مقياس جماليات النص الشعري المعاصر

ثانيا جماليات النص الديني

أ.د جمال مجناح درس مقدم لطلبة السنة الثانية ماستر

قسم اللغة والادب العربي. كلية الآداب واللغات– جامعة محمد بوضياف–المسيلة

لقد أدرك درويش مقدار ما تحمله الثقافة الموروثة من عناصر التجديد، التي تغذي النص الشعري فكريا و أسلوبيا، و هو عندما يوظف مثل هذه الرموز على اختلاف منابعها، إنما يبحث عن قوة الإيحاء و الاكتناز الفكري بحيث يتفاعل عبرها الماضي مع الحاضر و الرؤى المعاصرة مع أبعاد –الذاكرة الدينية و التاريخية على تشعب عناصرها.

و من الرموز الدينية الأكثر حضورا في شعره، رمز "الصليب" الذي يستعيره بصورة كثيفة تنبه إلى عمق أبعادها، بدءا من مجموعة "أوراق الزيتون" و حتى آخر إنتاج" أحد عشر كوكبا"، و يعلق"رجاء النقاش" على هذه الظاهرة بقوله:"صورة الصليب تتكرر كثيرا في شعر محمود درويش...، و لا شك أن محمود درويش هو واحد من أصدق الذين استخدموا هذه الصورة في شعرنا المعاصر، فهي صورة تتكرر كثيرا عند الشعراء المعاصرين، و لكننا نحس أحيانا أنها نقل و تقليد لبعض الشعراء الغربيين مثل "اليوت"، أما محمود درويش فيستخدم هذه الصورة في موضعها" [1]،كما تؤكد فتحية محمود الباتع على نفس الملاحظة بقولها :"و لعل أهم الرموز التي يكثر دورانها في شعر محمود، في هذه المرحلة، هو رمز الصليب" [2]و يعتبره رجاء النقاش "أحد شعراء خمسة من الجيل الجديد، استخدموا رمز الصليب فأحسنوا استخدامه هم:"السياب، أدونيس و صلاح عبد الصبور، و خليل حاوي"[3] و ما تجدر الإشارة إليه هو تنوع مضمون هذا الرمز في قصائد درويش، مما أكسبه مرونة، تترجم السياق التاريخي و الديني لفكرة الصليب، و يقيم بع محاورة الواقع الفلسطيني بكل أبعاده، و لذلك تنوعت المفاهيم، فتارة يكون إنابيا يحيلنا إلى بعد واحد و عام يرتبط بأصول أفكاره، و أحيانا يتكثف فيصبح تمثيلا استعاريا لحالة نفسية، تترجم الواقع الذاتي و توحد بين الخاص و العام و مرات يتجاوز هذه الأفكار إلى مفهوم البحث و المجاهدة و تجدد الحياة بولادتها من فعل الصلب الذي يعد أيضا منطلقا نحو فلسفة الحلم، و إشراقية الرؤيا المتحدة بالنبوءة، و بالتالي فإنه يرتقي إلى رمزية الخصب و بعض الحياة المتدفقة من خلال الموت. و هذا الرمز يتدرج في استعماله بشكل تصاعدي حيث ينتقل من مستوى المعادلة البسيطة في المرحلة الأولى إلى الاستعمال المكثف، الذي تلتقي فيه الأبعاد المختلفة فيصبح تمثيلا للاستمرارية و الخلود و طريقا إلى الولادة الجديدة، و بذلك يتحول من بديل لغوي إلى تجديد لغوي جمالي و أسلوب إيحائي لا ينضب، مما يكسب الرمز خصوبته .

و نظرا لأهميته و بعده الفكري المتفاعل مع قضية الفلسطيني، فإن الشاعر منحه صفة حضور شبه دائم، يجمع الحلم الذاتي بالأمل الجماعي في الخلاص كما يخلق له مجالا حيويا تلتحم فيه الأبعاد الفكرية بخصوصية التجربة الشعرية، و هو ما ذهب إليه " عز الدين إسماعيل" في تحديده لطبيعة الرمز:"و في تدبرنا الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري، هي التي تستدعي الرمز القديم، لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية"[1].

و يمكن متابعة ذلك في قول الشاعر:

لا يعطي عبيد الريح رزعًا!
إنا سنقلع بالرموسِ
الشوك و الأحزان قلعًا!
و إلام نحمل عارنا و صليبنا!
و الكونُ يسعى...[2]

غير أن الرمز في هذا المقطع استعمل بصورة واقعية مباشرة، لكون التجربة في بدايتها فجاء "الصليب" قالبا جاهزا يحتفظ ببعده الأصلي في التعبير عن المعاناة المأساوية بينما يرتفع الشاعر بهذا الرمز عندما يجمعه بحب الوطن فيخرجه إلى مفهوم التضحية يقولا:

وطني! لم يعطني حبي لكَ
غيرَ أخشابِ صليبي!
وطني...يا وطني، ما أجملك!
خذْ عيوبي، خذ فؤادي، خذ حبيبي![3]

غير أن الصوت الحماسي يفرض نفسه على الفكرة، كما يجعل من الصليب رمزا جزئيا عارضا، تذوب معالمه و تضمخل في الصورة الكلية، فيسقط فنيا لأنه يوظفه بطريقة إنابية تجعل منه مجرد بديل لغوي، و يصبح أرقى توظيفا حين يجعله لا محور الدلالة، و عنصرا رئيسيا في الصورة المقطعية، تتشكل منه كل الأبعاد يقول الشاعر:

المغني على صليب الألمْ
جرحه ساطع كنجم
قال للناس حوله:
كل شيء ..سوى الندمْ
هكذا مت واقفا
واقفا مت كالشجرْ!
هكذا يصبح الصليب

منبرا..أو عصا نغم

و مساميره..وترا!

هكذا ينزل* المطرْ[1]

مقارنة بالمقاطع السابقة نلاحظ تطورا في تشكيل الصورة الرمزية للصليب، فلقد حوله الشاعر من المدلول التقليدي، المعبر عن مأساوية الواقع، إلى التعبير عن شعلة الثورة و التحدي في إطار تجربة جديدة، مع الحفاظ على عنصر الوضوح، و للوصول إلى هذا المفهوم كان لا بد من مزجه بصورة تثير البعد الجديد، فالشهيد المصلوب "مغني و جرحه يسطع كنجم" كاشفا بريق الأمل و شعلة التحدي و بداية الصمود، فالإيحاءات المختلفة استدعت نسيجا رمزيا يسندها، و لو أنها أنابية، "فالمغني و النغم و الوتر" و ترجمات صوتية، و "المنبر و الشجر و الموت وقوفا، و المطر" إيحاءات تحور رمز الصليب من المأساوية إلى الثورية بتوسيعه إلى الأبعاد الفكرية الجديدة، بروز الوعي الثوري، "و لقد أشارت فتحية محمود إلى عملية التحويل هذه بقولها :"و أهمية الصليب في شعر درويش لا تكمن في كونه رمزا لآلام شعبه فحسب و إنما لكونه قد تحول بين يديه إلى حافز من حوافز النضال و الثورة و سلاح من أسلحتها، فنراه مرة "منيرًا" و مرة "وترا" و مرة "صهوة"[2] و يحتفظ الشاعر بهذا التحويل في المقاطع اللاحقة، تأكيدا على البعد الثوري، إذ يقول في قصيدة "شهيد الأغنية":

نصبوا الصليب على الجدارْ

فكوا السلاسل عن يدي

و السوط مروحةٌ، و دقات النعال

يا أنت!

قال نباح وحشْ:

أعطيك دربك لو سجدتَ

أمامَ عرشي سجدتين!

و لثمت كفي في حياء مرتينْ

أو تعتلي خشب الصليبِ

شهيد أغنيةٍ و شمسْ

فعسى صليبي صهوةٌ

و الشوكُ فوق جبيني المنقوش

بالدم و الندى إكليل غار![1]

و ما يمكن ملاحظته في هذا المقطع أن الصليب أصبح مركز الدلالة و جوهرها، و الصورة الكلية للقصيدة، إذ يستغرقها بتكراره في جميع المقاطع. كما يحتفظ الرمز بوضوحه رغم الارتفاع التدريجي لمستواه الفني، بالإضافة إلى الاعتماد على عناصر تصويرية جزئية تشكل الروافد التي تكمل بناء القصيدة، فالتشبيه في الصورة السابقة، يرسم موقفا رمزيا يلتقط الأثر النفي و يربط بين الأشياء فيتحطم الحاجز بين الواقع النفسي و الواقع الحسي، و يحول اللحظة المأساوية المشحونة بالألم إلى فعل ثوري يتحفز للانعتاق، حيث تعتمد الصورة التشبيهية على التضاد بين المواقف النفسية التي تلتقطها بنسج مفارقات انفعالية عبر التشكيلات اللفظية المتقابلة :"السقوط مروحة، صليب، صهوة، الشوك إكليل" إن نسيج المفارقات هو الذي أوحى بالوحدة النفسية، بحيث تكتسب الكلمة في التركيب قيمتها الرمزية." إنه أسلوب فني تكتسب فيه المفردة قيمة رمزية، من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحائها، و استثارتها لكثير من المعاني الدفينة، و خلقها لموقف رمزي يتضافر مع بقية عناصر القصيدة، لبنائها بناء متكاملا و هو يقوم على الإيحاءات التي تبثها الصورة الجزئية، أو الكلمات المشعة، ذات الارتباط بأحداث تاريخية أو تجارب عاطفية"[2].و يبدو من المقطع السابق أن الشاعر أصبح يعتمد على ما تثيره الرموز الجزئية في تشكيل رمزية الصليب، إذ تمنحه الكثافة و التشبع، مع المحافظة على وضوحه فكريا، يقول درويش:

من غابة الزيتونِ
جاء الصدى..
و كنت مصلوبًا على النارِ
أقول للغربان..لا تنهشي
فربما أرجعُ للدارِ
و ربما تشي السما
ربما..
تطفئ الخشب الضاري!
أنزل يومًا عن صليبي
تُرى..
كيف أعود حافيًا...عارِي؟[1]

اعتمد البناء على رموز جزئية مكثفة شكلت روافد مشبعة بالإيحاء، لتلتحم بالدلالة الكلية التي هي الإطار الشامل للتجربة الشعورية، ففعل "الصلب"، و آلته "الصليب" يشكلان جوهر الدلالة، و الصورة الكلية التي تبنيها الرموز الجزئية المرفقة بالصدى النفسي المتدفق حزنا هادئا يذيبه الأمل في الخروج من المحنة و يمنح النص "شعورا حادا بالواقع"[2] من خلال الصورة الجزئية التي ترسم ملامح المعاناة "و كنت مصلوبا على النار" تتبعها صورة الرجاء و الأمل "و ربما تشتي السماء" ربما تطفئ..."، و رغم واقعية اللغة و بساطة الصورة، و تلقائية التركيب، فإن الشاعر استطاع أن يجعل منها لغة شعرية مهمتها التحويل الدائم للدلالة و توجيهها إلى الأبعاد الفكرية معتمدا على وضوح الرموز، و سهولة البناء الفني للنص، و هذا ما يعده النقاد ثورة تجديدية في اللغة الشعرية المعاصرة على اعتبارها لغة كشف، و تغيير. "لأنها تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال أي عن المستقبل، و بأن المستقبل لا حد له، و بأن اللغة الشعرية تبعا لذلك تحويل دائم للعالم، و تغيير دائم للواقع و للإنسان.[3]

أصبح رمز الصليب في شعر محمود درويش وسيلة للتغيير، و جزءا من الحلم الفلسطيني الكبير، و بقدر ما هو رمز لعذابه اليومي هو –كذلك– عنوان لخلاصه في هذه الحالة مرتبط بسياقه التاريخي؛ و بعده الواقعي ما دام الفاعل نفسه في كلا السياقين "ذلك لأن الشاعر العربي الذي يعيش في الأرض المحتلة، يحس بأنه مصلوب، هو و شعبه و أرضه.

و الصليب رمز يرتبط بفلسطين القديمة ارتباطا كاملا فلقد أعد اليهود صليبا ليقتلوا فوقه المسيح[4]، و مما يلاحظ أن حلم الشاعر كبير، إذ لا يفقد الأمل في الخلاص من صليبه ما دامت الواقعة التاريخية، و الدينية تثبت عجز اليهود عن صلب المسيح، تماشيا و الحقيقة القرآنية "و قولهم إنا قللنا المسيح عيسى بن مريم رسول الله و ما قتلوه و ما صلبوه و لكن شبه لهم"[5] و من هنا جاء إيمانه العميق بالخلاص كلما ذكر "الصليب" يقول في قصيدة "صلاة أخيرة":

يخيل لي يا صليب بلادي
ستحرق يوما
و تصبح ذكرى و وشما
وحين سنزل عنك رمادي
ستضحك عين القدر
و تغمز: ماتا معًا[3]

إن فعل التخيل هو مصدر الأمل، و مترجم الأغوار النفسية، و إذا كان المدلول الرمزي لا يخرج عن الأمل في الخلاص، فإن بناءه يظل يتنامى عن طريق نسيج الألفاظ و التراكيب ذات الإيحاءات النفسية، و إذا تأملنا الجمل الشعرية السابقة، نجدها تتأسس من منظورين، الأول: نفسي يمنح "الأنا" هويته و يجسد انفعالاته، و الثاني: بنائي يرتكز على التوظيف الاستعاري للصورة :"و حين سينزل عنك رمادي" ستضحك عين القدر"، و تغمزماتا معا" و تبدو الصور هنا أكثر إيحائية و تجريدية، تتطابق مع الواقع المادي و النفسي، فتجمع بين اللذة و الألم- في الصليب- ليتحول هذا الرمز إلى التعلق بالوطن و التفاني في حبه، حتى يصبر جزءا كم كيانه و وجوده، أو هو كل ذلك.

يقول درويش:

أحبك كوني صليبي
و كوني كما شئت برج حمامْ
إذا ذوبتني يداكِ
ملأتُ الصحاري غمامْ
و ما شئتِ كوني
و كالشمس ذوبي
بقلبي، و لا ترحميني...[1]

و باقتران الحب و الصليب، يخلق الشاعر مجالا لتنويع مدلول رمزه المرتكز –دائما- على البعد الفكرة و أحادية المفهوم، حيث تعتمد الصور على اللغة الوجدانية المؤسسة على توحد اللذة و الألم فأصبح الصليب رمزا للحب و الخلاص، و صورة "أحبك كوني صليبي"، و ما يتبعها من جمل شعرية تؤكد هذا البعد الدلالي و تغذيه، و قد جعل الشاعر من هذا الرمز جسرا يربطه بواقعه و يغذي رؤياه التي تتشكل من تمازج الأزمنة في لحظة إبداعية واحدة تستلهم الحاضر، و الماضي، و المستقبل فتتمحور الدلالة حول

الرمز (الصليب) مستوعبة المراحل التاريخية، و متجاوزة الانفعال الآني، لتصبح التجربة كشفا واعيا للمستقبل، يقول درويش:

قد صار للإسمنت نبض فيكِ
صار لكل قنطرة جديلةْ
شكرًا صليت مدينتي
شكرًا...
لقد علمتنا لون القرنفل و البطولةْ

ياجسرنا الممتد من فرح الطفولة
يا صليب إلى الكهولة
الآن نكتشف المدينة فيك
آه يا مدينتنا الجميلة.[1]

هذا التطور في استعمال رمز الصليب، يعتمد على تعدد الصور و تنوعها، إذ بفضلها تنتظم العلاقات بين أجزاء الرؤيا، فيتلاقى الحلم بالواقع، و تتعاقب الصور متكاملة لبناء صور كلية شمولية تجعل الصليب رمزًا للكشف و ارتياد الحقيقة الكامنة فيه فتتسم المفاهيم و الدلالات بالتأملية التي ترتفع من المحسوس إلى المجرد، و من الانفعال الآني إلى الاستلهام الواعي" الآن نكتشف المدينة فيك" لقد تخلص الشاعر، في المقطع السابق، من استعمال المعادلات اللغوية لرمز الصليب، ولذلك كان –هنا- أقرب إلى أساليب الرمزيين، لأن ربط بين المعاني المتباعدة، و الصور المتناقضة أحيانا. بالإضافة إلى اعتماده على الإيقاع الداخلي الذي يجمع بين الانسيابية و التفجر، و يستمر الشاعر مع وسيلته الجديدة في الكشف و الرؤيا بحثا عن لون آخر للوطن و استشعارا لآفاقه، يقول في قصيدة "آه عبد الله" .

و ما كنت أومن إلاَّ
بما يجعل القلب مقهى و سوق
و لكنني خارج من مسامير هذا الصليب.
لأبحث عن مصدر آخر للبروق.
و شكل جديد لوحة الحبيب.[2]

نلاحظ هنا كيف يحول الموقف المأساوي الكامن في الصليب إلى موقف ثوري متجدد، للبحث عن بديل آخر لارتياد الحقيقة،وكأنه ألف مأساته حتى لم يعد لها إيلام وذلك بتحوير رمز الصليب من الموت و المأساة إلى الكشف و التأمل. مما يمنحه بعدا جديدا، يستشير المعاني من خلال تفاعل الكلمات، و إكسابها قيمة رمزية بحيث تتكامل الصور و التجارب الشعورية في بناء هذا البعد الرمزي، فكلمات:"الصليب و البرق، الحبيب" بما تحمله من بث نفسي و منظور رؤيوي لا تكتسب رمزيتها منفردة، بل يتفاعلها في التركيب و التشكيل الدلالي الذي وضعت فيه، و لذلك فإن كلمات :"خارج، أبحث، وجديد" تشكل جوهر الدلالة، و خلفية الرؤيا، و هي السفر في رحلة الكشف و البحث عن الوجه الجديد للوطن، و من ثم فإن إدراك المفاهيم المختلفة في هذا المقطع يتطلب التعامل معه كصورة رمزية، و ليس كدلالة حرفية للكلمات، و إلى ذلك ذهب "أدونيس" عندما تحدث عن شاعرية النص، و عن كيفية تعامل الشاعر مع الكلمات قائلا:"إنما يجب لكي نفهمها شعريا أن نلجأ إلى تأويلها، بمعنى أننا لا يجوز أن نفسرها بحرفيتها، بل برمزيتها"[1]، و في المقطع السابق وظف درويش رمزه بأسلوب تكاملت فيه كل أجزاء النص، معتمدا على تغذية الرمز الجوهري "الصليب" برموز جزئية. و

يلاحظ أنه كلما تقدمنا في الدواوين، نجد توظيفا أرقى لرمزه و يتطور جماليا من تجربة إلى أخرى، فيقول في قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها":

كيف اعترفنا بالصليب الذي
يحملنا في ساحة النورِ
لم نتكلمْ
نحنُ لم نعترفْ
إلا بألفاظ المسامير![2]

في هذا المقطع تتجسد الرؤيا بخيال مبدع، انطلاقا من تجربة ذاتية و معاناة جماعية، فالصليب و هو عنوان المأساة و القهر، يصبح نجاة نورانية لا بد من عبورها للوصول إلى ساحة النور رمز الانعتاق و الخلاص، فيتحول الصليب إلى قالب رمزي مستقل و متكامل، تتشابك على مستواه الدلالات، وفقا لتشعب الجزئيات و ثرائها، و كأن الشاعر يجعل سبب وصوله إلى النور، و إلى هذا الواقع المأساوي، و لولا الصليب، لما أدرك جوهر وجوده و سر معاناته، و يؤكد الشاعر هذه الرؤيا، بقوله:

و اجعليني أحب الصليب الذي لا يحب
و اجعليني بريقا صغيرًا بعينيك
حين ينام اللَّهَبْ [3]

إنه يكرر نفس الفكرة،ويجمع في المقطعين بين الصليب والنور.فغدا وسيلته، وبرزخه نحو الخلاص،و بتكراره لنفس الرمز، فإنما يريد أن يجعل لرؤياه الثورة صفة الأزلية و الخلود و الاستمرارية، وذلك لارتباط هذا النموذج الأصلي (الصليب) بالمحن الإنسانية في الحاضر باعتباره تمثيلا للمعاناة، و لارتباطه بالفكر العقائدي في الديانات الثلاث* (الإسلام، المسيحية، اليهودية) وذلك ما يمنح هذا الرمز صفة الأزلية، و يؤكده الشاعر بقوله :

كانَ لا بد من الأعداءِ
كي نعرف أنا توأمان!
كان لا بد من الريح
لكي نسكن جذع السنديان!
و لو أن السيد المصلوب لم يكبر على عرش الصليب
ظل طفلا ضائع الجرح..، جبان.[1]

الصليب عنوان لميلاد الشاعر الثائر، إذ أن الجمع بينه، و بين صلب المسيح –عليه السلام– دليل على هذا الميلاد، فهو امتداد للحياة و الاستمرار، كما منحه الأمل، و قوة الإصرار على البقاء و التحدي، و

كلما ازدادت حدة المأساة تضاعف إيمانه بقضيته و بذلك فهو يريد الارتباط بصليبه ما دام يمنحه تلك القوة، و يفجر كوامنه، و يلهمه الإبداع، يقول في قصيدة "مزامير" .

تدحرجت على الصليب الممتد كالصحو
في أفق لا ينحني
إلى أصغر جبل تصل إليه الرؤيا
فلم أعثر على جرحي ..و حريتي!
لأنني أعرف مكانك
لا أجد خطوتي
و لأن ظهري لا يستند إليك بالمسامير.[2]

إن تعميق الإحساس بالمأساة جعله، يستكشف واقعه، و يغوص في فضاءات ذاته، فتشكلت من هذه التجربة صورا تجريدية أكثر غموضا من سابقاتها، و يلتمس ذلك في الصورة التشبيهية في بداية المقطع و التي تخصلت من حسية المشابهة "الصليب الممتد كالصحو" تغذيها التأملية التي تغوص في أغوار التجربة لأنها"إفضاء بذات النفس، و لم تصدر التجربة الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها .

و غاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون، و يستجلون المشاعر، و الحقائق، فجاءت صورا نفسية عميقة" [1]و من ناحية التركيب اللغوي للصورة، فإن التشبيه فيها ابتعد عن المبتذل، و ارتقى إلى مستوى الرمز، نظرا لتباعد طرفيه، و تأسسه على التجريد الذي يترجم الحالة النفسية "الصليب الممتد كالصحو"، و عليه فالعلاقة بين الصليب و امتداد الصحو، لا تتعدى الحالة الشعورية، إذ أن الامتداد هو حالة انتظار و استعداد للولوج إلى الرؤيا و تجاوز الواقع" و لقد رأى النقاد أن التشبيه نفسه يأتي في مستويات مختلفة، فكلما كان التشبيه–المشبه و المشبه به– متباعدين، متنافرين جاء التشبيه أكثر شاعرية، لابتعاده عن المبتذل و المألوف، و اكتشافه لعوامل جديدة"[2] ثم إن التوتر الموجود في الصورة السابقة– بين الحسي و المجرد– و الناتج على الجدل القائم بين الرؤيا و الواقع أكسب الصورة التنوع و التجريد في مدلولها الفكري و النفسي، مما يؤكد أن تجربة الشاعر تزداد عمقا و نضجا، كلما تكرر استعمال الرمز :

مرة أخرى
يفر الشهداء
من أغاني الشعراء
مرة أخرى
نزلنا عن صليبينا
فلم نعثر على أرض

و لم نبصر سماء [3]

إن التجربة ترتبط كلية برمز الصليب و تنصهر في أجوائه لأنه الجوهر الواقعي الوحيد، و الحقيقية الثابتة في أعماقه النفسية، و هذا ما يدل على إدراكه و وعيه بالروابط الخفية بين التجربة الشعورية، و الواقعة المأساوية التي يعايشها يوميا. و إلا فما معنى أن الشاعر كلما نزل عن صليبه غابت عنه الأرض و السماء و يربط هذا التصوير بتداعي الخواطر التي تفسر تدفق الصور و تلاحقها في نسق فكري يشد الانتباه إلى حقيقة المأساة و واقعها دون عناية بجمالية التركيب، و هنا تكمن قيمة الصورة الرمزية التي تظل لغتها بسيطة، و واقعية لكنها تتصف بكونها لغة كشف و تعرية للواقع المأساوي.

إن حضور الصليب بهذه الكثافة في المجموعات الشعرية الأولى، يعكس ثقل حضور المأساة في وعيه وذاته،سواء أكان داخل أو خارج الأرض المحتلة"وهذا ما يبرر اختياره للصليب في قصائده،كرمز لآلامه كعربي

و رمز لآلام شعبه في فلسطين" [1]. هذه الآلام التي يحس بها أنها تتوالى عليه من صوب من الإخوة، و من التاريخ، و من الحاضر، كلعنة تلاحقه و شعبه، لذلك فهو ترجمة لواقع تختنق فيه الذات، و يأسرها الحصار و الألم، و يعبر درويش عن هذا الواقع بقوله: يشتد علينا الخناق لنعود كما تركنا الخيانة الأولى لاجئين بلا قضية"[2].

و هذا يوضح، مدى تأثير المعاناة الفلسطينية و تجذر آلامها و محنها في نفسيات شعراء الأرض المحتلة، الذين لم يتخلفوا عن توظيف رمز الصليب تمثيلا للمأساة و المجاهدة و استعادة لمحنة الوطن، و أملا يلوح منه بريق الخلاص و أشير إلى أن توظيف رمز الصليب، في شعر درويش، بدأ يتراجع من مجموعة محاولة رقم "7" فلا نعثر عليه بعدها إلا في صور قليلة، و بطريقة عرضية، ذلك لأن الشاعر أحس باستهلاك قيمته الرمزية و نضوب حقوله و مثل ذلك قوله:

"كاهن الاعترافات ساومني يا دمشق

و قال: دمشق بعيدة

فكسرت كرسيه و صنعت من الخشب الجبلي صليبي"[3]

و قوله:

و تركت قلبي للصَّدَى

لا تسرقوه من الأبدْ

و تبعثروه على الصليب

فهو الخريطة و الجسدْ

و هو اشتعال العندليبِ[4]

يتجلى "الصليب" في المقطعين السابقين، رمزا يمثل جزئية عرضية داخل الصورة الشعرية الكلية، فأصبح مجرد ومضة دلالية لحركة الفعل و الانفعال تماشيا مع التفجرات الذاتية و التلقائية التي تنبعث منها الرؤيا في شكل تداعيات، "و هكذا تطفو الهموم الذاتية، و تقحم في القصيدة في شكل ومضات أو تجليات و تفجرات، تنبع من مخزون الذاكرة، و تذوب في النسيج العام عندما تمتزج بالمشكلات الموضوعية"[5]. كما أصبحت الصور الجزئية طرفا في حركة الصراع الدرامي الذي تنسجه جدلية الفعل ورد الفعل و من ذلك واقع المساومة في المقطع الأول: "كاهن الاعترافات ساومني

" يولد نقيضه أورد الفعل "كسرت كرسيه وضعت..."، أما في المقطع

الثاني فإن لصراع الجدلي تخلقه حركتا الإثبات و النفي و مثله :(و تركت قلبي للصليب...)، و نقيضه الرفض الذي يجسده النفي الصاخب "لا تسرقوه و تبعثروه على الصليب" يعقبه إثبات صورة رمزية جديدة نابعة من حركة الصراع السابق، و هي صورة إثباتيه نهائية، "فهو الخريطة و الجسد". و لا بد من الإشارة–في هذا الصدد–إلى أن سبب الإقلال من أهمية رمز الصليب، هو أن مضامينه عند أغلب الشعراء و خاصة منهم شعراء الأرض المحتلة قد استهلكت، و على سبيل المثال لا نجد إلا صورة واحدة له في مجموعة "حصار لمدائح البحر". إذ يقول:

خُذْ نثاري

و انتصر فيما يمزق قلبك العاري

و يجعلك انتشارًا للبذارِ

قوسًا يلم الأرض من أطرافهَا...

جرسا لما ينساه سكان القيامة من معانيك

انتصر،

إن الصَّليبَ بجالك الحيوي، مَسْرَاكَ الوحيدُ مِنَ الحِصَارِ إِلىَ الحِصَارِ[1]

إن الصورة التوالدية، تنتجها تفجرات الواقع المأساوي الذي تترجمه حركية اللغة الصاخبة المضامين "انتصر، خذ" و الرموز الجزئية التي تربط بين مأساوية الواقع و تأثير الذات به، و من هذا المنطلق "فإن العمل الأدبي يرتبط بواقعه و يعكس من روحه السائدة، و لكن هذا الارتباط بالواقع أو الإحساس به يجب أن يكون نابعا من نسيج الكلمات و صورها و رموزها، و من قوة التوازن بين الفكر و الإحساس"[2]. فالصور المتوالدة تحددها لغة مشبعة بالإيحاءات التي تكشف واقعا محاصرا، و ترتسم الرؤيا الباطنية بها، و تشكل صورتها الرمزية فعندما يجعل من الصليب المجال الحيوي و المسرى الوحيد في الحصار، فإنما يجمع كل الحتميات السابقة (حتمية الانتصار، و حتمية المواجهة، و حتمية المأساة، و حتمية الخلاص) و التي توحي إليها كلمات :"التمزق، الانتشار، و اجتماع البذار، و الأرض، و القيامة". و هذه الكلمات عند ترتيبها في مواقعها تبني رمزا عاما

للحياة المتنامية و دراميتها نحو انبعاث جديد يبدأ من حتمية الصلب، و لذلك فإن اللغة التي كانت ظلال الرمز العام للنص، ليست مجرد وعاء لمعان معجمية بل هي رموز جزئية لرؤيا باطنة في عمق النبوءة حيث تسمو بالرمز الكلي، فتتجاوز الواقع مثلما تعريه، و تحرر الرؤيا من راهنيته؛ لأن الكتابة عند درويش "تؤسس الشكل الآخر للوطن"[3]. و يستمر تناقص استعمال "الصليب"، حيث لا نجد له إلا صورا قليلة، إذ ينعدم وجوده في مجموعة "أرى ما أريد 1990"، بينما يوظفه مرتين في مجموعة "أحد عشر كوكبا 1992"، يقول:

و أسقط في النهر، أعرف أني أعود إلى قلب أمي
ليدخل يا سيد البيض عصرك...فارفع على جثتي
تماثيل حرية، و احفر صليب الحديد
على ظلي الحجري، سأصعد عما قليل أعالي النشيد
و أطلق فيها عصافير أصواتنا: ها هنا انتصر الغرباء
على الملحِ، و اختلط البحر في الغيم و انتصر الغرباء[1]

إن سلسلة الصور الانسيابية، ترتكز على مجموعة من الرموز الجزئية، ناسجة حقلا دلاليا مشحونا بحمولات شعورية و فكرية تتآلف فيما بينها، لتشكل صورة كلية ثلاثية الترابط، إذ تحمل خصوصية التجربة و هو المستوى الذاتي ثم المستوى الجماعي، و يعكسه البعد الفكري للرمز، و المستوى الاستنباطي و الذي تمثله الرؤيا، و لذلك جاءت كل الرموز لتعيد نفس التركيب الثلاثي غير أنها تتمحور على رمز مركزي تمثله الجملة:"فارفع على جثتي تماثيل حرية" و احفر صليب الحديد على ظلي الحجري"، و لذلك فإنها تمثل بؤرة الدلالة بينما تعتبر الرموز الجزئية امتدادا و روافدا لمركز الدلالة. و هذا التشابك و التلاحم على مستوى الرموز و الدلالات يدفعنا إلى أبعاد متداخلة، و لكن رموزا مثل :"الملح، البحر و الغيم" تعكس الجانب النفسي و هو شعور القلق و الاغتراب في واقع عقيم و ضبابي، وصورة "الظل الحجري"، هي صفة للجمود و الانزواء الناتج عن "انتصار الغرباء"، أما السقوط في النهر، فقد يكون سقوطا في هجرة أخرى، و نفيا جديدا أو عودة مرتقبة، و هذا الحقل الدلالي المتداخل –و قد نحسبه متناقضا– يجعلنا نتساؤل إن كان يمثل حالة يأس أمام وقع الصدمة أم هو تحفز لتجاوزها و مواجهتها؟ و هل النهر الذي سقط فيه هو نهر التراجع و الاغتراب أم هو نهر الثورة و التغيير؟و هكذا نلاحظ كيف يخلق الشاعر جدلا على مستويات مختلفة "الصورة، الدلالة، الرؤيا، الواقع". إن التركيب السابق ينم عن نضج فني راق اكتسبه بعد تجربة شعرية طويلة، و ينعكس بصفة خاصة في المجموعات الأربعة الأخيرة و مما يمثل ذلك قوله في قصيدة:"فرس للغرب":

لم يبق في صوبنا طائر واحدٌ للرحيل إلَى
سَمَرْقَنْدَ أو غَيْرِهَا، فَالزَمَانُ تَكَسَر و اللُغَة انكَسَرَتْ

و هذا الهواء الذي قد حملناه يومًا عَلَى كتفينَا
عناقيد من عنب موصلي، يطل صليبا علينا
فمن يحمل الآن عبء القصيدة عَنَّا؟[2]

قد نتوهم أن جميع الصور في المقطع تفتقد العلاقة المنطقية بينها على مستوى التركيب لكونها تواردت متوالية؛

لكنها تتأسس و تترابط بواسطة تداعي الأفكار، لترسم دلالة غامضة لا تتكشف إلا بإيحاءات الرموز، و بارتباطها بالواقع التاريخي و الاجتماعي و زمن التجربة.فتتكدس الرموز في سياق متلاحق يحيل الدلالة و يشبعها إلى درجة الابهام و لا تدرك إلا بصورة شمولية، و نظرة كلية للصورة. يضاف إلى ذلك اعتماد المفارقات، فلا نجد علاقة بين انكسار اللغة و الزمان، أو حمل الهواء على الكتفين و عناقيد العنب، و لا نلمح من كل هذه الصور إلا واحد للرحيل"، لا يعبر عن نهاية الغربة الفلسطينية بقدر ما يرمز للحصار المضروب على طائر العودة و الهواء الذي كان عناقيدا، و رمزا للأمل الفلسطيني المحاصر و المقيد إلى خشبة الصلب، تحول من أمل إلى جرح راعف في زمن الهزائم، و يمكننا تنويع إيحاءات هذه الرموز بشكل غير محدود، إن التناقص المستمر لاستحضار "رمز الصليب"، تنامت معه تجربة استدعاء الرموز الدينية الأخرى، و على الأخص شخصيات الأنبياء–عليهم السلام– و الاقتباسات من الكتب السماوية، بالاضافة إلى الأحداث و الشخصيات التاريخية مما يوحي بتفاعل الذات مع الواقع الذي تأسست عليه ترسبات النزعة المأساوية، والتي حاول الشاعر التعبير عنها من خلال فلسفة الحلم، و ارتياد الرؤى لبناء واقع بديل يعكسه في النص الرمز الديني على اختلاف أشكاله و مصادره، و هذا ما أثر على البناء الفني للنص، حيث أصبح يرتكز على الرمزية الموضوعية التي تترجم الجانب الفكري، و تحمل رؤيا الشاعر. و لقد وجد في الذاكرة الجماعية حقلا خصبا يتداخل فيه القديم و الحديث، الديني و التاريخي، الواقعي و الأسطوري، لكن لا بد من الإشارة إلى أن استغلال حقول هذه الذاكرة قد مر عبر مراحل تتطور و تنمو بتطور النضج الفني. وذلك ما أسعى إلى تأكيده و التدليل عليه بتتبع كل أنواع الرموز، و رصد نموها و تطور شكلها الفني و الوظيفي، و لعل أهم ميزة في تجربة استحضار الرموز الدينية بمختلف أنواعها هي أنها–بالإضافة إلى العنصر الجمالي– تعكس رؤيا حضارية تنقل الصراع القائم على المستوى الذاتي والجماعي. و من هنا اكتسبت أهميتها الإبداعية و الفكرية، إذ تجسد فلسفة الحلم وواقع المواجهة و البحث عن مكان جديد و وجود ملائم. إذ يقول معبرا عن هذه الرؤيا و عن دور الشاعر:

يَا رِفَاقِي الشّعَرَاءْ!

نَحْنُ في دنيا جديدة

مات ما فات ، فمن يكتب قصيدة

في زمنِ الريحِ والذَرَّة

يَخْلقْ أنبياءْ![1]

إن هذا الدور يتعدى الواقع ويتجاوزه، ولذلك "لا يعنى الخطاب الشعري بنقل الواقع المعطى كما يمنح نفسه فيلتقطه ويصفه، بل ينفذ إلى ما يحتويه ذلك الواقع المرئي من بعد خيالي كامن فيه، ويصوغه عن طريق تسميته صياغة تؤدي حتما إلى انكشافه"[1] وبتطور الشكل الفني أصبح النص الشعري يعتمد على الرموز الدينية المستوحاة من الكتب السماوية "غير أنه لا سيقصد إعادة خلقها والارتكاز عليها كليا، وإنما اقتطاف الرمز المناسب للفكرة"[2]. يقول درويش:

يا نوحُ اهبْني غُصْنَ زيتونٍ

وَوَالِدَتِي حَمَامَة !

إنَّا صَنَعْنَا جَنَّةً

كَانَتْ نهايتُهَا صَنَادِيقُ القُمَامَة

يا نوحُ لا تَرْحَلْ بِنَا

إنَّ المِمَاتَ هُنَا سَلاَمَة

أنَّا جُذُورٌ لاَ تعِيشُ بِغَيْرِ أرضٍ...

ولْتَكُنْ أَرْضِي قِيَامَة[3]

إن استحضار قصة الحمامة، عندما عادة بغصن زيتون علامة لنوح –عليه السلام– على هدوء الطوفان، هذا الاستحضار، لم يكن محور ارتكاز القصيدة، برغم تحويره، حيث يرفض الشاعر الهجرة الثانية من خلال الهجرة الأولى، وبالتفاعل بين الهجرتين والواقعين" التاريخي والمعاصر يرتفع بالمقاطع من حيث هي صياغة رمزية، عن التقرير والوصف باستعمال تقنية حلول الماضي في الحاضر، وهذا ما يعني وحدة الفكر وانسجامه، فيبدأ باستحضار رمزه "نوح وحادثة غصن الزيتون والحمامة" كما كان عليه في مصدره ليعقبه الحاضر "إنا صنعنا جنة كانت نهايتها صناديق القمامة"، ثم يوحد فكرة الرمز بتحقيق الانسجام بين الرؤيا والواقع المعاصر والماضي وبتحوير الرمز في مفهومه الأصلي إلى المفهوم الجديد عندما يتمسك بالأرض ويرفض الرحيل "لا ترحل بنا" وفي ذلك رفض للتشرد، والنفي والهجرة، يكمل الشاعر هذا التصوير بصراحة متحدية عن طريق إلحاق رمز القيامة بالصور الأخرى، وهنا يتحول المفهوم بشكل مفاجئ من لغة رفض إلى لغة ثورة، أما القيامة في النص،

فقد تعني النهاية كيفما كانت، وقد تعني بداية الخلاص أو الثورة، وفي استحضار شخصيات الأنبياء – ورغم وضوحها من حيث المعالم وانكشافها للقارئ – فإنه لا يفقدها طاقة البوح، وعنصر الإثارة وهذه الميزة تجعلها أكثر تشبعا وقدرة على البث والإيحاء، يقول درويش:

في حوارٍ مع العَذَابِ
كَانَ أيوبُ يشكرُ
خَالقَ الدودِ..والسَّحَاب!
خُلِقَ الجُرْحُ لِي أَنَا
لا لميْتٍ..ولا صَنَمْ
فدع الجرحَ والألمْ
وأَعِنّي عَلَى النَّدَم![1]

قد نظن من الوهلة الأولى أن "أيوب" رمز للصبر و قوة الجلد، غير أنه سرعان ما نغير موقفنا، عندما نقارن الرمز في النص بأصله الديني، إذ يتحول من الصبر على البلاء إلى حتمية المواجهة التي لا مفر منها:"خلق الجرح لي أنا" كما يتأكد من استحضار "أيوب" و قد ضاق ذرعا بحاله في قوله:

أيوب صاحَ اليومَ ملْءَ السمَاء
لا تجعلوني عبرةً مرتينِ![2]

إن فقدان الصبر، إعلان للرفض و الثورة، و نستقطب هذه الدلالة –دائما- بتقنية التحويل، كما نلاحظ كيف يترك الشخصية تتحرك بحرية لتفجر كوامنها، و تساير لحظة التجربة مع استمرار أسلوب المباشرة في الحوار، نتيجة السرد الذي يسيطر على مثل هذه المقاطع مع الابقاء على ظلال الايحاءات النفسية للصورة، و التي ترتكز –عمومها-على الحس المأساوي، و قد يستند إلى الحوار المباشر مع شخصياته الرمزية ليحملها مضامين فكرية أو سياسية، ففي قصيدة "نشيد الرجال" يبحث الشاعر عن شرعية الثورة في الأديان السماوية الثلاثة و يقول مخاطبا المسيح عليه السلام:

ألو...
أريدُ يسوع
نَعَمْ! مَنْ أنت؟
أنا أحكي منْ "إسرائيل"
و في قدمِي مساميرٌ...و إِكْليلٌ
من الأَشْوَاكِ أحْمِلُهُ

فأيَّ سبيلٍ

أختار يا بْنَ اللهِ...أيَّ سَبِيل؟

أأكفرُ بالخلاصِ الحُلْو

أمْ أمشِي و أَحْتَضِرُ؟

أقولُ لَكُمْ: أمامًا أيُّهَا البَشَرُ![1]

في هذا الحوار مدّ الشاعر الحديث ليأخذ من المسيح-عليه السلام-إقرارا وتأييدا لشرعية الثورة و الرفض، بعد أن علل لذلك عن طريق المزاوجة بين الوقائع في تاريخيتها- خاصة و أن الفاعل نفسه- و من ثم استطاع أن "يحول صوت المسيح من دعوة إلى التسامح و الصبر إلى العذاب إلى الدعوة إلى النضال و الثورة"[2] ." أقول لكم: أماما أيها البشر" و هنا يركز الشاعر على الفكرة، و يحرص على إثارتها في ذهن القارئ، ولذلك أصبح الحوار في النص وسيلة إقناع، و يستمر الشاعر في حواره مع الأديان فيستحضر شخصية الرسول-عليه الصلاة و السلام:

ألو...

أريدُ محمدَ العربِ

نعم! منْ أنت؟

سجينٌ في بلاَدِي

بلا أرضٍ

بلا عَلَمٍ

بلا بَيْتٍ

رَمَوْا أهلي إلى المنْفَى

و جاؤوا يشرون النَّارَ من صوتِي

لأخرجَ منْ ظلامِ السجنِ...

ما أفعل؟

تحد السجن و السجَّان

فإنَّ حلاوة الإيمانْ

تذيبُ مرارة الحنظلْ...[3]

إن التوحد الكلي بين الماضي والحاضر، يكتمل عند الإشارة إلى الهجرة الأولى :"نفي وهجرة الرسول- صلى الله عليه وسلم" موضحا بها النفي والهجرة الفلسطينية المعاصرة"رموا أهلي إلى المنفى" و مشيرا إلى المساومة الأولى في المساومة الثانية، ليماثل بها مساومة قريش للنبي (ص) "وجاؤوا يشترون النار من صوتي لأخرج من ظلام السجن"، و إذا كان التأييد قد حصل في المقطع الأول، فإن قوة التحدي، و التمسك بالثورة برزت في الثاني "تحد السجن و السجان"، تأييدا للموقف الحديث، و بذلك قدم شرعية الثورة، و تطور طريق الخلاص، ولإحداث التوازن التام في هذا التصور الديني يستقطب الشاعر تأييد بني اسرائيل عن طريق محاورة النبي "حبقوق" عليه السلام:

ألو...هالو!

أموجودٌ هنا حبقوق؟

نعم! من أنتَ؟

أنَا يا سيدي عربي

و كانت لي يد تزرعْ

ترابا سمدته يدا و عين أبي

و كانت لي خطى، و عباءةٌ...

و عَمَامَةٌ و دُفُوفْ...

و كانت لي...

كفى يا ابْنِي!

على قلبي حكايتكُمْ

على قلبي سَكَاكِينْ [1].

و الجدير بالملاحظة، أنه يمنح لكل نبي مرارا للتأييد نابعا من معاناته و مواقفه في حد ذاته، فمعاناة عيسى عليه السلام كانت في العذاب و الصلب*، و محمد (ص) كانت معاناته في النفي و المساومة، أما النبي حبقوق –عليه السلام–طرف المكالمة في المقع الأخير فإن الشاعر ركز على مواقفه التاريخية من بني إسرائيل، حيث كان يعرف باستنكاره لظلمهم، و ثورته عليهم، و من كلماته:"ويل لمن يبني مدينة بالدماء و يؤسس قرية بالإثم"[2] ومن الناحية الفنية، فإن الشاعر اعتمد على المباشرة و التقريرية، نظرا لتأسيس هذه الرموز على البعد الفكري الذي يشكل جوهر التجربة، لكن لا يمكن حصرها في هذه النقطة، لأنها تشكل بعدا معرفيا يمكن إخضاعه لعدة تأويلات، و لكونه يتأسس على حقل من التفاعلات الفكرية، ضمنها النص في تركيب سهل، و نسيج لغوي بسيط على اعتبار "أن القصيدة المثقفة رمز كلي تتموضع فيه الرموز المعرفية

الجزئية بشكل متلاحم عضويا، و يتواصل عبر مسافات ضرورية تتيح للقارئ القدرة على متابعتها و فهمها"[1].

و في المقاطع السابقة، تتلاحم الرموز و تتكامل في بناء الوحدة الفكرية للنص، مع إمكانية انفتاحها على قراءات متعددة، و يؤكد هذا التوجه في توظيف الرموز الدينية قول الشاعر في قصيدة "مزامير":

و من يعلمني مراثي إرميا
في طرق أورشليم التي لعنها الربَ،
لكي أعلن للمرة الأولى
تاريخ ميلادي[2]

يتأسس النص على رمزين دينيين، الأول "إرميا"، و الثاني "أورشليم"، التي لعنها الرب" و هو في شكل نص غائب، يتمحور حول هذه المدينة التي شهدت معاناة الأنبياء فنزل عليها العذاب" يا أرشليم يا قاتلة الأنبياء و راجمة المرسلين إليها"[3]. و بهذا التوسيع يولد الشاعر طاقة إيحائية تزاوج بين الماضي والحاضر، أو بين الموروث و التجربة الحديثة لتفجير الكوامن الفكرية والدلالية في الرمز، مما يمكن من تغذية النص الشعري" و لعل الشاعر العظيم هو من أدرك أن الإبداع لا يتأتى بالموهبة فحسب، إنما بتملكه لأدوات أصالته الفنية التي تستند أول ما تستند على هضم الموروث، و استخلاص حالات الإبداع في بعض الظواهر...و إدراك مؤثرات الحاضر الثقافية و استلهام معاناة النفس الإنسانية"[4]. و في بحثه عن الطاقات الكامنة في الموروث، يمنح الشاعر رمز المسيح–عليه السلام–مستويات دلالية جديدة، تبعده عن مفهوم المحنة والمكابدة، ليصبح عنوانا للبحث والولادة المتجددة:

و هذا خروج المسيح من الجرح و الريح
أخضر مثل النبات يغطي مساميره وقيودي
و هذا نشيدي
و هذا صعود الفتى العربي إلى
الحلم و القدس[5]

ينتقل الشاعر من الاستحضار المباشر لرمزه، والذي كان يعتمد على النداء "يانوح"، أو الحوار المباشر، إلى تقنية التداعي حتى يصبح الحوار داخليا بين الذات و الذاكرة الجماعية، ونتيجة لهذا التركيب المؤسس على التداعي، تتولد الصور جزئيا بطريقة تراكمية لتشكل صورة كلية تحقق وحدة التجربة، و تؤسس الحلم بالولادة الجديدة، من ماض أثقلته القيود. كما يطعم الرمز الرئيسي "خروج المسيح" برمز جزئي به يحدد

معالم الإيحاء فلفظة "أخضر" تتجاوز دلالتها المعجمية اللونية إلى الرمز للخصب و النماء و العطاء المستمر، لما لهذا اللون من تناول خاص في الذاكرة الجماعية إذ توحي بالخلاص و السلام كما يحمل هذا اللون معنى القداسة، حيث يرتبط بمفهوم الجنة عند المسلمين، و النماء والخصب في الطبيعة، فكانت له فعالية خاصة في النص، لما يضفيه من إيحاءات متعددة تعكس حلم الشاعر بالانبعاث في الولادة الجديدة "و هذا صعود الفتى العربي إلى الحلم و القدس". و اعتمادا على هذه الرموز، فإنه يمكن قراءة النص من مستويات مختلفة و ذلك ما يوحيه "خروج المسيح من الجرح والريح"، إذ الجرح نمط للمعاناة، و الريح ترميز للثورة، مما يومئ إلى مخاضها العسير، و إلى أن حلم الخلاص على وشك التحقيق، و ما يثبت هذه الوجهة، صفة الاخضرار التي يخرج بها المسيح أخضر مثل "النبات". إن التخلص من المباشرة في استحضار الرمز، لا يعني كمال البناء في ناحيته الجمالية، لأن الموروث يظل بحاجة إلى روافد تغذيه، و تشبعه و قد تولد بتلقائية عند حضور النموذج، في شكل نص غائب، مما يفسح المجال لتعدد القراءات، خاصة و أنها تشكل أهم ميزة للرمز، و من ذلك قول الشاعر:

و كيف تتسع عيناي لمزيد من وجوه الأنبياء؟
اتبعيني أيتها البحار التي تسأم لونها
لأدلك على عصا أخرى
إنني قابلٌ للأعجوبةِ
كالشرقِ...[1]

يبدأ النص في تشكيل معجزة النبوءة الفلسطينية، واسعة اتساع الحلم و تخلق خارج عصرها من بعد تاريخي، و جغرافي خارج الزمان و المكان، ولذلك تركز دلالة الصورة على بلاغة الغموض الشفاف الذي يثير في ذهن القارئ استفهامات ناتجة عن طمس معالم الدلالة التي تختفي حدودها بكسر نظام العلاقة اللغوية، حيث لا تعتمد–كما هو في السطر الأول–على البنية السطحية للجملة، والتي تشكلها العناصر النحوية و المعجمية، فتذوب كل تلك العناصر، و يبقى مجال وحيد لقراءة النص، هو مجال النبوءة أو الرؤيا حيث تعتمد على مجموعة مفاتيح (رموز جزئية) بها ينكشف الغموض تدريجيا وصولا إلى جوهر الصورة
الكلية في السطرين الأخيرين "لأدلك على عصا أخرى، إنني قابل للأعجوبة كالشرق".لقد بدأت ملامح النص، تتحدد اعتمادا على ثلاثة عناصر لغوية "الأنبياء، البحار، العصا"، و بتفجير إيحاءاتها على النص الغائب المطموس بين هذه الأسطر تحضر المعجزة البعيدة في الزمان لتلتحم مع الواقع المعاصر، إنها معجزة الخروج التي تنوب عن المعجزة الفلسطينية في الخروج أيضا، و المتمثلة في "عصا موسى عليه السلام"، و انفلاق البحر، أو قد تكون حدث العصا في مواجهة فرعون و السحرة، أو في تفجير أعين الماء، و نلاحظ هنا أن النص الغائب متعدد الأبعاد، مما يفرض تعدد القراءات لارتباط "عصا موسى"، بأحداث كثيرة، يقول :"فألقى

موسى عصاه فإذا هي تلقف ما يأفكون"[1] و قوله تعالى:"فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق، فكان مل فرق هي كالطود العظيم و أزلفنا ثم الآخرين و أنجينا موسى و من معه أجمعين"[2].

و بتعدد مصادر الرمز —و عن كانت متقاربة–فإن ذلك يفسح المجال لحركيته داخل النص، و انفتاحه على حقول دلالية مختلفة، و لعل هذا ما ذهب إليه "يونج" عندما تحدث عن أهمية الموروث في النص الشعري، ففي رأيه أن "الذي يتكلم بالصورة البدائية إنما يتكلم بألف لسان، و يرفع الفكرة التي يعبر عنها فوق مستوى الشيء الوقتي الغابر، و يضعها في مستوى ما هو أبدي خالد، و يجعل ما يبدو أنه تعبير فردي، تعبيرا جماعيا"[3] ويحافظ النموذج التراثي "عصا موسى" على نفس التركيب، فيشكل حركية وفق مفاتيح تعزل العلاقات السطحية للمعاني، وتجبرنا على الغوص في أعماق التجربة، و تمثل العلاقات اللغوية في نسيجها، مما يثير بقية المستويات و يستدعيها:

تتحرك الأحجارُ

ما سرقوا عصا موسى

و أن البحر أبعد من يدي عنكُمْ

إذن تتحرك الأحجارُ[4]

لا نلمح في هذه الأسطر، إلا غموضا يتكثف عبر تداعي الصور و ينمو بتقطيعها إذ أن الواقع اللغوي القاعدي يجعل منها وحدة متنافرة الأجزاء، نتيجة البتر المتعمد للتراكيب، فلا توجد علاقة ترابطية بين السطر الأول "تتحرك الأحجار"والسطر الذي يليه:"ما سرقوا عصا موسى"،وكذلك بالنسبة لبقية الأسطر غير أن الكامن في المخيلة الجماعية، يحيلنا إلى الموروث المستحضر، والذي به نركب بين المفاتيح المتوفرة في النص لنبني الصورة الكلية، إنه يتجاوز الواقعة النحوية فتصبح العلاقة بين الصور الجزئية علاقة تجاوزية مشبعة بالحركة

التي يثيرها الحيز المكاني، وبذلك يوضح الشاعر مبهمه، ويفك منغلقه، إنما الرغبة الجامحة في التحويل وكسر الركود، و محاولة خلق المعجزة الفلسطينية لبعث الحياة في الجامد، و التي يريدها الشاعر شبيهة بمعجزة موسى عليه السلام عندما ضرب الحجر بعصاه فاندفع منها الماء، يقول تعالى:"و إذ استسقى موسى لقومه فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينًا"[1] ونلاحظ كيف يشكل الموروث عن طريق التلميح والإشارة التي تستدعي أكثر من نص غائب مما يزيد الصورة ضبابية و غموضا يدفع إلى تأمل جزئياتها و أبعادها و يبدو أن الشاعر بدأ تجربة الغموض، بحيث لم يعد استحضار الموروث مجرد أنماط جاهزة، بل أصبح يتفاعل مع سياقات رمزية تتأسس على لغة التجريد، و غرابة التصوير، مولدة حقلا دلاليا يعتمد على الإيحاءات النفسية التي تثيرها التجربة الشعورية في النص بما تعتمده من أنماط و موروث يحمل رؤياها:

يا أهالي الكهف، قوموا و اصلبوني من جديد

إنني آتٍ من الموت الذي يأتي غدا

آت من السحر البعيد
وذاهب في حاضري غدكم
أنا قشرت موج البحر زنبقة لغزة...(2)

ينبني النص في هذا المقطع على جدل بين الماضي بما يحمله من تفجعات والمستقبل بما تتراءى فيه من آمال و أحلام، فيركز على مفهوم البعث باستحضار "أهل الكهف" كرمز قرآني يحقق جدلية الزمن، و تستمر حركة الجدل في شكل صراع سرعان ما يتحول إلى حوار داخلي بين الذات الواعية، و مخزون الذاكرة بما تحمله من تطلعات وآفاق، فتحل الرؤيا التي يثيرها نموذج "أهل الكهف" إشارة إلى رفض الواقع "وذاهب في حاضري غدكم" ونتيجة لكثافة الحقل الدلالي أصبحت المفاهيم معتمة، إذ لا تكاد تتحدد معالم سطر حتى تتدفق معالم جديدة غير متوقعة، إلا أن النموذج الأصلي "الرمز الديني في أهل الكهف" يبقى قطبا لجميع الظلال و الشاعر عندما يدعو أهل الكهف لصلبه غنما ينتظر مرحلة الوثوب و الانبعاث الكلي، و قد يفهم من السياق تراجعا و اغترابا، ولذلك فهو يرفض البقاء في زمن تتوالى فيه الهزائم، و المأساوية، و يفجر هذا الإيحاء فعل "اصلبوني"، على أن المفهوم سرعان ما يحجبه السياق بتكرار اسم الفاعل :"آت" من الموت. و ما يكاد هذا المفهوم يتشكل و يتضح حتى يعود الغموض باستعمال تركيب رمزي بأسلوب قريب من التصوير السريالي، قائم على التجريد و الانغلاق التام، دون ترك أي ظل أو هامش لمحاولة إدراكه "أنا قشرت موج البحر زنبقة لغزة" و منه يحضر وجه الحيرة والاغتراب لتتحدد معالم التجربة النفسية و يوضح هذه الوجهة مقطع آخر

يتمحور الرمز فيه على أهل الكهف:

"هنا الخروجُ، هنا الدخولُ
هنا الذهابُ، هنا الإيابُ
و لا مكانَ هنَا
أنا المزمنُ الذي لن تفهموني خارج الزمن الذي أَلْقَى
بِكُمْ في الكهفِ(1)

يبدو الجدل أكثر وضوحا، إذ تحدده مجموعة المتفاعلات في الأسطر الأولى "خروج، ذهاب، إياب" وهو تضاد يشكل الصدام والمواجهة، به ينقلنا الشاعر إلى الحضور المفاجئ للرمز "أنا الزمن الذي لن تفهموني..."، و الذي يصل إلى ذروة التشبع المرتكز على الضبابية والغموض، مما يساهم في تفجير طاقة البوح بالمعالم النفسية حيث يكرس أحاسيس الاغتراب والحلم بالعودة.يقول درويش في مقطع آخر:

بدموع هاجرَ، كانت الصحراء جالسة على جلدِي
و أولُ دمعةٍ في الأرضِ كانت دمعة عربية

هل تذكرون دموع هاجرَ أول امرأة بكت في هجرة لا تنتهي؟
يا هاجر، احتفلي بهجرتي الجديدة من ضلوع القبرِ
حتى الكون أنهضُ
يسكن الشهداء أضلاعي الطليقةَ
ثم امتشق القبور، وساحل المتوسطِ
احتفلي بهجرتي الجديدهْ [2]

يولد درويش، من محنة الذات داخل النفي الذي يمتد إلى بدايات التاريخ العربي، معبرا للرمز يتجاوز الواقع المأساوي، و يتمثل التجربة بكل خصوصيتها، فيستبين حمولاته الفكرية انطلاقا من الهجرة الأولى، حيث يبدأ الرحيل مع "هاجر" بحثا عن حياة متجددة، و بناء آخر للوطن، لأن الهجرة الأولى-تتمثل في الرمز الديني الذي اختاره الشاعر لتجربته-كانت هجرة لميلاد أمة من أبناء إسماعيل-عليه السلام-تماثل هجرة الفلسطيني المعاصرة بحثا عن وطن، وبذلك يكون حقلا معرفيا، ودلاليا تتداخل فيه الأفكار،و تتقاطع الرؤى بين واقع مأساوي، ومستقبل ضبابي غير واضح "بدموع هاجر، كانت الصحراء جالية على جلدي"هل تذكرون دموع هاجر، أول امرأة بكت في هجرة لا تنتهي"، فلا نهاية الرحلة،ولا الصحراء تحمل مخاوف الشاعر وهواجسه اتجاه مستقبل غامض لا تبدو فيه غير متاعب الحل والترحال،فينبعث من تركيب السياقات
الذي يمزج بين الذاتي والموضوعي، وبين الواقعي والتاريخي إيحاء بالغموض الممتد امتداد الرحلة" احتفلي بهجرتي الجديدة"، لكنها رحلة نحو العودة و من أجل بعث الوطن وكثيرا ما نجد الشاعر يستحضر مثل هذا الموروث الذي يختزن مواقف البعث والولادة المتجددة، و هو بذلك يكرس فكرة الحلم بالعودة، من خلال الرؤيا التي تمتد عبر زمن الموروث، و تتجاوز الواقع دون أن تلغيه، فالشاعر استطاع أن يشكل من حادثة نزول الوحي، و ما دار بشأنها من حديث بين الرسول —صلى الله عليه وسلم-و أم المؤمنين خديجة-رضي الله عنها-بعدا فكريا يستلهم منه الأمل و اليقين يقول:

و مالتْ خديجة نحوَ النَّدَى، فاحْتَرَقَتُ
خديجةُ
لا تغلقي البابْ
إن الشعوبَ ستدخلُ هذَا الكِتاب
و تأفلُ شمسُ أريحَا
بدون طقوسْ[1]

هذا النموذج الرمزي مشبع بنبوءة الرؤيا، و بشرى الخلاص "لا تغلقي الباب"، وذاك ما يشير إلى الإبقاء على الأمل في العودة، لأن المستقبل يبشر بها "إن الشعوب ستدخل هذا الكتاب"، وهنا يوظفه

كمعادل موضوعي وفكري محدود المعالم واضح المفهوم، وذلك لا يؤثر على قيمته الجمالية، خاصة و أنه مستحضر في شكل نص غائب، يتطلب من القارئ تشبعا ثقافيا لتفكيكه، و إعادة بنائه في إطار التجربة الشعرية وهو ما نبه إليه ابن رشيق بقوله:"والشاعر مأخوذ بكل علم....لاتساع الشعر و احتماله كل ما حمل"[2] وعندما يستحضر الموروث، إنما يخلق عالمه الخاص الذي يمتد عبر البناء الفني للنص، حيث تتحول الصورة بالرمز إلى رؤيا تتداخل في حركة لا نهائية، داخل الذاكرة الجماعية، ليعيد تشكيل الواقع الفلسطيني انطلاقا من رموز العهد القديم. يقول:

أُنادي إشعيَا*: أخرج من الكتب مثلما خرجُوا

أزقة أورشليم تعلق اللحم الفلسطيني فوق مطالع العهد القديم

و تدعي أن الضحية لم تغير جلدهَا

يا إشعيَا لا تَرْثِ

بل أهْجُ المدينة، كي أحبك مرتينِ

و أغفر لليهودي الصبي بُكَاءَه...[1]

يعود النبي "أشعياء" –عليه السلام–من ذاكرة الشاعر، و من كتب العهد القديم مثلما عادت إسرائيل، لكنه لم يأت ليرثي، أو ليبشر، إنما حل شاهدا على المذبحة و على جرائم من انبعثوا باسم الثورات "اخرج مثلما خرجوا، و ليقر جرائمهم الممتدة عبر التاريخ. لقد وجد فيه الشاعر موروثا خصبا، متعدد الأبعاد، سواء في التجربة الذاتية أو الموضوعية، به خلق عالمه النفسي، صور واقعة، بكل إشكالات الصراع فيه، و هو بذلك يذهب بموروثه مذهبا فكريا، يقوم على الحلم و على الرؤيا التي من خلالها يتفتح على عالم الأفكار على اعتبار أن "الرمز صورة كبيرة تتفتح حول فكرة، و ينبعث طيبها في كل سطور الأثر الأدبي"[2].

و لذلك يلاحظ على النماذج الرمزية ارتكازها على الوظيفة الفكرية بصفة دائمة، وهذا لا يعني أنها أصبحت مجرد بدائل تعبيرية راهنة، بل إن هذا الجانب يشكل حلقة في سلسلة بناء النموذج الرمزي.

و تستمر عملية البحث على هذه النماذج، لتحضر بكل أفيائها و تجاربها، مستقطبة الأفكار والدلالات التي تصبح لا متناهية –أحيانا– لتعددها في المقطع الواحد ولكونها تجمع بين الفكرة، والرؤيا، و الواقع، فتصبح حضورا زمانيا، ومكانيا، يصوره حركية مشبعة بالإيحاء، و البعد المعرفي يقول الشاعر:

و لهم حكايتهم و آدمُ..جدُ هجرتهم بكى ندمًا، و للصحراء هاجرْ

والأنبياء تشردوا في كل أرضٍ، والحضارة هاجرتْ و النخل هَاجَرْ

لكنهم عادوا قوافل،

أو رؤى،
أو فكرة،
أو ذاكرةْ
و رأوْا من الصور القديمة فتنةً أو محنةً تكفي لوصف الآخرةْ
هل كانت الصحراء تكفي للضياعِ الآدمي؟ وَصَبَّ آدمْ
في رَحِمْ زوجته، على مرأى من التفاحِ، شهد الشهوة الأولى. و قاومَ
موته يحيا ليعبد ربه العالي، و يعبد ربه العالي ليحيا
هل كان أول قاتل–قابيل–يعرف أن نوم أخيه موتْ
هل كان يعرف أنه لا يعرف الأسماء بعدُ، و لا اللغةْ
هل كانت امرأة يغطيها قميصُ التوتِ أولَ خارطَةْ؟
لا شمس تحت الشمس، إلا نور هذا القلب يخترق الظلالْ
كَمْ من زمان مر كي يجدوا الجواب عن السؤال، و ما السؤالْ
إلا جوابٌ لا سؤال لهُ، و كانت تلك أسئلة الرمال إلى الرمال[1]

لقد تعمدت أن أقتطف هذا المقطع المطول، لكونه يشكل بداية مرحلة جديدة في شعر درويش، حيث لم يعد يعتمد على النموذج التراثي الواحد في النص، بل أصبح يجمع بين رموز، تختلف في مصدرها و طبيعتها، و نلاحظ ذلك وفق الجدول التالي لرموز المقطع السابق:

الرمز التراثي	الرمز الطبيعي	الرمز الخاص بالتجربة الشعرية
آدم	الصحراء	الحضارة هاجرت
الأنبياء	النخيل	فتنة ومحنة الصور القديمة
زوجة آدم (حواء)	الشمس	الهجرة
قابيل و هابيل	الرمال	الشهوة الأولى
الآخرة		نور القلب
		الضياع الآدمي

إن تزاحم الرموز و تنوعها يخلق فضاءات مشبعة بالانفعال و يمسرح الأحداث بتلاحق مستمر في زمن متغير و نسبي يمتد نحو الأعماق التاريخية بدءا من آدم في هجرته الأولى (الخروج من الجنة) "آدم جد هجرته بكى ندما" مرورا بأهم التفاعلات اللاحقة لتلك الهجرة فتتكدس الرموز –كما هو موضح في الجدول–بشكل يضعنا أمام إشكالية معرفية تذهب بالنص في كل الاتجاهات، و تبقى ظلال الرموز الطبيعية الوحيدة، التي ترسم

رؤيا مشوشة تخلق صورة تتحرك بين طرفين متناقضين بشكل تصاعدي، و فجائي "فآدم" تلحقه الهجرة الأولى و النفي، و الأنبياء يتواصل تشردهم، و حتى المعالم الحضارية تلقى المصير نفسه، و يلحق هذا الفعل (الهجرة و النفي) رد فعل نقيض يرسم حلم العودة، أو يواصل الرحيل في اتجاه مضاد للأول "عادوا قوافل، أو رؤى، أو فكرة أو ذاكرة" ثم يتشكل الحدث الرمزي مرة أخرى من الاستمرار و الخصب بإعلان الولادة الجديدة "وصب آدم في زوجته"، وهذا الحديث بدوره يلتقي بنقيضه: "القتل، الجريمة، و معالم الإنحطاط والضياع" "وهل كان أول قاتل قابيل" و تظل الصورة الكلية تتشكل، و تبني دلالتها بجمع هذه المفارقات، حتى يتكشف مفهومها النهائي الذي يستقرئ الواقع الإنساني "لا شمس تحت الشمس إلا نور القلب" فهل هي البحث عن إنسانية الإنسان، وسط خراب و هدم متواصل منذ بداية الخلق؟ و يبقي الشاعر على سؤاله و لا جواب له، إلا استمرار الدمار و الضياع، ممثلة في "أسئلة الرمال إلى الرمال". لقد بلغ هذا المقطع أقصى حدود التصوير الرمزي

سواء في ناحيته الدلالية أو في معمارية الرمز معتمدا على تفجير الإيحاءات المتواصلة عبر الرموز الطبيعية و الخاصة، مغذية النص بفضاءات مشعة من الرؤى، و الصور المتكاملة بتناقضها، محدثة جدلا عنيفا، و حوارا فكريا، يحمل خبايا الصراع الداخلي الذي يرسم وجه الحيرة و يمدد ملامح الذاكرة التي تتأرجح بين الغياب والحضور، مشكلة حدثا دراميا، تتمحور حوله التجربة:

هذا غيابي، سيدُ يتلو شرائعه على
أحفادِ لوطَ، و لا نرى لسدومَ مغفرة سوايْ
هذا غيابي سيد يتلو شرائعهُ، و يسخرُ من رؤايْ
ما قيمةُ المرآة، للمرآة؟ لي وجهٌ عليك و أنت لا
تصحو من التاريخ، لا تمحو بخارَ البحرِ عَنْكْ[1]

يرتد الشاعر إلى نموذجه، ليغيب في الحلم باحثا عن أصل لمأساته، فيستحضر ما لحق بـ "سدوم" على طريقة المماثلة بالواقع، مستقطبا بلاغة الرمز فسدوم بكل ما تخفيه من أسرار و بما تنشره من ظلال، تفرض قراءة فكرية للنص يتعانق فيها الموروث بالمعاصر، ليفسر سر المأساة، و يعلن عن ولادة الوعي من استكشاف الحاضر، و عندما يصرخ "هذا غيابي"، إنما يعلن بداية رحلة الكشف، عبر رؤى تتجاوز الواقع، و تمتد نحو الماضي إلى أحفاد لوط "وقصة سدوم"، و في قراءة مستقبلية للتاريخ، حيث يلعب توالد الصور عبر تيار الوعي، دورا رئيسيا في إنتاج الرمز بتأسيس حالة تجريد تبرر الحلم و ترفض اغتراب الذات، برفضها للمأساة الواقعية "ما قيمة المرآة للمرآة" و أنت لا تصحو من التاريخ، لا تمحو بخار البحر عنك، فكل هذه الومضات التصويرية تبعث فينا دهشة البحث لاعتمادها على الغموض و التجريد، مما يدفعنا إلى إعادة الكشف الشبيه

بالبحث عن المطلق، كما يلاحظ تكثيف فعل المضارع و سيطرته الكلية على الأزمنة النحوية في النص" يتلو، يرى، يسخر، تصحو، تمحو" إذ بها يتخلص الشاعر من زمن الموروث في سياقه التاريخي و يكتفي بإحالته على الحاضر، و هي أيضا تساهم في تأسيس الرؤيا على زمن تتوفر فيه عناصر الاستمرار والتجدد لأن رؤيا الشاعر ترحل من واقع مأساوي تتلاحق فيه الصدمات على الذات فتواجهها بالتجاوز، و من هنا يحدث الانفصال الغربوي، أو التموقع داخل الأنا، بعدا عن "سدوم" المعاصرة و التي يلاحقها الانحطاط و الضياع من كل صوب، و تتكرر فيها الهزائم و عندما تتفاعل التجربة بالمأساوية لا تجد الذات غير مجال النبوءة، لتفريغ الشحنة الانفعالية فتمتد في ذاكرة الشاعر أو الذاكرة الجماعية لتستحضر نموذجا تراثيا به يفجر الكامن و يمتص الصدمة، و هو بذلك يقيم علاقة تحويلية (تجاوزية) تلخص شكل المعاناة، و ترسم تفجعاتها:

أعندك ما يثبت، الآن أنك أمي الوحيدةْ؟
و إنْ كان لا بد من عصرنا، فليكن مقبرةْ
كما هو، لا مثلما تتجلى سدوم الجديدةْ
و لن يغفر الميتونَ لمن وقفوا مثلنا حائرينْ
على حافة البئر: هل يوسف السومري أخوناَ
أخونا الجميلُ، لنخطف منه كواكب هذا المساءِ الجميلْ؟
و إن كان لا بد من قتله، فليكن قيصر
هو الشمس فوق العراق القتيل...! [1]

ترتسم الصورة بسؤال يبث حزنا عميقا، و يلوح بوجه الحيرة، كما يؤطر واقعا ذهبت فيه قيم الأخوة ويتجلى "كسدوم" بكل عناصر القبح، و الخطيئة التي لا تنتهي، و لن يغفرها التاريخ لأمة تهاوت، و أسقطت كواكب يوسف، ولذلك فقد تمحورت حركة النص بين الماضي والحاضر في علاقة تجمع بين يوسف –عليه السلام–، و العراق، في استحضار للمحنة بكل عناصرها الواقعية والتاريخية (صورة العراق القتيل، وصورة يوسف في البئر)، وترتبط ترابطا بنائيا، تتكامل في داخله الأجزاء، لتصل إلى إيحائها النهائي الذي يؤكد الظلم الثاني من خلال الظلم الأول "و أن كان لا بد من قتله فليكن قيصر" لقد وحّدت المأساوية جميع العناصر النصية و كانت محنة يوسف في المحور الفجائعي الذي يروي محنة العراق بقطف كواكب الرؤيا الأولى، و هكذا تتدفق التجربة من موروث ديني، يصنع الملحمة الفلسطينية التي منحها الشاعر بعدا أسطوريا من خلال مزج الرموز، و تكثيفها، مما يغذي النص الشعري المؤسس عليها، بعناصر الاستمرار والتجديد، و إمكانات الإضافة. و من خلال استقرائنا لمجموع الرموز الدينية، نلاحظ أن محمود درويش في توظيفها في النص الشعري

قد مر بمراحل، تشكل الإنابية مرحلتها الأولى، ثم تتطور لتصبح مزجا بين عناصر ثقافية، مختلفة المصادر، يوجد النص الغائب بعدها الفكري، كما يقوم النص في شكله بصهر كل الرموز، معتمدا المفاجأة الأسلوبية، و التراسل الدلالي و يبدو أن الشاعر قد بلغ مرحلة أكثر تطورا في المجموعات الأخيرة "حصار لمدائح البحر"، "أرى ما أريد"، "ورد أقل" "أحد عشر كوكبا"، بحيث يتأسس فيها النص، و هذا الغالب الأعم، على رمز جوهري يشكل جوهر الدلالة ترفده مجموعة أخرى من الرموز الجزئية، و تكون متداخلة في أنواعها و مصادرها و مضامينها في إطار التجربة الواحدة، و تتبلور هذه الظاهرة أكثر في القصائد الطويلة،التي تعتمد على الصور المقطعية، وخير ما يمثلها ديوان "أحد عشر كوكبا"

في قصيدته التي تحمل عنوان الديوان حيث يرتكز البعد الفكري للرمز على رؤيا يوسف عليه السلام :"إذْ قال يوسف لأبيه، يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبًا، و الشمس و القمرَ رأيتهم لي ساجدينَ، قال يا بنيَّ لا تقصص رؤياك على إخوتكَ فيكيدوا لك كيدًا، إن الشيطان للإنسان عدوٌ مبينٌ"[1] ثم تتمفصل القصيدة في مقاطعها الداخلية على رموز جزئية، تتشابك في المقطع الواحد، و تشكل بناء مقطعيا للصورة.