الخطاب الشعري ونمذجة الأصوات
من خلال «رماد الشمس»
للشاعر مصطفى ملح[1]

أ.د. المهدي لعرج – المغرب

في الشعر كما في غيره من أجناس الأدب والفن يجب أن يحظى البناء بأهمية أساسية وخاصة. إن كشف وتحديد بنيات النصوص وطبيعة اشتغالها ليس هو فقط ما يعطي قيمة للقراءة والتلقي، بما في ذلك مختلف أنشطة النقد والصوغ النظري، بل هو أيضاً ما يعطي لتلك النصوص نفسها قيمتها الجوهرية والأساسية. ولكن، ما معنى البناء الفني في نص من النصوص؟ وما حدود هذا البناء؟ بل ما حدود مفهوم النص الفني نفسه؟

أطرح هذه الأسئلة، في هذا السياق الخاص، أي في سياق النظر في ديوان «رماد الشمس» للشاعر المغربي مصطفى ملح، ربما لتقديم إجابات خاصة ومحددة، أو ربما على الأقل لإثارة الانتباه إلى ما يكتسيه تحديد مسار إنتاج المعنى في النص من أهمية قصوى. وفي هذا السياق أيضاً لابد من الإشارة والتذكير ببعض المحددات:

-/ أهمية الشكل في كل حديث عن البنية. فالبنية إنما تتمظهر في الشكل سواء تعلق الأمر بشكل التعبير أو شكل المحتوى، مع الأخذ بعين الاعتبار أن المقصود بالشكل ليس هو المادة، بل هو نقيض لها. إنه ما يدعوه لوتمان بالموقف[2]. وإذا جاز لنا أن نقيم نوعاً من المقارنة من خلال مفاهيم أخرى مجاورة فإننا نسمي اللغة مادة أو طبيعة وندعو البناء الفني الذي تعتبر اللغة مادته ثقافةً أو موقفاً. ومن هنا الأهمية السيميائية التي يكتسيها الشكل.

-/ أن مستويات البنية وتجلياتها إنما تكتسب قيمتها في البحث لها عن خيط ناظم. أي أن قيمة تَعدد هذه المستويات تكمن أحياناً في إرجاعها إلى نوع من الوحدة. هذه الوحدة قد تكون فكرة ما أو مضموناً معيناً. إن الشعر معنىً يُبنى بنية معقدة، كل عناصره المكونة له بنيات دالة، بمعنى أنها عبارة عن إشارات إلى مضمون معين. وبعبارة أخرى، فإن النص بهذا الاعتبار يمكن أن ينظر إليه بحسبانه علامة واحدة تشير إلى فكرة واحدة متكاملة[3].

-/ أن الحديث عن المحتوى والمضمون يجب أن يتم من خلال الشكل. فموقف الشاعر ليس خبرة ولا فائدة مباشرة يذيعها في الناس، وإنما رؤية ومنظوراً خاصاً. أما نزعة البحث عن المضمون، والاحتكاك بالعمل الفني على المستوى الفكري دون المعاينة الحقيقية للجهد الإبداعي المبذول فيه، فكفيلٌ أن ينتهي إلى ابتذال هذا العمل، والإزراء بقيمته، وهو ما نبه إليه بعض الدارسين، في سياق دراسة الشعر العربي المعاصر منذ الستينات من القرن الماضي[4].

1-/ حدود النص في الديوان

برجوعنا إلى «رماد الشمس» سنطرح على أنفسنا من جديد عناء تحديد مفهوم النص وحدوده فيه. وعلى العموم، فإننا نفترض، كما ألمحنا إلى ذلك من قبل أن مجموع قصائد هذا الديوان تشكل نصاً واحداً، أي بنية كلية، ولهذه البنية الكلية الكبرى بنيات صغرى، هي كل قصيدة على حدة، وذلك انطلاقاً من مؤشر العنوان بشكل أساسي.

– العنوان والنسق:

إذ على أي أساس، ومن أي منطلق يمكن أن نتلقى عنواناً من قبيل:« رماد الشمس»، في هذا السياق؟ لاشك إذن أن الأمر يتعلق هنا بعلامة خاصة، أي بعنوان يكثف حالة نوع من النسق السيميائي الخاص. صحيح أن أي قارئ عادي يقع الكتاب بين يديه سيعرف أن هذه العبارة هي عنوان الكتاب برمته. ولكن، ما معنى أن تكون عبارة ما عنواناً لكتاب شعري يتكون ليس من فصول ومباحث تنتظمها وحدة التصور المنهجي، وإنما يتكون من قصائد؟ معنى هذا، ربما أنه أيضاً عنوانٌ لهذه القصائد برمتها. أي أنه بقدر ما يعد هذا العنوان مؤشراً وعلامة على المجموع الذي هو قصائد الديوان، بقدر ما يعد هذا المجموع تفسيراً لهذا المؤشر وهذه العلامة. وهذا ما يجب أن تبرهن القراءة على انسجامه وإمكانيته، ولاسيما بالنظر إلى ما يلي:

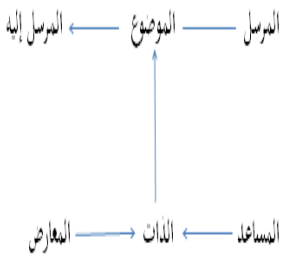
-/ أن هذا النص هو نص شاعر واحد بعينه، هو مصطفى ملح، الذي تتم الإشارة إليه ليس فقط في غلاف الكتاب فحسب، بل في متن بعض القصائد أيضاً[5].

-/ أن نصوص الديوان تنتمي إلى زمن خاص، أقصد زمن كتابتها الخاص، كما يشير إلى ذلك الشاعر نفسه ضمن محددات القراءة وعتباتها[6]. والشاعر في هذا السياق يسمي القصائد «نصوصاً »، والديوان «مجموعة »، وهو أمرٌ له دلالته العميقة فيما نحن بصدده.

-/ أن في عناوين نصوص المجموعة الكثير من المؤشرات اللغوية التي تجعلها متصلة بعنوان الكتاب، فعبارات من قبيل: من سرق الشمس، شمس سقراط، شمس رمادية في سماء بعيدة، الرماد، رماد أورفيوس مثلاً، ترد فيها كلمات شبيهة بما في العنوان الأساسي[7].

2-/ عوامل التجربة الشعرية:

نشير مرة أخرى إلى أن هذا الديوان عبارة عن مجموعة من النصوص، وأننا ننطلق من افتراض أن هذه النصوص تشكل وحدة، وأن هذه الوحدة تتمظهر في بنية تتميز بالتنوع، وأن هذا التنوع ليس عنصر تناقض وتشتيت، بل سببٌ يؤكد انسجامها ونسقيتها وانتظامها. وأن الشاعر دل على هذه البنية/النص بعنوان«رماد الشمس ». ولذلك فرماد الشمس بهذا الاعتبار ليس فقط نصاً له بنيته ولسانياته الخاصة، وله انسجامه وجمالياته المتميزة. إنه قبل ذلك تجربة إبداعية فنية خاصة، تجربة تنتمي إلى مجال الكتابة الشعرية، تجربة هي بمعنى من المعاني سيرة شعرية تنضبط لمقومات الخطاب الشعري، لكنها أيضاً، في نفس الوقت تشكل مساراً سردياً بكل ما ينفتح عليه من أبعاد درامية وأسطورية. تشكلت هذه التجربة طبعاً فيما سميناه نصاً تحاول هذه القراءة البرهنة على انسجامه. ولعل من مظاهر انسجامه إمكانية انتظامه في نوع من النمذجة السيميائية، وذلك على أساس تحديد عواملها الأساسية، في الخطاطة العاملية التالية[8]:



حيث يمكن أن ندرك طبيعة العوامل في هذه التجربة على الشكل التالي:

- عامل الذات: ونفترض أنه الشاعر نفسه.
- عامل الموضوع: ونفترض أنه عالم بدون قبح.
- عالم المرسل: الحق والواجب (كما يتم التعبير عن ذلك في الشعر والتصوف والأسطورة..).
- عامل المرسل إليه: ونفترض أنه يتمثل في وضع الإنسان المعاصر.
- عامل المعارض: الأشرار (الدولة، الحكومة، القبيلة...).
- عامل المساعد: أصدقاء الإنسان (الاطفال، الشعراء، الناس البسطاء الطيبون..).

لا تكمن أهمية مثل هذا النموذج في قدرته على تقدير أهمية السلوك الإنساني، كما يشير غريماس[9]، بل تكمن أيضاً في قدرته على إنتاج المعنى وتوليد الدلالة، كما حاول هو أن يفعل، عندما اقترحه من الأساس، انطلاقاً من جهود بروب وسوريو وبارت وغيرهم.

يمكن أن ندرك البنية العميقة لنص هذا العمل الشعري انطلاقاً من خطاطة هذه العوامل، باعتبارها حصيلة رغبة الذات في تحقيق موضوعها، هذه الرغبة التي هي موضوع التواصل الأساسي بين المرسل والمرسل إليه، وهي مكتنفة طبعاً بعوامل المساعدة والمعارضة، مع ملاحظة أن عوامل المعارضة أقوى وأعتى. وهذا ما يميز الخطاب الشعري العربي المعاصر برمته، حيث يكاد الشاعر يقف أعزل إلا من كائنات قصيدته العزلاء، يرتجف إزاء عالم الشر والقبح.

1-2 عامل الذات(صوت الشاعر):

إنه ربما صوت من لاصوت له، صوتٌ في الزحام، صوت البهاء، صوت الجمال، صوت المحرومين وهوىً من الأهواء. وترد الإشارة إلى الذات مباشرة وصراحة في المعادلة الثامنة من متتالية:« معادلات شعرية» :

قليلٌ من التوت يكفي[10]
لأعلمَ أن مذاقك أحلى
فأنت رحيق لفاكهة الذاتِ

والذات أساساً هي ذات الشاعر، سواء كان هذا الشاعر هو مصطفى ملح أو غيره. في قصيدة « البرزخ» ترد الإشارة إلى الذات من خلال المتتاليات السردية التالية:

أنا مصطفى بن القصيدةِ[11]
آخر طفلٍ يقود السفينة نحو المسار الصحيحِ،
ولدتُ بمقربة من مطار محمد الخامس
في صبيحة يوم طويل
وحين كبرتُ
فقدتُ البراءة في طريق الهاوية..
ثم شختُ فمتُّ
وها أنذا الميتُ الحيُ.. في البرزخ !

الذي يهم هنا ليست فقط المؤشرات اللفظية الصريحة على طبيعة الذات، بل مؤشرات الرغبة أيضاً، فالذات طفلٌ يقود السفينة. هذا دليلٌ واضحٌ على تحيز الذات في صورة من يقود رحلة البحث عن تحقيق رغبة ما. والذات ليست فقط ذات الشاعر، بل هي ذات طفل، الطفل يقود السفينة، الرغبةُ هي استعادة البراءة، البراءة المفقودة

والمفتقدة، في طريق الهاوية. البحث عن هذه البراءة التي هي رغبة الذات يجب أن يكون في طريق الهاوية، ويجب أن يكون هذا الطريق هو طريق السفينة. ولكن، كيف يستقيم أن يكون ذلك هو المسار الصحيح، كما تشير جزئية من جزئيات النص؟ عندما نطرح مثل هذا السؤال نكون في واقع الأمر قد ارتمينا في بركة التأويل الذي لا حياة ولا وجود لنص بدونه. ونحن غير معنيين بالإجابة في كل مرة تمس الحاجة فيها إلى طرح السؤال، بقدر عنايتنا ببيان تجليات مختلف عوامل هذه التجربة التي تتمظهر هي نفسها في إطار نص قوامه عشرون إبدالاً، هو أيضاً بمعنى من المعاني بنية كلية لها مستويان: مستوى عميق، ومستوى سطحي.

وفي قصيدة: «انقلاب» ترد الإشارة إلى الذات من خلال قول الشاعر:

أنا شاعر الريحِ ساكنُ أرحامها[12]
كل برق صباحي
و كل دم تاج ملكي،

تعلن الذات هنا أيضاً عن رغبتها في البحث وتحقيق موضوعها، شاعر الريح في هذا السياق إشارة ترد في مقابل الإشارة إلى القوم الذين أضاعوا بليل الحداثة قمصانهم وقناديلهم وأتوا باحثين عن الخبز والماء في لغة الشاعر. هل يتم البحث في الشعر عن الخبز والماء؟! ذات الشاعر التي تبحث عن موضوعها الذي سنقف لنتحدث عنه لاحقا لا تهتم طبعاً بهذه المشاغل الصغرى، لذلك من الطبيعي أن يكون الانشغال بها إضاعة لأشياء كان يمكن أن تشكل بوصلة في رحلة بحث حقيقي وضياعاً للعمر. وكون ذلك قد أتى في إطار ليل الحداثة تلك مفارقة، لا تقل عن مفارقة قيادة السفينة نحو المسار الصحيح، أي نحو الهاوية! ولكن ما يضمن للذات في سياق هذه المتتالية من متتاليات النص طبيعتها العاملية وفق التصور الذي نبرهن عليه هو إنتماؤها إلى جهة البحث، من خلال القوة الضرورية، قوة الريح، بكل ما يرافقها من برق ودم: كلُّ برقٍ تحققٌ وقربٌ وكل دمٍ مدٌّ وامتدادٌ. إن عالم النص يتشكل أيضاً في اللغة وبواسطتها، ورغبة الذات تتحقق في هذا العالم بالذات. أي في عالم النص.

في نص« القصيدة الأخيرة للمتنبي »ترد الإشارة إلى الذات أيضاً باعتبارها ذات الشاعر:

إني شاعرٌ صنمٌ يقبلهُ رواةُ الشعرِ[13]
إني شاعرُ الشمسِ الأخيرُ
وفارسُ الليلِ الذي دمهُ
غداً حِبراً لكل دم الشعراءْ...

الذات هنا هي ذات الشاعر، والشاعر صوت، هو صوت المتنبي الذي تردده العصور، وهو أيضاً صوت مصطفى ملح. لا فرق بين صوت كان وبين صوت كائن أو ممكن. لا فرق بين صوت الشاعر القديم وصوت الشاعر المعاصر، هما معاً يشكلان ذاتاً واحدة تبحث عن موضوعها، عن عالم كما سنرى خالٍ من القبح مفعمٍ بالجمال وبالأمل.

2-2 عامل الموضوع (صوت الهباء):

والموضوع هو الذي يجسد رغبة الذات، بحسب نمذجة غريماس، في خطاطته الشهيرة التي حاول من خلالها نمذجة عوالم النصوص والخطابات[14]. لقد انطلقنا من اعتبار ديوان « رماد الشمس» بمثابة ليس فقط تجربة شعرية لها سياقها التاريخي ولها إطارها الزماني والمكاني الخاصين، ولكن باعتبارها أيضاً بمثابة سيرة أدبية، بل

باعتبارها تشكل نصاً منسجماً جامعاً، تعتبر نصوصه العشرون مجرد مقاطع منه وإبدالات/متتاليات له. هذه هي رؤيتنا التي نحاول أن نبرهن على مدى انسجامها هي أيضاً.

وعلى هذا الاعتبار فإننا نفترض أن الموضوع في هذا النص هو عالم بدون قبح. أي أن رغبة الذات التي تسعى إلى تحقيقها بحسب مجموع النص وديناميةعناصره ومتتالياته هي تحقيق العيش في عالم يتسم بالجمال والأمن والكرامة، ويخلو من كل مظاهر القبح: الظلم والحروب والقتل والتهميش. صحيح أن الذات تواجه العالم وتضع نفسها في مواجهة قيمه، لكنها تفعل ذلك من أجل استعادة هذا العالم ومن أجل تحرير القيم، ولذلك يؤكد غريماس وفونتني على أنه يجدر بنا تصور "طبقة إحساس أولي" حيث توجد الذات لأجل العالم ويوجد العالم لأجل الذات، وفق ترابط وثيق[15]. تلك إذن هي رغبة الذات الحقيقية. فلننظر كيف تم التعبير عنها، أي لننظر في تمظهراتها النصية وتجلياتها في قصائد الديوان:

2-2-1 الحنين:

يعد الحنين واحداً من أبرز مظاهر التعبير الشعري. إنه شبيه بتيار الوعي في الرواية. لكنه في الشعر، على العكس، لا يؤدي فقط إلى تشعيب الحدث وتمطيط الخطاب فحسب، بل يؤدي أيضاً إلى إنتاج المفارقة. يشكل الحنين في القصيدة دائماً علامة فارقة بين لحظتين: لحظة الماضي ولحظة الحاضر. الماضي ليس زمناً مضى وانقضى، والحاضر ليس مجرد زمن لاستعادة الوعي. بل إن الزمن في هذا السياق هو الذي يفجر طاقة الأهواء. يقول الشاعر في المقطع الثالث من قصيدة « من سرق الشمس؟» :

وإني لباكٍ على طللٍ كانَ لي[16]
كم أحنُّ إلى فرسي الخشبيةِ، رائحةُ
الطينِ ممزوجةٌ بدموع المطرْ..
(...)
أحنُّ إلى خيمةٍ كان يوقظها الفجرُ
ثم أحنُّ إلى أطلالِ هندٍ،
إلى حجرٍ كان مصرعها فوقَهُ
بعاطفةٍ قاتلهْ..

ثمة في هذا المقطع حقل دلالي كامل لما قد ندعوه سيميائة هوى الحنين في النص (لباك، أحن، بدموع، لعبي، صرخة والدتي، هند، أحن، ثم أحن، مصرعها، بعاطفة..). الذات هنا ليست بطلاً. وتحقيق الرغبة لا يرتبط بتحقيق بطولة ما. وارتباطاً بذلك فالغزوات في هذا النص إنما هي غزوات الطفولة البريئة، والطلل الذي يبعث على البكاء هو طلل عالم جميل تهدم، أو هو في طريقه إلى الزوال والخراب. ذلك العالم هو الذي تسعى الذات إلى تشييده وإعادة بنائه، ولو عبر الحنين، أو عبر الحلم كما في المقطع الأول من قصيدة « موسيقى ميتة» .

2-2-2 الحلم:

الحلم أيضاً هوىً، والهوى ليس مجرد شعور وإحساس وانفعال، بل رغبة. والرغبة هي موضوع الذات الذي تسعى إلى تحقيقه. غير أنه عندما يقول الشاعر في المقطع المشار إليه:

كنتُ أحلمُ في صغري بحذاءٍ جديدٍ[17]،
بوزرةِ صوفٍ كباقي التلاميذِ
أحلمُ أيضاً بطائرةٍ من ورقْ
وكثيرٍ من اللعبِ العابثهْ

فليس معنى ذلك اتخاذ الذات موقفاً سلبياً أو عدائياً من الماضي، إنه حلمٌ حبيبٌ جميلٌ، تكررت مفرداته خمس مرات في المقطع لتفيد أيضاً أنه حلمٌ أزلي لعالم الطفولة، عالم البراءة والجمال. رغبة الذات تكمن دائماً في تشييد هذا العالم. وإذا كانت تلك الرغبة لم تتحقق في حياة الأنا أو الذات المتكلمة في هذه المتتالية من النص فليس معنى ذلك أن موقف أو رغبة الذات قد حادت عن موضوعها. إن الخطاب الشعري يتميز بالكثافة والرمزية الشديدة، وبالغموض أحياناً. وفي مسعانا إلى نمذجة هذا النص، من خلال أدوات ومفاهيم النموذج العاملي، وسيميائيات الأهواء نحاول أن نرد المختلف إلى المؤتلف، والتنوع إلى الوحدة، والغموض إلى الوضوح، كما سنبين لاحقاً. كما نرد جملة المكونات التي قد يبدو ذكرها في النص مجرد وقائع لسانية عادية إلى بنيات لها وظائفها الشعرية الواضحة والمتميزة.

2-2-3/ اليأس:

عامل الرغبة يصطدم بهوى اليأس، كما يرد التعبير عن ذلك في قصيدة: «الرماد» :

أرخبيلاتُ يأسٍ تطوفُ بها سفنٌ[18]
أُثقلتْ بهزائم قلبي.

2-3/ عامل المرسل(أو ما يبدو أنه الحقيقة):

تنبع الحقيقة في الخطاب الشعري من مكونات نصية، ولكن في تعالقها مع القيم والمحتويات الأخلاقية التي غالباً ما تكون سابقة على أية تجربة فنية أو أي سياق إبداعي. فإن النص لا يحقق غاية جمالية صرفة، ذلك غير ممكن التحقق، وحتى إذا ما تحقق فلن يكون له من معنى، لأن النصوص الفنية ، ومنها نصوص الشعر يجري تداولها هي أيضاً في سياق التواصل البشري. إن الأدب أيضاً نظام من أنظمة الاتصال. وبالتالي، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في نفس الوقت عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية. وبالعكس، فهو لكي يحقق دوراً سياسياً معيناً –على سبيل التمثيل- ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية[19].

وعلى العموم، فالحقيقة الشعرية ليست هي حقيقة الشعر، ولا الحقيقة التي قد يحيل عليها هذا الشعر متمثلة في ملابسات الواقع وأحداثه المباشرة. ولكنها، في نفس الوقت فيها شيء من كل ذلك. إنها الحقيقة كما يتم بناؤها شعرياً، والتي لا تتعارض مع حقيقة الدين وحقيقة التاريخ وحقيقة الأسطورة، بما في ذلك الأسطورة الشخصية التي يحاول الشاعر أن يشيدها عبر متتاليات هذا النص، من خلال الكثير من المنبهات والمؤشرات الأسلوبية التي تضفي عليه ليس فقط الكثير من الحزن، بل مستوى حاداً أحياناً من البعد الدرامي الداخلي، ومن حقه ربما أن يفعل ذلك[20]. هذه الحقيقة التي يتم بناؤها شعرياً، والتي تشكل في نص هذا الديوان ما ندعوه عامل المرسل الذي تلبيةً له ترغبُ الذاتُ في امتلاك موضوعها، تفسرها مجموعة من الحقول الدلالية المتجانسة، منها ما نبينه في الجدول التالي:

الدين	التاريخ	الأسطورة	الأهواء
القيامة، البرزخ، الفقهاء، يأجوج ومأجوج، الطوفان، النار، دعاء المصلين، الجحيم، الروح، السراط، آدم، الشهداء، المقبرة، سقر، خطايا، إلهي، حمم الجحيم، سبحان الذي، المشيئة، عدن، الزنا، الإله، الله، ندفن، نموت، القدر، القبور، أرواحنا، ذو القرنين، الموت، الأبدية، عيد، يدفنوا، الدنيا، يموتان، سماوية، الجن، الملكوت، الخطيئة، الحياة، دعاء المصلين، جهنم، زبانية.	التاريخ، القبيلة، شعب الشمال، القبائل، الخليفة، كافور، تغلب، العمالقة، سيف الدولة، شعوب الجنوب، الأروام، بنو الأصفر، مصر، بنو حمدان ،القراصنة،المغول،تامسنا، مديونة، برشيد، عبس، عكاظ، عرب، الهند، بابل، الخوارج، أورشليم، مازيغ، الصحراء، قوم شعيب، طلل، الشيعة، الهند، السند، أبو هاشم، البابليون، الروم، الفرس، الهملايا، محمد الخامس، أبو يعرب، الماضي، التراث، بغداد، أثينا، رحل، هولاكو، القدس.	سقراط، المتنبي، الحلاج، ابن رشد، الغزالي، مصطفى ملح، العنقاء، زرقاء اليمامة، امرؤ القيس، هند، أدونيس، هوميروس، الأوديسا، أرسطو، أورفيوس، الفارابي، بوذا، الموناليزا، طائر الفينيق، الأساطير، القصيدة، خولة.	الذاكرة، حواس الغيم، اللاوعي، لاوعينا الباطني، المشاعر، الفرح، حنين، الوعي، الصبر، الحنان، الحرقة، الوجدان، حيارى، الألم، الدهشة، تكتئب، الحزن، الصراخ، حذر، عويل، أحن، السحر، دموع، عزلتي، عاطفة، تحن، دمعتين، النزوات، عاشقة، غرائزها، مجنونة الذات، الحب، الرعشات، أحلم، نور القلب، نحيف، نائمين، الحقد، تبكي، قساة، يأس، نبضات، العتاب، الخوف.

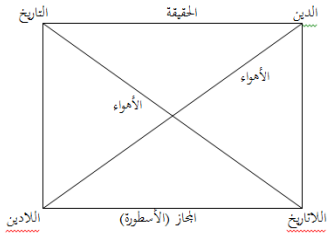
يهمنا هنا أن نؤكد على ما تشكله هذه الحقول من دعم وتعضيد للنمذجة المقترحة. كل حقل ينمي ويطور فاعلاً أساسياً، ومجموع الفاعلين Acteurs الأربعة يشكل العامل المرسل Actant Déstinateur. فالدين ليس فاعلاً باعتباره خلفية لعامل الذات فحسب، بل إنه فاعل يسمح بتطوير النص وتناسله وديناميته في إطار نوع من التوازي. ويجدر بنا هنا أن نسجل الملاحظات التالية:

-/ فاعل الدين يُفهم في سياقه التاريخي، وفاعل التاريخ يدرك في سياقه الديني. لا نستطيع إطلاقاً أن نخلص أية مفردة من حقل التاريخ من حمولتها الدينية، والعكس أيضاً صحيح. هذا الامتزاج يتطور نصياً في إطار نوع من التوازي تتم بنينته من خلال مختلف المستويات التعبيرية، في متتاليات النص، كما يمكن أن نختبر ذلك.

-/ يُدرك التوازي أيضاً بين فاعل الدين وفاعل الأسطورة، وبين فاعل التاريخ وفاعل الأسطورة، وبين فاعل الأهواء والفواعل الثلاثة الأخرى. فالدين يهذب الأهواء ويخلقها، ولا يستبدل أحدهما الآخر بشكل مطلق. والتاريخ أيضاً في وجه من وجوهه إنما هو تاريخ الأهواء، والأساطير في عمومها نمذجة للأهواء، في بعدها المثالي والمطلق.

- تشكل هذه الفواعل الأربعة مجتمعة إذن عامل المرسل الذي يحرك الذات إلى تحقيق رغبتها. لكن كيف يشتغل هذا العامل؟ وهل يمكن أن ننمذجه هو نفسه؟ عبر المربع السيميائي مثلاً يمكن أن ندرك مختلف

علاقات هذه المكونات/الفواعل الأربعة:



-/ فتفهم علاقة الدين بالتاريخ على محور التضاد. صحيح أن الدين أيضاً حقيقة تاريخية، وأن التاريخ جزء من الرؤية الدينية، لكن العلاقة بينهما يطبعها التنافر والتضاد دائماً، لأن الدين رسالة إلهية قبل أن يكون ممارسة بشرية. أما التاريخ فيصنع أحداثه البشر. الدين حقيقة مطلقة، والتاريخ حقيقة نسبية، وكل حقيقة من هاتين الحقيقتين متميزة في علاقتها بالأخرى.

- ومن الواضح أن ما يعتبر من قبيل اللاتاريخ واللادين، في سياق هذه النمذجة إنما هو الأسطورة. ومن المنطقي أن تستوي هذه العلاقة على محور شبه التضاد. إن الإنسان يعيش أيضاً بجوار الأسطورة وفي دائرتها أو يصنعها أحياناً: تسكن في وعيه وفي لاوعيه، ويستعيدها كلما مست الحاجة إلى ذلك. وتعتبر الأسطورة مكوناً أساسياً من مكونات الشعر العربي المعاصر، وبنية أساسية من بنيات نص « رماد الشمس» لمصطفى ملح.

-/ أما فاعل الأهواء فيحضر على محور التناقض، لأن من طبيعة الأهواء أن تكون متداخلة ملتبسة متناقضة.

كانت هذه إذن الفواعل منظوراً إليها ومدركةً كلاً على حدة، وفي علاقاتها ببعضها، ولكن كيف يتأتى إدراكها مجتمعةً باعتبارها عامل المرسل، أي باعتبارها مرسلاً يحرك الذات إلى تحقيق رغبتها؟ بل كيف يمكن إدراكها باعتبارها حقيقة؟ يمكن النظر إلى محور التضاد باعتباره يمثل محور الحقيقة، وهو الذي يجمع طبعاً الدين والتاريخ. أما محور الأسطورة (اللادين واللاتاريخ) فهو محور المجاز. ومن الشيق أن الشاعر كرر لفظة الحقيقة باعتبارها علامة دالة ثلاث مرات[21]، بل إنه يقابل بين ثنائية الحقيقة والمجاز في متتالية « العقاب» فيقول:

رأيتُ نسوةً يمررن من باب الجحيمِ،
وخلفهن تفجرت صرخةٌ[22]

عليا: سألنا: «أينَ نحنُ الآنَ؟» قيل لنا: «بمفترق الحقيقة والمجاز،
هناك حيث الروحُ سيدةٌ» .

ولكن ثمة أمرٌ آخر أكثر دلالة، في هذا السياق، ذلك أن الشاعر كرر لفظة الشمس خمس عشرة مرة[23]، والشمس كعلامة نصية رمز للحقيقة ودال عليها. إنها الحقيقة الوحيدة التي تعتبر مقياساً لباقي العلامات والأشياء والمسافات.

-/ ولا نحتاج ربما إلى التذكير بأن مفردات الدين في النص تربو على أربع وأربعين، ومفردات التاريخ على خمسين، والأسطورة على عشرين، والأهواء على ثلاث وأربعين. لكن لفظة التاريخ نفسها وردت إليها الإشارة صراحة ومباشرة أصلية أو مضافة، في تسع مواضع[24]. ما الذي يعنيه هذا الأمر؟ إن ذلك لا يعني أنه مجرد تكرار. بل إنه باعتباره عنصراً في بنية نصية يؤدي وظيفة ما، وهذه الوظيفة هي جزء من نسق نحاول في هذه القراءة أن ننمذجه. ومعنى ذلك أيضاً أن ثمة فرقاً في هذه النمذجة بين عامل الذات وعامل المرسل. وما عدا ذلك، قد يفهم أنه في الخطاب الشعري حيث تهيمن رؤية الشاعر[25]، يكون السياق مناسباً جداً لأن

تكون الذات هي نفسها المرسل، وإن كان ذلك إنما يحدث كلما نزع الشعر إلى الوضوح والبساطة والغنائية السطحية. أما في الشعر الرمزي ذي البعد الدرامي والنغمة الحزينة، فإن النص الشعري يصبح أشبه بالحكاية والخرافة الأسطورية.

-/ العامل الذي يحرك الذات ويؤثر فيها إذن هو عامل الحقيقة التي تنهض على أساس الدين والتاريخ والأسطورة، وعلى أساس الأهواء التي تتشكل في النص في إطار ثنائيات يغلب عليها التضاد، منها: (الحزن≠ الفرح، الحب ≠ الحق، الوعي ≠ اللاوعي، الحواس ≠ الوجدان، الحنان ≠ الألم، العاطفة ≠ النزوات، الصبر≠ الحيرة، إلخ).

هذه الحقيقة عامل في النص وهذا العامل حقيقة في الحياة، ولكن التعبير عنها فنياً وجمالياً هو ما يعطيها قيمتها وعمقها الإبداعي وأهميتها في إنتاج فعل التفاعل، مع الإشارة إلى أن الذات بما هي ذات الشاعر أساساً تظل جزءاً من هذه الحقيقة، أي من عامل المرسل، بمعنى أن مشروع الذات يتكامل مع مشروع المرسل.

3-2 عامل المرسل إليه (وضع الإنسان):

عامل الحقيقة يتواصل بصدد موضوع الذات مع المرسل إليه، ويتحدد هذا العامل الأخير في النص فيما قد ندعوه وضع الإنسان وشروط حياته. من المعلوم أن الشعر العربي المعاصر انخرط مبكراً في خدمة قضايا الإنسان المصيرية والتعبير عن تطلعاته في الحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية، وخلق الشروط الضرورية للإحساس بالجمال وتقدير قيمة الحب بين الناس وحب الحياة، والتنفير من كل ما يدمر هذا الحب ويهلكه.

وفي مقابل ذلك تأتي ثنائيات: الحقد والكراهية، التعدي والظلم، القمع والطغيان، وهي الأمور التي ثار عليها هذا الشعر عموماً ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وتحمل الشعراء في سبيل ذلك مرة أخرى مرارة القمع والسجن والنفي والقتل، والتهميش والإقصاء والغربة والمرض والجوع والخداع وغيرها من الآفات والكوارث. والشاعر ليس آلة صماء مهمتها إنتاج الأعمال الأدبية، بل إنه هو نفسه عامل ينمذج واقعه حتى ولو لم يكن واعياً بهذه الوظيفة. معنى هذا أن الشاعر يكون واعياً تماماً بدوره وبوظيفة النصوص التي ينتجها. فهي بالقدر الذي تتحاور مع غيرها من النصوص لتطوير الشكل، فإنها تتحاور مع واقعها لتغييره أو للمحافظة عليه من رياح التغيير، أي أنها تتخذ موقفاً ما يتسم ببعدين، كما أشرنا:

- بعد جمالي، من خلال بنية الشكل الفني.
- وبعد أخلاقي، من خلال الموقف الذي يستشف بهذه الطريقة أو تلك، أو على هذا المستوى أو ذاك.

ويمكن أن نفهم وضع الإنسان في مقام أول باعتباره دعوة ضمنية إلى تجاوز الفوارق بين الناس، وهو ما يصرح به الشاعر أيضاً في المقطع الثاني من متتالية: « البرزخ »:

جمعونا كما يجمع الضوءُ يولج في الظل[26]

لا طبقية لا ميز لا فرق بين العبادِ

اللصوصُ، القراصنةُ، الشعراءُ، الزنوجُ، بنو الأصفر،

الغرباءُ، عباقرة الفكر، أبناء مازيغ، شعب الشمال،

شعوبُ الجنوب، الرجال، النساءُ،

الخوارج، قوم شعيب، سماسرة البرلمان، العمالقة،

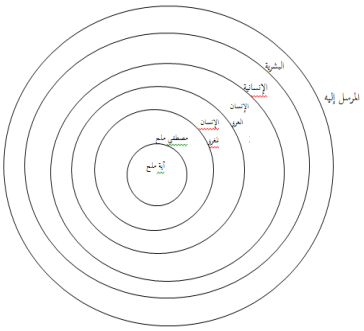
الشيعة، العرب، العجم، الهند والسند،

والبشرية قاطبة:

ثم لاميز لا طبقية،

كلٌّ سواسيةً مثل أسنان المشط..!

هذه هي الدائرة الأولى أو الإطار الأكبر لعامل المرسل إليه في النص الذي سينزع بعد ذلك إلى الانشطار والتركيز على دوائر أخرى: (الإنسان العربي، الإنسان المغربي، مصطفى ملح، آية ملح)، بحيث يمكن أن ندرك ذلك فيما يلي:



وعلى العموم، فإنه إذا كان عامل الموضوع الذي يشكل رغبة الذات هو السعي إلى خلق عالم جميل بدون بثور القبح ولا مساحيق الزيف، فإن عامل المرسل إليه تحديداً ليس هو فقط وضع الإنسان، بل إنه وضع الإنسان العربي بالضبط، هذا الوضع الذي يعتبر مصطفى ملح ربما حسب منطوق ومؤشرات نص الديوان أيقونته، لما ذكرناه سابقاً، ولما نذكره أيضاً فيما يلي:

2-4-1 الإنسان والقبيلة:

تشكل هذه الثنائية علاقة لا تنفصم عراها في ذاكرة الشاعر العربي. فقد بدأ الشعر أول ما بدأ مرتبطاً بمصير القبيلة، وكان مصيره جزءاً من مصيرها: يقوى بقوتها ويضعف بضعفها. لكن ارتباط الشاعر بالقبيلة ينبغي أن يكون أمراً طارئاً، لأن الشاعر ينتمي أيضاً إلى التاريخ، وهذه حقيقة كما أوضحنا. وربما كان الانتماء إلى التاريخ أوثق وآكد من الانتماء إلى القبيلة. لأن الانتماء إلى التاريخ معناه الانتماء إلى الدولة والأمة والمجتمع، الذي تداخلت فيه المصالح والمنافع وتشابكت وتعقدت. فما بال الشاعر يعود مرة أخرى إلى نبع البدايات وسحر البساطة؟ وعلى ذكر القبيلة التي تتكرر هي ومضافاتها كثيراً في متتاليات هذا النص نجدها حاضرة منذ الأسطر الأولى في نص الديوان:

هنا حفرتْ وشمها هندُ[27]

بالفحمِ والزيتِ والدمع والطينِ

والتفتت نحو أطلالِ خيمتها، ثم قالت وداعاً

ف (هند، الدمع، أطلال، خيمتها، وداعاً)، مفرداتٌ من سِفر القبيلة، وعلامات على سحنة الشاعر العربي القديم. ويؤكد الشاعر مبدأ الانتماء إلى القبيلة أيضاً في قوله:

أنا مصطفى بن عزيزةَ بنتِ أبي هاشمٍ[28]

من بطون قبائل برشيد شرق الهواءِ

تتحدد وظيفة القبيلة في النص بتأكيد الانتماء، لا غير. إن الذات لا هي مع القبيلة، ولا هي ضدها. ولكنها مع هذه الحقيقة الشاخصة: الشاعر حتى وهو يطل على القرن الواحد والعشرين ينتمي أيضاً إلى

القبيلة. وهي الإطار ربما الذي يشكل وجدانه ويفسر مواقفه.

2-4-2 الإنسان والمدينة:

ربما كانت المدينة هي الفضاء الذي سحر الشاعر العربي في بداية عصر الحداثة الشعرية، وربما كانت أيضاً مبعث غربته وحزنه وضياعه وإحساسه بالمفارقة. لكن، أين تكمن المشكلة: في الشاعر نفسه الذي يتوق إلى المستحيل، أم في المدينة التي فقدت حس الإنسانية؟ لماذا قلما عبر الشاعر العربي المعاصر عن ألفته في المدينة؟ وهنا أيضاً يبدو كما لو أن الشاعر مصطفى ملح يتخذ موقفاً ما من المدينة، كما يمكن أن نستشف ذلك من قوله:

رأيت مدينةً حيثُ الحصانُ تجرهُ العربهْ[29]

وحيث الحب مذبوحٌ على حجرٍ قديمْ..

أيُّ وضعٍ للإنسان في مثل هذه الظروف، في مثل هذه المدينة؟ هنا حيث وظيفة الأشياء غير ممكنة. وجودُ الإنسان تبعاً لذلك غير ممكن.

3-4-2 الإنسان والدولة:

يحرص الشاعر في هذا السياق على تسجيل موقفه، في قوله:

دولةٌ محمولةٌ على عظامِ الجمجمهْ[30]

وبرلمانٌ صار متحفاً معاصراً

لعرض الكلمات المؤلمهْ

الدولة إنما وجدت لحماية عظام الجمجمة، وليس لتركيها، لأنها إذا كانت محمولة على هذه العظام فإنها ستهرسها وتهلكها، وكذلك تفعل عندما تعوزها الديموقراطية والعدالة الاجتماعية والمساواة. وصحيحٌ أن البرلمان من مقتضيات الدولة، ولكن للعناية بالإنسان وتطوير شروط حياته، وليس لمجرد عرض الكلمات المؤلمة. الأشياء هنا أيضاً لا تؤدي وظيفتها، مما يؤدي في النهاية إلى تأزيم الوضع الإنساني والشرط الضروري لوجوده.

4-4-2 الإنسان والمجتمع:

يقول الشاعر في متتالية « شمس سقراط» مثلاً:

ينهارُ الفتى فوق رصيف الشارعِ العامرِ[31]،

بعضُ المارةِ الأشرارِ يرمون الحصى

فوق تماثيل الرخام الصامتهْ

حينها ينغلقُ المنفذُ.

حين ينهار الفتى/الإنسان يجب أن يهب الآخرون للمساعدة. لكن المارة أشرار، المارة الذين يضج بهم الشارع هم أفراد المجتمع اللاهي، المجتمع الذي تجرع سقراط من أجله السم، دون أن يدري أن ذلك إنما كان من أجله، ودون أن يعنيه أن ذلك يعنيه. إنها ذروة المفارقة في إحساس الشاعر المعاصر، وهو يعبر عنها كلما أتيح له ذلك، لاسيما من خلال الرمز والأسطورة. في المجتمع، حيث يجب أن يحتضن الإنسان أخاه الإنسان خاصة حينما يكبو ويسقط، تضيق الحيلة الآن بالإنسان، وحين ينغلق المنفذ فإن هذا الإنسان سيختنق لا محالة ويموت.

5-4-2 الإنسان والعالم:

يقول الشاعر في مقطع من متتالية «منارة مقفلة فوقها غراب» :

لا أصدقاء لي[32]

رصيف في ليالي الحرب

زهرةٌ تموتُ في سريرِ الثلجِ

طعمُ سكرٍ يخونهُ العلقمُ

شاعرٌ يذوبُ في فمِ الصحراءِ..
كيفَ انقرضَ العالمُ؟

العالم أيضاً لا يتسعُ، العالم أيضاً لا ينفعُ، العالمُ فكرةٌ فقط: البعض يدركها، والبعضُ لا يدركها. البعض يصدقها، والبعض يكذبها، وعندما يسأل الشاعر هذا السؤال العميق: «كيف انقرض العالم؟ »فإنه لا يستنفر انفعاله فحسب، بل يستنفر أيضاً إدراكه. إنه بالنظر إلى الوضع الكارثي للإنسان، وبالنظر إلى الاختلال الفظيع في أشياء العالم ليس ثمة ما يدعو إلى الشك أن العالم قد انقرض حقاً وانتهى أمره. الذي يدعو للدهشة والعجب هو كيف ولماذا حدث ذلك. إذ يفترض أن يتسع العالم للخلاص، ويمتد فيه الأمل ويخضر عوض أن يضيق ويذوي عوده.

وعلى العموم، فإنه بالنظر إلى مؤشرات وعلامات من قبيل: (القبيلة، امرؤ القيس، المتنبي، الفارابي، ابن رشد، الغزالي، بغداد، برشيد، تامسنا، المغول، عرب، إلخ)، فإن المقصود بالإنسان تحديداً هو الإنسان العربي، الذي يجب أن يخرج من دائرة القول إلى حيز الفعل، كما يستشف ذلك في المقطع الأخير من متتالية « الحلاج» :

في رئة الراديو المدوي
يتنفس النفاق الفلسفي:
عربٌ ينتصرون،
يحكمون العالمَ الواسعَ
يجبونَ البخورَ من بلاد الهندِ
يفعلون كل هذه الأشياء
في الراديو فقط !

في هذه المنطقة المنكوبة من جغرافيا العالم يصلح النفاق مقياساً للتأريخ. وعندما نقول إن عامل المرسل إليه يتحدد في وضع الإنسان العربي فإن ذلك ينسجم مع رغبة الذات الساعية إلى تغيير هذا الوضع تلبية لحاجة المرسل، أقصد تلبية لحاجة الحقيقة كما أشرنا. والاختزال التنازلي لهذا الوضع ينتهي إلى إدراكه في وضعية الذات نفسها، في وضعية الشاعر نفسه الذي نعتبر نص هذا الديوان بمثابة سيرة ذاتية له. إنه لا يصعب على القارئ المتأمل أن يلاحظ مدى قلق الشاعر ومدى حنينه وحزنه ويأسه وتمزقه وعنفه، مدى وضوحه حد التصريح باسمه واسم آبائه وأجداده وجذوره، ومدى غموضه أيضاً حد التواري خلف أقنعة رموز وأساطير شتى. يفعل الشاعر كل ذلك ليحقق مستوى عميقاً ومعقداً من التفاعل، من خلال:

-/ جعل الذات موضوعاً للرغبة. فالذات في كل شعر عميق يجب أن تكون بالضرورة جزءاً من التجربة الشعرية، لا تقف على الهامش منها أو الحياد.

-/ جعل الذات والآخر شيئاً واحداً. ولذلك من الممكن في هذا السياق أن نختزل النموذج العاملي المقترح، بحيث تشكل الذات فاعلاً، والمرسل إليه فاعلاً، وكلاهما يشكل عاملاً للتغيير. إن التعبير عن السعي إلى تغيير وضع الإنسان كثيراً ما يكون هو نفسه مجرد شعار قد يُرفع هنا أو هناك، ومجرد دعاية. وحتى في الفن، وفي الشعر لن يكون له من معنى إلا من خلال التصاقه بالذات المتكلمة، بعامل الذات. وبالتالي، علينا أن ندرك أيضاً أن من يحتاج إلى صون كرامته والعناية اللائقة هو نفسه مصطفى ملح باعتباره:

-/ شاعراً يقاوم التطويع تماماً مثلما قاومه المتنبي، في مصر كافور، وإلا انتهى به المطاف مداحاً ذليلاً ومهرجاً ممسوخاً. لكن، كيف يتأتى له أن يقاوم آلة هذا التطويع؟ فالشاعر

الآن أكثر عزلة بعدما تجسد التطويع في آلة الإهمال والتهميش المطلق. ليس ثمة من يسومك، من يقول لك: يا هذا، ماذا تقول؟ ! -/ وباعتباره أيضاً إنساناً يأكل الطعام ويمشي في الأسواق. ثم إنه لا يأكل الخبز بشعره، ولا يستطيع، وما ينبغي له رغم الأزمة والمأزق.

5-2 - عامل المعارضين (صوت الأشرار):

يعتبر الشر عاملاً بنيوياً أساسياً في النص، إنه يشكل بنية المعارضة التي تعوق الذات عن تحقيق رغبتها. وهذا الصوت من القوة والتنوع بحيث يحضر على مستويات متعددة ومظاهر شتى:

2-5-1 المجهول:

إذ يتجلى عامل الشر أحياناً في صورة نوع من المجهول المرعب الذي لا يكاد يتشكل في حيز معين، ولا في فكرة محددة، بحيث تُعرف هويته ويُستوعب مداه. إنه عدوٌّ يقع ربما في المسافة بين الزمن وفأس حطاب، أو ربما حكومة تزرع في حديقة الذات شتائل الليل:

لم أدرِ ما يحدثُ[33] :
في الخلفِ يدٌ تدفعني إلى الأمامْ
يصدمني مرورُ ظلٍّ متشردٍ
تحط نحلةٌ فوقي ولا يلسعني إلا الزمنْ
يسقط مني جسدٌ آخرُ
أجري متجنباً سقوط ما تبقى مني
تتبعني أسراب طير بمناقيرَ غليظةٍ
أصيحُ أنْشُبُ الأظفارَ في الترابِ
حربٌ ضد مَنْ؟
أينَ العدوُّ؟
سارقُ الشمعِ من الأضرحةِ المهجورةْ؟
أم الرجالُ حاملو المشعل في أروقةِ الأوديسا؟
أم فأسُ حطابٍ تصيبُ الوعي واللاوعي؟
أم حكومةٌ تزرعُ في حديقتي شتائل الليل؟
أم الحظ مع المصادفةْ
هما العدو؟
أم أنا العدو؟
ربما أنا العدو !

هذا الشك المضني وهذا المجهول المربك يدفع بالأشياء إلى الغاية من التوتر، بالشكل الذي تنقلب فيه إلى ضدها. فالذات بدل أن تتحصن ضد الخطر الداهم، ضد العدو الشاخص، العدو الذي قد يتخذ هذه المسميات التي في النص تتهم نفسها، وتستسلم إلى إمكانية أن تكون هي العدو. إنها قوة المجهول إذن وصوته المرعب، في زمن اختلطت فيه الأشياء والتبست. وتماماً مثلما كان يفعل الشاعر القديم، يحمل مصطفى ملح الزمن مسؤولية الكثير مما يحدث. المتنبي مثلاً، لم يكن يكره الزمان فقط، بل تاق إلى أن يخضب سيفَهُ من شعر مفرقه[34]. وملح هنا، في الواقع لا يلسعه إلا الزمن، لأن الأشياء ذات أبعاد زمنية، والكائن البشري كائنٌ زمنيٌّ، والوعي نفسه وعيٌ زمني. الأشياء في النهاية لا تقع في المكان الذي نتجاوزه بلا هوادة ثم مرة أخرى نأوي إليه، بل تقع في الزمن من غير تسلسل بالضرورة ولا منطق. ولذلك كان من الطبيعي أن يبدأ الشاعر مقطعه السابق وهو يصوغ بنية هذه المفارقة بعبارة: «لم أدر ما يحدث» ، على الرغم من أنه عندما يتصور أنه يدري فإنه يلجأ مرة أخرى إلى بلسم الماء، أقصد إلى البداية. يقول الشاعر في المقطع الأول من «معادلات شعرية »:

قليل من الماء يكفي[35]
لنسقيَ عشرينَ زيتونةً ذبلتْ
وهواءً تجمد في رئتينا
ونسقيَ بعدئذٍ زمناً
شاخ فيه نشيدُ الصباحِ الأخيرْ..

تُرى هل يحيي الماء زمناً، هل يحيي الماءُ مثل هذا الزمن؟ نقول في الجواب: نعم، وذلك باعتبار الماء رمزاً لتدفق الحياة وأفق الخصب.

2-5-2 المارة: (خاصية الناسوت)

يشكل صوت المارة، كما أشرنا ملمحاً من ملامح المجتمع الذي ترغب الذات في امتلاك موضوعها من أجله. غير أنه في سياق شعرية المفارقة التي تعد أحد أبرز ملامح الشعرية العربية المعاصرة كثيراً ما يتم تصوير الشر باعتباره ممارسة كامنة في المجتمع نفسه الذي نضحي من أجله:

ينهار الفتى فوق رصيف الشارع العامرِ[36]
بعض المارة الأشرار يرمون الحصى
فوق تماثيل الرخام الصامتهْ.

ثمة بعدٌ درامي عميق وصراع محتدم في هذا المقطع، وإن كان هذا الصراع غير متكافئ. ثمة قصة متكاملة الأركان:

- شارع عامر.
- فتى ينهار.
- بعض المارة الأشرار.
- وتماثيل الرخام الصامتة.

قد نتساءل: لماذا ينهار الفتى؟ ! وقد نتساءل أيضاً: لماذا بعض المارة أشرارٌ، ولماذا يرمون بالحصى تماثيل الرخام الصامتة؟ أين الأخيار والطيبون؟ وهذا لا يهم، ما يهم في سياق الإشارة إلى بنية الشر وصوته هنا، هو أن نسأل: لماذا يسكتُ الشارعُ العامرُ عن فعل الأشرار؟ لماذا ينشر الطاعونَ بصمته المريب؟

3-5-2 الخداع (الخاصية السُّمِّية):

الخداع شر يأتي على كل شيء، كما في قصيدة: «شمس سقراط» :

هم خدعوا الأشجارَ[37]
والأحجارَ
والأفكارَ

ويتخذ هذا الخداع صورة سم ناقع يجرعه طاغية غاشم لكل الشعراء الطيبين، كما يرد في نفس القصيدة:

هولاكو قد استيقظ حالاً[38]
سُمُّ سقراطَ لكلِّ الشعراءِ الطيبينَ.

عامل المعارضة هنا يهلك عامل المساعدة. المساعدون في الحقيقة لا يملكون فعل المساعدة لاعتبارين:

-/ لأنهم طيبون في زمن قاسٍ مربكٍ منفتح على المجهول، كما رأينا، بحيث لا تدري الذات فيه ما يحدث، وإذا كانت لا تدري ذلك، فهي لا تعرف بالضرورة ما الذي ينبغي أن تفعل.

-/ لأنهم سُقوا السم، وهي خدعةٌ قديمةٌ، تشكل في الواقع واحداً من أبرز مظاهر ممارسة الشر بين البشر.

4-5-2 الخاصية المكانية:

الشر يصبح أيضاً متحيزاً في المكان، ويصبح المكان نفسه عاملاً شريراً معارضاً يعوق الذات ويشلها، ويقضي على رغبتها. والشر أيضاً يتناسل ويتعدد، فيكتسح مزيداً من المواقع، كما يرد في المقطع الثاني، من قصيدة: «في الطابق السابع من عمارة العالم»: في الطابق الأول من عمارة العالم[39]
يسكنُ السكارى والمشعوذون واللصوصُ !
ثمةَ انهيارٌ كاملٌ
لخيمةٍ يولدُ فيها الوردُ..
ثمةَ احتلالٌ غاشمٌ لبقعةٍ أرضيةٍ
كانتْ تنامُ فوقها أجنحةُ العالمِ..

كيف يتخلق الشر في هذا السياق؟ ولماذا يحتل السكارى والمشعوذون واللصوص الطابق الأول من العالم؟ هذا هو السؤال/المفارقة. عامل الشر هذا كفيلٌ بأن يقطع سبيل ودابر عامل الخير، فالطريق إلى باقي الطوابق يمر ربما من هنا.

6-2 عامل المساعدين(صوت الأصدقاء):

بإمكاننا في هذا السياق أن نختصر النمذجة، ونقول إن الأمر يتعلق بغياب هذا العامل. معظم المؤشرات النصية تتضافر لتأزيم وضع الذات. الهوة بين المرسل والمرسل إليه سحيقة، والذات في مأزق من أمر رغبتها، تكتفي بالحلم، وتتلمظ باليأس والإحباط، والمعارضون أشرار أشداء عليها، كثيرون. كيف يقوى صوت عامل المساعدة على مواجهة هذا التيار إذن؟ ولكن، مع ذلك فإن لهذا الصوت العامل بعض الإبدالات التي تتم الإشارة إليها في النص.

1-6-2/ صوت القصيدة:

يشكل صوت القصيدة اختياراً للذات واختباراً، اختياراً محكوماً بالسير تلقاء المجهول الناصب ومحفوفاً بالمخاطر، رغم أن ذلك يتم على حساب بدائل أخرى، كما يتم التعبير عن ذلك في المقطع الثاني من «موسيقى ميتة»:

وأبي كان يضربني حين أُخطئُ[40]
يضربني بعصاهُ التي كان يصنعها من جراحِ الشجرْ
حينها كنتُ أزحفُ نحو
فراشي وأبكي كقيثارةٍ دامعهْ.
كنتُ يومئذٍ أعرفُ اللهَ جداً،
أقول له دئماً:إن هذه
القصيدة تتعبني،
غير أني سأحملها ثم أصعدُ
فوق أعالي القمرْ !

تتحول القصيدة إلى رسالة وأمانة لم يعرضها الله على الشاعر طبعاً، لكنه حملها، كما حمل الإنسان الأمانة التي عرضها الله على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان[41]. في اللحظة التي يحكي عنها الشاعر كانت الذات تعرف الله جداً، كما أشار. وكان يمكن أن يطلب إلهاماً آخر ليس فيه رحلة هذا التعب. وإذ يعبر عن حمله القصيدة فذلك أيضاً إيذان بتحمله تبعاتها، لأن الصعود بها إلى أعالي القمر مثل صعود سيزيف أيضاً بالصخرة. نبرة الفخر في بنية القصيدة المعاصرة قد يكون لها معنى الانجراف في الكون ومدلول التضحية والفداء. فالقصيدة نفسها مجرد سراب منفلت، ومسافة أخرى في رحلة البحث الدائري والضنى والعذاب.

2- 6- 2 صوت الأسطورة:

ولكن البطل المخلص الذي سرق نار الفهم ربما، وحمل مشعل القصيدة وسار به، في رحلة البحث والصعود إلى أعالي القمر، سيجد نفسه يتدحرج إلى الجحيم فاراً من سيفٍ ما، باحثاً مرة أخرى عن القصيدة والقمر، كما في المقطع السابع من متتالية «رماد أورفيوس»:

تركوا نعاجاً تحت سلطة كلبهم[42]
وتدحرجوا
فارينَ من سيفِ الخليفةِ
باحثينَ عن القصيدةِ والقمرْ !

يتم تبئير البعد الدرامي في هذا المقطع من خلال سلسلة هذه الأفعال ترسم خارطة الاستسلام. ليس ثمة من بطولة إذن، أقصد أنه ليس ثمة من بطولة تصعد إلى أعالي القمر، إنما بطولة الشقاء والانحدار إلى الهاوية، والتي يعتبر أورفيوس رمزاً لها، أي رمزاً للذي لا يستطيع أن ينقذ من يحب إلا بالتخلي عنه. لذلك أشار إليه الشاعر في عنوان القصيدة، وحرص على مزيد من الشرح، على هامش النص[43]. ترك النعاج استسلام، وتركها تحت سلطة كلبٍ استسلام، والتدحرج استسلام، والفرار استسلام، فأي معنى سيكتسيه إذن البحث عن القصيدة، ربما في الجحيم؟ للإجابة عن هذا السؤال نعود مرة أخرى إلى عنوان القصيدة التي أشار الشاعر فيها إلى شيء آخر: «الرماد»، فمن رماد أورفيوس، من رماد الأسطورة ربما يولد فجر القصيدة من جديد، وتتأجج الرغبة بالعنفوان.

ولبنية الاستسلام المرتبط بصوت العامل المساعد عندما يكون أسطورة ورمزاً مظهرٌ آخر ترد الإشارة إليه في آخر المقطع الثاني من قصيدة «دم الحلاج»:

حكمةُ ابنُ رشدٍ ماتتْ[44]
ودمُ الحلاجِ جفَّ
والمتنبي نام في مخدعِ كافورْ
والعزالي خدعتهُ العولمةْ..

قد تكون هذه أقنعة لشخصيات معاصرة، ورموزاً لمواقف معينة، ولكنها أيضاً شخصيات حقيقية جسدت في حياتها مواقف مشهودة، ومن ثم تحولت في سياق الثقافة العربية الإسلامية إلى أساطير، يقاس بها وعي الإنسان ومواقفه وشروط حياته دائماً، ولاسيما الإنسان العربي، والإنسان المسلم.

فما الذي حدث؟ الذي حدث أن هذه الأساطير خذلت أهلها وخذلها أهلها، ومن ثم بطلت حكمتها، وانتفى فعلها. أصبحت هذه الأساطير الآن مجرد أسماء. قيمة الأسطورة أن تتجدد وتتعدد. فعل الأسطورة فعلٌ أساسي وجوهري، فعلٌ جذريٌّ، لا يُمحى ولا يجف، عين الكائن الأسطوري لا تنام، وهو لا يَخدع ولا يُخدع. صوت الكائن الأسطوري لا ينجز في النص فعل المساعدة ولا يساعد على تحقيق رغبة الذات، أعني أن هذا الكائن خائر القوى، جبان، مخدوعٌ منخدعٌ ميتُ الحكمة، لا يستطيعُ أيضاً أن ينجز فعل التضحية والفداء، أقصد لا يستطيع أن ينجز الفعل الأسطوري المؤسس والجذري. إنه في النهاية ليس بطلاً. بل مجرد اسم يأتي ذكره، ربما عرضاً لإضفاء مزيد من التوتر على المفارقة في النص، وهو بالنسبة للخطاب الشعري أمرٌ في غاية الأهمية والعمق.

3-6-2 صوت الأصدقاء:

يُفترضُ أن يكون هذا الصوت مظهراً بارزاً في العامل المساعد، وأن يكون بالتالي فاعلاً حاسماً في المساعدة على تحقيق رغبة الذات في امتلاك موضوعها، الذي هو تغيير الوضع الإنساني من واقع الحزن واليأس والإحباط والتخلف إلى أفق الفرح والتألق والصعود إلى أعلى فأعلى، وهي رغبةٌ سيضيق مداها ليتحقق نفعها المباشر، في الدائرة الضيقة للذات. وصحيحٌ أن صوت الأصدقاء يمكن أن يدخل ضمنه الكثير مما تقدم، بما في ذلك الدين والتاريخ والأسطورة والكثير من الأهواء، كل ذلك يمكن أن يكون عاملاً مساعداً، ولكن الشاعر في قصيدة «منارة مقفلة فوقها غراب»، يشير إلى الأصدقاء

صراحة في كل مقطع من مقاطعها الخمسة، بالنفي، وتلك مفارقة أخرى:

لا أصدقاء لي[45]
كحائطٍ من الإسمنتِ
في منارةٍ مقفلةٍ يحطُّ فوقها غرابْ..

في هذه المتتالية من نص الديوان تتجلى الذات في المظهر التالي: منارة مقفلة فوقها غراب. يعني هذا ما يلي:

الذات = منارة مقفلة فوقها غراب.

وفي الجدول التالي صفات وملامح هذه العلاقة:

الذات	المنارة
الرغبة في الصعود إلى أعلى.	العلو.
الصعود بالقصيدة إلى أعالي القمر.	ا لاتجاه إلى القمر.
وحيدةٌ.	-مقفلة.
حزينةٌ.	فوقها غراب.
لا أصدقاء لها	الغراب كائن غير صديق.

تقوم هذه العلاقة، كما هو واضح على مبدأ المشابهة: فكما أن الغراب لا يؤنس وحدة المنارة، كذلك الذات، على الرغم من علوها بالقصيدة، وسموها بالقيم التي تريد من خلالها تغيير العالم فإنها تجد نفسها تحلق وحيدة غريبة حزينة. وبالتالي، فإن ذلك العلو لا ينفعها، وذلك السمو لا يسندها، إذ لا بد لك من أصدقاء، وحيث يُعوز الذاتَ الأصدقاءُ المساعدون فإنها تتحول إلى مجرد جثة، كما يتم التعبير عن ذلك في المقطع الثاني من نفس القصيدة:

لا أصدقاء لي[46]،
هنا.. في جثتي يعيش طائر الفينيق:
تسكن البومُ وأشباح الأساطير
وتسكنُ الأفاعي.. والرؤى السوداءُ،
جثتي مدينةٌ بلا خارطة،
حقلٌ من الألغامِ،
خيمةٌ لبدوٍ رحلٍ يفتشون عن ضفائرَ
الحبيبات اللواتي متن قبل الفجرِ
قبل مولد الشمسِ.. بغرفةِ الجسدْ.

دائماً قبيل تحقيق المراد تحدثُ الكارثة. ففيما الذات تسمو إلى أعالي القمر، تتدحرج إلى الجحيم، وفيما القصيدة تتوهج لفجر الفرح تتحول إلى نشيد جنائزي لمديح الفاجعة. وهنا أيضاً تسقط الذات من أعلى المنارة: منارة الانفعال والفهم والإدراك. تسقط صريعةً، وتكون جثة يعيش فيها ويعشش ما يذكره الشاعر. صوت الأصدقاء إذن لا ينجز فعل الصداقة، لأنه إنما ذكر لتبئير غيابه وليس لتأكيد حضوره، إنه لا ينجز بالتالي فعل المساعدة. فهل تستطيع الذات إذن تحقيق رغبتها؟

في هذه التجربة الشعرية، في قصة هذا النص، الذي ليس ثمة ما يمنع اعتباره أيضاً نص قصة، لأن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، كما يقول أرسطو[47]، تحضر ملامح ستة عوامل أساسية أشرنا إليها، وفصلنا الحديث عنها، تحضر باعتبارها أصوات النص، وفي نفس الوقت باعتبارها الوظائف التي تنمذجه باعتباره يشكل خطاطة تمتد بعيداً وعميقاً في وجدان الشاعر الذي لا يهمه الجزئي والطارئ بقدر ما يهمه النسقي والكلي، كما أشار أرسطو أيضاً[48]. فالشاعر يسمع ويرى ويحس، وهو أيضاً يحب ويكره، ويحقد أحياناً ويتسامح، ويندهش حتى قد يصاب بالخرس.

إنه إنسان في مجتمع البشر، وينصت للكائنات الأخرى. والشاعر أيضاً قرَّاءٌ نهمٌ للحوادث والتاريخ، يعيش في الواقع حتى أخمص قديمه، وفي الأسطورة. وكل شاعر حقيقي يسعى لتأسيس أسطورته الشخصية الخاصة، في الحقيقة. ولذلك، فالشاعر بقدر اشتغاله على تطوير الشكل الشعري، بقدر اشتغاله أيضاً على نمذجة أهوائه وإدراكه. ومن الخطأ الفادح الظنُّ أن الشاعر مجرد متكلم، أي منتج للكلام من داخل نسق لغوي ما، وباحترام منطق الجنس الأدبي. منطق النص الشعري أعمق وأشد تعقيداً من منطق الجنس الأدبي، دائماً. والشاعر ينمذج أهواءه وإدراكه بوعي أو في لاوعيه، لأن سعيه إلى تشييد أسطورته الشخصية هو أيضاً سعيٌ يتم على مستوى اللاوعي.

خاتمة

إننا لا نريد أن نستخلص من هذا النص عبرةً، حسبنا أننا نظرنا إلى قصائد هذا الديوان/المجموعة باعتبارها تشكل نصاً على جانب كبير ومهم من الاتساق والانسجام. الرؤية الجزئية التي قد تظهر على مستوى قصيدة ما تكتمل في قصيدة أخرى. وعوامل النص ووظائفه تظهر وتختفي وتمتد، وهذا في مجال بناء النص الشعري أمرٌ مهم.

ولكن حتى إذا كان ثمة من عبرة تستخلص في هذا السياق، فإنما هي ضرورة النظر إلى النص في بعده الكلي والمنسجم، والتساؤل عما إذا كان هذا النص أو ذاك معبراً بالفعل عن لحظته أو خالقاً لنموذجه ونمذجته وأفقه؟ فإن قيمة النصوص لا تتجلى فقط في قدرتها على وصف الواقع، بل أيضاً في قدرتها على تشييده. فما هو وضع «رماد في الشمس»، في هذا السياق؟

أفترض أن الأمر يتعلق بنمذجة شعرية وتصور جمالي ينطلق من إمكانيات الذات وقدرتها على إنقاذ العالم، من القبح، سواء كان هذا العالم نظرة طفل وشهقته، أو كان حركة وحركية مجتمع برمته. قد يكون ذلك أيضاً برنامج حكومة أو سياسة دولة، أو أكثر من ذلك أو أقل، لأن الرقي بوضع الإنسان والسمو بمكانته زعمٌ يدعيه الكثيرون. ولكن، لماذا يرين القبح في كل مكان؟ هذا هو السؤال الذيون يطرحه الشاعر على نفسه وعلينا، في نص هذا الديوان. وهذا هو السؤال الذي حاول أيضاً أن يجيب عنه بطريقته الخاصة، وهو أيضاً الجواب الذي قلنا إن الشاعر قدر إيمانه بقدرة الذات على تحقيق رغبتها التي تقع بين ضرورة الحقيقة (سواء كانت هذه الحقيقة حقيقة دينية أو تاريخية أو أسطورية أو حقيقة أهواء حقيقية)، وبين ضرورةِ وضعٍ وواقعٍ كارثي، لم يعد بإمكانه السكوت عن حرائقه. ولكن، بقدر إيمانه بذلك تجد الذات نفسها مكبلة، وذلك بالنظر إلى أمرين أساسيين:

-/ عامل المعارضة، الذي يتميز بالقوة والشراسة، والتنظيم، مما يعوق الذات بالتالي عن تحقيق رغبتها.

-/ عامل المساعدة، الذي لا يكاد يوجد، وإذا ما وُجد فوجوده يتميز بالضعف والتشتت. فالأصدقاء قليلون، والكثير من هذا القليل خان ذاته، وخان تاريخه، كما يتم التعبير عن ذلك صراحة في المقطع الثاني من قصيدة «دم الحلاج». في الأسطورة يتم الاحتماء بأورفيوس مثلاً ، وهو مثال من لم يستطع أن يخلص من يحب إلا بالتخلي عنه، كما أشرنا.

فهل معنى هذا مرة أخرى أن الذات تخلت عن تحقيق رغبتها؟

لا شك أن ذلك شيء حاصل وفق هذه النمذجة، ولكن ثمة أمرٌ آخر على جانب كبير من الأهمية: فالشاعر في توظيفه لأسطورة الفينيق يوحي بأن الرغبة لم تمت تماماً، وأن فاعلية السعي إلى تحقيقها لا يمكنها أن تخمد أو تخبو. صحيح أن الذات، ربما قد يحكم عليها أن تحلق بمفردها، حتى ولو تجلت في صورة منارة مقفلة فوقها غراب، ولكن ذلك أيضاً في مجال الشعر أمرٌ مهم. فالشاعر عبر منذ البداية عن شيء من هذا النزوع، ومن هذا القدر، عندما أشار إلى أن القصيدة وإن كانت عصية صعبة المراس متعِبة، فإنه سيحملها فوق أعالي القمر، هناك حيث سيتاح له أن ينظر ويرى كما لم ينظر ويرى من قبل. ثم تزل نظرته أو قدمه، ويتدحرج إلى الجحيم، أقصد إلى الأرض، وهناك أيضاً يبحث عن عوامل تحقيق رغبته، في تغيير وضع الإنسان وشروط حياته، وفي تغيير بنية الشكل الفني للقصيدة وأفق تلقيها، وهذا أيضاً شيءٌ مهم.

الهوامش

[1] رماد الشمس، مصطفى ملح، مطبعة SAFI GRAPHE، آسفي، ط2، 2014.

[2] تحليل النص الشعري- بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة 1995، ص:43.

[3] نفسه: 59، 161.

[4] الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت 1981، ص:238.

[5] رماد الشمس، مصطفى ملح، مطبعة SAFI GRAPHE، آسفي، ط2، 2014، ص: 1،2،3،22،69.

[6] نفسه، انظر الصفحة الأولى من الكتاب، حيث عبارة:« كتبت نصوص المجموعة بين 1997 و1999» .

[7] نفسه، انظر: 4،41،50،64،70.

[8] نعتمد الخطاطة، لاسيما في الصيغة التي يقدمها غريماس في , Sémantique Stucturale A.J.GREIMAS PUF,Paris 1966,p :180

[9] Ibd :186 .

[10] رماد الشمس: 33.

[11] نفسه : 22، 23.

[12] نفسه: 52.

[13] نفسه:56.

[14] Sémantique Structurale : 180.

[15] سيميائيات الأهواء- من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ألجيرداس ج غرياس، وجاك فونتني، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2010، ص: 72-73.

[16] رماد الشمس: 6.

[17] نفسه: 14. وانظر أيضاً ص: 53.

[18] نفسه: 64.

[19] تحليل النص الشعري، يوري لوتمان: 22.

[20] انظر Sémantique Structurale:189، حيث يشير غريماس إلى جهود شارل مورون ومساهماته في التحليل النفسي، وفي النقد النفسي الذي بلوره مورون انطلاقاً من دراسته على بعض الشعراء الفرنسيين.

[21] رماد الشمس: 48،50،66.

[22] نفسه:48.

[23] نفسه:

4،7،9،24،31،41،46،50،56،58،61،65،73.

[24] نفسه: 62،69،73،10،28،42،53،60.

[25] تعتبر هذه الميزة من أهم خصائص الخطاب الشعري حسب باختين، لاسيما إذا ما قورن بالخطاب الروائي، (انظر الخطاب الروائي، ص:58، وانظر أيضاً ص:50وص:126 وما بعدها). غير أن رأي باختين وتأكيداته تنطوي في نظرنا على كثير من المبالغة. اللغة الشعرية أيضاً فيها الكثير من مظاهر التعدد اللغوي، والشاعر لا يعبر بالضرورة عن صوته الواحد والوحيد والمتفرد. وفي بعض تجارب الشعر

العربي المعاصر الكثير من النماذج التي تعبر بشكل واضح عن تعددية الأصوات في النص الشعري. نؤكد على رأينا هذا ملفتين الانتباه إلى ضرورة الأخذ بعين الاعتبار ثلاثة أمور أساسية: طبيعة النص الشعري نفسه، وطبيعة المقاربة النقدية لهذا النوع من النصوص، ثم أخذ مسافة واضحة عن تحليلات باختين، الذي كان يستشعر هو نفسه من حين لآخر خطورة إقصاء الخطاب الشعري من خاصية التعدد اللغوي. لكننا لا نوافقه مرة أخرى في كون ذلك التعدد إنما يكون في ما أسماه الأجناس الشعرية الدنيا (الخطاب الروائي:51). هذا ما نحاول أن نبرهن عليه في نص شعري نفترض أنه ينتمي إلى الأجناس الشعرية العليا.

[26] رماد الشمس: 21.

[27] رماد الشمس: 4.

[28] نفسه:22.

[29] نفسه: 24.

[30] نفسه: 79.

[31] نفسه: 41.

[32] نفسه: 59.

[33] رماد الشمس:13.

[34] إشارة إلى قوله:

ولو برز الزمان إلي شخصاً لخضب شعرَ مفرقه

حسامي (ديوانه، طبعة عبد الوهاب عزام:49).

[35] رماد الشمس: 30.

[36] رماد الشمس: 41.

[37] نفسه: 43.

[38] نفسه: 44.

[39] نفسه: 46.

[40] رماد الشمس: 15.

[41] سورة الأحزاب، الآية: 72.

[42] رماد الشمس: 74.

[43] انظر هامش الصفحة 74 من الديوان.

[44] رماد الشمس: 80.

[45] رماد الشمس:58.

[46] نفسه:58.

[47] فن الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973، ص:28.

[48] نفسه: 26، لاسيما في سياق مقارنته بين الشعر والتاريخ، حيث يقول: «وواضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليس رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً، (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوت نظماً، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواءً كتب نظماً أو نثراً)، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة، وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي».

قائمة المراجع

- تحليل النص الشعري- بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة 1995.
- الخطاب الروائي، ميخائل باختين، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان، الرباط 1987.
- ديوان المتنبي، تحقيق عبد الوهاب عزام، مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة(د.ت).
- رماد الشمس، مصطفى ملح، مطبعة SAFI GRAPHE، آسفي، ط2، 2014.
- سيميائيات الأهواء- من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ألجيرداس ج غرياس، وجاك فونتني، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2010، ص: 72-73.
- الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت 1981.
- PUF,Paris 1966 .