تعدد الذّات المرتحلة
شعرية "الإشاريات" الشخصية في ديوان "ليس في غرفتي شبح"
للشاعر حسن المطروشي

د. محمد مصطفى علي حسانين

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية – جامعة السلطان قابوس

الملخص العربي

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل جماليات تشكّل الذّات في النّص الشّعريّ، اعتمادا على دور الإشاريات اللغوية، خاصة الضمائر الشخصية في تكوين المتخيل السائد الذي يصنعه المتكلم في النص، ودورهِا في تأطير البنية التصورية التي ترتبط بالصفات المحمولة على الضمائر.

وتحاول الدراسة اختبار تلك المعطيات الإجرائية على ديوان الشاعر حسن المطروشي الذي بعنوان: "ليس في غرفتي شبح"، بغية تحليل تلك العلاقة بين الضمائر وجماليات التعبير عن "الذات، ولا نحصر عملنا في تحليله والبرهنة على ذلك فحسب، بل نروم توخي ارتباطاته وإحالاته التي تعد صدى لمنطق شعري يتقاطع مع أرصدة الشعرية العربية، وما تحيل عليه من جماليات متحولة ثقافيا وجماليا.

الكلمات المفتاحية:

الشعر العربي المعاصر– شعرية الاشاريات– المقاربة المعرفية للشعر

Summary

This study seeks to analyze the aesthetics of self-formation in the poetic text, depending on the role of linguistic denotations, especially personal pronouns, in the formation of the dominant imaginary that the speaker makes in the text, and their role in framing the conceptual structure that is related to the attributes carried on the pronouns.

The study attempts to test these procedural data on the poetry of the poet Hassan Al-Matrooshi, entitled: “There is no ghost in my room,” in order to analyze that relationship between pronouns and the aesthetics of expressing “the self.” Which is an echo of a poetic logic that intersects with the balances of Arab poetry, and the culturally and aesthetically transformed aesthetics it refers to.

key words: Contemporary Arabic Poetry - The Poetry of Deixis - The Cognitive Approach to Poetry.

تمهيد:

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل جماليات تشكّل الذّات في النّص الشّعريّ، اعتمادا على دور الإشاريات اللغوية– خاصة الضمائر الشخصية– في تكوين المتخيل السائد الذي يصنعه المتكلم في النص، ودورِها أيضا في تأطير البنية التصورية التي ترتبط بالصفات المحمولة على الضمائر. فالضمائر الشخصية – مثل بقية الإشاريات– لا تحدد في ذاتها معنى القول، بل دائما تتنزل في سياقات ومقامات تحدد منطقها الدلالي، إذ تبدو في أغلب الأحيان بوصفها دوالا لسانية (فارغة) من المعنى، منتظرة إزالة غموضها، والمقاصد التي تعين مراميها. أو بمعنى آخر، فإن الضمائر لا تتضمن في نفسها مفاهيم أو تصورات مثل بقية الوحدات المعجمية، مما يعني حتمية النظر في السياقات التي تتنزل فيها. ومن جهة أخرى، فإن تلك المحمولات أو الصفات المصاحبة للضمائر تؤدي وظيفتين مترابطتين هما: تنزيل الخطاب في سياق للقول، وإعطاء تصور عن المتكلم عبر الصفات والإحالات. فمن بين الوظائف اللغوية الثلاث التي حددها هاليداي هناك الوظيفة البينشخصية، وفائدة هذه الوظيفة "ربط النص بالسياق"[١]. وتزداد قيمة الضمائر الشخصية لكونها تولّد داخل السياق الشعري النماذج التصورية للذات المتلفظة بالخطاب، وتكوّن في نموها وتشابكها خيطا يلوذ به "المتلقي" في تعيين "الهوية" الخاصة بالمتكلم، وتحريك تلك الصورة أو تثبيتها طوال

[١] - روجر فولر: النقد اللساني، ترجمة عفاف البطاينة، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١– ٢٠١٢م، ص ١٩١.

فعل القراءة للنص الشعري [٢]، وتوقع علاقات التقاطع والتقارب لمتصورات "الذات" داخل عمل شعري كامل.

وتعكف هذه الدراسة على ديوان الشاعر حسن المطروشي[٣] الذي بعنوان: "ليس في غرفتي شبح"[٤]، بغية تحليل تلك العَلاقة بين الضمائر وجماليات التعبير عن "الذات"، وتصدر عن حدس بوجود نوع من التلاحم التعبيري في الديوان مركزه التوظيف –الواعي أو غير الواعي– لحركة الضمائر الشخصية في تكون مرسلة شعرية يتداخل فيها الضمير على الصعيد اللساني مع المعطى التصوري التخييلي خاصة في ارتباط هذه الذات بتصور استعاري قائم على الرحلة والسفر، إذ تتنزل استعارات التنقل والسفر بوصفها محمولات الذات وصفتها المهيمنة. ونحن وإن كنا نبدأ من هذا الحدس فإننا لا نحصر عملنا في تحليله والبرهنة عليه فحسب، بل إننا نروم توخي ارتباطاته وإحالاته التي تعد صدى لمنطق شعري يتقاطع مع أرصدة الشعرية العربية، وما تحيل عليه من جماليات متحولة ثقافيا وجماليا.

الضمائر وتوقع الكلية التواصلية:

---

[2] - Peter Stockwell; Cognitive Poetics an Introduction, Routledge, 2002, P 44.

[٣] - حسن المطروشي، شاعر ومترجم وإعلامي، ولد في سلطنة عُمان عام ١٩٦٣، أصدر عددا من المجموعات الشعرية منها: «وحيداً كقبر أبي»، «على السفح إيّاه»، «لَدَيَّ ما أنسى»، و «مكتفيا بالليل». كما أصدر عددا من الترجمات منها: «اقتصاد المعرفة: البديل الابتكاري لتنمية اقتصادية مستدامة، سلطنة عُمان نموذجا» للدكتور إبراهيم الرحبي. و«مذكرات رجل عماني في زنجبار» للسيد سعود بن أحمد البوسعيدي. وقد حصل على العديد من الجوائز من أهمها جائزة توليولا الإيطالية للشعر العالمي.

[٤] – حسن المطروشي: ليس في غرفتي شبح، مؤسسة بيت الغشام للصحافة والإعلان– سلطنة عمان، ط١– ٢٠١٩.

يُلّحُ علماء الشّعرية على مبدأ أساسي يعد من أهم أعراف قراءة الشعر وموجهات تلقيه، قائم على وجود علاقة حوارية بين النص والقارئ تأسيسا على النشاط الجدلي للتلقي بوصفه فعلا جماليا واعيا يمد جسور التلاقي بين النص والقارئ، ويتمثل هذا المبدأ في افتراض وجود " نسق كلي" يحكم النصوص الشعرية وتصدر عنه. فالنص الشعري له قواعده التي تحدد طبيعة بنيته ووحدته وتماسكه، والقارئ يقوم بتطبيع النصوص وفق سلسلة من القواعد التي يقيمها النص، وافتراض الكلية أو توقعها يشجع القارئ على بناء قاعدة معينة تمثل هيئة بانية لتصور الكلية، فقراءة الشعر "محكومة بأنساق إنتاج المعاني، والقصيدة تقدم بنية لا بد من وجود اكتمال لها، وعلينا محاولة عمل شيء إزاء تلك البنية، من خلال ما تقدمه القواعد الشكلية المستمدة من خبرتنا في قراءة الشعر "(٥).

وتعد لعبة الضمائر واحدة من الأدوات التي تحدد الطبيعة الكلية للنص، أو صيغة تقديمه للقارئ، وتحديد طبيعة المتكلم أو الصوت داخل القصيدة، وعبر شبكة الضمائر وإحالاتها يحاول القارئ بناء سياق تواصلي للقصيدة، وبناء صيغة تواصلية معها، وترتيب الفاعلين فيها، ولهذا فإن تحولات الضمائر وصيغ الالتفات والنداء والمناجاة وغيرها، تُعد من صور الإشاريات الشخصية التي تحدد دائرة الاتصال وطبيعته التداولية، ورغم كونها تُعد مولدة لسمة مجازية في الخطاب الشعري فإن مجازيتها تختلف عن غيرها من أساليب المجاز الأخر، فقد لاحظ جوناثان كلر من خلال تأمله في أسلوب "المناجاة" بأن مجازيته تأتي من اللعب مع السياق، ويمكننا تعميم هذه الملاحظة، لنقول بأن الضمائر ليست مثل الكلمات التي يتأتى لها المجاز

٥- Jonathan Culler: Structuralist poetic, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, Routledge, 2002. p 147.

عبر اللعب على معنى الكلمات بل يتأتى المجاز في الضمائر "اعتمادا على اللعب في دائرة الاتصال، أو الموقف الاتصالي نفسه"[٦].

على هذا النحو تتحرك الغنائية الحديثة في اتجاه مضاد للشعر الرومانسي الذي حاول أن يوحد بين الذات والموضوع، الشاعر والقصيدة، ففقدان الذات في الغنائية الحديثة يعبر عن المعنى الذي لا يكون فيه "الصوت الغنائي تعبيرًا عن الوحدة بين العمل والشخص التجريبي، الوحدة التي حاول الرومانسيون، خلافًا لقرون كثيرة من الشعر الغنائي القديم تحقيقها" [٧]. وعلى الرغم من أن الشاعر الحديث تبدو هيمنة الخطاب الفردي عليه شديدة البروز، وإحساسه "بذاته أشد وطأة – فيما يبدو – مما كان عليه الرومانسيّون، لكنَّه لا يعرض نفسه بسذاجة ووضوح مثلهم، بل ينحو إلى اصطناع الأقنعة والترائي، خلف الضمائر العديدة المراوغة، فالشاعر بالرغم من أنَّه لا يزال يتحدث عن نفسه، ربما بأكثر مما كان يبحث عن محور موضوعي متشذر، كي يقيمه على مسافة مضبوطة من فرديته المفرطة" [٨]. بهذا المفهوم الجديد للشعر الغنائي يمكن أن ندرس وسائل وآليات غموض الإرسال الشعرى، وضبابية الإحالة فيه، ما دامت هيمنة الوظيفة الشعرية – على ما يرى ياكبسون– "على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، ولكنها تجعلها غامضة، ويناسب الرّسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومُتلق مزدوج وأيضًا إحالة مزدوجة، وليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضًا، وبالإضافة

٦– Jonathan Culler: The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction, Routledge Classics 2001. P 150.

٧ – بول دي مان: العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة – مصر، ٢٠٠٠، ص ١٩٨.

٨ – د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م. ص ٤٥.

إلى الكاتب والقارئ، هناك " أنا " البطل الغنائي، أو "أنا" السارد الوهمي، وهناك " أنت " أو " أنتم " المخاطب الذي تفترضه المونولوجات الدرامية"[٩].

إن الخطاب الشعري يتأتى له من جسارة التخييل والصياغة العاتية للوجود ما يجعله ملاذًا حميمًا تتكشف فيه الكينونة، عبر كلمات تعيد رسم الذات وترمم تشققاتها، وليس بغريب أن يصوغ هولدرلين هذا التصور في مقولته المدهشة "وظيفة الشعر: تحويل العالم إلى كلمات"، تلك المقولة التي تغنى بها هيدجر مؤكدًا كشف الوجود عن ذاته، والذات عن وجودها في القول الشعري، قائلًا: إن الشعر يؤسس لمفهوم الكائن بكلمات الفم، ويهب الأسماء التي تخلق الكينونة". ومعنى هذا، أن الذات المصنوعة عبر الضمائر إنما هي ذات اصطناعية أو صيغة لغوية وموقف جمالي.

إيقاع الذات وعتبات التعددية

يؤكد بحث الضمائر في الديوان هيمنة فكرة الإشارة إلى تعدد الذات، أو تعدد الشخصية وأدوارهِا الدلالية، وذلك من خلال تتبع حركة إحالات الضمائر إلى الذات المتلفظة، وما تكونه من فواعل دلالية وشخصيات وأصوات متداخلة متقاطعة. فالديوان يحتشدُ بوعي قصدي وإبداعي بضروبٍ متنوعة من الإشارات الدالة على انقسام الذات وتوزعها وتشظيها، بل يفصحُ متخيلُ الذات عن ثنائية داخلية بين الجسد والروح، والذاتِ والموضوع، فالضميرُ الشعري الدالُ على المتكلم ما يلبث أن ينفي تجانسه الصوتي كاشفًا عن اللاتجانس والتعدد، فينتقلُ من المطابقة العددية إلى تصوراتٍ تقودُنا إلى تحلل الشخصية وتخارج الذات عن ذاتيتها المفردة لتتفتت وتتفكك في وفرة من التجليات والثنائيات بين الوعي واللاوعي، والحلمِ واليقظة، وتتقمص تارةً صوت النبي والرائي، وتارة أخرى تتجلى شبحًا وشيطانًا. فتنتفي عن الذات ترسبات الوضع

[٩] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال – المغرب، ط١ – ١٩٨٨، ص ٥١.

الطبيعي الدال على المطابقة العددية (أنا = أنا) لتتحول إلى شكل من أشكال التناثر والتبعثر، لتصبح الأنا أنوات والذات ذوات.

وبالمستطاع البرهنة على هذا الحدس القرائي من خلال تأمل المعطيات الأولية للديوان على صعيد العتبات الشكلية والتكوينية، بوصفها مؤشرًا على ما نحن بصدد اختباره وتحليله بوصفه عطاء نصيا ودلاليا، إذ نرى في عنوان الديوان، وكلمة الغلاف الخلفي ما يعد تأكيدًا لمنزع الديون المركزي نحو خلخلة فكرة الذات الموحدة، إذ تتلاقى وتتجمع الظواهر الأسلوبية والبنيات الشكلية متآزرة لدعم ذلك المتخيل الخاص بالذات الشعرية.

يمثل الغلاف الخلفي للديوان عتبة مهمة تطامن على المعطى الذاتي في القصائد، إذ نطالع فيها تقريظًا للديوان من ناقدين كبيرين هما: إبراهيم السعافين وسعد البازعي، ولا تغيب عن كلمتيهما الموجزة الإشارة إلى الذاتية فتظهر في رؤية السعافين في الإشارة إلى لغة الديوان المحملة ب"أحلام الطفولة وعبقرية البيئة"، بينما تؤكد كلمة البازعي السمة الغالبة على النصوص والتي "تبرز تشظي الذات باستعمال ضمير المتكلم في مواضع غير مألوفة". ومما لا شك فيه، أن هذه العتبات بمثابة خلاصة قراء خبراء بالنصوص الشعرية، وليست مجرد انطباعات يمكن الطعن في مصداقيتها، بل تؤكد الحدس القرائي عبر انتباه جمالي للسمات الأسلوبية والظواهر اللسانية، مما يلفت فعل القراءة، إلى مكونات الإبداع الغالبة التي تؤطره، وتحفز على تلقيه.

من جهة أخرى، يمكننا ملاحظة ما يمثله عنوان الديوان (ليس في غرفتي شبح) من بذرة دلالية قائمة على النفي الدال على عدم وجود ذات أخرى تنازع الأنا المكان والزمان أو الغرفة، وبمعنى آخر، نستطيع التعاطي مع معنى العنوان حين ننزله في سياق تخاطبي، أو تنازع حول وضع غير مألوف داخل الغرفة، أو السياق اليومي حين نرى ظواهر غير متجانسة وغير متوقعة ضمن تجربتنا، فنلوذ بالتفسير الماورائي،

لنعزو الظواهر العجيبة والغريبة إلى كائنات غير بشرية مثل الجن والأشباح وغيرها، وعزو تناثر الذات وتشتت صوتها وتسمعها إلى همسات ولمزات الكائنات غير منظورة، وكأنها أصداء "القرين" الميثيولوجي الذي ما فتئت الشعرية القديمة التغني به، بوصفه منبع القول وشيطان الشعر.

من جهة أخرى ينبثق العنوان بوصفه استثمارا – يبدو قصديًا– لعبارة شعرية حيوية استخدمت في قصيدة "غرفة"، والتي تحملنا منذ أول كلمة فيها نحو التلاعب الجمالي بالضمائر الشخصية وتعددية الذات المتكلمة، إذ يواجهنا ضمير(أنا) معلنا عن حضوره وكأنه حضور إثر غياب، فيخاطب الليل بعد طواف المنافي النهارية متوحدًا على سريره في وحشة الأنا وانفرادها.

ها أنا

مِنْ جديدٍ

أجُوبُ مَنافيكَ مُسْتَوْحِشًا

أيها الليلُ،

فوق السريرِ أَقْذِفُ

بكاملِ ما احْتَمَلَتْ قامَتي

مِنْ حُطامْ

ويمهد هذا التحطم في الوحدة، لرغبة ملحة في البوح والقص، فوحدة الشعور بالوحشة والانفراد، تأتي هنا في سياق النفي دالة على عمق الهوة التي تعانيها الذات الجالسة مع نفسها، متأملة في صمتها.

ليس في غُرْفتي شَبَحٌ

فأقُصُّ له قِصَّةً،

ليس لي ماعِزٌ أو خِرافٌ

فأَحْسُبُ أذنابَها كي أنامْ

يمثل النفي علامة بارزة في المقطع السابق، فبجوار نفي وجود الشبح أو المسامر، أو القرين الأسطوري الذي يبادله الشجن اليومي، ليمنحه شهد الشعر ورؤاه، هناك نفي كذلك، لصورة الراعي أو الشاعر المغني لخرافه أو المشهد الأوريفيوسي الذي تلتحم فيه الكائنات. لذا تتحول نهاية القصيدة إلى نداء لليومي، وموقعة للأصوات الهامشية ليبادلها الشعر والمحاورة.

حَسَنًا، / سوف أدعو لصوصَ الشوارعِ

والعاطلينَ عن الأمنيات، لكي نتَسَلَّقَ سَقْفَ الظلامْ! (ص ٦٧– ٦٨).

وهنا يتجلى العنوان في نظرنا بمنزلة إشارة دلالية مزدوجة، دالة على اليومي والشعري، والتاريخي والراهن، والذاتي والغيري. ومن جهة أخرى، يتحرك العنوان في فضاء نفي وإثبات في الآن نفسه، إذ يؤكد أولًا وجود "التنازع والتنوع والتعدد" في الذات، وفي اللحظة نفسها، يشير إلى نفي هذا التعدد أن يكون مصدره شبحًا أو جنيًا أو كائنًا ما ورائيًا. بمعنى آخر، نحن أمام شكل من أشكال التحديق في الذات، وانقسامها بين التكلم والرؤية، والفاعل والمفعول، والذات وموضوع التأمل في آن، ولا شك أن هذا الانقسام يقود إلى استثمار" تقنيات "الظل و"القرين" "والشبح"، وكلها تقنيات متفاعلة متجاوبة، تصل بقدر ما تفصل الذات عن نفسها في مدى الوعي المنشطر، حيث القرين وقرينه، والشبح وجسده، الذي هو أصله الملازم له كالظل الذي لا يفارق ملازمه، لزوم اللازم للملزوم، ولكن أيّا كانت العلاقة بين طرفي الثنائية فإنها تفيد الغيرية لا العينية"[١٠]. فالذات المنقسمة متوترة في تعددها، مشدودة إلى نسقها اليومي، وإلى تأملها الداخلي، وتعددها مصاغ من ترحل الذات في العالم وأزمنته وأماكنه. ولعل هذا

[١٠] – جابر عصفور: تحولات شعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١– ٢٠١٦م، ص ٢٩٩.

ما يجعل دال (الشبح) يتحرك رمزيًا في الديوان، ويترحل من معناه الميثولوجي إلى المعنى الدال على التحطم اليومي، في تبادل بين الذات وصورتها. نلحظ هذا الجدل والتعدد، في قصيدة (مسخ):

ترنو للعالَمِ مُنْكَسِرًا
مِنْ خَلْفِ شبابيكِ العَتمةْ
وُتحَدِّقُ كالغرباءِ طويلًا
نَحْوَ خَيَالٍ تألْفُهُ.
شَبَحٌ بملامحَ دائخةٍ،
كبقايا معركةٍ كُبْرى:
حَسَراتٌ يابسةٌ
ووميضٌ مِنْ بسْمةْ
تتساءلُ في أحوالٍ سيئةٍ:
– لو أدنو منه قليلًا،
لو أُلْمَسُهُ.
لكنْ لا آمنُ أنْ يتَمَثَّلَ لي
مَسْخًا شيطانيًّا،
ويَرى أني صادَرْتُ اسْمَهْ! (ص ٧٦ – ٧٧).

إن عنوان القصيدة (مسخ) يحيلنا على معنى تفسخ الذات، وتحولاتها، وقد اقتربت من مفهوم الميتاموفوزس بالمعنى الإغريقي الذي تتحول الذات فيه إلى شبح أو تفقد ملامح وجهها وتتعثر في العثور على اسمها ورسمها وجسمها. تبدأ القصيدة بالمنولوج الداخلي والحوار النفسي الدال على خطاب الذات، وانشقاق الوعي الموازي هنا لدلالة المفردات الدالة على الانكسار، والعتمة، والغربة، فيقود الانشطار الداخلي إلى فعل

التجسيد الخارجي للذات عينها في صورة آخر، فتتحول الأنا إلى صورة آخر، يتبدى في صورة خيال/ شبح، ليقيم التعادل الدلالي بين انكسار الصوت الذاتي سواء في تجليه في شكل منولوج تارة، وذات غريبة مغايرة تارة أخرى، لكن الجامع بينهما والذي يدني بينهما إنما موجود في محمولات الترحال الممض والتحطم الدائم. ويتنامى الحس الدال على التعدد والانشطار، حين تتجلى الأنا ذاتا منفصلة، فتبدو مرئية، فنرى أنفسنا أمام ثلاث ذوات متجاورة تتخارج من الصوت نفسه، فهناك أنا القائل، والأنا المحاورة، المخاطبة، وهناك الأنا الثالثة (الشبح– الخيال– الشيطان– الاسم)، الذي تخاف الذات منه! وتتباعد عنه. وهنا نرى أنفسنا كأننا إزاء فعل تحويلي لتراتبية العلاقة بين الجسد والعقل، والحضور والغياب.

إن الرؤية نفسها تتحكم في تكوين صورة الأنا/ الشبح في موضع آخر من الديوان، إذ يقول في قصيدة (أحدق منذ كنت):

أُحَدِّقُ في الجَليّ مِنَ الجَنوبِ،

يلُوحُ لي شَبَحي على قِمَمِ الشمالِ. (ص ٨٠)

ليس بغريب، رؤية هذه الأنا/ الشبح، قد تحولت إلى كائن مترحل تتماوج صوره في الأماكن، وتتجلى بوصفها ذاتًا منفصلة، فنراه يحدق فيها، بوصفها الجلي الخفي من الذات، أو الشبح الموجود والمعدوم، الظاهر والخفي في آن.

الشكل الشعري وإيقاعات الذات

إن التحرك من العتبات الخارجية ممثلة في العنوان والغلاف الخلفي نحو العتبات الداخلية ممثلة في الشكل الشعري الذي جاءت عليه النصوص، يمنحنا أيضا إشارة أخرى إلى التنوع والتعدد في الشكل المنجز، أو النوع الذي تنتمي إليه القصائد، فالديوان مكون من ثمان وعشرين قصيدة (هناك قصيدتان تضم عددا من المقطعات بعنوان (ثلاثيات القلق (١)، وثلاثيات القلق (٢))، وحسب الوصف الشكلي والانتماء

الإيقاعي فهناك عشر قصائد تندرج تحت الشكل العمودي، القائم على الشطرين، وبقية القصائد (وعددها ثمان عشرة قصيدة) تنتمي لظاهرة الشعر الجديد، أو لشكل الشعر الحر أو التفعيلي، والمعنى الظاهر يدل على انحياز للظاهرة الشعرية الحديثة على التقليدية في تشكيل نصوص الديوان، هذا الافتراض لا يمثل واقع النصوص وحجمها في الديوان، فالقطع والمقطعات القصيرة في ثلاثيات القلق تصل إلى اثنى عشر نصا شعريا قصيرا، ومن شأنها أن تمنح شكلًا من التقارب في معادلة العمودي والتفعيلي في الديوان.

ومهما يكن من أمر تكميم الظاهرة الشكلية المهيمنة على الديوان، يظل هذا التنوع نفسه بين العمودي والتفعيلي برهانًا جيدًا على ما نحن بصدد تأكيده من تنوع يسم الديوان، فالصوت الشعري يتخذ من التشكيل الإيقاعي وسيلة لإظهار التنوع في التعبير؛ لأن الهيكل الإيقاعي هو "العنصر الذي يغيَّر ويحوَّل كل المكونات الأخر، ويمارس تأثيرًا على مستويات اللغة الشعرية، الدلالية والصرفية والصوتية"[١١]، فالإيقاع لا يتحدد بوصفه مظهرًا للدرس إلا من خلال المكون الأوليّ له (السطر– البيت)؛ لأن "مفهوم الإيقاع بوصفه خاصية صورية Gestatqualitat، فإنه خاصية مشكِّلة ومخترَّقة لكل مستويات لغة البيت (السطر) الشعري" [١٢]. ومن هنا فإن التناوب بين بنيتي السطر في تحرره من قيود البيت، واعتماد البيت وفق قواعده الصارمة في التشكيل والامتداد والتقفية، تعبر عن مراوحة وديناميةٍ، وتعددية جدلية غير محسومة للذات الشعرية.

[١١] – فيكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ٢٠٠م. ص ٧٢.

[١٢] – – السابق، ص ٧٤.

ولا ينفك تصور الذات عن الإيقاع الذي تنتظم فيه داخل الديوان، وليس من شك أيضا بأن الإيقاع – والوزن أحد مكوناته– ليس من مكونات اللغة المنعزلة عن الذات، فالإيقاع ليس فائضًا موسيقيًا للخطاب ولا محض تطريب خارجي له، بل هو جزء من لحمة الخطاب وعصبُ ينبضُ بالمعنى، وعلامةُ دالة على حركة الجسد الذاتي في استجابته للتواتر الجمالي. بإمكاننا القول إن الإيقاع من وجهة معرفية يمثل أحد البنى العميقة التي تكشف عن التصورات الإنسانية، وقدرات العقل على الاستجابة المحسوبة بين الطبيعة البيولوجية والمخزون الثقافي ليكون شكلًا من أشكال المزج الحقيقي أو الإسقاط بين المادي المحسوس والفكري المجرد، وتحويل الاستجابة الجسدية والانفعالية إلى توتر مدرك في صورة شكل ما من التناوب والتجادل بين الحركة والسكون. ولعل هنرى مشونيك Henri Meschonnicكان من السابقين في التوصل إلى هذا المعنى المعرفي للإيقاع، حينما أرجعه إلى الذات والخطاب معًا أي في استجابته للجسد ومنعرجاته، ليجعل منه عنصرًا بانيًا لمعنى ومبنى الخطاب [١٣].

إن تأمل تعدد الذات في الديوان –الدالة على بنية تصورية قائمة على الترحال والرحيل والسفر –يؤكد وحدة الخطاب الكلية في الديوان. فالملمح الإيقاعي البارز يشير إلى التعدد الشكلي والتنوع في استخدام الأطر الإيقاعية، فهناك عناقُ إيقاعي بين قصائد التفعيلة الحرة وقصائد الشعر العمودي التليدة فضلًا عن نزوع إلى المزج بين التفعيلات في بعض القصائد، ولهذا فليس من تناقض بين تعدد الذات بوصفها المتخيل الأساس للرؤيا الشعرية وإيقاعات الذات المتعددة أيضا.

إن هذا الملمح التكويني للإيقاع في تنوعه واختلافه لا ينبغي لقراءة عجلى اختزاله في مجرد تنويع الإطار الإيقاعي داخليًا أو خارجيًا للنصوص، بل هو بمنزلة

[١٣] - انظر: عز الدين الشنتوف: شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، دار توبقال، ط١– ٢٠١٣م، ص ص ١٤٨–١٥٠.

الأرضية الجمالية التي تتشكل على عين منها إمكانات الأبنية الكلية وتتهادى إلينا عبر إيقاعاتها المتنوعة التي تدور موسيقاها في الخلفية لتكون السمفونية الموازية لمتن التغني الشعري. بمعنى الانسجام الداخلي بين الحركة والسكون والتوتر، الكاشفة عن إيقاعات الجسد والصوت في اندفاعه وتوتره، بل في تلعثم الأغنيات كقمة من الأداء التمثيلي للمعنى.

ويمكن القول إن قصيدة مثل (طريق الحرير) تقدم للمدقق دليلًا جيدًا على هذا التعالق الذي نحن بصدد فحصه، فهذا التداخل الإيقاعي بين التفعيلات والتوتر الحادث من اقتحام تفعيلة الخبب (فاعلن) على سياق المتدارك (فعولن) المثيرة للدهشة، تبدو جزءًا من خيط القصيدة الدلالي. ففي هذا التداخل توتر واضح بين جانبين متضادين داخل القصيدة كأنه يصنع جدلية بين صوتين متنافرين، وحركة ونقيضها، ويمكنا تأمل هذا الجزء اليسير حين يقول:

١–يَمُرُّ طريقُ الحريرِ على بابنا،

٢– قابَ سَبَّابَتَيْنْ

٣– تَجيءُ القوافلُ مِنْ جهةِ الشرقِ،

٤– مُكْتَظَّةً بالتوابلِ والهاربينَ.

٥– تَجيءُ الفَيالقُ مِنْ حَضْرَمَوْتَ

٦– مُحَمَّلَةً بالرصاصِ وبالقاتِ...

من المستطاع إدراك قيمة الانتظام في مقابل الانكسار تواليا بين الأسطر، فالسطر المنتظم يليه آخر يكسر نغمه المتوقع ويحدّ من حركة إيقاعية نتوقع إشباعها، ومن الطريف هنا أن الجمل التي تحمل هذا التوتر جمل تخبرنا في حركة ضدية للمتوقع، وكأن الإيقاع هنا يأنس ببنية الواقع الآمن المطمئن في إيقاعه السلس الهادئ، ولكن ما يكسر هذا الانتظام إنما حركة العابرين التي تبدد طمأنينة الإيقاع الجمالي

للمكان وللكائن على حد سواء. ومن جهة أخرى، يمكننا رؤية هذا التنوع الإيقاعي علامة أخرى على الرحيل بوصفه وجهًا من وجوه الشاعر العربي في رحيله المستمر في الأشكال بحثًا عن الفرح الجمالي المختلس، في ظل ثبات معضلات لا يتزحزح الحجرُ من إمام كهفها.

توزع الذات في العالم

إن من أعراف القصيدة الحديثة أنها تعمل على بعد من الضمائر الشخصية، مستثمرة إمكانات النظام النحوي الذي لا يحدد الضمير و الذات إلا بالخطاب، لغاية خلخلة تماسك الاتصال اللغوي المعتاد، وعبر هذه الخلخلة يتباعد التطابق بين مصدر الإرسال الفعلي و التجريبي المتمثل في الشاعر؛ إذ لا يتوازى الصوت مع قائله، وهنا نلحظ السمة الأكثر ظهورا في الشعر الغنائي الحديث القائمة على اللاشخصية؛ فشخصية الشاعر تنسحب من الصورة، وتتخذ القصيدة طابعًا "موضوعيًا" في الظاهر، يغلفها بمنحى درامي، به تستقل القصيدة عن مبدعها؛ "لأنها ليست تعبيرًا عن الهموم الذاتية للشاعر" [١٤] دائمًا.

ففكرة الشخص أو الذات المتكلمة التي تقوم بالتلفظ، والتي تُعد الأداة الرئيسية في إحلال التماسك على الاتصال، يتم خلخلتها عندما نعجز عن تصور ذات تقوم بالتلفظ، في ضوء الإحالات الغامضة في الرسالة الشعرية، فالعلاقة القديمة بين الشاعر والقصيدة لا تُعد حينئذ فرضية قوية وأداة فاعلة في الوصول إلى فك الشفرة الشعرية وتأويلها، بما يحقق إقامة اتصال متماسك، فالمتكلم التجريبي الفرد، على ما يوضح جوناثان كلر "يتم تذويبه أو بتعبير أدق أزاحته، وتحويله إلى صيغة مختلفة ولا

[١٤] – د. ريتا عوض: الكتابة الشعرية والتراث، مكانية القصيدتين القديمة والحديثة، مجلة فصول – المجلد الخامس عشر، العدد الثاني صيف ١٩٩٦م، ص١٩٥

شخصية"[١٥]. لكن القول باختفاء الذات، لا يؤدي إلى إقامة زاوية يمكن الولوج منها إلى النص؛ ولذا يؤكد كلر مع هنرى مشونيك على محاولات القارئ إقامة موقف للتلفظ يوضح الاتصال ويكشفه، ومن ثم ينبغي "أن نشدد على لا شخصية الكتابة، وعلى المعنى الذي يتم توليده عبر محاولة تأسيس ذات تخييلية، عوضًا عن الحديث عن اختفاء الذات" [١٦]. فالذات التي يطرحها النص اصطناعية.

قد تبدو تلك الأفكار لأول وهلة مغايرة لتوقع معتاد للشعر، والواقع أنها واحدة من خصائص اللغة الشعرية التي تستكن في تجاعيد النصوص، ومن فرط ألفتنا بها، أصبحت من المواضع المخدرة في النصوص لا نوليها قدرها من الاهتمام الواجب، ويمكننا البرهنة على ذلك، من خلال تفحصنا تلك المسافة التي يصنعها الشعر بين الاسم والمسمى، والأنا ووحدة التسمية، فعلى خلاف فعل التسمية العرفي الدال على المسمى، أو تعريف المتكلم بالاسم، يفجر السياق الشعري تلك العلاقة، ويصنع مسافة بين أنا المتكلم واسمه، حتى تتحول الذات إلى مرآة قابلة لكل صورة، متسعة لتعدد الأسماء، ولننظر في النماذج الآتية من الديوان.

- بِاسْمِ المَقْتولِ وقاتِلِهِ

أَتَقَدَّمُ عُرْيانًا نحْوَ الطوفانِ وأَعْبُرُهُ وَحْدي (ص ٦)

- في القلبِ انتظاراتُ الصواري

للصباحاتِ التي مَرتْ

وَلمْ تعْثُرْ على اسْمي. (ص ٥٥)

- لكنْ لا آمنُ أنْ يتَمَثَّلَ لي

15– Jonathan Culler: Structuralist poetic, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. P 155.

16 – ibid, p 156.

مَسْخًا شيطانيًّا،

ويَرى أني صادَرْتُ اسْمَهْ! (ص ٧٧)

– فلا طَيْرٌ ولا ذِئبٌ

ولا امرأةٌ سأُعلن باسْمِها حَرْبًا مُقَدَّسَةً.

أعودُ لنَجْمَتي عَجِلً وأقْطِفُها (ص ١٤)

– جرى مَطَرٌ على اسْمِكِ، كُنْتُ أجري

به، ومِظَلَّتي كانت غَماما

إلى اسْمِك تنْتَهي لغَتي، فكُوني

حبيباتي وأسلافي القُدامى (ص ٤٠)

– يَوْمِي احتشادٌ عاطلٌ،

كمُذَكِّراتِ مُحارِبٍ

لَمْ يحْتَفِظْ باسْمٍ لسيِّدةٍ ولو خَطَأً (ص ٤٤)

في الاقتباسات السابقة هاجس ملح على فكرة المغايرة بين الاسم وحامله، بين الأنا المتكلم وما يحيل عليه من اسم أو ما يمثله من تعيين، بمعنى آخر يظل ضمير الأنا هائما، يتلبس الوضع المتناقض للقاتل والمقتول واسمه، في اقتباس آخر، دال على التيه والغياب، وفي ثالث دال على المسخ والقرين للذات. وفي بقية الاقتباسات تتحول المباعدة إلى سمة للعلاقة بين الذات والأنثى المتخيلة، التي تتماوج فيها التسمية بين التعيين والتغييب، كأنه يتخذ من فعل التسمية رمزًا مضادًا لمعناه، جاعلًا منه أيقونة على المجهول وغير المعين، لينفتح فعل التسمية دومًا على التركيب والتعدد لا الإفراد والتفريد.

وباستطاعتنا تأمل جمالية الجمع والتفريق، أو التفريق والجمع في نص يبدو في نظرنا نموذجيًا على بلورة هذا المعطى الجمالي والأسلوبي، نقصد نص "غرق"،

الذي يُعد نصًا محوريًا في تصنيع جدلية التعدد، ولا ريب أن للعنوان وظيفته الدلالية هنا، فكلمة غرق تحيل على الموت، بإشارتها في آن إلى معاني البحر والماء، ليعطي مساحة من التشتت والإمحاء، وتبدأ القصيدة بكسر قانون الهُوية الذاتية بصورة واضحة، لتدل على أن الغرق المراد غرق للذات من خلال التشظي.

قَدَمايَ في زمنٍ،
وظِلّي رُبَّما يلْهو مع امرأةٍ مُسافرةٍ،
وعيني الآن تنْظُرُ للفتى القُرَويّ،
يَخْرُجُ شاهرًا آلامَه،
كالمُهْرِ يرْكضُ بِاتجاهِ البَحْرْ

يبدو الكلام هنا كلامًا خفيًا وغير مفهوم لعتامة الإحالة المعتادة في الحديث الذاتي، وكأننا أمام معنى يجتمع فيه صوت الآخر المغاير للذات، وصوت الذات نفسها، أي حديث النفس، وصوت الجنون الخفي، يجتمع فيه التشابهات والمرايا وتتبادل المواقع، بين مغالبة للصمت ومناوئة للكلام، وكأنها حالة من ولادة للكلام نفسه قبل ظهوره وانبلاجه أمام الوعي الجمالي. وتبدو مفارقة الهُوية هنا في كسرها حدود الدلالة المعتادة على وحدة الذات، بل تتحول بداهة الذات المتكلمة، أو أنا المتكلم في مهب الريح، فلا إحالة على ذات صُلبة بل إلى ذات سائلة مبعثرة، فنلحظ أولًا إزاحة ضمير المتكلم عن مركزه الدلالي المحدد إلى شكل من أشكال الفضاء التي تتعاور عليه الشخصيات، أو مرآة حاضنة لصور متتابعة، هناك صورة للمتكلم، وأخرى لذات مرئية، وثالثة لذات في زمن مغاير، ورابعة تبدو كظل..ومعنى هذا تغييب صورة الذات أولًا بشكل متعين وحضورها في حشد من التجليات المتنوعة. وتنوس هذه الأنا في أزمنة وأمكنة متنوعة؛ أزمنة وأمكنة دالة على الحاضر والماضي والذكري، فنصبح أمام

سيولة للأنا والمكان والزمان، ولو شئنا ترجمة البنى النحوية المضمرة إلى جمل ظاهرة للضمير لظهر لنا هذا التعدد في سيره لتحطيم أنساق التلاؤم الدلالي المباشر.

أنا قدماي في زمن

أنا ظلي ربما يلهو مع امرأة مسافرة

أنا عيني الآن تنْظُرُ للفتى القُرَويّ

أنا الفتى القروي يَخْرُجُ شاهرًا آلامَه، كالمُهْرِ يرْكضُ بِاتجاهِ البَحْرْ

لتعدد الذات والإحالات المتنوعة دورهما الظاهر في تشتيت الإشاريات الدالة على الزمن والمكان، فهناك تنكير "زمن" الممعنة في عدم التحديد، مقابل عدم حسم الوجود في عبارة "ربما يلهو.." الدالة على الاحتمال والافتراض، وهناك التعيين (أنا.. الآن) ثم صناعة صورة الفتي المرئي في ظلال الذكرى. وتأتي بقية القصيدة لتسترسل في صياغة الذات الأخرى لترى نفسها وكأنها تقدم جزءًا من محكي الطفولة:

شاهدْتهُ كالسَّهْمِ ينْفُذُ في شُقوقِ الماءِ،

بألواح أسْفَلَ إبْطِهِ،

وبِخاَتمٍ في الظَّهْرْ؟

ينطلق هنا ضمير المتكلم ليعمق من هوة التباعد عبر فعل الترائي، ويكرر فعل الرؤيا لا ليلامس الصورة المعينة لذكرى قديمة، بل ليخلق أسطورة الذات ويستخلص منها ذاتًا نموذجية فريدة، حتى أنه يحيطها بالميثولوجيا والنبوءة، ويجعلها في هذه السن الصغيرة حاملة خاتم نبوءة الشعر وألواح السفر والمغامرة في المجهول. لكن الجانب الإيجابي يتحول مع فعل الاسترسال الرؤيوي:

ورأْيتُهُ نزِقًا ويُوغِلُ نحْو أعماقِ المُحيطِ،

يُطِلُّ مُبْتَسِمًا على هذي الحياةِ/ العُهْرْ!

ورَأْيتُ ذُعْرَ الكَفِّ ساطعةً،

يلَوِّحُها آخر مَرَّةٍ،

كالدِّرْهَمِ الفِضِّيّ تخْطفُهُ اللصوصْ؟

لكأن النبوءة مرهونة دومًا بالرفض، وفي علاقة جدلية مع راهنها، لتصبح صورة الفتى معادلة للغياب، لتسحب داخل تيار الحياة، وتخطف كفه الصغير أفعال المقايضة المادية التي تظهر في الحركة الضدية بين الكف الساطعة البريئة ودراهم اللصوص، هنا تنزاح صورة النبوءة عن مركز الفعل البشري لتنزوي في الأقاصي والأعماق وقعر الظلمات.

وَلمَحْتُهُ لما استوى في القاعِ

مُتَّحِدًا مع الظُّلُماتِ،

يُطْلِقُ صوَته المذبوحَ

مِنْ حَجَرٍ وراءَ الليلِ.

كان الليلُ يأخذُ شَكْلَ مِرآةٍ مُهَشَّمَةٍ

ويَهْبطُ مِنْ جَوانِبها شُخوصْ

رَحَلَ الفتى كنبوءةٍ،

لكنَّما الأمواجُ ما فَتئتْ،

بكُلّ نحيبِها الأزلي،

في جسدي تغوصْ!

انكسار النبوءة معادل لإنكار الفتى والتنكر له في الحياة، فتزوى أسطورته، وتستقر في أعماق المحيط وتتحد بكثافة الماء وعتامة الظلمات، وهنا يتحقق التوازي الرمزي للعنوان الدال على الغرق، الذي قاد إلى تناثر الذات وتبعثر الهوية، وهنا تظهر العبارة الشعرية المدهشة التي تلخص التحولات في بثها الألم الذاتي وفي تقديمها البذرة الرمزية الدالة على التشتت والتشظي في مرآة مهشمة تتجلى في شظاياها كسر من الذات

وقطع من أنوات وأعضاء متفرقة، فتخرج في حشد من الشخوص ينكر بعضُهُم بعضاً، فترحل أمواج الرؤيا لتستقر في جسد مفرد في صيغة الجمع!

وباستطاعتنا رؤية جدلية الذات المتعددة، وتراوح الترائي بين أنوات تتعاقب في أولى قصائد الديوان "النسل المطرود" بعنوانها الذي يكتنز في ذاته جمعا في مفرد، ويضرب عميقًا في الترميز الدال على التفكك والتبعثر والشتات، الموازي لتوزيع القصيدة على مقاطع تفصل بينها مساحات الصمت والبياض الطباعي الدال على التعاقب والتداخل في آن. يقول حسن المطروشي:

ما ثمَّةَ مِنْ أَحَدٍ،
ما مِنْ أحدٍ في هذا القَفْرِ
سوى جسدي،
أنا صاحبُ هذا الظلّ
أنا النَّسْلُ المطرودُ،
أُنقِّلُ قَبْري منذُ قُرونٍ في الفَلَواتْ

يعمدُ النص إلى المراوحة بين تعارضين هما: تفريغ الذات وتعددها، فالنفي لوجود الكائن في مقابل وجود الجسد والظل وما يتصفان به من محمولات الموت والفناء والطرد في الفلوات، إنما يشير إلى تفريغ الذات من وعيها واختصارها في العدم والموت والإمحاء، وهنا أيضًا تتكاثر الذات المفرغة لتغدو متكاثرة عدديًا في مقابل التطابق العددي، فأنا في اللحظة نفسها تكون (صاحب هذا الظل) وأيضا (النسل المطرود)، وتستمر لعبةُ النفي والتفريغ للذات تواليًا في المقاطع، لكنها تحملُ معها ارتباكًا إدراكيًا، فهو يعلم ولا يعلم، تطارده مخاوفُه ورهابُ الأعداء وغموضُ المجهول:

- لي أعداءٌ كُثْرٌ.. كُثْرٌ، / لا أعْرِفُهُمْ، / وَقَفوا في العَتْمَةِ / ينتظرون قُدومِيَ بالسنواتْ.

- لي ندَماءٌ كُثْر.. كُثْرٌ،/ لا أذْكُرُهمْ،/ لا يذْكُرُني أَحَدٌ،/ ما شأني مَشْغولٌ بقياماتِ الأموات؟!

وما يلبث أن يتنقل من العتمة إلى الرؤيا والحلم، فيعثر على الموازي الرمزي والتكويني وراء الشتات، فيظهرُ صوتُ الجَد– في مراوغة معناه الجمالي– ليحاول العثورَ على إجابة لسؤال الكينونة والحرية في آن:

لَمْ أُكْمِلْ بعْدُ أحاديثي في النومِ إلى جَدِّي

– مَنْ أنتَ؟ أصيحُ،

يقولُ: "أنا ناموسُكَ، فَلْتُقْبلْ.

إني أَوْرَثْتُكَ مهر الأرض فَطُفْها مِنْ بعْدي

إني أَوْرَثْتُكَ جُرْحًا يدْعَى الحُرِّيَّةُ يا وَلدي!"

تتحول هذه الرؤيا إلى كابوس في المقاطع التالية، ويظل أنا المتكلم يعاني من حمل أجساد الموتى ودم المقتول وقاتله، وكأنه مطاردٌ في كوابيس التاريخ، مسكونٌ بروح الأسلاف، مختزلٌ وسمهُ ورسمهُ في حراسة قبورِهم، واستدعاءِ صدى أصواتهم الذاهلةِ عن الزمان والمكان.

ويأتي المقطعُ الأخير حاملًا معه المفارقةَ الكبرى التي تكتبُ التعارضَ الحاد في القصيدة، إذ تنوسُ الأنا من الحلم والكابوس إلى اليقظة والصحو، ومن التجريدي إلى اليومي، ومن الرمزي إلى السيري لنسمعَ حسن المطروشي قائلا:

رَغْمَ الخَمْسينْ / لَمْ تنْقُصْ عاداتي الرعْناءُ،

كَأنْ: / أَتلَعْثَم في المجلسِ،

أرْجُف مُرْتبكًا عند حديثي لامْرأةٍ/ أعدو في قارعةِ الرمضاءِ بلا خُفَّيْنْ

أو تضْحَك إحداهُنَّ فَتَشْطُرُني نصْفَيْنْ/ أو يخْذلني الأصحاب فلا أحْكي

أو آتي الليلَ بكُرْسيَّيْنْ: / – كرسيٌّ لي وحْدي / – والآخرُ كيْ أبدو لي اثنيْنْ.

وتختتم القصيدةُ دوراتَها حول الذات لتلتفَ نحو ختام طباقي يؤسسُ التعارضَ بين زمن الحلم والكابوس وزمن الواقع المعاش، لكن العصب الدلالي القائم على تفريغ الذات يظلُ يحاصرُ التصورات الاستعارية الخاصة بالذات، إذ تظهرُ دون مواربةٍ في إسقاطاتٍ دالة على انكسارات الذات وندوبِها المكلومة بأناها الحيية، ويتوج نهاية المقطع الانشطار الكلي ويترجمه في مشهد الثنائية التي تعتمل في ذاته المتعددة بالأنوات التي تخفق في تعددها في حمل الرؤية النبوئية في الحلم والواقع، فيظلُ فعلُ المطاردة يلاحق الذات.

بوسعنا التوغل في الكشف عن هذا التوزع في الذات من قراءة متأنية لقصيدة(خَلَلٌ وما في حُكْمِهِ)، إذ تسيطر عليه تكوينات الخطاب والمحاورة مع الذات، حيث الذات مأخوذة بفعل المساءلة لنفسها، في شكل من أشكال الانهمار النفسي والسيولة الغنائية رغم اصطناع المسافة بين أنا وأنت، والتي تدنو حينا في حيز من الالتصاق والحميمية، وتؤول تارة أخرى إلى لون من التوتر والرفض والإبعاد، وتتراوح فيها استخدامات الأفعال الكلامية الدالة على الأمر والسؤال، لتصوغ التصاعد إلى ذروة التعدد عند نهايتها، فتأتي دالة على التشتت الذي يضرب عميقًا داخل الذات.

في اليدِ الوقتُ، / وفي الصدْرِ الدُّروبْ
لَمْ تزَلْ أنتَ / نَحيبًا أزَليًّا في ضُلوعِ الأرض،
نَجْمًا مُسْتَريبًا / يَتَحرّاهُ الوحيدونَ على قارعةِ الليلِ،
وفَصْلا عَبَثيًّا لمَواقيتِ الحروبْ
لَمْ تزَلْ أنتَ سماءً/ دونَ طيرٍ في الهَبوبْ

إن المسافة هنا مع الذات أو الأنا تأخذ شكلًا من أشكال المباعدة، ويحقق الضمير اللغوي وتحويل الأنا إلى أنت مفارقة الانشطار وفعل الترائي، أو ما يمكن أن ندعوه (تخارج الذات)، وهذا التخارج لا يتكئ على الضمير فحسب، بل يتكئ أيضًا على

توزيع الذات المرئية في الزمان والمكان، ليمنحها فكرة الارتحال المهيمنة على المتخيل، فيمنحها وجودًا متنوعًا في النحيب في ضلوع الأرض، وكأنه توحد بطميها ورملها وأساس حركتها، ثم يتوحد بالنجوم المنتظرة المرتجاة، وفي النهاية هناك متن من متون الحروب ونزيف الإنسان. ويستمر فعل التشظية للذات المرئية حين يقول:

خُذْ نهارًا لغواياتِكَ واسْلُكْ مَقْتَلَكْ

خُذْ مِنَ الينبوعِ / طَيْفَ امْرَأةٍ للدربِ،

قد تنْساكَ أو تأكُلُها كالتَّمْرِ،

خُذْ نأيًا ليُشْجيكَ بنا، /خُذْ قَبْضةً مِنْ أثرِ الريحِ،

وخُذْ وجهي لئلا أجْهَلَكْ /مَيِّتًا ما أجملَكْ!

نلحظ هنا بأن المتكلم يقوم بإطلاق سلسلة من الأوامر، تلزم فعلًا واحدًا دالًا على المسك والقبض على أشياء مفتقدة لدى المخاطب وممكن الحصول عليها، ولا شك أن مثل هذا التكوين التخييلي يكشف من دلالة التباعد، لكن هذا التباعد ما يصنع شعرية العبارة هنا ودفقها الدال على التوتر، فالأشياء المطلوبة لاستعمال من الذات هي نفسها الأشياء المؤدية إلى تشذر الذات، فالأنثى الشعرية طيف خيال ينمحي سريعا، ورمز أو صنم شعري تبنيه الذات و تتنازل عنه سريعًا لتبني غيره، وناي المغني ما هو إلا شجن ممض للذات، التي تتخفى في وجه يعرفه وينكره في آن، وكأنه في دورة ممتدة يتعاقب فيها الموت ليل نهار، فيبدأ نهاره يسلك طريق قتله، وينتهى بالموت الرمزي في المقطع. ولهذا يصعد من قمة الانشطار حين يتساءل قائلا:

إنْ تكُنْ ظِلّي / فَدَعْ لي ريبةَ الأشجارِ

حتى أُكْمِلَكْ / إنْ تكُنْ غيري بحَقّ،

فبآلائكَ قُلْ لي / مَنْ ترى نحْوَ ذئابي أرسلَكْ؟!

إنْ تكُنْ لا شيءَ / فاخلعْني،

أنا اللاشيءُ والشيءُ، / وما في حُكْمِهِ مِنْ خَلَلٍ في الكونِ،
مُذْ كُنْتُ ظهورًا كاملا مُلْتَبسا / كُشِفَتْ روحي فكانتْ فَرَسا

إننا نلمس هنا بشكل جلي، طاقة الضمائر الشخصية على خلق ذروة التباعد مع الأنا، وخلق التأمل الشعري، إذ تتسع الهوة بين الداخل والخارج، وأنا وأنت، لتخلق شكلًا من الانفصال الحاد أو الصورة المرآوية للذات في مساءلتها وإنكارها في آن. ويتحول أسلوب الشرط في الجمل إلى محاولة داخلية لمعرفة الهوية، أو لنقل: كأنها هوية مزدوجة، هوية واعية تسأل وأخرى داخلية مراوغة، مراوغة القول الشعري، كأنها هذا القرين أو الشبح المثيولوجي الذي يقبض على الذات. في شكل من أشكال الحلول والاتحاد والانفصال والاتصال. وما يلبث هذا الانفصال أن يصل إلى مبتغاه من تشظية للذات فيحولها إلى أفراد وذوات وأنوات مفتتة.

يا سُطوعي في سِوايْ
يا مجانيني / وقتلايَ
وأشباهي / وضِدّي
وأنايْ / قُمْ بنا يا وغْدُ،
فالأسلاف بالثاراتِ
آتونَ على وَقْعِ خُطايْ!

يولد المقطع الختامي حسًا عارمًا بتعددية الذات، فهذا التشظي واضح في تخارج كيانات متنوعة من الذات، ويضاعف من تعدديتها أنها حشود مجموعة (مجانين– قتلى– أشباه)، وتدخل في ثنايات متعارضة مع المتكلم (سواي – ضدي)، لكن في نهاية القصيدة تسحب تلك الحشود لتدخل في صورة آخر، تلتحم مع الأنا لتعاود حركة الكر والفر مع الأسلاف.

الترائي وسرد الذات الغائبة:

تتخذ بعضُ قصائد الديوان من السرد الغيابي في اعتماده على ضمير الغائب وسيلةً لترائي الذات، فتظهر الذاتُ عينهُا بوصفها ذاتا أخرى يتأملها، وتحرك عينُ الكاميرا والذاكرة في آن لتتبع هذه الذات في تحولاتها حضورًا في الذاكرة وغيابًا في الزمن، وكأن الشعرَ يسرد تجربةَ الحياة ويعانقُ أصداءَ السيرةِ الذاتية، فتتنافذ الكتابةُ السردية مع الكتابةِ الشعرية وتقتربُ من تخومها، يقول في قصيدة مائدةُ الفراغ

بِيَدَينِ فارغَتَيْنِ فَوْقَ كتابِهِ يَرْنو الوحيدُ إلى سَكينةِ بابِهِ
رَجُلٌ يحَدِّقُ في السرابِ، وراءهُ سَفَرٌ طويلٌ مُنْذُ فَجْرِ غِيابِهِ
يَهْذي ويَبْتَكِرُ الحروبَ، يخوضُها ويُحَدِّثُ امرأةً وراءَ سَرابِهِ
يأتي لمائدةِ المساءِ، يُعِدُّها مُتَأَنِّقًا، لنسائهِ وصحابِهِ
وَتمُرُّ خَيْلُ الليلِ، ما مِنْ طارِقٍ بابَ الوحيدِ، وَمَنْ سَتَسْألُ ما بهِ

في الأبيات يراوح بين منظورين متداخلين: منظور يقوم على الترائي، أي رؤية الذات ومعاينتها بوصفها آخرا يتأمله، ومنظور يقوم على رؤية الآخر بوصفه أناه العميقة رمزيًّا، ليكشف عن ذات شعرية تتشبث بذكرياتها، وهي منفردة، متأملة، وحيدة، وحدة الشعر وانفراده وانعزاله، فالشعر حظ الوحيدين. وحظ المهارة إذ تجتهد في نبش متخيلاتها وراء هذيان الحروب وسراب السفر، وتختتم القصيدة هذا التوتر مفصحة بصفاء تعبيري ظاهر عن أزمة الذات وقلقها، أو حيرةِ الشعر والشاعر الذي وقع في غابة أرضية بين مفترس وفريسة. ليقع في شرك التشظي واضطراب صورة الذات الموحدة.

هو سادِرٌ، مُتَجَوِّلٌ، مُتَشَبِّثٌ بالسَّيْرِ في مَلَكوتِهِ وخرابِهِ
صُبْحا يَرى بَحْرًا يغادِرُ رأسَهُ ويَبيتُ (صَحْراءانِ) تحْتَ ثيابِهِ

حَيْرانَ يسْألُ ظِلَّهُ عن حائرٍ ينساه خَلْفَ البابِ عند إيابِهِ
لَمْ يدْرِ أنَّ الحائرَيْنِ (كلاهُما) نَسِياهُ مَقْتوَلا قُبَيْلَ ذَهابِهِ

إن الإحالة على ضمير المخاطب تأخذ شكلًا من الإبهام حينما لا نستطيع تكوين صورة واضحة للمخاطب، فإذا كانت ضمائر القصيدة منقسمة بين ضمير المتكلم والمخاطب، فإننا يمكننا تكوين صورة للمتكلم بصفته الأنا الشعري، أو الصوت البديل عن الإنسان التجريبي، لكن لفهم من يخاطبه يرتبط ببؤرة مركزية للخطاب علينا تكوين صورة واضحة عنها، ويتصاعد إبهام عائد ضمير المخاطب حينما يمثل موضوعًا أو مجموعة من التصورات الاستعارية الكثيفة، ولنا معاينة قصيدة (كيما تراني)، فالعنوان دال على شراكة بين المتكلم ومخاطب، بحثًا عن فعل الرؤية من المخاطب.

أَغيبُ كَيْما تراني مُفْرَّقًا في الزمانِ
لا تدَّعيني شُروحٌ وساوسي تُرْجُماني
أغْمِضْ تجِدْني جَليًّا وكامِنًا في المعاني
آنَسْتُ منكَ نَسيمًا لَمَّا اسْتَوَيْتُ ذَراني
وَلمْ يَدَعْ لي دَليلا على دمي ومَكاني
يا بحْرَ نوري وناري وما حَوى الشاطئانِ
أَضِئْ لِيَغْرَقَ نُوحي ويَصْطَلي مَعْمَداني
أيُّ الديارِ حبيبي لها أسوقُ حِصاني
إنْ لمْ تكُنْ أنتَ أُولى جهاتِ قلبي الثمانِي؟
(ص ٨٦- ٨٧)

يحضر ضمير المخاطب بصورة بارزة ليكون محور القصيدة رغم أنه حوار من طرف واحد، وفي اتجاه محدد، في مثل:(تراني– أغمض تجدني– منك– يا بحر – حبيبي– أنت)، فالمراوحة ظاهرة بين استخدام الخطاب وأسلوب النداء، فيبدأ بالخطاب ثم يتحول إلى أسلوب النداء، كأنها مراوحة في المسافة بينه وبين مخاطبه في المسافة المكانية، على أننا لا نستطيع تبين هوية المخاطب بشكل جلي واضح. وبالمستطاع رؤية الحس الصوفي الكامن وراء كثير من العبارات في القصيدة، من مثل (أغيب– ترجماني– أغمض تجدني).. وكأنه في جدل خفي مع لغة ترجمان الأشواق للشيخ الأكبر محيي بن عربي، في حواره مع محبوبته (نظام)[١٧]، مما يقربها من لغة الأسرار لدى الصوفية على نحو ما نراه من توتر دلالي واستعاري قائم على تلاقي الأضداد، فالغياب حضور، والوجود توزع للذات في الزمان، ولغز الكلمة الشعرية وأسرارها مطمور في شطحات الذات ومكنون الفؤاد ومرايا النفس لا في الشروح والحواشي! ويمكننا مواصلة فك شفرات إبهام اللغة الشعرية اعتمادًا على تلك الموازنات والتداخلات بين لغة التجربة الصوفية وأساليب الشعر الحديث في استمداده من المعجم الصوفي تنوع معانيه وترميزاته الكثيفة.

الذات المرتحلة:

لا يتعلق البحث في الذات هنا بقضية الكشف عن وضعية الذات التاريخية أو استخلاص وضع واقعي من عالم خيالي، إذ تتشكل الذات عبر اللغة الشعرية، فلا

[١٧] – يذكر ابن عربي، أنه لما نزل بمكة لدى أحد فضلائها – زاهر بن رستم – وقع نظره على ابنته (النظام) الملقبة (عين الشمس) فبهرته صفاتها المثالية، التي تجمع بين الجمال والأدب والعلم والعبادة وحسن البيان، فحوّلها إلى الرمز الصوفي الدال على الواردات الإلهية والروحانية والعلوية. في نظم شعري سماه (ترجمان الأشواق) وشرحه لينفي العشق الأرض عن خطابه بل إرادة الواردات الإلهية في (ذخائر الأعلاق)، راجع (ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق) تحقيق د. محمد علم الدين الشقيري، ص ١٧٢: ١٧٥.

تعبر الذات عن كينونتها إلا داخل الخطاب. فالشاعر "لا يستطيع أن يتكون باعتباره ذاتًا إلا في اللغة وعبرها؛ لأن اللغة تؤسس وحدها مفهوم "الأنا" في الواقع، في واقعها الذي هو واقع الكينونة. والذاتية هنا هي مقدرة المتكلم على طرح نفسه بوصفه ذاتًا"[١٨]. فضمير المتكلم لا تتحقق هويته إلا بتحقق الخطاب، والواقع الذي يشير إليه هو واقع الخطاب. كذلك لا يتعلق الأمر على صعيد آخر، بعقد أواصر من العلاقات بين الموضوعات الشعرية وصيغها ونبراتها وترهين صورة تسجيلية للشعراء، "فالموضوعات الشعرية تتميز بدرجة من العمومية أكبر كثيرًا من تلك التي تتميز بها الموضوعات النثرية؛ فالموضوع الشعري لا يدعي كونه تناولاً لحدث بعينه، بل هو تناول لحدث رئيس وأوحد هو حقيقة الوجود الذاتي، وتلك البحوث التي تتخذ من الشعر الغنائي مادة تسجيلية تستهدف إعادة صياغة سيرة الشاعر تبدع في النهاية صورة ميثولوجية للشاعر وليس صورة حقيقية"[١٩].

وعلى هذا النحو، فإن الرحيل في قصائد الديوان بمثابة صفة شعرية تلتصق بالذات وتصنع هوية المسافر في المكان والزمان لا بوصفه هوية تسرد السيري والذات بل تستخرج الدلالة العميقة من تيمة السفر، وتحيل على تجلياتها الماضية، وعلامة على تشظي الذات في آن، يقول حسن المطروشي:

لَسْتُ إلا مُهاجرًا في التقاويمِ والصُّوَرْ
مُذْ تشَظَّيْتُ في الخُطى ليسَ يأتي بيَ الخَبَرْ
أُيها العُمْرُ يا صدىً مَرَّ في الغيبِ وانكَسَرْ

---

[١٨] – إميل بنفنيست: الذاتية في اللغة، ترجمة حميد سعيد وعمر حلّي، مجلة نوافذ، عدد (٩) سبتمبر ١٩٩٩م، ص٦٤.

[١٩] – يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر١٩٩٥م. ص ١٤٧.

يا بَريدًا أَضَعْتُهُ في المَحَطَّاتِ والمطرْ
فيكَ وجْهي، وها أنا عُدْتُ دوني بالأثرْ
لمْ أجِدْني ولمْ أَجِدْ مِنْكَ ما يذْكُرُ الحَجَرْ! (ص ٧٩).

لا شك أن الشعر هنا يدخل في تقاطع مع تاريخ الشعرية العربية، ويتعامد مع تقاليد القصيدة القديمة، فللقصيدة العربية تاريخٌ طويلٌ مع جدلية الرحيل والسفر، فعبر الرحيل أو الرحلة، ثمة علاقة بين الانقطاع عن النسيب والطلل في بداية القصيدة، وبين معاودة فكرة البطولة ومحاولة الظفر بالاكتمال، عبر بداية رحلة قاسية في الصحراء العاتية، ووهج الشمس، أو الليل الحالك، إذ الرعب والخوف يُسطِّر معالم العالم المحيط أثناء الرحلة، ليثبت الشاعر عبر هذه الأهوال عمليات التحول والتغير، كما يثبت جدارته البطولية والفردية. تلك الصيغةُ الرمزيةُ والأسطوريةُ في بعض الأحيان التي كانت تمثل حتمية الوجود في متن القصيدة القديمة، ليغوص الشاعرُ في بيداء الحرف والواقع عبر طقوس العبور ووعورة الطريق وعزيف الرياح عابرًا اللهجات واللغات بحثًا عن ذاته البطولية الكاملة وناجيًا بقصيدته الفردية من نسيان التاريخ وخمول الذاكر.

من قصيدة (أُحَدِّقُ منذُ كنت):

أَشنُّ رحيليَ الأزليَّ،
أَلمَحُني أَعودُ إلى سوايَ،
كعازِفٍ مُتَجَوِّلٍ هَرِمٍ،
بلا هَدَفٍ،
سوى أني أُدّبرُ لاغْتِيالي
وأُبصِرُني أَخِرُّ هناكَ،
مُنْهَمِكًا بأسمائي التي ذَبُلَتْ،

كَمَلّاحٍ بلا ساقينِ،
أَقْتَرِحُ البحارَ لآخر الحَمَلاتِ،
وامْرَأَةً تقاسِمُني سُعالي.
أُحَدِّقُ، منذ كنتُ،
إليكَ يا شَجَرَ الأعالي! (ص ٨٤– ٨٥).

هذا الرحيل الطقوسي والشعري يصبح أمثولة في الديوان، في تواتره وحدة توتره ليدل على التقاطب الدلالي بين الحلم الشعري والواقع الكوني، بين الأحلام والرغبات المرهونة بالذات وبين صور التفسخ والتشظي التي تعتمل فيها سجونُ الذات وخساراتُها الفادحة في توتر التجربة المظلمة والمضيئة في آن. يقول في (سلالة البيد):

بُلِينا بالحنينِ لهذه البيداءِ،
مشَّاؤون للنارِ البعيدةِ في القُرى،
ها إنَّنا والركبُ يا ليْلى،
تَهَيَّأْنا بزادٍ مِنْ طويلِ الصبرِ،
هَيَّأْنا مِنَ الغيمِ المطايا،
واسْتَعَرْنا مِنْ مَراثينا عِتاقَ الخيلْ.

هناك تواتر ظاهر لضمير الجمع في المقطع لا تخطئه العين في كلمات (بلينا– مشاؤون– إننا– تَهَيَّأْنا – مراثينا)، وكلها تحيل على رمزية الرحلة وآلامها، وتندغم فيها هواجس الذات مع الضمير الجمعي، ويصبح استدعاء (ليلى) من خبائها القديم وجهًا من وجوه السفر الزمني للقصيدة في الماضي، ولا غرو بعد ذلك أن تظهر متلازمات الرحلة من بيداء ونار وركب وزاد وغيم وخيل، ليحشد الشاعر تلك المفردات لتكوين سيناريو الرحلة ومآلاتها البائسة. لكن هذه البيداء تتوسع في مكونها التصوري لتسبغ عوالم القصائد بصور الرحيل والقلق والسفر، ليقول في قصيدة (بيد):

في فَمي بيدٌ، وفي صوتِكَ بيدُ دُونَها بِيدٌ، وفي الأسماء بيدُ
خَلْفَنا مِلْيونُ عامٍ مِنْ سَرابٍ وسرابٌ، يا شقيقي، ما نريدُ
كُلُّنا يسْبَحُ في البيداءِ لكنْ فاَتنا الساعي وَلمْ يأْتِ البريدُ!

وكأنه يستدعي المتنبي حين قال:

أَمّا الأَحِبَّةُ فَالبَيداءُ دونَهُمُ فَلَيتَ دونَكَ بيداً دونَها بيدُ
لَولا العُلى لَم تَجُب بي ما أَجوبُ بِها وَجناءُ حَرفٌ وَلا جَرداءُ قَيدودُ

ويبدو أن القلقَ الذي طارد المتنبي والشعراء الكبار هو من جنس القلق ذاته الذي نراه حين يقول حسن:

- أنا يا طائرَ الفَلَواتِ مَوْكولٌ إلى العَدَمِ

دمي في السفْحِ يجْري هاهنا، والريحُ في قَدَمي

فيدخل في حوار شعري آخر مع أبي الطيب:

عَلى قَلَقٍ كَأَنَّ الريحَ تَحتي أُوَجِّهُها جَنوباً أَو شَمالا

وعلى صعيد آخر، تغترف تيمة الرحيل أيضًا من التجربة الصوفية رمزية الدلالة على المكابدة والوجد والعشق، إذ تمثل الرحلة والرحيل وجهًا من الترقي والسفر نحو الكشف، وفي أحيان كثيرة يرتبط السفر بالمكان الأنثوي. وهذا البعد الأنثوي للمكان نراه في كثير من التصورات الصوفية؛ فابن عربي يقول "المكان إذا لم يؤنث لا يعول عليه". [٢٠] فكأن رمزية المكان / الأرض لا تتشكل دلالته المعبرة عن الألفة، إلا من خلال موضعة المرأة داخله. وذلك لأن دلالة المرأة على الحب، "لا الحب فقط كذروة الحياة، والاندماج الفيزيائي بين الحلم والواقع، بل الحب كأسطورة، كإحدى الأساطير

[٢٠] – ابن عربي: الطريق إلى الله جمع وتأليف: محمود محمد الغراب. مطبعة نضر – دمشق ط٢– ١٩٧٦م. ص ١٣٧.

المدهشة التي ستحفز كل إنسان لمحاصرة المجهول" [٢١] وتأنيث المكان لدى العارف، "يعني تحويله إلى مكانة من خلال الحضور فيه انسجامًا مع تصوره للوقت الذي يستمده من تجربته" [٢٢]. فهو سفر النبوة الشعرية والترحال نحو القصيدة الحلم:

سَأُشْعِلُ نارَ القصيدةِ
حتى يسيرَ المُسافرُ
مِنْ حَضْرَمَوْتَ
إلى حيث أُقْعي هُنا
لا يخافُ على شاتِهِ،
وأُعَلِّقُ مِشْنَقَتي عاليًا
وأقولُ: احْملوني لسَيَّدَتي فَرْسَخًا

ولا تكف هذه الذات عن فعل المساءلة الضمني لوعيها التاريخي وتحولاته، اعتمادًا على موقعة (الأنا) داخل طوفان الزمن وتحولاته، وتغيرات المكان ومآلاته، فيسجل تاريخ العابرين والمارين من هنا وهناك، ويقف يرقب البوارج الراحلة والآتية، كأنه عينَ الفنار وحدقةَ الرائي، لكنه لا يلبثُ أن يدس بأناه داخلَ هذا التوتر، ليكون نازحًا من تلك الكهوف مازجًا بين ذات الشاعر والرائي والصوفي والعارف.

الذات المسكونة بأصوات الأسلاف:

حضور الأسلاف في قصائد الديوان لا تكاد تخطئه عين فاحصة وقراءة أولية، فقد ألفنا شيئا من هذا الحضور في نهايات قصيدة "النسل المطرود"، وإمكاناتها

---

[٢١] – هربرت س. غيرشمن: السريالية: الأسطورة والواقع. ضمن كتاب " الأسطورة والرمز، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقدًا". ترجمة: جبر إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت. ط٢ – ١٩٨٠م. ص٥١.

[٢٢] – خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، المغرب، ط٢٠٠٠، ص ١٧٤: ١٧٥.

العميقة الدالة على تشظية الذات عبر تلاحمها مع الجمعي، ولا شك أن هذا الحضور على صعيد آخر، يلحظ دون مواربة في التشكيل الإيقاعي والاختيارات الشكلية التي يزاحم العمودي فيها الشكل الجديد، بوصفها تجل من تجليات حوار الشاعر الحديث مع تراثه وأسلافه الشعريين والتاريخيين على حد سواء. ولا يعنى هذا الحوار التماهي المطلق أو القطيعة معهم، بقدر دلالة الحوار على حضور حافل بالتوتر والصراع بغية الاتصال والانفصال في آن، ولهذا "تتسم علاقة الشاعر الحديث بالأسلاف بالجمع بين الأضداد في عدة مستويات. فبينما يدعي الشاعر الحديث الانتساب إلى الأسلاف والاقتراب منهم، فإنه يعاني في الحقيقة قلقا كبيرًا مرتبطًا بالقضايا المعاصرة.. فهو يحتاج إلى الأسلاف كقناع، ولكنه في حاجة إلى تمييز صوته عنهم لئلا يقترن بهم مباشرة"[٢٣]. إن هذه الصيغة من العلاقة مع الأسلاف تجعل الموقف منهم يقوم على الدينامية والحركة، أو لنقل الحركة المستمرة، والتنقل الرمزي، ما بين القبول والرفض، والتماهي والبعد، في دلالة على فعل المساءلة التاريخية والحضارية والشعرية التي تجدل الحاضر بالماضي، فتؤكد المقارنة التباعد في صلب التماهي الذي يأتي دالًا على علاقة ملتبسة ومتعددة من أجل إعادة الأسلاف وفق لحظة محينة وزمنية.

وليس من الشطط في التأويل القول إن هذا الارتباط بين التاريخي والشعري ظاهر أيضا في تقاطع الإيقاع والشكل الشعري، مع تاريخ الشعرية العربية، إذ تظهر فيه مقصدية الإحالة على النماذج الجمالية البارزة، وليس أدل على ذلك من تقاطع قصائد ثلاثيات الحيرة والقلق (١) و(٢) مع الأشكال الثابتة للمقطعات الشعرية، التي تحيل بشكل أو آخر على تراث الرباعيات في قلقها الصوفي والوجودي وظمأها المعرفي

[٢٣] – محسن جاسم الموسوي: مسارات القصيدة العربية المعاصرة، ترجمة: أحمد بوحسن، دار توبقال للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٧م. ص ١٦٧.

المتجدد، وليس بغريب أن نسمع فيها صوت الحلاج يتردد في أعطافها منذرا دمه للعشاق وأهلِ الطريق.

ارْجُموني إنْ عَلِمْتُمْ سَبَبا واشْرَبوا ما فاضَ جَنْبي عِنَبا
وادخلوا سُورَ دمي واحتَفِلوا فارِسِينَ، زُنوجًا، عَرَبا
وارْفعوا الراياتِ كَيْ أَعْرِفَكُمْ حينما يَهْبطُ وحْيي لَهَبا!

فهذه الأبيات الثلاثة تستعير بشكل أو آخر صوت أحد أعرق أقطاب الصوفية. الصوفي الفيلسوف والشاعر المقتول الحسين بن منصور الحلاج (٢٤٤ هـ ٣٠٩ هـ)، حين قال قولته الشهيرة:

أَقَتلوني يا ثِقاتي إِنَّ في قَتلي حَياتي
وَمَماتي في حَياتي وَحَياتي في مَماتي
أَنا عِندي مَحوُ ذاتي مَن أَجَلَّ المَكرُماتِ[٢٤].

والتي يبوح فيها بفكرة فناء الذات وفرادته الشخصية هي أجل مهمات العاشق الولهان بحب خالقه، ولهذا يرى محو ذاته، أو القدرة على الخلاص منها، مكرمة لولي صوفي وهبة ممنوحة لها.

ولا نحتاج هنا إلى تقصي حضور الأسلاف على صعيد حوارية النصوص، بقدر حاجتنا لرؤية أشكال العلاقة في صورها المتناوبة والمتعددة في محمولات المتكلم، وتوتر هذه المحمولات وتضادها، ولننظر لهذه المقتبسات الدالة على علاقة الذات بالأسلاف.

- "أنا حارسُ مَقْبَرَةِ الأسلاف الغَرْقى". (ص ٨).
- "لكنْ أعيدني كأسْلافي

[٢٤] – الحلاج، ديوان الحلاج، إصلاح مصطفى كامل الشيبي، دار المعارف – بغداد، ص ٢٤.

إلى روحِ الطبيعةِ،

كيْ أعودَ لصاحِبَيَّ: الريحُ الأمطار". (ص ١٨).

- "إلى اسْمِك تنْتَهي لغَتي، فكُوني حبيباتي وأسلافي القُدامى". (ص ٤٠)

تشف الاقتباسات ليس فقط عن حضور الأسلاف بوصفهم مكونًا محورياً في الوعي الشعري، ومحاولة إقامة حوار معهم، بل تبرهن بصفة دقيقة على تنوع المسافات وعلاقات البعد والقرب معهم، في الاقتباس لأول نلحظ قربًا قويًا حين يحرس قبورهم، لكن العبارة نفسها لا تعطى معنى يطمئنا بأنها علاقة توافق بقدر ما فيها من ضجر وتأفف. وفي الاقتباسين التاليين يحضر الأسلاف في معية الحوار من الأنثى، أو إن شئت الحوار مع القصيدة المؤنثة، أو الشعر، هنا، فنلحظ أن المسافة بين الأنا والأسلاف ممكنة العبور بتوسط الحوار مع الشعر والقصيدة. أو بمعنى آخر، استعارة الوعي البكر واستعادة طفولة القصيدة ورؤيتها المتوحدة مع الطبيعة، وحركة الترحل المستمرة مع الرياح والأمطار. بذلك تصبح القصيدة بمنزلة الجسر الذي تعبر عليه الأنا مع أسلافها، أو هو حوار مع الأسلاف الشعريين.

ويمكنا تعقب تلك العلاقة مع الأسلاف عبر حضورهم في تجليات أُخر متنوعة، منها المراوحة بين لفظ الأسلاف ولفظ السلالات، فالأخيرة تأتي في سياق دال على الأولى أو بديل لها، ويحضر الأسلاف أيضا من خلال اعتماد صيغ التنافذ مع أصواتهم، أو خلق توتر حواري في القصيدة عبر استدعاء القول، ومن ذلك ما نراه في قصيدة (ملاحقة)، التي يتحرك فيها العنوان من دلالاته الآنية إلى دلالات منزاحة في الزمن، دالة على أزمنة الوجود الأول، ليتقاطع الصوت الشعري، مع رمزية الكلمة الشعرية الطريدة، وهوس النجاة من الطوفان معًا.

جيءَ بي / مِثْل وَعْلٍ جَريحٍ،

وقيلَ: هُنا سِدْرَةُ البَدْءِ. / شاهدْتُ فُلْكًا عظيمًا على الماءِ،

كانت تلوذُ به كائناتُ الخَليقةِ، / مِنْ كُلّ / زَوْجَيْنِ.
ثُمَّ اسْتَدَرْتُ إلى الأبدية، / أحْسِبُها لجَّةً. / كنتُ أسْمَعُ زَحْفَ السُّلالاتِ
تَعْبُرُ أدغالَ صَدْري.

تنحت الذات الكاتبة صورة لأنا مجازية، يكمن وراء صياغتها تكوين مرجعي، فتحيل على الموروث الجمعي، وكتابة التكون الإنساني، فيصبح الزمن ذهنيًا ونفسيًا، وهنا يظهر البناء لغير المعلوم للفعل كونه حدثًا متخيلًا أو تحريكًا للذات في المبهم والمجهول، ويتصل ذلك بفعل القول الذي يعزى أيضا لقائل غير معرف (قيل: هنا سدرة المنتهى)، ويتحول هذا المعراج الشعري إلى شكل من أشكال النبوءة والكشف واستشراف الشعر للماضي والآتي، في الطوفان والأحداث العظام، وتداخل السلالات التي تعبر عبر صوت الذات وتوجسها، حول المصير والنجاة.

صُحْتُ: يا حارسَ الفُلْكِ،
هَلْ ثَمَّ مُتَّسَعٌ لوحيدٍ وأحزانِهِ؟
قالَ: مَنْ أنتَ في المَلَكوتِ؟
وهَلْ تتَذَكَّرُ مِنْ أيّ أرضٍ جُلِبْتَ؟
فقلتُ له: لسْتُ أدري
فاسْتَشاطَ،
ولاحَقَني بالشتائمِ في الطرقاتِ،
وها أنا ذا الآن ما زِلتُ أجْري...! (ص ١٥– ١٦)

تصنع الذات التوتر مع العالم هنا، اعتمادًا على حوار مأزوم مع حارس الفلك، أو أزمة الذات الشاعرة مع عالمها والنجاة من أهواله، فتتخذ من صوت الحارس الصلد دالًا على فعل الطرد من النجاة، والوقوع في أسر الوحدة، عبر عدم قدرة الذات

على الإجابة عن أسئلة الحارس، فتظل الكينونة غريقة في لج عميق، ملاحقة في العالم، تلحقها لعنة المطارة الأفلاطونية للشعراء من عالم المدينة البرجماتي.

إن تواشج المرجعي في صياغة الذات، والتقاطع مع صوت الأسلاف يأتي في الديوان بمنزلة الفضاء التصوري والاستعاري الذي تتكون فيه محمولات الذات، وتكوين هوية ضمير الأنا في حواره مع الآخر، وتقدم لنا قصيدة (خاتم) هذا الفضاء التصوري بصورة بارزة، عبر تبئير الإطار الاستعاري في تشكيل الذات المتكلمة. يقول في قصيدة (خاتم):

كأّني بي النَّبيُّ الكاذبُ القادِمْ
أَسوقُ الريحَ برْهانًا إلى داري،
فَيَهْوي خَاَتمُ الأسلاف مِنْ عَلْيائه،
يَمْضي حَوالَيْ أَلفَ عامٍ،
سابِحًا في لجَّةِ العالَمْ
ويأتي صَوْتُ جَدي هادِرًا:
مَنْ يا ترى هذا الصبيُّ العابِثُ المَعْتوهُ
أُيقَظَ مارِدَ الخَاَتمْ؟! (ص ٦٦).

تقدم القصيدة صورة لمتكلم يلح على وضع أمثولي، أو يصوغ ذاته عبر التخييل، والتجربة الداخلية أكثر من كونه يتعامل مع واقع خارجي. وتشتبك القصيدة مع الأسلاف عبر مفتتح دال على إنجاز عقد تخييلي قائم على التوهم (كأني بي النبي الكاذب القادم..)، ولا شك أن هذه الإشارة دالة على بناء سياق دلالي يتنزل فيه النص وفق مرجعيات ثقافية خاصة، تتداخل فيها أمثولة الشاعر المتنبئ مع صورة الدجال، لكن هذا المعنى السلبي الذي يحوم حوله المنطوق الحرفي ليس مراد التوهم هنا، ففعل التوهم ذاته دال على وجود حقيقي ومتخيل، ممكن وممتنع في آن، كما أنه يعقد صورة

ضدية دالة على التغيير، أو الذات الشعرية بشيطانها التراثي المفعم بالإبداع والتحرر. وليس بغريب بعد ذلك أن يتحول صوت الذات إلى إبداع صورة حوارية مع الأسلاف ليبرهن على فعل التجاوز والتخطي، فيبتكر صوت السلف في صوت الجد، الذي يحمل في طياته دلالة التعجب والإعجاب معا من هذا الصبي الذي يوقظ مردة الخاتم، ويستحوذ على فعل النبوة الشعرية ويحرك التواريخ ويسوق الرياح!

إن استثمار الوعي بالأسلاف، والحوار معهم، دال على رفد القصيدة ببعد تعددي، يكسر وحدة الصوت الغنائي، ويحرره من انغلاقه على وعي فردي، ليتداخل مع الرصيد الثقافي تارة، ويحيل على مقتضى التجربة اليومية، فتنوس الذات بين وحدتها وتنوعها، حاضرها وماضيها، فيقع إحساسها العميق بالآخرية والتعدد في صلب خطابها الفردي، والغناء المأخوذ من الداخل يمتزج بصوت الأسلاف. وهنا يلتبس الشعر بالحياة اليومية ويلامس الكوني، في توترات اليومي ومشاغله، ومعاناة اللغة في آن. إن هذا التوتر هو ما يمنح تلك الأصوات المتناثرة في أمواج قصائد الديوان مدها وجزرها، ويجعل منها دليلًا على تداخل سيرة اليومي مع الحس الشعري بالكوني، عبر ضفيرة من الأساليب الجمالية المكونة من أصوات الآباء والأجداد، فتطفو مرة وتغرق مرات في عمق قصائد حسن المطروشي.

ولنا أن نقارب هذا التداخل بين الأصوات، في قصيدة (ليل اليابسة)، التي تصوغ التوتر بين صوتين هما الأنا وصوت الأب، وتخلق عبر الخطاب "شخصية الصاحب أو الخليل المجازي" المألوف في الشعرية العربية التليدة. لكن ما يولد الإطار لهذا التوتر، كامن في مفارقات الزمن المتقلب على كل وجوهه. إذ تنطلق مجمل القصيدة نحو المستقبل، أو العزم على الرحيل والإبحار، وتدخل في تكوين الفرضيات والمتخيلات الخاصة بذلك، رغم كوننا مازلنا على الشاطئ لم نغادر "ليل اليابسة"، لكنه يبتكر شخصية الرفيق، أو الصاحب، ليبث نجواه إليه في توتر مأزوم بين السفر

والإقامة، والليل والصباح، وفي هذا العالم البيني ليس غريبا أن يطالب صاحبه أن يعيد نصف أغنية للوداع، كون الأغنية الكاملة محبوسة في أحزان البيوت.

أعِدَّ لنا نصْفَ أُغنيةٍ للوَداعْ

وطَمْئِنْ ذَوينا وزَوجاتِنا،

سنكون قريبين مِنْ شَهَقاتِ البيوتِ،

وأحزانِها في المساءِ الطويلِ،

فما بيْنَنا غيرُ شِبْرٍ مِنَ الماءِ

أو قَبْضَةٍ مِنْ شُعاعْ

يُفَتِّتُ أضلاعَنا برْدُ هذا الهزيعِ،

فأَطْفئ لواعِجَنا، غَنِّنا

إننا مُبْحِرونَ،

وَوزِّعْ سلاماتِنا للِبقاعْ. (٥٠- ٥١).

من الملفت منذ البداية ترائي وجه السندباد الذي يتماوج مع حركة المطالب المتواترة للصاحب، لكن هذا السندباد يغادر الليالي ليعانق الفعل اليومي بوصفه طقسًا حياتيًا وليس مجرد استدعاء شعري فحسب، بل تجربة راهنة، وأسطورة يومية حية. وليس بغريب هنا تقاطع الغناء مع الشجن الذي نلمحه في تجسيد صوتي عبر الأغاني الحزينة، وشهقات البيوت وكلمات الوداع. لكن ما يلبث الصوت الشعري أن ينشق ليفتح نافذة لتوليد الماضي في الحاضر، لاستشراف الآتي في عمق البحار وأغوار المحيطات.

إذا اشْتَدَّت الريحُ عاتيةً

وٱلتقى الماءُ،

فاشْدُدْ على ساعِدِي واسْتَرِحْ،

هكذا كان ينْهَرُني والدي

ويقولُ: "تشبث بمَنْكِبِ جَدِّكَ

كي تقْهَرَ البحرَ مِثْل الرجالْ"

أبي كان يعْبرُ بي لجَجًا في الليالي الطوالْ

الجدير بالملاحظة هنا المراوحة في أسلوب استدعاء الأب، أو صوته بمعنى أدق، إذ يحمل المقتبس توظيفا للأسلوبين المباشر وغير المباشر في نقل الأقوال ودمج الأصوات، فيبدأ المقطع بزرع صوت الأب بشكل مفاجئ وغير متوقع، حين تواجهنا جملة (فاشدد على ساعدي واسترح..)، المتوقع بداية دخولها في تيار الحوار مع الصاحب أو توقع الحوار الباطني المفترض، لكنه يعدل المسارع ليزرع صوت الأب ويجسده على مسرح السفينة بوصفه ذكرى هنا، ليتقاطع الآني مع الماضي، في صوت منقول غير مباشر يضفي على زجر الشاعر بعدًا تفسيريًا، ويدمجه في إطار تصوير الحرص الأبوي وحنان الوالد لا المعنى الحرفي للزجر المتغطرس، بل يعمق من التداخل بين صوت الأب والابن، ليجعل من الأب صوتا واصلا بين الحفيد والجد، لتكون تلك وصية الأجداد وحكمة الأسلاف التي تتناسل من جيل إلى جيل، ليعبر الجميع هول البحار ويقاوموا جميعا شدة التيار وأحواله. ويتصاعد التداخل مع صوت الأب ليتطور لنوع من الذكرى المفقودة، والحنين الحميم، لتفتح النص لتسريد الذاتي وبعض شظايا الذكرى.

وكنت أرى النّجْمَ يتْبَعُنا،

فأنامُ على فَخْذِهِ، / ويُطيلُ المُكوثَ وحيدًا

على ظَهْرِ مَرْكِبِهِ، / راحلً في عَويلِ الأقاصي،

ويَهْمِسُ: / "يا ولدي نحْنُ أبناءُ هذا السديمْ

فَنَمْ يا بنيَّ، / سيوقِظُنا في غَدٍ نورسٌ عابرٌ،

أو تجيءُ مَراكبُ أسلافِنا / مِنْ هواءٍ قديمْ"

أتى العائدونَ مِنَ البحرِ، / كانوا غُزاة، رَبِابِنَةً، ومَساكينَ،

مَرُّوا... / وثَمَّةَ طَيْفانِ كَهْلانِ / ينْتظرانِ عُبورَ حَفيدٍ يتيمْ!

يكشف المقطع دون مواربة حلقة التواصل المشار إليها، وصوت الأسلاف الذي يطارد الوعي الذاتي، فالبنية الرمزية التي يلوذ بها لإتمام معنى الذات في العالم واللقاء به، تقوم على هذه الازدواجية التي يمكن رؤيتها من موقعين: موقع التشظي والتناثر والتعدد والتجاور، وموقع التلاؤم والتواشج والتعالق. فيفتح المقطع بذكرى الطفولة الغضة وهدهدة الأحلام الواعدة، مع حكايا الأب عن الأسلاف ومراكبهم الأسطورية التي تسكن في عمق المحيط، تنادي مثل سيرينات البحر في إغوائها البحارة بصوتها العذب[٢٥]، هذا الحلم وتلك الحكايات تتكسر في نهاية القصيدة، وتلتف القصيدة في دورة معكوسة، لنرى الرحلة انتهت ورجع المسافران؛ الذات وصاحبها، ولكن في صورة كهلين ينتظران حلما جديدا مع حفيد جديد!

خاتمة:

إن من أهم السمات –التي كشف عنها التحليل الموسع للديوان– تتمثل في تفعيل القيمة الجمالية للتعدد عبر توظيف حركية الإشاريات الشخصية، إذ يتسم المكون الجمالي والشعري، بتعقد المنظورات وتداخلها في رؤية العالم، وتناوب المواقع التي

---

[٢٥] – (السيرينات) أو حوريات البحر ذوات الصوت الخلاب المغرر بالبحارة، فأغانيهن العذبة تطرب الآذان، وقد ذكرت في (رحلات أوليس) إذ أمرته (سيرسي) أن يسد أذن بحارته خوفًا من سماع أصواتهن الدافعات إلى الغرق بحثًا عنهن. انظر: أوفيد: مسخ الكائنات: ترجمة: د. ثروت عكاشة. مراجعة: د.مجدي وهبه . الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط٣ – ١٩٩٢م. ص١٢٧، أدموند فولر: موسوعة الأساطير، الميثيولوجيا اليونانية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للنشر، سوريا ط١ – ١٩٩٧، ص١٢٦.

ينكشف فيها المتخيل الخاص بالذات، لكن دون أن يصل إلى حد ضبابية الرؤية أو غموض التصورات ووقوعها في إشكال الإحالة الذاتية المجردة.

ويبدو على صعيد آخر، أن تلك السمة الأسلوبية تدفع بقصائد الديوان بعيدا عن الغنائية الساذجة، والبوح المجاني، بل تمنح القصيدة وجهًا من وجوه الاحتدام الدرامي، واقترابًا من تسريد اليومي في الشعري، وجعل القصيدة أيقونة تعبيرية ورمزية تدل على تحولات الذات والمسافات التي تقطعها بين صوتها وصوت الآخرين، لكن دون أن تصاغ توترات هذه الأصوات في ظل رؤية تصاعدية ضدية حادة، بل تمرير التوتر الدلالي تأسيسًا على مفارقاته الضمنية، مما يعمق من جرح الذات ومأساتها.

ويرتبط الضمير النصي مع الصوت الشعري ليشكلا معًا ضفيرة من العلائق والترابطات مع الأسلاف الشعريين والتاريخيين، فيستقطر حسن المطروشي رحيق الشعر العربي ومتخيله التاريخي، كما يغترف من الينبوع المتجدد للتجربة الإنسانية لتكون ركيزته في تشكيل موسوعته الجمالية، لرفد قصيدته بالتصورات الاستعارية التراثية دونما وقوع في فتنة الاستلاب أمام جماليتها، بل يوجهها بذكاء إبداعي طريف لتكون دوالًا تكتنز بالإشارات والإيحاءات المحينة والراهنة في بكارة معناها. ومن هنا يحيلنا التنوع البارز في التصورات الاستعارية– التي تسقط على الضمائر الشخصية– على رصيد الشعرية العربية وموسوعتها الجمالية وتحيين تصوراتها واستعادة توتراتها النابضة بالتأويل.

ومن الممكن القول بأن هذا التنوع والتعدد قسيم فكرة وجودية وجمالية وشعرية تتناوب في أعطاف الديوان فتمثل منارات هادية في ترحال الرؤى وتنوع الأصوات، فتتنزل في نسق هارموني داخلي متسق مع الخطاب دونما شروخ أو نتوءات تشذ عن البؤرة المركزية الموجهة لفعل القراءة. فالأصوات تلتحم فيها الهموم الفردية والجمعية

عبر إحالاتها لوحدة التجربة الإنسانية ومحبة الحرية ومآلات الواقع بآلامه وانتكاساته الممضة.

ولعل تلك الملامح تجعلنا نرى بأن مثل هذا الأسلوب الشعري– بقطع النظر عن شيوعه أو ندرته في المدونة الشعرية العربية– يمثل أحد معالم الشعرية التي تتخفى داخل النص الشعري العربي وتجعله مفعمًا بالحيوية والتنوع، فالضمائر الشخصية وإحالاتها النصية تكشف عن صوت الذات في انسجامها وتشظيها؛ ولهذا من الجيد الالتفات إلى جماليات هذا الأسلوب وإعادة النظر في تجلياته وسماته، والعمل على بلورة الإجراءات اللسانية والجمالية للكشف عن ممكناته في النص الشعر القديم والحديث على حد سواء.

المصادر والمراجع

المصادر:

- حسن المطروشي: ليس في غرفتي شبح، مؤسسة بيت الغشام للصحافة والإعلان– سلطنة عمان، ط١– ٢٠١٩.

المراجع العربية والمترجمة:

- أدموند فولر: موسوعة الأساطير، الميثيولوجيا اليونانية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للنشر، سوريا ط١ – ١٩٩٧.
- إميل بنفنيست: الذاتية في اللغة، ترجمة حميد سعيد وعمر حلّي، مجلة نوافذ، عدد (٩) سبتمبر ١٩٩٩م.
- أوفيد: مسخ الكائنات: ترجمة: د. ثروت عكاشة. مراجعة: د.مجدي وهبه . الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط٣ – ١٩٩٢م.
- بول دي مان: العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة – مصر، ٢٠٠٠.

- جابر عصفور: تحولات شعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١– ٢٠١٦م.
- الحلاج، ديوان الحلاج، إصلاح مصطفى كامل الشيبي، دار المعارف – بغداد.
- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، المغرب، ط٢٠٠٠.
- روجر فولر: النقد اللساني، ترجمة عفاف البطاينة، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١– ٢٠١٢م.
- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال – المغرب، ط١ – ١٩٨٨.
- ريتا عوض: الكتابة الشعرية والتراث، مكانية القصيدتين القديمة والحديثة، مجلة فصول – المجلد الخامس عشر، العدد الثاني صيف ١٩٩٦م.
- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.
- عز الدين الشنتوف: شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، دار توبقال، ط١– ٢٠١٣م.
- فيكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ٢٠٠م.
- محسن جاسم الموسوي: مسارات القصيدة العربية المعاصرة، ترجمة: أحمد بوحسن، دار توبقال للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٧م.
- محيى الدين بن عربي: ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، تحقيق د.محمد علم الدين الشقيري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – مصر، ط١ – ١٩٩٥ م.
- محيي الدين بن عربي: الطريق إلى الله جمع وتأليف: محمود محمد الغراب. مطبعة نضر – دمشق ط٢– ١٩٧٦م.

- هربرت س. غيرشمن: السريالية: الأسطورة والواقع. ضمن كتاب " الأسطورة والرمز، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقدًا". ترجمة: جبر إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت. ط٢ – ١٩٨٠م.
- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد. دار المعارف – مصر – ١٩٩٥م.
- المراجع الأجنبية:

− Jonathan Culler: Structuralist poetic, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, Routledge, 2002.

- Jonathan Culler: The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction, Routledge Classics 2001.

- Peter Stockwell; Cognitive Poetics an Introduction, Routledge, 2002.