يعيشها بعضنا بشكل عام، دون أن نتمكن، نحن من التعبير عن إحساسنا ورؤانا بهذه الكيفية المتميزة التي يملكها أناس معدودون[١٠]...

كذلك فإن دارسي (حاوي)، وهم كثيرين[١١]، قد أجمعوا تقريباً على أن المكون الرئيس في شعره هو مكون حضاري رؤيوي، وأضيف أن هذا المكون قد تأثر بالنقد والفلسفة المعمقة التي غرم بها الشاعر، وجعلت منه شاعر فكر ورؤية خاصة بالأساس، وقد أضفى كل ذلك على نصه الشعرى عمقاً وثراءً يتطلبان أناة وتمحيصاً وأدوات تحليلية متعددة، تمكن من استنباط أنظمته الدلالية الكامنة بين ثنايا اللغة ووسائل التعبير.

وأخيراً يبدو من الضروري أيضاً الإشارة إلى نقطتين مهمتين تتعلقان ببناء البحث الداخلي، فهو ينقسم إلى ثلاث وحدات رئيسة، ولم يكن بالإمكان اختصارها إلى وحدتين؛ لأن البحث يرتكز على مبدأ التحولات الدلالية كما هي ماثلة في نص (حاوي)، وقد قاد ذلك إلى استطالة البحث بشكل قد لا يتوافق مع شروط النشر، ومع الأسف فقد تم نتيجة ذلك التخلي عن ثلث كل وحدة تقريباً، مما أدى إلى ضغط المادة البحثية من خلال تلخيص بعض المكونات، أو مجرد الإشارة إلى بعض القصائد واجتزائها، وكثرة الإحالات المرجعية، والتخلي بالضرورة عن كثير من الأشكال والرسومات التوضيحية[١٢].. أما النقطة الثانية فتتعلق بالاقتصار على هوامش البحث، فهي كافية للإشارة إلى مصادره ومراجعه، مما يوفر وريقات قليلة ضرورية لمادة لبحث، رغم أن الهوامش وهذه المقدمة قد تم اختصارهما أيضاً.

ولكل هذه الاعتبارات فقد تشكل البحث وفق صورته هذه، وهو في طموحه الأقصى يسعى إلى التسليم بنسبية القراءة، خاصة في مجال الدراسات الإنسانية، فمناهجها وأدواتها التحليلية لا تدرس مادة غفل، بل موضوعها هو التجربة الإنسانية والإحساس بها بكل ثرائها وتعقيدها، وهو ما يختلف فيه الناس ويتفاوتون بالضرورة.

جدلية الاغتراب والموت (الواقع / الأسطورة):

يمثل شعر(خليل حاوي)، والشعر المعاصر في أغلبه، نظاماً تركيبياً تتعدد داخله وسائل الصياغة والبناء، وهي وسائل تحوله إلى نظام متماسك رغم الاختلافات والتعارضات الظاهرة، إذ إنه بوسائله الخاصة يعبر جمالياً عن نسق فكري (وعي) يتمحور بالأساس حول ما يحمله العالم العربي من آمال، وما يواجهه من ضعف وتحديات تمس حاضره ومستقبله، وتمثل هذه الإشكالية[١٣] : الضعف (الحاضر) / الآمال (المستقبل)، خاصية بنائية تجتذب إليها الكثير من التفاصيل والرؤى ووسائل التعبير، وكل منهما نتاج لسياق تاريخي وواقع حضاري، وما يهم ـ تبعاً

للبحث ـ هو الجانب الثقافي الذى يتأثر بالضرورة بالموقف التاريخي[١٤]، أو المشكل الذي واجهه المجتمع العربي في زمن معين، وإزاء ذلك فقد تعددت المواقف وتباينت الرؤى بشكل بارز، مما شكل سياقاً اجتماعياً وثقافياً عاماً تتجاور فيه لحظات الفرح والألم، أو الأمل واليأس، وكذلك الانتصارات والهزائم.. وتتحول كل هذه الأشياء إلى مشاعر وأحاسيس متباينة، ويعتبر الشعر المعاصر من أكثر المجالات تعبيراً عن هذه المشاعر وتمثيلاً للحظات الفرح والألم معاً، أو أن هذه المشاعر والأحاسيس الفياضة هي ما يولد الشعر ويفجر تلك الإمكانات والطاقات الكامنة في اللغة بذات الوقت.

ويمكن، من ثم، أن نتلمس طبيعة هذه الأحاسيس تجاه مشكل ما زال قائماً،[١٥] إذ تتولد من خلال ذلك وحدة دلالية متجانسة، تعبر في البدء عن انهيار عالم المتكلم بشكل كلي في زمن النص، ومما يعمق هذه الدلالات، في الديوان الأول (نهر الرماد)، التقاء العوامل الذاتية القاسية بالعوامل الموضوعية القاسية كذلك، ليتحول عالم الشعر والعالم الواقعي إلى مأساة كبرى تنتفي خلالهما مبررات الوجود بأشكال شتى، مما يقود بالضرورة إلى ألوان من التعبير متعددة، ووسائل تشكيلية كثيرة، غير أنها ذات دلالات متجاوبة :

بعدَ أنْ عانَى دُوارَ البَحرِ،
والضَوْءَ المداجي عَبْرَ عَتْماتِ الطريقْ ،
ومَدى المجهولِ يَنشقُ عن المجهولِ ،
عنْ مَوتٍ محيقْ / ينْشرُ الأكفانَ زُرقاً للغَريقْ ،
وتمطَّتْ في فراغِ الأُفقِ أشداقُ كهوفٍ
لفَّها وهجُ الحريقْ ، / بعدَ أنْ راوَغهُ الريحُ رماهُ
الريحُ للشرْقِ الغريقْ ....
ـ ..... أتُرى حُمِّلتَ من صدق الرؤي / مالا تطيقْ ؟
ـ خلِّني ماتت بعيْنيَّ / مناراتُ الطريقْ
خلِّني أمضِ إلى ما لستُ أدري

لن تغاويني المواني النائياتْ
بعضُها طينٌ محمَّي / بعضُها طينٌ مواتْ
آهِ كم أحرقْتُ في الطينِ المحمَّي
آهِ كمْ متُ مع الطينِ المواتْ
لنْ تُغاويني المواني النائياتْ ،
خلِّني للبحرِ، للرّيحِ ، لموتٍ
ينشُرُ الأكفانَ زرقاً للغريقْ ،
مُبْحِرٌ ماتَتْ بعَينَيه مناراتُ الطريقْ
ماتَ ذاكَ الضوءُ في عينيه ماتْ
لا البطولاتُ تنجّيهِ ، ولا ذلُّ الصلاةْ ..[١٦]

ومن الجلي أن النص بكلا طرفيه (المقدمة والخاتمة) إنما يرسم مشهداً متكاملاً ينهض على التقابل بين زمنين: الماضي/ الحاضر، وبالرغم من تقابلهما إلا أنهما يفضيان إلى دلالة واحدة تتمثل في إحساس المتكلم بالضياع، وتمثل هذه الدلالة محوراً أساسياً في شعر(حاوي)، خاصة الديوان الأول، كما تتجسد بوسائل تعبيرية وتشكيلية عديدة، مما يجعل من القصيدة المثبتة بنية رئيسية متماسكة، وتستجيب، من ثم، لضرورات الشعر في أرقى نماذجه[١٧]...

هذا الثراء البنائي[١٨] يماثله ثراء دلالي يتولد في غالبية النصوص من أحاسيس ذات تحاول أن تتعمق دلالات الأشياء؛ بعد أن صقلتها التجارب المضنية، وأرهقتها دروب الحياة ومظاهرها المتناقضة (بعد أن عانى دوار البحر..)، من ثم يوظف رمزاً أسطورياً غضبت عليه آلهته، ورمت به وسط متاهات البحار ووحشة الجزر والخلجان، مما يسهم في نقل المتلقي إلى تلك الأزمنة الغابرة التي يتجاور فيها الحقيقي والخرافي، والممكن وغير الممكن، والجزئي بالمطلق معاً.

والرمز الأسطوري، كأي رمز، يكسب النصوص إمكانات دلالية لا نهائية، إذ تنهض بنيته على الإيحاء[١٩]، والأهم - تبعاً للبحث - هو أن الرموز بكافة مصادرها تشكل وسيلة بنائية وتعبيرية مهيمنة في شعر(حاوي)، وهي رموز نفسية وطبيعية وثقافية، وأكثرها شيوعاً هي الرموز الأسطورية، لذلك

فإن (عوليس) أو (أوديسيوس)[٢٠] يمثل رمزاً أسطورياً يتعلق بشخصيات وأحداث أسطورية كذلك، غير أن النص المعاصر لا يقف عند التخوم الأولية لهذه الأسطورة، وإنما يوسع من فضاءاتها مؤطراً إياها بمعادل موضوعي جديد، يكسب شخصياته دلالات مضافة لا تلغى الأصل، بل تتقابل معه وتتعامد أحياناً أخرى، مما يولد بناءً درامياً في جانب، ويكشف عن واقع جديد مماثل للماضي في معاناته وخروجه عما هو مألوف في جانب آخر.

لذلك يلجأ النص إلى تقنية محددة في تعامله مع الأسطورة، فيسعى إلى إيجاد تماثل وتخالف بين كلا الشخصيتين (الأسطورية والواقعية)، فمن خلال التماثل يتمكن من رسم صورة موسعة لحياة مهلكة وجوفاء معاً، ويتم التعبير عن ذلك بألفاظ موحية: دوار، عتمات مجهول، موت، أكفان، كهوف، حريق.. وذلك ما يعكس تجربة واقعية لكلا الشخصيتين، غير أن هذه الدلالة تبلغ ذروتها عند مناقضة السياق الأسطوري، فتبدو حياة ما بعد الضياع غير مختلفة عن سابقتها، بالرغم ممن كان ينتظره ويتوق لرؤيته[٢١]:

ـ بعد أن عانى دوار البحر...
...حطَّ في أرْضٍ حَكى عَنها الرُّواة :
حانةٌ كَسْلى، أَساطيرٌ، صلاةْ
ونخيلٌ فاترُ الظلِّ، رخيٌّ الهَيْنَماتْ
مَطْرَحٌ رَطبٌ، يُميتُ الحسَّ
في أعصابهِ الحَرَى،
يميت الذكرَياتْ،
والصدى النائي المدوّي،
وغواياتِ المواني النائياتْ[٢٢] .

فبعد المعاناة في البحر (الضياع) تبدو حياة أخرى تهيمن عليها الأساطير وتكثر فيها الحانات أيضاً، وكل منهما ينم عن حياة ضياع بشكل أو بآخر، لذا يلجأ النص إلى تجسيد كل ذلك في صورة تشبيهية مركبة: (المواني: طين محمى، طين موات)، وكل من طرفي التشبيه يحمل دلالة رئيسية

سنجد لها امتدادات وتحولات عديدة في وحدات تالية، كما أنهما، شأن أي صورة فنية، يحملان مستويين دلاليين، في أولهما يتبدى تماثل كلي بين الآخرين وبين الطين الميت والمميت، وينعكس ذلك بالضرورة على المتكلم، فيغدو بدوره جزءاً معذباً في هذا المشهد:

آهِ كمْ أحرقتُ في الطينِ المحميْ
آهِ كمْ متُّ مع الطينِ الموات

وفي مستوي ثان تستثير لفظتا(الطين) ما يدركه المتلقي بوعيه عن بدء خلق الإنسان وكيف تحول الطين اللازب إلى انسان بنفخة من روح الله، وإذا استطردنا قليلاً مع جزء من هذه القصة: فإنها تكشف عن قول(الله) لآدم (يرحمك ربك)، وكذلك أمر الملائكة بالسجود له[٢٣].. مما يومئ إلى التكريم المضاف إلى الرحمة والعفو، غير أن النص الشعري يجرد الآخرين، أسطورياً وواقعياً، من كل هذه الدلالات ويردهم إلى أصلهم الأول، ويراه هو الحقيقة الباقية غير المتحولة، أو أنهم هم بذاتهم قد ارتدوا إلى أصلهم وغدوا بسبب ذلك ميتين ومميتين ...

والواقع أن النص بأجزائه المتكاملة يرسم صوراً متعددة ومتنامية تشخص هذا الارتداد للأصل وتبرره، كما يلجأ في صور أخرى إلى تجسيد طبيعة هذا التحول ونتائجه، مما يعكس في الحقيقة واقعاً ذاتياً مهيمناً يعبر عن بعض تجارب الشاعر المؤلمة[٢٤]، حيث تخلى عن الرفاق أو تخلوا عنه (طين محمى)، أما الوجه الآخر فبدا في صورة غير مختلفة (طين موات)، وكل منهما سبب للآخر ونتيجة له في آن، فالرفاق ـ حسب النص ـ يحولون الآخرين إلى أشباه موتى، وهؤلاء بمواتهم لن يغيروا من واقعهم شيئاً، مما يدفع المتكلم إلى ترك كلا العالمين والاشتياق إلى ماضيه، من ثم يتقدم رمز البحر في تقابل تام ـ ظاهرياً ـ مع الموانى:

خَلِّنِي للبحرِ، للريحِ، لموتٍ
ينشرُ الأكفانَ زرقاً للغريقْ

إن هذا البديل المتمني (آنياً) عن حياة الطين المحمي، أو الطين الموات، لا يختلف في قسوته عن كليهما، فبالإضافة إلى ما يثيره من رهبة وخوف وأسرار جعلت منه رمزاً أثيراً في الشعر المعاصر[٣٥]، فإن الاستبدال الذى تمكن منه الاستعارة المكنية: يحوله إلى مخلوق قاس وشديد منهمك فحسب

في تجهيز الأكفان، وتهيئة أسباب الموت لإنسان ضائع مقبل عليه، من ثم يتحول البحر بأسراره إلى مجرد صانع لموت خاص (الغرق) يغدو به أكثر قيمة من الموت مع الطين (حرقاً أو كمداً)، وهذا يثير أحاسيس متراكبة تضفي درامية على المشهد، كما أن سياق النص ووسائله التشكيلية يلحان على لفت النظر إلى معادل موضوعي آخر مواز للعالم القديم، وتنتفي فيه البدائل أيضاً، وبانتهاء الخيارات وانتصار الموت في كلا العالمين، فإن عالم الإنسان الداخلي (النور في العيون) ينطفئ وينهار كذلك، وبانهياره يتحول الإنسان إلى مجرد حطام متماثل مع عالمه:

لا البطولاتُ تُنْجيهْ ، ولا ذلُّ الصلاةْ

والواقع أن هاتين العبارتين، بأطرافهما ودلالتهما الجازمة، تمثلان جماعاً لدلالات النص التركيبية، فكل مقاطعه تأتي تنويعاً من زوايا عدة على كلا الطرفين، إذ إن البطل القديم يملك، ضمن سياق أسطوري، صفات خارقة، ومن خلالها يتعرض لتجارب قاسية تصيغها الطبيعة والآلهة المتصارعة معاً، وبرغم ذلك يجاهد ويتمنى العودة لمن ينتظره، أما البطل الجديد (أنا المتكلم) فيتماثل معه في الضياع، غير أن الخوارق وسياقها لم يعودا قائمين، كما أنه محطم النفس، ويعني ذلك دلالياً أن كل الأشياء الذاتية كالصبر أو التعزي، وكذلك مظاهر العالم الخارجي، كالبطولات أصبحت أشياء مستهلكة ومبتذلة، وغير قادرة على منح المتكلم في الشعر أي قدرة على التفاعل الإيجابي مع العالم وشروطه القائمة، ويمكن تمثيل هذه الدلالة على النحو التالي:

البطولات ← عوليس ← طين محمي (الحياة الحزبية)

الصلاة ← الدرويش ← طين موات (الحياة العامة)

فالبديل للطين هو الطين ذاته، وقد أشرت إلى أنه يرمز إلى اليباس وعدم القدرة على التحول عن ذاته، كما يرتبط بسياق آخر يتعلق ببدء خلق الإنسان، وعندما يفقد الإنسان فاعليته وكرامته؛ لا يتبقى منه غير صورة اللحم والدم، وهوما يوازي الموات بكافة صوره الماثلة في زمن الشعر..

وقد أشرت كذلك إلى أن هذه الدلالة تمثل بنية دلالية رئيسية في ديوان (حاوي) الأول، وبوصفها بنية فإنها تنعكس بالضرورة على وسائل التعبير، أو أنها تبحث عن أدوات بنائية تتجسد

من خلالها، فحيثما يهيمن اليأس ويعم العقم فإن رموزاً وصوراً محددة تتشكل للتعبير عن ذلك بصورة معمقة، فقد لاحظنا رمزاً أسطورياً يمثل بذاته الأمل المتلاشي وسط الضياع، من ثم يأخذ رموزاً أخرى متجاوبة تكمل حواشي المشهد، وتعمق من هذا الإحساس وتؤكده:

أتُرى حُمِّلتَ منْ صدقِ الُرؤى

مالا تُطِيقْ ..

وفي جزء آخر من النص يتبدى ذات الرمز بأسلوب مختلف:

. هات خبّر عن كنوزٍ سَمَّرتْ

عينَيك في الغَيْب العَميقْ..

والملاحظ أن كلتا الجملتين طلبيتان، كما أن كلا طرفي الحوار ماثل في السياق، مما يتجاوب مع المعنى اللغوي للاستفهام والأمر(أترى . هات . خبر)، غير أن كليهما يثيران في الشعر دلالات تتجاوز المعني اللغوي لبناء تصورات وإثارة إيحاءات كامنة ومركبة[٣٦]، فالنص يستدعي، وإن يكن بشكل خفي، قصة(ترسياس) الكاهن العجوز في مسرحية(أوديب)[٢٧]، ويوظف قدرته على التنبؤ الصادق بمصائب قادمة لا محالة، غير أنه يخضع ـ كأي رمز ـ لعلاقات جديدة في سياق نصي آخر وواقع مختلف، من ثم ترتسم صورة جديدة ومركبة من عراف قديم وجديد، وأبرز ملامح هذه الشخصية أنها تعيش معذبة بثقل ما تحمله من تنبؤات، بل يتحول ذلك إلى مأساة كبرى يبدو (أوديب) الرمز مشفقاً عليه منها وليس العكس (ما لا تطيق...)، وتبلغ هذه المفارقة ذروتها في(.. كنوز سمرت عينيك في الغيب العميق)، إذ إن وضع لفظ (كنوز) في علاقة ترابطية مع رؤى مأساوية، يقود إلى تشكيل مفارقة ساخرة تقربنا من الكوميديا السوداء في المسرح[٢٨]، وينجم ذلك من دحرجة الكلمة من مستواها العرفي المرتبط بالفرح والغنى.. إلى السياق الاستبدالي الاستعاري الذي يقرنها بالمصائب وايحاءاتها اللانهائية[٢٩]، وهي بدلالتها الجديدة هذه تتماثل مع مآل (أوديب) . التراثي والمعاصر . ومع أجواء الأساطير الإغريقية المنفتحة على أحداث زمن النص، وكل منهما مليء بالصراعات وحبك المؤامرات ودسائس الآلهة..

وهكذا قادت الشخصية الرمزية الموظفة شعراً إلى استيحاء شخصيات متكيفة معها لتكملة حواشي المشهد، وكلها شخصيات أسطورية، مما يقود بالضرورة إلى ميلاد عرّاف جديد يتماثل مع عرّاف (طيبة) ليكشف عن مصير محزن وواقع بائس، يزحفان من الماضي البعيد، ويتربصان بحاضر المتكلم ومستقبله معاً.

والواقع أن النص الشعرى في سياقه الكلى يسعى إلى توكيد هذه الدلالة وجعلها بنية مهيمنة بوسائل وطرق بنائية متعددة، إذ تشكل وعي المتكلم ورؤيته لعالمه، لذلك تلح وفق نظام الاستبدال على استدعاء صور ورموز أخرى مختلفة، غير أنها تبقى متجاوبة دلالياً، فيجعل في نص آخر من لفظ (الدراويش) محوراً دلالياً يستقطب العديد من الصور والمعاني الجديدة، وهى تشكل، في مستوى عميق، بديلاً دلالياً عن رمز (العرّاف) وعلاقاته الأسطورية السابقة، ومثلما قاد العراف عالمه إلى مصير بائس ومحزن من خلال التهويمات- عكس الأنبياء كما سنلاحظ ـ فكذلك الدرويش، إذ يحوّل مريديه من خلال (حلقات الذكر) إلى مجرد أشخاص يشاركون في صناعة ذات العالم المنهار:

دوَّختهُم "حَلقاتُ الذكْرِ"

فاجْتازُوا الحَياةْ / حَلقاتٌ حَلقاتْ

حول درويش عتيق/ شرشت رجلاه في الوحل وبات ...)[٣٠]

وهو بذلك يتماثل بالكلية مع (الطين الموات)، ومع (الموانى النائيات) كما لاحظنا، كما أنه وبهذه الدلالة يتجاوب أيضاً مع صيغة (آه) الفولكلورية السابقة (آه كم أحرقت ... آه كم متُّ...)، التي توحي برغبة المتكلم في التواصل مع عالم مجرد غير قائم، وغير ممكن في آن.

وإذا كان العالم الذى ينشد إليه (الدراويش) يتحول في النص الشعري إلى: (..شرشت رجلاه في الوحل)، وهو بذاته صورة متحولة عن(الطين)، فإنه في نص آخر مختلف يتبدى في صورة (كاهن البعل)، وبرغم ذلك تتبدى ذات العلاقات، فمثلما قادت الأساطير إلى رقصات في هياكل الآلهة وكشفت في النهاية عن مآس، كما حولت حلقات الذكر أبطالها إلى كائنات مسلوبة الإرادة والرشد، فكذلك يسلب (كاهن البعل) رواده بطريقة متجاوبة:

...وكاهنٌ في هيكلِ البعْلِ

يربيَّ أفعواناً فاجراً وبومْ

يَفْتضُّ سرَّ الخصبِ في العَذَارى / يُهلِلُ السُكارى... (٣١)

فهو في جوهره مجرد ساحر يتخفى في (هيكل)، ويملك من خفة الحركات، ومهارة الخداع ما يسلب به رشد زواره ليهللوا منجذبين، وبذلك تشكل كل هذه الأطراف نظاماً دلالياً من الممكن إيضاح بعض صوره ورموزه على النحو التالي:

- الشخصيات: الدرويش ⟷ الكاهن ⟷ العراف .
- الأمكنــة: حلقات الذكر ⟷ هيكل البعل ⟷ مسرح الآلهة .
- النتائـج: دوخي وعرايا ⟷ سكارى ⟷ مفقوءة أعينهم .

فأطراف هذا النظام متماثلة في دلالاتها ونتائجها، وبكلا المحورين الأفقي، كما هو موضح، والرأسي أيضاً، وتتبدى المأساة، التي يحاول النص الإيحاء بها، ماثلة من خلال العلاقات القائمة بين كل هذه الأطراف الموزعة في نصوص عدة، ولعل أبرز ما تومئ إليه هذه العلاقات يتمثل في الموقف الفكري المشكل لها، وكذلك السخرية المبطنة من نشدان الحياة من أشياء ميتة أو جوفاء عقيم، وتبلغ هذه الدلالات ذروتها في المعادل الموضوعي الآتي لكل هذه الرموز والشخصيات الأسطورية :

... ويثورُ الجنُّ فينا

وتُغاوينا الذنُوب/ والجَريمةْ :

" إنَّ في بيروتَ دنيا غيرَدنيا "

" الكَدحِ والموتِ الرتيبْ " / " إنَّ فيها حانةً مسحورةً ،"

" خمراً، سريراً مِن طيوبْ "

" للحيارى" / في متاهات الصحارَى

في الدهاليزِ اللعينة / ومواخيرِ المدينة... (٣٢)

وهو جزء من نص يأتي تعقيباً على زمن(ليالي) ممتلئ بالضيق والحرمان وسأم الصحراء.. وينعكس ذلك بالضرورة على الشخصيات، فيتم التعبير بـ (نا الفاعلين) لتعميم التجربة وإخضاع الكل لسطوة حياة تبدو نصياً مبتذلة وخاوية، من ثم تتشكل من المجموع شخصية جديدة تضاف إلى الكاهن والدرويش والعراف.. متمثلة في (الحيارى)، كما يتشكل مكان آخر يضاف إلى الأمكنة السابقة، ويتمثل في الصحارى والدهاليز اللعينة.. والنتيجة تبدو أيضاً متماثلة مع النتائج السابقة، حيث يبرز الرعب والجريمة، وكلها أدوات ووسائل بنائية تحاول الإيحاء بنظام دلالي متكامل، تغلب عليه في الديوان الأول رؤية مأساوية إزاء مظاهر الواقع الذى يراه المتكلم منهاراً وغير قابل للتبرير.

جدلية الموات والانبعاث (الماضي / الحلم) :

إزاء هذه الدلالات البارزة بقوة يتبدى نظام دلالي آخر يتولد في حقيقته من النظام السابق، من ثم نغدو مع سياق تكويني مؤسس لتحولات دلالية في النص، فإذا كان ما سبق ينهض على رموز وصور وشخصيات متعددة، يتبادل فيها البطل الأسطوري والدرويش والكاهن والعراف والبعل والساحر والحيارى.. أدواراً وعلاقات بنيوية؛ فإن المسرح الذى تؤدي فيه هذه الشخصيات أدوارها، كالرسوم والطين والوحل والهياكل وحلقات الذكر والدهاليز، يغدو جزءاً من السياق التكويني القابل للتحول كذلك، وهو يرتكز في دلالته (حسب منهجية البحث) على أسباب وعلل واقعية وتاريخية متغيرة ومتبدلة بطبيعتها، والنص الشعري في كليته يجعل من هذه الأسباب والمظاهر المتعددة بنية من المقولات المتجاوبة، وبوصفها بنية فإنها ذات وظيفة ـ كما أشرت في المقدمة ـ تنهض على ضرورة تخليق شيء آخر من الموت والضياع ومناقض لهما، أو بمعنى آخر (أعاني الموت في حب الحياة) ـ حسب دوال الشاعر.[٣٣] مما يولد جدلاً وصراعاً بين هذين المحورين المختلفين والمتماثلين في حقيقتهما، سواء على مستوى النص الواحد، أم على صعيد نصوص متعددة، وقد يفسر ذلك ما أشار إليه أحد الباحثين من أن "محوري الموت والانبعاث يشكلان ركيزتين أساسيتين نهض عليهما الشعر المعاصر بشكل عام"،[٣٤] كما أنهما عنصران بنيويان يضمان الكثير من المتشابهات والأضداد والتماثل والتنافر ووسائل تعبيرية متعددة.. ومن خلال الصراع بين كل هذه المكونات، يتبدى التحول الشعوري المماثل للتحول في مظاهر الحياة وعلاقاتها المتراكبة...

والواقع أن هذا التحول يبلغ ذروته في الديوان الثاني(الناي والريح)، بل إن مجرد العنوان يومئ إلى دلالة هذه الوحدة بشكل جلي، لذا نلاحظ كلا الطرفين ماثلين ومتجاورين في نصوص متعددة[٣٥]، والأهم نصياً أن هذا التحول يشكل نظاماً دلالياً آخر، يتولد داخل النصوص من خلال صور ورموز ووسائل بديلة لكل ما لاحظناه في النصوص السابقة :

رِحلاتيَ السبْعُ رواياتٌ عن
الغُولِ عن الشيطَانِ والمغارةْ
عنْ حِيَلٍ تعْيا لها المَهارَةْ ،
أُعيدُ ما تحكي وماذَا ، عَبَثاً ،/ هيهاتِ أَستعِيدْ ،
ضيَّعتُ رأسَ المالِ والتجَارَةْ ،
ماذا حكى الشلَّالُ / للبئرِ وللسدودْ
لريشةٍ تجوّدُ التمويه تُخفِي / الشحَّ في أقنيَة العبَارَةْ
ضيَّعتُ رأس المالِ والتجارَةْ ،
عدتُ إليكم شاعراً في فمه بشارَة
يقولُ ما يقولُ / بِفِطرةٍ تحسُّ ما في رَحِمِ الفَصْلِ
تراهُ قَبْلَ أنْ يولدَ في الُفصُولْ [٣٦]

في هذا النص نلاحظ تحولاً عن دلالات سابقة مهيمنة، من ثم تتبدل الرموز وسياقها الثقافي الذى تومئ إليه، مما يقود بالضرورة ـ وتشكل ذلك التجربة أيضاً ـ إلى توليد دلالات أخرى تعكسها دوال ووسائل مختلفة، وهكذا يسعى النص إلى استدعاء شخصية مختلفة ويعيد بناءها لتحمل للآخرين رؤى مفرحة (بشارة) بدلاً من المصائب، بمعنى أن المتكلم عندما يخلع عباءة العراف الأسطوري، ويلبس عباءة الشاعر النبي فإنه يعود (.. شاعرا في فمه بشارة)، وكذلك (يقول ما يقول بفطرة..)، وكلتا الجملتين تستدعيان ميراثاً دينياً من خلال التناص تعادلياً مع الكتاب المقدس[٣٧]، فلفظ (البشارة) غدا رمزاً دالاً لاقترانه بالأنبياء، خاصة النبي (يحيي) الذي كان (يكرز في البرية ببشارة الملكوت)[٣٨]، إيماء إلى قرب قدوم(المسيح)، عليه السلام، لإعادة الأمل والصلاح إلى الأرض، كذلك فإن جملة (يقول ما يقول..) هي إعادة تركيب لأشهر العبارات الدارجة على لسان المسيح

(أقول لكم)، فالمتكلم في النص يتقمص شخصيات الأنبياء ويتحدث باسمهم، ويوظف(تركيباً مسكوكاً)[٣٩] ليتوحد مع شخصياتهم..

والواقع أن اليقين بصدق الرؤية المقترن بالبشارة، يجعله النص في كليته نتاجاً للفطرة ـ وليس الأسطورة ـ وهو في النص السابق إيماء خفي للنبي(يحيي) الذي كان يعيش في البراري مرتدياً وبر الجمال ومتمنطقاً بجلود الأغنام[٤٠]، وهذه الفطرة الصافية النابعة من أعماق الذات، ولم تتلوث بالواقع بعد؛ تمثل دالاً متكرراً ومتحولاً بأوجه كثيرة ـ كما سنلاحظ ـ كما أنها تعتبر نصياً صانعة للحياة الحقة، من ثم تغير من طبيعة الشخصيات الموظفة شعرياً لتماثل شخصية النبي، نجد ذلك مثلاً في رمز(السندباد)، وهو من الشخصيات التي تختزن ثراء دلالياً عميقاً يُمكنُها من هذا التحول بسبب "الخصائص المركبة والمعقدة، مما يجعل منه شخصاً عادياً وغير عادي في الوقت ذاته.."[٤١]، كما أنه في رحلة (ثامنة) يغوص من خلالها في أعماق الذات، متماثلاً مع عمل (يوحنا المعمدان) وليس مع السندباد، إذ لم يلتفت الأخير رغم رحلاته السبع وحبه للاكتشاف ـ إلى التنقيب في أغوار النفس حيث الفطرة بصفائها، بدلاً من حكايات الجان وعروض التجارة، وهذا ما قد يمكنه من منح الآخرين قيمة جديدة هي ذاتها ما بشر به النبي، ولم يألفها أحد في قصص وأساطير الأولين ..

إن هذا الجدل في الأزمنة، المشكل من كلا الطرفين، تستقصيه كافة النصوص بتفاصيل كثيرة ووسائل متعددة، ولعل الثنائيات الضدية تعتبر من أكثر هذه الوسائل إثارة وقدرة على التعبير عن هذا الصراع والجدل الماثل في طبائع الأشياء، كما تلتقي المتناقضات داخلها في نص واحد، وفي ذات اللحظة أيضاً، مما يعكس بناء محكماً تتبدى احدى صوره في نصين يتشكلان من ثنائيتي (عصر الجليد وما بعد الجليد)، و (الناي والريح)، ونظراً لتماثل كلا النصين بنائياً ودلالياً[٤٢]، حيث مفردات عالمي الطبيعة والإنسان متماثلة، فإن البحث سيستقصي الثنائية الأولى، إذ إنها تجسد هذا الصراع بشكل مكثف وعميق، وفي ذروة تناميه الدلالي:

١ ـ عصر الجليد عندما ماتتْ عروقُ الأرضِ

في عصرِ الجليدْ / ماتَ فينا كلُّ عِرْقٍ

يبستْ أعضاؤنا لحماً قديدْ

عبثاً كُنَّا نصدُّ الريحَ / والليلَ الحزينا
ونداري رَعْشةً / مقطوعةَ الأنفاسِ فينا،
رعشةَ الموتِ الأكيدْ .... (٤٣)

وكما هو بارز فإن(عصر الجليد) إيماء ثري إلى زمن تنتفى فيه مقومات الحياة الحقة، وقد بدا مهيمناً بصورته الأحادية وبطرق متعددة في وحدة سابقة، غير أنه يخضع للتبدل في هذه الوحدة، فهو يومئ في مستوي عميق، إلى أن الموات بمظاهره المتعددة إنما ينجم عن أشياء طارئة وقابلة للتحول بطبيعتها (جليد)، كما أنها عناصر خارجة عن إرادة الأحياء الذين يملكون استغلال اللحظة المناسبة للانبعاث من جديد، بمعني أن الصورة الموسعة تعكس النقيضين والتقائهما في ذات اللحظة وصراعهما بذات الوقت، وهذه الايحاءات ـ فيما أرى ـ تمثل الدلالة العميقة لنصوص هذه الوحدة كافة، بالرغم من وسائل التعبير المتعددة، ويتجلى بعض ذلك في عقد مماثلة بين دورة الطبيعة في مواتها وانبعاثها من جديد ـ وهي حالة واقعية لا يتأتى الشك إليها ـ وبين الظاهرة الانسانية التي يخضعها النص لإعادة التشكيل ليجعل منها صورة مماثلة لما يحدث في الطبيعة من تحولات، وهكذا فإن بنية التمثيل تتضمن مستويين دلاليين، ينهض أولهما على إثارة أحاسيس ومشاعر ناجمة من إدراك دقة التناسق الماثل في صميم وجواهر الأشياء رغم تباعدها الظاهر، من ثم يرتسم تشكيل مكاني بعلاقات جديدة لا سبيل لإنكار دلالاته طبيعياً أو شعورياً.

أما ثانيهما فينبني على الإيحاء بالتماثل التام بين الحياة الانسانية في عصر الخواء وبين عالم الطبيعة في زمن الجليد، ومثلما يبدو من العبث مناقضة الطبيعة في سننها، فكذلك هي حياة الانسان في حقيقتها، من ثم يتبدى تراكم كمي لجمل نحوية متماثلة تركيبياً، تعكس بتماثلها إحساساً مهيمناً بحالة الموات الماثلة في عالمي الطبيعة والحياة الإنسانية معاً(٤٤):

ـ عبثا كنا نصد الريح ـ عبثا كنا نصلي ونصلي ـ عبثا كنا نهز الموت نبكي
ـ عبثا نعوي ونعيد ـ عبثا نغتصب الشهوة حرى ـ عبثا نسكبها خمرا وجمرا

إن مجرد الإيحاء بهذه الدلالة يومئ، في جانب آخر، إلى ذات معذبة حقاً، غير أنها لا تملك التخلي عن عالمها القائم بوصفها جزءاً منه، وألمها متولد من ارتباطها به بمظاهر متعددة، كذلك

فإن العالم الواقعي (الطبيعي) مثلما يخضع لسنن (الموات والانبعاث)، فكذلك هو العالم الواقعي الآخر (الإنساني) أيضاً :

٢. بعد الجليد : كيفَ ظَلّت شهوةُ الأرضِ

تُدوّي تحتَ أَطباقِ الجليدْ

شَهوةٌ للشمسِ، للغيثِ المغنّي

للبذارِ الحيّ، للغَلّةِ في قبوٍ ودنّ

للإلهِ البعلِ، تمُّوزِ الحصيدْ،

شَهوةٌ خضراءُ تأبى أنْ تبيدْ،

وحنينٌ نبضُه يسرى إلى القبرِ.. إلينا...الخ

ففضلاً عن دلالة الألفاظ وموسيقاها التي تنضح فرحاً وبِشراً، فإن التماثل بين حياة الطبيعة والحياة الانسانية يتبدى في زمن الانبعاث أيضاً، وهو ضرب من "التفكير الحسي في صميم الأشياء"،[٤٥] فالمتكلم في مثل هذه الصور يدرك مشهداً طبيعياً لا ينفصل عن مشهد آخر يدركه بوعيه وأحاسيسه.. وما يشكل محوراً أساسياً في هذه الدلالات هو الاستفهام التعجبي عن كيفية بقاء (شهوة الأرض تدوي، تحت أطباق الجليد)، فالأرض دائماً ما كانت الأساطير تقرنها بالخصب والتجدد، رغم ما يعتريها من جدب ويباس، من ثم تمثل في حالتها هذه بديلا عن (الجليد) ونقيضاً له في نص واحد.. كذلك فإن لفظ (شهوة) بكل ما يختزنه من حيوية وطاقة خلاقة نابعة من أعماق الذات، يجعله النص بديلاً عن (العراف) أو (الأمس الحزين) مثلما بدا في الوحدة الأولى[٤٦]، فالانبعاث الذي ينشده يتولد بشكل أساسي من شهوة الحياة الكامنة في طبائع الأشياء فحسب، وهو بهذا شهوة تدوي متحدية الموت الجاثم في ذات اللحظة (التقاء متناقضين أيضاً)، لذلك تحمل الألم والفرح في آن، أو الموت والحياة معاً:

أينَ مَنْ يُفْني ويُحيي ويُعيدْ

يتولَّى خَلْقَه طفلاً جديدْ

... / انكَرَ الطفلُ أباهُ، أُمَّهُ

ليسَ فيه منهُما شبْهٌ بعيدْ....[٤٧] الخ

ومثلما لاحظنا في الوحدة الأولى، فإن النص يلجأ كذلك إلى تشخيص هذه الدلالات بوسائل متعددة، من ثم تشكل نظاماً دلالياً رئيسياً في كافة قصائد الديوان، وتعتبر الرموز. كما لاحظنا ـ من الوسائل الأثيرة في الشعر، فيبرز في هذا الجانب رموز محددة ومنتقاة مثل (بروميثيوس ـ أيوب)،[٤٨] فأحدهما رمز أسطوري والآخر ديني، وإدراجهما في نسق تركيبي واحد يسهم في تحويل الأسطوري إلى ديني والعكس أيضاً، فكل الأشياء تبدو خارجة عن مألوفها لتنسجم مع واقع خارج عن مألوفه كذلك، كما يبرز أيضاً في نصوص أخرى رمز (العنقاء) التي تعاني من جحيم النار لتحيا من جديد[٤٩]، وتبلغ هذه الدلالات ذروتها في رمز أخير يحمل المعادل الذاتي للرموز الخارجية، من ثم يشير إلى مستويات متعددة تلخص كافة الدلالات السابقة وتفسرها:

ريحٌ تهبُّ كما تشيرُ عِبارتيْ
للريحِ موسمُها الغضوبْ، / للريحِ جوعُ مَبارِدِ الفولاذِ
تمسحُ ما تحجَّرَ/ منْ سياجاتٍ عتيقَةْ
ويعُودُ ما كانت عليهِ / التربةُ السمراءُ في بدء الخليقَةْ
بكراً لأوَّلِ مرَّةٍ ....[٥٠]

فنحن بإزاء ثلاثة أطراف رئيسية تتبادل دلالاتها الثرية مع كافة النصوص: الريح (العبارة)، والسياجات (العتيقة)، والتربة (السمراء)، فمن خلالها يتمكن النص من استحضار الموات ماضياً وحاضراً (سياجات..)، كما يومئ إلى شهوة الحياة الكامنة في الأشياء (التربة البكر)، وأخيرا يشير إلى أداة التغيير أو التطهير في عالمي الطبيعة والانسان معاً: (الريح ـ العبارة)، وكل هذه الأطراف تتماثل مع الأطراف السابقة (أيوب، الأرض، العنقاء، النار)، ومع مظاهر العالم الطبيعي والإنساني أيضاً، ويومئ كل ذلك في مستوى عميق إلى أن كلاً من الموت والحياة هما وجهان لتركيب واحد[٥١]، وتمثل لحظة التحول بينهما (التقاء النهاية والبداية) كل شيء:(الموات الانبعاث ـ الألم الفرح ـ اليأس الأمل ـ الحياة القبر. الليل النهار..)، مما يفضي بالضرورة إلى تحولات في اللغة يعكسها الإكثار من الثنائيات الضدية على مستوى النصوص كافة، مثل: جليد/ نار ـ تعوي/ تدوي ـ عرق ميت/ بذار حي ـ رعشة مقطوعة/ شهوة خضراء ـ قبر/ حنين ـ جثث/ نسل جديد .. ومثلما هي متناقضة فإن كل طرف هو جزء من الآخر في لحظة تسبق التحول والميلاد الجديد بالضرورة، بمعنى أن الموات هو حالة طبيعية

ومقدمة لا بد منها للانبعاث والتجدد، فكل منهما جزء من الآخر ونتاج له في دورات متعاقبة، تفضي بدورها إلى استمرار الحياة وتدفقها بكيفيات متعددة ..

بكاء الذات وصمت الجدران :

تكشف الدراسة المتأنية لأعمال الشاعر عن تحول آخر في أنظمة الدلالة، وهو في جوهره ـ كما أرى ـ متولد من كلا النظامين السابقين ونتاج لهما، ففي أولهما اعتمد المتكلم بشكل رئيسي على الأساطير ليعكس عالماً موضوعياً يهيمن عليه الموات والخواء.. غير أن كلاً منهما يتحول، في الوحدة الثانية، إلى وسيلة ومقدمة لابد منها للتجدد والانبعاث، مما قاد إلى رموز بديلة وثرية تبلغ ذروتها في الرموز الدينية والطبيعية، وعندما يتحول الانبعاث الذى نشده المتكلم إلى دورة أخرى من الموت، كما هو ماثل في العالم الطبيعي والإنساني معاً، فإنه يعود مضطراً إلى عالمه القديم في الديوان الثالث والرابع (بيادر الجوع) و(الرعد الجريح)[٥٢] ولذلك يندرج كلاهما في ذات النظام الذى لاحظناه بشكل جلى في الوحدة الأولى، إذ يتبدى خلالهما "ما كان انبعاثاً أو نهضة مجرد وهم، كان الشحم ورماً، وكان الانبعاث المزعوم مشوهاً..."،[٥٣] وهذا الإيمان ينمي كثيراً من دلالات النصوص، كما يغذيها الألم والإحباط الناجمين عن عدم تحقق الرؤية في الواقع، فيغدو المتكلم فيهما نبياً مكذوباً، أو سندباداً فاشلاً، أو ربيعاً تحول إلى جليد غير متبدل، وفي جانب آخر يرى النهاية تقترب، مما يعمق من الاحساس بالفشل ونفاذ الصبر، أو كما يفصح الشاعر نفسه: "لقد خبرت التغيير فصولاً من الطراوة المنعشة، يتلوها ما أعانيه اليوم من جفاف العمر وصقيعه.."[٥٤]، وقد لاحظنا في الوحدتين السابقتين محاور رئيسية لهذه الدلالة، والبحث يحاول استقصاء التنامي الدلالي أو تبدله وليس تكرار ما سبق قوله، وتبلغ الأحاسيس السابقة ذروة تناميها وتحولها الدلالي في الديوان الأخير (من جحيم الكوميديا)، حيث تفضى إلى انسحاب المتكلم إلى الذات وجعلها محوراً للوجود، وإزاء ذلك لا يملك غير البوح بما يعتصر أعماقه من ألم ويأس من كل الأشياء، كما يعكس إحساسه هذا على أشياء عالمه فيحيلها إلى ذات الصورة البائسة، مما يدفعه إلى بكاء ذاته ونعي الآخرين معاً.

وتتجاوب بنية قصائد الديوان مع هذا التحول، حيث تأتى قصيرة وذات محور دلالي واحد، ويتلاشى تعدد الأصوات، والقصائد الطويلة المركبة، وتقاطع الأزمنة وجدلها، والرموز

والشخصيات التي وظفت بشكل ثرى فيما سبق، وكأن حالة الانهيار، الموضوعي والذاتي، قد اصبحت أمراً جلياً ومحتماً لا تحتاج غير الإشارة والتعبير غير المعقد .

ويمكن القول، من جانب آخر، أن غالبية قصائد الديوان قد تعتبر قصيدة واحدة تتعدد مقاطعها وانفاسها[٥٥]، وهو أمر يمكن تلمسه سواء على مستوى البناء أم الدلالة، إذ تأتي القصائد قصيرة ذات مقطع واحد في الغالب، وذات نفس دلالي واضح ومحدد، غير أن الدراسة المعمقة تفضي إلى القول بأن التماثل في الدلالة لا يقتصر على بعد أحادي، بل يمس الذات والآخرين بالتوازي، فعندما يهيمن الإحساس بالعجز والإحباط على المتكلم فإن كل الأشياء تبدو ملوثة بهذه الأحاسيس أيضاً، نجد ذلك مثلاً في ثاني وأهم قصائد الديوان: (صلاة)[٥٦]، حيث يبكي المتكلم ذاته وينعي على عالمه انهياره، فيأتي بصور متعددة ومن زوايا مختلفة كلها تجسد الموت والفراغ والمهاوي والردى والخفافيش والجنون.. والأهم أن هذه الأشياء المتماثلة دلالياً تكتسب في الواقع الجديد بعداً إيجابياً، ومن ثم يتحول (إبليس) إلى شيء إيجابي كذلك يناشده الإنسان، لذا يتعلق كلاهما بلازمة متكررة تذكر بالصلوات المقدسة، ويمكن اختصارها على النحو التالي :

ـ أَعطني إبليسُ قلباً ← يشتهي موتَ الصحابْ

ـ أعطني إبليسُ قلباً ← يشتهي الموتَ التهابْ

ـ أعطني إبليسُ قلباً يُطيقْ ← أنْ يَرى جسميَ في الزوايا.. صريعاً ..

ـ أعطني إبليسُ قلباً لا يهابْ ← جبلاً يغمرُهُ هولُ المهاوي..

ـ أعطني إبليسُ قلباً ← ليسَ يعميهِ عويلٌ.. تهجيرٌ.. وغربَةْ

ـ أعطني إبليسُ قلباً ← لا تغشّيهِ الظنونْ، وانخطافاتُ الجنونْ

ـ أعطني إبليسُ قلباً يتعرى ← من ظلامٍ لامعٍ يطفو على وَهْجِ السَرابْ...الخ

والنص بهذا التكرار المقدر في أجزاء متعددة وبنسب متساوية، يقربنا من لغة الطقوس الابتهالية وما يسودها من خشوع وتجرد ومطالب روحانية مهيمنة، غير أن نقل كل هذه الأحاسيس من أجواء الصلوات وترنيماتها إلى الخشوع بها في هيكل إبليس ومناشدته؛ يومئ إلى ولادة ذات أخرى لا تهاب المهاوي والردى والجنون فحسب، بل تتمناهما وتستعذب بقاءهما، وهذه البدائل المشتهاة

التي تناقض الموروث الديني في لغته ودلالاته، ويراكمها النص في توازكامل مع اللازمة المتكررة التي تفرض نفسها سمعياً وبصرياً[٥٧]، إنما يقود بالضرورة إلى تشكيل نشيد أو صلاة أخرى هي البديل لصلوات الكتاب المقدس، كما تقود إلى جعل (إبليس) في تواز تام مع شخصيات أخرى كالعراف الموسوي[٥٨]، بكل قوتهما وفاعليتهما النصية، ويبرز كذلك (جنون الجن) متماثلاً ومتجاوباً مع جنون (الغجرية) ، فكلها أطراف متجاوبة تضمها نصوص عدة للإيماء إلى ولادة قيمة جديدة للخطيئة والجنون والردى، تتجاوب مع القيمة واللغة الجديدتين كذلك للأناشيد والصلوات المقدسة .

ومن الجلي اتكاء النص في كل هذه الدلالات على أحداث واقعية تجسد انهيار العلاقات وتردى الأخلاق بما يتماثل مع رغبات الشيطان وأمانيه: (وكفي ما خلفت/ من جثث الأموات أنياب الكلاب)، فهي صورة تعكس بعرامتها هذا الواقع (أحداث الحرب الأهلية في لبنان) [٥٩] بأكثر الأساليب حدة وإثارة، إذ إن طرفيها يتشكلان من جثث إنسانية مهملة في جانب، وأنياب كلاب متربصة في الجانب الآخر، وتبدو الغلبة والفاعلية للطرف الثاني، من ثم يتضاءل الانسان ويفقد قيمته عندما لا تخلف الكلاب منه غير بقايا العظام، وهي صورة تجعل من اشتهاء (الموت التهاب) أكثر قيمة وأخف وطأة، مما يتوازى بشكل تام مع الإيجابية المتكررة في قصائد الديوان للقبر والجنون والردى [٦٠]..

ويمكن أن نرى في نص آخر كذلك[٦١]، أن تحول العامل الدلالي من الكاهن، أو من إبليس، إلى (أشداق الخفير)، لا يغير من مستويات الدلالة، بل يقود إلى التماثل في الأسباب والنتائج معاً، فهي تخضع لنظام دلالي يوحد عناصرها ويحدد دلالاتها، لذلك فإن البديل الجديد يتكامل مع البدائل السابقة بصور متعددة، فهو لا يجيد من الأفعال المتقنة غير المكر والطرد والوقيعة:

وَتَهاوتْ عَبْرَ أَشداقِ الخفيرْ
بَينَ عَينيَّ / ملفَّاتٌ من المكْرِ الأَجيرْ
واكْتَوَتْ أُذْنِي / بِغُصَّاتِ البلاغَةْ
وَصِراعٍ بين لفظٍ أعجميٍّ عربيٍّ في الصياغَةْ...

ومثلما بدا الردى والجنون أمنيات يتوق الإنسان لتحققها، فإن أفعال الخفير هذه لا بد أن تقود إلى أمنيات متماثلة أيضاً:

أَسْعِفِي يا طَعْنَةً / تَرْحَمُ شِلْواً يَتَدلَّى
ويداً تُخْفي جبيناً / يَتَّقِى "كلَّا وكلَّا ثم كلَّا"
وَعُيوناً تَتَملَّى ...

فهي مقدمات ونتائج تقود بالضرورة إلى هذه الأمنيات البائسة، وكلها ترى في الموت بشتى صوره شفاء من وقائع قائمة لها تأثيرها المدمر على الذات، كما تضيف قيمة وإيجابية جديدة للطعنات، تخرج بها من الألم والقسوة البالغة، إلى الرحمة والاشفاق للتخلص من واقع هو أقسى على النفس من الطعنات، وبذلك يتوازى العراف الموسوي وإبليس والخفير والغجرية والجن.. كأبطال معاصرين، بديلاً عن أبطال ورموز الانبعاث، كما يتوازى الموت والقبر والجنون والطعنات كبدائل ماثلة أو متمناه لكل صور الانبعاث واشراقاتها.

والواقع أن عناصر هذا النظام تتكرر بشكل لافت في بقية قصائد الديوان وبدلالات متجاوبة[٦٢]، ومن الممكن أن نرى من الوحدات الدلالية بينها ما يلخص كل شيء:

١ـ أَبْلو مَدارَ الزمنِ المهدورِ في المدَى
أَبراجَ دُنْيا من نسيجِ الوهمِ والصَّدَى [٦٣]...
٢ ـ أَبْلو طوالَ الأُمسياتِ السودِ
صمتاً يَتلوَّىْ ، صرعةً تطولْ[٦٤]

فكلا الفعلين (أبلو مدار.. أبلو طوال..) يتعلقان بكل ما بناه المتكلم أو حلم به (أبراج دنيا)، وفي كليهما تتبدى نتائج واحدة: (الوهم) و(الصمت القاتل)، و(الصرعة الطويلة)، وإزاء العذاب الكامن في الصمت، والوهم الموحى بالخديعة، فإن (الصرعة) تبقى هي النتيجة والملاذ الأخير، وتضاف بقسوتها إلى كافة الوسائل السابقة كالموت والقبر والجنون والطعنات... مما يشكل نسقاً كاملاً من البدائل التي تحل في النص، وتكشف عن متكلم فقد كلَّ امكاناته الذاتية في التواصل الإيجابي مع الآخرين، بل فقد اليقين بجدوى البقاء أساساً، وقد تجسد كل ذلك دلالياً بطرق وكيفيات متعددة ...

وقد تكون الخاتمة المأساوية التي أرادها الشاعر لنفسه[٦٥] أصدق تعبير عن التأزم الذاتي والانهيار الذى ولد كافة الصور والرموز السابقة، كما تضاف بقسوتها إلى البدائل المتعددة التي برزت في النص الشعري، وشكلت تلك النهاية المفجعة المتماثلة مع نهايات متعددة ظلت متمناة على مدار النص الشعري .

خلاصة البحث:

١ ـ تسهم دراسة الأنظمة الدلالية في تحديد المحاور الرئيسية في النص المدروس، وهذه المحاور هي بذاتها ما يفسر النسبة الغالبة على أي عمل ابداعي .

٢ ـ إن المراوحة الدائمة بين دلالات النص ووسائل تشكيله تستجيب لجوهر الأدب، فلا يتم التضحية بالدلالات لحساب أنساق بنيوية تجريدية، كما ترى بعض المناهج كالشكلية والبنيوية اللغوية، ولا يتم التضحية كذلك بوسائل البناء الخاصة التي تميز الشعر، لحساب أيديولوجيات محددة تهتم فقط بالمعاني والدلالات المناسبة لموقف فكري معين ..

٣ ـ إن الكشف عن أنظمة دلالية وآلية تحولها يفسر ويعكس تحولات في الواقع القائم زمن النص، بمعنى أن الواقع الذى تجسده النصوص ليس جامداً، بل هو متحول بطبيعته، وهذا ما يضفى قيمة على الأعمال الأدبية تضاف إلى قيمتها الفنية والجمالية..

٤ ـ من الطبيعي أن ترتبط أنظمة الدلالة ببنى عقلية، أو مقولات اجتماعية كبرى، تتجاوز في تاريخيتها وجود النص، بل وإمكانات قائلة، من ثم تتحكم في دلالاته بتشكل قد يكون لا شعورياً، وقد ألمح البحث إلي بعضها من خلال تحديد عناصر كل نظام دلالي ومحاولة ربطه بالواقع التاريخي، حيث لا يسمح البحث بتطبيقات كلية في هذا الجانب.

٥ ـ حاول البحث أن يشير ـ في حدود ما هو متاح ـ إلى العلاقات القائمة بين أنظمة الدلالة المستنبطة، وبين الواقع التاريخي والاجتماعي، ونظر إليها بوصفها علاقة تجاوب بين وسائل بنائية وتشكيلية متنوعة، وبين واقع جيل كامل مثل له الحلم بمستقبل أجمل الغاية الكبرى، وظل يعيش مع هذا الحلم أشواطاً طويلة، وكأنه ظمأ لمعانقة المستحيل، وهو ما يفسر هذا التردد الدائب بين الأمل واليأس، أو بين الرجاء والمستحيل. وهو ما شكل الأساس الذى تولدت منه دلالات البحث بوحداته الثلاث .

هوامش البحث ومصادره :

١ـ أنظمة الدلالة بهذه السمات تحمل معنى الرؤية الكلية التي تشكل وعي وسلوك الإنسان تجاه إشكالات قائمة، فهي من ثم سابقة في وجودها على الأثر الأدبي، وتنتجها مجموعات بشرية.. للمزيد انظر: لوسيان جولدمان (١٩٨١)، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ت مصطفى المسناوي، دار الحداثة ـ بيروت ط١.

٢ـ توجد دراسات عديدة كتبت بالعربية عن هذا المنهج، وسأشير إلى بعضها، غير أنه يقترن باسم (لوسيان جولدمان) ومجموعة أخرى من تلامذته، وقد وضع (جولدمان) تصوراته الأساسية في كتابه الأشهر: , The Hidden God, trans by Philip Thody, Routledge and Kegan Paul, London,1977. ويوجد شرح لهذه الأفكار في دراسة بعنوان: من السياق الأدبي إلى السياق الاجتماعي، ضمن كتاب(منهج الواقعية في الابداع الأدبي)، صلاح فضل(١٩٨٠)، دار المعارف ـ القاهرة، ط ثانية، ٢١٥ ـ ٢٥٤.

٣ـ هناك فرق بين عمليتي الفهم والتفسير، فالأولى تعنى دراسة النص في بنيته وعلاقاته القائمة، أما الثانية فهي ربط بنية النص بالعالم الخارجي لمعرفة دلالاته، للمزيد انظر مقالين لجابر عصفور(١٩٨١)، عن البنيوية التوليدية.. وكذلك: علم اجتماع الأدب، فصول، مجلد ١، عدد ٢، ص ١٠٦/١٦١.

٤ـ يختلف الأدب في هذا عن السير والتاريخ.. إذ ينشئ كوناً خيالياً وليس حقيقياً.. لمعرفة اختلاف المناهج ورؤيتها لهذا الموضوع انظر: السيد ياسين(١٩٨٢)، التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير ـ بيروت، ط٢ وكذلك مقدمة كتاب: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) لمحمد بنيس(١٩٧٩)، دار العودة ـ بيروت، ط أولى .

٥ـ للمزيد انظر: جي بوريللي،(١٩٨١)، اجتماعية الأدب(..)، فصول، مجلد١، عدد٢، وكذلك: أحمد القصير(١٩٨٥)، منهجية علم الاجتماع بين الوظيفية والبنيوية، الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة، ط أولى.

٦ـ إن مفهوم البنية بذاته يتضمن الاتساق والنظام والشمول، انظر: جان بياجيه (١٩٧١)، البنيوية، ت، عارف منيمنة وزميله، دار عويدات ـ بيروت، ط أولى، ص: ٣ ـ ٥. ومبدأ التحولات ينسب إلى هذا الكاتب.

٧ـ يحاول الباحث في هوامش بحثه إلقاء الضوء على بعض القضايا والمراجع الرئيسية التي لم يتسن عرضها في متن البحث لطابعه التطبيقي .

٨ ـ تعنى تفسير الأشياء في ذاتها من حيث كونها موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها، وليس من أي شيء آخر.. فاضل ثامر، اللغة الثانية(١٩٩٤)، اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط أولى، ص: ١٦٤ .

٩. يحاول علم اجتماع الأدب أن يقف موقفاً وسطاً بين من يقول بقدسية أنساق اللغة وثباتها، ويفصلها بذلك عن الواقع والتاريخ، وبين المدارس الاجتماعية والنفسية التي تقول بالانعكاس المباشر، حول هذه الآراء انظر: صلاح فضل(١٩٨٠)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو- القاهرة، ط ثانية، ص:٢٤ - ١٦٥، وحول رأى اجتماع الأدب بالتفصيل انظر: محمد خشفة(١٩٩٧) المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان، تأصيل النص، مركز الإنماء الحضاري- حلب، ط أولى، ص: ٤٤ وما بعدها.

١٠. الشعراء وكبار المفكرين والفلاسفة والقادة العظام هم من يملكون التعبير والإحساس برؤية المجتمع للعالم، ومن ثم تجسيدها في شكل منظم ومتناسق، انظر: صبري حافظ(١٩٨١)، مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي، فصول، م١، ع٢، ص: ٧١ وما بعدها.

١١- من الكتب المهمة التي تناولت شعر (حاوي) :

أ. شعر خليل حاوي (دراسة فنية)، عايدي على جمعة، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة كتابات نقدية)، ط١، القاهرة، ٢٠٠٦.

ب . أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٨.

ج .الأسطورة والرمز، جبرا ابراهيم جبرا، وزارة الإعلام العراقية، ط١، بغداد، ١٩٧٣.

د. الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هدية البيطار، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ١٩٩٩.

١٢ . من الواجب القول أن تحديد عدد الصفحات قد يكون مناسباً في العلوم اللغوية بشكل عام، غير أنه في بعض مجالات النقد الأدبي يشكل قيداً يحد من الضرورات أحياناً.

١٣ . عندما يبلغ الوعي أقصى درجة من التلاحم بالواقع، فإنه يسمى بالوعي الممكن الأقصى، لأنه يعبر عن مطامح متولدة من إشكالات كبرى، للمزيد انظر: محمد خشفة، مرجع سابق، ص: ٤٤ وما بعدها.

١٤- يمكن أن نلاحظ بروز تيارين رئيسيين، أحدهما يرى في الماضي إمكانات حية تحافظ على خصوصية حضارية وتقويها.. وثانيهما يرى في قيم العصر إمكانات أخرى تستجيب لمطامح الواقع بشكل أفضل ...

١٥ . كثيرون ممن درسوا الشعر المعاصر يشيرون إلى إشكالات اجتماعية متعددة، انظر مثلاً: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، (مهرجان جرش الثالث عشر)، المؤسسة العربية للدراسات - بيروت (١٩٩٥)، ص: ١١٣ وما بعدها .

١٦ ـ قصيدة: البحار والدرويش، ديوان: نهر الرماد، الأعمال الكاملة، دار العودة ـ بيروت، ط١(١٩٩٣)، ص:٤٨، وسوف أسيروفق هذا الترتيب في توثيق النصوص الشعرية.

١٧ـ إن التناسق البنائي والدلالي في النصوص يُمكنها من التعبير بنجاح عن أنظمة دلالية هي بذاتها متناسقة، حول دور ذلك وقيمته انظر: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ت: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت(١٩٨٤)، ط أولى، صفحات: ٢٤ ـ ٤٩ ـ ٥٠ ـ ٦٢.

١٨ـ أغلب قصائد الديوان تعتمد البناء المركب الذى يتضمن مقاطع متعددة لا تنمو بشكل رأسي بل تتعامد فيها الصور وتتقاطع.. حول خصائص ذلك وامكاناته انظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، دار الفكر العربي ـ القاهرة، ط ثالثة، ص: ٢٦٨.

١٩ـ محمد فتوح أحمد(١٩٧٨)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ـ القاهرة، ط٢، ص: ١٤٠ ـ ١٤٥.

٢٠ـ انظر قصته كاملة في: على عبد الواحد وافي (١٩٧٩)، الأدب اليوناني القديم، دار نهضة مصر ـ القاهرة، ط أولى، ص: ٧٨ـ ٧٩، وقد وظفه العديد من الشعراء المعاصرين، انظر في ذلك بالتفصيل: أنس داود(١٩٩٢)، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف ـ القاهرة، ط ٣، ص: ٢٦٢ وما بعدها

٢١ـ وهذا عكس الأسطورة التي تقول بمساعدة الآلهة الأسطورية لـ(عوليس) للعودة إلى وطنه وفرحه بذلك، كما أن غياب الزوجة (بنلوب) نصياً يوازي عدم رغبة المتكلم في رؤية من ينتظره، أو عشقه للضياع.

٢٢ـ النص السابق، ص: ٤٢.

٢٣ـ ابن كثير(٢٠٠٣)، السيرة النبوية، مكتبة الصفا ـ القاهرة، ط أولى، ص:٨٥.

٢٤ـ كان عضواً بارزاً في الحزب القومي السوري بزعامة ابن بلدته (انطوان سعادة)، ثم انفصل عن الحزب مما ترك أثراً بالغاً في نفسيته وجد انعكاسه في الديوان الأول بمستويات متعددة .

٢٥ـ يشيع بكثرة توظيف رمز البحر في الشعر المعاصر بنفس الدلالة، انظر في دلالة مشابهة للنص: عز الدين اسماعيل، مرجع سابق، ص: ٢٠٨ـ٢١٢.

٢٦ـ طه وادي(١٩٨٢)، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف ـ القاهرة، ص: ٣٣.

٢٧ـ سوفوكليس(١٩٧٤)، أوديب ملكا، ت محمد خفاجة، الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة، ط١، ص: ٢٧ وما بعدها، ومن المعروف أن المزج بين الشخصيات هي طريقة الشاعر (ازراباوند) التي ثقفها عنه (إليوت) وبرع فيها، انظر: أنس داود، مرجع سابق، ص: ١٨٣ وما بعدها.

٢٨. يطلق عليها أحياناً المفارقة اللفظية(verbal Irony) وتعتمد على اكتشاف التناقض في الخطاب .

٢٩. كثير من الصور تتجاوز التحديد والتعيين بفضل السياق الذي ترد فيه، فيصبح الثراء الذى يكتنفها أوسع من سائر السلالات.. مصطفى ناصف(١٩٥٨)، الصورة الأدبية، مكتبة مصر- القاهرة، ص: ١٥٧.

٣٠. قصيدة: البحار والدرويش، مرجع سابق، وانظر ذات التقابل بين الماضي والحاضر في قصيدة (سدوم)، ديوان: نهر الرماد، مرجع سابق، ص:١٠٨.

٣١. السندباد في رحلته الثامنة، الناي والريح، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص: ٢٥٩

٣٢. ليالي بيروت، ديوان: نهر الرماد، مرجع سابق،ص٥٤،٥٢. وفي ذات الدلالة انظر قصائد: في جوف الحوت، وسدوم، وعودة إلى سدوم، والسجين، ديوان: نهر الرماد، والبعل إله أسطوري كنعاني مماثل لأسطورة تموز البابلية، انظر: إيلي ميلكو(١٩٨٩)، اللآلئ من النصوص الكنعانية، ت مفيد عرنوق، دار أمواج - بيروت، ط ثانية، ص: ٦٢/٤٦.

٣٣. حب وجلجلة، نهر الرماد، ص: ١٣٥ ، ومجرد العنوان يعكس دلالة الوحدة التي يتناولها البحث، إذ يشير إلى الحياة الحقة المتخلقة من الحزن والعذاب .

٣٤. يوسف اليوسف (١٩٨٠)، الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب - دمشق، ط أولى، ص٢٤٧

٣٥. هذا بالرغم من وجود قصيدتين في الديوان الأول يحملان ذات الدلالة: (الجسر) و(بعد الجليد)، وهما تنتميان لمرحلة زمنية متأخرة تمهد لقصائد الديوان الثاني، وهذا يؤكد التحول الدلالي المرتبط بأحداث واقعية.

٣٦. السندباد في رحلته الثامنة، الناي والريح، مرجع سابق، ص: ٢٩٨.

٣٧. التناص يثير إمكانات لا نهائية سواء بالمقابلة أم المعادلة أم التضمين، انظر: صبري حافظ، التناص وإشارات النص الأدبي، مجلة (ألف)، العدد الرابع ، ١٩٨٤،ص: ١١.

٣٨. الكتاب المقدس، إنجيل متي ١-٣

٣٩. التراكيب المسكوكة تعرفها (سيزا قاسم) بأنها بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة (كليشيه) وتسمى أحياناً بالعبارة الجاهزة (Ready mode).. سيزا قاسم، البنيات التراثية في رواية وليد بن مسعود، فصول، مجلد ١ ،عدد ١ ، (١٩٨٠)، ص: ١٩٥.

٤٠. الكتاب المقدس، إنجيل مرقس، ١-١.

٤١. عزالدين اسماعيل، مرجع سابق، ص: ٢٠٣، وكذلك قصة السندباد كاملة في، ألف ليلة وليلة، مقابلة محمد العدوي، مكتبة مدبولي ـ القاهرة، مجلد ٢، ص: ٥ ـ ٥٨ .

٤٢. كلا النصين يوظفان تقنية بنائية واحدة تنهض على التشابه الضمني بين العالم الطبيعي وبين العالم الإنساني ومفرداتهما، ويعتمدان على ذات البناء المركب الذي يضم مقاطع متعددة لا تنمو بشكل رأسي، بل تتقاطع وتتوازى في أجزاء كثيرة، وهذا يسمى أحياناً بجدل الأزمنة.

٤٣. قصيدة: بعد الجليد، مرجع سابق، ص: ١١٧.

٤٤. التكرار المكثف يعبر عنه أحياناً بالتدويم النحوي حيث الاستغراق في حالة شعورية، أو أنه "يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر".. نازك الملائكة(١٩٨٣)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٧، ص:٢٧٦ ـ ٢٧٧.

٤٥. هذه خاصية أخرى من خصائص الصور الفنية، عزالين اسماعيل، سابق، ص:١٥٧.

٤٦. إن كلاً من العراف والماضي يأخذان بكثرة دواراً متماثلة، كالدرويش وكاهن البعل في أولهما، والأمس والتاريخ والذكريات والأطر والجدران والرسوم والجذور والسياجات في الثاني.

٤٧. قصيدة: الجسر، نهر الرماد، مرجع سابق، ص: ١٦٦.

٤٨. قصيدة: عودة إلى سدوم، نهر الرماد، مرجع سابق، ص: ١٤٩.

٤٩. قصيدة: بعد الجليد، نص سابق، ص: ١٢٦، والعنقاء أعظم الطيور خلقاً.. وعندما تكون النهاية فإنها تحمل حطباً ويشعل الذكر النار بمنقاره لتدخل عنقاؤه المحرقة لتكون بدايتها أيضاً.. القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار المعارف ـ تونس، ص: ٢٨١.

٥٠. من قصيدة: الناي والريح في صومعة كمبردج، الناي والريح، مرجع سابق، ص: ١٩٦.

٥١. انظر: أحمد شعت(٢٠٠٢)،الأسطورة في الشعر الفلسطيني، مكتبة القادسية ـ فلسطين، ط١، ص:٢٧٨.

٥٢ ـ يضم الديوان ثلاث قصائد فحسب، أما الديوان الرابع (الرعد الجريح) فيضم أربعة قصائد، ومن الممكن ملاحظة التماثل الدلالي بينهما بسهولة وكأنهما عمل واحد، من ثم لا توجد تحولات دلالية رئيسية بينهما، ولذلك آثرت الإشارة إليهما بتسمية واحدة .

٥٣. حديث للشاعر، انظر مقدمة الأعمال الكاملة، ص: ١٦. وقد جعلت كلمة (سندباد) في البحث غير ممنوعة من الصرف، حيث لا تعنى شخصاً بعينة .

٥٤. من مقدمة الشاعر لديوان (الرعد الجريح)، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص: ٤١٩ .

٥٥. هذه سمة بارزة في الشعر المعاصر بشكل عام، حيث تأتلف القصائد في سياق دلالي واحد رغم تعدد الأصوات أو اختلافها، وهذا يختلف عن القصيدة المركبة التي أشرت إليها سابقاُ، للمزيد حول ذلك انظر: عزالدين اسماعيل، مرجع سابق، ص: ٢٤٠.

٥٦. قصيدة: صلاة، من جحيم الكوميديا، مرجع سابق، ص: ٥٢٦ .

٥٧. إن اللازمة التي تفرض نفسها بالتكرار يراها(مجدي وهبة) سمة للشعر البدائي ولمزامير التوراة، وتلعب دوراً موسيقياً في الشعر، معجم مصطلحات الأدب(١٩٨٤)،مكتبة لبنان. بيروت، ص٢١١.

٥٨. انظر قصيدة: جنية الشاطئ، بيادر الجوع، مرجع سابق، ص: ٣١٦. وهي شخصيات شعرية تماثل في دلالاتها شخصية إبليس المحورية، وقد رجع الباحث إلى الديوان الثالث ليبين كيفية تحول الدلالة داخل النص، وعدم إثبات هذه النص وغيره يعود إلى ضغط المادة البحثية كما أشرت في المقدمة.

٥٩. لقد تعمد الشاعر وضع تواريخ محددة لأغلب قصائد الديوان الأخير، والمعروف أن ذلك نادر جداً في دواوينه السابقة. والشعر، على أي حال، ليس تسجيلاً تاريخياً صرفاً .

٦٠. في سياق مشابه انظر قصيدة أدونيس (هذا هو اسمى)، الوقت، الأعمال الشعرية الكاملة (١٩٩٦) دار المدى للنشر. دمشق، مجلد٢، ٢٢٩-٣١٩. وتشيع ذات الدلالة في شعر بلند الحيدري وأمل دنقل .

٦١. قصيدة: بلاد الغربتين، من جحيم الكوميديا، نفس المصدر، ص: ٥٣٥.

٦٢. انظر: قصيدتي: أرض الوطن، وجسد خفي، نفس الديوان، ص: ٥٩٩ ، ٦٠٩.

٦٣. المنام، من جحيم الكوميديا، سابق، ص: ٥٨٧.

٦٤. صداقة، من جحيم الكوميديا، سابق، ص: ٥٩٣.

٦٥. من المعروف أن الشاعر قد أقدم على الانتحار اثناء العدوان الصهيوني على لبنان صيف عام ١٩٨٢.