مجلـــة كليـــة التربيـــة
العـــــدد الرابع والثلاثون
شباط / ٢٠١٩

الوصف في قصيدة "لوحات متوهجة "للشاعر محمد مردان

Description in a popem glowing painting

of poet Mohammed Mardan

D holder in Arabic Literature Mail: reemalhafode@gmail.com

د.ريم محمد طيب الحفوظي– دكتوراه ادب عربي ـ كلية الاداب– جامعة الموصل

الملخص

اولى النقاد العرب أهمية كبيرة للوصف في الشعر العربي، إذ احتل مساحة واسعة في القصيدة العربية، لانه يشكل نظاما ونسقاً من الرموز والقواعد التي تستعمل لتمثيل العبارات او تصوير الشخصيات، إذ إنّه يقدم جملة من الأشياء يجب ان تصور دلالتها بصرياً، لأنه ذا فاعلية بصرية ومشهدية، ثم تطورت طرائقه وأصبح فناً مكتفياً بذاته، إذ يتكون من علاقات دقيقة، ثم تحول الوصف في الكتابة الحديثة الى مستويات التعبير عن تجربة معقدة تتداخل مع سائر المستويات الشعرية وتتقاطع فيه، إذ إن حساسية الوصف الشعري الذي تشتغل عليه قصيدة الشاعر تبع من الطاقة الشعرية الكثيفة التي تتمظهر فيها ذاته الشاعرة لأن هذه الذات لا تصف الأشياء الشعرية في القصيدة، وصفاً مجرداً لغرض التزيين البلاغي بل يأتي وصفها محملاً بالقيمة الشعرية المتعلقة بالحدث الشعري والشخصية الشعرية والمقولة الشعرية التي تحملها القصيدة، لهذا اخترنا قصيدة (لوحات متوهجة) للشاعر محمد مردان. لما تتمتع به هذه القصيدة من سمات شعرية ولما يتمتع به الشاعر من صدق فني منبعث من تفاعل الشاعر الارادي مع ما فيه من رؤىً واحاسيس وهو يعيد للشعر شفافيته العالية التي تمثل ملمحاً رئيساً من ملامح هويته الفنية.

The Description in a"Glowing Painting" poem

by Mohammed Mardan as Module

PhD. Reem Mohammed Tayeb Al-Haffoudi/ Lecturer-doctorate in Arabic literature / College of Arts /Department of Arabic language / University of Mosul
Phone No. 07701829152
Email : **reemalhafode@gmail.com**

Abstract

The Arabic critics pay large attention for the description in Arabic poetry, as It occupies large area in Arabic poem, it represent system and arrangement of symbols and rules that is used to act phrases or character illustration. It offers a collection of things, which must visual cue, which have visual and scene efficiency, then mythologies developed the expression depending on complicated experience levels interference and cross with all poetry levels. The sensation of poetry description of poetry sonnet stem from high-density poetry power that the poet essence of poetry has showed on it, that essence does not describe an abstract description of those poetry things in the sonnet for rhetorical decorate but it describe the poetry value that related to poetic events, poetic character and poetic speech which carried within the poem. So we choose "Lawhat Mutwaheja" (glowing paintings) by Mohammed Mardan. As it is enjoyed with poetic features and what the poet enjoy with artistic honesty emitted from the vulnerable interaction of poet with visions and emotions when he repeat the high transparence that represent a major feature of artistic feature of identity

الوصف الشعري في قصيدة " لوحات متوهجة"

للشاعر محمد مردان إنموذجاً

يعرف قدامة بن جعفر ت "٣٣٧هـ" الوصف بأنه "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات"(١)، ويرى ابن رشيق القيرواني ت"٤٥٦هـ" بأن أحسن الوصف "ما ينعت به الشيء حتى يكاد يمثله كياناً للسامع"(٢)، وعليه فالوصف في اصطلاح النقاد القدامى له غاية محددة هو عكس الصورة الخارجية من صورتها المادية إلى صورة أدبية، وإنّ قدامة بن جعفر قد أعطى دلالة اصطلاحية للوصف وافاد ابن رشيق من هذه المسألة في تحديد أهم الصفات المتعلقة بالوصف(٣).

ويشكل الوصف "نظاماً أو نسقاً من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات أو تصوير الشخصيات، أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية"(٤)، وهو بهذا يمثل لوناً من ألوان التصوير، إذ إنّه أسلوب إنشائي يقدم المظاهر الحسية للأشياء، وينهض الوصف بالوقوف عند الملامح الخارجية للموصوف أو الموضوع الوصفي الواحد، وينشأ عن ذلك عدد غير محدد من الموضوعات التي تقبل الوصف(٥)، إذ يقدم جملة من الأشياء ينبغي تصور دلالتها بصرياً، كما إنه يسم كل ما هو موجود بطابع التميز والتفرد داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة(٦)، وبذلك يحقق الوصف نوعاً من الاستقلالية والاستغناء عن المقدمات الخارجية(٧).

أما الوصف في معجم السرديات فإنه "نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها"(٨)، والوصف في العصر الحديث تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي، وهي نوع من التصوير الفوتوغرافي لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأمكنة والأشياء ووصفوها بكل دقة، إنّ الوصف التعبيري هو الذي يصور الأشياء من خلال إحساس المرء بها(٩)، إنّ مهمة الوصف هي أن يقوم بوصف ما يحتويه هذا المكان من أشياء لها علاقات بشخصية القصيدة(١٠)، فنجد أنّ الوصف مرتبط بفن الرسم لأن الأدب في مقدمته لون من ألوان التصوير وهو يقف عند الملامح الخارجية للموصوف أو الموضوع الوصفي الواحد، فينشأ عن ذلك عدد غير محدد من الموضوعات التي تقبل الوصف(١١)، في فكره وخياله. كما يعمل الوصف على تصوير الشخصية وبيئتها لتكون متلائمة معها ومع الجوّ الذي تعيش فيه، وتقوم بأفعال تعبّر

عن انتمائها، ويعمل الوصف على تقديم حالة من الإحساس البصري للقارئ لكي يتمكّن من تصوير الشخصيات داخل المكان(١٢).

فالوصف إذن يقدم جملة من الأشياء يجب أن تصوّر دلالتها بصرياً، وعلى هذا فالوصف يعدّ "فاعلية بصرية ومشهدية، وهذا المجال الواسع الذي ترتع فيه العين وتمارس من خلاله وظيفتها"(١٣)، وقد تطور الوصف كما تطورت طرائقه الفنية فأصبح فناً مكتفياً بذاته، إذ إنّه يتكون من علاقات دقيقة.

يحدد الوصف الحدث ويأخذ هويته، كما يعمل على تصويره وتشخيصه، كذلك يمكن للوصف أن يرى الأشياء سواء أكانت موسيقية أم لونية وهو يحدد الواقع ويكشف الرابط بين الشخص والطبيعة(١٤)، ولم يعد الوصف بذلك إبرازاً لمقدرة معجمية تتباهى بامتلاكها لناصية التعبير لأنها تمتلك لائحة من المفردات تطلقها في مجال وصفي بدفقٍ يوحي بأنه بلغ مرماه وأدّاه ببالغ الدقة أو المقدرة البلاغية(١٥).

لقد تحول الوصف في الكتابة الحديثة إلى مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة يتداخل مع سائر المستويات الشعرية ويتقاطع فيه، وعبر المستويات الأخرى للنص الأدبي الذي ينتمي إليه "فالمكان سواء أكان مغلقاً أم مفتوحاً يستطيع أن يفسر كثيراً من الدلالات الاجتماعية والنفسية وإحالتها إلى عالم رمزي أو واقعي أو متخيل"(١٦).

وبما أن الوصف يعدّ تقنية إنشائية، فهو يتناول وصف الأمكنة وما تحويه من الشخصيات والأشياء، إذ إن المكان "يتشكل وتتضح أبعاده من التأثير الاجتماعي والفكري، فالواقع يبقى خارجاً ما لم نجد فيه أفكاراً يفسح من خلالها الإنسان معنى جديد لأبعاد ذلك المكان"(١٧)، ونجد الشاعر محمد مردان يركز كثيراً على عنصر الوصف في قصائده حتى أن اللغة التي استخدمها تبدو شعرية في مفاصلها الوصفية، لذا نجد أن الوصف واحد من أبرز خصائص العمل الشعري في أعمال مردان، إذ نلحظ أنه لا يميل إلى الوصف التقليدي التزييني، بل إنه يميل في أغلب الأحيان إلى ذلك الوصف الذي لا يتجزأ أو ينفصم عن بنية القصيدة والذي ينقلب صبراً وأناة وقدرة على التقاط الدقائق برؤية دقيقة.

إذ يرصد الشاعر المشاهد الوصفية المؤثرة ليمنح القصيدة الشعرية دفقاً وتلقائية لما يناسب أهمية صنع بعض الأطر الجمالية داخل كيان الحياة التي تتعرض لمتغيرات خطيرة، وسنقتصر في

دراستنا على نموذج واحد من قصائد الشاعر لتوضيح الوصف الشعري من ذلك قصيدة "لوحات متوهجة"، فهي تقدّم بنية التقطيع الشعري في القصيدة هنا بوصفه نمطاً متميزاً ينهض على آلية التقطيع العنواني، إذ نجد أَن القصيدة تتألف من مجموعة من اللوحات الشعرية تأخذ كل لوحة عنواناً مستقلاً داخل عتبة العنوان الكلي الذي يجمع اللوحات كلها، إذ ثمة تناسب وتشاكل وتماهٍ بين عنوانات القصيدة من جهة وبين العنوان المركزي من جهة أخرى، فضلاً عن التداخل المونتاجي في القصيدة، أي أن كل مقطع أو لوحة في القصيدة يمثل جزءاً من تجربة القصيدة، وبمجموع اللوحات تتشكل الرؤية العامة للقصيدة إذ تحقق هذه القصيدة المقطعية نوعاً عالياً من التشكيل(١٨)، لأن التشكيل يضمن للقصيدة فضاءً ينطوي على درجة عالية من التكامل والصيرورة الشعرية، وبهذا فإن كل مقطع من مقاطعها يمثل لوحة معينة من لوحات تجربة القصيدة حتى إذا اكتملت اللوحات وصلت القصيدة إلى شكلها النهائي.

وعليه فالقصيدة هنا تشتغل على مجموعة من اللوحات يجمع بينها لحظات وتجارب عديدة، في ظاهرها متناقضة وفي باطنها متوحدة، يجمعها تيار انفعالي واحد يبدأ بالتوحد وينتهي بالشاعر، إذ يقدم العنوان هنا "لوحات متوهجة" إعلاماً نستشعر فيه نبضات ودفقات شعورية تتواشج معها حالة الوصف الكينوني التي تبحث عن كوامن النفس، في سياق وصفي درامي يتنوّع بتنوّع حالات التجربة الشعرية وتفاصيلها.

ففي القصيدة الأولى "توحد" ينحو فيها الوصف نحواً زمنياً يقول:

أحياناً يأتيني
من فاختة
تسكن كفيَّ،
أو آصرةٍ
لا تحجب أسرارَ الحلاّج،
وأحياناً
يرسو في النار، كتاباً... (١٩).

إنَّ التوحد هنا في القصيدة يشي بكونه بعيداً عن الأشياء والآخر ولكن هو في الأساس لحظة جلوس الشاعر أو "الأنا" مع ذاتها المتوحدة، التي تستشعر بأنها كون صغير يستجلب الأشياء، فالقصيدة هنا تتكون من طبقتين زمنيتين، الطبقة الأولى تتمظهر بقوله:

أحياناً يأتيني

من فاختة

تسكن كفيَّ،

أو آصرةٍ

لا تحجب أسرارَ الحلاّج،

إنَّ هذه الطبقة الوصفية تمثلها المفردة الظرفية الزمنية في دلالتها الحالية "أحياناً" التي تنفتح على الآخر القادم من فضاء الاحتمال بقوله "يأتيني/تسكن/آصرة/تحجب"، فالمقطع الوصفي هنا يأتي من فاختة الإلهام الشعري عبر استحضار الشخصية التاريخية في القصيدة "الحلاج"، بوصفه مثيراً للدلالات في المواقف والأفكار، إذ إن هذه الشخصية تنسحب من الماضي لتلامس الواقع المعاصر، إذ ورد اسم "الحلاج" هنا في النص كإشارة عابرة تهدف إلى إضاءة جزء ما من القصيدة، بوصف الآخر الغامض ما هو إلاّ حباً أو إلهاماً صوفياً أو قصيدة أو أي شيء آخر بدليل حضور مفردات ذات طبيعة صوفية لتبقى القصيدة منطوية على الاحتمال.

أما الطبقة الوصفية الثانية فهي التي تمثل الإطار الشعري نفسه بقوله:

وأحيانـــــــــــــــاً

يرسـو فـي النـار، كتابـاً

إنّ هذه النقطة من التأليف المحمّل بنار التجربة الصوفية العميقة بقوله "وأحياناً/ يرسو في النار/كتاباً" تبيّن فيها أن الآخر إنما هو كتاب، وهو لا يتشكل بصورته الشعرية المركزية في باطن القصيدة، وإنما باستخدام "يرسو في النار" تلك الجملة التي تعبّر عن نضج التجربة الشعرية واستوائها وبلوغها درجة التحول إلى كتاب(٢٠).

إنّ حالة التوحد هنا تكشف عن التوهج الشعري عبر التوحد مع الآخر مما يخرج السري والخفي من الحجب إلى اللا حجب، ليشكل نوراً يرسو كجذوة النار في لحظة الإنارة أو القول، وتتخذ العلامات مظهراً توظيفياً يمنح النص موجهاً تقطيعياً وهي الطريقة السائدة في التشكيل الوصفي، إذ استخدم الشاعر الفوارز في هذه القصيدة التي توحي بتفصيلات تفهم من السياق البنائي للنص، أو الانتقال من صيغة خطابية وصفية مقطعية إلى أخرى في القصيدة، وبهذا فالقصيدة هنا تنتمي إلى الفضاء البنائي نفسه في الاعتماد على طبقات نصية تتكامل من أجل استواء البناء الشعري على هذا النحو، إذ إن تجربة القصيدة هنا تقوم على حشد من الزمان والمكان والصورة واللغة في منطقة بنائية واحدة يمثلها البناء الشعري وينتهي بها إلى درجة عالية من التركيز التي تمثل الحال الشعرية.

أما قصيدة "عبث" فالعبثية هنا في هذا العنوان تعني الأفعال التي تتحرك من دون ضوابط ولا تأتي بنتائج تحقق إيجابية الفعل، فالقصيدة تنتمي أيضاً إلى الفضاء البنائي في الاعتماد على طبقات نصية تتكامل من أجل استواء البناء الشعري، فالقصيدة هنا تتألف من ثلاث طبقات شعرية تتساوى في صورتها النحوية وتتوازى في صورتها الدلالية من أجل صوغ أمثل لهيكل القصيدة الوصفية بقوله:

عبثٌ

أن نهادن جوعاً

عبثٌ

أن نداوي جرحاً

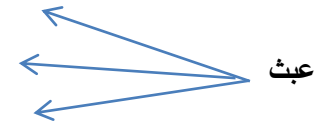
عبثٌ

أن نحاول،

وأدَ قصيدة...[٢١].

فالقصيدة هنا تمثل لوحة شعرية تنتج تشكيلاً وصفياً بكلمة "عبث"، إذ إن تكرار كلمة "عبث" في القصيدة في ثلاثة مقاطع يؤدي إلى تشكيل وصفي مرتبط بعنوان القصيدة الكلّي (لوحات متوهجة)، إن كلمة "عبث" هنا تمثل المرتكز الصوري والدلالي الذي تنهض عليه كل طبقة من الطبقات الثلاثة ثم تأتي "الأداة المصدرية" الناصبة "أن" ثم يعقبها الفعل الجمعي ثم المفعول به.

لقد حشد الشاعر الجمل الفعلية التي تبدأ بالفعل المضارع وذلك لإبراز دينامية هذا الفعل في تجسيد عنصر الحركة والزمن والمحاكاة النغمية والوصفية للأحداث مما يجعل الصور الشعرية صوراً متميزة[٢٢]، وقد أعطى تكرارها إحساساً بالمرارة وبمحاولة التخلص اللاشعوري من عبثيتها بقوله:



إن تكرار كلمة "عبث" في القصيدة يقدّم جواً موسيقياً ينسجم مع طابع الترديد والتوزيع مما يمكن لمسهُ في الموسيقى ذات الاصوات المتعددة، كما أنَّ للتكرار أيضاً مزايا فنية سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية، فضلاً عن الدلالة النفسية التي تستطيع كلمة "عبث" أنْ تضفيها على القصيدة، إذ إن تكرار كلمة "عبث" في القصيدة قد أنتج إلحاحاً من الشاعر على الفكرة التي تحملها لما لها من أهمية وصفية في بناء القصيدة، وما تمثله من مركز ثقل شعوري

خاص في رؤيته الشعرية، بمعنى أَنَّ تأثير مضمون الكلمة هنا عند الشاعر إنما هو مرتبط بالأفعال الجمعية المرتبطة بـ "أنا" الذات الشاعرة، باستخدام المفردات "نهادن/ نداوي/ نحاول" التي ترسم آلية وصفية للتحول الدلالي والصوري من معنى المهادنة إلى معنى المداواة، إلى معنى المحاولة، في سياق الوصول إلى دلالة العبث التي تهيمن على فضاء النص ومقدرات البناء الشعري للقصيدة.

فعبثية الجوع والتداوي تحقق حالة من البحث عن "عبث" جديد يحقق كينونة الشاعر في كون القصيدة هي حالة حياة للشاعر، ولعل من المفارقات في هذه القصيدة أَن الشاعر يقوم بإجراء مقارنة ما بين تجربة الحياة أو عبثيتها وتجربة القصيدة، وبذلك يشير هذا النص إلى حالة كانت سائدة في المجتمع العراقي في فترة التسعينيات وهي تقديم الجوع والصحة على الابداع الشعري، وهذا يوحي بالتهكم والسخرية من الواقع السياسي، وذلك واضح من عتبة العنوان، لذا فالمفعول الأول "جوعا" ذو دلالة عامة لا يمكن السكوت عليه مثلما هو "جرح" لا يمكن معالجته لأنه جرح مزمن، كما هي القصيدة التي لا يمكن أن تموت بقوله "وأدّ قصيدة"، وهنا يتشكل معنى الثورة بمفهومها الإبداعي الخلاق التي تصل إلى حقيقة أن القصيدة حين تولد في ذات الشاعر فإن ولادتها قدر لا يمكن محوه، وهذا القدر هو الثورة التي لا يمكن صدها، ولهذا شبهها الشاعر هنا بالجوع المزمن الذي لا يهادن والجرح المزمن الذي لا يداوى.

وبهذا يظهر التوهج في هذه اللوحة من طبيعة الحركة ومحاولة التمرد على الأشياء والواقع.

أما في قصيدة "طفولة"، فالعتبة العنوانية اللافتة في هذه القصيدة ترتبط بآلية الذاكرة الوصفية من طبيعة تدفّق الأنوات الوصفية الشعرية، إذ يصطدم عنوان هذه اللوحة مع نرجسية الإنسان التي تشكلت في اللاوعي الإنساني الذي كان يشعر بأنه سيد الكون، فالشاعر في هذه القصيدة يتحول إلى راوٍ سير ذاتي يروي مسيرته الذاتية مع النهر، بوصف النهر رمزاً للحب والعطاء بقوله "استوقفني" المرتبط بياء المتكلم دليلاً على عدم الانتماء ودليلاً على الحزن، إذ يتدفق الحزن في هذه القصيدة من مصدرين هما "النهر/الشاعر" وكلاهما ذو طفولة حزينة، فالنهر هنا صديق الشاعر الذي يشترك معه في الإحساس بالحزن نتيجة لضياع الطفولة، إذ تتم استعادة الصور والأحلام والرؤى الطفولية عبر المكان والزمان، من أجل استثارة الذاكرة المشحونة بطاقة حزن أبدي لتقارب الراهن الشعري للشاعر وتحكي أزمة في تجربة الحزن العاطفية بقوله:

اســـتوقفني النهـــر طـــويلاً

قال:

تكلّم عن

نشأتك الأولى

لكننـــــي حـــــين هممـــــت

بكـــــى النهـــــر طفولتـــــه

وبكيت... (٢٣).

إذ يستحضر الشاعر هنا ذكريات الطفولة ويجري حواراً شعرياً يجمع بين الزمان والمكان والحدث في بوتقة شعرية واحدة تمثلها صورة وصفية، إذ تمتزج الذات الشاعرة هنا بذات النهر المؤنسن جاعلاً منه شخصية فاعلة في النص، فيتدخل بصفته الشخصية الأساس داخل النص، حيث أضفى الشاعر على النهر الصفات البشرية عليه بعملية "الطفولة/البكاء"، "فطفولة الإنسان هنا تساوي طفولة النهر وتتماهى معه بعلاقة جدلية بين الإنسان والمكان الحيوي– النهر المؤنسن–، وأساس هذا التبادل الحميم إنما هي عاطفة الحزن وحالة البكاء المهيمنة على لحظة التذكر الشعري، التي تحيط النهر بعلاقته المائية المقترنة بالدمع إحاطة بالغة الحساسية في تثوير شعرية اللغة وضخها بشبكة عميقة من الدلالات التي تحكي دراماً سيرة الشاعر/الطفل وهو يستعيد صورة غافية في أحضان العاطفة"(٢٤)، وبهذا فالذات الشاعرة والنهر في هذا النص إنما يتبادلان أدوار البحث في عالم الطفولة باستخدام آلة الوصف الحوارية التي تسترد وصفها القيادي بقوة – سرد– درامية أكبر من ذي قبل، وهي تحرر الدوال من انكماشها وغيابها وانحسار رؤاها لتنقلها إلى فضاء سردي عميق الوضوح والشفافية

بقوله:

قال:

تكلم عن

نشأتك الأولى

فالشاعر هنا يمزج بين النهر وطفولته بوصفه جزءاً من الطبيعة التي تفتحت عليها عينا الشاعر، إذ يمتزجان في صورة ذات وجهين متوازيين تماماً بقوله:

بكى النهر طفولته

وبكيت

فالنهر والذات الشاعرة هنا يتعامدان في سياق تشكيلي واحد متماثل، ليؤلّفا القصيدة في أنموذجها البنائي الشعري الموحد، وعليه فالقصيدة هنا تمثل تشكيلاً وصفياً كاملاً يضاعف من توهج العنوان، والتوهج الحاصل في هذه اللوحة إنما يتمثل في البداية والبراءة والطفولة.

أما في قصيدة "خلاص"، فالعنوان هنا قائم على فكرة دينية متجذرة في الديانات المسيحية، ولعل عنوان المدونات المقدسة عند المسيحيين قائمة على فكرة الخلاص أو المخلّص، ولكن الخلاص هنا يتماهى في هذه اللوحة مع المعطى الصوفي بمضمونه الديني والرؤيوي ليعبّر عن هوية التجربة التي تتضمنها القصيدة، فالقصيدة هنا قائمة على الوصف الشعري إذ يلمّح الراوي الشعري الكلي العلم إلى التشكك في تحقيق هذا الفضاء الوصفي الشعري القائم على الاحتمالية الوصفية بقوله:

قد ترقد في

فاتحة للرؤيا

أو تأوي إلى جبل

يعصمك الآن

لكنك لن تتفيأ أسفار،

الروح وتنأى... (٢٥).

ينهض النص هنا على الرؤية الشعرية الوصفية القائمة على مسارين متلاحقين ومتداخلين، إذ يقوم تحقيق أحدهما على الآخر بدليل حرف التحقيق "قد" التي تفيد التحقق والتأكد المرتبطة بالفعل المضارع "ترقد/تأوي /يعصمك /تتفيأ"، فالصورة الوصفية هنا تستعير صورتها من القصص القرآني بقوله:

قد ترقد في

فاتحة للرؤيا

أو تأوي إلى جبلٍ

يعصمك الآن

فالشاعر هنا يقوم بعملية امتصاص وتحوير وتذويب لعناصر الحدث ليتحول الطوفان في هذا النص إلى حالة نسقيه تحرك الصراعات الداخلية التي ينوء عن حملها بجد، غير أنّ هذه الصورة لا تنعم بحصول الفعل المتمنّى بدلالة الفعل "لكن" للاستدراك، إذ يستدرك الجملة هنا لتأتي بعدها مباشرة عملية تقويض الحلم بقوله:

لكنك لن

تتفيأ أسفار

الروح وتنأى

إنّ الروح ما هي إلاَّ مفتاح أبدي ينطلق ما بين الأزمنة الكونية في الماضي والحاضر والمستقبل. "فالخلاص المعلّق هنا في منصة العنوان خاص بالأسئلة الشائكة عن الفعل والجدوى والمصير المتحقق في المستقبل. وبهذا فالتوهج الحاصل في هذه اللوحة يؤكد على فكرة صوفية هي فكرة الخلاص والتحرر.

وفي قصيدة "اعتراض" تقوم هذه القصيدة على حساسية التشكيل البنائي القائم على فعالية الوصف في مجال اللمحة الشعرية، أو المفارقة، أو المعادلة الشعرية التي تقيم بناءها على طبقتين

بقوله:

لأنك لا تفقه

هاجس الروح،

حين يلاحق ظلا

ولا تستحيل ضفافاً

إذا ما النوارس

زفّت

فلست جديراً

بأن تدعي الحب

أو أن تكون قصيدة... (٢٦).

إذ تكشف الطبقة الأولى عن هاجس البوح في كون الثورة لا تتوقف في صيرورة مستمرة تلاحق ظلها لكونها تجسد حالة الانسجام بين الفعل ورد الفعل، حيث نفى الشاعر هنا حدوث الفعل والفهم والاستيعاب بقوله "لا تفقه" وهي تمارس فعلاً بنائياً لهذه الصورة "هاجس/الموج/حين يلاحق ظلاً/لا تستحيل/النوارس/ زفت"، إذ تمثل الفضاء البحري المائي بشكله الحركي المرهون بحيوات البحر ومفرداته وتفاصيله المرتبطة بالنوارس، ولعل رمزية النوارس هنا تمثل قداسة في بعض الأديان القديمة لكونه يمثل التطهير الفعلي والارتفاع الذي يقدمه هذا النص، إذ إنّها تحرك كوامن النفس ثورةً كالموجة أو حالة تطهير أو ارتقاء لما تمثله في القصيدة من حالة التموج النفسي ما بين الكرّ والفّر ليؤثث حالة من النفور التي تعيشها التجربة الشعرية، التي تتطور إلى حالة ثورة لا تتوقف عن طريق الطبقة الثانية

بقوله:

فلست جديراً

بأن تدعيّ الحب

أو أن تكون قصيدة

إنّ هذه الطبقة هنا جاءت جواباً وردّاً على سؤال الطبقة الأولى حين ينزع الراوي الشعري الكلي العلم من الآخر "المروي له" القدرة على إدعاء الحب أو تكوين القصيدة، إذ لا يمكن الإنسان أنّ يدّعي فيه الحب وأنّ يؤسّس لمخاض قصيدة.

ولعل من المفارقات التشكيلية ذات الطبيعة الوصفية الرمزية أنّ الشاعر في معظم قصائده يجمع بين الحب والقصيدة، وذلك لأن التواشج ما بين هاتين العلاقتين "الحب/القصيدة" في تجربة الشاعر الخاصة شكّلت منبعاً أو تجسيداً للحب ورأفة تتشظى ما بين حب الوطن وحب الآخر الحبيب. إذن فثمة توافق وتلاؤم وانسجام تشكيلي وصفي بين الجزء الأول من القصيدة والجزء الثاني منها، إذ ينتهي إلى نوع من الجدل المنطقي بحيث إنّ الفعل الشعري اللاحق هنا يرتبط بالفعل الشعري السابق على نحو كلي تام. وعليه فاللوحة هنا قائمة على التوهج الوصفي في مبدأ القوة والاصرار والعزيمة.

أما قصيدة "مبدأ" فإن هذه القصيدة تنهض في تشكيلها البنائي على فعالية التكرار الثلاثي للصورة الوصفية، إذ تبدأ بلازمة شعرية وصفية "ملعون" يقوم البناء الشعري الوصفي في عموم القصيدة على أساسها بقوله:

ملعون

من لا يهوى امرأة

توقظ فيه طفولته

ملعون

من لا يبكي

في حضرة أنثى

ملعون

شعري إن لم يرتد

جلد الانسان... [٢٧].

يبدأ كل تكرار باللفظ الوصفي "ملعون" الذي يستخدمه الراوي الشعري لتكريس حالة معينة متدرجة في القصيدة، تكشف عن آلية التطور الوصفي المستمر للبناء عبر تلاحق التكرار للمفردة الوصفية المهيمنة.

لقد عمد الشاعر إلى تكرار مفردة "ملعون" في مستهل قصيدته للإيحاء بأهميتها في تجربة القصيدة، ولأنها تشكل محوراً تعبيرياً بارزاً فيها، إذ "يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة"[٢٨]، وينتج عن هذا التكرار بُعدان هما: الأول إيقاعي، والثاني دلالي تركيبي، فالتكرار الأول بقوله:

ملعون

من لا يهوى امرأة

توقظ فيه طفولته

إذ توقظ حالة اللعن والطرد التي تجسدت في عملية الخروج من حالة إلى حالة في كون الشاعر يقدم مبدأ يجسد فيه ارتباطه بالمرأة التي قد تمثل الوطن، ولكن الشاعر هنا يقننها ويضع أمامها رسوماً وحدوداً في كونها امرأة لا غير، لأن إفرازات النص تقدمها بوصفها أنثى خالصة، وبهذا فالشاعر هنا "يرسم صورة انطباق الوصف "ملعون" على من لا ينجح في جمع أربعة أقانيم في سلة شعرية واحدة وهي "يهوى/امرأة/توقظ/طفولته"، وهي تتداخل تداخلاً حميمياً وتفصيلياً حاسماً ينفي عن الانسان صفة اللعن حين تتوافر فيه، فالشاعر في هذا المقطع يستخدم الفعل المضارع "توقظ، يهوي"، لما لهذهِ الأفعال من قدرة كبيرة على الحركة والنمو والتفاعل والوصف.

أما التكرار الثاني بقوله:

ملعون

من لا يبكي

في حضرة أنثى

يصف الشاعر هنا لوحة شعرية بوساطة التكرار الوصفي الذي يعمل على صنع سيولة شعرية داخل كيان النص، لما يفعله التكرار من دوران وحركة لولبية مستمرة تجعل من حيوات النص في استمرارية أدائية لا تتوقف ولا تستكين، وذلك واضح في صورة انطباق الوصف "ملعون" على من لا ينجح في جمع اقنيمين في سلة شعرية واحدة هي "البكاء/الأنثى"، فالبكاء مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأنثى، إذ يجمع البكاء والأنثى في لحظة حب جارفة يتحول فيها عنصر البكاء إلى أقصى درجة للتعبير عن الولع بالأنثى، حيث ينأى الإنسان عن صفة اللعن حين يحصل فعل البكاء في وجود الأنثى، إذ إن التقابل ما بين المرأة والأنثى يظهر في هذا المقطع في كون الشاعر لا يتحدث عن كل النساء وإنما يتحدث عن أنثى تفترض هنا حالة تأثيث لما تمثله هذه الصفة من الحب والمودة والاطمئنان.

أما التكرار الثالث بقوله:

ملعون

شعري إن لم يرتد

جلد الانسان

يُعبر الشاعر هنا عن لوحة شعرية وصفية للذات الشاعرة وهي تنفي اللعن عن شعرها حين يرتدي جلد الانسان، أي أنّ الشعر الذي يتنازل عن صفته الانسانية يكفّ عن كونه رحيماً ليصبح ملعوناً، إذ يربط الشاعر في هذا المقطع بين شعرية نصه وارتداء عباءة كونه إنساناً لأنه يحب أنثى، لذلك تمثل الأنثى في هذه اللوحة ملاذاً تهيمن على فجوات النص وفراغاته، إذ يوظف الشاعر هنا الفضاء الطباعي وإيقاع البياض خير توظيف للإفادة من إيقاع الفراغات الذي يعمّق في النص بلاغة الصمت ودلالته الثرية، وبهذا تصبح الحلقات الشعرية الثلاث "بمثابة لقطات شعرية متجانسة تعمل في سياق شعري واحد، من أجل إنجاز القصيدة وهي تتجه نحو الحساسية العلامية والإشارية لبناء الكون الشعري للقصيدة، وبهذا يؤكد التوهج الوصفي في هذه اللوحة على مبدأ القوة والاصرار.

أما قصيدة "إصرار"، فالقصيدة هنا تتجه نحو محور الذات الشعرية الراوية وهي تتحدث عن نفسها في ما يشبه المونولوج الداخلي لتبني فضاءها الشعري على أساس شكل من أشكال مراجعة الذات ومحاسبتها، إذ إن كل لوحة في القصيدة هي إضافة وتطوير للوحة سابقة ومؤشر مهم فيما يأتي من لوحات موصوفة وأحداث درامية بقوله:

متعباً كنت

لكنني

ما لويت عنان حصاني

وبالدفء صافحت

وجه الصباح... [٢٩].

إنّ الشاعر في هذه القصيدة يقيم توازناً وصفياً بين "متعباً كنت"، إذ يرسم صورة وصفية وهي صورة الذات المتعبة بالماضي بدليل الفعل الماضي "كان" المتصل بذات الشاعر، فتفرز تلك الدلالة نوعاً من التذمر والشكوى داخل الانقلاب الخاطف والمفارقة الحاصلة بعد فعل الاستدراك "لكنني"، فالذات هنا هي التي تجسدها نون الوقاية والياء التي تأتي بعد فعل الاستدراك "لكن" إذ ترفع سوية مدح الذات إلى أقصى حدّ ممكن بقوله:

ما لويت عنان حصاني

وبالدفء صافحت

وجه الصباح

على الرغم من أن مفردات القصيدة قليلة وصياغتها بسيطة إلا أنها تستحضر تجربة غنية وحياة أغنى، وهذا ما يدلل على سر إتقان التشكيل الشعري للقصيدة، فالذات الشاعرة هنا تكتسب تجربتها عبر صفة الكبرياء والتسامح والمحبة الايجابية التي تجعل من "متعباً" صفة دالّة على الحال الشعرية، وهذا ما يرفع من شأنها ويخرجها من دائرة السلب بواسطة عملية المصافحة المرتبطة "بوجه الصباح" بوصفها دليلاً على التفاؤل والأمل والضياء، إذن فالتوهج حاصل في هذه اللوحة في التحدي والاصرار لعالم الأشياء.

أما قصيدة "تصوف"، فتشكل بناءً شعرياً وصفياً يدل على الفكرة العالية للتصوف، ساعية بوساطة ذلك إلى إنجازها بأكبر قدر من التكثيف والاقتصاد في اللغة والصورة وعناصر البناء الفني الأخرى بقوله:

حين كلمنيّ

أزهر الحجر

وتساقط في

غير موسمه

المطر... (٣٠).

تتوافر في هذه القصيدة ألفاظ صوفية تزوّد لغة الشاعر محمد مردان بمزيد من فضاءات الرؤية الصوفية، التي تنقل لغته من مستويات تعبيرها الغنائي والرومانسي الذي ألفناه في لغته الشعرية إلى مستوى تعبيري جديد يستلهم الفضاء اللغوي والتعبيري الصوفي، إذ تعمل في هذا السياق الصوفي ألفاظ ومفردات صوفية تتجمع في بؤرة الاستهلال الشعري في القصيدة، لتعلن عن بدء الشروع في ولادة جديدة للّغة بكل ما تنطوي عليه من معانٍ ودلالات صوفية نحو الكشف عن طبيعة الوضع المأزوم الذي تحياه الذات الشاعرة، وهذه المجاميع منتقاه من الأفعال التي تقوم بهذه المهمة وهي "كلمني/أزهر/الحجر/تساقط/المطر" إذ إن هذه المجموعة هي مجموعة منتقاه من الأفعال التي تشتغل على استيلاد الخطاب الصوفي في اللغة الشعرية.

فالقصيدة هنا تعمل على حساسية الفعل الصوفي القائم على أنسنة الجماد ومخالفة نواميس الطبيعة، إذ إن محاولة التماهي مع الطبيعة في شكل من أشكالها بوساطة الفعل "كلمني" المتصل بياء المتكلم، تنطوي على بعد صوفي عميق في فتح فكرة الكلام على فضاء الكرامة الصوفية المعروفة بوساطة دال الحجر بوصفه بؤرة جديدة تبين المعنى حولها في سياق معين من سياقاته، وينهض النص بحمل أعباء العلامة السيميائية حيث يتحول إلى وعاء كياني للأشياء المتصارعة على مستوى الوجدان والعاطفة والرؤية الفكرية، لذا تأتي نتائج هذا الفعل في صورة "أزهر الحجر/تساقط في غير موسمه/المطر" للإيحاء بقوة هذه الكرامة الكامنة في الكلام حين يدخل في الجو الصوفي، وعليه فالمفردات المؤسسة للمعجم الصوفي بأفعاله وأسمائه وصفاته هنا إنما ترسم صورة الصوفي الباحث عن هويته بوساطة التزاوج بين الرؤية البصرية والرؤية الصوفية، التي ترتفع إلى الأعالي لترى ما لا يرى وتحقق أنموذجها الصوفي بالتواصل السري والعميق مع الأشياء.

إنّ هذه اللغة التي يبحث عنها الشاعر محمد مردان لتعبّر عن خصوصية لغته الشعرية الحاملة لكثافة تجربته الشعرية، ولاشك في أنّ المعجم اللغوي المؤلف لهذا المقطع يتشكل هذا التشكيل الذاهب إلى الحضور الصوفي للألفاظ والمعاني والصور والفضاءات.

وبهذا فإن التوهج الحاصل في هذه اللوحة قائم على التواصل الميتافيزيقي مع الله أي التواصل في المرئي واللامرئي الورائي.

أما في قصيدة "حب" فإن الدلالة السيميائية لهذه المفردة تأتي من ظرفية الحال الشعرية المؤسسة لفضاء القصيدة، إذ إن مفردة الحب تعتبر وسيلة للتسامي والاحترام والاخلاص بقوله:

حين التقيت

الشجرة

خاضت دمي

ثم استحالت

قبّرة... (٣١).

لقد جاء حيز الوصف في هذه القصيدة مكثفاً على هيئة مفردات وجمل ومقاطع وصفية قصيرة ومتداخلة، فالشاعر هنا يصف تجربة التجدد في الحب والشكوى في نمطية العلاقة بين الرجل والمرأة، إذ تقسم القصيدة هنا على جملتين، الجملة الأولى تتمثل بقوله "حين التقيت/الشجرة" لتولد الجملة الثانية التي تنقسم على مرحلتين، المرحلة الأولى تتمثل في صورة "خاضت دمي" وهي علاقة الحب التي تؤكدها المرحلة الثانية في صورة "استحالت/قبّرة" على النحو الذي يكوّن البناء الشعري الخاطف، فالقبرة ما هي إلاّ الطائر الذي يخترق ليعود مرة أخرى إلى الحياة تاركاً وراءه ما ينبئ بحتمية العودة، فمن بقاياه يتشكل الأفق والشمس دليلاً على الاستمرار في الحب.

وعليه فالتوهج الحاصل في هذه اللوحة يتمثل في عتبة العنوان التي جاءت هنا صورة تنكرية بقوله "حب"، إذ تأخذ صورة كلية شاملة تنهض على الاختزال والتكثيف والصيرورة الداخلية للنص.

أما قصيدة "شاعر" فتأخذ هي الاخرى فضاء البناء الشعري لتعكس تعريفاً شعرياً صوفياً للشاعر بقوله:

ينهض من أعماق

الجرح نبياً

للكلمات

ويشبُّ رصاصاً

إذ لا تجدي الكلمات... (٣٢).

فالقصيدة هنا تبدأ بالفعل المضارع "ينهض" دليلاً وصفياً على الحركة والاستمرار، إذ يحاول الشاعر هنا أن يربط بين تجربة الشاعر والنبي في كون النبي هو حالة وحي، بينما الشعر هو حالة إلهام شعري يرتبط في النقطة العليا في اللاوعي التي تشكل الكلمات، إذ إن تكرار مفردة "الكلمات" هنا في القصيدة إنما تؤكد حالة الثورة، فهو نبي للكلمات حين ينهض من أعماق الجرح الانساني وهو "رصاص" يشب حين تخفق الكلمات في أداء واجبها، على النحو الذي ينتج صورة وصفية مركّبة للشاعر تقوم على حساسية البناء الشعري، برسم معالمها على هذا الشكل في الاقتصاد اللغوي والتمركز الوصفي في المجال الشعري الضيق.

إنَّ هذه الرشاقة في التشكيل الشعري تسهّل لفضاء البياض أن يؤدي دوره في تحقيق دلالة أبلغ، وتؤلف عملية تحويل عبر تلوين الصلة بين الدوال ومدلولاتها على النحو الذي يمنح النص خصوصية واضحة، إذ إن ما يمنح هذه التجربة الشعرية حيويتها أمام القارئ هو ما يتمتع به الشاعر من صدق فني منبعث من تفاعل الشاعر الإرادي مع ما فيه من رؤى وأفكار وأحاسيس، وهي تجربة تعيد للشعر شفافيته العالية التي تمثل ملمحاً رئيسياً من ملامح هويته الفنية.

الخاتمة

ان حساسية الوصف الشعري الذي تشتغل على قصيدة الشاعر تنبع من الطاقة الشعرية الكثيفة التي تتمظهر فيها ذاته الشاعرة، إذ إن هذه الذات لا تصف الأشياء الشعرية في القصيدة وصفاً مجرداً لغرض التزيين البلاغي، بل يأتي وصفها بالقيمة الشعرية المتعلقة بالحدث الشعري والشخصية الشعرية والمقولة الشعرية التي تحملها القصيدة

وبهذا فقد امتلك الشاعر محمد مردان مقدرة طيبة على الصوغ اللغوي لنصوصه الشعرية متمازجة مع البنية الشعرية والفنية الدالة مثمراً وولعهُ باللغة علامة على الاحساس المأساوي بالتجربة الانسانية لدى اعتدال هذه النصوص بالمعطيات الفكرية والفنية للتقانات الشعرية الحديثة، إذ إن هذه القصيدة المنتجة هنا وهي نقدم فكرتها الشعرية وموضوعها الشعري تعتمد على حركية الوصف لتستجيب للفضاء الشعري الذي تختزنه، ويتحلى الموضوع من بين الطبقات الوصفية التي تقدمها الدوال الشعرية في علاقاتها بالمداليل والعلامات على النحو الذي تكون فيه اليه الوصف تقانة مركزية من تقانات تفعيل الحس الشعري في القصيدة.

المصادر:

١. ابحاث في قراءة النص الروائي، سعيد يقطين، دار صادر، ط١، ٢٠٠١.
٢. الألسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة، د.موريس ابو ناظر، دار النهار، للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
٣. بلاغة القص–مستويات التشكيل السردي–في قصص جمال نوري، تأليف نخبة من النقاد– دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠١١.
٤. جدل القراءة في الابداع المغربي المعاصر، نجيب العوفي دار النشر، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، (د.ت).
٥. حياتي في الشعر، د.صلاح عبدالصبور، الهيئة المصرية العامة للكتابات، القاهرة، د.ط، ١٩٩٣.
٦. ضحك كالبكاء، ادريس الناقوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
٧. العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده ابن رشيق القيرواني، ترجمة محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢.
٨. الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠١.
٩. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د.عبدالملك مرتاض، عالم المعرفة الكويت، ط١، ١٩٨٦.
١٠. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، د.محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.
١١. قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة صباح الهميم، منشورات وزارة الثقافة والاعلام والارشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٧٧.
١٢. قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار، منشورات دار الكتاب اللبناني، المكتبة الجامعية، مكتبة المدرسة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
١٣. معجم للسرديات، مجموعة مؤلفين، باشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠.
١٤. النقد البنيوي والنص الروائي– الجزء الثاني، الزمن الفضاء– السرد، محمد سويرثي، افريقيا الشرق، ط١، ١٩٩١.
١٥. نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، (د.ت).
١٦. وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر، المغرب، ط١، ١٩٨٩م.

الدوريات:

١. الانشائية الهيكلية، تزفتان تودورف، ترجمة مصطفى التواني، مجلة الثقافة الاجنبية العدد (٣) لسنة ١٩٨٢.
٢. بناء المكان الروائي، ليون سرميليان، ترجمة فاضل ثامر مجلة الثقافة الاجنبية العدد (٣) لسنة (٧) ١٩٨٧.
٣. المكان في الرواية، ياسين النصير، مجلة افاق عربية العدد (٨) لسنة ١٩٨٠.

الهوامش:

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى: ١١٨.
(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد: ج٢/٢٩٤.
(٣) ينظر: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض: ٢٨٥-٢٨٦.
(٤) ضحك كالبكاء، ادريس الناقوري: ١٢٧.
(٥) ينظر: وظيفة الوصف، عبد اللطيف محفوظ: ٦٠.
(٦) ينظر: قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة صباح الجهيم: ٤٠.
(٧) ينظر: الانشائية الهيكلية، تزفيتان تودوروف، ترجمة مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (٣) لسنة ١٩٨٢: ٥.
(٨) معجم السرديات، مجموعة مؤلفين: ٤٧٢.
(٩) ينظر: بناء المكان الروائي، سمير روحي الفيصل، مجلة الموقف الأدبي، العدد "٣٠٦" لسنة ١٩٩٦: ٤٥.
(١٠) ينظر: البيئة في القصة، وليد أبو بكر، مجلة الاقلام، العدد "٧" لسنة ١٩٨٩: ٦٤.
(١١) ينظر: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار: ١٤٩.
(١٢) ينظر: جدل القراءة، نجيب العوفي: ٢٠.
(١٣) ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي: ٢/٩٢.
(١٤) ينظر: ابحاث في قراءة النص الروائي، سعيد يقطين: ١٣٣.
(١٥) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١١.
(١٦) ينظر: المكان في الرواية، ياسين النصير، مجلة آفاق عربية، العدد "٨" لسنة ١٩٨٠: ٧٨.
(١٧) ينظر: بلاغة القص، مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري، نخبة من النقاد: ٣٤، وينظر: الألسنية والنقد الأدبي، موريس أبو ناظر: ١٣٣.
(١٨) ينظر: حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور: ١٩.
(١٩) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٧.
(٢٠) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧٣.
(٢١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٧.
(٢٢) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي: ١٨٢.

(٢٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٨.

(٢٤) سيمياء الحزن مقاربة علامية في تجربة محمد مردان الشعرية: ٢٣١.

(٢٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٨.

(٢٦) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٨.

(٢٧) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٩.

(٢٨) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ٤٩ –٥٠.

(٢٩) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩.

(٣٠) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٩.

(٣١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١١١.

(٣٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١١١.