البناء الدائري في ديوان عبد الحليم اللاوند[١] المخطوط: "مساقط الظل"

د. ذنون يونس مصطفى الأطرقجي
كلية التربية الأساسية – جامعة الموصل

تاريخ تسليم البحث : ٢٠١٠/٥/٩ ؛ تاريخ قبول النشر : ٢٠١٠/٦/١٥

ملخص البحث :

لابد لنجاح القصيدة من ان تتفاعل وسائل بنائها – أياً كان نوعها – وتتطابق مع فكرتها، وتجربتها الشعورية لخلق بنيتها الحية[٢]، بحيث تتشكل هذه التجربة في اطار محسوس أو في موقف يشكل وعاء لعاطفتها الخاصة بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الاحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية[٣].

---

(١) عبد الحليم عبدالمجيد أمين، ولد في الموصل سنة ١٩٣٤، تخرج في كلية الشريعة ببغداد سنة ١٩٥٧ وكان متفوقاً في دراسته على اقرانه، شغل وظائف عدة وأحيل على التقاعد سنة ١٩٧٩. وأظن انه من الشعراء الذين لم ينالوا حقهم من الدرس والضوء فهو محسوب على جيل الرواد، اذ اصدر ومجموعة من زملائه هم يوسف الصائغ وشاذل طاقة وهاشم الطعان مجموعتهم الشعرية "قصائد غير صالحة للنشر" عام ١٩٥٦. كتب قصيدة "التفعيلة"، والقصيدة "العمودية"، ومن اثاره المطبوعة:

- نظرات في زجل الموصل ١٩٦٩، نظرات في الزجل والادب الشعبي ١٩٨٦.
- ومن آثاره المخطوطة: ديوانه "مساقط الظل، ويضم تسعاً وثلاثين قصيدة " مسرحية شعرية، و"الحركات الفكرية في الاسلام (اليزيدية)، وظاهرات اجتماعية في الغناء والتصوف، والتنزيلات والمدائح، والشعر الشعبي وقواعد لهجة الموصل، والمرأة في شعرها المعاصر ودراسات اخرى. توفي سنة ٢٠٠٠.
- بعد نشر بحثي "الشعر في الموصل" في الجزء الخامس من موسوعة الموصل الحضارية وضيق المساحة الممنوحة له آثر ان يحملني مسؤولية الكتابة عنه، فأهداني ديوانه المخطوط "مساقط الظل" في العام ١٩٩٢ نفسه.

(٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره القيمة والمعنوية، د. عزالدين اسماعيل: ٢٥٠.

(٣) ينظر: في نقد الشعر، محمود الربيعي، ١٥٤ والرأي لإليوت، وثمة خلاف بين القائلين بحسية الفن ومنهم: جويو (ينظر: مسائل الفن المعاصر ٣٧٣م والبرناسيون، والناقد روبرت هيلر (ينظر: الصورة الشعرية، سي داي لويس ٢٣) وداوني (ينظر: الصورة الفنية، جابر عصفور ٣٧٣) بينما ينقد ريتشاردز هذا الرأي مقللاً من القيمة الحسية للصورة (ينظر: مبادئ النقد الأدبي ٣١٠) ويقترب ويليك ووارين من رأيه اذ يريان ان اكثر الادب العظيم لا يستثير صوراً حسية، وإذا فعل فإنه يفعل ذلك بصورة عرضية (تنظر: نظرية الأدب، ٢٦) ويقترب ما كليش من هذا الرأي (ينظر: الشعر والتجربة ٩٦).

وقد أرتأيت ان اقتبس مصطلح الدكتور عزالدين اسماعيل على نوع من انواع البناء سماه "البناء الدائري" تختتم فيه القصيدة بما ابتدأت به نصاً او بنوع من التحوير يفرضه نمو القصيدة[١]، وأجعله عنواناً لبحثي هذا ما دام يشكل البنية المهيمنة على النص، وان افاد من انماط البناء الاخرى، والذي دعاني إلى ذلك رصدي لتوظيف اللاوند هذا النمط من البناء في العديد من قصائد ديوانه "مساقط الظل" وان كنت لم أجده منغلقاً – بحسب تعبير الدكتور اسناعيل – بل موظفاً للعديد من الاساليب الجزئية كالسرد والوصف والحوار والاسلوب المزدوج المتقابل (تقابل الثنائيات) التي تعاضدت او تعاضد بعضها في بناء القصيدة مغنياً هيكلها الدائري الأساس على ان هذا اللون من البناء، وان كان هو الغالب على قصائد الديوان، إلا انني رصدت لوناً آخر من البناء اقترحت شموله بالمصطلح نفسه (البناء الدائري) ذلك هو دوران القصيدة بتفاصيلها الفكرية وصورها الدالة على محور واحد رئيس ينمو من بداية القصيدة حتى نهايتها بحيث نحس اننا في الختام لم نزد على ان أكدنا بالعديد من الصور والدلالات، ما سبق ان افتتحت به القصيدة، أو أكدته مقاطعها وأجزاؤها، واحب ان ادعو هذا النوع منن البناء بالبناء الدائري الدلالي[٢]، تفريقاً له عن البناء الدائري الشكلي او التركيبي، وهذا النمط – اي الدلالي– هو الذي يجسد – عبر الدلالات والصور الرامزة – الزمان عبر مشاهد المكان ويدور ليرجع مفعماً بالدلالات التي بدأ بها بعد ان اغتنت وتأكدت بمزيد من المشاهد.

---

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر، ٢٥٥–٢٥٦ ويفرق الدكتور عزالدين اسماعيل بين البناء الدائري المغلق والبناء الحلزوني الذي يتسم بدفقات شعورية تبدأ كل منها من نقطة الانطلاق الأولى، وتدور دورة كاملة غير منغلقة على ذاتها، لتعود الى نقطة البداية التي تربط بين الحلقات، ينظر: م.ن، ٢٦٠–٢٦١ وتجمع بين هذين النوعين من البناء (الدائرية) وهي السمة التي سوغت لي الجمع بينهما، مع عدم اشتراط (الانغلاق) او عدمه.

(٢) ربما اقتربت بعض القصائد ذات (الوحدة العضوية) من هذا النوع من البناء ويبقى الفارق الدقيق بينهما في سمة (دائرية الدلالة) التي قد تفتقدها القصيدة ذات الوحدة العضوية فكل قصيدة ذات بناء دلالي دائري هي قصيدة ذات وحدة عضوية والعكس ليس صحيحاً... ولعل في تراثنا البلاغي مصطلحات ترسم ملامح اولى لهذا النوع من البناء ومنها "الاستطراد" وهو الانتقال من معنى الى معنى آخر متصل به، ولم يقصد بذكر الاول التوصل الى ذكر الثاني لمناسبة ثم الرجوع الى المعنى الأول. ينظر: الايضاح في علوم البلاغة ٣٤٥ و: علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لاصول البلاغة ومسائل البديع، د. بسيوني عبدالفتاح، ص ٢٢٠ و: الكشاف: ج٢، ص ٧٦، وقد جسد الجاحظ اسلوب الاستطراد. ولعل الفرق الاساسي بين النوعين هو في غياب الوحدة العضوية عن "الاستطراد" وتوافرها في البناء الدائري الدلالي وربما كان مصطلح "رد الاعجاز على الصدور" اقرب الى "البناء الدائري المغلق" لو أنه اتسع لأكثر من لفظين او عبارتين ولأكثر من بيت أو فقرة بحيث يشمل النص كله او مقاطع عدة منه.

وهذا اللون من البناء يتيح لنا امكانية تحليل القصائد بإحدى طريقتين، اذ يمكن الانطلاق من الاشكال اللغوية لتحديد الدلالات، او الانطلاق بالعكس من المقولات الفكرية لكل نص الى وسائل التعبير عنها وتتميز الطريقة بطابعها الدلالي، والطريقة الثانية بطابعها المنطقي كما تشير مدرسة بالي الاسلوبية[١]، وسأكتفي بدراسة ثلاثة نماذج من كل من نمطي البناء بقدر ما يتسع له بحث كهذا.

The Circular Building in Abdulhaleem Al-Lawand's Written Divan : Shadow falls

Dr. Thanon Yonis M. AlAtrakgy
College of Basic Education– University of Mosul

Abstract:

The poet Abdulhaleem Al-Lawand's built most of his written divan poems following a circular which is a term used by some of the researchers to call the pomes that have an agreement between their beginning and endings . The researcher opt for a division of these studied sample pomes into :

1. Pomes that have a formal circular building in which the form agrees with the content in forming the circular pattern of the poetic experiment .
2. Pomes that have semantic circular building which keep the two characteristics of organic unity and circular vision at the same time . same of these pomes might include what some researchers call the spiral building .

The circular poem might use the techniques of the similar and contradictory forms in a way that enhance the circular poem building and doesn't influence it . This means that the form or the circular content keeps having control ; and that the similar and contradictory forms are only helping sub. factors in the building .

The poet is influenced by the heritage of about in the Islamic thought , and by the modern existence thought . Moreover , the deterioration of June 1987 has its deep influence on some of his poems . In addition , love , freedom , and nature have their way in his poems . The poet has used the idea of immortal returning of things on time circle (Nitsha's idea) , and he follows those poets who are influenced by this idea and by those who came after them like Al-Bayati

(١) ينظر: علم الاسلوب، ص ٣٥.

البناء الدائري الشكلي[١]

يشيع هذا النمط من البناء في معظم قصائد "مساقط الظل" وسأحاول تحليل عدد من القصائد يجمعها هذا العنوان العريض، وان تنوعت اساليب بنائها الجزئية.

القراصنة

قصيدة من مقاطع اربعة يحتوي عنوانها دلالتها العامة، فهي وقفة انتماء الى حضارة استدار زمنها الى الوراء، وبدأ (العد التنازلي) لبنيانها العمراني ولقدراتها، وبدأ عصر جديد هو عصر القراصنة الذين تقنعوا مرة بقناع الدين وبقناع المدنية اخرى، من اجل نهب كل شيء.

شاكلت القصيدة دورة الزمن بدورة الاساور والقلائد حقيقية مستلبة، او زائفة مقلدة وسواء أكان الشاعر – الراوي، متعمداً في مشاكلة صور النص الجزئية، ومن ثم النص بكلية بنائه الدائري لفكرة دائرية الزمن، أم أن البناء الداخلي للقصيدة (كلا وجزيئات) قد جاء متناغماً عفوياً شكلاً مع المضمون الدائري للزمن، فإن هذه القصيدة تجسد التعاضد والتكامل بين الشكل والمضمون بناءً وصوراً ودلالات بحيث تتوقف العلائق بين الاجزاء على المجموع كما انها تؤثر فيه اذ يمكننا التردد من التفاصيل الخارجية للنص الى المركز الداخلي ومن هذا المركز الى مجموعات اخرى من التفاصيل ليس بالحدس وحده كما يقول سبتسر دفاعاً عن دائرته الفيلولوجية[٢]، بل بملاحظتنا للتطور الحاصل في الصيغ المتكررة، وفي الصور ودلالاتها من بداية النص حتى نهايته.. مما يقطع بالتناغم والتكامل الذي يصل الى ما يقرب من التطابق بين دائرية البناء والشكل (كلا وتفاصيل) وفكرة دائرية الزمن. وقد جاء البناء دائرياً في مقاطعها المتنامية، لتتكامل دائرية البناء في صيغتها الكلية[٣]:

"**سمعت الزمان تغير ناموسه ...**

وخلف البحار قراصنة يسلبون الرجال ثيابهمُ، ويختبئون وراء ازرقاق العيون

وفي طية الموج يلتمسون الفرارا

سيدور التركيب اللغوي مع دورة الزمن دورة كاملة، وسيحل النقيض محل نقيضه:

سيطر القراصنة، وكانت اسلحتهم – عدا القرصنة – صوراً دائرية التشكيل:

الدنانير (المستديرة) التي تصنع موائد (مستديرة) وكؤوساً (مستديرة) تدار، ويختبئون وراء ازرقاق العيون (المستديرة). ولو اعتمدنا المفردات التي تشكل النص لغوياً لوجدنا عددا من المفردات ذات الدلالة الدائرية أو شبه الدائرية مثل : (مآذنها، قلائد، شفتيك، الندى، استدار،

---

(١) التركيبي أو المنغلق.

(٢) ربما آثر د. عزالدين اسماعيل تسمية هذا النوع من البناء بالبناء الحلزوني. ينظر: الشعر العربي المعاصر، ٢٦٠-٢٦١.

(٣) ينظر: علم الإسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، ٦٠.

مقلتاك، وجنتيك، استداروا، على ان المفردات لا يعول على إيحائها إلا في السياق، إذ تسهم كثرتها في تكوين اتجاه دلالته.

وبناء القصيدة بل المقاطع – دائري، فالمقاطع تنتهي بالعبارات بنصها او بما يماثلها ونلحظ وظيفة التكرار في ملازمة فعل (القرصنة) وفعل (الفرار) ثم في حذف كلمة (الفرار) وهي اللازمة المتكررة في نهايات المقاطع الثلاثة الأُول بعد سيطرة القراصنة.

(١) ختام المقطع الأول: **يسلبون الرجال ثيابهمُ ويختبئون وراء ازرقاق العيون**
وفي طية الموج يلتمسون الفرارا..

↓

(٢) ختام المقطع الثاني: **إنهم يسلبون الرجال ثيابهمُ**
ويختبئون وراء ازرقاق العيون
وفي طية الموت يلتمسون الفرارا..

↓

(٣) ختام المقطع الثالث: **يسلبون الرجال نساءهمُ ويرتهنون قلوب العذارى**
ويختبئون وراء ازرقاق العيون
وفي طية الموج يلتمسون الفرارا

↓

(٤) ختام المقطع الرابع: **إنهم يصنعون المحار كما يصنعون القنابل...**
إنهم يقمرون العيون ويستلبون قلوب العذارى

حذف الشاعر عبارة (يلتمسون الفرارا) في ختام المقطع الرابع بعد أن سيطر القراصنة بالخديعة والذهب، ونلاحظ تنامي سيطرتهم عبر القصيدة حتى بلغوا الذروة في الختام لأنهم إذ يقمرون العيون ويستبلون قلوب العذارى أي يزيغونها عن تدقيق النظر في توظيف (للمثل الموصلي) فيما يشبه السحر دلالة على السيطرة الثقافية لا على السيطرة العسكرية فحسب وهكذا اصطرعت ثنائيتا الحضارتين في القصيدة في هذه المتناقضات المتقابلة:

الحضارة العربية الاسلامية		**حضارة القراصنة**
قبل ان تذهبي وراء البحار	≠	النهار استدار
غواصو اللؤلؤ	≠	القراصنة
المآذن	≠	الذهب
المدائن في بؤسها حلوة	≠	وجف على شفتيك الندى
لؤلؤ بحر العرب	≠	قلائد من زائف اللؤلؤ
تركوا فقرهم عندنا	≠	يسلبون الرجال ثيابهمُ ... عادوا بكل اللآلئ

انتصرت الخديعة بالدنانير، والقرصنة مستثمرة نقاط الضعف في حضارتنا المنفتحة على الاخر، الذي البسها قلائد من زائف اللؤلؤ من "غير بحر العرب" وهكذا انقسمت الذات العربية المسلمة على نفسها، حين حاكت الغربي في مظهره ثم في جوهره لتكتمل الهزيمة الحضارية.

"**وكنا معاً قبل ان تذهبي**

ترين المدينة في بؤسها حلوة

ترين مآذنها حلوة، ثم جاء الذهب

وكنت – لبست ومن قبل ان تذهبي – قلائد من غير بحر العرب

لو رصدنا الجمل الفعلية ودلالتها الظاهرة لحسبنا حضارتنا منتصرة، والزمن في صالحها لكننا بعد تفحص عدد من دلالات السرد الذي ضم تسعة وعشرين فعلاً ماضياً ازاء ثلاثة عشر فعلاً مضارعاً لوجدنا تسعة افعال مضارعة واقعة في ظل الماضي مثل (يسلم) في قوله: "كان بحر العرب / يسلم غواصه اللؤلؤ..." وكذلك "يسلبون ويختبئون، ويلتمسون في جمل معطوفة على الجملة الأولى الواقعة في خبر كان الذي اعطاها دلالة المضي، وتكررت "يختبئون" مرتين بعد جملة "قبل ان تذهبي" وتكررت "ترين" الواقعة بعد "كنا" التي أعطتها معنى المضي "ترين المدينة... ترين مآذنها" هذه الجمل الفعلية في غير صالح حضارتنا لأنها تدل على الهزيمة الداخلية والخارجية، وعلى الاستسلام للقراصنة ومحاكاتهم:

"**الزمان "تغير" ناموسه، والنهار "استدار" وحين "جاء" الذهب.**

و"التهبت مقلتاك" و"نام" اصفرار رهيب على وجنتيك.

و"جِّف" على شفتيك الندى .. "كنت لبست قلائد من زائف اللؤلؤ.."

هذه الافعال الماضية المنتمية ظاهرياً الى حضارتنا خاوية المحتوى، ذابلة، كما ان عدداً من الافعال (الماضية) منسوب الى (القراصنة):

"**قدموا في ثياب المسيح... أتوا.. ثم عادوا.. تركوا فقرهم... واستداروا**"

وبلك يتحول الزمن (الحاضر) لصالح القراصنة في ستة وعشرين فعلاً، ازاء ستة عشر فعلاً مقاوماً.

فإذا ما استكملنا استقراء الجمل الاخرى (الاسمية) في القصيدة وجدناها اثنتي عشرة جملة ذات دلالات موالية للقراصنة، معادية لحضارتنا، مثل "ان النهار استدار" و"ان الدنانير قادرة ان تكون مطاراً" و"خلف البحار قراصنة" و"انهم قدموا في ثياب المسيح" ... الخ. وليس في القصيدة كلها جملة اسمية واحدة تميل الى جانبنا.

ومن الطبيعي ان تكون الجمل الاسمية التي تحمل دلالات او صفات ثابتة معضدة زمنياً للجمل الفعلية المضارعية، وكان من الممكن ان نضيفها الى رصيد حضارتنا ولكنها جميعاً

تحمل دلالات مضادة، وبذلك انضافت الى الرصيد السلبي للافعال الماضية فرجحت كفة (حضارة) القراصنة المسيطرة على الزمن الحاضر رجحاناً مبيناً.

التكرار شائع في أثناء القصيدة كعبارة (قبل أن تذهبي التي تمتلك دلالة فاعلة على انفصال المخاطبة عن انتمائها، لاسيما أنها سبقت بعبارة (وكنا معاً) إذ يحمل التكرار دلالة تشتغل على ثنائية الاتصال بين الحضارة وإنسانها: (كنا معاً.. المدينة في بؤسها حلوة، مآذنها حلوة) والانفصال: " ثم جاء الذهب

وكنت لبست ومن قبل أن تذهبي قلائد من غير بحر العرب"

فظلا عن أن الذهب ومشتقاته (تذهبي) وما نشأ عنه من صور تحمل دلالة صراع المتناقضين : حضارتنا وحضارة القراصنة ، لاكن التكرار الذي له الدور البارز في التشكيل الدائري للقصيدة، هو التكرار المتمثل في خواتيم المقاطع .

إن شيوع التكرار في خواتيم المقاطع شكل عناصر ربط بين أجزاء القصيدة كما منح القصيدة عنصراً موسيقياً ومعنوياً... وان كان الشاعر قد ادخل تغييراً طفيفاً على بعض المقاطع[١] اقتضاه نمو الدلالات في السياق.

مساقط الظل

تمتلك القصيدة القدرة على توليد أكثر من دلالة، في كل قراءة، فقصيدة "مساقط الظل" تبدو قصيدتين في القراءة الأولى، أولاهما (المقطع الأول) نابعة من الثانية، تابعة لها على الضد من طبيعة البناء في النصوص الشعرية، فهي حكمة حياتية قاتمة وزمن لاحق لزمن ذي حدث سابق، وبناء القصيدة الدائري قائم على الاسترجاع [٢]، استرجاع مغلف برؤية ذاتية للحياة وللأشياء، والذات المخاطبة هي (تجريد) [٣] من الذات المهزومة (حزيرانيا وحياتيا)، هي الضمير أو (الأنا العليا) [٤]، فالراوي يتقمصها وعلى هذه القراءة فالقصيدة مناجاة للذات (مونولوج داخلي) تتسلط فيها (الأنا العليا) بقيمها الاجتماعية والاخلاقية ومثلها ناصحة مقرعة ضاربة المثل الأعلى للأنا في الحياة والاخلاق ذلك أن (التقييم) الدوني للذات وللمحن هو كالجرح في البدن، إعاقة في التكوين النفسي السليم، والصحة الانفعالية، وذلك أن المشاعر بالامن تصبح مهددة وبالتالي تضغط على الشخصية مخاوف المستقبل، وتقوى مشاعر الخصاء الذهني وتخلخل النظرة إلى

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص ٢٣٤.

(٢) النص الروائي، تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط، ترجمة: بشير بنحدو، ص١١٥؛ وينظر: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص٢٢٣.

(٣) الايضاح في علوم البلاغة، ص٣٥٧.

(٤) ينظر: التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل، ص٤٧-٤٨.

الماضي والحاضر[1]، والانا العليا وان اتخذت صفة الواعظ الحكيم فهي كالذات يشوبها الحزن لما حل بالذات الفردية والجمعية من قهر وانكسار، يظلهما الزمان الحزيراني المهزوم، توحدا في ظله حتى ان أجفان أحداهما تسقط ظلها في عيني الأخرى، ونحن ندوّم مع الشاعر فالشفافية القديمة محملة بعبق الفكر، متصلة بحكمة التجربة، وعذاب المعاناة، فهي صورة السفر المشرقة التي تطير نشوة "فما قصصت جناحا قط في سفر" وفي انتقال نور الشمس من الخارج إلى الداخل "أن تشرق الشمس في قلبي" ينبع نور الحب الكبير الذي يغرب في (مقابلة تعتمد النقيض المكمل لا المعادي) في مشرق حب (مرق شمس فيه ظلان) وتتسامى الروح فتلمس النجوم وتحاورها "لمست بعض النجوم" ويشكل الحلم العالم زاهي الألوان "طيف الشمس راقصة فيه الأشعة" قزحية في توظيف للاستعارات لصناعة هذا العالم فالفراش المحترق غبي وكذا السراب، والعالم غاب ذئاب وحملان بحيث يصغر المسرح ويتجسد "ناب ذئب" وتلتبس مسالك الفكر فالسائرون فيها حاطبو ليل في تراسل بين الوقائع الدامية المحترقة والفكر المشتبك المحترق إذ لفت "جهنم شيطانا بانسان".

يقول الراوي، او تقول الذات العليا:

من أين تهرب إني وجهك الثاني ومسقط الظل من عينيك أجفاني

ولعل هذه الأنا العليا ليست أناه الفردية فحسب بل هي الأنا الجمعية المحبطة إنها مرآة وجهه لكن الصورة الجميلة خجلة تحاول الهروب من (أناها الماضية) ذات السيرة المجيدة، إنها قيم التاريخ المجيدة "النماذج العليا" أو "الأنماط الاولية"[2] تنفلت من عقال اللاوعي الجمعي في الازمات، مخاطبة "الانا الجمعي" في الحاضر المنتكس، بلغة الماضي "من أين تهرب إني وجهك الثاني" "أنا غامرت من زمن" وما تزال على الأمواج شطآني، تطفو الشطآن على الأمواج في استعلاء يدل على ديمومة سفر الشطآن عبر الأمواج مما يفقد الشطآن دلالة الوصول والسكون ويجعلها سفنا مقلعة أبداً (على) الأمواج، في سفر مغامر قلق لا يستقر على شاطئ. "فما قصصت جناحا" في تحليق إلى الأعالي تنسماً لأجواء الحرية وشعلة القلب "الشمس" لا تغرب أبدا لأن غروبها شروق حب في قلبين "فمغربها في كل مشرق شمس فيه ظلان" واستمر

---

(١) التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والاسطورية، ص٩٤.

(٢) البحث الادبي، طبيعته، مناهجه، اصوله، ومصادره، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢، ص١١٤-١١٥؛ وينظر: النظرية الادبية الحديثة والنقد الاسطوري، حنا عبود، ص٤٥، يقول: "الأنماط هي عبارة عن (تطورات) واجه بها الانسان الكون والطبيعة والمجتمع والطبيعة البشرية البيولوجية، وهذه الأنماط هي لاشعورية، نمارسها في حياتنا اليومية، ص٤٨، الواقع الوجداني هو الذي يفرزها... إنها نشاط نفسي وآلية من آليات النفس في الدفاع عن ذاتها، ص٤٩، ويسميها يونك الذاكرة الجمعية... واللاوعي الجمعي الذي يتالف من انماط اولية ما تزال تفعل فعلها منذ العصور السحيقة للبشرية، ص٤٣".

التحليق حتى لمس النجوم "لمست بعض النجوم" والبحث عن شمس أخرى راقصة اشعتها في تشكيل قزحي مهرجاني هارب من عوالم القبح والنقص... "ولا اعرت سواد الليل... لمست بعض النجوم... فاستوقفتني... ضفائر الليل لما طوقت عنقي نثرتها، وجعلت الليل سلطاني".

وهكذا تترى الأفعال الماضية، ساردة تاريخاً مفعماً بالبهجة والقوة والجمال:

كل الذين رووا عني قصائدهم كانوا الندامى وكانوا بعض ندماني

سامرتهم ثم ساروا والضحى ظمئ والماء منهم قريب والجنى داني

إن الحاضر "الانا الجمعي المهزوم" يلوذ من احباطه بنماذجه العليا ويتلبسها بحيث تصبح هي "الانا الجمعية" وقد انفصلت، عن "انا" المهزومة هي الضمير الذي يقرع (ذاته الاخرى) بقسوة، مستعرضاً تجربته الغنية الملأى بالإنتصارات والانكسارات، والخبرات المتنوعة امام عيني ذاته (الحاضرة) كأن جدا يسرد لحفيده تجربة لم يفد منها الحفيد، هذه التجربة ذات اللون الفريد الذي كان الايغال فيه، والغفلة عما سواه من تناقضات والوان (بما تضم من منافسين وأعداء) قد أوقع الجد – نماذجه العليا – في غفلة فعاش في ذروة حلمه المثالي حتى انهارت أعمدة حضارته بعد ان هرمت حين انفصل الحلم عن الواقع القاسي:

من يبصر اللون في ايقاعه طرب ينسى العيون وينسى ربة الحان

من اين للعين طيف الشمس راقصة فيه الاشعة من اطياف الوان

أذن لدارت عيون الناس حالمة على مباهج ازمان واكوان

انتكس الحلم الذي لم يرصد الواقع بتناقضاته ومكوناته:

انا ملي تعبت والشمع ملتهب والضوء مكتئب في وجه عميان

وحين اصبح الغرق في (المثال) ادمانا وخدراً، وانفصالا عن نواميس الكون والحياة، اقترب الحلم – الواقع من لون من المازوكية محترقا بما يعشق، فبدل أن يصبح الضوء المثل الاعلى هداية للحياة واثراء اصبح طريق العميان إلى الموت:

حتى الفراش يغني حول مصرعه ما دام نور الضحى اهداب نيران

وهكذا سيطرت "مضادات الحياة": النار والسراب وذئاب الغاب، بل ان كلل المخيلة عن الابداع، وإصحار المسيرة بعد خصب واخضرار، البس التعب مظاهر الفكر والفعل، وأدى إلى خداع "الذات" بالسراب:

يبدو الفراش غبيا وهو محترق كما السراب غبي عند ظمان

والذئب في الغاب مزهو بغابته ومسرح الذئب ناب بين حملان

و أوغلت "النماذج العليا" في احتراقها المثالي، تحسبه ايغالاً في النور، وما كان في البدء عناصر تنوع وقوة صار اسباب هلاك وموت، وسببا في ضعف قوى الفكر:

والحاطبون بليل الفكر من شجر يرون كل قناة محض عيدان[1]

حتى إذا التهبت جناتهم حطبا لفت جهنم شيطانا بانسان

ان تجربة الامة المرموز اليها بـ"تابط شرا" في الماضي، لم يتعظ بها "تابط شرا" المعاصر، فالقى بنفسه (وبامته) في التهلكة، وهكذا انسلخ الخطاب من سرد للماضي إلى مواجهة الحاضر بضجيجه:

مضى تابط شرا قبلنا مثلا وكم تابط شرا حاطب ثان

هذا البيت يمثل (عتبة) الانفصال ومن ثم الانتقال، أو صلة الوصل بين الماضي والحاضر، فيما يبدو أنه زمانان ومكانان، يجسدهما (مقطعان) مختلفا الرؤية والزمن في قصيدة واحدة، وهو مفتاح يشير إلى بداية المواجهة مع الحاضر، في تقرير تقريعي يظهر بأن "الحضارات كالفصول تزهر وتهرم ثم تنبعث من جديد على دائرة الزمن الكبرى"[2] وان قيادة الأمة "تابط شرا" في حاضرها لم تتعظ بما يملي ماضيها وهكذا يعود الحاضر ليرتبط بالماضي عبر اللازمة الافتتاحية التي تعود الآن "من أين تهرب؟" وهذه "الأنماط الأولية" تسكنك ماضيا وحاضرا استسلمت لعيوبها قديما وها أنت ذا تستسلم لها الآن، وإن اختلفت أسماء القوى المعادية ومظاهرها:

من أين تهرب من نار وبركان وفوهة النار في شدقي حزيران

وهكذا ربطت "النار المحرقة" بين الماضي والحاضر، إذ هي الرمز الشائع في القصيدة في تداع من الماضي "نار المجوس" حتى نيران اليهود في حزيران، حتى لينسحب حزيران إلى الماضي ويشمل (رمزيا) كل انتكاسات الامة.

عند القراءة الاولى للمقطع الأول نجد نصا متكاملاً تستقل به الذات الشاعرة تجربة وحكمة اسيانة، مجردة من ذاتها من تخاطبه وتبثه حكاية حياتها، فلما أوغلنا في المقطع الثاني (الحزيراني) انعكس لهيب حزيران على المقطع الأول فاضاءه، وعند إعادة القراءة وجدنا المقطع الأول انعكاساً (ومعادلا موضوعيا) لنكسة الامة، وخلاصة لتجاربها الناجحة والمخفقة، بل اننا وجدناه نابعا من المقطع الثاني بحيث لو اننا ابتدأنا بقراءة المقطع الثاني لاستقامت القراءة، إذ يجسد المقطع الثاني التجربة الحزيرانية والمقطع الأول (الانعكاس) حكمة الماضي والحاضر، ودرس التجربة المفعم بمرارة الهزيمة، وملاذ الهروب إلى نماذج التاريخ العليا، يعود إلى المقطع الثاني فنرى الفضاء يضيق والمكان يغطيه اللهيب:

---

(١) يتناص بعد تحويره وعكسه مع قول المتنبي

كلما انبت الزمان قناة ركب المرء في القناة سنانا

(٢) ينظر: تدهور الحضارة الغربية، اوزولد اشبنجلر ترجمة: اسعد الشيباني، بيروت، ٣٣/١.

من أين تهرب من نار وبركان وفوهة النار في شدقي حزيرانِ

المكان مأتم غب الحريق، والزمان قدر كابوسي جاثم، وناس يتخبطون في بله، يتصدون للحريق بالبلاغة الجوفاء التي ارتدت حسرة وقنوطا:

صغنا البلاغة سيفا نصله صدىٌ فقطع السيف منا الف شريان

حصل الانكسار في (الزمان) وفي الذات الجمعية، حين انفصل القول عن الفعل بعد أن كانا ملتحمين:

تلك الاراجيز صاغتها غطارفة وسط الكريهة لا في وسط بستان

وهكذا ظل المكان محترقا وغطى سقفه الجحيمي العالم، وصبغت الهزيمة التي استوطنت دواخل النفوس الأشياء جميعا في صورة قدرية:

من أين تهرب كل الأرض أوطاني وظل عينيك مهما سرت يغشاني

ولو انا دعمنا النسق الدائري بالمفردات والصور لوجدنا على صعيد المفردات دائرية الدلالة أو شبه دائريتها مفردات مثل (نار، بركان، فوهة، شدقي، الأرض، عينيك ، الندامى، حول، نور، أهداب، يرون، ضفائر الليل، الشمس، انامل، ظفر، الدمع) وعلى صعيد الصور: (وفوهة النار في شدقي حزيران، وظل عينيك مهما سرت يغشاني ، ضفائر الليل نثرتها، أنامل تعبت، مغرب الشمس في كل مشرق)

من الطبيعي أن تطغى صور الماضي باشراقه ثم ذبوله في المقطع الأول الذي يطل منه التراث وتتحدث فيه الامة بلسان نماذجها العليا بصورة سردية تجسدها الجمل ذات الافعال الماضية (واحد وعشرون فعلا) بالقياس إلى اربعة عشر جملة تشغلها الافعال المضارعة والامرية، هذا في المقطع الاول، أما في المقطع الثاني الذي يتضمن نقد الواقع الراهن والماضي القريب الذي يشكل مقدمة الحاضر، فتشكله ثمانية افعال ماضية، ويطغى عليه الالتفات إلى الحاضر بصيغ المضارع الجاهزة (عشرة أفعال) وبصيغ الماضي التي تحولت سياقيا إلى الزمن الحاضر والمستمر "مهما سرت" دلالة ديمومة السير، وفي "إن كان ظلك يبقى بعض أكفاني" إذ تلقي (يبقى) ظلها على (كان) فتعطيها معنى الديمومة كما أن "لو المستقبلية تلقي بظلال أمنيتها القادمة على الافعال الماضية فتحول دلالتها إلى المستقبل في (ولو بكينا ... لو حرر الشعر ... لقاتل الشعر ... وهب سوق عكاظ ... وصال مربدنا)" لأن ما بعدها لم يتحقق وظلت الاماني حسية تنتظر زمنا قادما، أما (مادام) فواضح أنها تدل على الاستمرار والدوام وكذلك "إذن لدارت" دليل على أنها لم تدر بعد، وهذا الانصباب على الزمن الحاضر، والانقلاب من دلالات المضي إلى دلالات الحضور، أمر طبيعي لعظم المأساة الراهنة التي تتطلب أن تنقلب إليها الافعال في زمنها الحاضر تشريحاً ونقدا.

أما الجمل الاسمية فتحكي تألق هذه القيم (العليا) ثم انحدارها التدريجي وتعمل عاملا مساعدا للجمل الفعلية حتى في حالات تثبيت (الزمن الدائر) وتبطئة سيره بوصف الجملة الاسمية (قطعا) مؤقتا لتدفق النسغ الحي في الحضارة، الجملة الأولى (اني وجهك الثاني) تمثل اكتمال الدورة الزمنية – الحضارة ليصبح الماضي وجها مماثلا لوجه الحاضر، على وفق منظور قيمي أعلى، ويبدأ عمل الجمل الاسمية مساوقاً لرحلة التألق ابتداء من "أنا غامرت" ماتزال على الامواج شطآني آثارا وذاكرة صعوداً إلى رحابة الافق "مغربها – الشمس – في كل مشرق شمس فيه ظلان" ووصولا إلى ذروة المجد بلمس النجوم، ونثر ضفائر الليل السلطان "**ضفائر الليل لما طوقت عنقي نثرتها**" واستمرار هذه المكونات على الذروة الحضارية مدة من الزمن أنجب ابدعا شاملا

كل الذين رووا عني قصائدهم كانوا الندامى وكانوا بعض ندماني

وتبدأ الجمل الأسمية تؤشر مسيرة الانحدار الحضاري المترف في الجمل الحالية :

"والضحى ظمئ، والماء منهم قريب والجنى داني"، فتتباطأ المسيرة وتنشغل بالمتع والاحلام "طيف الشمس راقصة فيه الاشعة من اطياف الوان" ليظهر التعب والكلال ويبدا الانحدار السريع "أناملي تعبت والشمع ملتهب، والضوء مكتئب في وجه عميان" وبدأ الاحتراق والموت جهلا وجموداً وغرقا في المظهريات":

حتى الفراش يغني حول مصرعه ما دام نور الضحى أهداب نيران

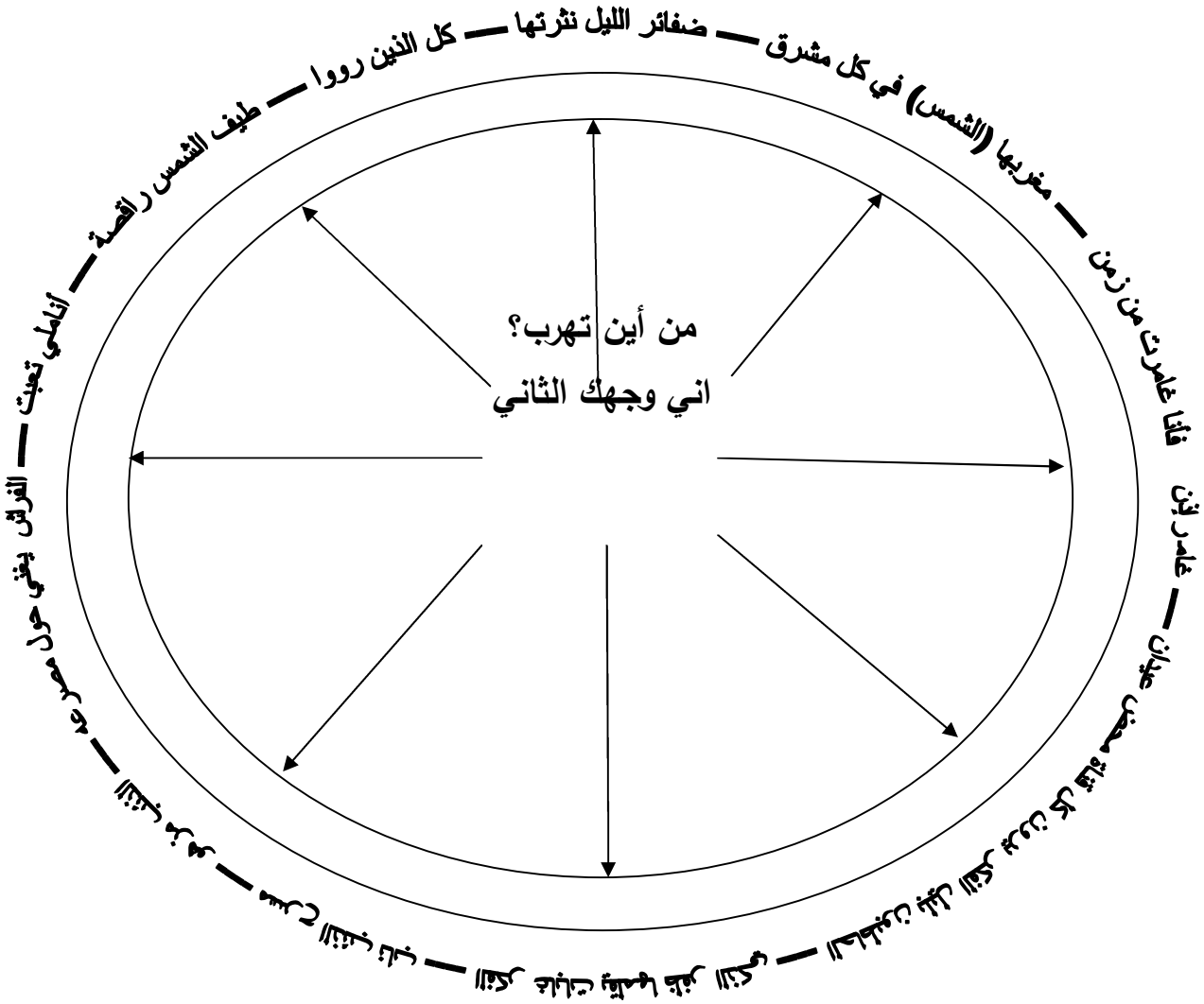
فالكون غابة يفترس فيها القوي الضعيف:

والذئب في الغاب مزهو بغابته ومسرح الذئب ناب بين حملان

ويجمد الفكر ويتسطح وتقتل اشتباكات تناقضاته، مكامن الابداع فيه:

والحاطبون بليل الفكر من شجر يرون كل قناة محض عيدان

ليقود الضعف والإنحلال الحضارة إلى الهلاك بما يشبه دائرة الجمل الاسمية الآتية:



فإذا رصدنا الجمل الاسمية في المقطع الثاني، وجدنا النار قد التهمت كل شيئ والجملة التي تشكل اللوحة كاملة هي "وفوهة النار في شدقي حزيران" وفي داخلها لوحة تمثل صورة الارض كلها مصبوغة بصبغة حزيران الهزيمة، "كل الارض اوطاني وظل عينيك مهما سرت يغشاني" وليست الجمل الاسمية الاخرى سوى جزيئيات محترقة كل منها تشكل قطعا= صرخة أو تأملاً في مسيل النار الهائلة

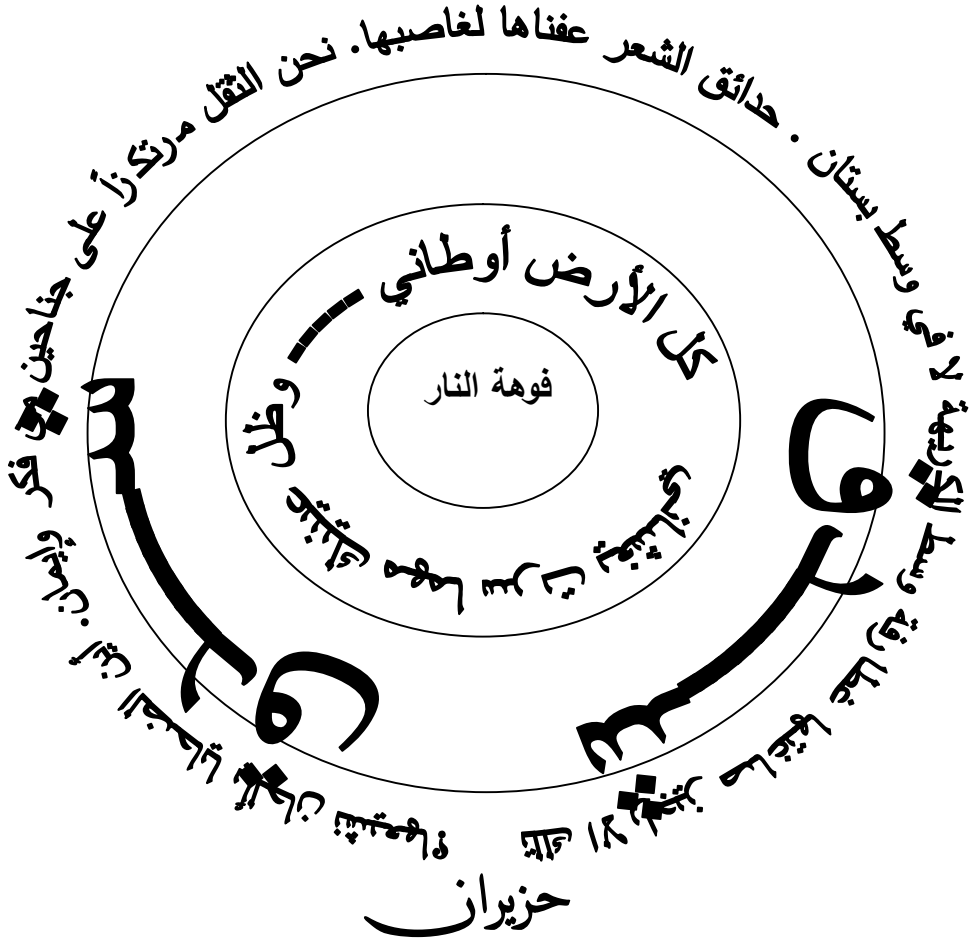
السخرية العميقة = نحن الثقل مرتكزا على جناحين من فكر وإيمان، والماتم منصوب:

أين الضحايا بالحان نشيعها ونسفح الدمع في حان والحان

وتستمر نبرة السخر والتهكم، من حاضر الاقوال المنفصلة عن الافعال مقارنا بماضي الاقوال مجسدة الافعال:

تلك الاراجيز صاغتها غطارفة وسط الكريهة لا في وسط بستان

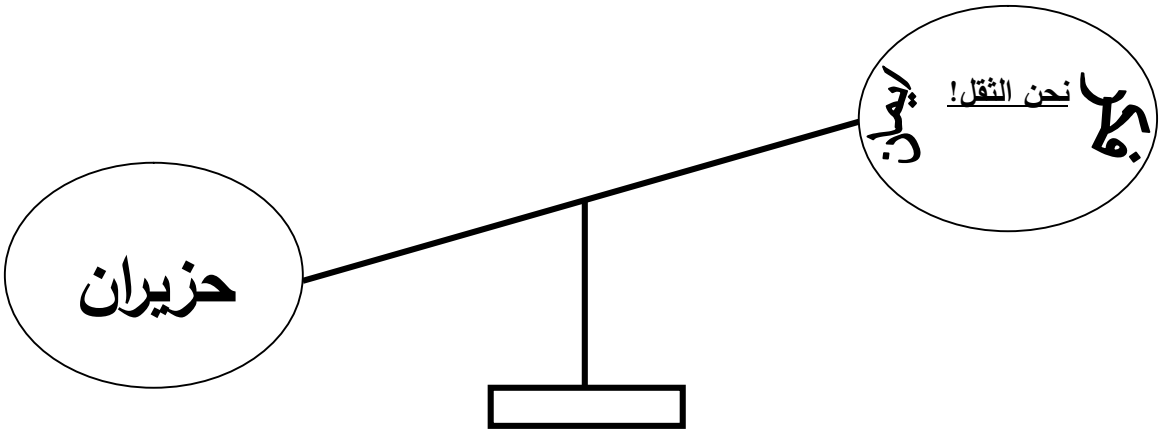
وشمول الخسارة الماديات والمعنويات: "حدائق الشعر عفناها لغاصبها"، وانبعثت هزيمة النفوس لتصبغ الكون بالسواد، "كل الارض أوطاني"، "وظل عينيك مهما سرت يغشاني"، ويبدو المنظر في شكل المرتسم الآتي:



والسخرية من الادعاءات الفارغة :

إن كان وزن فنحن الثقل مرتكزاً على جناحين من فكر وإيمان

تبدو كالشكل الآتي



إن كان وزن

والمنفذ إلى المعنى العميق وهو خفة (نحن الثقل) يكون من بوابتي السياق النقدي ابتداء، ومن لفظة (جناحين) الموحية بالخفة والطيران إذ لايمكن أن ينهض عليها ارتكاز. ويشارك إيقاع البحر البسيط في تجسيد حالة الصعود والهبوط التي تعيشها الذات الشاعرة، بين الماضي المشرق والحاضر المظلم، إذ إن إيقاع البحر البسيط يتسم بتطابق تموج إيقاعه الموحي ، ودلالتي القصيدة المتناقضتين، إذ ينحدر مع تفعيلة (مستفعلن) ويرتفع مع (فاعلن) معبراً عن التباين الكبير بين الصعود في ذرى التاريخ والهبوط في الحاضر المهزوم .

لو تصورنا نصفي كرة، نصفها الاعلى يمثل "النماذج العليا – التاريخ"، والنصف الاسفل يمثل ما قبل حزيران وما بعده، لوجدنا الرابط بين نصفي الكرة جملة "من أين تهرب" المكررة في افتتاحيتي المقطعين، الأول والثاني، ولكان مرتسم لغة المقطعين (الافعال و الاسماء) كالاتي:

وطبيعي أن جملة واحدة تتكرر مرتين في مطلعي مقطعين لاتفي وحدها – على بؤريتها ومركزيتها – بربط مقطعي القصيدة، وإن شكلت مفتاحا دلاليا ولفظيا رابطا، ولكن الرباط الحقيقي يتجسد فضلاً عنها – كما اتضح – في العلاقة العضوية بين (النماذج العليا – قيم التراث ومسيرة التاريخ) والانا الجمعية الحزيرانية المعاصرة وتفاعلهما الدلالي، وكذلك في مسيرة الارتفاع

والانحدار في القيم والوقائع التي شكلت دائرة متدرجة الصعود والهبوط تبدأ بامتناع إمكان الهروب وتتصاعد بالغة الذروة ثم تبدأ بالهبوط والانحدار حتى تنتهي بالدلالة – المفتاح التي بدأت بها.

حاوي الكنيسة [1]

على الرغم من ان معظم قصائد اللاوند دائرية البناء، وأنه يستخدم "اللوازم المكررة" روابط في بناء قصائده، كما يوظف الدلالات لتوازي الدائرية الشكلية (اللغوية) وتعضدها، إلا أنه كثيراً ما يعمد إلى اسلوب الثنائيات المتقابلة أو المتضادة لينمي القصيدة ولكن بما لا يخل بالدلالة الشكلية والفكرية الدائرية – الاساس – في بناء القصيدة، وهو في هذه القصيدة دائرية البناء – كما سيظهر – يستعين بالثنائيات في بناء اجزاء مهمة من القصيدة، بل إنه قد يضمن روابط (لوازم) القصيدة المتكررة هذه الثنائية كما صنع في هذه القصيدة.

في العنوان تورية فكلمة (حاوي) قد تعني اسم الفاعل الذي يحوي الغابات والادغال الطبيعية والبساتين أو يحوي الكنيسة أيضاً، وقد تعني "الحاوي" الذي يلاعب الافاعي والثعابين، فالعنوان يستبطن دلالتين، ويغري بتأويل القصيدة تأويلاً رمزياً، ومعلوم أن للعنوان أهمية كبرى في الدلالة على محتوى القصيدة، بل انه قد يشكل مفتاحها أو دلالتها الكبرى، وتبدأ القصيدة بافتتاحية تشكل لازمة رابطة تشتمل على أحد وجهي الثنائية التي ستشكل – بعد تطويرها – أحدى مكررات القصيدة الرابطة، هذا الوجه هو اللون الأسود.

الضحى يسقط في حاوي الكنيسة

جبلاً أسود

الزمن دائري، فآذار ونيسان يدوران فيصلان مرة إلى قعر السعير، ومرة إلى وادي الزمهرير، بين ثنائية الثلج ≠ والنار

"**يدوران مع الريح على ثلج ونار**"

ومحطة الاستراحة (المطهر – الأعراف)

أبواب الجنة موصدة، وأرجل نيسان وآذار يبسها الثلج لكن عطر الجنان يأتي، ففي المطهر/ الأعراف يلتقي المختلفان "المطر والثلج" فهي منطقة حياد، لكن نقيض الثلج النار،

(١) منطقة أدغال وغابات طبيعية تقع على ساحل دجلة الايمن في مدينة الموصل وفيها يقع (دير ميخائيل) وإليه نسب الحاوي الذي يضم الآن عددا من بساتين الفاكهة، ويشرف بيت الشاعر اللاوند على حاوي الكنيسة هذا وحين نشرت القصيدة في جريدة الحدباء الموصلية، أولتها تأويلا رمزياً، ولكن المرحوم اللاوند، كان يصرح إنها وصفية طبيعية وحسب، ولكني مازلت أعتقد برمزية القصيدة.

وخازنها القاسي "وجه من حديد، وقلب يعمل بالرادار ويد من خيزران" آلية لا تعرف العواطف ولا ترحم، والنقيض: صورة خازن الجنة، وسرب الفراش الراقص، إذ تنفتح أبواب الجنان فينهزم خازن النار.

والضحى (الجبل الذي – كان – أسود)، أضحى شلال هدير وقوس قزح، وذهب خازن النار لكنه عاد دائرا مع دورة الزمن، وتبقى الطبيعة ذات لونين: فالضحى أسود، والضحى ابيض في حاوي الكنيسة، يدوران، ويوسع أحدهما المحل الآخر، لكن لمسة "بشرية" ترشح من ثنايا هذا الجمال الطبيعي هي قول الشاعر:

"**خازن النار أتى وانكتم الصوت أتى**

ومتى ينكسر السوط متى؟"

فلو كان هذا الصيف صيفاً طبيعيا مكنى عنه أو مرموزا له (بالنار وخازنها) فلم انكتام الصوت؟ والتساؤل عن انكسار السوط؟ ألا يحق للقارئ على الرغم من الوصفية الطبيعية المفعمة بالخيال، أن يسحبه الرمز من هذا الافق إلى أفق آخر؟

إن الصور الجميلة، ثنائية الدلالة وهي ترصد بما يبدو رصدا عفوياً، التغير في فصلي (الصيف والشتاء) تكرس التناقض بين هذه (الثنائيات) وتوحي بالصراع الابدي.

وتشتغل الاستعارة فتؤنّس الشهور والاوقات فالـ (الضحى يسقط، وآذار ونيسان يبتسمان، ويذهبان ويعودان من المنفى كناية عن (الصيف مرة والشتاء مرة) ويحطان ارجلا يبسها الثلج، والجبال تتحرك وتنسحب، ويتكئ الافق على قوس قزح، وينسل العطر ويأتي، ويظهر في اللوحة رضوان، وخازن النار يتحركان ويرسمان لوحة الصيف مرة ولوحة الربيع أخرى، فالمكان إذن في الظاهر يجسد طبيعة (حاوي الكنيسة) الجميلة المطلة على دجلة.

والزمان (الصيف والشتاء) في جانب، وآذار ونيسان في جانب آخر، وما يبدو من تناقض في اوضاع الطبيعة، هو تحول ودورة زمنية وما هو بصراع... إن صور الطبيعة الجميلة متحركة ناطقة، تكاد توحي وترمز، بل لعلها فعلت وقالت مع الشاعر: "متى ينكسر السوط؟" والزمن يدور مستمراً منتقلا: متى؟.

تبدو الافعال الماضية أكثر من الافعال المضارعة كان الشاعر يسرد حكاية، لكنها تتحول من دلالتها على الزمن الماضي إلى الدلالة على الزمن المستمر في دورانه:

"**خازن النار تولى**

خازن النار أتى"

ذهب الصيف، دار ثم عاد، وهكذا كل الافعال الماضية لم تحدث مرة واحدة منتهية، بل إنها حدثت، وستحدث مادام الزمان، فخازن النار ظل يقود العربة، (فظل) هنا تدل على استمرار

الحدوث، وآذار ونيسان المنفيان "ومضى آذار في أجنحة مثنى ونيسان" "ويعودان من المنفى إلى حاوي الكنيسة" في دورة زمنية دائبة.

والضحى الذي سقط – في مطلع القصيدة – جبلا شتويا اسود، سقط شلال هدير في الربيع، وغدا ابيض في الصيف، في صورتين متقابلتين:

الضحى أسود في حاوي الكنيسة

الضحى أبيض في حاوي الكنيسة

كما أن "متى" هذه تدل على زمن منتظر مستقبلي لاسيما في تكرارها ألتوكيدي هذا "متى ينكسر القيد متى؟" كما ان "كان" في الحديث عن خازن النار: "كان وجها من حديد" لا تعني الماضي بقدر ما تعني الكينونة الدائمة والخلقة، فهو مخلوق موجود هكذا، وسيبقى "وجها من حديد" منهزما أم عائدا، وهكذا يتعاون الزمن الحاضر والزمن المستمر، متمثلين في اثني عشر فعلا مضارعا وثمانية عشر فعلا ماضيا مع الأدوات والجمل الأخرى، على صناعة دورة الزمن المستمر، وعودة الفصول مجسدة جواهر المعاني والأشياء التي لا تفنى، فيوظف اللاوند – عاشق الطبيعة – تمظهراتها في دلالات قريبة وبعيدة، إذ إن دورة فصول الطبيعة تحاكي دورة الدول والحضارات، وتحولاتها الدائمة على دائرة الزمن الكبرى، وعودتها الابدية بالسمات نفسها أو بتحويرات صغيرة أو كبيرة أحدثتها فيها التجارب ووسمها بها الزمان(١).

وفي قراءة ثانية سننظر إلى الطبيعة بوصفها معادلاً "موضوعياً" لحركة التاريخ وتحولات الحضارات والأنظمة في استثمار للثنائيات المختلفة التي تصل إلى حد التناقض في الطبيعة.

إن الزمن هو الزمن الدائر نفسه لكنه يتلون بالوان الفصول:

"**الضحى يسقط في حاوي الكنيسة / جبلا اسود يمتد سلاسل/ ونتوءات صخور ومناجل**"

يوحي (الجبل الاسود) فضلا عن الشتاء بكل ما هو مظلم قاس، وتوحي السلاسل والصخور بالقيود وكبت الحريات واضطهاد الاحرار، وحتى المناجل لا تخلو من رمزية فهي تحيل على راية معروفة، وهذا الضحى الذي هو النور والجمال، يتجسد حرية طليقة مرة وحرية مقيدة مكبوتة أخرى، يدور مع فصول الطبيعة، ويتراءى في الربيع تياراً قوياً جميلاً بعد أن تغيرت سمات الاشياء في الطبيعة والمجتمع:

الضحى يسقط في دجلة شلال هدير

---

(١) ينظر: الزمن في الادب، هانز ميرهوف، دعا نيتشة فكرة عودة الاشياء في الزمن عوداً أبديا مبدأ العود الأبدي للشيء نفسه... مبنية على نمط دائرة الولادة والنمو والانهيار والموت التي نخبر على اساسها اتجاه الزمن، والزمان يسير على شكل دائري يستحيل فيه التمييز بين القبل والبعد، ص٨٨-٩٠؛ وينظر: تدهور الحضارة الغربية، ٣٣/١ ومابعدها.

الجبال انسحبت واتكأ الافق على قوس قزح

ويدور (الضحى) مع الزمان فيغدو مرة اسود (والسواد ليس من طبيعة نور الضحى ولكنها الزنزانات المعتمة والقيود القاسية) وينطلق على سجيته اخرى ابيض نقيا:

الضحى أسود في حاوي الكنيسة

الضحى ابيض في حاوي الكنيسة

ويعمق الوان هذه (الدائرة الزمنية) تجوال رموز الجمال والخصب "آذار ونيسان" وهما يساقان مرة إلى قعر السعيد، واخرى إلى وادي الزمهرير وعلى الرغم من كل هذا النفي والتغييب، فإن نسيم الحرية (العطر) "ظل يأتي" والشاعر يؤكد ذلك بتكرار الجملة مرتين ليشعرنا بأن انتصار الحرية أمر حتمي:

"**... وابواب الجنان/ موصدات، غير أن العطر ينسل ويأتي/ ظل يأتي ، ظل يأتي**"

ويستمر المجئ مؤكداً التحول الالزامي والدورة المستمرة فلاثبات للون أو فصل، أو حالة اجتماعية أو سياسية، لكن هذا القانون الطبيعي الذي يحتم الرحيل والدوران، يستعين بالثنائيات المتناقضة متخذا اياها حوافز لتعجيل الدوران فيما يقترب من رأي هيجل في أن "الفكرة تتحقق باستمرار عن طريق ضدها"[1] ويستعيد الشاعر الرموز الاسلامية للجنة والنار (السعير والزمهرير) وخازنيهما ومن المسيحية (المطهر) ومن التراث الاسطوري والتاريخي اليوناني والروماني (العربة) التي كان الالهة والملوك والفرسان يركبونها، فيندغم الرمزان (الاسلامي واليوناني – الروماني) في (خازن النار يقود العربة) ولكن خازن النار (الاله، الملك، القائد) يحيل على نظام حديث معاصر وعلى حضارة معاصرة مادية فقدت روحها وعواطفها فهي تدعم القوة الباطشة بالاجهزة المتطورة، فـ (قلبها رادار واسلاك ووجهها حديد) قاسية جامدة لاعاطفة ولا مشاعر فيها:

"**خازن النار الذي ظل يقود العربة/ كان وجها من حديد/ ويداً من خيزران/ قلبه يعمل بالرادار من بعد ورجلاه باسلاك تدار**"

وتتصدى لها اللوحة النقيضة، يقود (رضوان وجنده) الصراع فيزيحون لوحة (خازن النار) فيهرب خازن النار (ولكن إلى حين) وتنفتح أبواب الجنان وتعيش الاشياء والاحياء في اجواء الحرية ونشوة الفرح:

"**وراى رضوان جنداً تركوا في ساحة الحرب عطاش/ طرفه أومأ فالباب تغنى وانفتح/ وأتى سرب فراش وتثنى في مرح/ فتولى خازن النار بعيداً واستدار**"

---

(١) المجمل في فلسفة التاريخ، ج١،

ويعود الرمزان (آذار ونيسان) "من المنفى" إلى الساحة نفسها (حاوي الكنيسة):

"ويعودان من المنفى إلى حاوي الكنيسة" ولكن الصراع مستمر بين الخير والشر والوجوه نفسها (أو ما يرمز إلى دلالتها) تدور مع دوران هذا الصراع الدائم فلا تطور ولاغنى في الحياة إذا خلت من تعدد ألوانها، وتدافع تناقضاتها، يعود الشر برموزه بعد ان انكسر وهرب.

خازن النار تولى / خازن النار أتى

ويتآزر (الشكل والمضمون) في بناء القصيدة الدائري، فهي تبدأ بسقوط "الضحى الاسود" في حاوي الكنيسة، وتنتهي بسقوطه أسود ثم أبيض (في لون من التفاؤل) بعد أن دار (الضحى) في الفصول متلونا بالوانها خلال القصيدة، ناقلا صور (صراع الثنائيات) المتوالية على ساحة (حاوي الكنيسة) ولغة القصيدة وصورها تصرحان بفكرة استدارة الزمان (وعودة الاشياء والقيم على دائرته) .

جاءت القصيدة على وزن الرمل المحذوف، وإيقاع الرمل إيقاع انسيابي يشبه مشي الطواف، فما ان ينتهي الشوط حتى يبدأ شوط آخر، وهكذا تتولد حلقات ودوائر إيقاعية من وزن الرمل القائم على تكرار التفعيلة المفردة الصافية المنتهية بحذف السبب الخفيف من (فاعلاتن) لتزداد سرعة الدوران، وتكثر في القصيدة أحرف المد الثلاثة لتحد من سرعة تدفق إيقاع الرمل، ولتعبر عن تجربة الشاعر في وصف الطبيعة، ذلك الوصف القائم على التأمل في مفاصل الطبيعة وثنائياتها الساكنة والمتحركة.

إن التوزيع (الهارموني) للجمل الافتتاحية يبدو توزيعا سنفونياً، إذ تبدأ الجملة الأولى أحادية الصيغة والصورة:

الضحى يسقط في حاوي الكنيسة

جبلا أسود يمتد سلاسل

وبعد ان تجولت في أثناء القصيدة، وتفاعلت مع صورها الاخرى وثنائياتها المتضادة، أخذت صورة وشكلاً مغايرين "فحين يكون التكرار مع التنوع أو التفاعل تظل التنوعات الاولى قريبة من اللحن الاصلي ثم تأخذ بالابتعاد عنها والتنوع في حرية شيئا فشيئاً، وغالباً ما يعاد اللحن الاساسي عند الختام تلخيصا"[1]

و "الضحى يسقط في دجلة شلال هدير" بعد أن كان "اسود" وعند التلخيص، تستكمل جملة الافتتاح الاساسية التي انبنت عليها القصيدة، صيغتها الثنائية ذات البعدين اللذين يلخصان

(١) كيف نتذوق الموسيقى، ارون كوبلان، ص٢٠٤، ٢٣٥؛ وينظر: الموسيقى للجميع، عزيز الشوان، ص١٥٦، ١٥٧ – إذ يرى أن التنويعات من اهم وسائل التنمية لإنها تعتمد تكرار اللحن النموذج عدة مرات مع التنويع ولكن دون اخفاء للمعالم الاصلية أو فقدانها.

مجمل النص، ويدلان على ديمومة (الصراع) كأنه قانون بني عليه الكون، لتتم على وفقه دورة الزمان، والاحداث في المكان:

الضحى أسود في حاوي الكنيسة

الضحى أبيض في حاوي الكنيسة

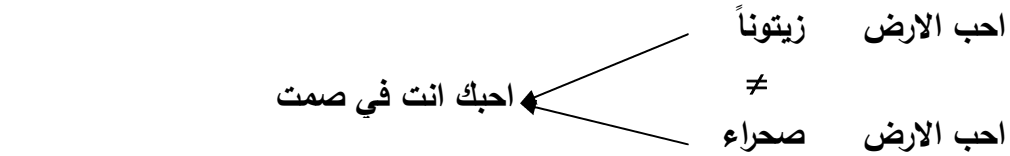
البناء الدائري الدلالي
(عودة الشمس)

الطبيعة معشوقة اللاوند الاثيرة ، ينشد كأي رومانسي اصيل سعادة الحب في احضانها، وناموسها لديه مفضل على ما يعتد به المجتمع من فضائل ، وهو يهيم بها ويستوحيها ، وهي تتجاوب معه فيعشق ليلها وعواصفها وانهارها وينشد السلوان في احضانها ويبثها مشاعره واحزانه[1] ، وفي قصيدته (عودة الشمس) عالمان يسيران في خطين متوازيين :

خط الطبيعة وخط الحب ، احدهما يشكل المعادل الموضوعي للآخر ، ومن هنا تكاملهما: انتظار الشمس وانتظار الحبيبة والشمس رمز الطبيعة والحياة ترسم ما يبدو انه نقيضان " **وترسم حائطاً يبكي ووجهاً اخضراً يضحك** " .

والشمس ، بل الطبيعة بكل مظاهرها ، وما يبدو في الظاهر من تناقضاتها ، معادل للحبيبة بحيث يبدو الحب اطاراً يشمل عناصر الطبيعة بما فيها الانسان (الحبيبة) :

(١) ينظر : الرومانتيكية ، محمد غنيمي هلال : ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦



احبك قطرة تبكي وتسقي ايما نبت = احبك صرخة في الارض موالاً يغني دافئ الصوت

تبدو الحبيبة هالة حالة في تمظهرات الطبيعة بتنوعاتها ، وهو يحبها في حلولها الطبيعي ، وفي كيانها المستقل ، حباً شاملاً في كل احوالها كحبه (لمعادلها) الطبيعي ، صيف شتاء وليل نهار، جدباً وخصباً (فالطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني انما تكون بالعثور على معادل موضوعي لها [1] .

وقد توازت مظاهر الطبيعة المتنوعة مع احوال الحبيبة في صمتها ودفء صوتها وبكائها وضحكها .

الشمس الغائبة تعود والزرع بعد جفاف ينمو والحياة تنبعث فينا من جديد وسيتحقق البعث بعد الموت كما ينمو الزرع بعد الجفاف والقحط .

المكان : الطبيعة الرحبة ؛ الشمس والارض وما ينمو عليها ، مؤثثة (بتناقضاتها) التي تدفع عجلة الحياة وبثنائياتها المتكاملة المتناقضة :

وتبقى الشمس اغصاناً مع البلور تتحد / وترسم حائطاً يبكي ≠ ووجهاً اخضراً يضحك

والسنة من النيران في الاغصان تتقد ≠ وتمرح كل ذرات الندى فيها

وتدور الحياة كدورة المياه في الطبيعة ، من الجدب يولد الزرع وتولد الحياة من جديد والحب كالشمس اكسير الحياة ، تغيب الشمس لكنها تعود بعد ان تكمل دورتها ، وكذلك للحب دورة تعادل دورة الشمس ، ودوران مظاهر الحياة :

وتتبادل الحبيبة والشمس الادوار ، فالحبيبة هي الشمس وهي الارض الخصبة وما تدر من غلال ، والجفاف والموت احد وجهي الحياة هو الغياب والموت ، ولكن الشمس تدور وتعود بعودتها الحياة .. وهكذا تتكامل الثنائيات .

رماد الشمس عصف الريح يطوي في الثرى جهدك = موت (غياب)

≠

تدور الشمس ، ينمو الزرع ، يخضر الثرى بعدك = ولادة (حضور)

وتتكامل ثنائيات الحب بوجهيه : الصامت الباكي والهاتف المغني : قطرة تبكي وصرخة وموالاً دافئ الصوت .

---

(١) ت . س . اليوت ، ف . أ . ماثيسن ، ١٣٢-١٣٣

ومن تدافع هذه الثنائيات (المتكاملة ، ومن حلم الانسان بانتصار الوجه المشرق من خلال تدافع ثنائياته يولد ثانية ، وينتصر على الموت .

وتترقى (لو) من ارض الترجي الى افق الامنية بارتقاء الانسان (الطين) الى افق سماوي (الاقمار) وامنيته نفي النقيض الداخلي (الشيطان) كي تتحقق معجزة البعث اولا ثم الخلود، بقدرة (الحب) الساحرة ، فتعود الشمس ، وينمو الزرع ، وينفتح باب اللحد بقوة الحب.

انا الانسان لو مزقت اكفاني

ولو ضيعت في الاقمار شيطاني

انا الانسان اقرأ فيك قرآني

واعرف كيف ينمو الحب ، تنبعث العظام الصفر من لحد ومن ثاني

ان ديمومة الزمن ودورته تقترن بدورة الاحداث وعودة الاشياء على دائرة الزمن وهي فكرة اتخذت ازياء شتى في الدين والفلسفة والاساطير[1] ، وهذه الدائرة تخترق مظاهر التضاد الثنائية موحية بانها قشرة تخفي تحتها نسغ الحياة الواحد المتجدد ، وان تزيا – زمنياً – بازياء تبدو مختلفة او متناقضة ونحن نحس باقتراب الحب الذي يخترق هذه الثنائيات ، بكل تمظهراتها ويكاد يوحدها ، من الحب الصوفي الذي يضم الوجود بمظاهره وتناقضاته في وحدة شعورية وفكرية .

احب الشمس ←= احب الارض ←= احبك انت في صمت

يدور الحب فيحيي كل مظاهر الحياة التي تفنى ، كما تدور الشمس فتحيي الزرع

لكن دورة الشمس مشروطة بالنقاء والصدق من اجل حدوث الإحياء :

" **انا الانسان لو مزقت اكفاني**

انا الانسان اقرأ فيك قرآني

واعرف كيف ينمو الحب ، تنبعث العظام من لحد ومن ثاني "

وهكذا تكتمل لوحة الإحياء مناظرة للوحة الشمس وهي تتفاعل مع الارض مجددة خضرتها وشبابها .

" **تعود الشمس ، ينمو الزرع ، يخضر الثرى فينا** "

" **ويخضر الثرى فينا** " في اتحاد مع التراب الذي نحن منه واليه ، وفي اخضرار لثرى النفس الانسانية بعد جفاف وما دام ثرانا يخضر ، ومادامت الحياة تدور بالحب ، وتخصب الارض بالشمس في دورة متواصلة فاننا لن نخشى الموت ، لانه ظاهرة عابرة على دائرة الزمن وتحولات اشياء الطبيعة .

---

(١) ينظر : الزمن في الادب : ٨٨–٩٠ ، ١٢٢ ، ١٢٤ واسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث ، ريتا عوض ، ٨٩

" **فلا اخشى ولا تخشين من لحد غداً يطبق**

انا انت بايدينا نفتّح بابه المغلق "

اذ بالحب تنتصر الحياة على الموت ، وهكذا تناظرت الصور معبرة عن دورة الحياة والخصب في الطبيعة المناظرة لدورة الشمس وعودة الحياة الى القلب بعودة الحب الى نقائه .

وتكاملت الثنائيات : الحضور والغياب في الحب والطبيعة

" **سدى واظل اطرق بابها المغلق = يوازي = رماد الشمس عصف الريح يطوي في الثرى جهدك** ".

ولكن هذا الغياب دائر مع الزمان ليجسد الحضور وجهه الثاني

تعود الشمس ينمو الزرع = واعرف كيف ينمو الحب

حضور حضور

تستمر دورة الحياة في تمظهرين مختلفين يبدوان متناقضين لكنهما تجليان لجوهر الحياة وروحها . وهو مايسميه الشاعر ((الحب)) في مشهدين من مشاهد التجلي يرسمان التناظر بين التحولات في الطبيعة والمجتمع الانساني ، تزهو الطبيعة (ربيعا) فيزهو الحب والعلاقات الانسانية ويسيطر الجفاف وتقصف الريح ، فتنأى الحبيبة ويمسي الطرق على بابها عبئا ، " **سدى وأظل اطرق بابك المغلق** " لكن الى حين تدور دائرة الزمن في أحشاء الطبيعة، وتغير إرادة لانسان أوضاع المجتمع لنستخرج الحكمة العميقة من هذه التجليات المعبرة عن الجوهر الواحد مما يقرب هذه الصور من تجليات الجوهر الفرد المتنوعة لدى ((أبن عربي)) وتصوره الدائري للكون ، ففي الانسان تتجلى ارقى مراتب الوجود ، وتجتمع كل حقائق الكون في هذا الموجود ، وتكتمل دائرة الوجود[١] ، والوجود الحق منبع كل وجود ، هو النور الذي يسطع على الممكنات فيخرجها من حيز العدم الامكاني الى حيز الوجود الفعلي[٢] ، فالكثرة متضمنة الوحدة بالقوة فهما جانبان لحقيقة واحدة تشير في جانب منها الى الذات وتشير في جانب اخر الى العالم . فتجمع العديد من الثنائيات وتوحد بينها بذاتها[٣] ليصبح الحب هو الموحد لكل الصور ، ويصبح القلب قابلاً لكل صورة كقلب ابن عربي ، فالوجود مع كثرته الظاهرة يرتد الى مبدأ واحد هو الخير المطلق والكمال المطلق والجمال المطلق وتجتمع المظاهر المختلفة متحدة في قلب (العارف) [٤] .

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة فمرعى لغزلان ودير الرهبان

---

(١) ينظر : الفتوحات المكية ، ١/١٢٠-١٢١

(٢) فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي ، ٦٣

(٣) م . ن ، ٦٧

(٤) ترجمان الاشواق ، ٤٣-٤٤

ادين بدين الحب انى توجهت ركائبه فالحب ديني وايماني

وما اقرب هذه المعاني من قول اللاوند جامعاً الثنائيات والمختلفات في الحب:

احب الشمس عصف الريح كل شرارة تألق

احب الارض زيتوناً ، احب الارض صحراء ، احبك انت في صمت .

لكن هذا الاقتراب من دائرة الحب الصوفي ليس اقتراباً سلبياً بل هو اقتراب واع يقترن بالفعل المغير الذي يصبح موقفاً يرد رداً حاسماً على معاني الموت ، وهنا يقترب اللاوند من الفكر الوجودي الذي يقرر ان على الانسان ان يجد ذاته وان يوقن بانه ليس ثم شيء ممكن ان ينقذه من نفسه وان عليه هو ان ينقذ نفسه بنفسه والا لأصبح شيئاً[١] :

" **انا انت بايدينا نفتّح بابه المغلق** "

القصيدة على وزن الهزج، وإيقاع الهزج غنائي راقص احتفالي، ينسجم مع تجربة القصيدة في الاحتفال بعودة الشمس رمز الحب والعطاء والجمال، وتقوم النبرة الخطابية في القصيدة بدور فاعل في تحريك الأجواء الاحتفالية القائمة على ثنائية الحضور والغياب.

ان الفعل المقاوم المتجدد الدال على الديمومة والاستمرار غالباً لا على الزمن الحاضر فحسب يجسده ثنتين وثلاثين مرة (الفعل المضارع) ويحاول مقاومة تيار الديمومة هذا فعلان ماضيان واقعان في ظل (لو) الترجي (الذي تحول في السياق الى تمنّ) ، فتحولت دلالتهما الزمنية الى المستقبل لان الشاعر يتمنى تمزيق الاكفان ، وضياع الشيطان ، " **لو مزقت... لو ضيعت** " ، وبذا يخلو النص كله من الزمن الميت النقيض ، ويستقبل زمن الحب، زمن التجدد والانبعاث وتعضد الجمل الاسمية الخمس الافعال في دلالتها العميقة على مظهرية التناقضات وصيرورتها الى اتحاد في الجوهر المفعم بالحب ، والمتحقق بالفعل الانساني .

" **والسنة من النيران في الاغصان تتقد ... رماد الشمس عصف الريح ... انا الانسان لو مزقت اكفاني ... انا الانسان اقرأ فيك قرآني ... انا انت بايدينا نفتّح بابه المغلق** " .

---

(١) ينظر : دراسات في الفلسفة الوجودية ، ص٢٢٠ ، والرأي السارتر

لخوف

شاعت منذ مطالع الخمسينيات معاني السأم ، واللامعنى الذي يغلف الوجود والمصير فينتج نوعاً من الرؤية العدمية والاقتناع بان الوجود ليس له معنى[١] ، فكان الشاعر في هوة سحيقة او صحراء شاسعة او ليل أليل لا بارقة امل فيه ، واحس عدد من شعرائنا بالزمن يجرفهم في تياره المنهمر الى عالم مجهول[٢] ، وبانه واقع محصور في اللحظة ، ومعلق بين عدمين[٣] ، هذا الاحساس بان الانسان قد قذف به الى هذا العالم دون ارادته ، وانه قد حكم عليه ان يختار دون ان يكون في وسعه ان يتنبأ بنتائج افعاله بل دون ان يستطيع تسويغها[٤] ، دفع عدداً من شعرائنا الى لون من التأمل السوداوي .

وقد اطلع شاعرنا على شيء مما ترجم من هذا الفكر مما عزز تيار الشك الوارد اليه من بعض روافد الثقافة الاسلامية فطبع عدداً من قصائده بصور الخوف والشك والقلق ومعاني اللاجدوى ...

يشكل عنوان القصيدة ((الخوف)) بنية مستقلة موازية لبناء القصيدة ، فالعنوان يشكل الاطار الدائري الذي يحتضن حركات القصيدة المتنوعة بين البحث عن المعنى في هذا العالم، والجدوى من العيش فيه ، في انجاز فكري هنا او حسي هناك ، ومحاولة استباق تيار الزمن المنهمر بتجربة حب ، ربما تؤجل حكم (الاعدام) الذي سينفذ عما قريب ، فالشاعر يجد نفسه بعد كل تجاربه المتنوعة قابضاً على الريح يردد مع الجامعة بن داؤد " **باطل الاباطيل ، الكل باطل وقبض الريح** "[٥] ، فيهرع الى حلم حب اذ يبتعد الحب الحسي ، او يغرق في تأمل حكمي في معاني الحياة والوجود وتمظهرات تماثلاتها وتناقضاتها ، ومهما غرق – غرقاً مؤقتا – في متع الفكر والجسد والفكر ، فان القلق النابع من الخوف من السيف المسلط على الرقبة يبقى هو الرقيب المهمين على تفاصيل حياته فكراً وحساً وحركة ، فالقصيدة واقعة اذن في ((مصيدة)) الخوف منذ بداياتها ، يتأمل اللاوند في الزمن الذي يبدع العدم وينفي الوجود[٦] .

فما الحياة سوى كينونة ما لا يستطيع في الواقع ان يكون ، ما يتأرجح معلقاً بعذوبة والم على حدود الوجود في مسرى متواصل ومحموم من التحلل والتجدد ، على حد تعبير توماس

---

(١) ينظر : الاشتراكية والفن ، ١٣١ ، وينظر : دراسات في الفلسفة الوجودية ، ص ١٦٠ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٨١

(٢) ينظر : الزمن التراجيدي ، ١١١-١١٢

(٣) مشكلة الحرية : ١٩

(٤) البيركامو ، ٢٢٣-٢٢٤

(٥) الكتاب المقدس ، سفر الجامعة ، الاصحاح الاول ، ص٩٧٢

(٦) حدس اللحظة : ١٩٠

مان[1] وهكذا ينشأ (الخوف) حين يصبح الزمان موتاً يغلف الاشياء في اللحظات التي لا تتآلف معها الذات المنسحبة ، والمطلع يصرح قائلاً :

علام تجمد من خوف وترتعب والموت يلتف اشجاراً وينتصب

وترسم الصور السلبية المتوازية مظاهر لنمو الزمن المحطم يتركنا مقهورين غرباء :

اجل عيونك فالدنيا مغمضة والضوء يورق والاظلال تنسحب

وانت لم تكتحل عيناك من دعة ولا تركت سواد الليل يلتهب

ولا ارتحلت مع التيار منسرباً ولا اقمت وظل العمر ينسرب

ولا رسوت كما يرسو الشراع على رقص من الموج او غنيت فانتحبوا

ورؤية اللاوند للزمن معقدة متشابكة تتداخل فيها العدمية الزوالية باللادرية واللامعنى بالدعوة الى صناعة الزمن الذاتي بانتهاب اللحظة[2] :

لا تستريحي الى شط وتنتظري ان يسمق النخل او يساقط الرطب

سيان ان تملئي كأساً بلا حبب او يزبد الكأس في كفيك والحبب

الزمن التيار يمضي (وظل العمر ينسرب) مدمراً الحياة كلا وتفاصيل وتتوازى الصور السلبية المتماثلة :

ظل العمر ينسرب = لم تكتحل عيناك من دعة

من نحن ؟ امس مضى الفجر ينكره =
- **لا تركت سواد الليل ملتهب**
- **لا ارتحلت مع التيار**
- **لا اقمت**
- **لا رسوت**
- **لا غنيت**

نزجي الحياة سراعاً والمدى لهب =
- **لا دنياك دانية**
- **ولا السماء تقترب**
- **لا العيون .. رمت على الماء جمر الشوق**

من يعرف الحب = لم تهجره هاجرة على الرمال ولم يسرع به خبب

يستزرعون ظماء رملهم ذهباً = فيستوي الذهب المسبوك والقصب

انت لا تدنين = فأتكئي على جراحي وخلي السهم يحتجب

في مغمض العين يطفو الحلم = ويبحر الشوق

---

(١) ينظر : لحظة الابدية ، ١٧

(٢) ينظر : الزمن التراجيدي ، ١١١-١١٢

سيان ان تملئي كأساً بلا حبب = او يزبد الكأس في كفيك والحبب
او يصنع الزهر شكلاً ما به عبق = او يفعم الزهر بالاطياب والعشب
ونكتوي من رؤانا = والرؤى كذب

ونكاد نسمع صوت الجامعة بن داود " **باطل الاباطيل ، الكل باطل وقبض الريح** " ، متجسداً في صور شتى تؤكد العبثية واللاجدوى ، متصلاً باصوات المعري[١] وكير كجورد[٢] وهيدجر[٣] وكامو[٤] وسارتر[٥] من فلاسفة الوجودية المعاصرين .. فبعد ان عرض اللاوند لتوازي صور الدلالات فيما يدل على العبث وفقدان المعنى ، نراه يعرض لصور التناقض والاختلاف التي تدفع عجلة الحياة .

صور الاختلاف والتناقض

او غنيت ≠ فانتحبوا
ارقصهم ناي ≠ من غاب هذا العمر يحتطب
لو استحالت شياطين الهوى شهباً ≠ لطاردتها على ارض الاذى شهب
تدنو الثمار عناقيداً ≠ ويقطفها كف
ويقطفها كف ≠ ويقطع هذا الكف محتطب
العناقيد ≠ ينخر الدود فيها وهي حالية
لا تستريحي الى شط وتنتظري ≠ ان يسمق النخل او يساقط الرطب
يغرد الطير ≠ والاغصان تنتحب
سرب الحروف مناقير ملونة ≠ اعناقها مشرئبات وتضطرب

---

(١) يقول المعري : وسواء صوت النعي اذا قيس بصوت البشير في كل نادي

(٢) يرى كير كجورد ان الاهتمام بالوجود يدور حول الاسئلة : اين انا ؟ وما معنى العالم ؟ ومن الذي لعب علي فوضعني فيه وتركني ؟ من انا ؟ وكيف دخلت هذا العالم ؟ ولماذا لم يستشيروني حين ادخلوني فيه؟، ينظر : (دراسات في الفلسفة الوجودية) ، ص٨٥

(٣) ويرى هيدجر ان اسئلة كير كجورد لا معنى لها ما دام الوجود في هذا العالم لم يكن امراً متوقفاً على ارادتي لقدومي في هذا العالم فسقطت فيه ، وها انذا محصور في شباكه ، فلا املك الا التسليم به . (م.ن، ص٨٧)

(٤) يرى كامو فيلسوف العبث ان الانسان يشقى وشقاؤه في غير جدوى ... وجهده ضائع ... ولا يبلغ من وراء عمله شيئاً ((كل ما في الوجود اذن عبث)) (م . ن ، ص١٦٠)

(٥) يرى سارتر ان الوجود لذاته وجود بلا سبب ولا تفسير قذف به في العالم دون ان يعلم لماذا يعني انني مسؤول عن كل شيء ، ولكنني غير مسؤول عن مسؤوليتي لانني لست الاساس في وجودي ... ويقول الجحيم هم الآخرون . (م . ن ، ٢١٩-٢٢٠)

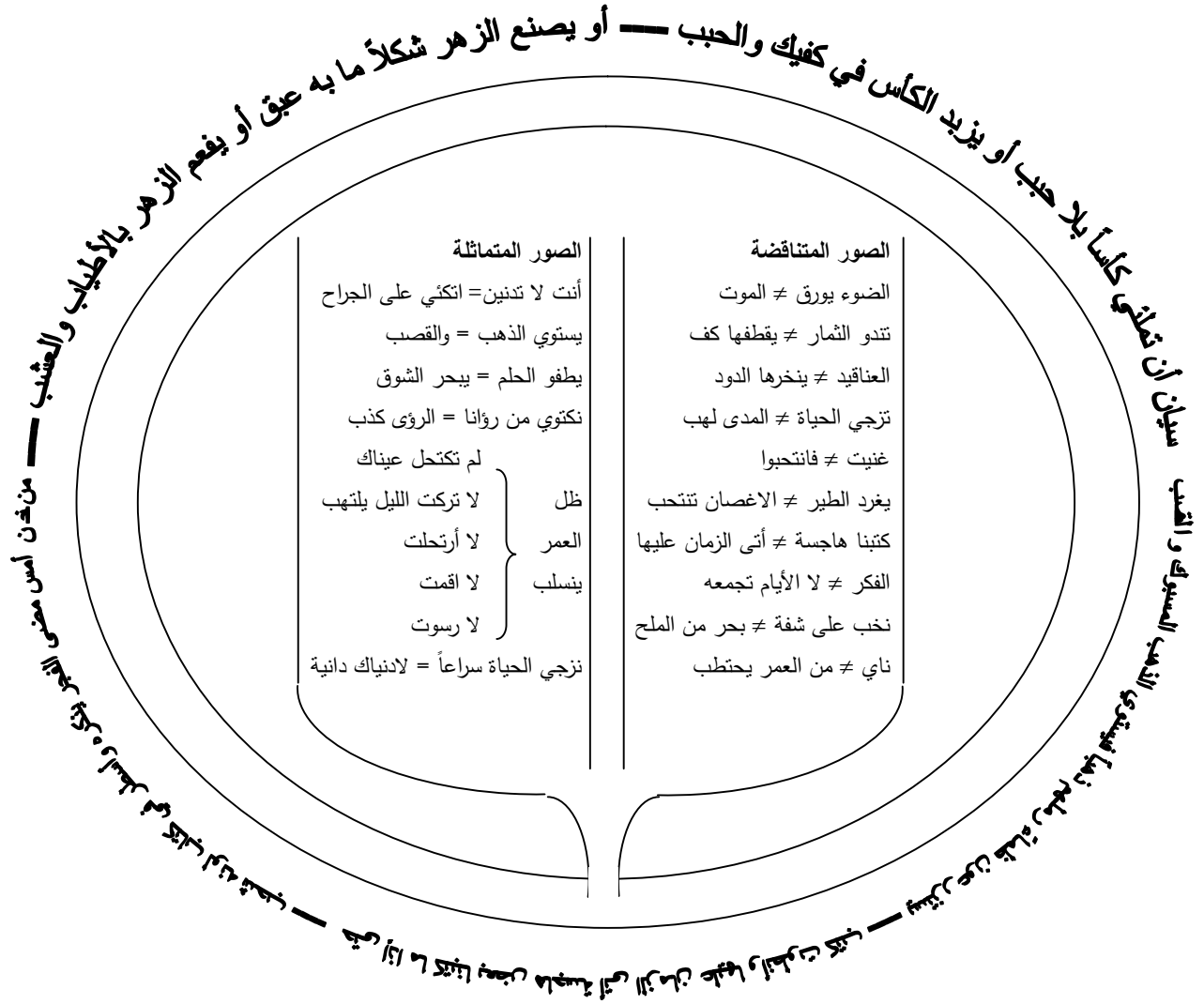
افق من الصحو تلغو الشمس لاهبة بجوه ≠ ثم تستحيي وتكتئب

من نحن . امس مضى ≠ الفجر ينكره

حتى اذا ما كتبنا بعض هاجسة ≠ اتى الزمان عليها وانطوت كتب

نقلب الفكر ≠ لا الايام تجمعه ولا الى الفجر بعد الليل ينقلب

ولكنها على الرغم من حركية الصراع لا تخرج من اطار العبثية واللاجدوى لان هذا الاطار هو محصلة الصراع ومآل كل صور التشابه والتناقض



ينشب الصراع بين البقاء والزوال ويسبح الانسان ضد تيار الزمن الماحي ، محاولاً تخليد اسمه باية وسيلة من وسائل الابداع محققاً وجوده اثناء تلك اللحظات التي يمتلك فيها الموقف المسؤول او يمتلك فيها التعويض المبدع عن الخسران اذ ان على الانسان ان ينقذ نفسه بنفسه من الماضي– الحاضر الذي يوجد فيه والا لعجز واصبح شيئاً كما يرى سارتر[١]

(١) دراسات في الفلسفة الوجودية ، ٢٢٠

نحن الذين زرعنا ارضنا صوراً ونحن للارض بعد الفجر ننتسب
من يعرف الحب لم تهجره هاجرة على الرمال ولم يسرع به خبب
نبقى الى الفجر احداقاً معلقة والصوت يخفت والاظلال تنسحب

وهكذا بعد ان تتصارع ثنائيات (الموج والملح ، والكؤوس والظمأ والذهب والقصب والصبح والغيبوبة ، والضوء والظلال ، والارتحال والاقامة ، والدنيا والسماء ، والمقترب والمغترب والكتابة والمحو) ، يوحي الشاعر بالتساوي بين الاضداد في صور متكررة ذات دلالات متقاربة كلها تؤدي الى الدلالة الكبرى ، اللاجدوى واللامعنى .

وللندامى وان زانت موائدهم احلى الكؤوس وروى ليلهم ادب
يستزرعون ظماء رملهم ذهباً فيستوي الذهب المسبوك والقصب

يشكل زمن الديمومة والاستمرار (الحاضر والمستقبل) الحضور الاكثر كثافة عبر ٥٩ تسعة وخمسين فعلاً مضارعاً ، وسبعة افعال امر ، كما ان عدداً من الافعال الماضية تدل على ديمومة الزمن واستمراره ، (لو استحالت شياطين الهوى ... لطاردتها ... في عملية متواصلة و (ان واصلتنا) مواصلة دائمة للمواجد ، وكذلك (زانت وروى) في قوله :

وللندامى وان زانت موائدهم احلى الكؤوس وروى ليلهم ادب

فهما تعنيان استمرار التزيين والري ، وهكذا تطغى الافعال التي تشير الى الحاضر المستمر بالقياس الى الماضي الذي يشكله اثنان واربعون فعلاً ماضياً (تحول عدد منها الى : الزمنين الحاضر والمستمر كما رأينا) كل ذلك دليل على ديمومة الاحساس العدمي بالزمن ، لا الاحساس بالفقدان فحسب الذي تمثله الافعال الماضية) ومن ثم تتكامل لوحة اللاجدوى والخسران ، تجسدها الافعال المضارعة والماضية ، اذ ان كثيراً من هذه الافعال (الماضية والمضارعة) ذات طابع حكمي اسيان ، يكاد يغادر (زمنيته) ليتحول الى صفات ثابتة في مثل:

من يعرف الحب لم تهجره هاجرة على الرمال ولم يسرع به خبب
والزامرون بساح الحي ارقصهم ناي ومن غاب هذا العمر يحتطب
من نحن ؟ امس مضى الفجر ينكره واسطر في كتاب لونه شحب
حتى اذا ما كتبنا بعض هاجسة اتى الزمان عليها وانطوت كتب

فالافعال الماضية في هذه الابيات وامثالها تفقد دلالتها المقترنة بالماضي لتتحول الى الزمن المستمر ، او الى الصفات والقيم الثابتة (فمن يعرف الحب لا يهجر ، ولا يسرع به خبب دائما) (والزامرون ارقصهم ناي وسيرقصهم دائماً ، وامس مضى وسيظل (امس) يمضي دائماً ... اذا ما كتبنا اتى الزمان ...) أي عندما نكتب يأتي الزمان على ما نكتب فهي حكمة بل تكاد تكون حقيقة مستقبلية لا يحدها الماضي ، اما دلالة الافعال المضارعة على الاستمرار والثبوت فواضحة ، وهكذا تعاضدت الافعال مضارعها وماضيها لتحول انقطاع الزمن وتباين صيغه الى

صيغة مستمرة دائمة غالباً تدل على الفقدان واللاجدوى ، وعلى الاحساس بالزوال احساساً متكرراً يلاحق دورة الزمن ويتكرر معها .

اما الجمل الاسمية فمن البديهي انها بوصفها دوال على ثبات الصفات اقرب الى دلالة الديمومة والاستمرار التي تنتجها الافعال المضارعة[1] فضلاً عن ان نسبة الجمل الاسمية الدالة على اللاجدوى الى الجمل الاسمية المتشبثة بنوع من المعنى العارض ، هي نفسها نسبة الافعال المضارعة (وما يدل دلالتها من الافعال الامرية والماضية المتحولة) أي ٤/٧ وهي نسبة تؤكد ديمومة دلالة الفقدان واللاجدوى والزوال ، وان انقطعت دورة الزمان المحطم احياناً بقطع هنا او هناك (يشبه المونتاج السينمائي) يجسده تشبث بالحب او الابداع او المتع الحسية .

الطريق الآخر

يوحي العنوان بولادة رؤية جديدة ، او محاولة اكتشاف عالم مختلف ، او اجتياز مغامرة التناقض والاختلاف مع (الطرق) السائدة المألوفة ، ومن الطبيعي ان اقتحام هذا المجهول الجديد سيولد لونا من الاصطدام بالمألوف ، قد يصل الى حد الصراع ولذا تتشكل في القصيدة لوحتان متقابلتان :

لوحة المعرفة ... العطاء ... الحب ... الخصب والازدهار :

" **ارهم سر الجمال**

لتكن شمسك زهراً في يديهم وسنابل

انهم ان يعرفوك

يزهر الثلج ويسري الدم في راح يديهم

فالمعرفة بدء (طريق الحب) ، والحب طريق النماء والخصب ، تقابل هذه اللوحة

لوحة الجهل ... القسوة ... الكراهية

" **ورأيت الناس يمضون سراعاً لا التفات لا سؤال**

وتعبت

آه منهم انهم لم يألفوا هذي الغلال

ونتيجة الاصطدام بجدران الرفض يعود النداء ملحاً محاولاً فتح ثغرة في جدار الرفض النابع من الجهل :

---

(١) ينظر : الكشاف ، ٣٣٨ وفي الهامش : عطف الاسم على الفعل وحسنه ان اسم الفاعل في معنى المضارع فكل منهما يقدر بالآخر ، وينظر : التحرير والتنوير : جيء في قوله (ومخرج الميت ...) اسماً للدلالة على الدوام والثبات وحصل من مجموع ذلك (أي الفعل المضارع يخرج واسم الفاعل مخرج) ان كلا الفعلين متجدد ثابت، ٢٨٨.

دلهم انت على ما في ثمارك

ارهم سر الجمال

دلهم انت على مكنون ذاتك

وبما ان الحب عطاء ، فلتكن البداية من المنادى . المثال ، ان يغادر قوقعته النظرية الى ارض الواقع ، وان يمنح الناس في واقعهم حباً وثماراً ودنيا جميلة ، لا ان يقسرهم على (وعي) لم يبلغوه ، وعلى حب لا يفهمونه ، وعلى سلوك لم يألفوه ، فلا حب بالاكراه ، ولا وعي ينتجه الكبت والقمع .

لتكن شمسك زهراً ، لا عصياً تفقأ الاعين او سيفاً يسلّ

او سياطاً تلهب الظهر ولا قيداً يغلّ

وتدور صور (المعرفة) .. (الحب) .. (الخصب) منذ بداية القضية حتى ختامها فقلب الراوي، الحالم مثقل بثمار الحب ، وهو داعية للحب ، مانح له وصاحب حلم اليقظة يتخذ من نفسه بطلاً ويجعل من خياله وسيلة للحصول على ارضاء نرجسي[1] ولابد لكي يعود الى اليقظة من التضحية بنرجسيته .

" **ووضعت الزهر والحب وناديت تعال / كل شيء ها هنا يغري ويغري بالتفات او سؤال**

وهو يحلم ان يحقق (مثاله) حلمه على الارض بفعل مبادر .

" **اعطهم بعض ثمارك**

افتتح قبضة ايديهم وضمخها بحبك

ما دمت انت الاقوى والاقدر ، والانضج وعياً ، وما داموا هم الاكثر حاجة الى حبك وعطائك.

" **طاقة الزهر لمن تهدى ؟ اليهم لا اليك**

وتتكرر المفاجأة الحلمية للمثال بافعال امرية خارجة الى الرجاء بل ان تكرارها ليوحي بالتوسل والدعاء . **(دلهم ... اعطهم ... افتتح قبضة ايديهم)**

تدور دلالات القصيدة بين الواقع والحلم ، فالراوي المنتشي بافق الوعي الجديد ، وبشارة تدشينه على الارض ، ينتظر ان يثمر (مثاله) سلال حب وعطاء ، فظل يحلم مخاطباً (المثال) ان يغمر كينونات الناس وكونهم بما غمره هو – في حلمه ومن ثم في يقظته – من جمال وعطاء ، لعل تجربة حلمه الفردية ان تتجسد تجربة جمعية ... بل انه ليستعجل تحقيق حلمه ولو بالاستعانة بالقوة ولكنها قوة العطاء والحب : **(افتتح قبضة ايديهم)** .

---

(١) ينظر : التفسير النفسي للادب ، ٣٢-٣٣

ثمة – اذن – رؤيتان ، رؤية ذاتية (في حيز الحلم) تطمح ان تكون تجربة جمعية وهي تجربة كاملة جميلة ، ورؤية واقعية تصطدم فيها الرؤية الذاتية بالرؤية الجمعية التي يراها الراوي ناقصة مشوهة .

وهكذا تتدانى الدلالات الذاتية – الجمعية حلماً – وتتباعد واقعاً ، وتبقى دائرة الحلم – الامنية تلف التماثلات والتناقضات من افق رؤية الراوي المتوسلة بالمثل الاعلى ان يتجسد وجهاً آخر غير متحقق في الواقع ، وجه الجمال والكمال (حلماً) ثم ينقشع الحلم عن واقع لما يتغير بعد ، وما زال الراوي مؤمناً بامكان معجزة التغيير ، عندما يتجلى وجه المثال للناس حباً وعطاء وجمالاً عبر (المعرفة) :

" انهم ان يعرفوك

يزهر الثلج ويسري الدم في راح يديهم

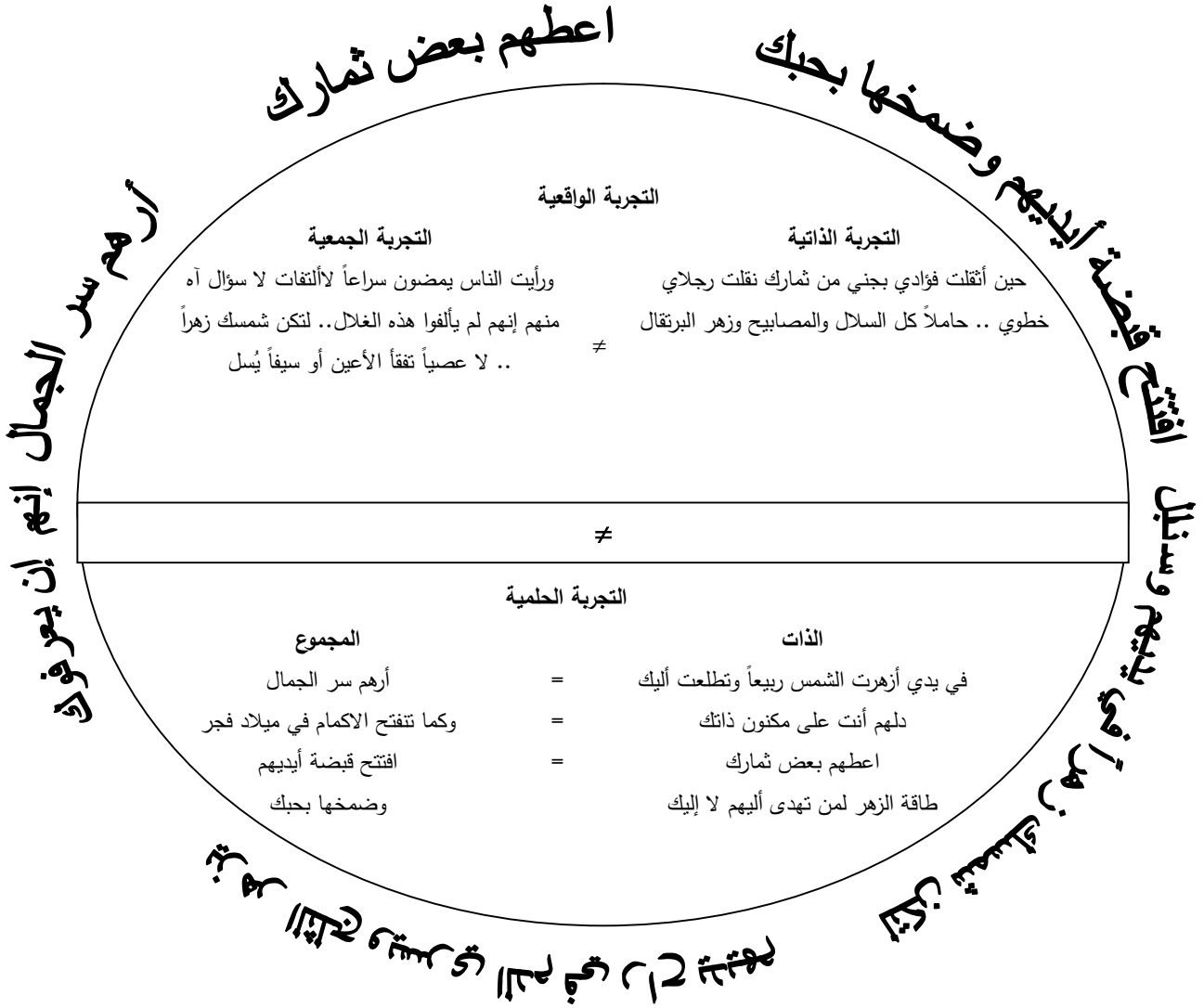
لكنهم لما يعرفوه بعد ، فظل (المثال) واقعاً ناقصاً تائها .. وظلت دورة الحلم الافقية الفردية تدور في خلد الراوي ، وانتهت فردية على وفق التسلسل الاتي :

حب ووعي (**اثقلت فؤادي بجني من ثمارك** ←محاولة تغيير وفشل)

(**ووضعت الزهر والحب وناديت تعال** ←**وتعبت** ←دعوة تغيير حلمية

(دلهم انت على مكنون ذاتك ، اعطهم بعض ثمارك ، لتكن شمسك زهراً في يديهم وسنابل ، افتتح قبضة ايديهم وضمخها بحبك)

في صورتين : صورة ذاتية ، وصورة جمعية حلماً ، وواقعاً ، على مرآة ذات تحلم في واقعها حلم يقظة تختتمه – اذ لم يتحقق – بالامنية مشروطة بشروط الحب والعطاء بعد المعرفة ويظل الحلم = الامنية يدور ضاماً في دائرته ثنائيات متشابهة ومتناقضة كما في المرتسم الآتي:



الحلم - الأمنية المشروطة

الدائرة التي تضم المتماثلات والمتناقضات فيها زمنان : ماض يحكي حدوث الحب

((حين اثقلت .. نقلت .. جلست .. ووضعت .. ونواديت .. ورأيت .. وتعبت .. لم يألفوا .. ازهرت الشمس .. وتطلعت))

ويمتزج زمن حاضر في الصيغ الطلبية المحركة التي تطلب تغيير الواقع .

((دلهم .. ارهم .. اعطهم .. لتكن شمسك .. افتتح .. وضمخها))

وزمن الكراهية المتمثل في :

((رأيت الناس)) (يمضون .. لا التفات .. وتعبت .. آه منهم .. انهم لم يألفوا ..)

فان الامنية – الامل في تطويق زمن الكراهية والصدود يتمثل في الافعال الطلبية التي مرت ، وفي الجمل الوصفية المنفية " **لا عصياً تفقأ الاعين .. او سياطاً تلهب الظهر ، ولا قيداً**

يغل " وهكذا يكاد الزمنان يتكافآن ، ليظل الصراع قائماً بين الصيغ التي تجسد سبيل المعرفة والحب (انهم يعرفوك ، يزهر الثلج ويسري الدم في راح يديهم لكنهم لما يعرفوك بعد، لاسباب ذاتية وموضوعية تخصهم ، وتتمثل في الصيغ التي تصف زمن الجهل (بالمثال) والاعراض عن دعواه ، لذا ظلت الامنية دائرة في نفس الراوي المنحاز وظلت الموازنة قلقة، والخلاف الذي يقترب من الصراع قائماً .

الخاتمـــة

بنى الشاعر عبد الحليم اللاوند معظم قصائد ديوانه المخطوط : "مساقط الظل" ، بناءً دائرياً ، وقد اقترح البحث تقسيم القصائد المدروسة إلى قسمين يجمعهما جامع (دائرية البناء) وهما (البناء الدائري الشكلي (التركيبي) ، والبناء الدائري الدلالي (المضموني) وربما ضم القسم الأول ما اقترب من شكل البناء الحلزوني ، بتسويغ اشتراك مقاطعه وهذين القسمين بسمة (الدائرية) .

وعبد الحليم اللاوند محسوب على جيل الرواد ، متأثر بالتيارات الفكرية والفنية التي سادت في خمسينيات وستينيات القرن العشرين كالرومانتيكية والوجودية فضلاً عن تمكنه من توظيف التراث والفلكلور توظيفاً جيداً في قصائده .

وقد تساوق البناء الدائري الشكلي في كثير من قصائده مع الدائرة الدلالية ، لاسيما في القصائد التي تبنت فكرة (نيتشة) في العود الأبدي للأشياء على دائرة الزمن الكبرى ، وفي بعض القصائد التي تأثرت مضامينها بالفكر الوجودي .

كما وظف عبد الحليم اللاوند البناء المزدوج (المتقابل) ، والثنائيات المتضادة آليتين داخليتين لبناء عدد من القصائد وإغنائها بما لا يخل بالسمة الدئرية لبناء القصيدة .

وقد كان لموضوعات الحب والحرية والطبيعة نصيب من مضامين قصائده ، كما كان لهزيمة حزيران ١٩٦٧ اثر قوي في توليد نبرته النقدية الساخرة من مجمل أوضاع الأمة ، وفي الطابع السوداوي الحزين الذي طبع (زمكان) عدد من قصائده .

وحاول البحث ان يفيد من شيء من دلالات الإحصاء في دراسة أسلوب القصائد بطريقة تحاول تعميق دلالات القصائد ، وتعليل شيء من صيغها وتراكيبها ، بما لا يجعل (الإحصاء) الدليل الأوحد أو الحاسم في هذا التعليل أو التحليل .

المصادر والمراجع

١- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث ، ريتا عوض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨ .

٢- الاشتراكية والفن ، ارنست فيشر ، ترجمة : اسعد حليم ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦.

٣- البير كامو ، جيرمين جيري ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الثقافة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين ، بيروت ، ١٩٦٨ .

٤- الإيضاح في علوم البلاغة ، للشيخ الإمام الخطيب القزويني ، (ت ٧٣٩هـ) ، تحقيق : محمد عبد القادر الفاضلي ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، (د . ت) .

٥- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي ، اتحاد الكتاب العرب ، ط١ ، دمشق ، ١٩٩٤ .

٦- البحث الأدبي ، طبيعته ومناهجه أصوله ومصادره ، د. شوقي حنفي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢ .

٧- التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والأسطورية ، علي زيعور ، دار الطليعة، بيروت ، ١٩٧٨ .

٨- تدهور الحضارة الغربية ، اوزولد اشبنجلر ، ج١ ، ترجمة : اسعد الشيباني ، بيروت ، ١٩٦٤ .

٩- ترجمان الأشواق ، محي الدين بن عربي ، دار صادر ، بيروت ، ١٣٨٦هـ – ١٩٦٦م.

١٠- ت . س . اليوت ، ف . ١ . ، ماثيسن ، ترجمة : د. إحسان عباس ، المكتبة العصرية، بيروت ، ١٩٦٥ .

١١- تفسير التحرير والتنوير المعروف بتفسير ابن عاشور ، محمد الطاهر بن عاشور ، ج٧، مؤسسة التاريخ ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م .

١٢- التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨١ .

١٣- حدس اللحظة،جاستون باشلار ، تعريب ارض عزوز وعبد العزيز زمزم ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦

١٤- دراسات في الفلسفة الوجودية ، عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، ط٣ ، بيروت ، ١٩٧٣ .

١٥- الرومانتيكية ، محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ .

١٦- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، اسعد عبد العزيز ، مكتبة الانكلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

١٧- الزمن في الأدب ، هانز ميرهوف ، ترجمة : اسعد رزوق ، مؤسسة فرانكلين ، القاهرة، نيويورك ، ١٩٧٢ .

١٨- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١ .

١٩- الشعر والتجربة، ارشيبالد ماكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة، دمشق، ١٩٦٣.

٢٠- الصورة الشعرية، س. داي. لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢.

٢١- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، دار الثقافة، القاهرة، بلا.ت.

٢٢- علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، د. صلاح فضل ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

٢٣- علم البديع ، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ، د. بسيوني عبد الفتاح فيود ، ط٢ ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .

٢٤- الفتوحات المكية ، محي الدين بن عربي ، دار صادر ، بيروت ، بدون تاريخ ، مصورة عن طبعة دار الكتب العربية الكبرى بمصر ، ط١ ، ١٩٨٣ .

٢٥- فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القرآن الكريم عند محي الدين بن عربي ، د. نصر حامد أبو زيد ، دار الوحدة ، بيروت ، ٢٠٠٠ .

٢٦- في نقد الشعر ، محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٢٧- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٢ .

٢٨- الكتاب المقدس ، جمعية الكتاب المقدس في الشرق الأدنى ، بيروت ، ١٩٧١ .

٢٩- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، (ت ٥٣٨هـ) ، اعتنى به خليل مأمون شيما ، دار المعرفة ، بيروت ، وعليه تعليقات كتاب الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال للإمام ناصر الدين بن منير المالكي ، ط٢ ، ٢٠٠٥ .

٣٠- كيف تتذوق الموسيقى ، ارون كوبلان ، ترجمة : محمد رشاد بدران ، مؤسسة فرانكلين، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٦١ .

٣١- لحظة الأبدية ، دراسة في أدب القرن العشرين ، سمير الحاج شاهين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .

٣٢- مبادئ النقد الأدبي أ.أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للطباعة، القاهرة، ١٩٦٣.

٣٣- مسائل الفن المعاصرة، جان. م. جويو. ترجمة، سامي الدروبي، ط٣، دار اليقظة العربية، بيروت، بلا.ت

٣٤– مشكلة الحرية ، زكريا إبراهيم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧١ .
٣٥– المجمل في فلسفة التاريخ ، ج١ ، العقل في التاريخ ت وتقديم وتعليق د. إمام عبد الفتاح إمام ، ط٣ ، ١٩٨٣، القاهرة .
٣٦– الموسيقى للجميع ، عزيز الشوان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣.

٣٧– النص الروائي ، تقنيات ومناهج ، بيرنار فاليط ، ترجمة : بشير بنجدو ، الدار البيضاء، ١٩٩٩ .
٣٨– نظرية الأدب، رينيه ويليك. أوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢ ، ١٩٨١.
٣٩ – النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري ، حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٩ .